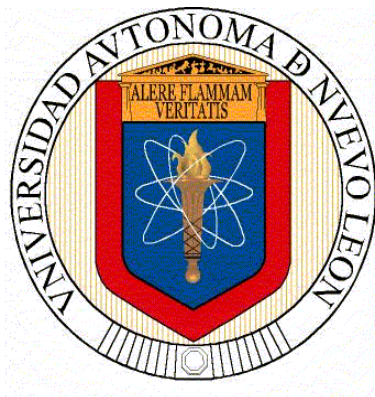


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



**CADA UNO SU CINE: DISTINCIÓN SOCIAL EN LAS PRÁCTICAS DE
ASISTENCIA Y CONSUMO CINEMATOGRAFICO EN MONTERREY, 1958-1975**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN FILOSOFÍA CON ACENTUACIÓN
EN ESTUDIOS DE LA CULTURA

PRESENTA
KASSANDRA DONAJÍ SIFUENTES ZÚÑIGA

2026

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ÁREA DE ESTUDIOS DE POSGRADO



A CADA UNO SU CINE: DISTINCIÓN SOCIAL EN LAS PRÁCTICAS DE
ASISTENCIA Y CONSUMO CINEMATOGRAFICO EN MONTERREY, 1958-1975

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTORADO EN
FILOSOFÍA CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA
CULTURA

PRESENTA
KASSANDRA DONAJÍ SIFUENTES ZÚÑIGA

DIRECTOR: **DR. MOISÉS ALBERTO SALDAÑA MARTÍNEZ**
CO-DIRECTOR: **DR. JOSÉ CARLOS LOZANO RENDÓN**

Para Ellie Lozano Sifuentes y Bernardo Lozano Rocha

Para Ivonne Zúñiga Ibarra y Eduardo Sifuentes Trejo

Génesis Sifuentes Zúñiga, Aria Hernández Sifuentes y Jovani Hernández Hernández

“El gusto une y separa; es el principio de todo lo que se tiene y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican”.

Pierre Bourdieu

La distinción (1998, p. 53)

AGRADECIMIENTOS

Hoy termina un proceso que inicié en 2017, cuando concluí mi tesis de licenciatura. Aquel proyecto representó un momento decisivo tanto en lo personal como en lo académico, y a partir de sus resultados comencé a pensar en la posibilidad de construir una Historia Social del cine en Monterrey, desde sus inicios hasta el declive de los grandes cines monumentales.

En un inicio, mi interés estaba enfocado en comprender el cine desde una perspectiva general, atendiendo sus orígenes y evolución como fenómeno social. Sin embargo, conforme avancé en la investigación, ese enfoque se fue volviendo más específico. Poco a poco, la atención se desplazó hacia los públicos: quiénes asistían al cine, cómo lo hacían y que significados construyeron en torno a esa experiencia. A partir de ahí, el análisis se extendió hacia las prácticas de consumo, entendidas no sólo como un acto de asistencia, sino como parte de dinámicas más amplias vinculadas a la vida cotidiana.

Este recorrido me llevó, finalmente, a centrar mi atención en los procesos de socialización que tuvieron lugar en los espacios cinematográficos, dejando de concebirlos únicamente como recintos de exhibición para pensarse como lugares de encuentro, convivencia y construcción de vínculos. En ese sentido, la propuesta fue tomando forma en torno a una idea central: entender el cine no sólo como una manifestación artística o una industria cultural, sino como un fenómeno social complejo que articula sujetos, espacios y prácticas culturales, que, a su vez, reprodujeron una desigualdad social.

Conforme se fueron afinando las preguntas de investigación, este proceso se convirtió en un camino largo, complejo y profundamente enriquecedor. No lo recorrí sola, conté con el acompañamiento y el apoyo de distintas personas e instituciones:

En primer lugar, agradezco profundamente a mi familia. A mi hija Ellie Lozano Sifuentes. En tus primeros años, me ha tocado maniobrar entre la maternidad, el trabajo y los estudios; te ha tocado verme leer, escribir y pasar incontables horas sentada frente a la computadora. Aunque aún no puedas dimensionarlo del todo, espero que algún día te sientas orgullosa de este esfuerzo, porque tú eres y serás siempre mi principal motivación. A mi esposo, Bernardo Lozano Rocha, quien me ha acompañado durante estos diez años. En este camino has leído borradores, investigado conmigo, manejado durante horas y viajando a distintos lugares para apoyarme. Tu compañía, paciencia y apoyo constante han sido fundamental en cada etapa. Los amo.

A mis papás, Ivonne Zúñiga Ibarra y Eduardo Sifuentes Trejo, por su apoyo constante a lo largo de todo este proceso, por la confianza que siempre depositaron en mí y por estar presentes en cada etapa, incluso en los momentos más difíciles. A mi hermana Génesis Sifuentes Zúñiga, mi cuñado Jovani Hernández Hernández y mi sobrina Aria Hernández Sifuentes, por su compañía y por ser un sostén importante en este camino; por recordarme la importancia de mantener el equilibrio y no perder de vista lo esencial fuera del trabajo académico.

Agradezco profundamente a mi sínodo: al Dr. Moisés Alberto Saldaña Martínez, por la confianza depositada en mí y en este proyecto de investigación, así como por su acompañamiento, observaciones y orientación a lo largo de todo el proceso, que fueron fundamentales para dar forma y solidez a este trabajo. Al Dr. José Carlos Lozano Rendón, por sus valiosos comentarios y su disposición para enriquecer esta investigación. Asimismo, agradezco a Luis Enrique Pérez Castro, Alberto Barrera Enderle y Martín Velázquez Rojas

por la lectura atenta, las observaciones críticas y las aportaciones que contribuyeron a fortalecer el estudio.

A las personas que generosamente compartieron sus testimonios orales, por abrir sus recuerdos, experiencias, anécdotas, y por la confianza depositada en este proyecto. Sus relatos no solo dieron sustento a la investigación, sino que permitieron reconstruir, desde la memoria, formas de vivir y significar el cine en su momento. Sin su disposición para narrar, recordar y reflexionar, este estudio no habría sido posible: Rubén Hipólito, Juan Ramón, Ludivina Lozano, María Guadalupe, Juany Pineda, Hazael Castillo, Ernesto Rodríguez, Gilberto Saldaña, Enrique Puente, Antonio Ascencio, María Elvia, Delia Obregón, Hortensia Morales y Gerardo Giacomán.

A la Facultad de Filosofía y Letras, agradezco el apoyo brindado a lo largo de estos años, tanto en el ámbito académico como institucional, por las distintas facilidades que hicieron posible la realización de este proyecto y la finalización de mis estudios. Agradezco particularmente al Colegio de Historia, espacio en el que me formé académicamente y donde este proceso cobró sentido. A su coordinador, Eduardo Guardado, por su disposición y el apoyo brindado en distintos momentos de mi formación. Y a sus estudiantes, a mis alumnas y alumnos, por las experiencias compartidas dentro y fuera del aula, que enriquecieron mi manera de entender y ejercer la Historia.

Al Archivo Histórico de Monterrey, especialmente a la Dra. Juana Margarita Domínguez, por las facilidades brindadas, el acceso a los materiales y su constante disposición para apoyar esta investigación. Al Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), por el respaldo durante la estancia académica, que contribuyó de manera significativa al desarrollo de este trabajo. A la Hacienda San Pedro

y a la Facultad de Ciencias Sociales, de la Universidad Autónoma de Coahuila, por considerarme en actividades que enriquecieron mi formación y aportaron a la construcción de esta investigación.

De manera especial, a quienes colaboraron directamente en el proceso de investigación: Isabel Araujo, Karol Perales y Arnoldo Díaz. A mis amigos y colegas, Emilio Machuca Vega, Luis Enrique Pérez Castro, Ana Laura Ceballos Martínez, Ricardo Treviño Chavarría, Mario Martínez Yáñez, Moisés Saldaña, Eduardo Guardado Vázquez, Jacobo Castillo Olivares, por su compañía, apoyo y por estar presentes a lo largo de este proceso.

Este trabajo es el resultado de un proceso académico, pero también de una etapa de vida atravesada por aprendizajes, cambios y desafíos. Cada una de las personas e instituciones aquí mencionadas forman parte de ese camino. A todas y todos, gracias por acompañarme, por sostenerme en distintos momentos y por hacer posible que este proyecto llegara a su fin. Hoy cierro esta etapa con la certeza de que la investigación no termina aquí. Más bien, deja abiertas nuevas preguntas y caminos por recorrer, tanto en lo académico como en lo personal.

Kassandra, 2026

RESUMEN

La historia de los públicos cinematográficos ha permitido explorar las prácticas, rituales y formas de consumo de las audiencias; sin embargo, aún son escasas las investigaciones que analizan su heterogeneidad y transformación en relación con variables sociales, económicas y espaciales. En este contexto, esta investigación analiza la construcción de los pactos de socialización de los públicos cinematográficos en Monterrey entre 1958 y 1975, entendidos como acuerdos, tanto implícitos como explícitos, que regularon comportamientos, normas y formas de consumo cultural.

El estudio parte de la premisa de que el acceso al cine no fue homogéneo, sino que estuvo condicionado por una serie de factores que evidencian una estratificación social y espacial del espectáculo cinematográfico. Elementos como el capital cultural, el poder adquisitivo, la localización de las salas y la programación filmica incidieron tanto en las posibilidades de acceso como en las formas de experiencias de los espectadores.

La investigación se organiza en cuatro apartados. El primero presenta el sustento teórico, abordando el problema desde las industrias culturales hasta las prácticas sociales de los públicos. El segundo reconstruye el contexto histórico del cine en Monterrey desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, permitiendo comprender la evolución del concepto de público. El tercer analiza la heterogeneidad de las audiencias a partir de sus prácticas, rituales y formas de socialización. Finalmente, el cuarto capítulo examina cómo estas dinámicas se articularon en barreras simbólicas, culturales y materiales que configuraron un acceso desigual al cine.

En conjunto, el estudio demuestra que el cine no funcionó únicamente como un espacio de entretenimiento, sino como un ámbito donde se reprodujeron y negociaron distinciones sociales. Así, los pactos de socialización no solo organizaron la experiencia cinematográfica, sino que reflejaron y consolidaron la desigualdad en el acceso cultural en la ciudad de Monterrey durante el periodo estudiado.

Palabras clave: públicos cinematográficos, pactos de socialización, consumo cultural, acceso cultural, estratificación social.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
El acceso cultural al cine en Monterrey como problema histórico- social	2
<i>Objetivo de investigación</i>	<i>2</i>
<i>Pregunta de investigación, supuesto y justificación</i>	<i>3</i>
Organización de la investigación.....	4
Los públicos cinematográficos: entre heterogeneidad y estratificación social.....	9
Estrategia metodológica de la investigación	19
 CAPÍTULO I. MIRAR, ASISTIR Y PERTENECER: FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA EL ANÁLISIS DE LOS PÚBLICOS Y SUS PRÁCTICAS	 26
1.1.Las industrias culturales y la consolidación de una cultura de masas	28
1.1.1. El cine como problema de análisis histórico.....	32
1.1.2. Una historia social de los públicos	36
1.2. Desnaturalizando a los públicos cinematográficos.....	37
1.2.1. El campo cinematográfico y el rol de los públicos	41
1.2.2. Pactos de socialización de los públicos cinematográficos	46
1.3. Diversificación de los pactos de socialización y distinción social	50
1.3.1. Acceso cultural, desigualdad y estratificación social	55
1.4. Conclusión del capítulo	60
 CAPÍTULO II. ORÍGENES, DESARROLLO Y CONSOLIDACIÓN DE LOS PÚBLICOS CINEMATOGRAFÍCOS EN MONTERREY	 62
2.1. La evolución del espectáculo y los públicos cinematográficos en Monterrey, 1898-1957	64
2.2. Del esplendor a la crisis: las trasformaciones de la industria cinematográfica mexicana (1949- 1975)	81
2.3. Modernización, expansión urbana y prácticas culturales en Monterrey (1958- 1975) .	88
2.4. Los cambios en la industria cinematográfica local.....	91
2.4.1. Breve recorrido sobre los espacios de exhibición.....	98
Cine Lírico y Bernardo Reyes	98
Cinema Florida y Elizondo	100

Reforma, Monterrey y Araceli	101
Encanto.....	104
Cines terrazas	107
Río y Cuauhtémoc 70.....	108
2.5. Conclusión del capítulo	110

CAPÍTULO III. LA COMUNIDAD EN PANTALLA: PÚBLICOS, PRÁCTICAS Y PACTOS DE SOCIALIZACIÓN EN LA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA 113

3.1. La heterogeneidad de los públicos.....	115
3.2. El cine como punto de encuentro entre diferentes grupos	118
3.3. Los procesos de socialización y el desarrollo de los roles sociales de los públicos cinematográficos.....	119
3.3.1. Rituales	124
3.3.2. Consumo cinematográfico	128
3.4. Pactos de socialización: normas, valores, comportamientos y consumo cinematográfico	140
3.5. Espacios alternos de exhibición cinematográfica: los cineclubes y salas de arte.....	149
3.6. Conclusión del capítulo	157

CAPÍTULO IV. ACCESIBILIDAD CULTURAL Y DESIGUALDAD EN EL ESPECTÁCULO CINEMATOGRAFICO..... 158

4.1. Los pactos de socialización y su relación con la estratificación social	159
4.1.1. Distribución de los espacios de exhibición.....	160
4.1.2. Programación filmica.....	172
4.2. Barreras simbólicas, culturales y materiales.....	180
4.3. Conclusión del capítulo	190

CONCLUSIONES 192 |

REFERENCIAS 195 |

APÉNDICES..... 209 |

Apéndice 1. Validaciones por parte de expertos del instrumento para las entrevistas...	209
Apéndice 2. Instrumento piloto.....	213
Apéndice 3. Instrumento definitivo	216

Apéndice 4. Transcripción de entrevistas	218
Apéndice 5. Lista de concesiones y arrendamientos de cines	219
Apéndice 6. Distribución de cines y cines terrazas entre empresas locales.....	221
Apéndice 7. Mapa de cines tradicionales y cines terrazas en Monterrey, 1950-1957	222
Apéndice 8. Lista de cines tradicionales o cerrados en Monterrey, 1950-1957.....	223
Apéndice 9. Lista de cines terrazas en Monterrey, 1950- 1957.....	226
Apéndice 10. Otros espacios de exhibición, 1950-1957.....	234
Apéndice 11. Mapa de cines tradicionales y cines terrazas en Monterrey, 1958-1975 ..	235
Apéndice 12. Lista de cines tradicionales o cerrados en Monterrey, 1958-1975	236
Apéndice 13. Lista de cines terrazas en Monterrey, 1958-1975.....	240
Apéndice 14. Otros espacios de exhibición, 1958-1975.....	245
Apéndice 15. Plano del cine terraza Marly.....	247
Apéndice 16. Firmas de vecinos.....	248
Apéndice 17. Lista de noticieros filmicos	250
Apéndice 18. Filmografía, 1958-1975.....	253
Apéndice 19. Evidencia de entrevistas	254

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Datos de informantes.....	22
Tabla 2. Estratificación de espacios de exhibición según el reglamento de Espectáculos, 1917	69
Tabla 3. Clasificación de los edificios y características	71
Tabla 4. Estratificación de espacios de exhibición en relación con el Reglamento de la Ley de Urbanización y Construcción y representaciones simbólicas para 1949	73
Tabla 5. Distribución empresarial de salas y terrazas cinematográficas	92
Tabla 6. Reconstrucción de la distribución física y simbólica de las salas	162
Tabla 7. Distribución de los informantes según zona de residencia y nivel de capital cultural	181

INTRODUCCIÓN

Por años, los estudios relacionados al cine se han centrado en el análisis de la imagen y discurso filmico. La historia se ha contado a través de las películas, tratándose como testimonios involuntarios, testigos materiales inconscientes de la mentalidad del periodo de su producción. Durante la década de 1990, los especialistas cuestionaron dichos preceptos y comenzaron a observar a las audiencias y sus experiencias como objeto de investigación, considerando la asistencia al cine como un acto social llevado a cabo por sujetos históricos, situados en un momento cultural y social determinado, y activos, que entran en relación con las películas y con otras personas (García, 2015, p. 109). De esta manera surge la historia de los públicos cinematográficos.

A pesar de las limitaciones documentales, los estudios sobre las audiencias se desarrollaron a partir de la recuperación de la memoria de los asistentes, utilizando los testimonios y fuentes orales para reconstruir prácticas de consumo, hábitos de asistencia y modos de socialización. No obstante, investigaciones recientes, como las de la antropóloga mexicana Ana Rosas Mantecón, evidencian que el problema no radica únicamente en la escasez de fuentes, sino en el enfoque con que se ha abordado al público. Gran parte de los estudios han considerado a la audiencia como un grupo homogéneo y estático, sin reconocer su diversidad interna, sus transformaciones históricas ni las diferencias de acceso condicionadas por el contexto social de la época.

Esta mirada uniforme ha ocultado las desigualdades y jerarquías que estructuraron la experiencia cinematográfica. Si bien podría parecer difícil distinguir entre los tipos de públicos ante la falta de registros directos, basta con entender a variables como el tipo de

películas consumidas, la ubicación de los cines, la edad, la escolaridad o lugar de residencia para reconocer que cada grupo construyó formas particulares de asistir, mirar y convivir en torno al cine.

El acceso cultural al cine en Monterrey como problema histórico- social

Objetivo de investigación

Considerando los antecedentes señalados, el presente estudio parte de un problema central: el acceso al cine en Monterrey no fue homogéneo ni equitativo, sino que estuvo atravesado por condiciones sociales, económicas y culturales que configuraron formas diferenciadas de participación.

En este sentido, la investigación busca analizar la construcción de los *pactos de socialización* de los públicos cinematográficos en la ciudad de Monterrey entre 1958 a 1975, periodo en el que la industria filmica experimentó profundas transformaciones. La llamada “nueva ola del cine mexicano” y las intervenciones estatales propiciaron la diversificación de los espacios de exhibición, lo que modificó las prácticas de consumo y los rituales de asistencia.

Este trabajo se inscribe como la tercera parte de la línea de investigación iniciada con dos estudios previos: “*Implicaciones sociales y culturales relativas al desarrollo del cine en Monterrey, 1898-1927*” (2018) y “*Dime lo que te divierte: análisis sociocultural de los públicos cinematográficos de Monterrey, 1928-1949*” (2022). Ambos proyectos permitieron identificar la heterogeneidad de los públicos y su evolución en relación con el desarrollo

urbano y la industria cinematográfica, así como la existencia de distintos rituales de socialización y pautas de consumo.

A partir de estos hallazgos, se plantea que las formas de interacción en los espacios de exhibición ya fueran salas monumentales, terrazas, cineclubes o autocinemas, estuvieron influidas por factores como las condiciones materiales, simbólicas, así como el capital social, económico y cultural de los asistentes. Estos elementos configuraron diversos pactos de socialización, entendidos como acuerdos implícitos que definieron normas, valores y comportamientos asociados al acto de ir al cine. Tales pactos no solo organizaron la experiencia cinematográfica, sino que reflejaron la estratificación social y espacial de la ciudad, evidenciando desigualdades en el acceso a los bienes culturales.

Pregunta de investigación, supuesto y justificación

A partir de lo anterior, la pregunta central que orienta esta investigación es: ¿cómo se construyeron y en qué consistieron los pactos de socialización a través los rituales de asistencia y prácticas de consumo que manifestaron la estratificación social del espectáculo cinematográfico en Monterrey entre 1958 y 1975?

El estudio parte de la premisa de que los modos de asistir al cine no fueron uniformes, sino que se articularon en función de condiciones sociales, económicas y espaciales específicas. Las diferencias en los rituales de asistencia y prácticas de consumo dieron lugar a la formación de distintos pactos de socialización entre los públicos, generando una estratificación social y espacial del espectáculo que limitó el acceso equitativo a los beneficios culturales durante el periodo de estudio.

Si bien tradicionalmente se ha asumido la existencia de un único pacto de socialización, una forma generalizada de asistir y compartir en el cine, en realidad coexistieron múltiples modos de participación cultural. Cada grupo social, condicionado por su entorno, sus capitales y sus posibilidades materiales de acceso, desarrolló prácticas diferenciadas que marcaron jerarquías y distinciones entre los públicos.

Comprender cómo se configuraron y diferenciaron estos pactos permiten no solo reconstruir la historia social del cine en Monterrey, sino también visibilizar las desigualdades que atravesaron el acceso cultural. Asimismo, abre la posibilidad de reflexionar sobre las formas contemporáneas de consumo cultural y sobre la necesidad de pensar en políticas culturales más incluyentes, que reconozcan la diversidad de experiencias y condiciones de los distintos públicos.

Organización de la investigación

El primer capítulo de la investigación aborda los antecedentes y aproximaciones teóricas que sustentan el estudio. Se inicia con un breve análisis del desarrollo de las industrias culturales en el contexto del auge de la modernidad y el progreso del capitalismo, destacando el surgimiento de los medios de comunicación y su difusión pública. Este proceso histórico dio lugar a la cultura de masas, en la cual el cine se posicionó como uno de los productos más representativos.

En este recorrido, el cine es entendido no solo como un invento técnico que evolucionó hasta convertirse en un medio de comunicación, sino como un fenómeno cultural que, con el tiempo, fue legitimado como objeto de estudio dentro de las ciencias sociales,

particularmente en la historia y la sociología. A partir de ello, las investigaciones dejaron de centrarse exclusivamente en el filme para ampliar la mirada hacia sus condiciones de producción, circulación y recepción, incorporando a los públicos como un eje fundamental de análisis.

En este marco, se recuperan aportes de la historia social y cultural, así como de la llamada Nueva Historia del Cine, impulsada por trabajo como “*Exploration in New Cinema History: Approaches and case studies*” (2011) de Richard Maltby y Daniel Biltereyst, que han permitido replantear el estudio del cine desde sus prácticas sociales. A partir de estas perspectivas, el capítulo propone *desnaturalizar* la noción de público.

Para ello, se integran conceptos provenientes de autores como Emilie Durkheim, Erving Goffman, Talcott Parsons y Arnold Van Gennep, con el objetivo de analizar la cohesión social, los roles, los procesos de socialización y la internalización de normas y valores en torno al consumo cinematográfico. Estos elementos se articulan en la propuesta conceptual de los pactos de socialización, entendidos como acuerdos implícitos que regulan las formas de comportamiento, consumo y participación dentro de un espacio social.

Si bien, el término *pactos de socialización* no ha sido formulado de manera explícita por un autor en particular, su construcción se apoya en nociones como el *pacto de consumo* de Eliseo Verón y la teoría de la enunciación de Émile Benveniste. Desde esta perspectiva, los pactos se comprenden como mecanismos que orientan la interacción social y contribuyen a la integración de los individuos, transmitiéndose a través de distintos agentes como la familia, la escuela y los medios de comunicación.

Desde la teoría de la distinción de Pierre Bourdieu, estos pactos son analizados como dispositivos de diferenciación social, vinculados al *habitus*, los gustos y la distribución desigual de capitales. Esto permite comprender cómo las prácticas culturales no solo organizan el consumo, sino que también producen y reproducen jerarquías sociales. Así, el capítulo sienta las bases para analizar las barreras y distinciones que estructuraron la experiencia cinematográfica.

El segundo capítulo se centra en la construcción histórica de los públicos cinematográficos en Monterrey, desde la llegada del cine en 1898 hasta 1957, año previo a la temporalidad de este estudio. Su propósito es mostrar que los públicos no constituyen una categoría homogénea, sino una realidad en constante transformación. A través de este recorrido, se identifican los primeros indicios de diferenciación entre las audiencias, así como las condiciones que comenzaron a perfilar distintas formas de ser espectador.

Este capítulo también incorpora el contexto histórico del periodo del estudio, destacando los procesos de modernización y urbanización de la ciudad, así como su impacto en la configuración de los espacios culturales. De esta manera paralela, se analizan los cambios en la industria cinematográfica, particularmente la diversificación de las salas y las transformaciones en la programación, elementos que contribuyeron a redefinir las prácticas de asistencia al cine.

El tercer capítulo presenta los resultados derivados del análisis documental y de las entrevistas realizadas a distintos sectores de las audiencias. En él se profundiza en la heterogeneidad de los públicos, entendiendo la asistencia al cine no solo como un acto de consumo, sino como una experiencia social atravesada por normas, códigos y formas de relación colectiva.

A partir del estudio de los procesos de socialización, se analiza cómo los individuos aprendieron a participar en los espacios de exhibición, configurando roles sociales que orientaron su comportamiento dentro de las salas. De estos roles emergen prácticas reiteradas, rituales, que, aunque cotidianas, cumplen una función de cohesión social y reflejan formas de distinción entre los públicos.

En este proceso, se identifican los pactos de socialización que regularon la experiencia compartida en el cine. Estos pactos establecieron normas sobre cómo asistir, cómo comportarse y qué formas de consumo fueron consideradas legítimas, evidenciando tensiones y desigualdades que estructuraron el espectáculo cinematográfico.

Finalmente, el cuarto capítulo analiza cómo el acceso al cine estuvo condicionado por una estratificación social que se expresó en dimensiones económicas, culturales y simbólicas. Lejos de construir un espacio plenamente democrático, el cine operó como un escenario de diferenciación social, donde los pactos de socialización delimitaron las posibilidades de acceso y participación.

La distribución de los espacios de exhibición evidenció una organización jerárquica: los cines de primera clase se concentraron en zonas céntricas y de prestigio, con mejores condiciones materiales y mayores costos, mientras que los cines de barrio ofrecieron mayor accesibilidad, pero fueron frecuentemente asociados con espacios marginales o desvalorizados. Estas diferencias no solo respondieron a la infraestructura, sino que configuraron jerarquías simbólicas y prácticas diferenciadas entre los públicos.

Por su parte, la programación filmica también siguió una lógica estratificada. Las películas de estreno se reservaron para las salas de mayor prestigio, mientras que los cines

populares recibieron contenido con retraso o menor relevancia. A pesar de los intentos de democratizar la exhibición, las dinámicas comerciales y la concentración empresarial contribuyeron a reforzar las desigualdades en el acceso cultural.

Finalmente, a través de las barreras simbólicas, culturales y materiales, se profundiza en los mecanismos que condicionaron el acceso al espectáculo cinematográfico. En este apartado se muestra que dichas barreras no operaron de forma aislada, sino como un entramado en el que las disposiciones culturales y simbólicas, relacionadas con el gusto, la pertenencia y la distinción, se articularon con condiciones materiales concretas como el costo, la distancia o los recursos disponibles. Este análisis permite comprender que el acceso al cine no dependió únicamente de la cercanía o del poder adquisitivo, sino de la forma en que los sujetos se posicionaron dentro del campo cultural y reconocieron ciertos espacios como propios o ajenos.

La investigación permite demostrar que el espectáculo cinematográfico en Monterrey durante el periodo de estudio no constituyó un espacio homogéneo ni totalmente accesible, sino un campo atravesado por desigualdades estructurales. A partir del análisis de las prácticas, los testimonios y las condiciones de acceso, se concluye que los pactos de socialización no solo organizaron la experiencia de asistir al cine, sino que funcionaron como mecanismos de diferenciación que reprodujeron la estratificación social. Las formas de ir al cine no respondieron a decisiones individuales aisladas, sino a disposiciones socialmente construidas que definieron qué espacios eran legítimos, accesibles o apropiados para cada grupo, evidenciando que el acceso cultural estuvo condicionado por una compleja articulación entre lo simbólico, lo cultural y lo material.

Los públicos cinematográficos: entre heterogeneidad y estratificación social

Durante los últimos años, los estudios sobre cine han dejado de centrarse exclusivamente en el análisis de las películas, las estrellas o la industria, para dirigir su atención hacia quienes hacen posible el espectáculo: los públicos. Este desplazamiento ha permitido comprender el cine no solo como un producto cultural, sino como una práctica social situada.

Como señala Hinojosa Córdoba (2016), desde mediados del siglo XX surgió el interés por analizar la relación entre las exhibiciones cinematográficas y los públicos emergentes (p. 493). No obstante, uno de los principales problemas en este campo ha sido la dificultad para reconstruir a las audiencias, debido a la escasez de fuentes directas. Ante ello, los estudios han recorrido a la hemerografía y, más recientemente, a la memoria de los propios espectadores.

Durante mucho tiempo, la audiencia fue concebida como una masa homogénea, sin diferencias internas ni transformaciones históricas. Sin embargo, como advierte Robert Allen y Douglas Gomery (1995), la imposibilidad de contar con registros sistemáticos de asistencia obligó a desarrollar categorías analíticas que permitieran aproximarse a la diversidad de los públicos (p. 203). A partir de estos avances, se comenzó a reconocer la existencia de distintos rituales de socialización en los espacios de exhibición, lo que evidenció la heterogeneidad de las audiencias.

Un ejemplo de este giro es el estudio de Nelson Antonio Gómez Serrudo y Eliana Bello León, titulado *“La vida del cine en Bogotá en el siglo XX: públicos y sociabilidad”* (2016). A partir de fuentes hemerográficas, como revistas y diarios como “El espectador”, “Cromos”, “Revista semanal”, y registros fílmicos exhibidos en la época, los autores

reconstruyen las prácticas de asistencia al cine en Bogotá, destacando la relación entre el desarrollo urbano, los espacios de exhibición y la configuración de los públicos.

Su análisis muestra que la estratificación de las audiencias se expresó tanto en las condiciones materiales, como el costo del boleto o la infraestructura de las salas, como en prácticas sociales y culturales. Identifican tres tipos de espacios: teatros de primera categoría, asociados con mejores servicios y mayor prestigio; teatros de segunda categoría, orientados a un consumo más accesible; y teatros de tercera, caracterizados por la recirculación de películas y condiciones más precarias.

Más allá de estas diferencias, el estudio evidencia que las formas de comportamiento dentro de las salas también fueron socialmente construidas. Los espacios considerados como “populares” fueron asociados con prácticas deslegitimadas, ruido, desorden o falta de higiene, lo que contribuyó a reforzar una distinción simbólica entre los públicos. Sin embargo, los autores advierten que estas percepciones no siempre correspondían a la realidad, ya que en muchos casos los distintos sectores sociales coincidieron en los mismos espacios.

Este enfoque se profundiza en investigaciones como *“Social Class, Experiences of Distinction and Cinema in Postwar Ghent”* (2011) de Daniel Biltereyst, Philippe Meers y Lies Van de Vijver, donde se analiza la relación entre clase social, distinción y consumo cinematográfico. En este estudio, los autores demuestran que la asistencia al cine se organiza a partir de un “mapa mental” construido por los propios espectadores, basado en múltiples niveles de distinción cultural y social. Estos aportes resultan fundamentales, ya que permiten analizar el fenómeno cinematográfico más allá de sus condiciones materiales, incorporando dimensiones simbólicas y culturales que estructuran la experiencia de los públicos.

En el contexto mexicano, los trabajos de Ana Rosas Matecón resultan fundamentales. En su artículo “*Un siglo de ir al cine. Urbanidad y diferenciación social en la Ciudad de México*” (2016) y, posteriormente, en su libro “*Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*” (2017), la autora analiza la relación entre cine, ciudad y públicos desde una perspectiva histórica y antropológica.

Rosas Mantecón demuestra que, en sus inicios, el cine permitió una coexistencia relativamente anónima entre los distintos sectores sociales dentro de las salas. Sin embargo, con el desarrollo urbano y la consolidación de la industria cinematográfica, se fueron estableciendo mecanismos de diferenciación que reconfiguraron la experiencia de asistir al cine.

A través de sus estudios, basados en fuentes documentales, hemerográficas, observación etnográfica y entrevistas, la autora plantea que el acto de ir al cine se transformó en una práctica social compleja, en la que intervienen factores como el acceso cultural, las prácticas de consumo y los pactos cinematográficos. Desde esta perspectiva, propone desplazar las miradas de la película hacia los públicos, los espacios y las dinámicas urbanas que los configuran. Estos aportes permiten comprender que la experiencia cinematográfica no puede analizarse de manera aislada, sino en relación con procesos más amplios de modernización, urbanización y diferenciación social.

Esta obra complementa el objetivo de la presente investigación. Se consideró su metodología, algunas técnicas de recolección de datos y conceptos que permiten entender el rol del público como el acceso cultural, las prácticas culturales y el pacto cinematográfico. No obstante, el estudio se diferencia en tres aspectos fundamentales: el espacio geográfico, al centrarse en Monterrey; la temporalidad, al enfocarse en el periodo de 1958 a 1975; y la

incorporación de factores específicos como la transformación de la zona metropolitana y la introducción de otros medios de comunicación, como la televisión doméstica.

Si bien la autora analiza un centro geo cultural como la Ciudad de México, es posible considerar que procesos similares se desarrollaron en otras regiones del país. En este aspecto, resulta relevante señalar que, como ha indicado Silvana Flores (2020), el acontecer cinematográfico en estados del norte y zonas fronterizas ha sido poco estudiado, ya sea por la escasez de fuentes o por el limitado interés historiográfico. Estas regiones presentan dinámicas particulares en términos de exhibición, distribución y producción filmica, lo que surgiere la existencia de perfiles de públicos diferenciados (p. 582). El presente estudio busca llenar ese vacío, analizando las especificidades del caso regiomontano y ampliando la comprensión de los públicos en contextos distintos al centro del país.

En el ámbito local, se destaca el estudio de José Carlos Lozano Rendón, Phillippe Meers y Daniel Biltereyst en su artículo titulado *“La experiencia social histórica de asistencia al cine en Monterrey (Nuevo León, México) durante las décadas de 1930 a 1960”* (2015). A partir de entrevistas semiestructuradas, los autores reconstruyen las memorias de los espectadores, evidenciando que la asistencia al cine no dependió exclusivamente de la película exhibida, sino de factores como la cercanía, la familia y el tipo de público que frecuentaba cada espacio.

En este estudio introduce el concepto de mapa mental (propuesto y abordado en estudios previos de Biltereyst, Meers y Van de Vijver), que permite comprender cómo los espectadores organizaron simbólicamente los espacios de exhibición dentro de la ciudad. Los públicos no transitaban libremente por todos los cines, sino que construyeron recorridos específicos vinculados a su experiencia cotidiana y a su posición social.

Los resultados afirman que, durante la infancia o juventud, la mayoría de los participantes asistían siempre al mismo cine sin importar la película que estuviesen exhibiendo, pues lo que importaba para ellos era su cercanía al hogar y su integración al espacio geográfico que para ellos era familiar. Aquellos asistentes con posibilidades económicas tendían a preferir las grandes salas sobre las pequeñas, y evitaban los cines de bajo estatus por no corresponder a su nivel social. Algunos, los que provenían de nivel socioeconómico bajo, acostumbraban a asistir a la "terraza" más cercana a sus domicilios a ver películas de segunda o tercera corridas.

Para estos últimos, en su infancia y juventud, los grandes cines eran inaccesibles. Los resultados también reflejan los cambios y la evolución de los asistentes frente a la pantalla. Algunos entrevistados de nivel socioeconómico bajo, comentaban que ya como jóvenes adultos, al contar con trabajo y por tanto con un sueldo, se daban el lujo de asistir de vez en cuando a alguno de los grandes cines del centro, sobre todo cuando había alguna película mexicana de estreno. El sector de clase alta, por el contrario, admitió no asistir a cines de barrio por la mala reputación independientemente de los costos o ubicación de los espacios.

Como antecedente de investigación propios se encuentran dos estudios previos: *“Implicaciones sociales y culturales relativas al desarrollo del cine en Monterrey, 1898-1927”* (2018), tesis de licenciatura publicada posteriormente bajo el nombre *“Historia social del cine durante el Porfiriato y la Revolución mexicana, 1898-1927”* (2019); y, *“Dime lo que te divierte: análisis sociocultural de los públicos cinematográficos de Monterrey, 1928-1949”* (2022), presentada como tesis de maestría. Ambas obras de la autora de la presente investigación.

El primer análisis presenta las implicaciones socioculturales del arribo y posterior desarrollo del cinematógrafo en la ciudad de 1898 (año donde se registra la llegada del aparato Lumière) a 1927, considerando la introducción del sonido y el estreno de la primera película sonora, *The Jazz Singer* (1927). Durante este lapso se suscitaron diversas transiciones sociales y culturales que fueron determinantes en la evolución de la industria cinematográfica local, entre estos factores se encuentra el Porfiriato, la Revolución Mexicana y los inicios de la Reconstrucción Nacional.

Se partió del supuesto de que Monterrey, a finales del siglo XIX y principios del XX, reunió las condiciones económicas, políticas y sociales que permitieron el desarrollo del cine. Su presencia implicó la irrupción de diversas prácticas culturales, entre ellas el teatro; fomentó la creación y modificación de los espacios de interacción social; favoreció el surgimiento de un círculo empresarial dedicado a la cinematografía, logrando la conformación de un público específico para este espectáculo.

Sobre la estructura del estudio, éste se divide en tres capítulos. El primer apartado está dedicado a los aspectos teóricos y metodológicos de la investigación, se define, qué es la historia del cine, y posteriormente, se explica bajo qué propuesta teórica será abordado el tema: la Nueva Historia del Cine. Para concluir el capítulo se mencionan las herramientas metodológicas de la investigación, así como un análisis historiográfico con diversas obras locales, con el fin de reflejar la falta de estudios especializados sobre una historia del cine en la ciudad y, más en específico, sobre sus orígenes. En los últimos dos apartados se analiza el impacto social y cultural del arribo y desarrollo del cine durante 1898 a 1927, retomando algunas categorías como la importancia del contexto histórico, el teatro y atracciones culturales, espacios de interacción, la exhibición y distribución filmica.

En un primer periodo que abarca desde 1898 hasta 1910, se observa que el público mostraba poco interés por el espectáculo. Esto llevó a que varios empresarios de la industria dudaran en establecer sus negocios en la ciudad. Además, el manejo complicado del equipo y la escasa cobertura de las exhibiciones en la prensa contribuyeron a esta situación. En lugar de asistir a espectáculos, el público prefería participar en otras actividades sociales y culturales habituales, como carpas, zarzuelas, y teatro, entre otras.

Se constató que, durante 1911, coincidiendo con los acontecimientos bélicos suscitados a raíz de la Revolución mexicana, el público comenzó a asistir a las “salas” de cine. Se corroboró que este suceso es derivado de la exhibición, por parte de itinerantes nacionales y extranjeros que visitaron la ciudad, de *vistas* en movimientos o filmes documentales relativos a los sucesos que acontecían en el país: se presentaron filmes de caudillos, revolucionarios y gente partícipe de los diferentes grupos armados. Por primera vez, el cine fungió como un medio de comunicación.

En esta segunda aproximación, de 1911 a 1927, surgió el llamado “renacimiento del cine”, como lo nombraron algunos intelectuales y periodistas de la época. Emergió así el nacimiento de circuitos cinematográficos locales, la apertura de salas permanentes y la conformación de un público específico para el espectáculo: *un público cinematográfico*.

Finalmente, el supuesto fue corroborado: los sectores de la sociedad reaccionaron a favor o en contra del espectáculo, lo cual se reflejó en las críticas y reflexiones que se publicaron en la prensa local. Conforme a la expansión del espectáculo, comenzó la apertura de salas de cine más allá del centro de la ciudad, orillando al Estado a establecer reglamentos y estatutos, incluso conforme a su ubicación geográfica, los cines fueron clasificados según su ubicación, preferencia y asistencia. El desarrollo de una cultura cinematográfica local

estuvo determinado por los acontecimientos históricos nacionales. Se percató que su impacto social y cultural difiere al de otros estados de la República Mexicana (remitiendo a los estudios nacionales).

Para darle continuidad a esta línea de investigación se realizó un segundo análisis. El planteamiento del problema se realizó con base en los resultados del primer estudio antes mencionado. Se cuestiona sobre qué aspectos de la sociedad regiomontana de la época definieron el desarrollo del cine en la ciudad durante 1928 (año en que inicia formalmente el cine sonoro en la ciudad de Monterrey) a 1949 (años antes del arribo de la televisión y el establecimiento de la Ley cinematográfica nacional). Del problema general se desprendieron preguntas específicas, cuya respuesta ayudó a comprender la cultura cinematográfica de Monterrey: ¿las coyunturas históricas ocurridas entre 1928 a 1949 condicionaron nuevamente el desarrollo del cine en la ciudad?, ¿existió una estructura social y económica para la distribución, programación y exhibición de filmes?, y ¿cómo era la experiencia social de asistir al cine en la ciudad en esa época?

El objetivo de la investigación fue indagar en los aspectos socioculturales que condicionaron el desarrollo del cine en la ciudad durante el periodo de 1928 a 1949. Para concretar el objetivo se analizó la influencia de los acontecimientos históricos y los aspectos culturales de la sociedad regiomontana, que determinaron el avance del cine en la ciudad. Asimismo, se indagó en la exhibición, la distribución, la producción y el mercado cinematográfico, que llevó a comprender la cultura cinematográfica de la localidad.

En este segundo análisis, se recurrió a la historia oral, técnica de investigación que no se empleó en el primer estudio, con la finalidad de estudiar la experiencia social de las salas de cine en Monterrey. Se realizaron entrevistas semiestructuradas, con la previa realización

de un instrumento, a 6 sujetos de entre 80 y 102 años, seleccionados por conveniencia, y quienes fueron contactados a través de una red social (Facebook). Algunas categorías que se consideraron fueron demográficas (sexo, nivel socioeconómico, lugar de residencia durante la época, nivel de estudios) y las relacionadas a sus conocimientos sobre el espectáculo.

El estudio se dividió en cinco capítulos: tres contextualizan la naturaleza del problema (metodología, diseño y marco teórico) y dos abordan los resultados y conclusiones del análisis. Estos dos últimos, se dividen por temporalidades seccionadas por la historiografía nacional: el Maximato (1928-1934), el Cardenismo y el Milagro mexicano (1935-1949). Como anexo, se muestran mapas correspondientes a la época donde se señala la ubicación de diversos recintos, así como algunas fotografías de la transformación de las salas.

Como resultados, en una primera temporalidad determinada en la época del Maximato (1928-1934), se exponen los primeros pasos del cine sonoro: desde su arribo hasta la consolidación. Se pudo demostrar el nivel de importancia que siguió teniendo el espectáculo entre la sociedad regiomontana, esto por medio de los acervos documentales y la prensa. Los periódicos locales, independientemente de su posición a favor o en contra, no dejaron pasar desapercibidos los cambios que el cine presentó, como la incorporación del sonido. Incluso, la prensa designaba nombres a estas nuevas fases del cine, como la llamada “revolución sonora”. Los documentos reflejan cómo la sociedad reaccionaba a los constantes cambios del cinematógrafo: el cine, como lo habían conocido, podía desaparecer y aprovechaban la prensa para expresar su malestar.

En la segunda temporalidad, del Cardenismo al “Milagro mexicano” (1935-1949), se presentó una gran influencia social y cultural, incluso psicológica, del cine hacia los públicos asistentes (como del espacio a la exhibición). Los tiempos cambiaron y la modernidad

alcanzó a las salas de cine, éstas pasaron de ser salas rudimentarias a monumentales y ostentosas. Estos cambios modificaron la estructura en torno a la industria cinematográfica local: la inspiración de circuitos cinematográficos para desarrollar negocios; los públicos se fueron reestructurando por los cambios en las salas y la apertura de otras (esto modificó la clasificación de los cines de 1920- primera clase, segunda clase y tercera clase-) y el impacto de las exhibiciones sobre la audiencia.

Este último caso muestra la gran cantidad de crímenes e inseguridad en torno a las salas de cine (espacio), como asesinatos e intentos de robos, suicidios, escándalos, entre otros. Se pudiera pensar que, esta inseguridad, afectaría el consumo local del cine; sin embargo, los acervos demostraron lo contrario: salas saturadas por el público, a quienes les entusiasmó la idea de escuchar y ver a sus actores y actrices favoritos. A algunos grupos sociales les costó acostumbrarse a los cambios, pero esto no interfirió en el desarrollo o expansión del cine. Incluso, los sujetos entrevistados relatan cómo estos hechos no perjudicaron la asistencia.

Realizando una comparación entre los dos trabajos se establece lo siguiente: durante el arribo del cine, éste tuvo que competir con otras atracciones socioculturales, principalmente el teatro, dificultando llegar a la preferencia de la sociedad. Sin embargo, los acontecimientos históricos como la Revolución mexicana lograron posicionar al cine no solo como la atracción preferida, sino como un medio de comunicación.

Se pensó que su éxito sería momentáneo, pero su desarrollo fue inevitable. El arribo del cine sonoro implicó cambios no solo para el espectáculo en sí, sino para la sociedad, y en un momento se planteó la hipótesis de que éste volvería a pasar a segundo término, pero no fue así. La llegada de la modernidad, junto a los sucesos bélicos internacionales, como la

Segunda Guerra Mundial, lograron posicionarlo como la única atracción, o la preferida, al menos así lo expresan los entrevistados. Incluso, la llegada de otro medio de comunicación, como la radio, no compitió con el espectáculo.

En conjunto, estos estudios han permitido avanzar a la comprensión de los públicos cinematográficos como sujetos diversos, cuyas prácticas están atravesadas por diversas condiciones. Han demostrado que el cine no constituye un espacio homogéneo, sino un campo de socialización en el que se producen y reproducen jerarquías sociales.

Sin embargo, aún persisten la necesidad de profundizar en contextos regionales específicos, así como en periodos históricos concretos donde se articulan transformaciones urbanas, industriales y culturales. En particular, el caso de Monterrey durante la segunda mitad del siglo XX ofrece un escenario pertinente para analizar en conjunto estas dinámicas.

El presente estudio retoma los aportes de la revisión de literatura para analizar la noción de pactos de socialización. A partir de esta categoría, se busca no solo identificar la diversidad de los públicos, sino comprender cómo estas prácticas contribuyeron a estructurar una estratificación social del espectáculo cinematográfico.

Estrategia metodológica de la investigación

El análisis de esta investigación se desarrolla desde un enfoque cualitativo, el cual permite profundizar en casos específicos para cualificar y describir fenómenos sociales (Bonilla y Rodríguez, 2005, p. 110). Este paradigma permite formular preguntas sobre el que, por qué, y cómo de los fenómenos sociales, con el fin de explorarlos y comprenderlos en su complejidad (Ramírez y Arbesú, 2019, p. 428). Asimismo, constituye un campo de

investigación interdisciplinario que busca examinar cómo los individuos perciben y experimentan la realidad que los rodea (Hernández, 2018, p. 358).

De acuerdo con Ramírez y Arbesú (2019), este enfoque permite conocer las creencias, representaciones y motivos que orientan las acciones sociales (p. 26), mientras que Fraenkel y Wallen (1996, citados en Barradas, 2018, p. 151) destacan que su análisis parte del contexto natural, privilegia los datos verbales y los procesos, adopta un razonamiento inductivo y se interesa por los significados atribuidos por los sujetos. El estudio cualitativo permite comprender la construcción de los pactos de socialización entre los públicos cinematográficos a partir de sus experiencias, motivaciones y prácticas culturales, revelando la dinámica social que sostuvo estas interacciones.

Se adoptó un diseño etnográfico, entendido como método que describe las costumbres y prácticas culturales de las personas (Cortés, 2021, p. 94). Este diseño busca una comprensión profunda de la vida y las circunstancias de los individuos (Plowman, 2003, citado en Cortés, 2021, p. 94), abarcando dimensiones históricas, geográficas y socioculturales (Patton, 2015, citado en Hernández, 2018, p. 400).

Dicho diseño permite analizar cómo se construyen y negocian los significados sociales en contextos específicos, como en la ciudad de Monterrey entre 1958 y 1975, un periodo caracterizado por transformaciones urbanas y culturales que impactaron la experiencia cinematográfica. Este enfoque posibilita identificar los cambios y continuidades en la jerarquización social y espacial del espectáculo, considerando la infraestructura de los cines, los hábitos de consumo y las dinámicas socioculturales de la ciudad (Cortés, 2021, p. 94).

La población comprende a todas las personas y materiales relevantes para el estudio, de la cual se selecciona una muestra delimitada según criterios específicos. Camacho (2008) categoriza dos tipos de muestra: la muestra no probabilística y la muestra probabilística, cuya elección depende de los objetivos del estudio (p. 122). En la investigación cualitativa, el tamaño de la muestra no busca representatividad estadística, sino profundidad en la comprensión del fenómeno (Hernández, 2018, p. 427). Trabajar con una fracción de la población permite optimizar recursos y mejorar la calidad del análisis (Arias, 2020, p. 97).

Para el estudio se emplearon tres tipos de muestra no probabilística: por conveniencia, por redes (bola de nieve) y voluntaria. Se seleccionaron 15 participantes mayores de 60 años de ambos géneros, residentes de Monterrey y asistentes al cine durante el periodo de estudio.

La muestra por conveniencia inició con el reclutamiento de participantes seleccionados por su disponibilidad y accesibilidad, siempre considerando que cumplieran con ciertos criterios relevantes para la investigación. Este tipo de muestra está formada por los casos disponibles a los cuales se ha tenido acceso (Battaglia, 2008, citado en Hernández, 2018, p. 433). En el caso de la muestra por redes, también conocida como bola de nieve, se identificaron participantes clave y, a partir de ellos, se agregaron nuevos casos a la muestra. Se les preguntó si conocían a otras personas que pudieran proporcionar más datos o ampliar la información, y una vez contactadas, son incluidas también (Morgan, 2008, citado en Hernández, 2018, p. 431).

Finalmente, se recurrió a una muestra voluntaria, la cual, según Morse, se emplea cuando el estudio se enfrenta a sujetos que creen tener el conocimiento del tema o la experiencia. Para vincular a los participantes se realizan estrategias de invitación como, por ejemplo: anuncios publicitarios en lugares públicos. Tiene como ventajas una lista potencial

para seguir, es una muestra autoseleccionada por lo cual no se sabe cuántos participantes puedan llegar (Mendieta Izquierdo, 2015, p. 1150). La conformación de la muestra de informantes se estableció de la siguiente manera:

Tabla 1. *Datos de informantes*

<i>Nombre</i>	<i>Iniciales</i>	<i>Edad</i>	<i>Género</i>	<i>Escolaridad</i>	<i>Colonia</i>	<i>Fecha de entrevista</i>
<i>Rubén Hipólito</i>	R.H.	66	M	Licenciatura	Centro	10 de enero
<i>Juan Ramón</i>	J.R.	66	M	Licenciatura	Centro	14 de enero
<i>Ludivina Lozano</i>	L.L.	73	F	Licenciatura	Mitras	20 de enero
<i>María Guadalupe</i>	M.G.	63	F	Normal básica	Topo Chico	26 de enero
<i>Juany Pineda</i>	J.P.	78	F	Preparatoria	Centro	27 de enero
<i>Hazael Castillo</i>	H.C.	68	M	Maestría	Mitras	29 de enero
<i>Ernesto Rodríguez</i>	E.R.	63	M	Maestría	Asarco	04 de febrero
<i>Gilberto Saldaña</i>	G.S.	88	M	Secundaria	Centro	07 de febrero
<i>Emma Chávez</i>	E.C.	82	F	Licenciatura	Centro	16 de febrero
<i>Enrique Puente</i>	E.P.	91	M	Maestría	Independencia	18 de febrero
<i>Antonio Ascencio</i>	A.A.	72	M	Técnico	Estrella	20 de febrero
<i>María Elvia</i>	M.E.	68	F	Primaria	Hidalgo	20 de febrero
<i>Delia Obregón</i>	D.O.	65	F	Licenciatura	Centro	21 de febrero
<i>Hortensia Morales</i>	H.M.	73	F	Primaria	Central	28 de febrero
<i>Gerardo Giacoman</i>	G.G.	76	M	Licenciatura	Centro	15 de marzo

Las entrevistas se desarrollaron entre enero y marzo de 2025 a través de la plataforma Zoom, garantizando diversidad en edad, género y lugar de residencia. Previo a cada entrevista, se solicitó el consentimiento informado y se explicó el propósito del estudio, las categorías temáticas y la duración estimada. Las sesiones tuvieron una duración de entre una y dos horas, ajustándose según la necesidad de profundizar o complementar información. Esta fase permitió obtener testimonios valiosos que enriquecieron la comprensión de los procesos de socialización y las experiencias cinematográficas en la ciudad.

Además, se integró una recopilación de carteleras cinematográficas locales como fuente complementaria para contrastar los testimonios y contextualizar la oferta filmica. Se seleccionó el periódico *El Norte* por la facilidad de acceso a la fuente. Dada la gran cantidad de películas presentadas mensualmente, se optó por seleccionar los meses de mayo y octubre, con una frecuencia de cada cinco meses en un intervalo de dos años. En cada uno de esos meses se registraron las películas exhibidas cada 15 días. Durante este proceso se recopilaron aspectos clave como la fecha y lugar de exhibición, el título de la película, nacionalidad, producción y año de estreno.

En cuanto a las técnicas de investigación, se aplicaron el análisis documental y la historia oral. Los métodos y las técnicas de investigación son los procedimientos que siguen los investigadores para obtener los datos necesarios en su aproximación al objeto de estudio. Su importancia radica en que son la garantía de la cientificidad (Gómez-Escalonilla, 2021, p. 116).

El análisis documental constituye una técnica esencial para la investigación, al permitir localizar, procesar y organizar información con el fin de obtener respuestas más precisas (Tancara, 1993; Bermeo-Yaffar *et al.*, citado en Martínez *et al.*, 2023, p. 74). Según Pinto (1989), esta técnica se divide en dos niveles: el análisis formal o externo, referido al soporte documental, y el análisis de contenido, centrado en el contenido mismo (p. 331).

En esta investigación se adopta el análisis de contenido, entendido por Krippendorff (1990) como “una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto” (p. 28). Este método permitió una descripción objetiva y cualitativa de fuentes, en este caso, documentos del Archivo Histórico de Monterrey, datos hemerográficos de la prensa local como *El Norte* y

El Porvenir, y revistas universitarias, permitiendo la interpretación del fenómeno desde múltiples perspectivas (Varguillas, 2006, p. 75).

Por su parte, la historia oral busca recuperar las experiencias subjetivas y significados individuales a través del testimonio (Garay, 1999, p. 147). Esta metodología trasciende el archivo tradicional al investigar la realidad “desde la palabra y con la palabra” (Lara y Antúnez, 2014, p. 48). Aunque ha sido cuestionada por algunos sectores académicos, se reconoce como un complemento de la historiografía escrita al permitir contrastar o confirmar hipótesis (Mariezkurrena, 2008, p. 229).

En este estudio, la entrevista semiestructurada se utilizó como instrumento dentro de la historia oral para indagar las experiencias de los participantes. La entrevista constituye un espacio de encuentro donde entrevistador y entrevistado construyen conjuntamente el significado de los hechos o vivencias relatadas (Barela, 2009, p. 22; Janesick, 1998, citado en Hernández, 2018, p. 449). Su finalidad es conservar y transmitir relatos que no pueden recuperarse mediante fuentes escritas, permitiendo reconstruir aspectos de la vida cotidiana urbana y rural (Mariezkurrena, 2008, p. 228). Para ello, se empleó una guía de entrevistas validada por especialistas, la cual abordó seis categorías temáticas relacionadas con el consumo, la socialización y la desigualdad cultural.

Una vez validada la guía de preguntas, se realizó un estudio piloto con tres participantes, lo que permitió evaluar la pertinencia del instrumento, ajustar las preguntas y mejorar la dinámica de entrevista. A partir de esta prueba se propusieron correcciones en la selección de los participantes, la formulación de las preguntas y las condiciones del entorno de aplicación, con el propósito de garantizar la diversidad de perspectivas y la calidad del material empírico.

Una vez obtenida la información, se recurrió a la triangulación como estrategia para integrar los diferentes métodos, fuentes o perspectivas, enriqueciendo la comprensión del fenómeno y fortaleciendo la validez de los hallazgos (Arias Valencia, 2013, p. 15; Patton, 2002, citado en Okuda Benavides y Gómez-Restrepo, 2005, pp. 119-120). Existen cuatro tipos básicos: triangulación de datos, de investigador, teórica y metodológica (Arias Valencia, 2013, pp. 15-16). En este estudio se aplicó la triangulación de datos, considerando tres niveles, tiempo, espacio y persona, para explorar la evolución de los públicos cinematográficos, las variaciones territoriales y las experiencias sociales.

En conjunto, esta estrategia metodológica permitió articular los testimonios orales, fuentes documentales y hemerográficas para reconstruir las prácticas de consumo, los procesos de socialización y las formas de desigualdad que atravesaron la experiencia cinematográfica en Monterrey. De este modo fue posible analizar la configuración histórica de los públicos no solo desde sus prácticas, sino desde las condiciones que delimitaron su acceso al espectáculo.

Si bien el estudio de los públicos cinematográficos ha sido abordado por diversos especialistas, aún son escasos los trabajos que analizan las prácticas de socialización y consumo desde una perspectiva que permita evidenciar la estratificación social que caracterizó a las audiencias y configuró la cultura cinematográfica en Monterrey. Como respuesta, esta investigación se inscribe en un proyecto más amplio iniciado en 2017, orientado a la construcción de una Historia Social del Cine en Monterrey. Con ello, no solo se busca aportar al conocimiento del fenómeno cinematográfico en la región, sino también fortalecer esta línea de investigación y abrir nuevas posibilidades de estudio sobre los públicos y sus prácticas culturales.

CAPÍTULO I.

MIRAR, ASISTIR Y PERTENECER: FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA EL ANÁLISIS DE LOS PÚBLICOS Y SUS PRÁCTICAS

El presente capítulo reúne los principales referentes teóricos que sustentan esta investigación. Con el fin de organizar la discusión, se estructura en cuatro apartados que avanzan de lo general a lo particular. En primer lugar, se ofrece un recorrido por el desarrollo de las industrias culturales en el contexto de la modernidad y la consolidación del capitalismo. En este proceso, la aparición de tecnologías como la imprenta resultó fundamental para la expansión de ideas y la circulación de información a través de medios como la prensa y el libro, lo que contribuyó a la conformación de una esfera pública y sentó las bases para el surgimiento de la cultura de masas.

En este marco emerge el cine, que, tras sus orígenes como dispositivo científico, se consolidó rápidamente como un producto cultural de amplio alcance. Su expansión despertó el interés de diversos especialistas, quienes comenzaron a incorporarlo, junto con otros medios visuales, como objeto de estudio en disciplinas como la historia y la sociología. Aunque en un inicio existieron resistencias para considerarlo una fuente legítima, con el tiempo se consolidó su valor documental, dando lugar a múltiples enfoques centrados en el análisis de las representaciones filmicas. A partir de la década de 1990, estas investigaciones se ampliaron hacia el estudio del campo cinematográfico en su conjunto, otorgando un lugar central a los públicos.

De este giro surge una línea de análisis que aborda a los públicos desde una perspectiva social y cultural. En este sentido, el segundo apartado se centra en examinar a los

públicos cinematográficos como un *subcampo* específico, con el propósito de *desnaturalizarlos*. Siguiendo a Rosas Mantecón (2023), esto implica reconocer su carácter construido, indagar en los procesos que les dieron origen, analizar su relación con los productos culturales y con otros actores sociales, así como situarlos dentro de contextos históricos y sociales más amplios (p. 20).

Para ello, se retoman diversas herramientas conceptuales provenientes de la sociología. Las aportaciones de Émile Durkheim permiten comprender la dimensión colectiva y normativa de las prácticas sociales; Erving Goffman aporta elementos para analizar la interacción y el desempeño de roles en contextos específicos; mientras que Talcott Parsons enfatiza los procesos de socialización y la interiorización de normas y valores. A estas perspectivas se suman los planteamientos de Arnold Van Gennep sobre los rituales de paso, los cuales resultan útiles para pensar las transiciones simbólicas implicadas en la experiencia de asistir al cine.

A partir de este andamiaje teórico, el tercer apartado introduce el concepto de pactos de socialización, propuesto en esta investigación como una herramienta analítica para comprender cómo se estructuran los comportamientos, las normas y las formas de interacción de los públicos en los espacios de exhibición cinematográfica. Este concepto se articula con las teorías de la enunciación, lo que permite vincular las formas de interpretación con las prácticas concretas de consumo cultural.

Finalmente, el cuarto apartado aborda las prácticas de acceso cultural, poniendo énfasis en las desigualdades y procesos de estratificación que atraviesan la experiencia cinematográfica. A partir de las contribuciones de Robert Merton, Talcott Parsons y Pierre Bourdieu, se analiza cómo los distintos públicos se relacionan de manera desigual con la

oferta cultural. En este contexto, la transformación o ruptura de los pactos de socialización tradicionales permite observar situaciones de anomia y evidenciar las estructuras que regulan la participación cultural. Así, el cine no solo se entiende como un espacio de entretenimiento, sino como un ámbito donde se negocian identidades, se configuran pertenencias y se reproducen, o cuestionan, las distinciones sociales.

1.1. Las industrias culturales y la consolidación de una cultura de masas

La modernidad y el surgimiento del capitalismo, como sistema económico, se caracterizaron por el resultado de un conjunto de transformaciones que se iniciaron en Europa a finales de la Edad Media. Específicamente, en el ámbito cultural, el advenimiento de las sociedades modernas no solo transformó las creencias o valores, sino que abrió paso a un conjunto de prácticas culturales que comenzaron a circular y a extenderse, inicialmente en los crecientes centros urbanos, eclipsando gradualmente las antiguas.

Rosas Mantecón (2017) señaló que “en las sociedades preindustriales las actividades que hoy llamamos culturales se desarrollaban sin ninguna diferenciación de todas las que conformaban la vida cotidiana y festiva” (p. 48). Algunas, sino es que la mayoría, eran controladas por la Iglesia, las cortes, o incluso, más adelante, el Estado, imponiendo su poder. Sin embargo, la modernidad separó lo que tradicionalmente los había unido desvinculando a estas instituciones del *campo* artístico. En palabras de García Canclini (1990), esta

modernización disminuyó el papel de lo culto y lo popular a tradicionales, desarrollando la autonomía de actividades que se denominan artísticas¹ (p. 18).

Resultado de esas transformaciones culturales, surge lo que Thompson (1998) denomina *industria mediática*, precisamente con el nacimiento de la imprenta de Johann Gutenberg durante el siglo XV, donde a través de técnicas de impresión, se lograron expandir ideas y debates (p. 81). Fue a través de este invento que comenzó un desarrollo de diversos productos culturales, como la prensa o el libro, diversificando su consumo más allá de las esferas privadas o burguesas.

Bajo un sistema capitalista, la producción mediática se fue comercializando, transformando su carácter hasta convertirse en un consumo cultural. Para Abruzzesse (2004), en esta sociedad moderna, el sistema de producción y reproducción de la cultura se organizó de acuerdo con criterios de tipo industrial. Las antiguas reglas de desarrollo cultural se vuelven obsoletas para dar origen a nuevos condicionamientos; por ejemplo, el artista, quien antes dependía de una corporación o un mecenas durante la época medieval, ahora trabaja directamente con los vínculos del mercado artístico. Los artistas se transforman en asalariados, sus obras se estandarizan y elaboran en formas que aseguren la máxima difusión (serialidad de los productos de la industria cultural); los destinatarios dedican a ellas el mismo tipo de fruición afectiva y efímera que dedican a los bienes de consumo y a las modas (p. 190).

¹ Sin embargo, existe una mirada crítica sobre el desvanecimiento de la autonomía del *campo cultural* a manos del mercado.

El desarrollo y expansión de los medios de comunicación, más allá de los productos que destaca Thompson -la prensa o el libro- a finales del siglo XIX y principios del XX, tuvo repercusiones estructurales en las sociedades modernas. Van Horn (2009) sostuvo que “las diversas transformaciones de la vida cotidiana, la urbanización, los avances tecnológicos producto del capitalismo y la revolución industrial, la expansión de los mercados, entre otros, aceleraron el flujo de información y circulación de dichos bienes, alentando el desarrollo de espectáculos de ocio, centros de entretenimiento y sociabilidad” (p. 20).

Estos factores alentaron el surgimiento de nuevas manifestaciones y circulación de bienes culturales, facilitando el tránsito de información y difusión cultural entre individuos fuera de la *esfera privada*. Dentro de su obra “*Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*”, Thompson (1998) expone cómo el nacimiento y desarrollo de las industrias mediáticas o culturales influyeron en diversos grupos sociales ante su relación con la información que fue desarrollándose (p. 79). Esto influyó en el surgimiento de lo que Jürgen Habermas denomina *esfera pública*: un espacio donde diversos sujetos fuera de las altas clases pueden participar en la difusión de ideas y asuntos de interés común, permitiendo así una democratización y participación ciudadana (citado en Thompson, 1998, p. 100).

Para algunos autores este proceso condujo a una transformación de la producción cultural tal como se conocía, buscando conceptualizarla frente a la modernización. Lo anterior se refleja en la preocupación de algunos pensadores, entre ellos los filósofos alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer. Ambos, en el texto “*La industria cultural: la ilustración como engaño de las masas*” dentro de su obra “*Dialéctica de la Ilustración*” de 1944, postulan el concepto de *industria cultural*. Este término hace referencia a la producción cultural en las sociedades capitalistas, en la cual sus técnicas de creación y difusión masiva

respondieron a los lineamientos que el sistema económico establecía (citado en Briceño Linares, 2010, p. 58).

Bajo este contexto, las industrias culturales y sus productos originaron una cultura democratizadora, una comunicación de masas, señala Wright (1986), que se caracteriza por ser pública, rápida y transitoria, sin dirigirse a un grupo particular, encaminada a grandes auditorios en un corto periodo de tiempo (p. 15). De este modo, el concepto de cultura sufrió un proceso de degradación en las sociedades capitalistas, desde la visión de Adorno y Horkheimer. Por medio de las industrias culturales, esta comunicación brindó la oportunidad a otros grupos sociales, fuera de los círculos de la alta cultura, y la baja cultura, a integrarse a estas nuevas *ofertas culturales*, surgiendo así una reestructuración de relaciones entre ellos.

El afianzamiento de los medios de comunicación masiva y su producto logró el desarrollo de la *cultura de masas*, sinónimo de *comunicación de masas*. Ésta se distinguió, menciona Zubieta (2000), por ser producida o reproducida por medios técnicos, pensada para ser dirigida a un público considerable en cantidad, en contraste con aquellas altas artes, problemática que se presentó anteriormente (p. 117).

Edgar Morín (1966) indica que esta *cultura de masas* se produce de acuerdo con normas masivas de fabricación industrial; es difundida y dirigida a una gigantesca masa social en la que no se toman en cuenta clase social, familia, edad, sexo u otras categorías. Es una cultura constituida por un cuerpo de símbolos, mitos e imágenes que se refieren a la vida práctica e imaginaria (p. 20).

El análisis anterior demuestra dos perspectivas sobre las industrias culturales y el surgimiento de la cultura de masas. Por un lado, autores como Thompson destacan los efectos

positivos y democratizadores de las industrias dando apertura y acceso a todos los grupos sociales sin diferenciación. Por otro lado, Adorno y Horkheimer argumentan que el capitalismo ha alterado el significado tradicional de la cultura, discutiendo que las industrias culturales se producen en masa. Sin embargo, también admiten que la producción en masa suele dirigirse hacia distintos segmentos de la población, teniendo en cuenta una jerarquía de preferencias y características entre los consumidores, lo que implica la creación de productos para diversos sectores. Esta última perspectiva plantea un tema fundamental para la investigación: cómo difiere en la realidad la idea democratizadora propuesta por autores como Thompson. Aunque hay una democratización en la forma de producción, ya que se produce para cada consumidor, los productos se diversifican según categorías sociales y culturales de una comunidad, lo que resulta en una estratificación social y barreras de acceso cultural.

1.1.1. El cine como problema de análisis histórico

Dentro del campo de la producción artística de las industrias culturales, se encuentra el cine. Este espectáculo artístico inició con fines científicos y desde tiempos remotos hubo intentos de crear y reproducir imágenes en movimiento. Durante el siglo XIX y principios del XX se crearon diversos aparatos destinados a alcanzar tal objetivo: el zootropo, el praxinoscopio, el fenakitoscopio, entre otros. Solo algunos tuvieron éxito, entre ellos el científico Thomas Alva Edison y su ayudante William Dickinson. Después de varios intentos, en 1894 crearon el kinetoscopio, una caja de gran tamaño provista de un visor por el cual, de forma individual, se podía observar una breve película (Sifuentes, 2018, p. 44). Por sus características, éste se considera el primer aparato aproximado al cine.

Pero no fue sino hasta diciembre de 1895, en Francia, cuando los hermanos Auguste y Louis Lumière, presentaron, con éxito, la primera exhibición de su aparato llamado “Lumière”. A diferencia de Edison, los Lumière lograron proyectar películas ante un público y no de forma individual. Pronto, los aparatos Lumière se propagaron haciendo competencia con el kinetoscopio de Edison.

Surgió así un nuevo medio de comunicación de masas, un producto cultural que conllevó a nuevas prácticas sociales. Pero más allá del *campo cultural*, los estudiosos se pronunciaron ante la proliferación de los productos de dicha industria, atrayendo la atención de algunos especialistas quienes no perdieron oportunidad de realizar un estudio sobre los nuevos medios.

Por otro lado, en el *campo intelectual*, en los años setenta del siglo XX, la creencia tradicional de que una investigación histórica racional permite llegar a un conocimiento auténtico del pasado construida con documentos oficiales, fue criticada por una nueva generación de teóricos de la historia influidos por el *giro lingüístico y cultural*. Esta postura se contraponía a la corriente positivista predominante del siglo anterior y al de su precursor, Leopoldo Von Ranke, quien afirmaba que el pasado se encontraba en los documentos.

Estos interrogantes surgían en respuesta a los cambios globales mencionados por Hobsbawm (1999), que transformaron la forma en que se percibía y comprendía el mundo en el siglo XX (p. 9). El surgimiento de nuevos medios de comunicación a finales del siglo XIX y principios del XX, según Saiz García (1996), generó nuevas fuentes para el estudio histórico. Estos materiales son cruciales para que los investigadores analicen la realidad en sus diversas dimensiones: sociológica, económica, cultural, política, entre otras (p. 133).

¿Cómo integrar los nuevos medios que surgían, como la fotografía, la radio, el cine y la televisión al estudio científico? Los especialistas afines a estos nuevos medios comenzaron a desarrollar teorías y metodologías para legitimar su validez científica. Se percataron que aglomerarlos bajo el concepto de “*arte*” no era suficiente, pues éste estaba lejos de representar dichos medios. Éstos no encajaban dentro de los cánones o parámetros del término arte impuesto por la hegemonía a las bellas artes (pintura, arquitectura, escultura). El concepto se volvió limitado; el arte se consideró elitista y creado también por las elites, en cambio, estos nuevos medios llegaban con mayor rapidez a la sociedad, sin distinción de clase, eran repetibles y con mayor difusión.

Pronto se adoptó el término “*estudios visuales*” evadiendo el término arte. En tal sentido, los estudios visuales, interpretados y definidos por A. Walter y Chaplin (2002, citado en Chicangana-Bayona, *et.al*, 2019), corresponden a un área de conocimiento que se ocupa de aquellos objetos materiales, edificios e imágenes (artes visuales), más los medios basados en tiempos y actuaciones, producidos por el trabajo y la imaginación humana (medios de comunicación de masas) que sirven para fines estéticos, simbólicos, rituales o ideológicos, políticos y para funciones prácticas, y que apelen al sentido de la vista de manera significativa (p. 177).

Inicialmente, el cine fue relacionado a la historia del arte, estética y literatura. En un inicio, fueron los mismos cinéfilos o entusiastas por el espectáculo quienes comenzaron a problematizar sobre el tema. Pues, a pesar de su legitimación, los historiadores se rehusaron a considerarlo como fuente por tratarse de un espectáculo vulgar o artístico. Los especialistas no consideraban al cine como una expresión cultural, y *sí como productos de la industria*

cultural ofrecidos a las masas en su conjunto, para incrementar el consumo masivo de estos productos.

Entre los primeros teóricos sobre la relación de historia y cine, estuvo el francés Marc Ferro. Los trabajos del historiador, menciona García Carrión (2015), representaron la introducción en la historiografía francesa del cine como nueva fuente para el historiador (pp. 100-101). El francés afirmó que el análisis de las películas podía permitir descubrir determinados aspectos que tradicionalmente quedaban ocultos para el historiador. Invitaba a no buscar en éstas la imagen y confirmar el conocimiento de la tradición escrita. En síntesis, Ferro inclina su análisis al estudio de los filmes y cómo éstos pueden auxiliar al historiador para reescribir la historia.

En 1977, el francés Pierre Sorlin publicó su obra cumbre: “*Sociología del cine*”. El sociólogo partió del estudio de las películas considerando a éstas como prácticas; señaló que no solo deben estudiarse los temas o argumentos de los filmes, sino la organización del relato y la puesta en acción del material visual y sonoro, teniendo en cuenta siempre el carácter contingente y construido de la expresión filmica. Sorlin fue el primero en considerar el contexto de producción de las películas y su posición dentro de la sociedad. Se dejó de problematizar el contenido visual como elemento primordial para dar paso a las prácticas culturales.

Los historiadores de la cultura entonces tomaron conciencia del valor de la imagen visual como documento para el estudio de las sociedades del pasado y del presente, y se percataron de que pueden proporcionar información sobre las prácticas sociales, culturales, políticas, religiosas o económicas de épocas determinadas teniendo como soporte los

documentos históricos (Chicangana-Bayona, *et.al.*, 2019, p. 180). La cuestión central: problematizar a través de los filmes.

1.1.2. Una historia social de los públicos

La gran cantidad de estudios relacionados con el análisis de películas ocasionó la necesidad de indagar en nuevos paradigmas. Según García Carrión (2015), la característica principal de los estudios del cine fue centrarse exclusivamente en un único lado de la proyección cinematográfica, el de la película, olvidando su otro espacio, el del espectador (p. 109). Si bien, Sorlin consideró el estudio del filme incrustado dentro de la sociedad y su relación con la producción, no dejó de centrarse en el filme.

Desde los años noventa, señala Chapman (2013, citado en García Carrión, 2015), los especialistas comenzaron a reflexionar sobre la relación de historia y cine, incorporado al espectador y su experiencia a su agenda de investigación (p. 100). Los protagónicos: la audiencia y sus rituales de consumo, confluyendo aspectos como el contexto histórico, político, económico, las salas de cine, su evolución, la proyección de determinadas películas y el consumo de cada público (Meers, *et al*, 2014, p. 713).

Se comenzó a teorizar y repensar no en los medios de comunicación en sí mismos o desde los medios, sino, como menciona Martín Barbero ([1984], citado en Zubieta, 2000), desde las articulaciones entre prácticas de comunicación, movimientos sociales, las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales. Para el autor, ya es impensable cualquier análisis de la cultura de masas y de los medios de comunicación, que

partan del esquema teórico que identifique el polo de la emisión con los dominadores y el de la recepción con los dominados (p. 225).

El objetivo fue desafiar la comprensión de los públicos como sujetos pasivos en la oscuridad de una sala, contruidos por el aparato cinematográfico o por textos filmicos, y concebir la asistencia al cine como un acto social llevado a cabo por sujetos históricos, situados en un momento cultural y social determinado, y activos, que entran en relación con las películas y con otras personas. Contar una historia cultural y social más amplia y amorfa, más allá del filme, que ayudara a comprender las tendencias, factores o condiciones que expliquen la cultura cinematográfica de un lugar. A este nuevo paradigma los teóricos lo denominaron, posteriormente, “*nueva historia del cine*”.

Este enfoque considera los significados culturales y sociales de la asistencia al cine en diferentes épocas y está basado en experiencias cotidianas, pues según Maltby (2004), la inclusión de experiencias muestra detalles más concretos que complementan la microhistoria (p. 13). Mediante un análisis histórico de la recepción con públicos pertenecientes a distintos grupos de edad y nivel socioeconómico, se pretende comprender la cultura cinematográfica de un lugar determinado logrando construir una reflexión acerca de los factores que la determinaron.

1.2. Desnaturalizando a los públicos cinematográficos

El advenimiento del cine como parte de las industrias culturales, coincide con los procesos de modernización que se mencionaron anteriormente. Su desarrollo y expansión como oferta cultural, logró que el cine se dejara de estudiar y percibirse como un arte, legitimando la

importancia de pensar en el cine como un producto cultural que implica una práctica de acceso y consumo.

En este contexto de modernidad y de desarrollo de dichas industrias, la explotación comercial y circulación pública de los *bienes culturales*, entendidos como objetos o productos, su reproductividad y accesibilidad originó una reestructura en el *campo de la producción cultural*. Retomando el concepto de *campo*, para el sociólogo Pierre Bourdieu (1998), es un espacio de fuerzas posibles, que se ejercen sobre todos los cuerpos que pueden entrar en él; es un *campo* de luchas, y cabe, en este sentido, compararlo con un juego: las posesiones, es decir el conjunto de las propiedades incorporadas, incluyendo la elegancia, el desahogo o incluso la belleza, y el capital bajo sus diversas formas, *económica, cultural, social*, constituyen bazas que impondrán tanto la manera de jugar como el éxito en el juego (p.29). En este sentido, García Canclini (2009) menciona que, el *campo cultural* es un espacio capaz de imponer su lógica propia a las determinaciones externas que son reestructuradas en proporción al grado de autonomía del *campo* (p. 278).

En otras palabras, el *campo* se entiende como un espacio "autónomo" donde se establecen relaciones de poder, resaltando que cada *campo* posee sus propias normas, estructuras y formas de capital que son valoradas en su contexto. Es un ámbito de confrontación donde se disputan recursos y capitales. La lucha por el reconocimiento determina la posición de los individuos en la estructura social. Bourdieu utiliza este concepto para analizar cómo las dinámicas de poder y las contiendas por el capital influyen en el comportamiento y las prácticas de los actores sociales. Así, el *campo* se convierte en un marco que permite comprender cómo se generan y mantienen las desigualdades.

Este proceso histórico generó la desvinculación de las creaciones artísticas y las antiguas instituciones de poder, como la Iglesia o el mismo Estado, generando una automatización gradual del *campo*. Entre estos *bienes culturales* comenzaron a distinguirse procesos por los cuales ciertos productos se convierten en *ofertas culturales*, ciertos sujetos en *públicos* y otros en agentes productores de las obras, el valor de las obras y de las habilidades para relacionarse con ellas (Rosas Mantecón, 2009, p. 179).

El cine, menciona Ángel Botero (2015), se concibe como un *producto cultural* pues es producido en un *campo* como el artístico. Éste es resultado de la aplicación de las reglas propias del *campo artístico* y, por lo tanto, ocupa un lugar determinado en la estructura de posiciones de ese *campo*, en este caso, un *campo* legítimo (p. 10).

Para Assusa (2013), el *campo cinematográfico* está sujeto no solo a procesos de racionalización, profesionalización, institucionalización y autonomización, sino también a la dinámica estructural-relacional de un sistema de posiciones ocupadas por una diversidad de actores: productores, realizadores, exhibidores, críticos, espacios de formación académica, técnica y público (p. 94). Este último, el público, dentro del *campo* y sus articulaciones, es uno de los temas de estudio poco frecuentes.

De acuerdo con Darías (1999), el concepto de público se origina a finales del siglo XVII, precisamente con el desarrollo de la prensa. Desde esta perspectiva, el término público se empleó desde un enfoque político para designar al “lector” quien fue en contra de la posición del absolutismo. Surge lo que Habermas (1986) denomina la *opinión pública*: “pública llamamos a aquellas organizaciones que, en contraposición a sociedades cerradas, son accesibles a todos” (p. 41). Pero para Habermas (2002, citado en Rosas Mantecón, 2017) no fue sino hasta que los bienes culturales se hicieron públicos, esto es, que comenzaron a

ser producidos para el mercado y mediados por él, que en su calidad de mercancías se tornaron universalmente accesibles (p. 25). El concepto *público* comenzó a emplearse desde una visión diferente conforme a la evolución de los medios de comunicación. Para Darías (1999) el concepto de público, desde el *campo cinematográfico*, no es más que el consumidor cultural.

En esta cultura de masas, el público, en calidad de *consumidor* adquiere, consume y dirige permanentemente los bienes culturales que el mercado le ofrece. La oferta se dirige a un grupo infinito de personas desconocidas, quienes se enteran y generan expectativas, se desarrolla una interacción con historias personales y sociales respondiendo a diversas interpelaciones. Los espacios se abren a la asistencia a cualquier persona. Éstos se congregan de manera voluntaria en torno a una oferta y su rol depende y es producto de esa oferta.

Ser parte del público, enfatiza Warner (2012), no requiere más que una participación mínima, la atención, pues al congregarse ante un mensaje en común, comparten esa atención (p.81). El público ocupa una posición fundamental en el *campo cinematográfico*. Su *gusto* y *consumo* pueden influir en la posición de las producciones filmicas y los cineastas.

Para comprender la formación de los públicos se retomó el concepto de *desnaturalización* aplicado a los públicos por Rosas Mantecón. Para la autora, desnaturalizar a los públicos, implica reconocer que han sido contruidos y explorar los procesos que los originaron. Historiar su vinculación con los productos culturales, analizando sus relaciones con otros agentes sociales y con diversos espacios y soportes. Transcender el estudio del acceso cultural y conectarlo con el contexto social más amplio. Ser público no se restringe a una práctica. Se trata de una categoría que no nombra solo sujetos empíricos sino un modo

de existencia, una forma de agrupamiento que se vuelve un referente identitario y de pertenencia (Rosas Mantecón, 2023, p. 20).

1.2.1. El campo cinematográfico y el rol de los públicos

Desde esta perspectiva, comprender la formación de los públicos como comunidad y no como sujetos individuales, lleva a aterrizar al enfoque sociológico de Émile Durkheim en su obra “*Las reglas del método sociológico*” (1895). Más allá de establecer los principios de la sociología como disciplina, busca comprender los *hechos sociales* como realidades externas al individuo, con un carácter coercitivo. Según Grondona (2008), estos hechos sociales conforman un “*todo sui generis*” que, por su naturaleza colectiva, se impone a los individuos. De esta manera, los hechos sociales son formas de hacer, actuar, pensar y sentir que presentan la importante propiedad de existir independientemente de las consciencias individuales (pp. 4-5). Durkheim ([1895] 2001) identifica cuatro niveles de cristalización de los hechos sociales (pp. 42-52):

- Las corrientes sociales, típicas de los individuos reunidos “en masa” (*réunis en foule*). Durkheim enfatiza en el ejemplo de las asambleas donde los grandes movimientos de entusiasmo, de indignación, de piedad, que se producen, no se originan en ninguna conciencia particular. Vienen a cada persona del exterior, y son capaces de arrastrarlas aun contra su deseo.
- Movimientos de opinión, más duraderos, que se producen sin cesar en el entorno, sea en toda la extensión de la sociedad, en círculos más restringidos, sobre materias religiosas, políticas, literarias, artísticas, etc.

- Corrientes de orden fisiológico, los hechos que han suministrado su base, las maneras de hacer, como ejemplo Durkheim retoma la postulación de una regla jurídica.
- Fenómenos morfológicos, son expresiones del máximo grado al que son sensibles los hechos sociales. Durkheim aludía por fin a las maneras de ser colectivas, o hechos sociales de orden, identificándolos como el sustrato de la vida colectiva.

Estas formas sociales ejercen presión sobre el individuo de diversas maneras -sociales, de opinión, fisiológicas o morfológicas-. A través de esta coerción se configuran moldes colectivos que llegan a establecerse y reproducirse en la vida social:

Las reglas del método son a la ciencia lo que las reglas de derecho y de las costumbres son a la conducta; dirigen el pensamiento del sabio de la misma manera que las segundas gobiernan las acciones de los hombres (Durkheim, 2007 [1893], p. 386).

Así, los públicos pueden entenderse como un hecho social: construcciones colectivas que surgen en un contexto determinado y que inciden en las formas en que los sujetos participan de la vida cultural. En este marco, el concepto de *campo cinematográfico* es fundamental. Es en este espacio donde se negocian significados, normas culturales y valores. Los públicos no solo consumen productos culturales, sino que participan activamente en la creación de sentidos dentro de un entramado social y simbólico.

Desde una perspectiva macro, Erving Goffman ofrece herramientas analíticas para comprender cómo los individuos actúan dentro de este campo. A través de su teoría de la dramaturgia, Goffman conceptualiza la vida social como una representación escénica. Según Rizo García (2011), los sujetos, en interacción, adoptan roles y gestionan sus expresiones

para influir en la percepción del otro, construyendo lo que Goffman denomina *fachada*. Esta *fachada* incluye expresiones verbales, gestos, objetos, vestimentas y elementos del entorno (p. 6). De esta manera, el sujeto no actúa de forma aislada, sino en función del *marco de interpretación social* o *frame*, que delimita las expectativas del comportamiento. Según Snow (1986), estos marcos son esquemas que permiten interpretar, identificar y dar sentido a la experiencia (p. 464).

Relacionada con esta idea, Henri Lefebvre señala que el espacio social no es un escenario pasivo, sino una construcción activa que se produce mediante tres dimensiones (2013, p. 92):

- a) La práctica espacial, que engloba producción y reproducción, lugares específicos y conjuntos espaciales propios de cada formación social; práctica que asegura la continuidad en el seno de una relativa cohesión. Por lo que concierne al espacio social, a la relación con el espacio de cada miembro de una sociedad determinada, esta cohesión implica a la vez un nivel de competencia y un grado específico de performance. Espacio percibido: rutinas y prácticas concretas.
- b) Las representaciones del espacio que se vinculan con las relaciones de producción, al orden que imponen y, de ese modo, a los conocimientos, signos, códigos y relaciones frontales (espacio concebido).
- c) Los espacios de representación, que expresan (con o sin codificación) simbolismos complejos ligados al lado clandestino y subterráneo de la vida social, pero también al arte (que eventualmente podría definirse no como código de espacio, sino como código de los espacios de representación), es decir, su dimensión simbólica.

Así, el espacio del cine, la sala, el entorno y las rutinas, se convirtieron en un escenario simbólico donde se construyen y representan roles. La *fachada* del individuo, según Goffman, se articula con el espacio vivido y concebido, lo que permite o restringe formas de comportamiento.

Esta interiorización del *rol* es posible a través de la socialización, que para Talcott Parsons es el mecanismo por el cual el individuo aprende motivaciones y orientaciones funcionales para asumir expectativas sociales (Turkel, 1990, p. 615). Esta socialización incluye mecanismos como imitación, identificación y refuerzo, que permiten al sujeto aprender valores y participar en roles dentro del campo social.

Un componente esencial en este proceso es la ritualidad, entendida como práctica social que estructura y refuerza la interacción. Influido por Durkheim, Goffman considera que los rituales organizan la vida cotidiana y dan sentido a la experiencia social (Medina, 2021, p. 32). Durkheim ya había señalado en su obra *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912), que los rituales son fundamentales para la cohesión e identidad colectivas. En esta línea, Collins (1996, citado en López Lara, 2005) destaca que los rituales generan creencias colectivas que reflejan la estructura social (pp. 64-65).

Los rituales reúnen a las personas en torno a *actividades compartidas*, manteniendo y reforzando normas. Sobre esta idea, Goffman entiende que la vida cotidiana está compuesta y organizada a partir de una ritualidad que incide de forma directa sobre las relaciones sociales, pautándolas y haciendo la interacción asumible para todos los participantes (Rizo García, 2011, p. 32).

Arnold Van Gennep, en su obra *Los ritos de paso* (1909), analizó cómo los rituales marcan transiciones en la vida del individuo y cumplen funciones esenciales en la reproducción social. Según López Lara (2005), estos rituales permiten reorganizar relaciones sociales, transmitir normas y valores, y adaptarse a transformaciones culturales (p.76). En consecuencia, los rituales no son estáticos, sino que evolucionan en respuesta a cambios sociales, incorporando nuevos elementos y prácticas.

Los rituales pueden adaptarse y transformarse para satisfacer las necesidades y demandas cambiantes de la comunidad. Además, los rituales pueden incorporar influencias externas y elementos de otras culturas a medida que las sociedades se encuentran en contacto con diferentes tradiciones.

Los conceptos analizados permiten comprender que los públicos no son entidades aisladas, sino agentes sociales dinámicos, formados por medio de hechos sociales, espacios simbólicos, procesos de socialización y rituales. En el campo cinematográfico, ser público implica más que consumir una oferta cultural.

La experiencia de asistir al cine constituye una práctica social cargada de significados. En este contexto, los públicos internalizan normas de comportamiento, negocian formas de interacción y participan en rituales culturales que refuerzan la cohesión social. Como señala Rosas Mantecón (2023), el rol de público se convierte en un referente identitario, en el que se actúa, se interviene y se transforma tanto la vida individual como el entorno social (p. 57).

El rol de público refleja la aceptación de una práctica cultural, asistir al cine, a través de la internalización de normas y valores. En el espacio de exhibición cinematográfica se negocian comportamientos socialmente aceptables, modos de conducta e interpretaciones

simbólicas que orientan la interacción social y favorecen la integración del sujeto a la comunidad. Este proceso de internalización, regulación e interacción no ocurre de manera espontánea, sino que se estructura a partir de acuerdos socialmente construidos que orientan la conducta de los sujetos. Es precisamente a este conjunto de acuerdos a lo que esta investigación denomina *pactos de socialización*.

1.2.2. Pactos de socialización de los públicos cinematográficos

El análisis de los públicos cinematográficos requiere partir de un concepto que permita comprender cómo se estructuran los comportamientos, las normas y las formas de interacción en espacios culturales específicos. En este sentido, se propone el concepto de *pacto de socialización*, entendido como el conjunto de acuerdos, explícitos e implícitos, sobre normas, valores y pautas de comportamiento que organizan la participación de los individuos en determinadas prácticas sociales.

Estos pactos no implican necesariamente una conciencia plena por parte de los sujetos, sino que operan como formas de regulación social interiorizadas a lo largo de la trayectoria cultural de los individuos. Pueden entenderse como parte del mundo social que los sujetos asumen e incorporan mediante los procesos de socialización. Como señala Berger y Luckmann (2003), el individuo asume un mundo social que preexiste a su experiencia, interiorizando progresivamente normas, valores y formas de comportamiento a partir de su interacción con otros (p. 163- 185). En el ámbito cinematográfico, esto significa que los espectadores aprenden, progresivamente, cómo comportarse en una sala de cine y cómo interactuar con otros espectadores.

En este marco, el uso del término “*pacto*” no es casual. Más allá de referirse a una experiencia, el concepto enfatiza la existencia de acuerdos implícitos que estructuran la relación entre los sujetos y las prácticas culturales. Eliseo Verón (1985) señala que a través de la relación entre los discursos y sus lectores se construye a partir de un *contrato* que se articula con sus expectativas, motivaciones e intereses, estableciendo un vínculo específico entre el soporte y su lectura (p. 2). En este sentido, hablar de “*pacto*” supone reconocer que la participación cultural está mediada por reglas socialmente aprendidas que orientan tanto la interpretación como el comportamiento de los públicos.

A partir de esta perspectiva, los *pactos de socialización* pueden observarse en distintos niveles de concreción dentro del *campo cultural*. En el contexto de las industrias culturales, estos se articulan con formas específicas de relación entre los sujetos y los bienes simbólicos, dando lugar a los denominados *pactos de consumo*. Estos pueden entenderse como acuerdos implícitos entre los públicos y los productos culturales que orientan las formas de acceso, interpretación y apropiación de dichos bienes, no solo en función de su contenido, sino también de las condiciones sociales, espaciales y culturales en las que ocurre la experiencia de consumo.

El término *pacto de consumo*, también denominado *contrato de lectura* fue desarrollado por Verón a partir de la teoría de la enunciación de Émile Benveniste, con el objetivo de analizar la relación entre los medios de comunicación y sus receptores. Como desarrolla Zalba (2003), los medios construyen dispositivos discursivos que presuponen determinados destinatarios y proponen modos específicos de interpretación. Todo acto enunciativo implica una relación intersubjetiva estructurada entre un “yo” (instancia de enunciación) y un “tú” (destinatario), configurando un contrato enunciativo basado en

elecciones discursivas, formato, soporte, tono o estrategias narrativas, que anticipan un tipo particular de receptor (Verón, 1999, citado en Zalba, 2003, p. 142- 143). De este modo, el *pacto de lectura* funciona como un acuerdo tácito que orienta la interpretación del mensaje.

Dentro de estos *pactos de consumo* emerge una dimensión específica vinculada a la finalidad de la experiencia o *campo cultural*: el *pacto de entretenimiento*. Este puede definirse como el acuerdo mediante el cual el público acepta participar en una experiencia orientada al disfrute, la emoción o la evasión. Este pacto supone la disposición del espectador a suspender momentáneamente la incredulidad, concentrar su atención en la narración y aceptar las convenciones propias del relato (Rosas Mantecón, 2017, p. 72). Como señala Christian Metz (2001), en el caso del cine, este opera a partir de una forma particular de creencia que permite al espectador involucrarse emocionalmente con la ficción sin perder conciencia de su carácter representacional (p. 55- 56).

No obstante, el *pacto de entretenimiento* no se limita a la relación entre espectador y narración, sino que involucra disposiciones corporales, temporales y sociales que estructuran la experiencia de asistir al cine. En este sentido, la práctica de ir al cine implica aceptar determinadas reglas: el anonimato de la asistencia, la coexistencia de públicos diversos en un mismo espacio, la oscuridad de la sala, el comportamiento autocontrolado de los espectadores y la participación en un espectáculo programado previamente (Rosas Mantecón, 2023, p. 28).

Cuando estos acuerdos se sitúan en el espacio concreto de la exhibición filmica, adquieren una forma específica que puede denominarse *pacto cinematográfico*. Este remite al conjunto de normas, hábitos y expectativas que regulan la experiencia colectiva en la sala de cine: el silencio relativo, la orientación de la mirada hacia la pantalla, el respeto por la

proyección y por los otros espectadores, así como la aceptación de una temporalidad compartida.

El pacto cinematográfico es el resultado de un proceso histórico de institucionalización de la experiencia filmica. Durante los primeros años del cine, las prácticas de asistencia eran heterogéneas y ruidosas; sin embargo, la consolidación de la industria cinematográfica y la formalización de las salas de exhibición establecieron progresivamente normas de comportamiento que terminaron por naturalizarse. De este modo, lo que en un inicio fueron reglas explícitas se transformaron en hábitos socialmente interiorizados.

Desde esta perspectiva, el *pacto cinematográfico* puede entenderse como una manifestación concreta de los *pactos de socialización* en un espacio cultural específico. A través de él, se regulan comportamientos, se establecen límites y se promueven formas de interacción colectiva, evidenciando que los públicos no solo consumen productos culturales, sino que participan en procesos más amplios de socialización.

No obstante, estos pactos no son homogéneos ni permanentes. Por el contrario, se transforman históricamente en función de cambios tecnológicos, culturales y sociales. Las prácticas de acceso cultural son dinámicas y socialmente situadas, lo que impide hablar de un único *pacto de socialización* cinematográfica (Rosas Mantecón, 2023, p. 21).

En este sentido, uno de los problemas recurrentes en el estudio del público radica en su conceptualización en singular, lo cual invisibiliza la diversidad de experiencias culturales. En realidad, existen públicos múltiples, con distintas trayectorias, motivaciones y formas de participación. Como afirma Coelho (2000):

No existe un público de arte sino públicos de arte. El público se compone de una variedad de conjuntos que tiene, cada uno, una motivación, un objetivo propio y *un comportamiento específico* (p. 419).

Así, hablar de públicos cinematográficos implica reconocer la existencia de diversos pactos de consumo, entretenimiento y socialización, negociados e interiorizados en función de factores como la clase social, el capital cultural, la edad, el género o el contexto geográfico. Adoptar una práctica cultural, como asistir al cine, implica aceptar, reproducir o incluso desafiar las normas que estructuran dicha experiencia.

Esta diversidad de públicos también expresa relaciones de diferenciación social en el acceso y las formas de apropiación de los bienes culturales. En este sentido, Pierre Bourdieu (1998) sostiene que por el hecho de que su apropiación supone unas disposiciones y unas competencias que no están distribuidas universalmente [...], las obras culturales constituyen el objeto de una apropiación exclusiva, material o simbólica (p. 225). Desde esta perspectiva, las prácticas de asistencia al cine no dependieron únicamente de la disponibilidad de salas o de la oferta cinematográfica, sino también de las disposiciones culturales, económicas y sociales que condicionaban su apropiación. De esta forma, los distintos pactos que estructuraban la experiencia cinematográfica variaban según las trayectorias y recursos de los públicos, contribuyendo a la reproducción de formas de distinción y desigualdad en el disfrute del espectáculo cinematográfico.

1.3. Diversificación de los pactos de socialización y distinción social

Al hablar de los públicos cinematográficos, suele asumirse que se trata de grupos homogéneos que comparten características similares en cuanto a consumo, normas y valores.

Esta perspectiva conlleva la idea de que existe un único *pacto de socialización*, constante en el tiempo y común a todos los grupos, sin considerar las variaciones contextuales, históricas o sociales que pueden afectar estas prácticas. No obstante, como señala Robert Merton (1992), los grupos de referencia actúan como marcos para moldear actitudes, valoraciones y conductas de los individuos, funcionando como modelos sociales que orientan comportamientos (p. 313).

Si bien los públicos pueden compartir ciertos espacios o experiencias, como las salas de cine, asumir que todos operan bajo los mismos valores y normas resulta una visión reduccionista. La experiencia cinematográfica ha evolucionado, y con ella, las formas de socialización, consumo y acceso a los productos culturales. Factores como el avance tecnológico, la proliferación de plataformas de exhibición y los cambios sociales han diversificado profundamente la relación de los públicos con el cine. Esta transformación requiere reconocer la pluralidad de pactos de socialización que coexisten y se negocian dentro del campo cinematográfico.

En este contexto, es clave abordar cómo los públicos generan formas de distinción social a través de sus prácticas culturales. Estas distinciones no siempre son deliberadas, sino que operan de forma latente. Parsons (1951) denomina funciones latentes a aquellos efectos no intencionados de las prácticas sociales que, sin embargo, contribuyen al mantenimiento del orden social (p. 442). Así, ciertas normas, valores o formas de consumo cinematográfico pueden reforzar estructuras sociales preexistentes, al tiempo que legitiman diferencias simbólicas entre grupos.

Uno de los conceptos fundamentales para comprender estos mecanismos es el de *habitus*, propuesto por Bourdieu. Lejos de entender las elecciones como decisiones

completamente racionales o individuales, Bourdieu (1998) argumenta que las prácticas culturales están profundamente estructuradas por disposiciones internalizadas, producto de condiciones sociales específicas (p. 382). Estas disposiciones, los *habitus*, se construyen de manera inconsciente a partir de la historia familiar, el entorno educativo, la clase social y la posición jerárquica del individuo en un determinado campo social (Ocampo García y Andrade López, 2019, pp. 2-3).

El *habitus* no es solo una predisposición para actuar de cierta manera, sino también un esquema que guía los gustos, preferencias estéticas y estilos de vida. Se forman a través de la socialización primaria, principalmente en la familia, y se reproduce en instituciones como la escuela o los medios de comunicación (Araya Jiménez y Villena Fiengo, 1994, p. 232). Esto explica por qué la apreciación de ciertos productos culturales, como el cine de autor o de arte, suele estar condicionada por el capital cultural heredado, en lugar de responder a una elección libre y descontextualizada.

El *habitus* es el resultado de un proceso educativo formal y no formal que se desarrolla en espacios socialmente definidos; estos espacios configuran al individuo y, a su vez, son redefinidos por él de acuerdo con la posición jerárquica que ocupa dentro de dicho espacios o subcampo. La posición social en que se ubique el agente social está definida, principalmente, por su capital cultural² y por su capital económico³, y es desde allí que la mentalidad del agente convertido en *habitus*, se transforma en un dispositivo estratégico

² Acumulación primitiva del capital cultural como monopolización total o parcial de los recursos simbólicos de la sociedad, religión, filosofía, arte, ciencia, por intermedio de la monopolización de los instrumentos de apropiación de esos recursos (escritura, lectura y otras técnicas de desciframiento) en lo sucesivo conservados en textos y ya no más en las memorias (Bourdieu, 2011, p. 77).

³ Directa e inmediatamente convertible en dinero, y resulta especialmente indicado para la institucionalización en forma de derechos de propiedad (Bourdieu, 2001, p. 135).

desde el que evoca y ejerce su práctica social, en las diferentes acciones cotidianas (Ocampo García y Andrade López, 2019, p. 2).

Para Bourdieu, el consumo cultural constituye un espacio clave para la construcción y reproducción de las clases sociales. No solo es relevante la participación en las relaciones de producción, sino también la forma en que se simbolizan y legitiman las diferencias a través de los gustos, los espacios habitados, las trayectorias escolares y las redes sociales (Rosas Mantecón, 2023, p. 72). Bourdieu (1998) explique que:

El conjunto de agentes que se encuentran situados en unas condiciones de existencia homogéneas que imponen unos condicionamientos homogéneos y producen unos sistemas de disposiciones homogéneas, apropiadas para engendrar unas prácticas semejantes y que poseen un conjunto de propiedades comunes, propiedades objetivadas, a veces garantizadas jurídicamente (como la posesión de bienes o poderes) o incorporadas, como los *habitus* de clase (y, en particular, los sistemas de esquemas clasificadores) (p. 100).

El *gusto* es una disposición, adquirida, para diferenciar y apreciar; como dice Kant, o, si se prefiere, para establecer o para marcar unas diferencias mediante una operación de *distinción* que no es un conocimiento distinto, en el sentido de Leibniz. Puesto que asegura el reconocimiento (en el sentido ordinario del término) del objeto sin implicar el conocimiento de los rasgos distintivos que lo definen en propiedad (Bourdieu, 1998, p. 477).

Esta lógica se manifiesta claramente en los públicos cinematográficos. Por ejemplo, un individuo que creció en un entorno donde se valoraba el cine de arte probablemente

desarrolle una preferencia por este tipo de películas, reforzando su capital cultural y distinguiéndose simbólicamente de otros públicos. De este modo, el *habitus* moldea las elecciones estéticas, las prácticas de asistencia y los espacios culturales frecuentados, generando pactos de socialización diferenciados según el grupo social al que pertenezca.

Estos pactos no solo reflejan normas y valores compartidos, sino que también jerarquizan prácticas culturales, delimitando qué formas de consumo son consideradas legítimas, deseables o prestigiosas. En este sentido, como señalan Ocampo García y Andrade López (2019), los *habitus* revelan, sin necesidad de verbalización, quiénes son los agentes sociales, su trayectoria, capitales y estilos de vida (p. 3).

Así, los públicos cinematográficos pueden analizarse desde sus prácticas culturales diferenciadas, las cuales generan pertenencias simbólicas y procesos de exclusión. Esta exclusión no siempre es evidente, pero puede manifestarse en la validación desigual de los gustos, el acceso diferenciado a las salas de cine o el reconocimiento cultural de ciertas prácticas. Como plantea Bourdieu (1998), la relación con los productos culturales revela estructuras de poder y desigualdad que atraviesan la vida cotidiana (p. 393).

El cine, actúa como un escenario de socialización simbólica, donde se reproducen jerarquías, se afirman identidades y se negocian pactos de socialización. Comprender esta dinámica implica superar la noción homogénea de “el público” y asumir la complejidad de los públicos como formaciones sociales múltiples, atravesadas por relaciones de poder, capitales y *habitus* diferenciados.

1.3.1. Acceso cultural, desigualdad y estratificación social

En el análisis de los públicos cinematográficos, resulta pertinente considerar el concepto de anomia especialmente al abordar grupos de referencia y los patrones de comportamiento que éstos validan. Según Durkheim (2012), la anomia describe una situación social caracterizada por la ausencia o debilitamiento de normas y valores, lo que genera desorientación, desconexión y una pérdida de integración entre los individuos (p. 310). En el contexto cultural, y particularmente en el ámbito cinematográfico, la anomia se manifiesta cuando los individuos se sienten alejados de los pactos de socialización tradicionales, lo que puede derivar en una crisis de identidad cultural, fragmentación social y en la búsqueda de nuevos significados colectivos.

En estos escenarios, los públicos pueden experimentar vacíos simbólicos en sus prácticas culturales. Aquí adquieren relevancia las funciones latentes que, como indica Parsons (1951), son efectos no intencionados pero funcionales para el orden social. En este sentido, los pactos emergentes no solo reconfiguran las prácticas culturales, sino que también posibilitan nuevas formas de cohesión social. El *habitus* como disposición socialmente construida (Bourdieu, 1998), condiciona con quién se relacionan los sujetos y cómo se integran culturalmente, ya que las personas tienden a vincularse con quienes comparten niveles similares de conocimiento y formas de comportamiento (Rosas Mantecón, 2017, p. 77).

Esta reconfiguración puede dar lugar a nuevas comunidades simbólicas y, al mismo tiempo, reforzar la estratificación social, evidenciando cómo algunos públicos desafían normas establecidas en los espacios de exhibición en busca de alternativas culturales que se

ajusten a sus trayectorias y expectativas. Estas tensiones se articularán con el conflicto de rol, conceptualizado por Merton (1957), como el enfrentamiento entre las expectativas impuestas por un grupo y la identidad individual del sujeto (p. 90).

Por ejemplo, un individuo con bajo capital cultural que internalizó prácticas tradicionales puede experimentar incomodidad o presión al integrarse a un grupo de referencia que valora el consumo de alta cultura, como el cine de autor. Esta situación genera disonancia interna: el deseo de pertenecer se ve obstaculizado por la falta de recursos, conocimientos o capitales necesarios para acceder plenamente a dichos espacios. En algunos casos, esto implica renunciar a elementos identitarios propios, provocando la pérdida de sentido cultural.

Estas dinámicas revelan cómo las relaciones de poder y privilegio influyen no solo en el acceso de recursos culturales, sino también en la conformación de identidades y en la reproducción de jerarquías simbólicas dentro del campo cultural. Los pactos de socialización, en este marco, no solo regulan la interacción dentro de los grupos, sino que también definen qué prácticas se consideran legítimas y quiénes tienen derecho a ocupar ciertos espacios culturales.

Esta perspectiva contradice la noción de que la cultura de masas promueve una democratización cultural. Si bien diversos grupos sociales pueden tener contacto con productos culturales, no todos cuentan con las mismas condiciones de acceso. Como advierte Rosas Mantecón (2023), se suele asumir que las ofertas culturales son atractivas por sí mismas; sin embargo, solo acceden a ellas quienes poseen el capital cultural necesario, los

recursos económicos o quienes se sienten interpelados por dichas propuestas. Quedan fuera quienes no las conocen, no pueden costearlas o no las perciben como significativas (p. 86).

En esta misma línea, Adorno y Horkheimer sostienen en “La dialéctica de la Ilustración” (1998 [1949]) que las diferencias dentro de la industria cultural no responden a la diversidad real de intereses, sino a un sistema de clasificación artificial de consumidores, que reproduce la jerarquía social a través de productos culturales diferenciados:

Distinciones enfáticas, como aquellas entre películas de tipo A y B o entre historias de semanarios de diferentes precios, más que proceder de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manipular a los consumidores. Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son acuñadas y propagadas artificialmente. El abastecimiento del público con una jerarquía de cualidades en serie sirve solo a una cuantificación tanto más compacta. Cada uno debe comportarse, por así decirlo, espontáneamente de acuerdo con su nivel, que le ha sido asignado previamente sobre la base de índices estadísticos, y echar mano de la categoría de productos de masa que ha sido fabricada para su tipo (p. 168).

En efecto, los pactos de socialización están condicionados por el *habitus*, que refleja los capitales que los sujetos poseen. En grupos con alto capital cultural, los pactos tienden a valorar actividades consideradas “legítimas” o de prestigio, mientras que quienes carecen de dichos recursos pueden ser excluidos simbólicamente. Como señala Gayo (2013), los gustos y prácticas culturales están profundamente ligados a las condiciones sociales en que se producen, convirtiéndose en herramientas de distintos tipos dentro del campo de la cultura (p. 143).

El consumo cultural, por tanto, no es solo funcional, sino expresivo. Según Douglas e Isherwood (1990), mencionan que, dentro del tiempo y el espacio de que dispone, el individuo utiliza el consumo para decir algo acerca de sí mismo, su familia, su localización urbana y rural, esté de vacaciones o en su hogar. El consumo es un proceso activo en el que continuamente se redefinen todas las categorías sociales (p. 68).

En este sentido, Sorlin (1985, citado en Assusa, 2013) sugiere que el consumo de filmes nuevos, por ejemplo, unido al uso de otros objetos raros y costosos, sería *un instrumento de autodefinición dentro del campo cultural del cine*, en este caso, dentro del *subcampo* de los públicos. Seguir las exclusivas, lo que también quiere decir conocer *los lugares donde se exhiben*, estar familiarizado con los barrios en que se encuentran los grandes cines, *saber comportarse según las reglas* admitidas en las salas de estreno, equivaldría a “*clasificarse*”, a asignarse simbólicamente una clase social (p. 113).

Bourdieu (1998) argumenta que los *campos* sociales tienen sus propias reglas y jerarquías, que determinan quién tiene acceso a determinados recursos y oportunidades. Aquellos con mayor capital, ya sea cultural, económico o social, tienen más probabilidades de alcanzar posiciones privilegiadas en estos *campos*, mientras que sus contrapartes enfrentan obstáculos. Retomando su concepto de *enclasmiento*, Bourdieu indica que cuando las oportunidades y recursos en un *campo* están distribuidos de manera desigual, se perpetúan las desigualdades existentes, atrapando a los grupos sociales en las mismas posiciones que sus antepasados (p. 561).

La desigualdad en el acceso cultural trasciende a los individuos y a los grupos sociales. Los *públicos implícitos*, conceptualizados por Rosas Mantecón como los destinatarios

ideales que las ofertas culturales imaginan y construyen, son vencedores de una serie de barreras:

Han recorrido la distancia geográfica que separa los lugares donde viven de los espacios culturales, cuya distribución concentrada e inequitativa los mantiene alejados del ámbito cotidiano de una buena parte de los habitantes de las ciudades y los pueblos; pagaron su traslado y el precio del boleto, en los casos en los que no podían gozar de alguna exención; adquirieron, en su familia, comunidad y/o en la escuela, un determinado capital cultural -ese conjunto de recursos, certificaciones, conocimientos y habilidades que les permite acceder y disfrutar de lo que se ofrece-; recorrieron la distancia simbólica que aleja a muchos del patrimonio sacralizado en museos o cines de arte, ámbitos usualmente connotados como elitistas o de alta cultura; organizaron de determinada manera su tiempo libre y dejaron el abrigo de sus hogares (pp. 65- 66).

Sin embargo, quienes no forman parte del público implícito⁴, sus posibilidades de acceso enfrentan una jerarquización y estructuras de inequidad. Además de sumarse otros obstáculos, estructurados por los flujos disímiles de la globalización: la desigual expansión económica y comunicacional de las industrias culturales no beneficia equitativamente a países ni regiones, por lo que la producción cultural de la mayoría de las naciones difícilmente tiene acceso a las frecuencias, vitrinas, repisas, escenarios o pantallas locales, regionales y globales. Por lo anterior, el ciudadano promedio no puede acceder a una verdadera diversidad de bienes y servicios culturales.

⁴ Grupos de referencia.

El estudio de los públicos cinematográficos revela la complejidad de los pactos de socialización y cómo éstos contribuyen a la perpetuación de desigualdades culturales. La influencia del *habitus* y las dinámicas de acceso cultural evidencian que el consumo no solo refleja preferencias individuales, sino que también actúan como un indicador de estatus social. La desconexión de los pactos de socialización tradicionales, junto con la anomia, resaltan la necesidad de abordar las estructuras de poder que limitan el acceso a experiencias culturales. En última instancia, esta realidad desafía la noción de democratización cultural, subrayando que no todos los grupos tienen las mismas oportunidades de participar en el ámbito cultural. De este modo, el análisis de los públicos cinematográficos a partir de los pactos de socialización permite comprender no solo sus prácticas, sino también las estructuras de poder y desigualdad que las atraviesan.

1.4.Conclusión del capítulo

El análisis de los públicos cinematográficos desde una perspectiva sociocultural permite cuestionar la idea de que el consumo cultural es un acto neutro o individual. Asistir al cine implica prácticas atravesadas por procesos de socialización, diferenciación y jerarquización que responden a contextos históricos y sociales concretos. A partir de los pactos de socialización, se identifican las formas en que los sujetos aprenden, reproducen y, en ocasiones, cuestionan normas, valores y expectativas compartidas en torno a la experiencia cinematográfica. Estos pactos no son únicos ni permanentes; por el contrario, se transforman y adquieren sentidos distintos según el momento y el grupo social.

En este sentido, el concepto de *habitus* permite entender cómo ciertas disposiciones, incorporadas a lo largo de la vida, orientan los gustos, las formas de acceso y las prácticas de consumo sin necesidad de una reflexión consciente. Más que una elección libre, estas prácticas se encuentran condicionadas por trayectorias sociales específicas. El *habitus* funciona, así como un principio que organiza la experiencia cultural y, al mismo tiempo, establece diferencias entre los públicos. A ello se suma la distribución desigual del capital cultural, económico y social, que define las posibilidades reales de acceso y participación.

Desde esta perspectiva, resulta difícil sostener que la cultura de masas haya implicado una democratización efectiva del acceso cultural. Los pactos de socialización no solo organizan la experiencia de consumo, sino que también marcan límites y jerarquías entre los distintos públicos. En este sentido, el cine no puede entenderse únicamente como un espacio de entretenimiento, sino como un ámbito donde se ponen en juego formas de pertenencia, distinción y desigualdad. Analizar a los públicos, entonces, no solo permite comprender cómo se vive el cine, sino también cómo se reproducen y en algunos casos se disputan las diferencias sociales en ese espacio.

CAPÍTULO II.

ORÍGENES, DESARROLLO Y CONSOLIDACIÓN DE LOS PÚBLICOS CINEMATOGRAFICOS EN MONTERREY

El presente capítulo analiza la configuración histórica de los públicos cinematográficos en la ciudad de Monterrey, empleando como eje interpretativo el concepto de *desnaturalización* propuesto por Rosas Mantecón. Este enfoque permite comprender a los públicos no como una entidad fija, sino como una construcción social dinámica, resultado de procesos históricos y culturales que se transforman con el tiempo.

En ese sentido, se propone examinar el proceso histórico mediante el cual se construyó el rol de los públicos en la ciudad de Monterrey, desde la llegada del cine en 1898 a 1957. A lo largo de esta temporalidad, se evidencia cómo el concepto de “público” dejó de entenderse como una entidad homogénea para dar paso a una noción más compleja y plural, determinada por diversas condiciones de acceso, formas consumo y localización geográfica de los cines.

A medida que el espectáculo se fue consolidando como práctica social, se estableció una estratificación social de los espacios de exhibición. Inicialmente impulsada por regulaciones municipales y posteriormente sostenida por factores simbólicos vinculados a las *distintas prácticas sociales* dentro de los cines. Esta jerarquización no solo condicionó el acceso al espectáculo, sino que también configuró experiencias diferenciadas, contribuyendo así a la reproducción y legitimación de las divisiones sociales en un campo más amplio.

Posteriormente, con el objetivo de contextualizar la temporalidad de estudio y comprender la evolución de los públicos locales y sus prácticas, se presenta una síntesis de

los principales cambios en la industria cinematográfica nacional que tuvieron repercusiones a nivel local. Entre éstos se destacan el desarrollo de la industria fílmica nacional después de un periodo de bonanza, los problemas que surgieron entre los cineastas, el Estado y los monopolios cinematográficos y la irrupción de la televisión como un nuevo medio de entretenimiento.

Asimismo, se ofrece un marco contextual local, en el que se explora el impacto de los procesos de modernización y urbanización de Monterrey. Estos fenómenos transformaron la configuración espacial de la ciudad y, con ello, las formas de interacción social y consumo cultural. La expansión de la mancha urbana y la conformación de nuevos núcleos poblacionales modificaron la localización de los centros de exhibición y las prácticas de las audiencias, y con ello la estratificación simbólica. Estas transformaciones no solo respondieron a condiciones tecnológicas y de mercado, sino también a una adaptación a las demandas diferenciadas de públicos más diversos y complejos.

Finalmente, se incluye una breve revisión histórica de algunos espacios emblemáticos de exhibición con el propósito de situar al lector o lectora en el entramado urbano y simbólico en el que se desarrollaron estas prácticas culturales. Entre estos espacios destacan Cine-Teatro Lírico, Cine Bernardo Reyes, Cinema Elizondo y Cinema Florida, Cine Encanto, Cine Monterrey, Cine Reforma, Cine Aracely, Cine terraza Los Urdiales, Río y Cuauhtémoc 70.

2.1. La evolución del espectáculo y los públicos cinematográficos en Monterrey, 1898-1957

A finales de 1895, Monterrey experimentó un notable crecimiento económico, social y político, posicionándose entre las cinco ciudades más pobladas de México. En este contexto de desarrollo industrial, con la apertura de grandes empresas como la Cervecería Cuauhtémoc y la Fundidora de Fierro y Acero, el cine llegó a la ciudad en 1898, dos años después de su arribo a la Ciudad de México por los ya famosos concesionarios Lumière, Gabriel Veyre y Ferdinand Von Bernard.

Los inicios del cine en la ciudad se deben al impulso de dos personajes importantes de la época: Lázaro Lozano, tipógrafo, y Desiderio Lagrange, fotógrafo. Sorprendidos por las novedades tecnológicas, organizaron la primera exhibición de vistas en movimiento en la galería y casa de Lagrange, donde se improvisó una pantalla y como parte del público, invitaron a colegas cercanos para apreciar la que sería una de las primeras exhibiciones filmicas de la ciudad (Sifuentes, 2019, p. 50).

En sus primeros años, el cine se presentó en diferentes variedades, como funciones en carpas o durante los intermedios de obras teatrales, e incluso se realizaron exhibiciones itinerantes. Aunque hubo intentos de abrir salas específicas para las proyecciones cinematográficas, como el Salón Fausto, estas iniciativas fueron temporales y efímeras.

Durante los primeros años, la prensa regiomontana evidenció el recelo con que algunos sectores de la sociedad recibieron las vistas en movimiento, considerándolas como parte de un espectáculo vulgar, propio de los sectores populares u obreros. Esta percepción

contrasta con el éxito que el cinematógrafo había alcanzado en otras ciudades del país como Puebla, Guadalajara y Ciudad de México (Sifuentes, 2018, p. 69).

Entre 1898 y 1909, no se puede hablar de un público cinematográfico en Monterrey. La escasa información en la prensa y los archivos locales no revelan detalles sobre la presencia del cinematógrafo o variables relacionadas a la audiencia local, como datos de consumo, preferencias, exhibiciones, carteleras, permisos, entre otros. Esta situación dificulta realizar un esbozo que muestre cómo se inició el público para el espectáculo fílmico.

La escasa información disponible sugiere que el cine no logró consolidarse tempranamente como una práctica social ampliamente aceptada, posiblemente debido al limitado interés que despertó entre ciertos sectores de la élite local. Sin embargo, este desinterés podría estar vinculado no solo al nuevo espectáculo cinematográfico, sino a una percepción más general de rechazo hacia ciertos espectáculos que consideraron populares. De acuerdo con las notas de la prensa, las vistas en movimiento se realizaron de forma ocasional dentro de los recintos culturales, principalmente durante los intermedios de obras teatrales, operetas o zarzuelas, lo que indica que su presencia se integró en espacios frecuentados también por las élites, aunque sin alcanzar un reconocimiento destacado dentro de la vida cultural regiomontana.

Sin embargo, para finales de 1910, el cine comenzó a adquirir mayor relevancia, según los datos de la prensa local. Este cambio puede vincularse con los acontecimientos nacionales derivados de la Revolución mexicana que despertaron un interés creciente por las imágenes en movimiento como medio para informarse sobre los sucesos del país y sus protagonistas. Si bien, la estratificación social continuó siendo un factor determinante en las

prácticas culturales, es posible que la maduración del propio medio haya contribuido a ampliar su atractivo y diversificar su público.

Las visitas de exhibidores itinerantes se hicieron cada vez más frecuentes, proyectaron películas que mostraban lo que acontecía en el país, así como datos interesantes de los principales personajes del conflicto. La ciudad, alejada geográficamente de los hechos bélicos, se benefició del creciente interés por las proyecciones cinematográficas.

El entusiasmo social producido por dichas exhibiciones generó inquietud entre los empresarios quienes vieron un nuevo rubro de negocios. Entre ellos se encontraron los hermanos Adolfo y Antonio Rodríguez, nacidos en Progreso, Coahuila. En 1899 los hermanos se establecieron en la ciudad de Monterrey, donde iniciaron su incursión en el ámbito restaurantero y del entretenimiento al trabajar en la cantina del hotel Hidalgo, propiedad de Fernando Ancira, ubicada en la antigua calle del Teatro, actualmente conocida como Escobedo (*El Porvenir*, 10 de junio de 1962, p. 3). Años más tarde, en 1904, abrieron su primer establecimiento: un restaurant-cantina ubicado en la calle Zaragoza, donde además de ofrecer alimentos y bebidas, incorporaron espectáculos al instalar una sala de exhibición llamada “Salón Pathe” (*El Porvenir*, 10 de septiembre de 1943, p. 7).

En 1906, dos años después de abrir su primer establecimiento, los hermanos trasladaron la cantina de su ubicación original y la instalaron en la esquina de las actuales calles de Zaragoza y Padre Mier. El nuevo negocio adoptó el nombre de “El Progreso”. Posteriormente, en noviembre de 1910, inauguraron la primera sala de cine permanente en la ciudad: el Teatro Salón Variedades El Progreso, ubicado en la segunda planta del restaurante, marcando así el inicio de la empresa cinematográfica Circuito Rodríguez (*El Porvenir*, 10 de junio de 1962, p. 3).

El “renacimiento” del cine, concepto que utilizó Enrique Ledesma Fernández en unas de sus columnas periodísticas para aludir al resurgimiento y consolidación del cinematógrafo (Zig-Zag, 24 noviembre, 1912, p. 9), marcó el inicio de la formación de un público específico para el espectáculo filmico, ya que surgió un espacio dedicado exclusivamente a las proyecciones y se implementaron las adecuaciones necesarias para los espectadores. A pesar de alternar exhibiciones con otras variedades, el cine pasó a ser la principal atracción, lo que marcó el comienzo de una nueva práctica social: ir al cine.

El auge del cine en Monterrey impulsó al Circuito Rodríguez a expandir su negocio, lo que llevó a la construcción de nuevos espacios de exhibición, entre ellos el Teatro Obrero. Ubicado en las periferias de la ciudad, entre las actuales calles de José Garibaldi y José María Morelos, este teatro se caracterizó por una arquitectura modesta, como se puede apreciar en diversas fotografías de la época, un recinto de un solo piso con techo de lámina. Aparte de las proyecciones cinematográficas, se destacó por organizar peleas de box, lo que lo diferenciaba de El Progreso, donde se presentaban grandes operetas y obras teatrales. Otra diferencia se aprecia en el costo de acceso, mucho más económico, lo que atraía a un público de clase trabajadora, como se infiere de su nombre.

La apertura del Teatro Obrero, no solo demuestra la consolidación del espectáculo en la ciudad, sino, las diferencias que comenzaron a generarse entre la audiencia. Estas diferencias se manifiestan principalmente en la ubicación, uno en el centro de la ciudad y el segundo en la periferia, con nombres que sugieren a qué tipo de sector social están destinados. Las diferencias arquitectónicas entre recintos, los cuales cuentan con amenidades distintas, incluso en cuanto a consumo y exhibiciones, así como en las ofertas de entretenimiento como peleas de box u operetas, además de las proyecciones.

Los hermanos Rodríguez, propietarios del Circuito Rodríguez, no fueron los únicos que visualizaron el potencial del espectáculo. Ante el creciente éxito del cine, diversos interesados en el negocio solicitaron los permisos para la apertura de salas de proyección, lo que llevó a las instancias gubernamentales a regular los espacios de exhibición.

El cine se consideró dentro del reglamento de espectáculos, con lo cual se implementaron regulaciones a propietarios e itinerantes, así como el pago de impuestos por función. Como una estrategia para el cobro de impuestos, se estratificaron los espacios de exhibición según ciertos criterios, como ubicación, tipo de ofertas culturales y audiencias.

En esta estratificación, los cines llamados de "primera clase" pagaban \$8 pesos municipales por función, mientras que los de "segunda clase" solo \$4 pesos. Entre los cines de primera se encontraban el Salón Variedades El Progreso, el Teatro Obrero, y los Teatros Independencia y Progreso, aunque estos dos últimos eran más conocidos por la presentación de diversas compañías teatrales.

Los cines de “primera clase” destacaban por su arquitectura, novedades de exhibición y el tipo de empresarios que operaban las salas. Contaban con amenidades para los asistentes, como bar, billar y tienda de dulces. Por su parte, los cines de “segunda clase”, ubicados en zonas periféricas como la Calzada Unión, eran de menor renombre, con instalaciones menos privilegiadas.

Tabla 2. *Estratificación de espacios de exhibición según el reglamento de Espectáculos, 1917*

Categoría	Espacios de exhibición	Impuestos
<i>1ª clase</i>	Teatro Independencia Teatro Salón Variedades El Progreso Teatro Salón Obrero	\$8 pesos por función
<i>2ª clase</i>	Cine Fausto Cines y salones ubicados en la Calzada Madero	\$4 pesos por función

Fuente. Sifuentes (2019) p. 117

Este proceso puede entenderse a través del concepto de *espacios concebidos* propuesto por Lefebvre (2013), según el cual el espacio es producido por las instituciones bajo determinadas lógicas de control y organización social. En el caso de los cines de Monterrey, esta noción permite entender cómo los reglamentos municipales y las disposiciones fiscales moldearon la distribución y el uso de los recintos. Así, dichos marcos normativos funcionaron como dispositivos de producción espacial, al definir qué zonas eran apropiadas para las salas de cine, qué públicos podían acceder a ellas y en qué condiciones operaron dentro de la dinámica urbana (p. 92).

La regulación no impidió la expansión del espectáculo. Entre 1928 y 1930, la ciudad contaba con más de 10 salas de exhibición: Teatro Salón Variedades El Progreso, el Teatro Independencia, el Teatro Progreso, el Teatro Zaragoza, el Teatro Obrero, el Gran Teatro Rodríguez, el Gran Teatro Lírico, el Cine Escobedo, el Cine Mingón y el Salón Terraza Bernardo Reyes. Sin contabilizar la proliferación de los cines de barrio entre las principales

colonias de la ciudad, que no aparecían en las carteleras de la prensa local, como el Teatro Cine Libertad, el Teatro Cine Madero y el Teatro Salón Gloria (Sifuentes, 2022, p. 63).

Estos datos no solo demuestran la legitimación del espectáculo, sino, la gran variedad de públicos que se desarrollaron y tuvieron que insertarse en esa estratificación establecida por el reglamento de espectáculos. Dicha jerarquización se fue extendiendo para los tipos de recintos que se propagaban por la ciudad más allá del centro.

Durante esa misma temporalidad se proyectó la primera película sonora *La Última Canción* (1928), marcando el inicio de una nueva etapa para el cine en la ciudad. Este avance reflejó la necesidad de adecuar los cines a las nuevas tecnologías de la industria, así como a las crecientes demandas de los públicos (*El Porvenir*, 25 de junio, 1929, p. 8). Este momento, menciona Sifuentes (2022), marcó dos etapas clave en la modernización del cine (pp. 72-73):

1. **Transformación de las salas existentes:** Las salas de cine fueron remodeladas, incorporando avances como aire acondicionado o refrigeración, pantallas y sonido de mayor calidad, así como la instalación de butacas para aquellos cines que no contaban con asientos cómodos.
2. **Construcción de cines monumentales:** Comenzó la construcción de grandes recintos equipados con los mejores avances tecnológicos y arquitectónicamente más llamativos que los anteriores espacios de espectáculos. En palabras de Rosas Mantecón, los llamados cines palacios, se convirtieron en un reflejo de la modernidad y estatus de las ciudades.

Nuevamente, el reglamento de espectáculo, específicamente lo relacionado al cine, tuvo que modificarse. Sin embargo, este desarrollo estructural de las salas de cine se sujetó al

Reglamento de la Ley de Urbanización y Construcción emitida en el Periódico Oficial el 28 de febrero de 1945, y no al Reglamento de Espectáculos, ya que éste ahora estipulaba las obligaciones y responsabilidades de empresarios respecto al manejo de los espacios. Este Reglamento especifica que los edificios por su construcción y para efectos del reglamento se clasificaron en A, B, C, D, E, con lo cual, se fue perpetuando la clasificación de los espacios de exhibición (*Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de Nuevo León*, 28 de febrero de 1945, p. 12):

Tabla 3. *Clasificación de los edificios y características*

Clasificación de edificios	Características
A	Estructuras de acero y en las que todos sus elementos son incombustibles. Habrá una subdivisión, A-I, que comprenderán edificios de estructura de acero en los que algunas de las partes de la estructura sean de material combustibles con protección contra el fuego. Se puede permitir muros que soporten a sí mismos y reciban cargas; pero a partir de 8 metros de altura hacia arriba.
B	Edificios con estructuras de concreto reforzado en los que todos los elementos que los componen son incombustibles o combustibles protegidos contra el fuego. Se puede permitir muros que soporten a sí mismos y reciban cargas; pero a partir de 8 metros de altura hacia arriba.
C	Edificios cuyos muros construidos de ladrillo, piedra o concreto y en los que entra la madera en armadura, pisos y techos.
D	Edificios cuyos muros exteriores son de mampostería y en el interior se soportan las cargas estructuras de madera. Solo podrán erigirse en las zonas fabriles y su altura no pasará de 8 metros.
E	Constituyen los edificios de madera. Pueden ser 1 o 2 pisos de madera. Deben levantarse sobre cimientos de mampostería. Solo podrán construirse en las zonas industriales y residenciales. Dentro de esta clase habrá una subdivisión, E- I, a la que pertenecen los edificios de madera de 1 o 2 pisos y de tipo provisional.

Nota. Tabla creación propia basada en el Reglamento de la Ley de Urbanización y Construcción.

En el reglamento, dentro del apartado “Lugares de reunión”, específicamente en lo referente a los espacios de exhibición, solo se contemplan aquellos contruidos exclusivamente conforme a los requisitos establecidos para los tipos A y B (1ª y 2ª), sin tomar en cuenta otras clasificaciones (*Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de Nuevo León*, 28 de febrero de 1945, p.21). No obstante, el reglamento no presenta de manera explícita una estratificación de los espacios ni una nomenclatura específica para ellos. Sin embargo, de acuerdo con las entrevistas realizadas en el estudio “*Dime lo que te divierte: análisis sociocultural de los públicos cinematográficos de Monterrey (1928- 1949)*” (2022), dicha estratificación está implícita entre las diferentes audiencias, reflejando cómo estas divisiones se reproducen entre la sociedad.

Por ejemplo, Enrique Espino Barros (2007) menciona que el Gran Teatro Rodríguez se consideraba de categoría, pues algunos de sus compañeros del colegio se jactaban de ir al *matiné*, pues era muy caro para el acceso de los demás. El Maravillas, cuyo piso era de tierra y había bancas corridas sin respaldos, considerado modesto (p. 104). Estas diferencias evidencian cómo la percepción de los públicos respecto a los espacios de exhibición reproducía divisiones sociales.

De este modo, la estratificación de los espacios puede comprenderse en tres categorías, no oficiales: primera, segunda y tercera clase, donde los cines palacios ocupan el primero, mientras que los antiguos recintos remodelados la segunda categoría y los cines de barrio, como terrazas y aquellos sin remodelar, los de tercera clase. Cabe destacar que esta clasificación no se encuentra formalmente reconocida en los reglamentos antes mencionados, pero se manifiesta en la práctica en las experiencias de los públicos.

Tabla 4. *Estratificación de espacios de exhibición en relación con el Reglamento de la Ley de Urbanización y Construcción y representaciones simbólicas para 1949*

Categoría	Espacios de exhibición
<i>1ª clase</i>	Cine Florida Gran Cinema Elizondo Cine Aracely Cine Palacio Cine Encanto Cine Reforma
<i>2ª clase</i>	Cine Lírico Cine Rex Cine Salón Variedades El Progreso Gran Teatro Rodríguez
<i>3ª clase</i>	Teatro Salón Obrero Cine terraza Bernardo Reyes Cine Escobedo Cine Edén Cine Maravillas

Nota. Elaboración propia a partir del Reglamento de la Ley de Urbanización y Construcción y del estudio realizado por Sifuentes (2022).

Entre 1950 a 1957, la industria cinematográfica en Monterrey experimentó transformaciones significativas que impactaron en los públicos. La primera de ella fue la adquisición de empresas locales por Gabriel Alarcón, Williams O. Jenkins y Manuel Espinosa Yglesias de

la empresa Cadena de Oro, S.A.⁵ y Operadora de Teatros, S.A. fundadas por diversos inversionistas durante la década de 1940.

Con casi el 80% de los salones de exhibición nacionales bajo su control y mediante convenios favorables con las distribuidoras norteamericanas, presionaron a productores y distribuidores nacionales para tener derechos sobre los procesos de distribución y exhibición. El cuasimonopolio reservaba el derecho de asignar fecha y salón a cada película. Para 1946 las películas mexicanas pasaban en cines de segunda y el monopolio decidía cuantas películas se estrenaban en qué cines y cuánto durarían (Revueltas, 1981, p.121- 123).

En este contexto, una de las empresas más destacables en la ciudad fue la del Circuito Rodríguez, fundada en 1904, que hasta entonces controlaba cerca del 70% de los cines de la ciudad. Tras la muerte de uno de sus líderes, Adolfo Rodríguez, la dirección pasó a manos de su hermano Antonio y su sobrino Federico Rodríguez. En un intento por mantener su dominio frente a la presión de Alarcón e Yglesias, y su poderoso socio, Jenkins, el Circuito Rodríguez se reestructuró cambiando su nombre a Circuito del Norte, S.A., aunque manteniendo las mismas concesiones y contratos de arrendamiento. Federico Rodríguez asumió el cargo de gerente, buscando mantener la autonomía del circuito ante las amenazas de la empresa hegemónica de Jenkins y compañía.

Años antes, habían surgido otras empresas locales que intentaron posicionarse en el mercado cinematográfico de Monterrey. Entre ellas destacaron Atracciones Mundiales, S.A. (una sociedad entre los Rodríguez y la familia Elizondo), Espectáculos Modernos, S.A.; Cinema Encanto, S.A. y Cinema Palacio, S.A. (propiedad de Gregorio Garza Guzmán) y

⁵ Anteriormente Cadena de Oro, S.A. perteneció a Emilio Azcárraga Vidaurreta (Martínez Cruz, 1998, p. 72).

Cinema Edén, S.A. (dirigido por Jesús Morales). Estas empresas buscaron competir mediante nuevas salas, propuestas comerciales y alianzas estratégicas locales (AHM, Col. Contemporáneo, 1957- 1962, Vol. 89, ims. 242-245).

Sin embargo, poco a poco, estas compañías comenzaron a ser absorbidas por el creciente imperio de Jenkins. Durante 1949, la mayoría de las concesiones y arrendamientos de las salas locales se transfirieron a Cadena de Oro, S.A. y Operadora de Teatros, S.A., expandiendo así su cuasimonopolio cinematográfico en la ciudad ⁶(AHM, Col. Contemporáneo, 1957-1962, Vol. 89, ims. 259-263).

Circuito del Norte, S.A. finalmente desapareció, absorbido por el proceso de concentración empresarial encabezado por Jenkins y sus consorcios (AHM, Co. Contemporáneo, 1951, Vol. 89, ims. 27-29). Solo unas pocas empresas lograron resistir a esta absorción, manteniéndose autónomas, algunas con la ayuda de la Asociación de Exhibidores Independientes (*El Porvenir*, 28 de febrero de 1949, p.10). Esta agrupación permitió preservar, al menos por un tiempo más, cierta diversidad empresarial dentro del panorama cinematográfico local.

Esta nueva estrategia empresarial implicó una redistribución aparente del control de las salas de cine tradicionales en la ciudad. Mientras que Cadena de Oro, S.A. conservó los cines ubicados en el primer cuadro del centro de Monterrey, Operadora de Teatros, S.A. asumió el control de las salas situadas en zonas periféricas⁷ (AHM, Col. Contemporáneo, 1957-1962, Vol. 89, ims. 259-263). Esta segmentación territorial respondió probablemente a fines fiscales o de control del mercado por zonas demográficas.

⁶ Véase en apéndice 5 “Lista de concesiones y arrendamientos de cines”

⁷ Véase en apéndice 6 “Distribución de cines y cines terrazas entre empresas locales”

La segunda transformación durante este periodo fue la expansión del espectáculo, evidenciada por la apertura de salas y terrazas cinematográficas. Flores y Rodríguez (2010) comentan que comenzaron a proliferar los cines fuera del centro de la ciudad en las zonas periféricas o entre las colonias. Todos presentan elementos en común: taquilla, dulcería, salas isópticas y vestíbulos o lobby de socialización donde claramente se segregaban en grupos (p. 16).

Según los documentos archivísticos del periodo, se registraron 23 cines tradicionales, 29 cines terrazas, 1 teatro y 6 arenas donde, de forma ocasional, se proyectaron películas⁸ (AHM, Col. Contemporáneo, 1952-1956, Vol. 89, ims. 308-311). Este crecimiento evidenció el entusiasmo social por el cine como forma de entretenimiento, a la vez que incentivó a muchos ciudadanos a invertir en el ramo, sobre todo en zonas populares donde los cines terrazas comenzaron a multiplicarse con rapidez.

Estos espacios surgieron comúnmente en zonas adaptadas, terrenos o corrales de grandes dimensiones, sin necesidad de grandes cantidades de inversión. Si bien, su popularidad respondió a una demanda de espacios accesibles y económicos, permitió posicionarse como alternativa viable frente a Cadena de Oro, S.A. y Operadora de Teatros, S.A.

Mientras que los cines formales en su mayoría pertenecieron a dichas empresas, los cines terrazas quedaron bajo la operación de la Asociación de Exhibidores Independientes. Éstos buscaron atender a sectores poblacionales específicos, usualmente de menores

⁸ Los espacios de exhibición de 1955 a 1957 siguieron en aumento, se puede apreciar en el apéndice 7 “Mapa de cines tradicionales y cines terrazas en Monterrey, 1950- 1957”.

recursos. Esta competencia directa generó tensiones con el grupo encabezado principalmente por Jenkins-Alarcón, quienes vieron afectada su hegemonía en la exhibición.

Una manifestación concreta de este conflicto se refleja cuando Alejandro Ruiz B., representante legal de Cadena de Oro, S.A. en la ciudad, envió una carta al Presidente Municipal Alfredo Garza Ríos manifestando su descontento. En la carta, no solo cuestiona la autorización por parte del gobierno municipal hacía la instalación de dos circos, pues ocasionaba baja asistencia del público a las salas, sino que expresa su preocupación por la excesiva proliferación de cines terrazas:

La situación por la que atravesamos es bastante difícil y peligrosa, ya que cualquier persona que tenga un corral lo convierte de inmediato en Terraza aumentando con esto una competencia bajo el pretexto de que se necesitan cines baratos. No obstante, que nuestros cines tienen funciones populares para todo el público, pero sin darse cuenta de que los mimos están sosteniendo a la Beneficencia Pública con un porcentaje bastante alto (AHM, Col. Contemporáneo, 1952-1956, Vol. 89, im. 21).

Ruiz argumenta además que las terrazas no podían compararse con los cines tradicionales, debido a su pobre infraestructura, y que su compañía ofrecía mayor comodidad, construcción sólida y, sobre todo, prestigio para la ciudad. Como advertencia, señaló que, de mantenerse esa tendencia, se verían obligados a suspender funciones durante tres días a la semana para reducir pérdidas económicas.

Estos dos procesos, la consolidación del cuasimonopolio de Jenkins-Alarcón y la expansión del cine a través de terrazas, evidencian una reconfiguración en las prácticas y experiencias de los públicos cinematográficos en Monterrey. Por un lado, la concentración

del sector bajo el dominio de Cadena de Oro, S.A. y Operadora de Teatros, S.A. generó una oferta cada vez más centralizada y controlada bajo la lógica empresarial de un grupo dominante y excluyente. Como resultado, las carteleras tendieron a homogenizarse, lo que redujo la capacidad de elección de los espectadores y subordinó la experiencia cinematográfica a criterios empresariales uniformes.

Por otro lado, como respuesta a la creciente demanda y al interés social por el cine como forma de entretenimiento, surgieron múltiples iniciativas que intentaron diversificar la oferta cinematográfica, muchas veces impulsadas por empresarios sin experiencia previa en el ramo, pero motivados por el auge del sector. Esta expansión generó espacios más accesibles y próximos a los sectores populares, lo que propició una cierta democratización del acceso al espectáculo.

Como resultado, los públicos desarrollaron prácticas culturales distintas que contrastaron con el consumo formal y estructurado en las salas del centro y periferia. Las terrazas ofrecieron experiencias informales, colectivas y comunitarias a bajo costo. Esta nueva forma de consumo reconfiguró el vínculo de los públicos con el cine, no solo como espectadores, sino como agentes activos que negociaron su derecho al entretenimiento incidiendo en la producción de espacios.

Esta dimensión no solo se refleja en la gran cantidad de cines terrazas, sino también en las propuestas ciudadanas como la presentada por el Sr. Francisco Morales al gobierno municipal. En su carta, Morales solicitó apoyo para un proyecto que buscaba proyectar películas de forma gratuita en la vía pública, especialmente en sectores de bajos recursos (AHM, Col. Contemporáneo, 1952-1956, Vol. 89, im. 862).

Su objetivo era llevar el cine a familias que no podían pagar una entrada a las salas, proyectando por las noches rollos de anuncios, caricaturas y documentales. Este caso muestra cómo ciertos sectores sociales negociaron su derecho al acceso cultural, cuestionando las barreras económicas y espaciales.

En este contexto, la prensa local jugó un papel crucial en visibilizar la oferta y en reflejar las transformaciones del consumo. Como señala Ávila (2019), las carteleras mostraron una oferta amplia pero segmentada, lo cual demuestra la centralización del mercado local. Por ejemplo, en el Lírico se exhibió *La vida no vale nada* con Pedro Infante, en el cine Elizondo había lugar para el cine internacional como *Un día en el juzgado*, cinta italiana de Luigi Comencini y Silvana Pampanini, mientras que, en el Florida, *Misterios de la vida y Bellezas desnudas*, solo para adultos (p. 231).

Estas diferencias no solo revelan una diversificación del consumo, sino también cómo estuvo fuertemente mediada por el tipo de espacio. La ubicación, el costo de la entrada y la programación, determinaron no solo quiénes podían acceder al espectáculo, sino también cómo era percibido ese consumo dentro de la estructura social. Un ejemplo revelador de esta dimensión lo proporciona un oficio dirigido al gobierno municipal por parte de un espectador, donde señala:

El espectáculo de Cantinflas ha dejado de ser película de lujo para convertirse en divertimento popular. Permitir su exhibición a un precio superior, revela que la autoridad aceptante no está con el pueblo o no se da cuenta de sus alegrías y sus tristezas, y por lo tanto esa autoridad no aspira a que lo eleven de la representación que hoy ostenta (AHM, Col. Contemporáneo, 1952-1956, Vol. 89, im. 22).

Este comentario no solo pone en evidencia una crítica directa a las autoridades que regulan el espectáculo, sino que expresa la inconformidad de un cine que pertenecía simbólicamente “al pueblo”. En este caso se ilustra cómo las políticas de programación no solo segmentaron el mercado, sino que producían jerarquías simbólicas entre los públicos.

Más allá de los factores empresariales y territoriales, las tensiones en torno a la moral pública se materializaron en estrategias explícitas de censura, vigilancia y control institucional del contenido fílmico y comportamiento de las salas. A través del Regidor de Espectáculos, se implementaron medidas que buscaron asegurar que el cine se mantuviera como un espacio “apto” para los públicos. Películas como *Lucrecia Borgia* o *Tentadoras* fueron prohibidas por considerarse moralmente inapropiadas; y se estableció que todas las cintas europeas debían ser evaluadas previamente por una comisión municipal a través de funciones privadas, antes de su exhibición pública (AHM, Col. Contemporáneo, 1952-1956, Vol. 89, ims.398, 402, 477).

Incluso, se intentó regular más allá de la pantalla. La campaña contra el lenguaje obsceno y los insultos dentro de las salas demuestran que el cine no era visto únicamente como una forma de entretenimiento, sino como un espacio de formación o corrupción moral donde los públicos fueron objeto de clasificación: espectadores decentes o espectadores desviados en espacios seguros o corruptores (AHM, Col. Contemporáneo, 1952-1956, Vol. 89, im. 404).

2.2. Del esplendor a la crisis: las transformaciones de la industria cinematográfica mexicana (1949- 1975)

La industria cinematográfica mexicana no fue ajena a los impactos de los grandes cambios históricos tanto a nivel internacional como nacional. Durante los conflictos de la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano vislumbró su época de oro, beneficiado por la caída en la producción de potencias cinematográficas como España, Argentina y Estados Unidos, que reorientaron sus recursos hacia el conflicto. Esta coyuntura permitió que México ampliara su mercado, logrando distribuir, de forma exitosa, las producciones nacionales en diversos países.

Sin embargo, una vez finalizada la guerra, la situación cambió drásticamente. Hollywood recobró su hegemonía y el cine europeo, especialmente el británico y francés, volvió a posicionarse en el mercado mexicano con una fuerte presencia. Estas producciones atrajeron a los públicos de clase media y alta que, comenzaron a preferir el cine extranjero por su calidad.

Ante esta competencia, el cine mexicano, menciona García Riera (1998), se vio obligado a abaratar sus costos en todos los sentidos. El cine nacional conservó mayor arraigo entre sectores populares, incluidos públicos analfabetas o semianalfabetas, particularmente en el resto de América Latina, donde el idioma español facilitó el consumo (p. 151).

Este abaratamiento en la producción, que derivó en la proliferación de películas conocidas como “churros”, filmadas en tres semanas o menos, se debió en gran parte a las decisiones estructurales impulsadas por el Estado. En 1947, durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés, se creó el Banco Nacional Cinematográfico, sustituyendo al Banco del Cine,

y se establecieron empresas distribuidoras como Películas Mexicanas (1945) y Películas Nacionales (1947). Aunque estos organismos buscaron financiar y distribuir el cine nacional, en la práctica solo incentivaron una producción rápida y de baja calidad (García Riera, 1998, pp. 151- 152).

A esto se sumó la influencia del monopolio de Jenkins y sus socios, quienes ejercieron una presión económica considerable sobre los productores nacionales. Estos empresarios controlaron los principales circuitos de exhibición y distribución, imponiendo condiciones que obligaron a los cineastas a abaratar sus producciones y ceder valor y control sobre sus películas para lograr el acceso a las salas.

En 1949, en medio de crecientes disputas dentro del sector, se promulgó la Ley Cinematográfica, considerada por muchos un paso crucial para regular la industria. Esta legislación pretendió ordenar el funcionamiento de la industria, la cual se había expandido durante los últimos años, estableciendo normas claras para las tres principales ramas del sector: producción, distribución y exhibición.

Uno de sus objetivos fue proteger a los productores nacionales frente a los monopolios, en particular el formado por Jenkins y sus socios, obligándolos a rendir cuentas claras sobre sus operaciones. Además, la ley incorporó mecanismos para supervisar los contenidos cinematográficos, una forma de regulación ideológica alineada a los intereses del Estado.

Por otra parte, también respondió a las exigencias de los sindicatos, especialmente la del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) y el Sindicato de Trabajadores de la Producción (STPC), que venían denunciando condiciones laborales

injustas desde los años de 1940. Entre los problemas se encontraba el despido masivo ocasionado por el cierre de algunos espacios de exhibición debido a la crisis de la industria.

Durante el período de 1950 a 1975, el cine mexicano atravesó un panorama complejo. La ley resultó defectuosa y fue burlada por los monopolios y las mafias del cine. La producción siguió mostrando una baja calidad debido a los ahorros en costos y tiempos de elaboración (Lara, 2006).

A este escenario se sumó el inicio de la televisión comercial en México, que se convirtió en una competencia directa. Años antes, en 1947, el gobierno de Miguel Alemán Valdés autorizó una investigación para determinar cuál de los dos modelos de televisión que predominaban en el mundo era el más adecuado para comenzar a instalarse en el país. Para tal tarea, se designó a Salvador Novo y a Guillermo González Camarena; el primero, con preferencias por el modelo inglés y el segundo, por el estadounidense. Siendo este último el elegido (Irving, 2013, p. 2).

Ramírez Bonilla (2020) menciona que, el 31 de agosto de 1950, dentro de las instalaciones del Jockey Club, Miguel Alemán Valdés y su gabinete, fueron testigos de la inauguración de la primera planta de televisión del país: Canal 4. Ésta fue operada por Rómulo O’Farrill Silva, empresario automotriz, editor y financiero (p. 145). El 1 de septiembre, la XHTV, transmitió al público la lectura del IV Informe del presidente Miguel Alemán, dentro de la Cámara de Diputados. La emisión duró 5 horas y debido a la escala de aparatos en los hogares de la capital, se instalaron receptores en lugares públicos (González Victoria, Valle Ruíz, 2015, p.20).

A partir de ese momento, el gobierno siguió otorgando concesiones: ese mismo año González Camarena obtuvo canal 5, XHGC, iniciando transmisiones en agosto de 1952. Emilio Azcárraga Vidaurreta, obtuvo canal 2, XEW, quien para entonces fue dueño de algunas estaciones de radio, aglomerando sus medios en Televisión. En 1955, las tres televisoras, canal 4, XHTV, canal 5, XHGC y canal 2, XEW, deciden fusionarse y crear Telesistema Mexicano (Irving, 2013, p. 2).

La televisión se expandió gradualmente y adquirir un aparato doméstico sería menos costoso que en sus primeros años. El arribo de estos nuevos artefactos significó un peligro para la industria cinematográfica, llevando a crear estrategias para no perder a los públicos.

En 1953, bajo la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines, se designó a Eduardo Garduño como presidente del Banco Cinematográfico. Su trabajo fue crear un plan para contrarrestar los estragos del desarrollo de la televisión y no perder a los públicos, así como solventar la crisis financiera que atravesó la industria nacional.

Elaboró lo que se conoció como el Plan Garduño. Su objetivo fue fortalecer la unión de los productores con las distribuidoras, para restar fuerza al cuasimonopolio de la exhibición. Se buscaba estimular a las producciones de calidad, con nuevos géneros, temas y figuras, que tuvieran una recuperación comercial segura: mercado y comercialización. Para ello, se constituyeron una serie de instituciones y empresas con el propósito de vigilar la calidad y favorecer la producción de cintas mexicanas como productos de venta (Lara, 2006). Los productores pasaron a ser accionistas mayoritarios, situación que les permitió mantener una considerable producción de entre 90 y 100 películas anuales (Saavedra Luna, 2006, p. 108).

Sin embargo, el cine mexicano tuvo un tono cansado, vulgar y rutinario, señala García Riera, comparado con el cine internacional, como el estadounidense, el italiano o español, que se renovó a pesar del periodo de posguerra, el nacional estuvo en desventaja (García Riera, 1998, p. 210). Esto a causa del plan Garduño, pues la producción se había concentrado en pocas manos y la monopolización del STPC que impidió el relevo de directores.

Aunado a lo anterior, la industria sufrió otros golpes: la muerte de Pedro Infante en 1957, que llevó a la industria a buscar nuevos talentos; se perdió el mercado cubano debido al estallido de la Revolución cubana y la caída de los estudios Tepeyac, CLASA y Azteca entre 1957 y 1958, quedando los realizados por la STPC Churubusco y San Ángel Inn en 1959 (Lara, 2006).

Durante 1958 a 1975, los recursos fueron incipientes perdiendo diversos públicos, entre ellos el de clase media, quienes se jactaban de no consumir cine nacional por gusto y cultura. Incluso, se perdió a la clase baja, que no toleró consumir los famosos “churros” prefiriendo espectáculos más simples como la televisión, que daba la ilusión de gratuidad (García Riera, 1998, p. 185).

Como estrategia, emergió el cine independiente, con calidad y poco presupuesto pero que no logró posicionarse entre los públicos. Siguió los temas de arrabal y cabaret, permitiendo desnudos con tal de atraer a los públicos; la comedia fue explotada, mientras que las películas de luchadores y deportes sobresalían; cine ranchero para las clases bajas, intercalando con más de dos estrellas; cine social fue una novedad y el cine infantil presentó las primeras películas a color, seguidas por la poca producción en torno al tema de la Revolución mexicana.

La situación comenzó a agudizarse para los empresarios cinematográficos hacia principios de 1960. Con la llegada de Adolfo López Mateos a la presidencia durante 1958, se intensificó la presencia estatal en sectores que, hasta entonces, habían estado controlados por la iniciativa privada. Según Jasso (2006), esta mayor injerencia estatal respondió a la necesidad de cubrir los vacíos dejados por la inversión privada, en particular en áreas consideradas estratégicas para el desarrollo nacional.

En este contexto, se implementaron medidas que modificarían profundamente el rumbo de la industria cinematográfica. Uno de los principales motivos fue el monopolio consolidado por Jenkins y sus socios, quienes, a través del control de las principales cadenas exhibidoras, acaparaban producciones y restringieron el acceso a los cines a productores independientes. Esto afectó no solo a la producción nacional, sino a los públicos, que veían limitada la oferta filmica.

Las reformas impulsadas por el gobierno, de carácter nacionalista, buscaron recuperar sectores clave de la cultura, bajo el argumento de garantizar un mayor acceso y equidad en la distribución cinematográfica. Además, el Estado respondió a la creciente presión de los sindicatos y a las demandas sociales, que denunciaron condiciones laborales injustas y una cartelera donde dominó el contenido extranjero y comercial.

En 1960, el Estado mexicano decidió intervenir directamente en la industria cinematográfica al adquirir las empresas controladas por Jenkins, Alarcón e Yglesias. La negociación comenzó en marzo de ese año, cuando López Fondos, entonces director de Películas Nacionales, firmó el contrato con Cadena de Oro, S.A. Meses más tarde, en noviembre, se concretó también el acuerdo con Operadora de Teatros, S.A. Sin embargo, no significó una nacionalización total de los inmuebles, ya que el gobierno únicamente obtuvo

los contratos de arrendamiento; la propiedad legal de los locales siguió en manos de la fundación Mary Street Jenkins, con sede en Puebla (Martínez Cruz, 1998, p. 77).

Para 1961, el Estado inició formalmente sus operaciones, consolidando bajo una misma estructura Cadena de Oro, S.A., Operadora de Teatros, S.A. y Cadena de Inversiones Reforma, bajo la dirección de Quirino Ordaz Rocha. En los años siguientes, el gobierno fue ampliando su control, llegando a operar cerca de 400 salas de cine en todo el país.

Esta reestructuración benefició a algunos exhibidores independientes, quienes lograron mejorar su situación al establecer alianzas con el cine norteamericano. Esto facilitó una mayor circulación de películas en plazas donde antes el acceso era limitado por prácticas monopólicas.

Sin embargo, para 1971, el gobierno abrió una ventana para adquirir algunas salas. Esto propició el desarrollo de circuitos y cadenas de exhibición paralelas, como Circuito Montes y la nueva Cadena de Oro, donde tenía aun participación Alarcón junto a Enrique Ramírez Miguel. Ese mismo año, Alarcón adquirió las acciones de Ramírez, y a su vez vendió las salas de Cadena de Oro al gobierno. Ramírez se vio en libertad de crear su propia organización, Organización Ramírez con el concepto de Cines Gemelos y Multicinemmas. La nueva política de distribución nacional se inició con la película *La isla de los hombres solos*, que, en agosto de 1974, inauguró un sistema de estreno simultáneo en múltiples salas del país, marcando un cambio significativo respecto a los esquemas tradicionales de exhibición, caracterizados por una lógica escalonada y jerárquica (García, 2012).

2.3.Modernización, expansión urbana y prácticas culturales en Monterrey (1958- 1975)

Los acontecimientos históricos, nacionales y locales, así como la transformación de la industria cinematográfica, están relacionados con los cambios que tuvo el espectáculo en la ciudad. Durante la década de 1958 a 1975 Nuevo León tuvo 6 gobernadores: José S. Vivanco, Raúl Rangel Frías, Eduardo Livas Villarreal, Eduardo A. Elizondo y Luis M. Farías, aunque no todos concluyeron su periodo constitucional, algunos cumplieron de forma interina o renunciaron antes de finalizar su mandato.

Estos gobiernos tuvieron que enfrentarse a uno de los grandes desafíos de la modernización: el aumento poblacional urbano. De 1950 a 1960, según las estadísticas proporcionadas por Tamez (2009), la ciudad aceleró su crecimiento demográfico y con ello la expansión de la mancha urbana, de un 61% a un 92%, comparando con la década anterior. Esto quiere decir que, en casi 10 años, la población se duplicó. Mientras que de 1961 a 1970, la ciudad duplicó la superficie urbana, con un crecimiento poblacional de un 52% generando una baja densidad (pp. 223-232).

Como consecuencias del crecimiento demográfico, aparecieron los desafíos sociales. El estado atravesó un desabasto de servicios públicos: la ciudad no contaba con una red de agua para el suministro de la creciente población, se desarrolló una problemática en torno a la asignación de una vivienda digna para los ciudadanos, así como la falta de suministro de gas y calidad en servicios educativos, entre otros (Ávila, 2019, p. 227).

La modernidad influyó de manera significativa en el desarrollo sociocultural de los regiomontanos, lo que provocó una transformación no solo en las estructuras sociales, sino, también en sus prácticas cotidianas. Un claro ejemplo de esas transformaciones es la práctica

de ir al cine, la cual experimentó una evolución en comparación con las épocas previamente analizadas, a medida que la ciudad creció y se modernizaba.

La ciudad atravesó una serie de transformaciones que contribuyeron a la creación de un espacio único, sustentado en su historia y los valores culturales. Sin embargo, estos valores no se mantuvieron estáticos a lo largo del tiempo, sino que se modificaron o evolucionaron de manera constante a través de las prácticas cotidianas, las cuales fueron moldeando gradualmente el espacio urbano.

Como se mencionó anteriormente, Monterrey se estaba configurando como área metropolitana durante los años de 1950 a 1970. Este crecimiento demográfico generó nuevos núcleos poblacionales más allá del centro de la ciudad, sin dejar de ser eje rector de la vida urbana.

Sin embargo, la modernización orilló a la transformación del primer cuadro de la ciudad: se construyeron los primeros edificios altos, como el de la Compañía de Seguros La Nacional, entre Padre Mier y Carranza; mientras que otros fueron remodelados, como Proveedora del Hogar, el edificio de la empresa Salinas y Rocha y Sears (Tamez, 2009, p. 229). Se mantuvo la tradición de ofertar servicios diversos, más allá de los básicos, como el de recreación y entretenimiento, como los cines, teatros y hoteles.

Más allá de estas calles, se encontraba el Colegio Civil, antigua rectoría y aula magna de la Universidad de Nuevo León. Al norte, cerca de la estación Unión, entre las calles de Cuauhtémoc a Zaragoza, se ubicó la Calzada Madero. Este cuadro de la ciudad adquirió el carácter de nuevo centro concentrador de servicios diversos de la ciudadanía: se construyeron hoteles, se reacondicionaron teatros, cines, pasajes, que convirtieron a la Calzada en un

segundo distrito comercial de importancia para los sectores de clase media y baja, quienes disfrutaron de caminar entre las calles (Tamez, 2009, p. 230).

El crecimiento demográfico generó nuevos núcleos poblacionales rumbo a los cuatro puntos cardinales, menciona Tamez. En la periferia, durante 1950 a 1980, lejos del primer cuadro de la ciudad, radicó la clase alta y media, se fraccionaron colonias como Del Valle, Vistahermosa, Mitras, Deportivo Obispado y Chepe Vera, Anáhuac, Cumbres, Roma, entre otras. También, se desarrollaron asentamientos menos favorables, barrios de clase media y baja, como La Campana y el Arroyo (Tamez, 2009, pp. 232-233). Estas colonias dependían de la estructura vial y de la red de comunicaciones, conectores al centro de la ciudad. La mancha urbana perfiló la diferenciación y preconfiguración sectorial de la ciudad.

Esta última vivió su mejor momento durante esta temporalidad, siguiendo como eje rector de la vida urbana. Se desarrollaron obras que la catalogaron como una de las ciudades más importantes, edificios como el Condominio Acero, Hotel Ambassador, entre otros, daban un aire de estilo para la clase alta, donde se desarrollaron actividades cotidianas igualmente de clase: clubes sociales, comercios terciarios, hoteles, agencias, restaurantes, entre otras.

Sin embargo, el esquema monocéntrico pasó a uno policéntrico. Las zonas que conformarían el área metropolitana ampliaron los sectores comerciales a cuestiones cotidianas y domésticas. El esquema tomó forma, estableciendo nuevos rumbos del desarrollo urbano, dejando al centro de la ciudad con algunas secuelas. Ya durante los años de 1980, se desarrollaron proyectos como la Gran Plaza, Cintermex, Galerías, Mol del Valle, entre otras, que satisficieron las necesidades de la sociedad. Esto llevaría al deterioro del centro de la ciudad.

2.4. Los cambios en la industria cinematográfica local

Mientras tanto, en Monterrey, hacia finales de 1957, el cine mantenía una presencia importante dentro de la vida cultural de la ciudad, aunque comenzaban a percibirse signos de transformación en sus públicos y dinámicas de consumo. Si bien los registros de ese año reportaron 14,095 funciones de cine aproximadamente, con una asistencia total de 9,786,662 localidades vendidas y una recaudación total de \$12,907,993.00 pesos, estas cifras deben entenderse en el contexto de un sector que empezaba a enfrentar la competencia de la televisión (AHM, 1957-1962, Col. Contemporáneo, Vol. 89, ims.308-311).

No obstante, entre 1960 a 1975, la industria cinematográfica local atravesó un declive progresivo, en sintonía con la crisis ya evidente en el panorama nacional. Esta crisis, que ya se venía anunciando desde la década de 1950, fue resultado de una serie de factores que impactaron tanto a los empresarios como a los públicos cinematográficos.

Entre los factores destaca la creciente demanda de nuevos espacios de exhibición, impulsada por el desarrollo urbano y la redistribución demográfica. Para enero de 1961, la ciudad contaba con un total de 22 salas de cine tradicionales como el Reforma, Encanto, Lírico, Elizondo, Edén, entre otros; y más de 44 cines terrazas como la Terraza Rosita, Terraza Brasil o el Cine Terraza Central; y 3 causantes fijos ocasionales, es decir, establecimientos con registros fiscales permanentes que proyectaron películas de manera intermitente o por temporadas, como teatros, arenas o auditorios⁹ (AHM, 1957-1962, Col. Contemporáneo, Vol. 89, ims. 41-42).

⁹ Los espacios de exhibición de 1961 a 1975 siguieron en aumento y ajustándose a los marcos legislativos federales, se puede apreciar en el apéndice del 11 “Mapa de cines tradicionales y cines terrazas en Monterrey, 1958-1975”.

Por otro lado, se diversificaron los formatos y aparecieron nuevos espacios de exhibición como los autocinemas “Las cumbres”, “Futurama 2000” y “Aloha”, este último en la avenida Libertad, perteneciente a José Alonso Meléndez (Guajardo Mass, 2008, p. 39). Las instituciones académicas por su parte impulsaron espacios para la difusión cinematográfica como la sala del Aula Magna de la Universidad de Nuevo León o el cineclub del Tecnológico de Monterrey.

La empresa hegemónica de Jenkins y socios seguía expandiéndose, pues para 1957 concentraba la mayor parte de los espacios nacionales, incluso, adquirió los cines de la Cadena Teatros Nacionales e Impulsora de Cines del General Abelardo L. Rodríguez por 125 millones de pesos (*El Porvenir*, 21 de marzo de 1957, p. 9). La reestructuración empresarial sostuvo la redistribución del control de las salas: mientras que Cadena de Oro, S.A. mantuvo los cines del primer cuadro del centro de Monterrey, Operadora de Teatros, S.A. asumió el control de las salas ubicadas en zonas periféricas. La Asociación de Exhibidores Independientes, por su parte, se consolidó como alternativa en áreas populares. Lo anterior puede apreciarse en la siguiente tabla:

Tabla 5. *Distribución empresarial de salas y terrazas cinematográficas*

EMPRESA	NOMBRE DE CINES ¹⁰
OPERADORA DE TEATROS, S.A.	Reforma, Rodríguez, Azteca, Latino (anteriormente Palacio), María Teresa Montoya, Araceli, Chaplin (anteriormente Brasil), Encanto, Lírico, Bernardo Reyes, Maravillas.

¹⁰ Algunos cines entre 1958-1969

CADENA DE ORO, S.A.	Elizondo, Monterrey, Florida, Olympia, Atenea, (anteriormente Rex), Alameda.
ASOCIACIÓN DE EXHIBIDORES INDEPENDIENTES	Edén, Rivera, Principal, Venus, América, Acapulco, Tropical, Ritz, Royal, México, Independencia, Buenos Aires, Favorita, Colonial, Regis, Río, Obrero, Tropical, Princesa, Marly, Churubusco, Unión, Cuba, Metropolitan, Mirador, Cinelandia, Lux, Central, Lisboa, Roble, Primavera, Victoria, Mois, Diana

Fuente. AHM, Col. Contemporáneo, 1957-1962, Vol. 89, ims. 375-382; El Porvenir, 2 de noviembre de 1962, p. 3; El Porvenir, 6 de mayo de 1963, p. 3; El Porvenir, 2 de julio de 1966, p. 6 C

Esta división no solo consolidó el dominio de Jenkins-Alarcón sobre la industria cinematográfica local, que, en apariencia, parecía tener menos ventaja por la poca cantidad de espacios, sino que también perpetuó la estratificación del espectáculo en la ciudad. Esta tabla demuestra que el centro, al menos en este periodo, continuó concentrando las principales salas de prestigio, mientras que la periferia operaba bajo una estructura más funcional y accesible a cargo de la Asociación de Exhibidores Independientes.

Sin embargo, para Alarcón, la expansión del espectáculo siguió representando una amenaza. La gran cantidad de espacios de exhibición que predominó provocó que el gobierno municipal incrementara los impuestos afectando directamente a los espacios operados bajo su modelo de arrendamiento y concesión.

Ante esta situación, Alarcón se negó a cubrir los nuevos impuestos, que alcanzaron el 50%, lo que llevó al ayuntamiento a emitir un llamado para embargar los inmuebles en caso de incumplimiento. Esta confrontación derivó en el cierre temporal de 14 cines del centro de Monterrey, pertenecientes a Jenkins, Alarcón y compañía. En su argumentación, el gerente Alejandro Ruiz B. explicó que era imposible cubrir dicho porcentaje por la dificultad

económica por la que atravesaban los cines locales. Señaló que sus utilidades eran de seis centavos y fracción por cada peso, imposible poder cubrir los impuestos correspondientes de cada sala (*El Porvenir*, 30 de enero de 1958, p. 7).

La situación comenzó a agudizarse, debido a que ambas empresas tuvieron que liquidar para el día 15 de enero una cantidad total de \$1,443,614.94 pesos. Sin embargo, como las empresas no liquidaron dentro del término legal, el día 17, se dictaron resoluciones ordenando la ejecución y en su caso, el secuestro de bienes propiedad de las deudoras, a fin de garantizar el crédito en cuestión (AHM, Col. Contemporáneo, 1957-1962, Vol. 89, ims. 259-263).

Ese mismo día, la presidencia municipal por conducto de interventores y ejecutores de la Tesorería, con una orden de intervención, rompieron cerraduras de puertas y muebles con la ayuda de la policía y fuerza pública. Se embargaron diversos bienes y se intervinieron las salas cinematográficas. Se recaudaron de ambas empresas en embargo: 4 cajas fuertes, equipos de oficina, máquinas de escribir, relojes y otros objetos (*El Porvenir*, 18 de febrero de 1985, p. 7).

El día 18 y 19 de febrero, Monterrey quedó privado de su principal espectáculo por órdenes de la Cámara de la Industria Cinematográfica. Se ordenó el cierre de los 14 cines en cuestión, afectando no solo a los públicos, sino a más de 500 familias de trabajadores, informaba el STIC (*El Porvenir*, 19 de febrero de 1958, p. 7,9).

Finalmente, el conflicto se resolvió el 19 de febrero tras una serie de negociaciones entre el gobierno municipal y los tres principales representantes de la empresa, quienes finalmente llegaron a un acuerdo. El gobierno, consciente del impacto social y cultural que

representaría privar a la población del acceso al cine, optó por encontrar una solución conciliadora que evitara perjudicar al público y permitiera la reapertura de las salas (AHM, Col. Contemporáneo, 1957-1962, Vol. 89, ims. 259-263).

Los empresarios no solo tuvieron que enfrentar a las instituciones municipales quienes año con año lucharon y negociaron los aumentos de impuestos que llevaban a la quiebra de algunas salas de exhibición, pues se encarecieron significativamente los costos operativos. Sino que también se enfrentaron a otros medios de comunicación que hicieron competencia con el espectáculo, como la televisión.

Como consecuencia de estos problemas, el precio de los boletos para las audiencias aumentó, haciendo el cine una experiencia menos accesible para muchos sectores y debilitando su alcance económico. Lo que permitió que algunos públicos buscaran alternativas de entretenimiento.

Desde 1950, O’Farril anunció la realización de estudios técnicos con el propósito de desarrollar una red de televisión y brindar servicio a todas las ciudades importantes de México. Mencionó: “Esperamos tener servicio completo en la Ciudad de México y Puebla el año próximo. Dentro de dos años Cuernavaca, Toluca y Pachuca deben tener televisión. Poco después Monterrey y Guadalajara y otras ciudades importantes deben estar ligadas con una red de televisión semejante a las de Estados Unidos” (*El Porvenir*, 18 de agosto de 1950, p. 1).

En 1955 los estudios avanzaron pues Luis Covarrubias Álvarez, Gerente de ventas de la Corporación Nacional Distribuidora, S.A., visitó Monterrey con el objetivo de preparar todo lo relativo a la instalación, planeación y funcionamiento de la señal televisora Canal 7.

La planta trasmisora tendría una potencia original de 2,000 vatios, pero ésta se iría aumentando de acuerdo con las necesidades y reclamos de la población. La torre de difusión tuvo una altura de 100 metros sobre su base y se instaló en uno de los cerros cercanos (*El Porvenir*, 5 de julio de 1955, p. 7).

Se pretendió un horario semejante a la capital: de las 16 horas en adelante se presentarían programas especiales para niños, programas que durarían de hora y media a dos horas, luego, desde las 18 horas hasta media noche, se pretendían programas fuertes, para adultos. Las primeras transmisiones tuvieron como base las películas (*El Porvenir*, 5 de julio de 1955, p. 7)

El 1 de septiembre en punto de las 19 horas, dio comienzo la retransmisión de la primera señal de televisión en la ciudad de Monterrey con programas de XEW-TV Canal 2 y WHTV Canal 4 de la Ciudad de México. A las 20:30 fue retransmitido en forma íntegra el informe presidencial de Adolfo Ruiz Cortines (*El Porvenir*, 1 de septiembre de 1955, p. 9).

La prensa anunció que el entusiasmo del público regiomontano iba en aumento, pues, aunque era escaso el número de aparatos televisores vendidos, a pesar de la gran publicidad de las tiendas de muebles y departamentales, los ciudadanos se vieron interesados vivamente por adquirir un televisor, pero desearon comprobar primero la calidad de los programas. Asimismo, ya se preveía que este medio modificaría las costumbres regiomontanas en cuanto se fueran adquiriendo aparatos televisores, ya que la sociedad iba a tomarle gusto a los programas y con frecuencia preferirá quedarse en su domicilio en vez de salir a la calle o asistir a cualquier espectáculo (*El Porvenir*, 31 de agosto de 1955, p. 5).

Y es que, al menos durante los primeros años del arribo de la televisión, los públicos siguieron asistiendo a las salas de exhibición por diversos motivos: la socialización, espacios con refrigeración, costumbre, e incluso para los sectores que no disponían de un televisor. Por otro lado, el espectáculo se estaba volviendo insostenible entre películas de baja calidad, altos precios y salas que no podían mantenerse en pie por falta de mantenimiento.

En cuanto a la producción, a partir de la década de 1970, la actividad cinematográfica cambió, vislumbrándose nuevos empresarios como la Organización Ramírez (Flores y Rodríguez, 2010, p. 16). Sobre la incursión local en la producción, fueron pocos los casos. Alejandra Rangel (1998) menciona particularmente a Gherardo Garza Fausti y Roberto Escamilla como algunos que se aventuraron a un espacio poco explorado en el estado. En documentos archivísticos y la prensa se resaltan algunos casos pocos conocidos, donde cineastas locales presentaron sus obras, como el caso de la película “El presente y el futuro de una ciudad” exhibida en los cines de Cadena de Oro, S.A. de autor desconocido, o el caso del Sr. Cap. Antonio T. Alanís Doria, a quien se le concedió el permiso para que en las terrazas de su propiedad se exhibiera una cinta relacionada con la Fundación de Monterrey (*El Norte*, 16 septiembre de 1958; AHM, Col. Contemporáneo, 1952-1956, Vol. 89, im. 577). No obstante, durante los años sesenta, se vivió una transformación en el panorama mediático con el surgimiento de nuevos canales de televisión y estaciones de radio. Este crecimiento y espacio abrió paso para la difusión cultural (pp. 150-151).

2.4.1. Breve recorrido sobre los espacios de exhibición

Como se ha mencionado, las exigencias de las autoridades municipales no se limitaron al ámbito fiscal, sino que también incluyeron la regulación de los espacios de exhibición y sus condiciones físicas. Estas disposiciones influyeron directamente en la manera en que los públicos accedieron al cine, ya que los requerimientos de remodelación y adecuación de los espacios de exhibición buscaron garantizar recintos seguros y funcionales, pero también implicó la imposición de ciertos criterios sobre quiénes podían asistir y en qué condiciones. Este proceso generó una fuerte presión económica sobre los empresarios, y mientras algunos lograron adaptarse, otros se vieron obligados a cerrar sus establecimientos.

En este contexto, resulta relevante examinar los principales espacios de exhibición que marcaron la historia del cine en Monterrey, pues su surgimiento, transformación o desaparición permiten comprender cómo se configuraron las prácticas de asistencia, los hábitos de consumo y las dinámicas sociales que dieron forma a los públicos cinematográficos locales.

Cine Lírico y Bernardo Reyes

Entre los espacios emblemáticos y que pasaron por una serie de remodelaciones o adecuaciones son los antiguos teatro Lírico y el cine Bernardo Reyes. El teatro Lírico, inaugurado alrededor de la década de 1920, fue concebido originalmente para la presentación de obras teatrales, más tarde incorporó funciones cinematográficas bajo la distribución del Circuito Rodríguez.

En 1930, el recinto comenzó un proceso de modernización con la instalación de equipos sonoros, adaptándose a la nueva etapa del cine (*El Porvenir*, 19 de octubre de 1930, p.4). Posteriormente, en 1942, se llevó a cabo una reestructuración profunda que incluyó la modificación del sistema de butacas, incorporando un declive en su disposición para garantizar visibilidad total desde cualquier punto del teatro. Además, se implementaron sistemas de refrigeración y calefacción, alineado a los estándares modernos de exhibición (*El Porvenir*, 9 de septiembre de 1942, p.8).

El salón terraza Bernardo Reyes dejó de ser una terraza para convertirse en un cine, gracias a las modificaciones arquitectónicas que transformaron las experiencias de las audiencias. Aunque no se tiene registro exacto de la fecha de inauguración formal de la terraza, se puede conjeturar que fue posterior a la inauguración del Gran Cinema Rodríguez, alrededor de 1920.

Desde hacía varios años, el Circuito Rodríguez, propietario del inmueble, había vislumbrado la posibilidad de convertir la terraza en un recinto monumental. El espacio fue nombrado Bernardo Reyes, en honor al exgobernador de Nuevo León, y en ese contexto, la empresa expresó ante la prensa su aspiración: “*No pierdo las esperanzas de levantar en este mismo lugar un Teatro digno del nombre que hoy lleva esta humilde terraza*” (*El Porvenir*, 6 de julio de 1942, p. 2).

El cine se ubicó en las actuales calles de Carlos Villagrán e Isaac Garza, donde tiempo después, justamente al lado, se construyó el Cine Encanto. Este recinto fue uno de los primeros propiedad del Circuito Rodríguez que se instaló en los márgenes de la ciudad, y por su localización y características, fue considerado un cine de barrio.

Las adecuaciones arquitectónicas se desarrollaron en respuesta a diversos desperfectos ambientales, ya que el viento había arrancado las láminas del techo, y la exposición prolongada a la intemperie provocó la corrosión y deterioro de la estructura, con vigas carcomidas entre otras fallas. Cuando se comenzaron las obras de remodelación, la comunidad local recibió la noticia con entusiasmo, ya que significaba contar con un cine moderno a uno cuantos pasos de sus hogares (*El Porvenir*, 6 de julio de 1942, p. 2). El cine fue reinaugurado el 24 de julio de 1942, en una ceremonia que contó con la presencia de varios descendientes del exgobernador: su hijo Alfonso Reyes, Doña María Reyes Vda. De Dávila y el Ing. Don Bernardo Dávila Reyes (*El Porvenir*, 24 de julio de 1942, p. 12).

Cinema Florida y Elizondo

Durante los años de 1940 se desarrolló la construcción de cines monumentales, como el Cinema Florida, con el cual se inaugura una nueva etapa del espectáculo en la ciudad. El proyecto fue resultado de la colaboración entre la antigua empresa cinematográfica regiomontana, el Circuito Rodríguez, y los hermanos Elizondo, ambos fundaron una de las compañías de espectáculos públicos más importante de la época: Atracciones Mundiales, S.A. o A.M.S.A. (*El Porvenir*, 2 de octubre de 1940, p. 4).

Su arquitectura, solemne, se inspiró en el México Colonial de los siglos XVII y XVIII, imitando elementos de ciudades como Puebla, Querétaro, Oaxaca y Guanajuato. El proyecto estuvo a cargo del ingeniero arquitecto Arturo Olivero Cedeño (*El Porvenir*, 10 de octubre de 1940, p. 8). La iluminación, se describe como suficiente pero discreta, proporcionada por mamparas en el techo y al lado de los vestíbulos, emitiendo luces de diversas tonalidades que iban desde el azul al color rosa, pasando por una gama intermedia de colores.

Su techo, uno de los aspectos más recordados por las audiencias, estaba diseñado para dar la ilusión de estar al aire libre, representando un cielo nocturno con nubes, estrellas y la luz de la luna. Además, el Cinema Florida, contaba con una zona de juegos electrónicos y un área para fumadores (*El Porvenir*, 9 de octubre de 1940, p. 5).

La creciente demanda por el espectáculo llevó a la empresa A.M.S.A. a emprender un ambicioso proyecto acorde con las exigencias de una ciudad en proceso de modernización: la construcción del Gran Cinema Elizondo. Esta sala fue edificada sobre los cimientos del antiguo Teatro El Progreso, ubicado en la calle Zaragoza, y se inauguró el 10 de septiembre de 1943.

El diseño arquitectónico estuvo nuevamente a cargo del ingeniero Arturo Olivero Cedeño, y el recinto se convirtió rápidamente en un ícono urbano. Se distinguió por su temática inspirada en el oriente asiático, y fue comúnmente conocido como el Palacio Oriental o Palacio Chino. Entre sus decorativos incluyó reproducciones de porcelana y bajorelieve auténticamente orientales. En las paredes destacó la silueta de un dragón dorado sobre fondos rojos, mientras que entre las figuras más representativas se encontraban dos budas gemelos. Todos los motivos ornamentales fueron tomados de referencias arquitectónicas y estéticas de dos importantes ciudades chinas: Nankín y Pekín. El recinto tenía una capacidad para aproximadamente 1,700 personas (*El Porvenir*, 10 de septiembre de 1943, p. 16).

Reforma, Monterrey y Araceli

Como parte de su estrategia de expansión, el empresario Jenkins y sus socios Alarcón e Yglesias, comenzaron a establecer su presencia en las principales ciudades del país, y

Monterrey no fue la excepción. Desde mediados de 1940, Alarcón había manifestado su interés por adquirir circuitos cinematográficos en la región norte del país, enfocando su atención hacia el Circuito Rodríguez (posteriormente Circuito del Norte, S.A.), uno de los más influyentes en la región.

El magnate ofreció diez millones de pesos por la empresa, bajo ciertas cláusulas. De ese monto, cuatro mil novecientos pesos estarían destinados al Circuito, que conservaría su papel como distribuidor de las salas de exhibición. Sin embargo, a partir de ese momento, ya no tendrían ninguna participación en la gestión (*El Porvenir*, 18 de marzo de 1947, p. 1). No obstante, sus intentos por negociar fueron rechazados. Los propietarios se negaron a ceder el control de la distribución y exhibición cinematográfica en los estados de Nuevo León, Coahuila, Tamaulipas y zonas de Zacatecas y San Luis Potosí (Sifuentes, 2022, p. 63).

Ante el rechazo, los empresarios implementaron una estrategia alternativa. A través de Alarcón, representante de Cadena de Oro, S.A., se solicitó al gobierno local el acceso a los beneficios otorgados por la Ley de Protección a la Industria Cinematográfica, con el objetivo de operar dos nuevas salas de espectáculos: el cine Reforma y el cine Monterrey. Estas salas estarían destinadas a la exhibición de espectáculos públicos, inicialmente cinematográficos (*El Porvenir*, 23 de agosto de 1947, p. 10). Además, para garantizar una oferta atractiva de contenidos filmicos, antes de la apertura de las salas, establecieron acuerdos con la distribuidora Columbia Pictures Inc. Lo que permitió proyectar tanto películas mexicanas como producciones estadounidenses (*El Porvenir*, 5 de octubre de 1947, p. 3).

La empresa inició en la ciudad con la construcción del cine Monterrey. Ésta no estuvo exenta de conflictos. Según informes de la prensa, se presentaron diversas fricciones con la

Junta de Planificación, principalmente por cuestiones reglamentarias de seguridad, pues se reportaron múltiples accidentes laborales (*El Porvenir*, 24 de agosto de 1947, p. 3). Pese a las dificultades, y conforme a los acuerdos establecidos con las autoridades, la obra continuó bajo la dirección del ingeniero arquitecto Olivera Cedeño, reconocido por su experiencia en este tipo de proyectos cinematográficos.

El cine Monterrey fue inaugurado el 20 de diciembre de 1947, en medio de una enorme expectativa. Los públicos se aglomeraron en los alrededores con la esperanza de ver a los famosos invitados: el gobernador del Estado, Arturo B. de la Garza, Roberto Cervantes, asesor jurídico de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica; personalidades de la industria como Rosita Quintana, Sergio Kogan (presidente de Columbia Pictures Inc.), Sokol (gerente nacional de Warner Bros), el director Jesús Grovas, entre otros. La calle de Aramberri quedó completamente saturada por los asistentes, al punto que fue necesaria la intervención policiaca debido a la obstrucción del tránsito (*El Porvenir*, 20 de diciembre de 1947, p. 10).

El edificio contó con puertas de cristal y un lobby alfombrado y decorado con espejos, donde se exhibieron fotografías de estrellas de cine. La sala de exhibición presentaba una decoración en tonos verde Nilo y oro, con iluminación de neón que aportó un contraste elegante en el entorno. El anfiteatro, balcón y luneta estaban diseñados de colores azul turquesa, púrpura y guinda, logrando un efecto visual sobrio y atractivo (*El Porvenir*, 19 diciembre de 1947, p. 19).

Para continuar su expansión en la ciudad, se inauguraron dos nuevas salas: el cine Reforma y el cine Aracely. El primero, inaugurado el 23 de enero de 1948, se ubicó sobre la Calzada Madero, entre Carranza y Galeana, justo contra esquina del cine Florida. La

construcción del Reforma dio lugar a diversas especulaciones relacionadas con la forma en que Jenkins operaba en el negocio.

Era conocido por tomar represalias contra quienes se negaban a cumplir sus exigencias. Una de sus tácticas consistió en construir salas de cine frente a la de sus competidores, con el fin de restarles visibilidad y afectarlos económicamente. Esto, eventualmente, los llevaría a la quiebra, lo que le permitiría adquirir el control de los circuitos. Independientemente de estas estrategias, en 1949 el Circuito del Norte entregaría las concesiones y arrendamientos a Cadena de Oro, S.A (Sifuentes, 2022, p. 107).

El cine Araceli, se inauguró el 18 de junio de 1948 y se ubicó sobre la calle Isaac Garza, cerca de la zona donde se localizaron los Encanto y Bernardo Reyes. Esta sala se distinguió por contar con la más moderna tecnología: sistema de refrigeración con planta de clima artificial, butacas acojinadas, proyección y sonido importados de Estados Unidos y un piso inclinado que mejoraba la visibilidad, aunque solo contaba con luneta baja (*El Porvenir*, 6 de junio de 1948, p.8). Contó con un vestíbulo con fuente de sodas, nieves, chocolates entre otros alimentos (*El Porvenir*, 30 de junio de 1948, p. 8).

Encanto

En la misma década de 1940, hizo su debut como empresario cinematográfico Gregorio Garza Guzmán. Originario de Monterrey, cursó sus estudios en el Colegio Juárez y posteriormente realizó la carrera comercial, graduándose de tenedor de libros en 1923. Inició su vida laboral en una institución comercial propiedad de Dionisio Martínez Garza. En 1925 comenzó a trabajar junto a su padre, Francisco Garza Cantú y en 1928 se trasladó a Saltillo, donde ingresó a la sucursal del Banco de México. A finales de ese mismo año regresó a

Monterrey, donde fue nombrado contador general del Centro Mercantil de Monterrey (*El Porvenir*, 4 de diciembre de 1942, p. 9).

A mediados del año de 1934 decidió independizarse y emprender por su cuenta. Contó con el apoyo su tío, el Sr. Pedro Garza Cantú, quien fue clave para encauzar sus esfuerzos como empresario. Su primer negocio fue la maderería “La Victoria”, en la que se desempeñó como gerente y accionista, junto a sus hermanos Enrique, Felipe y Francisco. Para 1941, Garza Guzmán ya había logrado importantes avances. Ese año fundó la colonia Progreso, al poniente de Monterrey, con una extensión de 55 manzanas. Además, hizo realidad lo que, a decir de él, fue un anhelo largamente esperado: adquirir un terreno para construir su primer cine: el Encanto (*El Porvenir*, 4 de diciembre de 1942, p. 9).

La construcción del cine tardó cerca de un año. El proyecto estuvo a cargo del ingeniero y arquitecto Luis Flores, quien diseñó y construyó el edificio sobre un amplio terreno rectangular ubicado entre las calles Villagrán e Isaac Garza. Para la obra, se utilizaron materiales traídos desde Estados Unidos (*El Porvenir*, 4 de diciembre de 1942, p. 1).

El Encanto fue inaugurado el 4 de diciembre de 1942, consolidándose como uno de los espacios culturales más modernos de la época de Monterrey. El vestíbulo estuvo completamente revestido con espejos biselados, lo que confirió una atmósfera elegante y contemporánea. Tres amplias puertas daban acceso a la luneta y al balcón, mientras que otras dos, ubicadas a los costados, conducían a las escaleras que llevaban a la luneta alta (*El Porvenir*, 4 de diciembre de 1942, p. 9).

La acústica fue un elemento prioritario en el diseño. Se realizaron estudios especializados para lograr una distribución uniforme del sonido en toda la sala, permitiendo

que tanto el espectador de las primeras filas como el que opta por un lugar más alejado disfrutaran igualmente del espectáculo. La arquitectura, de estilo marcadamente moderno y de líneas, ofrecieron una perspectiva única dentro de un concepto estético original (*El Porvenir*, 4 de diciembre de 1942, p. 9).

Una de las innovaciones más destacadas fue el sistema de iluminación indirecta, integrando en las ondas escalonadas del diseño interior. Este sistema estuvo compuesto por 3,000 focos de diversos colores y 2,000 metros de tubo de gas neón, generando impresionantes efectos visuales. Las paredes del recinto estaban decoradas en tonos verdes, cobre, tabaco y marfil, mientras que la butaquería de luneta y balcón estaban tapizadas en pana verde, con estructura metálica y un mecanismo individual que permitió ajustar la inclinación del asiento (*El Porvenir*, 4 de diciembre de 1942, p. 9).

Los pasillos y escaleras estaban cubiertos con gruesas alfombras que amortiguaron el ruido de los pasos, asegurando una atmósfera silenciosa y confortable. En la luneta alta, las butacas también eran acolchonadas y estaban tapizadas en color marrón. Todas las áreas contaron con salones para fumadores, decorados con espejos y disponibles para hombres y mujeres. Además, estuvo equipado con un moderno sistema de refrigeración y aire acondicionado de la marca Carrier, así como con proyectores capaces de adaptarse a lentes especiales para las películas en technicolor. Se incluyeron pequeñas luces en el piso, diseñado para guiar a los espectadores que ingresaban durante la función, evitando tropiezos y ayudándoles a encontrar asientos disponibles (*El Porvenir*, 4 de diciembre de 1942, p. 9).

Cines terrazas

En contraste con las grandes salas del centro de la ciudad, los cines terrazas representaron una forma de entretenimiento accesible para sectores populares y clases trabajadoras. Su ubicación estratégica en colonias periféricas permitió que la población no tuviera que desplazarse hasta el centro de la ciudad para disfrutar del espectáculo. Estas terrazas ofrecieron funciones nocturnas al aire libre, generalmente a precios bajos, lo que fomentó la participación del sector popular¹¹.

Las terrazas rara vez aparecían en la prensa o en las carteleras impresas, lo que ha dificultado su rastreo histórico. Una de las pocas excepciones fue la Terraza Rosita, que fue anunciada públicamente en la prensa. No obstante, algunos nombres de terrazas han sido localizados en documentos archivísticos y entrevistas, lo que ha permitido reinterpretarlos y avanzar en su historización

Un caso ilustrativo fue el de los señores Mariano Martínez y Miguel Arizpe, quienes solicitaron instalar una terraza cinematográfica en la calle Roble Norte no. 323 en la colonia Los Urdiales. Su argumento se basó en el crecimiento demográfico de las colonias circundantes, como la colonia Emiliano Zapata, y en la necesidad de ofrecer un espacio de recreación nocturna para las familias del sector. El cine sería de bajo costo y accesible para todos, lo que permitiría gozar de esta diversión sin salir del barrio, según expresó el sr. Martínez (AHMM, 1957- 1962, Col. Contemporáneo, Vol. 89, ims. 527- 528).

No obstante, la propuesta enfrentó oposición por parte de los señores Pablo Vázquez y Gustavo Alvarado Ortiz, propietarios del cine terraza “Tropical”, ubicado en la misma

¹¹ El apéndice del 15 presenta el plano arquitectónico del Cine Terraza Marly, que permite apreciar la distribución y las dimensiones del espacio destinado al espectáculo cinematográfico

zona. Ellos alegaron que la apertura de una nueva terraza afectaría los intereses de su negocio, que habían sostenido durante más de cinco años a pesar de enfrentar pérdidas económicas. Contaron con el respaldo de la Asociación de Exhibiciones Independientes, que argumentaron que la colonia era demasiado pequeña para sostener dos terrazas (AHMM, 1957- 1962, Col. Contemporáneo, Vol. 89, im. 534- 535). A pesar de esta resistencia, la comunidad respaldó el proyecto mediante una petición firmada por algunos vecinos, lo que permitió que finalmente se otorgara la concesión para la instalación y adecuación de la terraza¹² (AHMM, 1957- 1962, Col. Contemporáneo, Vol. 89, ims. 526- 528).

Río y Cuauhtémoc 70

Un nuevo concepto de salas cinematográficas llegó con la inauguración de los cines Río y Cuauhtémoc 70, impulsados por la firma Inversiones Villarreal, S.A., Óscar, Armando, Oswaldo y Lucas Humberto Valdez, y la Exhibidora del Bravo, S.A. Ambos espacios contaban con dos salas dentro del mismo recinto, donde las funciones se dividieron en tarde (4:00 p.m.), Moda (6:40 p.m.) y Noche (9:20 p.m.).

El cine Río 70, actualmente auditorio, ubicado entre las calles Serafín Peña y Humboldt, se inauguró el 17 de julio de 1969 por el entonces gobernador Eduardo A. Elizondo. Tiene una capacidad para 1,250 butacas acojinadas con base en hule de espuma y un estacionamiento para 200 automóviles. Su arquitectura destacó por un imponente domo de estructura metálica con techumbre de lámina, diseñado por el ingeniero Francisco Castaño

¹² Véase el apéndice 16, donde se presentan las firmas de los vecinos como evidencia documental de este hecho.

H., director de la empresa Triodetio de México, S.A. y la construcción a cargo de la Constructora Garza Cortés, S.A. (*El Porvenir*, 24 de abril de 1969, p. 5B)

El domo fue proyectado mediante computadoras, novedoso para la época, que calcularon con precisión milimétrica para colocar los tubos de aluminio color oro. Cada hexágono de la estructura requirió 50 kilogramos de lámina y más de 350 remaches. El interior de la semiesfera, con 22 metros de altura, fue cubierto con materiales térmicos y acústicos para mejorar la calidad del sonido y del sistema de climatización artificial (*El Porvenir*, 24 de abril de 1969, p. 5B).

Contaba con equipos de proyección para formatos 70 y 35 mm, un lobby de 400 metros cuadrados con acceso a través de puertas automáticas corredizas, y una decoración que incluía más de 600 metros cuadrados de alfombra en tonos fresa y oro, tanto en muros del vestíbulo como en el interior de la sala (*El Porvenir*, 24 abril de 1969, p. 5B). La función inaugural presentó la película “Oliver”, y los fondos recaudados fueron destinados al Instituto de Protección a la Infancia, para la adquisición de un consultorio móvil, que brindaría servicio médico a seis colonias populares (*El Porvenir*, 11 de julio de 1969, p. 1B).

El cine Cuauhtémoc, fue inaugurado el 31 de marzo de 1971, entre las calles Washington y Cuauhtémoc. Esta sala tenía una capacidad para 1,400 butacas y contaba con refrigeración, proyección en 70 y 35 mm, pórtico, lobby y servicios generales. Su decoración interior incluyó alfombras en muros y pasillos, cortinas en la pantalla e iluminación directa. Para demostrar su calidad, se organizó una función privada para representantes de los medios, en la que se proyectó la película *Tora, Tora, Tora*, filme sobre la Segunda Guerra Mundial, producida por 20th Century Fox. Se organizaron exhibidores de preestreno para los medios de difusión, comenzando con la cinta “El Profe”, protagonizada por Cantinflas.

Posteriormente, se realizó una función benéfica a favor del Hogar Infantil del Comité de Damas de Asistencia Social Municipal (*El Porvenir*, 28 de marzo de 1971, p. 6B).

2.5.Conclusión del capítulo

En conclusión, la trayectoria del cine en Monterrey entre 1898 y 1975 refleja la construcción y evolución progresiva de los públicos cinematográficos, en estrecha relación con el desarrollo urbano, la expansión del espectáculo y las tensiones entre empresarios y autoridades. Más que entenderlos como agentes completamente activos o pasivos, los públicos pueden concebirse como actores situados, cuyas prácticas de asistencia, consumo y preferencia estuvieron moldeadas por las condiciones contextuales que fueron influyendo en la configuración de espacios de exhibición y las dinámicas culturales de la ciudad.

Durante las primeras décadas del cine en la ciudad, el público era reducido y homogéneo. Entre 1898 a 1910, el Teatro Salón Variedades funcionó como la única sala permanente dedicada al cine, concentrando una audiencia delimitada en términos de clase social y ubicación geográfica. En este periodo, aún es posible hablar de “el público” en singular: espectadores en parte del entorno urbano que asistieron a funciones organizadas en espacios centralizados y formales, donde el acceso al cine estuvo mediado por factores como la disponibilidad económica, la alfabetización y la ubicación céntrica del recinto.

No obstante, entre las décadas de 1920 a 1940, el desarrollo del espectáculo cinematográfico y la apertura de nuevas salas en distintos puntos de la ciudad, generaron una diversificación importante en las formas de consumo y en las características de las

audiencias. En estos años, emerge con claridad el concepto de “públicos” en plural, pues las diferencias de clase, género, edad y zona geográfica comenzaron a reflejarse en los espacios de exhibición, en los contenidos programados y en las expectativas culturales de los espectadores. La multiplicación de las salas en zonas industriales, barrios populares y municipios periféricos respondió a una demanda cada vez más variada, lo que obligó a los empresarios a segmentar su oferta y adaptar su modelo comercial a una ciudad en expansión.

Para 1950 a 1957, las dinámicas del campo cinematográfico se volvieron más complejas. Las políticas empresariales, encabezadas por Jenkins, centralizaron la oferta bajo criterios de rentabilidad, limitando la autonomía de los exhibidores locales, mientras que las autoridades reforzaron mecanismos de censura y control moral, regulando tanto los contenidos de las películas como la asistencia del público. En este contexto, las prácticas y preferencias de los públicos reflejaron su interacción con estas estructuras, aunque no actuaban de manera autónoma, sus hábitos de consumo y formas de apropiación simbólica de los espacios contribuyeron a la configuración de recintos y dinámicas.

Frente a esta presión, los públicos no permanecieron completamente pasivos. Sus hábitos de asistencia, preferencias por determinados contenidos y formas de apropiación simbólica de los espacios reflejaron cómo los espectadores respondieron a la oferta disponible y a las normas establecidas por empresarios y autoridades. Aunque estas acciones no implicaron una transformación directa de las políticas de la economía del cine, sí evidencian que la experiencia se construyó de manera relacional, mediada por estas condiciones.

Así, el periodo de 1898 a 1957 muestra un tránsito significativo: de un público concentrado en un solo recinto a una pluralidad de públicos con prácticas y accesos diversos.

Lejos de ser una categoría estática, los públicos cinematográficos se transformaron junto con la ciudad, en diálogo con las políticas culturales, las dinámicas sociales y los cambios de la economía del espectáculo.

CAPÍTULO III.

LA COMUNIDAD EN PANTALLA: PÚBLICOS, PRÁCTICAS Y PACTOS DE SOCIALIZACIÓN EN LA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA

El presente capítulo analiza cómo la transformación urbana y social de Monterrey entre 1958 y 1975 influyó en la configuración de los públicos cinematográficos. Durante este periodo, la ciudad atravesó una etapa de expansión acelerada que provocó que diversos sectores de la población comenzaran a ocupar zonas diferenciadas según su posición socioeconómica. Esta segmentación territorial impactó en el acceso a los espacios de exhibición y generó nuevas formas de estratificación, no explícitas por normas formales, sino, por estar profundamente arraigadas.

En este contexto, el cine no solo funcionó como medio de entretenimiento, sino también como un lugar de encuentro social. Las salas de exhibición se convirtieron en espacios donde no solo se compartieron películas, sino experiencias colectivas y códigos culturales.

A través de esta perspectiva, se analiza cómo esta dimensión social del cine permitió que los públicos asumieran roles sociales producidos por un proceso de socialización que inició desde la infancia, cuando comenzaron a asistir e interpretar y reproducir conductas mediante la observación y participación. Estas formas de comportamiento estuvieron determinadas por el *frame* o marcos de interpretación. Según lo plantea Goffman (2006), los *frames* son principios de organización que permiten a los individuos definir una situación, reconocer lo que está ocurriendo y orientar la participación en ella (p. 11).

Como parte de esta configuración de los públicos, se examinan los rituales que acompañan la experiencia cinematográfica. Estas prácticas, que emergieron en torno al acto de asistir al cine, incluyeron conductas compartidas, como el guardar silencio durante la proyección o reaccionar colectivamente ante situaciones específicas. Lejos de ser arbitrarias, estas actitudes respondieron a un entramado de normas implícitas y a los marcos interpretativos del momento.

Se explora cómo los rituales contribuyeron a delinear no solo formas de asistir, sino, también modos de estar colectivamente en un espacio. En ese sentido, surgieron pactos de socialización que organizaron la experiencia colectiva. La elección del tipo de sala o película, comenzaron a definir el perfil de los públicos y a configurar formas compartidas de comportamiento. El cine dejaba de ser únicamente un espacio de consumo visual para convertirse en un entorno regido por normas sociales, protocolos de interacción y esquemas aprendidos colectivamente.

Finalmente se analizan espacios alternativos de exhibición cinematográfica como los cineclubes universitarios, salas de arte y autocinemas. Estos espacios permitieron la formación de pactos de socialización distintos a los establecidos en las salas tradicionales y cines terrazas o populares. Aquí, la experiencia cinematográfica y su consumo se transformó en una práctica reflexiva y formativa, donde los asistentes, la mayoría jóvenes, compartieron intereses estéticos, ideológicos y culturales.

Asistir al cine implicaba integrarse a un escenario de socialización donde los sujetos comenzaron a internalizar y reproducir códigos culturales, reforzando su pertenencia a un grupo. Estas reglas implícitas variaron según el contexto y los marcos de interpretación,

revelando cómo la experiencia cinematográfica estuvo profundamente entrelazada con las dinámicas sociales.

3.1.La heterogeneidad de los públicos

El crecimiento de la ciudad, impulsado por dinamismo económico, dio lugar a una expansión que, como menciona García Ortega (1989), fue tanto acelerada como caótica. Este proceso no solo alteró la estructura física de la ciudad, sino que también implicó una reconfiguración social-espacial, caracterizada por una segregación:

Zonas centrales antiguas paulatinamente abandonadas por la élite, con gran mezcla de usos del suelo, aunque bien infraestructuradas y equipadas, para clases medias; zonas periféricas bellas, bien comunicadas, infraestructuradas y equipadas para clases altas; zonas periféricas poco atractivas o industrializadas, mal comunicadas, insuficientemente infraestructuradas y peor equipadas para clases bajas (pp. 371-372).

Estos cambios fueron de vital importancia para el desarrollo de los públicos cinematográficos. Las transformaciones urbanas no solo impactaron los espacios de exhibición, sino que reconfiguraron las condiciones bajo las cuales se desarrollaban las prácticas asociadas al espectáculo. La creación de nuevos recintos y formatos respondió a las cambiantes necesidades de la ciudad y de sus habitantes, reconfigurando así las formas de experiencia.

Esta reconfiguración provocó una redefinición de los públicos, ya que la expansión del espectáculo cinematográfico permitió la incorporación de sectores previamente invisibilizados en el acceso cultural urbano. Este proceso permite pensar que se consolidó

una segmentación más clara entre distintos tipos de recintos y formas de asistencia, transformando las prácticas de ir al cine y dando lugar a nuevos rituales de consumo y socialización asociados a esta experiencia.

Durante 1958 a 1975, temporalidad del estudio, no se localizó una segmentación o estratificación explícita de los públicos en la reglamentación de espectáculos, como ocurrió en los primeros años del desarrollo del cine en la ciudad. La estratificación que se desarrolló, en este periodo, fue a raíz de la expansión urbana y reproducción simbólica.

De acuerdo con el concepto de reproducción de Bourdieu y Passeron (1996), se impone una arbitrariedad cultural que tiene su origen en las relaciones de fuerza entre grupos que conforman una determinada formación social. Al reproducir esta arbitrariedad cultural, se perpetúan las relaciones de poder que sostienen y legitiman dicha imposición. (p. 50).

Este proceso de reproducción no operó de forma abstracta, sino que se transmitió a través de espacios concretos como la familia, las redes de sociabilidad y el sistema educativo, donde se configuraron disposiciones vinculadas al *habitus* y al gusto. En este sentido, aunque las formas de estratificación espacial se transformaron, los criterios que organizaban dichas jerarquías tendieron a persistir.

Durante el periodo de expansión urbana, la estratificación de las audiencias y de los espacios no se impuso mediante un reglamento explícito, sino que se construyó de manera implícita entre los distintos grupos sociales. Este orden operó como un mecanismo de diferenciación simbólica que orientó las prácticas de los públicos, definiendo no solo los espacios a los que podían acceder, sino también las formas legítimas de asistir y comportarse

en ellos. Más que una imposición explícita, se trató de un proceso internalizado que delimitó, de manera implícita, los márgenes de acción de los espectadores.

En las primeras décadas del siglo XX, las prácticas cinematográficas estuvieron influidas por un grupo de referencia compuesto principalmente por la clase alta local y las autoridades municipales, su posición de poder les permitió imponer valores y normas sociales que definieron qué espectador y comportamientos eran considerados aceptables dentro del espacio público.

Con el proceso de modernización y expansión urbana, comenzaron a abrirse nuevos espacios de exhibición que diversificaron las formas de consumo cultural. Estas nuevas prácticas ya no respondían a una lógica ni a criterios del grupo dominante, lo que generó una fragmentación de las pautas sociales y una creciente desarticulación entre los distintos sectores de la sociedad. Este cambio puede entenderse como un debilitamiento de los referentes normativos que anteriormente regulaban de forma más homogénea las prácticas culturales, dando paso a una mayor pluralidad de valores y experiencias. En este contexto, las prácticas de consumo dejaron de estar unificadas bajo un mismo eje normativo, lo que favoreció la diversificación de las formas de participación en el espacio cinematográfico.

Este proceso propició la conformación de diversos grupos sociales que se identificaron con ciertos espacios de exhibición, determinados por factores como el costo de las entradas, la ubicación de las salas, la pertenencia a una comunidad y la preferencia por determinados géneros cinematográficos. Los testimonios de los informantes muestran cómo estos elementos influyeron en la manera en que los públicos se relacionaron con el cine y con su entorno social. Estas diferencias contribuyeron a la diversificación del subcampo de los

públicos, reflejada en prácticas y experiencias diferenciadas dentro del espacio cinematográfico.

En este sentido, la heterogeneidad de los públicos no fue un efecto secundario del crecimiento urbano, sino una de sus consecuencias estructurales más significativas. La diferenciación de espacios, accesos y prácticas consolidó formas diversas de experimentar el cine, evidenciando que la cultura cinematográfica en Monterrey se configuró sobre una base profundamente desigual.

3.2.El cine como punto de encuentro entre diferentes grupos

Más allá de su función como medio de entretenimiento o de comunicación, el cine se consolidó como un espacio clave para la socialización en la ciudad. En las salas de exhibición no solo se compartió una película, sino también una experiencia colectiva, en la que se articularon, de forma implícita, gustos, normas y valores entre los asistentes.

Este espacio promovió formas de cohesión social, ofreciendo a las audiencias un sentido de pertenencia al participar en un entorno común. No obstante, dicha integración estuvo mediada por expectativas y convenciones propias del contexto, lo que implicó que los espectadores ajustaran su comportamiento para alinearse con normas implícitas del cine como institución y práctica cultural.

Cada espectador, al frecuentar estos espacios, asumió roles sociales que estaban influenciados por el grupo al que perteneció y las características socioculturales del entorno. Así, la forma de comportarse dentro del cine era el resultado de un aprendizaje social que permitió facilitar la convivencia dentro de los espacios de exhibición, al tiempo que reforzó los límites simbólicos entre distintos grupos sociales.

Este fenómeno evidencia la diversidad de audiencias, cada una portadora de valores, hábitos, comportamientos que en conjunto desarrollaron pactos de socialización. Variables como la edad, el nivel educativo, el lugar de residencia o la clase social influyeron directamente en las formas de participación y consumo cinematográfico.

A continuación, se explorarán los procesos de socialización y conformación de roles sociales entre los públicos cinematográficos regiomontanos entre 1958 y 1975, un periodo de transformaciones sociales e históricas. A través del análisis de testimonios de los informantes mayores de 60 años, documentos hemerográficos y archivísticos, se profundizará en la diversificación de rituales y prácticas que estructuraron no solo la experiencia cinematográfica, sino en la construcción de los pactos de socialización, reflejando un proceso de distinción entre los públicos.

3.3.Los procesos de socialización y el desarrollo de los roles sociales de los públicos cinematográficos

Los procesos de socialización permiten que los individuos asuman e interioricen roles sociales mediante la incorporación de normas, valores y expectativas colectivas, proceso a través del cual la sociedad se inscribe en la conciencia del sujeto (Berger y Luckmann, 2003, p. 167). En este marco, los roles funcionan como tipificaciones vinculadas a contextos institucionales específicos, cuya existencia depende de la institucionalización del comportamiento. A través de su internalización, mediada por el lenguaje y la interacción, los individuos no solo comprenden las expectativas asociadas a determinadas posiciones, sino que incorporan las disposiciones necesarias para desempeñarlas (Berger y Luckmann (2003, pp. 93-96).

En este sentido, los roles actúan como mediadores entre la estructura social y la experiencia individual, en tanto articulan expectativas colectivas con prácticas concretas. Al desempeñarlos, los individuos participan en el mundo social; al internalizarlos, ese mismo mundo adquiere sentido como realidad subjetiva. De este modo, la socialización no solo posibilita la incorporación de roles, sino también su reproducción a lo largo del tiempo.

Los roles que adoptan los espectadores en el cine se encuentran relacionados con marcos de interpretación que orientan sus comportamientos. Retomando a Goffman (2006), los marcos interpretativos permiten situar, percibir e identificar los acontecimientos dentro de esquemas de sentido que organizan la experiencia (p. 23). De este modo, funcionan como estructuras que hacen posible reconocer el tipo de interacción en curso y ajustar la conducta a las expectativas del contexto.

Desde la perspectiva de Goffman, en los espacios de exhibición los marcos interpretativos resultan fundamentales para la organización de la interacción. La coexistencia de individuos con trayectorias, edades y capitales culturales distintos no garantiza por sí misma la interacción, sino que la hace depender de una constante negociación de significados. En este proceso, los sujetos ajustan su comportamiento en función de referencias compartidas y de su posición en la estructura social, alineándose, no siempre de manera consciente, con expectativas que hacen posible la convivencia dentro del espacio cinematográfico.

Desde la infancia, los sujetos aprenden a interpretar las señales del entorno y a orientar su comportamiento conforme a esquemas socialmente construidos, proceso que Berger y Luckmann (2003) identifican como socialización primaria. A través de la internalización del lenguaje, los individuos incorporan estructuras de sentido que presentan como naturales

conductas que, en realidad, son históricamente situadas (p. 169). En este marco, prácticas como guardar silencio o evitar interrupciones en el cine no emergen de manera espontánea, sino que se apoyan en disposiciones previamente adquiridas que regulan la interacción y hacen posible la convivencia en contextos colectivos.

En el caso de las audiencias de Monterrey, la mayoría de los entrevistados coincidió en que su primer contacto con el cine se produjo durante la infancia, generalmente entre los 3 y 6 años. Testimonios como los de la informante Ludivina Lozano de 73 años, quien residió en la colonia Mitras Centro, y Ernesto Rodríguez de 63 años, de la colonia Asarco, recuerdan su primera interacción con el espectáculo:

Pues mira, yo creo que, desde muy temprana edad, desde que tengo memoria, mi papá me llevaba a las matinés. Quiero suponer que no siempre había matiné en el mismo o a lo mejor era la misma película y por eso, mi papá iba cambiando de cine. Entonces a veces me llevaba a un cine, a veces me llevaba a otro cine. Soy la mayor de seis hermanas, así que hasta como los 12 años, vamos a decir, fui al cine todos los domingos con mi papá, y algunos sábados con unas tías que estaban solteras (*L.L., 73 años*).

Bueno, pues fue muy chico. Acompañado de mis padres porque los padres siempre nos apoyaban y nos llevaban a ver películas sanas, como antes se estilaba (*E.R., 63 años*).

A través de las respuestas de los entrevistados, se observa que durante esta etapa temprana comenzaron a interpretar los significados sociales del espacio cinematográfico y a ajustarse a las normas que regían el comportamiento. De acuerdo con la mayoría de los informantes,

este primer acercamiento solía ser acompañado por un adulto, generalmente los padres, hermanos mayores, tíos o familiares cercanos.

No obstante, este aprendizaje no se dio a partir de instrucciones explícitas. Más bien, los códigos de comportamiento fueron incorporados de forma gradual mediante la observación y la interacción con otros espectadores, así lo expresó el testimonio de Ernesto Rodríguez:

No, no había intención cuando ya eras mayor [refiriéndose a las instrucciones explícitas], no había reglas como para que te dijeran. O sea, tú ya sabías lo que hacías porque ya tenías una educación, entonces eso nos amparaba. A veces dicen: “ya son grandes, que vayan a ver lo que quieran” (*E.R., 63 años*).

Yo creo que me fui adaptando, llevada por la marea del público y de acuerdo con las diferentes edades. Obviamente, cuando empecé a ir al cine yo a lo mejor tenía dos o tres años, pero no recuerdo que mi papá me hubiera dicho cómo comportarme (*L.L., 73 años*).

A medida que los sujetos avanzaban más allá de la infancia, adquirirían mayor autonomía, ajustando su comportamiento a los marcos interpretativos de cada contexto. Esta adaptación no era uniforme, sino que variaba según el tipo de espacio y las dinámicas sociales presentes en él, por ejemplo, Juan Ramón de 66 años, ex habitante del centro de la ciudad recordó la dinámica:

Pues fíjate que se aprende de solo asistir y te comportabas de acuerdo con el lugar donde estabas. Es como te digo: cuando íbamos al cine Juárez, en San Nicolás, o al cine Principal, de adolescentes, éramos un poquito mal portados, pues hacíamos un

despapaye. Fumábamos, agarrábamos la bolsa de palomita, la inflábamos, la tronábamos y de repente gritábamos nomás por asustar a la gente; pero ya en los cines de Monterrey no lo hacíamos (*J.R., 66 años*).

Los comportamientos, normas y valores que rigen la experiencia cinematográfica no responden a un modelo único, sino que se configuran de manera diferenciada según el contexto sociocultural y las características de los espacios de exhibición. Esto implica que no existe una forma homogénea de ser espectador, sino múltiples modos de participación que se ajustan a condiciones específicas.

Las entrevistas evidencian cómo los sujetos modificaron su comportamiento dependiendo de los espacios. Esta capacidad de adaptación revela las comprensiones compartidas de las expectativas de comportamiento en cada espacio.

Lejos de constituir un grupo homogéneo, los públicos se configuran a partir de múltiples grupos de referencia que orientan sus formas de percepción, comportamiento y apropiación del espacio cinematográfico. En este sentido, el rol del espectador no es fijo ni universal, sino relacional y contextual, definido en función de marcos interpretativos y disposiciones previamente adquiridas. De este modo, la experiencia cinematográfica no solo remite a prácticas de consumo cultural, sino que pone en evidencia mecanismos más amplios de diferenciación y reproducción social, a través de los cuales los sujetos aprenden no solo a ver cine, sino también a situarse dentro de un orden social determinado.

3.3.1. Rituales

Los rituales asociados a la experiencia cinematográfica emergen en torno a la práctica de ir al cine, manifestándose en una serie de conductas compartidas como el guardar silencio durante las proyecciones, ingerir alimentos en los espacios, usar cierto tipo de vestimenta o reaccionar colectivamente ante una situación. Estas actitudes no son arbitrarias, sino que están directamente relacionadas con los marcos de interpretación y los roles sociales que los individuos asumen.

Los públicos han ido creando prácticas ritualizadas tanto para asistir al espectáculo como para desenvolverse dentro de los espacios. Lejos de ser acciones automáticas, cumplen una función estructurante que permite mantener un orden normativo y facilitar la cohesión social. El acto de “ir al cine” puede entenderse como una práctica organizada a partir de rutinas y significados compartidos, más que como una actividad aislada centrada exclusivamente en la proyección de la película. Se vinculaba, más bien, con un entramado de experiencias que la rodeaban e integraban en la vida cotidiana: las dinámicas familiares, las relaciones de amistad y los desplazamientos urbanos que implicaba (Kuhn, 1999, p. 539).

Antes de la visita al cine

Los rituales no se limitan al momento de la proyección, sino que comienzan, incluso, antes del ingreso al espacio. Desde la convocatoria para asistir hasta lo que ocurría después de la función, como ir a comer o prolongar la convivencia. En distintos contextos, asistir al cine implicaba también una preparación previa, como el arreglo personal o el uso de vestimenta especial, lo que reforzaba su carácter de evento social dentro de la vida cotidiana. En algunos

casos, incluso, se ha documentado que los asistentes recurrían a “ropa de domingo” para acudir a las funciones, lo que evidencia el lugar simbólico que ocupaba esta práctica dentro de las normas de presentación social (Paz, 2003, p. 364).

Si bien, existen dinámicas que suelen ser comunes u homogéneas entre los entrevistados, un análisis detallado del discurso de los informantes permite observar cómo van diversificándose según la etapa de su vida, el contexto, los tipos de espacios y formatos de exhibición. Estas rutinas, en apariencia sencillas, llegan a ser asumidas casi como un protocolo.

Una constante en los testimonios es la asistencia al cine el domingo, lo cual refuerza la dimensión de la ritualización. Para muchos no solo representó un día de descanso laboral y académico, sino, la oportunidad para reforzar vínculos sociales a través del entretenimiento.

Entre las diversas formas de socialización en la ciudad, asistir al cine destacó como una práctica frecuente. Los informantes Gilberto Saldaña de 88 y Juany Pineda de 78 años, quienes residieron en el centro de la ciudad, recuerdan esta costumbre:

Pues la rutina era que los domingos, precisamente el día de ir al cine, uno iba bañado, arregladito y limpio. Pero eso ya lo hacía por costumbre de la familia, porque así nos acostumbraron. Ahí se topaba uno con cualquiera; pero si ibas a un cine exclusivo, como el Encanto, el Elizondo, el Florida o el Monterrey, pues ya era más especial *(G.S., 88 años)*.

Iba con las amigas al cine, pues es que en aquel tiempo no había mucho a dónde ir, no había muchas salidas. Las salidas de uno eran ir con las amigas a pasear o al cine, a comer una nieve, y era todo. Lo regular eran las salidas de los domingos, ir al cine

[...] Mis papás nos llevaban a misa y, después de misa, nos dejaban para que fuéramos y entráramos a la matinée (*J.P., 78 años*).

Los anteriores testimonios demuestran que existió una organización comunitaria que excedía lo individual. No se trataba solo de una actividad de ocio, sino de una práctica compartida que implicaba coordinación. Era común realizar convocatorias familiares o entre amistades para asistir al cine. María Elvia de 68 años residente de la colonia Hidalgo, enfatiza la importancia de la participación colectiva:

Pues yo, en lo personal, nos preparábamos, y avisábamos a las primas y a los primos, porque era el barrio de primos, primas y hermanitos. “Oye, vamos a ir al cine a tal hora para que se preparen” y todos felices. Salíamos y ya nos íbamos un ratito (*M.E., 68 años*).

Lo anterior refleja que la práctica de ir al cine fue una experiencia compartida, donde la socialización previa era importante. Las audiencias adoptaban dinámicas específicas que, aunque distintas, compartían una estructura común que articulaba al cine dentro de una rutina más amplia de convivencia.

En algunos casos, esta práctica se extendía a lo largo de las distintas etapas de vida de los entrevistados. El informante Hazael Castillo de 68 años quien residió en la colonia Mitras, describe como el cine se integró a sus paseos juveniles:

Los domingos era el paseo del adolescente. Dábamos vueltas en el coche por la calle Orinoco y después por la Mississippi, creo que es la calle de atrás, no tan comercial; era una calle paralela. En la calle Orinoco estaba el cine Del Valle, entonces dábamos unas vueltas ahí, después nos íbamos al cine y, al salir, a comer unos tacos. Luego

dábamos otras vueltas para ir a platicar; ahí te encontrabas con la gente. Eso, digamos, era una de las actividades del domingo (*H.C., 68 años*).

Es posible interpretar ciertos momentos de la experiencia cinematográfica a partir del concepto de rituales de paso, en el sentido propuesto por Van Gennep (2008), quien describe las prácticas como transiciones que acompañan el cambio de una etapa de la vida a otra. Estos rituales se pueden dividir en tres categorías: ritos prelimares (separación), liminares (margen) y postliminares (agregación), los cuales pueden relacionarse con la experiencia cinematográfica (p. 25).

Durante la infancia, y el primer contacto con el cine suele estar mediado por algún adulto. En esta etapa, no se enseña de forma explícita las reglas del espacio, sino, que se aprenden a través de la observación y participación. Así, los sujetos comienzan a apropiarse de los códigos sociales de forma intuitiva.

A medida que se avanza hacia la adolescencia y adultez, el vínculo con el cine cambia, marcando el paso a una autonomía. Se empieza a asistir con amistades, ocasionalmente sin adultos, lo que implica una reconfiguración del rol y la adaptación a nuevas dinámicas sociales. Este cambio en las formas de asistencia coincide con la transición observada en otros estudios, donde el cine pasa de ser un espacio familiar a uno de socialización entre pares, especialmente vinculado al cortejo y a la construcción de relaciones afectivas en la juventud. En este contexto, la sala oscura ofrecía además condiciones propicias para la intimidad, funcionando como uno de los pocos espacios disponibles para la interacción afectiva entre jóvenes (Richards, 2003, p. 350; Jowett, 2006, p. 3). El testimonio de Ludivina describe este proceso de transición:

Soy la mayor de seis hermanas, así que hasta como los 12 años, vamos a decir, fui al cine todos los domingos con mi papá y algunos sábados con unas tías que estaban solteras; también iba los sábados. Ya después empecé a ir sola con las niñas de la colonia a otro tipo de cines, mientras mi papá seguía llevando a mis hermanitas a la matiné (*L.L., 73 años*).

Estas dinámicas eran interiorizadas de forma gradual, hasta convertirse en prácticas naturales. Así, el acto de ir al cine implicaba no solo ver la película, sino adoptar patrones de comportamiento que estructuraban el antes, durante y después de la experiencia cinematográfica, convirtiéndola en un fenómeno social ritualizado.

3.3.2. Consumo cinematográfico

La elección del cine y la película

La elección del cine y de la película formó parte central del ritual de asistencia, particularmente dentro de la fase liminar de los rituales de paso. Esta decisión no era completamente libre ni espontánea, sino que estaba condicionada por distintos factores: la ubicación de los espacios de proyección, la oferta disponible, el grupo con el que se asistía y las posibilidades económicas. Elegir no solo implicaba decidir qué ver, sino también desde dónde se accedía a la experiencia, lo que deja ver que el consumo cinematográfico se movía dentro de ciertos límites sociales.

Este proceso iniciaba, generalmente, con la revisión de carteleras. Usualmente, éstas se publicaban en los periódicos, aunque en ciertos sectores también se anunciaban las

funciones mediante altavoces, carros ambulantes, carteles comunitarios o panfletos que eran distribuidos entre las colonias, como se desprenden de los siguientes comentarios de los entrevistados:

El ritual empezaba viendo la cartelera en el periódico. Entonces ya escogías el cine, dependiendo de con quién ibas; comprabas el boleto y, como siempre, te preguntaban: “¿en luneta o en galería?”. O sea, arriba o abajo (*J.R., 66 años*).

Para ir a ese cine, anteriormente pasaba un carro anunciando las películas en permanencia voluntaria. En ese tiempo se daban tres películas que se repetían en todos los días y les decían permanencia voluntaria. Aparte, ponían un pizarrón en un terreno que era de mi abuelito y ahí anunciaban las películas; nada más ponían el nombre, el título de la película (*A.A., 78 años*).

Porque era lo que estaba cerquita y te anunciaban. Pasaba un carro con micrófono, y decía a qué hora empezaba, creo que a las ocho de la noche: “van a pasar la película... fulana de tal”, mexicanas y todo, pero las anunciaban por el sector del barrio (*E.C., 82 años*).

De acuerdo a los testimonios de los informantes, para muchos de ellos, especialmente durante la adolescencia, el cine fue más que un lugar para ver películas: era un espacio de encuentro, socialización y visibilidad dentro de la comunidad. Las inmediaciones de las salas fueran vestíbulos o dulcerías, funcionaban como punto de reunión donde se desarrollaban interacciones:

Realmente, en mi caso, estaba más tiempo afuera que adentro, porque era socializar con los chavitos que estaban afuera... Lo atractivo era ver a los niños, francamente

[...] Entonces era padre poder ir, platicar y encontrarte ahí a muchas personas. Los domingos, realmente, si iba al cine era para socializar (*L.L. 73 años*).

Este tipo de prácticas ha sido identificado en estudios realizados en otros contextos urbanos, donde el cine aparece no solo como un espacio de consumo cultural, sino como un lugar de interacción social. Investigaciones como las de Kuhn (1999) han señalado que, para muchas audiencias, el acto de asistir al cine tenía mayor relevancia que las películas mismas (p. 539). Sin embargo, en el caso de Monterrey, esta dimensión no solo aparece como un elemento central del recuerdo, sino que se articula con condiciones específicas del entorno urbano que refuerzan su carácter cotidiano.

En este sentido, la asistencia al cine puede entenderse como una práctica social situada, en la que el contenido proyectado no agota el significado de la experiencia. Esta dimensión social del cine como nodo de encuentro informal revela que, para una parte de los públicos, el contenido de la película fue secundario frente al valor que tenía el mismo acto de asistir y convivir, convirtiéndose en un pretexto para la socialización.

El espectáculo también ofreció una función práctica en el contexto urbano de la ciudad. Caracterizada por veranos calurosos, muchas personas acudían a las salas por la posibilidad de encontrar un espacio fresco. Esto se convirtió en una motivación significativa para asistir, como afirma Gilberto Saldaña:

Mira, ahorita que estás hablando de la comodidad, pues hay un factor muy grande que existe aquí en Monterrey: el verano es muy fuerte, el calor, y el aire acondicionado vino después. Es una maravilla el aire acondicionado, que nos refresca en el verano. En esos cines no había [refiriéndose a cines de tercera categoría], pero en el cine

Encanto no sé cómo tenía su sistema, que era muy cómodo, y mucha gente pagaba ya no tanto por ver películas, sino por sentirse en un lugar fresco. Y en el Bernardo Reyes, también tenía; lo que pasaba es que contaba con abanicos, y la gente se conglomeraba dónde estaba el viento del abanico. Ese es un factor muy importante aquí en la ciudad, por el fuerte calor (*G.S., 88 años*).

Este carácter funcional del cine como refugio climático se vuelve aún más claro en anécdotas publicadas por el periódico *El Norte*, donde en un cine de la Calzada Madero, sin especificar el nombre del recinto, Refugio Mata Olvera resultó con graves fracturas y lesiones cuando cayó desde la galería, ya que se había quedado dormido, declarando que al no gustarle las películas se quedó profundamente dormido, despertándose después de media noche, hora en que el cine se encontraba desierto y completamente a oscuras se desplomó del balcón. Este suceso documentado, deja entrever que para algunos asistentes el cine era más bien un lugar de descanso, comodidad o desconexión. Para algunos asistentes, representaba un espacio de refugio frente a condiciones externas, como el clima o la rutina doméstica, convirtiéndose en una alternativa accesible de entretenimiento y descanso (Paz, p. 2003, 363).

Durante la infancia, el acceso al cine estuvo mediado por los adultos, quienes no solo decidieron la película, sino el cuándo y a qué cine asistir. Con el paso del tiempo, en una fase de transición a la autonomía, durante la adolescencia y adultes, esta práctica fue modificándose, como plantea Van Genneep.

En esta etapa, la selección de contenidos respondió a criterios familiares, vinculados, algunas veces, a preferencias de los padres más que al interés de los infantes. El participante Juan Ramón de 66 años relata que “*Casi siempre eran películas repetidas, de Pedro Infante o de Capulina. Eran ese tipo de películas a las que nos llevaba mi papá; no había tantas*

películas para niños, sino que él escogía las que ya había visto. Me acuerdo mucho de esas películas, pero eran las que le gustaban a él, no necesariamente las que nos gustaban a nosotros". Esta vivencia refleja la dinámica común en algunos núcleos familiares, la salida al cine no era necesariamente un acto pensado desde el deseo infantil, sino una extensión de las costumbres adultas, sin que los infantes tuvieran agencia sobre la experiencia.

Sin embargo, algunos espacios de exhibición comenzaron a responder a las audiencias infantiles. Uno de los recintos más recordados en ese sentido fue el teatro María Teresa Montoya, el cual, según los testimonios, durante los años de 1970, programaba de forma regular películas infantiles de Disney, los denominados matinés. Estas funciones matutinas para los niños también llegaron a ser frecuentes en el cine Elizondo, como señalan los siguientes informantes:

Si me voy a la infancia, pues era ir de matinés los domingos. Ahí sí que estoy yéndome para atrás. Las matinés eran en el cine Teresa Montoya o en el cine Elizondo. Eran muy comunes las matinés allá (*H.C., 68 años*):

La matiné era cuando estábamos ya por los 12 o 13 años. Íbamos al Teresa Montoya, que está ahí en contra esquina de la Alameda. En el Elizondo era un cine genial; yo me enamoré de ese cine porque, en vez de ir a ver películas, iba a ver el decorado. Pero también vimos películas de acción, aunque casi siempre infantiles, como *El Ataque de los Doberman* (1972). Y películas de cuando estaba más chico, de Capulina, *El Médico Módigo* (1971). Por ahí en el Reforma, creo, o en el Elizondo, no recuerdo muy bien. Pero sí eran los cines más de acción. Las matinés también muy frecuentadas (*E.R., 63 años*).

Este tipo de películas y recintos ofrecieron un ambiente familiar y programación adecuada para los niños. Incluso, las familias permitieron que los infantes se integraran como espectadores colectivos, sin supervisión directa de los adultos, como se desprenden del siguiente testimonio:

La diferencia ahorita, quiero comentar, es que antes podían ir cuatro o cinco hermanitos juntos. Sí se podía entrar así; ahorita ya no se puede. Se acabó toda esa confianza, esa seguridad. Un niño solo no podría entrar al cine, tendría que ir con su papá, su mamá o con sus hermanos. Y aunque fuéramos menores de edad, si nos permitían entrar en grupo y, aunque la película ya hubiera empezado, nos dirigían con una linterna hacia el lugar donde había asientos disponibles (*M. E, 68 años*).

Sin embargo, conforme las audiencias avanzaron hacia la adolescencia y la adultez, se evidenció una nueva etapa marcando distinciones generacionales, como el asistir con amigos o por cuenta propia, eligiendo las películas según sus intereses, como afirma el siguiente informante:

Sí, ya cuando entré a la secundaria pues nos juntábamos un grupo de amigos y nos íbamos al cine. Muchas veces ya podíamos escoger las películas que queríamos ver, así que íbamos dependiendo de cuál nos interesaba más. Tendríamos unos 13 o 14 años (*J.R, 66 años*).

La elección de las películas también fue determinada por un sistema de clasificación (categorías como A, B, B1, B2 o C). Las categorías no solo funcionaron como advertencias de contenido, sino como una transición simbólica hacia la adultez. Por ejemplo, las

denominas películas clasificación “C”, podían significar una forma de transición a la madurez, como se aprecia en los siguientes testimonios:

Había cines que eran para adultos, donde pasaban películas XXX [películas para adultos], por decir. Esos eran los que no procuraba, por lógica. Pero... ¿cómo te diré? Como yo trabajaba en el centro, procuraba ir a los cines que me quedaban cerca y no irme tan retirado (*M.G., 63 años*).

Estamos hablando de películas como *Un Hombre y Una Mujer* (1966), que era clasificación C. A lo mejor ahorita sería clasificación A ¿verdad?, pero en esa época era clasificación C. También me acuerdo de haber visto *Nacidos para Perder* (1966).

Eran películas prohibidas para el núcleo social al que yo pertenecía (*L.L., 73 años*).

A su vez, el tipo de cine comenzó a definir a las audiencias. Algunos espacios eran reconocidos por atraer familias y jóvenes, donde los ambientes eran más festivos o informales, mientras que otros eran frecuentados por parejas y adultos, con entornos y rituales más conservadores o reservados, como puede apreciarse en el comentario:

En algunos cines había más parejas de novios y de casados, y no esa socialización de estar afuera platicando. Era un ambiente más sobrio. En cambio, en otros cines sí se podía socializar, francamente. Al cine Juárez quizá no iba mucho, porque muchas de las películas que pasaban ahí eran de otra denominación, o sea, ya para adultos; en esa época eran consideradas para adultos (*L.L., 73 años*).

En esta temporalidad, también se observa cómo las programaciones segmentaron a los públicos. Desde los testimonios de los informantes, se identificó que en los cines de barrio y algunos ubicados en la Calzada Madero, mantuvieron la práctica de permanencia voluntaria,

con tres películas a un solo costo, como se advierte en los comentarios de uno de los informantes (ver más adelante).

Según la revisión de las carteleras publicadas en los diarios locales, se observa un predominio del mercado nacional, en muchos casos con películas que habían sido proyectadas con anterioridad en la ciudad. Solo de manera ocasional se presentaban estrenos o títulos recientes. Este patrón sugiere cierta repetición en la oferta cinematográfica de estos espacios, lo que posiblemente generó una experiencia distinta para los públicos en comparación con salas del centro, donde solían concentrarse las novedades.

El mercado extranjero, como el estadounidense o europeo denominado comercial, predominó durante la época, presentándose películas principalmente de drama en cines del centro de la ciudad. Se presentaron estrenos, tal como afirman los siguientes testimonios:

No, no eran iguales. Bueno, en el centro ya no había permanencia voluntaria. Nada más en los cines de la colonia pasaban tres películas (*A.A., 72 años*).

Y aparte había la otra parte: las películas americanas, que también las buscábamos; eso sí, ya por decisión nuestra. Las películas de los años setenta nos impactaron bastante. Pongo dos ejemplos: *Terremoto* (1974), *El Exorcista* (1973), *Aeropuerto 77* (1977) y muchas otras ¿verdad? O sea, una gran cantidad de películas norteamericanas que seguíamos mucho, porque ya para los años setenta la mayoría de los cines se llenaban principalmente de este tipo de producciones (*J.R., 66 años*).

Como consecuencia de esta segmentación, los públicos comenzaron a abandonar los cines ubicados en la Calzada, sobre todo quienes tenían mayor poder adquisitivo, pues se

programaron películas de antaño, muchas ya disponibles en la televisión y buscaron nuevos espacios. Así se desprende de lo expuesto por el informante Juan Ramón:

Entonces, ya cuando entré a la adolescencia y empecé a decidir a qué cine ir, nunca volví al cine Monterrey, al Lírico, al Araceli ni al Alameda. Ya íbamos al Latino, al Olympia, al Río 70 y al Cuauhtémoc 70, donde pasaban las películas que estaban recién estrenándose. A los otros cines ya no volví, porque proyectaban puras películas que hasta podías ver en la televisión, como las de Pedro Infante (*J.R., 66 años*).

Este cambio también coincidió con una época de mayor apertura cultural durante el sexenio de Luis Echeverría, donde el cine empezó a abordarse desde una perspectiva más crítica. En ese periodo, incluso los profesores incitaban al consumo cinematográfico como aprendizaje, como afirmó el mismo informante:

Viví una época, ya a nivel preparatoria, en la que los maestros nos mandaban mucho al cine. Hay que recordar que era la época de Echeverría, cuando hubo una apertura al cine. A mí me tocaron ya películas muy polémicas, incluso de temática política, como *México Ra Ra Ra* (1975), *Entre Violetas* (1974), *Tívoli* (1975), *Apando* (1976), entre otras (*J.R., 66 años*).

El acceso al cine también estaba mediado por la demanda y la disponibilidad de asientos. La permanencia voluntaria implicó que a veces no se pudiera entrar hasta que alguien saliera. Esto generó prácticas adaptativas como asistir entre semana o buscar otra función, como se puede apreciar en el siguiente testimonio:

Por eso, a veces veíamos que cierta película iba a estar en determinado cine y nos íbamos para allá. Otras veces queríamos verla, pero ya no podíamos entrar porque

había demasiada gente. Como antes era permanencia voluntaria, ya no alcanzábamos lugar, así que nos íbamos a otro cine y después regresábamos entre semana; aun así, siempre había gente (*H. M., 73 años*).

Dentro y fuera de la sala

Ante del inicio de la película a exhibir, era común que se proyectaran cortometrajes que funcionaban como antesala y preparación para la función principal¹³. Estos cortometrajes no solo presentaron noticias relevantes de la época, sino, también, publicidad de productos, como señala el siguiente comentario:

Había veces que, creo que en el cine Elizondo, pasaban documentales entre los cortes. Había documentales o cine noticiero. Me acuerdo mucho de un video de Leo Dan, *Mary es mi amor* (1965); lo recuerdo porque fue el que más se me quedó grabado. Lo proyectaban en la pantalla grande y, cuando terminaba, iban apagando las luces poco a poco, mientras todo el mundo ya estaba con sus palomitas, listo para ver la película (*E.R., 63 años*).

La experiencia dentro de los espacios de exhibición también reflejaba una segmentación de las audiencias. En algunos cines, especialmente los del centro de la ciudad y la Calzada Madero, era común encontrarse con dulcerías o espacios destinados a la venta de alimentos como palomitas, chocolates Azteca o Presidente, paletón Corona, sodas, variedad de dulces como salvavidas, e incluso, con el paso del tiempo, productos más elaborados como *hot dogs*.

¹³ Véase en apéndice 17 algunos ejemplos de noticieros filmicos y cortometrajes de 1956 y 1957 presentados antes de la exhibición principal

El consumo de alimentos era una práctica que se realizaba durante el intermedio, como puede apreciarse en los siguientes testimonios:

Normalmente las películas tenían intermedio y, durante ese intermedio, la gente iba a comprar a la dulcería. Creo que también pasaban publicidad (*R.H., 66 años*).

Ése era el ritual: ver la película, y a la mitad, cuando iba a empezar la otra, en los famosos rollos cortos, era cuando ibas a comprar el refresco, las palomitas o algunas papitas. La variedad era muy poca, no como ahora (*J.R., 66 años*).

Pero no todos los cines ofrecían estas amenidades ni el mismo tipo de experiencia. En los cines de barrio o terrazas, como el cine Acapulco, la infraestructura era más modesta, y el consumo de alimentos dependió de las posibilidades del lugar, permitiendo el ingreso de productos del exterior. Aunque la variedad de productos era limitada, el ritual del consumo de alimentos durante la función o el intermedio siguió siendo parte esencial, como menciona un informante:

Siempre había un señor que vendían palomitas y sándwiches, también unos tacos de harina, de frijoles con chorizo [...] Entonces, mi recuerdo de ese cine son precisamente esos tacos. Todavía te los llevaba hasta tu lugar para que te los comieras viendo la película (*A.A., 72 años*).

Este dato revela cómo el consumo de alimentos durante la función contribuyó a una experiencia doméstica y cercana, especialmente en cines de barrio o terrazas. La informante Ludivina Lozano por su parte aporta que, en estos espacios “*Había gente que también pasaba vendiendo dulces con una especie de caja de madera colgada en el cuello; ahí traían dulces, cacahuates y cosas por el estilo*”. Esta imagen alude a prácticas ambulantes dentro de la sala

misma, donde el consumo respondió a una lógica de mercado popular que a la organización comercial de cines de cadena.

Asimismo, el acceso a estos productos no siempre fue similar para todas las audiencias. Las condiciones económicas marcaban la experiencia. María Guadalupe menciona que *“Si acaso te alcanzaba para unas palomitas y un refresco, porque si era caro; bueno, para uno sí era caro”*. Esta afirmación pone en evidencia que incluso dentro de un mismo recinto, el consumo estaba estratificado.

Las actividades de intermedio también estaban condicionadas por el tipo de públicos. En algunos casos, para los públicos infantiles, se fomentaban dinámicas lúdicas más allá de la experiencia de la pantalla. La participante Emma Chávez de 82 años afirma que: *“En el cine Araceli había un detalle muy bonito que hacían, creo que los sábados y los domingos, durante la matiné. Como éramos puros muchachillos, organizaban concursos y te ganabas refrescos. Había una sodita de uva que nos regalaban; esos eran los premios: sodas, chicles Totito, galletas y jabones, todo durante los intermedios”*. Este tipo de actividades, integradas a la experiencia cinematográfica, fortalecieron el carácter colectivo y festivo del cine infantil, convirtiéndolo en un espacio de pertenencia y socialización temprana.

La experiencia cinematográfica no concluía con el fin de la película. Para muchos asistentes era común prolongar el proceso de socialización con otro tipo de actividades. Los espacios cercanos a los cines se convirtieron en parte del recorrido habitual, reforzando el cine como una experiencia que trascendió más allá de la pantalla. Algunos prefirieron visitar restaurantes o puestos ambulantes ubicados en las inmediaciones, donde se podía disfrutar de tacos, refrescos, entre otros, como comentó Juan Ramón:

Salíamos del cine, muchas veces de noche, y entonces nos íbamos a cenar. Como te digo, me acuerdo mucho del cine Bernardo Reyes porque a un lado había una churrería; salías de la función y te ibas a echar unos churros [...] En otros lugares buscabas dónde vendieran tacos; por Calzada había unos tacos rojos o algo así, ya ni me acuerdo, pero sí era común ir a buscar qué comer después del cine (*J.R., 66 años*).

Este tipo de prácticas evidencia cómo el cine operó como eje articulador de otras formas de consumo, encuentro y recreación urbana. Se trató de una experiencia compartida que se entrelazaban con rituales cotidianos que fortalecieron la cohesión social. Las calles, plazas, centros comerciales, restaurantes, ambulantes funcionaron como extensiones simbólicas del espacio cinematográfico.

3.4.Pactos de socialización: normas, valores, comportamientos y consumo cinematográfico

Como se ha mostrado en los apartados anteriores, la diversificación de públicos, la socialización y la ritualización de la experiencia cinematográfica no operaban de forma aislada, sino que en conjunto configuraban formas específicas de interacción. Los rituales como la elección del espacio de exhibición y película comenzaron a determinar el tipo de audiencia, configurando no solo las prácticas individuales, sino formas colectivas de comportamiento. *A través de ellos se delinearon pactos de socialización*, que, como se ha mencionado, son acuerdos implícitos o explícitos por parte de las audiencias sobre normas, pautas de consumo, valores y comportamientos aceptables por una comunidad.

El cine no era únicamente un espacio de consumo visual, sino un entorno donde se ponían en juego normas sociales, marcos de interpretación y formas de interacción

aprendidas colectivamente. De esta manera, las decisiones personales se inscribieron en una cultura compartida. A partir de ello, investigaciones como las de Meers, Biltereyst y Van Vijver (2011) en Bélgica han mostrado que los espacios cinematográficos operaban como escenarios donde se ponían en juego códigos de conducta, normas de comportamiento y formas de presentación personal diferenciadas según el tipo de público y el recinto, lo que permite observar cómo las desigualdades sociales también se expresaban en la manera de habitar estos espacios (p. 115).

Desde el ingreso, los espectadores compartían un espacio donde el comportamiento adecuado se asumió más por la observación y participación que por instrucciones explícitas. Guardar silencio, ubicarse en asientos específicos, evitar interrupciones, eran prácticas esperadas, aprendidas por el solo hecho de participar en el ritual cinematográfico. Así, el cine funcionaba como un escenario de socialización, en el que los sujetos internalizaban y reproducían normas, reforzando su pertenencia a una comunidad.

Normas explícitas y no explícitas

La existencia de normas explícitas buscó regular el comportamiento dentro de los recintos. El Reglamento de Espectáculos Públicos y diversas campañas que se realizaron con el propósito de moderar conductas, específicamente dentro de los cines, establecieron normas claras que debían seguir tanto empresarios como públicos. Un documento referente a una campaña moralizadora de 1965, por ejemplo, refleja los esfuerzos institucionales por regular el ambiente dentro de los recintos. Aunque no establecía normas específicas sobre el comportamiento de los públicos durante la proyección, sí delineaba ciertos lineamientos

generales para preservar el orden y la moral dentro de las salas. Entre los lineamientos promovidos se incluían (AHM, 1966-1968, Col. Contemporáneo, Vol. 89, im. 90):

- 1°. Prohibido fumar dentro de las salas.
- 2°. No permitir la alteración del orden.
- 3°. Combatir los actos inmorales.
- 4°. Prohibir la entrada a menores en los programas clasificados (solo para adultos).
- 5°. No permitir el sobrecupo.

Sin embargo, el alcance de estas disposiciones fue parcial. Más que uniformar las conductas, buscaron garantizar un entorno adecuado en los espacios de exhibición, reafirmando ciertos valores sociales, sin intervenir directamente en códigos de conductas que las audiencias desarrollaban por cuenta propia. Según los informantes, estas medidas eran más visibles en los cines que se denominaban *caché* o cines considerados de mayor categoría. En estos espacios se esperaba un comportamiento más reservado, acatando las reglas del recinto.

La vigilancia del público recaía, en parte, en los trabajadores, trabajadoras e inspectores del espacio quienes se encargaron de acomodar y vigilar a los asistentes, imponiendo una atmósfera de orden. Los inspectores, asignados por instancias municipales, debían informar y controlar situaciones antes, durante y después de la función.

El silencio y el respeto a los demás espectadores eran valores reforzados intencionalmente por los trabajadores, hasta reproducirse. Por ejemplo, se recuerda como incluso el proyccionista podía detener la película y encender las luces para imponer orden:

Sí había. En ese entonces me acuerdo de que había chicas y chicos que traían sus lamparitas, y por eso se daban cuenta cuando hacías alguna maldad o algo. Por ejemplo, si alguien se ponía a jugar, o porque no le gustaba la película, empezaba a aventar palomitas u otras cosas, lo sacaban del cine (*M.G., 63 años*).

Documentos oficiales sobre la asignación de inspectores municipales señalan que cada recinto cinematográfico, tanto de primera como segunda categoría, debió contar con personal encargado de supervisar los comportamientos de las audiencias. Esta labor era especialmente relevante en el primer cuadro de la ciudad y sus alrededores, como lo demuestran las tablas 6 y 7, donde se presentan ejemplos específicos de asignación de inspectores por sala (AHM, 1963-1965, Col. Contemporáneo, Vol. 89, ims. 2-15).

Tabla 6. Inspección de salas de cines

NOMBRE DE RECINTO	NOMBRE DE INSPECTOR	SE NECESITA POLICÍA
JUÁREZ	Alberto Valenzuela	X
RODRÍGUEZ	Leonel Iruegas Z.	X
MONTERREY	Atanacio Cantú A.	X
ENCANTO	Leopoldo Espinosa Gzz.	X
ALAMEDA	Alberto F. Ramírez U.	
BERNARDO REYES	Armando Díaz Delgado	
ARACELI	Carlos García Quintanilla	X
LÍRICO	Roberto Espinosa Vlz.	

Nota. Sector Poniente, supervisor Roberto González González. *Fuente.* AHM, 1963-1965, Col. Contemporáneo, Vol. 89, ims. 2-15.

Tabla 7. Inspección de salas de cines

NOMBRE DE RECINTO	NOMBRE DE INSPECTOR	SE NECESITA POLICÍA
ELIZONDO	Roberto González Vlz.	X
REX	Luis Garza Flores	X
PALACIO	Humberto González Rdz	X
REFORMA	Rogelio Balderas	X
FLORIDA	Guillermo Navarro	X
MARAVILLAS	Hugo Montemayor Ch.	
TEATRO MÉXICO	Román Montemayor Dana	

Nota. Supervisor Bernardo de la Garza, Sector Oriente. *Fuente.* AHM, 1963-1965, Col. Contemporáneo, Vol. 89, ims. 2-15.

En los cines de primera clase, la vigilancia era notoriamente más estricta. Las campañas contra comportamientos indebidos eran frecuentes, pues una nota periodística, reporta que más de 300 personas fueron retiradas de las salas del primer cuadro de la ciudad por infringir las normas de conducta (*El Porvenir*, 15 de enero de 1959, p. 7). El informante Juan Ramón recuerda cómo era el control y supervisión en este tipo de espacios:

Había personas en los cines de caché; en cada pasillo había una muchacha o un muchacho que te acomodaba en tu lugar, así que había vigilancia. Yo aprendí a comportarme observando, y dependía del cine el comportamiento que uno tenía (*J.R., 66 años*).

Este último comentario, subraya un punto esencial: el comportamiento varió según el tipo de cine al que asistieron. Aunque las normas de conducta explícitas buscaron simular cierta uniformidad, al menos en los recintos de primera y segunda categoría, en la práctica existieron diferencias significativas. No solo cambiaban las reglas aplicadas, sino también las expectativas sobre la interacción con el entorno y con los demás.

En contraste con las salas de primera y segunda clase, en los cines ubicados dentro de las colonias, no existieron reglas estrictas de comportamiento ni la presencia de inspectores o vigilantes que llamaran la atención sobre la interacción de los públicos. En ese sentido, la regulación del comportamiento en los espacios de exhibición no fue homogénea, variando significativamente.

Una nota periodística señala que se realizaron esfuerzos para implementar la presencia de policías e inspectores en los cines de barrio, a partir de peticiones promovidas por la Asociación de Exhibidores Independientes, S.A. Esta organización abogó en diversas

ocasiones por un trato igualitario respecto a las salas de primera y segunda categoría. Argumentaron que, al considerarse espacios marginados y carentes de orden, los cines de barrio solían ser refugio de delincuentes. Entre los mencionados se encuentran los cines terrazas Rey y Venus (*El Porvenir*, 5 de junio de 1962, p. 2).

Sin embargo, tanto las entrevistas como los documentos revisados no confirman si dicho proyecto llegó a ejecutarse, probablemente debido a las condiciones particulares de estos espacios, pues en contraste con otros, éstos ofrecían márgenes más amplios de expresividad. Gritos, silbidos, espectadores anunciando su llegada, aplausos o interrupciones, formaron parte del ambiente como relata Rubén Hipólito “*Sí, o sea, depende la sala que ibas. En los cines que ya estaban en decadencia o eran de barrio, vamos a decir, tú entrabas y chiflaban, te aventaban palomitas; era bastante difícil, porque mucha gente sacaba el cigarro y empezaba a fumar (R.H., 66 años).*

Lejos de interpretarse únicamente como desorden, estas formas de expresión eran parte del tejido social que caracterizó a cada espacio de exhibición, fortaleciendo el sentido de comunidad. Por ejemplo, en los cines de barrio era muy común encontrarse familiares, amigos, vecinos o compañeros de escuela o trabajo, lo que generó una atmosfera de confianza y pertenencia. Como menciona María Guadalupe “*estar entre gente conocida como que te hacía sentir más identificado con el cine, más acorde con ese ambiente*”. Esta atmosfera contrasta con la situación de los cines tradicionales o de mayor categoría, como se desprende del siguiente comentario:

Pues, sobre todo, casi conocías a toda la gente [refiriéndose a los cines o terrazas de barrio]. Casi todos eran del mismo barrio o de los barrios aledaños. En los cines más grandes, en cambio, no; ahí iba gente de todas partes (*E.C., 82 años*).

En ese sentido, las reacciones se normalizaban y formaban parte de la experiencia. La cercanía entre los asistentes creaba un pacto donde las reacciones espontáneas no solo eran aceptadas, sino esperadas. Al respecto, Delia Obregón afirma:

Pues era, digamos, una fiesta de barrio, así, de barrio, porque de repente se iba la luz y desaparecía la imagen; entonces todos empezaban a gritar [...] “¡Cácaro!”, creo que sí, aunque había otra frase también. Todos gritaban y gritaban, y de repente volvía a aparecer la imagen; luego otra vez se llenaba de puras rayitas, puras rayitas... (*D.O., 65 años*).

En algunas ocasiones, las normas sociales parecían operar de forma automática, incluso sin vigilancia explícita. Ernesto Rodríguez recuerda su experiencia en los cines tradicionales: “*De vez en cuando alguien gritaba y empezaban ¡Cállate!*” En este sentido, María Guadalupe, complementa y reafirma:

En la terraza todo mundo hacía bullicio, ruido y todo; en cambio, en los cines del centro era muy diferente: todos estábamos enfocados en la pantalla y, si alguien hacía ruido porque se le caía un objeto o algo, enseguida le pedíamos que se callara para poder escuchar la trama de la película (*M.G., 63 años*).

Estas respuestas espontáneas, aprendidas por la repetición, se convertían en códigos culturales compartidos, que permitieron al público situarse y responder de manera común ante ciertas situaciones. En algunos espacios, incluso se producían reacciones únicas o específicas ante imágenes religiosas, lo que muestra cómo las emociones colectivas podían expresarse públicamente dentro de la sala, tal como señala el siguiente testimonio:

En los cines de la colonia, cuando aparecía la imagen de una cruz religiosa, todos aplaudíamos, tanto las personas adultas como los menores. Hoy ya no; yo ya no he visto ni escuchado eso. Era una muestra de respeto muy importante [...] En los cines del centro nunca vi que los adolescentes aplaudieran (*M.E., 68 años*).

Esta disparidad en la vigilancia institucional explica por qué ciertos cines eran percibidos como espacios más ordenados y otros como zonas de mayor permisividad. La asignación de inspectores y policías, que se muestran en las tablas 6 y 7, responden, en buena medida, a múltiples denuncias ciudadanas que evidenciaban la necesidad de regulación en los recintos, especialmente, se puede notar que los inspectores fueron asignados a cines considerados en decadencia.

Para quienes no frecuentaban este tipo de espacios, resultaba desconcertante y fuera de lugar que los públicos expresaran reacciones o comportamientos que calificaban como disruptivos. Esta discrepancia entre expectativas y vivencias dio lugar a múltiples quejas por parte de ciertos ciudadanos, quienes esperaban una experiencia acorde a su grupo referencial. Un ejemplo de ello es la carta enviada por el Sr. Felipe de los Santos al gobierno municipal, en la que denuncia los desórdenes ocurridos dentro de las salas, particularmente al consumo de tabaco y ambiente permisivo:

Tuve la oportunidad de visitar a mis familiares en esa ciudad y fui a varios cines, entre ellos el Encanto, Elizondo, Juárez y Teresa Montoya. Me quedé sorprendido que dentro de los cines se fume en la forma que lo hacen, lo que es más hasta me tocó ver a tres señoras jóvenes fumando en el intermedio en el cine Elizondo. Monterrey debe tener una categoría de una ciudad moderna y debe de verse la forma de poner policías

o empleados pagados por los cines para que vigilen que nadie fume dentro de la sala (AHM, Colección Contemporáneo, Vol. 89. Años 1963-1965, im.115)

La carta no solo refleja una preocupación por las conductas dentro de la sala, como fumar durante la función o los intermedios, ni el incumplimiento de las campañas promovidas por las autoridades municipales; se demuestra que la experiencia cinematográfica en la ciudad no fue homogénea.

Los pactos de socialización permitieron a las audiencias situarse dentro de las comunidades culturales específicas, donde se negociaron continuamente normas de comportamiento, valores y formas de convivencia. En estos contextos, las normas no se aprendían solo por instrucción o comunicación verbal, sino por observación y socialización: *“Si así se comportan los demás, así voy yo, como los demás”* menciona Gilberto Saldaña. El entorno generaba expectativas compartidas que se reforzaban colectivamente, consolidando así un marco normativo mixto, entre lo explícito e implícito.

De este modo, la organización de la interacción dentro de los cines estuvo atravesada por diferencias sociales que se expresaban en expectativas, prácticas y formas de apropiación del espacio. Más que unificar comportamientos, los espacios cinematográficos evidenciaron una pluralidad de órdenes normativos que coexistían y, en ocasiones, entraban en tensión. De este modo, Meers, Biltereyst y Van de Vijver (2011) muestran que los espectadores distinguían las salas y sus espacios internos a partir del tipo de audiencia, la atmósfera, las normas de comportamiento, la vestimenta y la distribución espacial, elementos que atribuían a configurar experiencias cinematográficas diferenciadas y socialmente jerarquizadas (p. 117-119).

3.5.Espacios alternos de exhibición cinematográfica: los cineclubes y salas de arte

La experiencia cinematográfica ha ido más allá de las salas tradicionales concebidas como templos institucionalizados del séptimo arte. Aunque estos espacios fueron durante décadas los escenarios principales para la exhibición filmica, en paralelo comenzaron a consolidarse otras formas de ver e *ir al cine* que ofrecieron alternativas a la oferta comercial predominante en los cines tradicionales. Entre estas alternativas surgieron los cineclubes o salas de arte, que ofrecieron un tipo de experiencia más íntima, reflexiva y formativa, y al mismo tiempo dieron lugar a nuevos pactos de socialización.

Uno de los cineclubes más recordados por algunos informantes fue el organizado por la Universidad de Nuevo León (UNL), actualmente Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). Según algunas notas periodísticas, la historia del cineclub de la Universidad comenzó en noviembre de 1955, impulsada por el Departamento de Audiovisual y miembros del propio cineclub. Las actividades iniciales se programaron en la Sala del Centro de Rehabilitación Obrero (*El Porvenir*, 1 de noviembre de 1955, p. 8).

Sin embargo, debido a problemas técnicos, las proyecciones fueron reprogramadas en la Sala de Conferencias de la Universidad, ubicada en la esquina de Colegio Civil y Washington (*El Porvenir*, 15 de noviembre de 1955, p. 8). La inauguración oficial tuvo lugar el 15 de noviembre de 1955 con la proyección *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel. Al evento asistió gran cantidad de personas, tanto de la comunidad universitaria como del público en general. Destacó la presencia del actor Roberto Cobos, quien compartió impresiones y explicó detalles sobre el rodaje del filme (*El Porvenir*, 17 de noviembre de 1955, p. 6). Tal fue el éxito de la función, que la película fue programada nuevamente.

Durante sus inicios, el cineclub enfrentó ciertas dificultades, especialmente lo referente a la adecuación de los espacios para las proyecciones. Se esperó contar con un lugar apropiado, así como la aprobación de las películas y espacios seleccionados (*El Porvenir*, 2 de diciembre de 1955, p. 6). Debido a estas limitaciones, el comité organizador decidió poner en receso las actividades entrando el mes de enero de 1956 (*El Porvenir*, 22 de diciembre de 1955, p. 5).

En 1956, la administración del cineclub quedó a cargo del Departamento de Acción Social (*El Porvenir*, 14 de junio de 1956, p. 10). No obstante, a pesar del deseo de continuar actividades, durante 1956 y 1957 no se registraron noticias relacionadas con su funcionamiento.

Fue hasta 1958 cuando se retomaron los esfuerzos para reactivar el cineclub. La Federación de Cineclubs de la República Mexicana, junto con la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, decidió brindar el apoyo necesario para reanudar las actividades del Cineclub Universitario (*El Porvenir*, 29 de marzo de 1958, p. 11).

El señor Juan José Arreola, funcionario de la Asociación Nacional de Universidades, anunció que, a través del Departamento de Extensión Universitaria, se pondría en marcha un cineclub universitario. Las funciones comenzarían en septiembre de ese mismo año, y el Aula Magna de la Universidad fue designada como sede para la proyección de destacadas obras de cine mundial (*El Norte*, 29 de junio de 1958, p. 8).

Previo al inicio de las actividades, la Universidad promovió la venta anticipada de boletos en forma de abono, lo cual facilitaba el acceso del público y garantizaba la asistencia a las funciones programadas. Los abonos estuvieron disponibles en las oficinas de la misma

institución, las funciones eran gratuitas para estudiantes y maestros (*El Norte*, 10 septiembre de 1958, p.7).

Una vez concluida la temporada teatral que ocupaba el Aula Magna, el cineclub dio inicio oficialmente el 18 de septiembre de 1958, inaugurando su primera temporada con la proyección de la película independiente *La sal de la tierra* (1954) de Herbert Biberman con la actuación de Rosaura Revueltas. Días después se proyectó *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein (*El Norte*, 19 septiembre de 1958, p.10).

Este espacio permitió que otras instituciones internas y externas de la UNL abrieran sus propios cineclubes. Fue el caso del Cineclub del Taller de Artes Plásticas (TAP). La primera proyección se llevó a cabo el 19 de junio con la exhibición de *La Huelga* (1925) de Eisenstein. La copia de la película fue enviada por la Sección de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Este cineclub se desarrolló en un auditorio libre que se denominó “El Gallinero”. Este local, que era la antigua Escuela Pablo Livas, se ubicó a espaldas del antiguo Templo del Sagrado Corazón. Roger Pompa, profesor de las escuelas preparatorias, hizo la presentación de la película destacando que “*Nuestras intenciones son las de difundir el buen cine en Monterrey. Todos los viernes todo el año por aquí se nos verá difundiendo el arte cinematográfico*”. Se presentaron filmes internacionales y nacionales, clásicos del cine independiente como *Raíces* (1954) de Benito Alazkari, *Hiroshima* (1953) de Hideo Sekigawa o *Torero* (1956) de Carlos Velo (*Vida Universitaria*, 28 de junio de 1964, p.1).

Por otro lado, el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, a través del Departamento de Difusión Cultural, inició sus actividades el jueves 24 de febrero de 1966 con la exhibición de la película de Federico Fellini *Las noches de Cabiria* (1957) en

la Sala de Proyecciones de la Escuela Preparatoria. Entre las películas que se proyectaron en el transcurso de sus actividades se encontraron: *El oro de Nápoles* (1954) de Vittorio, *81/2* (1963) de Federico Fellini, *Kapò* (1959) de Gillo Pontecorvo y *Tempestad sobre Washington* (1962) de Otto Preminger (*El Porvenir*, 26 de febrero de 1966, p. 4B)

Además de estos espacios universitarios, los cineclubes también se organizaron en otros sitios como iglesias, centros culturales o bibliotecas. Un sitio importante para el consumo de cine de arte fue el inaugurado por Cine Club de Arte A.C. y su director general Gustavo Alatríste Rodríguez: la sala de arte Buñuel o cine Buñuel, ubicado al poniente de la avenida Constitución #1409 (AHM, Col. Actas de Cabildo, Vol. 999, exp. 1975/018, im. 277) 1975).

Para Alatríste fue esencial la apertura de esta sala. Según sus palabras su equipo de trabajo creyó que “en esta ciudad la gente está altamente politizada y tiene una gran inquietud por lo que pasa en el mundo, y a través de esta sala les vamos a mostrar las películas dirigidas por los grandes talentos de la cinematografía mundial” (*Universidad*, 29 de marzo 1976, p.1, 4). Rubén Hipólito recuerda esta sala:

El Buñuel, que después creo que se llamó cine Monterrey, no estoy seguro, era un lugar donde supuestamente se proyectaba cine de arte. Recuerdo haber visto ahí *El imperio de los sentidos* (1976); fui con mi esposa (*R.H.*, 66 años).

Otro espacio fundamental para visualizar cine de autor fueron las Muestras Internacionales de Cine donde se proyectaban piezas europeas. Los informantes recuerdan que, para celebrar estos festivales, que organizaban algunas instituciones como la Compañía Operadora de Teatros S.A., se elegían ciertas salas de la ciudad considerando la calidad del evento. En su

momento, cines como el Elizondo o Florida, fueron los predilectos para la celebración. Se proyectaban películas españolas, francesas, entre otras, así lo recuerda Hazael Castillo:

Eran 21 películas que podíamos ver y que, probablemente, para ahorita no parezcan tan relevantes. Pero entonces era una época predigital: ver películas significaba ir al cine; no había otra manera de hacerlo, salvo la televisión cuando llegaban a pasar algunas. Por eso la Muestra Internacional de Cine fue una gran ventana al cine mundial, algo que no era común ver en Monterrey. Incluso, en tiempos de la muestra, los compañeros preguntaban: “¿ya fuiste a pasar lista en el Elizondo?”, refiriéndose a si ya habías visto la película del día, porque en ese entonces la muestra duraba tres semanas (*H.C., 68 años*).

Los asistentes a estos espacios, en su mayoría eran jóvenes o adultos vinculados al ámbito educativo o con interés en el cine de arte. Estos espacios fungieron como círculos culturales y su ubicación permitió ofrecer una programación alternativa, distanciado del circuito comercial cinematográfico, sin alejarse completamente del tejido urbano. Así recuerda Ludivina Lozano su experiencia:

La calidad de las películas estaba en los cineclubes. Éramos amantes del cine; nos gustaba analizar las películas, criticar al director, la fotografía y el argumento. Éramos personas interesadas en el arte y, en muchos casos, también nos gustaba escribir. Además, éramos grandes aficionados al teatro. Entonces nos la pasábamos entre el cine, el teatro y el cineclub (*L.L., 73 años*).

A diferencia de las salas tradicionales o de barrio, estos espacios alternos favorecieron otras formas de socialización. En algunos cineclubes el acceso era gratuito “*Era por invitación:*

“Oye, va a haber un cineclub en tal parte, ¿quieres ir? Di que yo te invité”, menciona Ludivina. En ocasiones se desarrollaron prácticas de autogestión colectiva, como la cooperación económica para el alquiler de las películas, como afirma el siguiente testimonio de Ludivina Lozano de 73 años: “A veces entre todos cooperaban para rentar una película. Entonces te decían: “Va a ser un peso, cinco pesos o dos pesos”, según lo que tocara aportar”.

En estos espacios, recuerda Rubén Hipólito *“No se vendían palomitas ni refrescos; la atención se centraba exclusivamente en la película”*. Y así como se desarrolló una gestión para las proyecciones, *“a veces había gente que llevaba [alimentos], pues cosas tipo botanitas y algo, a veces eran gratuitas, a veces eran vendidas, o sea, depende del grupo de cineclub al que tú asistieras” (L.L., 73 años).*

Estas dinámicas generaban una forma distinta de convivencia, más basada en intereses comunes que en códigos de conducta rígidos. La comunidad que se formaba en torno a los cineclubes compartía una vocación cultural fortaleciendo el sentido de comunidad como puede apreciarse en el siguiente comentario:

En los cineclubes generalmente nos encontrábamos las mismas personas. Creo que era ahí donde más se generaba ese sentido de comunidad del que hablas. Eran lugares ya identificados y ahí nos reuníamos los cinéfilos [...] Incluso después coincidía con mis maestros del TEC [Tecnológico de Monterrey] en las muestras de cine. Era común encontrarse con ellos y poder platicar ahí mismo. Digamos que fue en esos espacios donde más sentí esa experiencia de comunidad, ese encontrarse con los otros (H.C., 68 años).

Otro espacio alternativo de exhibición, que no precisamente proyectaba cine de arte, fueron los autocinemas. Éstos no sólo ampliaron la oferta cinematográfica, sino que también propiciaron formas de socialización, construyendo comunidades a partir de gustos y disfrute colectivo, convirtiéndose en un lugar de encuentro juvenil.

A pesar de su relevancia social y cultural, se han identificado únicamente tres casos documentados en la prensa y documentos archivísticos: “Las Cumbres”, “Aloha” y “Futurama 2000”. No obstante, la información disponible sobre estos espacios es limitada, lo que impide una reconstrucción historiográfica profunda.

El primero, el autocinema “Las Cumbres”, estuvo ubicado en la colonia del mismo nombre y fue un proyecto impulsado por Gregorio Garza Guzmán y Policarpo Elizondo. Considerado en su momento como un espacio moderno, similar a los existentes en Estados Unidos, tenía una capacidad para 400 automóviles. Cada vehículo contaba con un amplificador de sonido individual que permitía escuchar perfectamente el sonido de las cintas. Su gigantesca pantalla estuvo diseñada para proyectar en formato Cinemascope, lo que garantizaba una excelente visibilidad desde el interior de los automóviles (*El Porvenir*, 8 de mayo de 1955, p. 13).

Por su parte, el autocinema “Futurama 2000”, inaugurado por la compañía Empresarios Asociados, S.A. se localizó sobre la Carretera Nacional, en la colonia Country. En su apertura se proyectaron dos películas, ambas galardonadas en el Festival de Cannes: *El Coleccionista* (1965) con Terence Stamp y Samantha Eggar, y *Virgen para el Príncipe* (1965) protagonizada por Virna Lisi (*El Porvenir*, 8 de agosto de 1970, p. 3B). Además de la proyección de películas, se ofreció el servicio de cenas durante las proyecciones, que en algunas ocasiones consistía en hamburguesas y tacos al carbón. Este autocinema operó

únicamente los fines de semana: viernes, sábado y domingo (*El Porvenir*, 28 de septiembre de 1979, p. 4B).

Respecto al autocinema “Aloha”, no se encontraron registros específicos sobre sus características o funcionamiento. Sin embargo, existen algunos documentos y datos hemerográficos que mencionan las quejas de los vecinos de las colonias cercanas como Chepe Vera, Parque Obispado, Jardín y Deportivo, principalmente debido al exceso de ruido durante altas horas de la noche (*El Porvenir*, 27 de noviembre de 1951, p. 18). A pesar de ello, Ludivina Lozano rememora la dinámica social que se vivía en el autocinema “Aloha”, resaltando su importancia como punto de encuentro para la comunidad juvenil:

El autocinema estaba enfrente a Julio Cepeda; era un autocinema enorme. La cosa era ir al cine el día que hubiera función. Ahí había dos tipos de grupos: los novios, por un lado, y quienes no teníamos novio, que íbamos a socializar. Nos quedábamos afuera de los carros; aunque era autocinema, nos sentábamos en el cofre de un coche, tres o cuatro muchachas, mientras en el coche de a lado había otros chavos. Entre ir por las palomitas y comprar una Coca-cola, terminabas socializando más que viendo la película. Era un lugar muy importante para convivir (*L.L., 73 años*).

La experiencia cinematográfica, tanto en los cineclubes como en los autocinemas, trascendió el acto de consumo cultural para convertirse en una plataforma donde se establecieron distintos pactos de socialización. A diferencia de los cines tradicionales, donde se observan comportamientos alineados o rígidos, estos espacios alternativos ofrecieron márgenes de libertad que permitieron articular otras formas de socialización.

3.6. Conclusión del capítulo

Este capítulo ha demostrado cómo los públicos cinematográficos no fueron entidades fijas ni homogéneas, sino grupos en constante transformación, influidos por factores sociohistóricos como la urbanización, la segmentación espacial y la diferenciación económica de la ciudad. En este contexto, el cine operó no solo como un medio de entretenimiento o espectáculo visual, sino como un espacio clave de socialización, donde se convivía, se aprendía y se reproducían normas culturales que permitieron a los individuos reconocerse como parte de una colectividad.

Dentro de esta experiencia, los rituales cinematográficos, como las prácticas antes y después, estructuraron simbólicamente la vivencia del cine. Sin embargo, fueron los pactos de socialización, tanto explícitos como implícitos, los que dieron sentido y sustentabilidad a esos rituales. Estos pactos funcionaron como marcos normativos que delimitaron los márgenes de interacción y convivencia entre las audiencias, regulando comportamientos y estableciendo formas legítimas de estar juntos en un mismo espacio.

Lejos de ser arbitrariedades, estos acuerdos posibilitaron la producción y reproducción de vínculos sociales, facilitando la identificación grupal y delimitando fronteras simbólicas entre los distintos públicos. Los pactos de socialización transformaron al cine en un espacio simbólico que reflejó y reforzó las jerarquías sociales, delineó estilos de vida y fomentó sentido de pertenencia. Así, asistir al cine, implicó: ingresar a un entramado colectivo de significados, donde los códigos sociales se aprendían, se negociaba y se reafirmaban en comunidad. Los pactos de socialización fueron tejido invisible que articuló las relaciones sociales en torno al cine. Éstos organizaron a los públicos y convirtieron en un escenario clave de socialización urbana en el Monterrey del siglo XX.

CAPÍTULO IV.

ACCESIBILIDAD CULTURAL Y DESIGUALDAD EN EL ESPECTÁCULO CINEMATOGRAFICO

El acceso al cine, más allá de ser una simple actividad de ocio, ha estado, históricamente, condicionado por factores sociales, económicos y culturales que incidieron en la forma en que los públicos se relacionaron con el espectáculo. La experiencia cinematográfica no ha sido homogénea ni abierta en los mismos términos para todos los sectores de la sociedad.

A partir de lo analizado anteriormente, resulta posible profundizar en la relación entre accesibilidad cultural y desigualdad social. Si los pactos de socialización permitieron comprender cómo los públicos interiorizaron normas, comportamientos y formas de convivencia dentro del espacio cinematográfico, este apartado muestra que dichos pactos no se configuran en un vacío, sino en condiciones marcadas por la estratificación social. En otras palabras, las formas de asistir al cine, los espacios frecuentados y las experiencias construidas en torno al espectáculo estuvieron mediadas por jerarquías sociales más amplias, que delimitaron tanto el acceso como la pertenencia.

El capítulo se divide en dos apartados. En el primero se analiza la relación de los pactos de socialización y la estratificación social, tomando como eje la distribución de los espacios de exhibición y la programación fílmica. En el segundo se examinan las barreras simbólicas, culturales y materiales que condicionaron la participación de los públicos, mostrando que la desigualdad en el acceso al cine no dependió únicamente de factores económicos, sino de formas de percepción, valoración y legitimización social.

Se evidencia que, el cine puede entenderse como un espacio donde se proyectaron y produjeron desigualdades económicas, culturales y simbólicas. La experiencia cinematográfica no solo estuvo determinada por la cercanía física a las salas de exhibición o por la existencia de una oferta, sino también por disposiciones adquiridas, posibilidades materiales concretas y criterios de distinción que llevaron a los sujetos a reconocerse dentro de determinados circuitos de consumo.

4.1. Los pactos de socialización y su relación con la estratificación social

Si bien, la sala de cine podría presentarse como un entorno democratizador, al permitir la convivencia de distintos sectores sociales en un mismo espacio tácito, los datos anteriores reflejan cómo el espectáculo cinematográfico funcionó como un espacio de encuentro y diferenciación social, en el que se reproducían jerarquías simbólicas, culturales e incluso económicas. Los pactos de socialización desarrollados entre los diferentes públicos regularon la manera en que distintos grupos accedían y participaban en los espacios de exhibición.

Así, la experiencia cinematográfica no fue la misma para las clases populares que para los sectores medios o altos. La disposición de los asientos, el costo, la localización y programación, generaron *distinciones* claras entre los públicos, consolidando formas de consumo cultural diferenciadas.

Estos elementos no solo definieron qué tipo de público asistía a determinadas salas o funciones, sino, cómo se percibía y se valoraba su presencia dentro de los espacios. En ese sentido, el cine operó como un microcosmos de las estructuras sociales más amplias, donde los capitales, tanto cultural, económico y social, determinaron las posibilidades de participación.

A continuación, se examinan estas distinciones, comenzando por una de las más evidentes: distribución espacial. Posteriormente, se analizará la oferta fílmica o programación, como otra dimensión clave en la configuración de los públicos. Ambos criterios fueron determinantes para delimitar, de forma implícita o explícita, quiénes eran considerados públicos aptos o deseables para cada tipo de sala, legitimando la estratificación de acceso y pertenencia.

4.1.1. Distribución de los espacios de exhibición

La distribución de los espacios fue uno de los factores que influyeron en la configuración de las desigualdades culturales vinculada al espectáculo cinematográfico. A través de los pactos de socialización, no solo se evidencia la heterogeneidad de las prácticas sociales entre los espectadores, sino también una estratificación espacial a través de las pautas de consumo.

Históricamente, los cines considerados de primera clase se establecieron en el primer cuadro de la ciudad, ya que esta zona funcionó como el núcleo geocultural más relevante del estado. En este espacio, caracterizado por una intensa actividad social, económica y política, se comenzaron a desarrollar dinámicas urbanas que favorecieron la consolidación del espectáculo cinematográfico.

Las salas de cine que se ubicaron en este eje, no solo se beneficiaron de una mayor afluencia de públicos, sino que además fueron espacios concebidos institucionalmente, como lo menciona Lefebvre (2013, p. 92). Desde los primeros periodos, señalados anteriormente, el Reglamento de Espectáculos Públicos de 1917 y el Reglamento de la Ley de Urbanización

y Construcción, apartado “Lugares de reunión”, fueron impulsando una clasificación de los espacios de exhibición.

El primero, en un inicio tuvo el objetivo de regular la apertura de salas de cine y asignar responsabilidades ante las autoridades municipales, como el cobro de impuestos. Mientras que, el segundo, se delimitó a normar condiciones de construcción de dichos espacios, reconociendo únicamente las categorías A y B (1ª y 2ª), edificaciones construidas en el primer cuadro de la ciudad. Además, estas concepciones estuvieron reforzadas por elementos como la arquitectura, tecnología, servicios adicionales que ofrecieron las salas, entre otros, siendo categorizados como espacios de confort, distinción y lujo.

No obstante, más allá de una función institucional, esta clasificación de tipo espacial contribuyó a reforzar diferencias sociales, ya que fue estructurando el acceso y la experiencia de las audiencias. Como resultado, se desarrolló otra tipología simbólica entre los públicos, como la categoría C (3ª), reflejo de una jerarquización que trascendió desde lo arquitectónico hasta lo cultural.

Estas diferencias también respondieron a lógicas de inclusión y exclusión poblacional. Como se mencionó anteriormente, el proceso de modernización de la ciudad implicó una reconfiguración del espacio urbano, lo que modificó las dinámicas sociales y contribuyó a la redefinición de los públicos.

En este contexto, la estratificación no fue estática, sino que se adaptó a los cambios urbanos: las categorizaciones de los espacios y los públicos se transformaron a medida que la ciudad creció y se expandió. El movimiento de la ciudad arrastró consigo una evolución de las tipologías sociales y simbólicas.

En su momento, cines como el Elizondo, Florida, Lírico, Reforma, Monterrey o Juárez fueron considerados monumentales y de primera categoría. Con el paso del tiempo y el desplazamiento de la mancha urbana, estos recintos perdieron centralidad y atractivo, hasta descender de categorización. Surgieron nuevas salas como Río 70 y Cuauhtémoc 70 o Cinema del Valle (éste fuera de la ciudad de Monterrey), que se convirtieron en zonas de prestigio y lujo.

Esta reconfiguración provocó una redefinición de los públicos, ya que nuevos sectores sociales comenzaron a acceder a estos espacios, lo que implicó una nueva segmentación. Las formas de ir al cine cambiaron, afectando los rituales y desarrollando nuevos pactos de consumo y socialización asociados a la práctica.

Las respuestas de los participantes dejan entrever cómo se percibieron y clasificaron estos espacios en función de experiencias diferenciadas. A partir de esto, fue posible reconstruir una estratificación de los espacios de exhibición, revelando cómo éstos eran percibidos entre los públicos. Juany Pineda recuerda cómo dentro de las jerarquías de consumo, existía una clasificación entre “cines normales”, “popofos” (de elite) y los de “medio nivel”, que eran los más accesibles para los públicos.

Tabla 6. *Reconstrucción de la distribución física y simbólica de las salas*

<i>Clasificación</i>	<i>Espacios de exhibición</i>	<i>Características</i>
<i>1ª clase</i>	Río 70 Cuauhtémoc 70 Cinema del Valle María Teresa Montoya	Espacios situados en zonas céntricas o de <i>prestigio social</i> , ofrecieron una experiencia relacionada al confort
<i>2ª clase</i>	Elizondo Florida	

	Juárez Lírico Monterrey Reforma	Espacios situados en los márgenes o barrios populares, propusieron espacios informales, deslegitimados desde la perspectiva hegemónica
<i>3ª clase</i>	Cines Terrazas	

Nota. Creación propia a partir de las entrevistas realizadas a los participantes de la investigación.

La estratificación de los espacios no debe entenderse como algo determinante ni estático durante este periodo, ya que las categorizaciones están sujetas a transformaciones vinculadas a procesos sociales, gustos y distribución desigual de capitales culturales, económicos y sociales entre las audiencias. Así, mientras que, para algunos informantes, cines como el Elizondo, Florida o Juárez, continuaban siendo identificados como parte de la primera categoría, para otros eran salas en decadencia.

Una evidencia de esto fue que, cuando se les preguntó explícitamente a los participantes sobre la categorización, ninguno mencionó los cineclubs o salas de cine de arte, a pesar de que algunos de ellos los frecuentaron. Este dato revela que esta práctica permaneció al margen de la legitimación social, ya que no se reconoció públicamente como un hábito de consumo cinematográfico válido o valorado.

En el análisis de las experiencias diferenciadas entre los espacios de exhibición, considerando la valoración simbólica y física, se observa el aspecto arquitectónico del lugar. Así lo recuerda el informante Juan Ramón:

En el Cuauhtémoc⁷⁰ y el Río 70 tú entrabas y había una sala de espera con televisión. Mientras esperabas, podías ver el noticiero, una película o el programa que estuviera

transmitiendo, en los tiempos del canal 3 o del canal 10. Recuerdo muy bien que uno podía sentarse ahí, porque tenían una salita; eran cines ya de caché (*J.R., 66 años*).

En contraste, las terrazas o cines de barrio ofrecieron una experiencia distinta. Con el proceso de urbanización y la expansión de la ciudad, surgieron nuevos espacios de ocio cercanos a los sectores habitacionales emergentes. La alternativa fue la apertura de cines localizados dentro o entre las colonias, ofreciendo accesibilidad para quienes vivieron lejos del primer cuadro de la ciudad. Esta idea quedó reflejada en el eslogan de la Asociación de Exhibidores Independientes, S.A. “*Cerca de su casa hay un cine independiente*” (*El Porvenir*, 2 de noviembre de 1962, p. 3).

Algunos de estos cines de barrio contaron con ciertas comodidades, sobre todo aquellos ubicados relativamente cerca del primer cuadro de la ciudad, lo que llevó a que fueran catalogados por algunos informantes como de segunda categoría, considerando las diferencias de los cines tradicionales. Un ejemplo fue la terraza Rosita, como afirma el siguiente testimonio:

Algunos no tenían techo. Pero, por ejemplo, La Rosita tenía muy buenos asientos, una excelente distribución del espacio, buenos baños, una pantalla grandísima y hasta foro. Además, contaba con dulcería y todos los servicios. Lo único era que había que llegar con mucho tiempo de anticipación para conseguir boletos, porque la fila era larguísima. Había un corredor muy amplio para llegar a los asientos y, a veces, la fila se extendía por todo ese pasillo hasta la plaza. Había muchísima gente; no podría decir si eran 400, 600 o hasta 1,000 personas, pero sí recuerdo que siempre estaba muy concurrido (*E.C., 82 años*).

La infraestructura de los cines de barrio, alejados a esta zona céntrica, fueron más precarias. Estos espacios, aunque con limitaciones, cumplieron una función esencial entre la comunidad, ofreciendo entretenimiento y convivencia. Estos espacios eran descritos de diferente manera por los informantes, por ejemplo:

Sí estaba cerrado, pero por arriba no tenía techo [...] Toda la gente iba; la verdad no sé cuánto pagaban. Llevabas tu silla, te sentabas y ahí te proyectaban la película (*D.O., 65 años*).

La experiencia de asistir al cine no solo estaba determinada por el tipo de comodidades o infraestructura, sino también por los pactos de socialización que se desarrollaban dentro de los espacios. Las entrevistas permiten observar con claridad las diferencias entre los distintos públicos. Por ejemplo, en ocasiones, se llegaron a presentar funciones especiales en cines considerados de segunda y tercera categoría, aprovechando las grandes dimensiones estructurales de los inmuebles, como el caso del cine Florida, que en su origen fue diseñado para albergar no solo exhibiciones filmicas, sino también obras teatrales y otro tipo de variedades, teniendo una gran capacidad de butacas. Ernesto Rodríguez y Gilberto Saldaña, quedaron impresionados al ver este tipo de eventos:

Estaba muy bonito y, cuando San Pedro todavía no tenía auditorio venía gente de un nivel económico muy alto. Llegaban en carros lujosos, muy bien vestidos, rubios y rubias, con ropa elegantísima. Venían al cine Florida a ver obras de teatro. Cuando uno pasaba pensaba: “Aquí no tengo nada que hacer, porque yo soy de otro nivel”; veías a la gente y parecían artistas, como si anduvieras en Hollywood (*E.R., 63 años*).

Venía la gente que acudía al cine Encanto. Eran películas de estreno, se les podría llamar. Llegaban personas de la colonia Del Valle, que entonces era considerada una de las colonias de alta sociedad en Monterrey. Para quienes vivíamos en el barrio era algo admirable. Apenas terminaba la función y desaparecían todos los carros; solo se quedaban aquellas dos reliquias de los años treinta (*G.S., 88 años*).

Estas experiencias muestran cómo los cines funcionaron como reflejos de las estructuras sociales. Algunos cines eran reconocidos por los propios asistentes como espacios de mayor y menor prestigio. Esta percepción no solo respondió a las condiciones del lugar, sino también a la autopercepción de los espectadores, quienes, a partir de su historia personal y *habitus*, sabían a qué tipo de cines sentían que podía o debían pertenecer. María Guadalupe menciona que: “*De ahí se podría decir, que no iba cualquier tipo de gente*” o retomando parte de lo mencionado por Ernesto Rodríguez “*Aquí no tengo nada que hacer, porque yo soy de otro nivel*”.

El tipo de cine influyó así en los comportamientos, los códigos de interacción y el sentido de pertenencia. Las personas eligieron a qué cine asistir con base en una serie de criterios sociales, y una vez ahí, sabían *qué conductas adoptar*. Es decir, los pactos de socialización regulaban el actuar, reforzando códigos compartidos y formas de interacción de cada espacio. Así se desprende del comentario de Rubén Hipólito:

El tipo de gente era distinto. Por ejemplo, el cine Bernardo Reyes no era tan malo porque todavía Villagrán era una zona, digamos comercial. El cine estaba bonito y proyectaban buenas películas de estreno, aunque el público era diferente. Sí me tocó escuchar que gritaran “¡Cácaro!” y todo eso, porque las proyecciones seguían siendo prácticamente manuales y, de repente, se iba la imagen (*R.H., 66 años*).

Este tipo de prácticas resultaron inusuales para quienes solían asistir a cines de alta categoría. En ocasiones, incluso se evitó visitar ciertos espacios, aunque estuvieran geográficamente próximos, por no corresponder al grupo social al que sentían pertenecer, como sostiene Ludivina Lozano:

Fíjate que nosotros, en la colonia, muy cerquita, teníamos un cine: el Royal. Sin embargo, nunca lo conocí; nunca fui. Sí sabía dónde estaba, en la calle Jordán, creo que por la colonia Talleres o en la colonia Progreso, rumbo a la Calzada. Incluso nos quedaba a una distancia que podíamos recorrer caminando y, aun así, nunca fui. Volvemos a lo mismo: era como una cuestión de grupos sociales (*L.L., 73 años*).

La ubicación geográfica, junto a las representaciones sociales que se les asociaban, fueron elementos clave en la construcción de una percepción colectiva que reforzó las distinciones sociales y culturales. Esta contribuyó a la estratificación del espacio, no solo clasificando a las salas por su infraestructura, sino también por la valoración moral, social y cultural que los espacios proyectaron.

Continuando con el tema de los cines de barrio o de tercera clase, éstos fueron considerados espacios marginales, asociados al desorden, delincuencia o insalubridad. Estas percepciones no surgieron únicamente de prejuicios sociales, sino que se vieron reforzadas por actos concretos que fueron registrados en la prensa local y documentos archivísticos.

Titulares de la época muestran cómo ciertos cines fueron blanco de robos y actos vandálicos, lo cual contribuyó al deterioro simbólico de estos espacios. Un ejemplo fueron los robos constantes del cine terraza Lisboa (antes Liz), el cine terraza Tropical y el cine

terrazza Cuba, donde se apropiaron de dinero y mercancía de los estancillos (*El Porvenir*, 19 de julio de 1968, p. 2-A; 2 de octubre de 1964, p. 2; 25 de febrero de 1960, p. 2).

Estos sucesos no solo afectaron directamente la operación de las salas, sino que consolidaron una imagen negativa de estos espacios de exhibición como lugares inadecuados para públicos familiares o respetables. Ernesto Rodríguez recuerda su experiencia en cines considerados peligrosos como los cines Colón y América, situados fuera del primer cuadro de la ciudad:

Una vez me aventuré a ir solo al cine, simplemente porque quería saber qué se sentía. Siempre iba acompañado de un primo, pero ese día fui por mi cuenta. Estaba por ver una película mexicana sobre temas políticos- ahorita se me escapa el nombre, luego se lo comento- cuando un hombre comenzó a fijarse en mi reloj y sentí que buscaba algo más, como un acercamiento de otra índole. Me salí de inmediato. El portero me preguntó: “¿Por qué tan rápido, si apenas empezó la película?”. Le respondí que me dolía el estómago y salí casi corriendo. Había cines que se consideraban peligroso, como el América, que después se convirtió en un cine de clasificación para adultos; a ese sí fuimos en grupo (*E.R., 63 años*).

Este tipo de experiencias, reforzaron la idea de que ciertos cines eran potenciales focos de riesgo, mientras que otros mantenían al menos en el discurso público, una apariencia de mayor control. Esta situación trazó una frontera entre las salas respetables y aquellas consideradas peligrosas.

Esta distinción era tan fuerte que resultó impensable encontrar condiciones similares en los cines de primera clase o del centro de la ciudad. Sin embargo, hacia la etapa de crisis

de la industria cinematográfica, algunos de estos cines centrales comenzaron a mostrar signos de deterioro, desplazándose simbólicamente hacia categorías inferiores. Algunos cines que tradicionalmente habían gozado de prestigio fueron incluidos en operativos contra desórdenes como el Cine Reforma, Florida, Juárez, Rex, Araceli, Alameda y Monterrey (*El Porvenir*, 9 de abril de 1969, p. 9-B).

En relación con el entorno físico, la percepción de salubridad también contribuyó en la construcción simbólica de los espacios de exhibición. Un ejemplo de ello fueron las campañas de desinfección preventiva impulsadas desde mediados de los años de 1950 ante brotes de enfermedades, como la que desarrolló Arturo Schoening, gerente local de Cadena de Oro, S.A., así como otras acciones dirigidas a combatir plagas de animales e insectos (*El Porvenir*, 17 de junio de 1955, p. 13) Algunos de los asistentes señalaron esta situación:

También visité el cine Juárez. Era un cine grandísimo, pero estaba sucio; incluso había cucarachas. Te sentabas y, de repente, por el respaldo del asiento salían los cucarachitos (*E.R.*, 63 años).

Decían que en el cine Juárez, o en el Monterrey, en el tercer piso te daban un garrote y un costal. “¿Y eso para qué?”, preguntaban. “Pues para las ratas” (*J.R.*, 66 años).

A veces pasaban ratitas, de verdad. Una vez nos tocó cuando íbamos dos o tres amigas; estábamos muy entretenidas viendo la película cuando, de repente, sentimos algo y volteamos. Las tres gritamos porque era una rata enorme. Eso nos pasó precisamente en el cine Juárez, aunque en el Florisa también llegaba a suceder (*M.G.*, 63 años).

A estas experiencias se sumaron las denuncias en los medios impresos de la época. En la sección “Querida Edita” de *El Porvenir*, una lectora expresó su indignación ante situaciones insalubres en un cine del primer cuadro de la ciudad:

Me ha pasado casi siempre al asistir a cualquier cine de la ciudad, es decir casi a todos. Esta tarde llevé a una señora norteamericana a un cine que es de los principales de la ciudad, y al salir de la función, entramos al tocador. Edita, ese tocador, como casi todos los de los otros cines, es una desgracia. Sentí vergüenza muy desagradable, pues el cuarto estaba maloliente y carente de aseo a tal grado que es increíble ¿cómo puede un cine de primera categoría ofrecer a sus clientes un tocador así? (*El Porvenir*, 25 de julio de 1965, p. 3).

Estos relatos permiten entender cómo el deterioro físico, la pérdida de control social y el cambio en el perfil de las audiencias pudieron *modificar la posición simbólica* de un cine dentro del entramado urbano. Este tipo de asociaciones no fue exclusivo del contexto local. En otros estudios, como el documentado por Richards (2003), se observa una relación similar entre condiciones materiales y percepción social de los recintos. A partir de cartas y entrevistas, se señala que los problemas asociados con ciertos cines estaban estrechamente vinculados a los apodos que les asignaban los propios asistentes, los cuales hacían referencia a insectos y pulgas (p. 347).

En conjunto, estos casos permiten establecer un paralelo: tanto en el contexto analizado como en otros espacios urbanos, las condiciones de salubridad no solo impactaron la experiencia material de asistir al cine, sino que también incidieron en su valoración simbólica, reforzando procesos de diferenciación y jerarquización entre salas. Así, la

distinción entre centros de prestigio y espacios marginales no era fija, sino que respondía a transformaciones sociales, económicas y materiales.

Las percepciones sobre lo que significaba asistir a determinados cines forman parte de una experiencia tanto física como simbólica. Esto evidencia cómo los espacios dejaron de ser únicamente concebidos, planificados desde una lógica institucional, para convertirse en espacios vividos, cargados de significados que se construyeron a partir de la experiencia social, como lo sostiene Lefebvre.

En ese sentido, los cines no eran menos contenedores arquitectónicos y clasificados por esto, sino escenarios donde se negociaron sentidos, expectativas y comportamientos colectivos. En otros espacios urbanos, como el caso del cine Bridgend documentado por Richards (2003), también se observa que las salas de cine eran clasificadas por el público no solo por su apariencia o por las películas exhibidas, sino por criterios sociales más amplios. Los cines estaban diferenciados en términos de clase, de con quién se asistía y del propósito mismo de la visita (p. 348-350). Este paralelo permite observar que los cines operaron como espacios socialmente diferenciados, donde las prácticas de asistencia, los costos y las formas de sociabilidad contribuyeron a segmentar a los públicos.

La forma en que los públicos se ubicaron y eran clasificados dentro del subcampo de los públicos no fue simplemente una cuestión de elección individual. Respondieron a pactos de socialización, esquemas compartidos de interpretación y comportamiento, que variaron según el momento histórico y las condiciones sociales.

Estos pactos definieron qué cines eran adecuados para ciertos públicos y qué tipo de experiencia cultural se esperaba. A través de estas normas tácitas o explícitas, se configuraron

jerarquías simbólicas como la asistencia, la recomendación o incluso la denuncia pública del deterioro físico o moral del lugar. Así, los pactos de socialización no solo reflejaron formas colectivas de organizar el consumo cultural, sino que también contribuyeron a la construcción simbólica de los cines dentro del paisaje urbano, reforzando las distinciones entre espacios de prestigio y espacios marginales.

4.1.2. Programación filmica

Como se mencionó anteriormente, durante el sexenio de Adolfo López Mateos se adquirieron las acciones de Operadora de Teatros, S.A. y Cadena de Oro, S.A. Uno de los objetivos fue poder crear una distribución y exhibición filmica democratizadora, ya que, antes de ser nacionalizados, el modelo de estas empresas era concentrarse en los circuitos más rentables en zonas de mayor afluencia. Se exhibían producciones nacionales y estadounidenses de manera exclusiva, lo que impidió el acceso a los estrenos de la competencia. Los títulos de mayor popularidad debutaron en las grandes ciudades y posteriormente llegaban a las provincias, situación que fue reforzando la jerarquización simbólica.

Algunos entrevistados bajo su experiencia intentaron reconstruir dicha operación, como el caso del informante Juan Ramón, quien relata que, siendo docente de una escuela, durante una actividad de recaudación de fondos para eventos escolares, decidieron rentar un cine cercano a la institución: el Cine Juárez, ubicado en San Nicolás de los Garza. Como conocía a los dueños del espacio, lograron gestionarlo con facilidad, y la única condición fue encargarse de alquilar las películas que pretendían proyectar para los estudiantes. Aunque este municipio no forma parte del área delimitada para el estudio, su testimonio resulta

relevante, ya que permite aproximarse al funcionamiento del sistema de programación en salas locales:

Nosotros teníamos que ir a comprar o rentar las películas. Ahí fue cuando me di cuenta de la diferencia de precios. La primera vez quisimos rentar una de Cantinflas, pero estaba carísima. Al final recuerdo que tuvimos que llevar *20,000 leguas de viajes submarinos* (1954) y otra que ya no recuerdo, porque constaban alrededor de 500 pesos; en cambio, las de estrenos llegaban a costar 5 mil o hasta 10 mil pesos. Fue entonces cuando entendí que también había categorías de cine: las películas de estreno eran mucho más caras (*J.R, 66 años*).

Este testimonio refleja que, a pesar de la nacionalización de las salas y de los esfuerzos por reestructurar los sistemas de producción, exhibición y distribución con una visión equitativa, el acceso seguía siendo desigual. Esta situación también fue denunciada por la Asociación de Exhibidores Independientes, S.A., la cual expresó su inconformidad ante la persistencia de prácticas que beneficiaban a las grandes cadenas.

Una carta dirigida al Sr. Quirino Ordaz Rocha, entonces director general de Operadora de Teatros, S.A. (empresa que integraba a Cadena de Oro, S.A.), expone estos reclamos. En ella, se destaca que uno de los motivos por los que el gobierno decidió adquirir dichas empresas fue precisamente el acaparamiento de películas por parte de éstas, lo que perjudicaba gravemente a exhibidores y distribuidores independientes.

El oficio también enfatiza que el sector independiente contaba con más del triple de salas en comparación con Operadora de Teatros, S.A., y que sus inversiones eran igual de significativas, por lo que exigían un trato justo y equitativo. Se argumentaba que, aunque en

el Distrito Federal los cines controlados por Operadora de Teatros, S.A. eran mayoría, la organización general de la exhibición debía contemplar al sector independiente como esencial en la cadena de explotación filmica. Además, solicitaron que Operadora de Teatros, S.A. no acaparara todo el material que no pudiera utilizar, especialmente en plazas donde tenían menor presencia.

Finalmente, la Asociación propuso una serie de puntos concretos como una fórmula de convivencia comercial basada en derechos y libertades mutuos. El objetivo era garantizar una distribución equitativa de material cinematográfico, permitiendo que *todos los sectores tuvieran acceso al contenido en igualdad de condiciones*, sin importar su tamaño o ubicación geográfica (*El Porvenir*, 26 de febrero de 1961, p. 5). Algunos de estos puntos a resaltar son:

PRIMERA. Las películas de estreno nacionales y extranjeras que se encuentren disponibles para cada plaza de la República, se considerarán en su totalidad repartibles entre todas las salas de estreno de la localidad, sin distinción, entendiéndose por esto que tampoco debe haber preferencias tratándose de plazas en las que exista competencia entre Operadora de Teatros y sector Independiente, plazas en las que exista competencia entre los independientes entre sí y plazas de un solo distribuidor.

SEGUNDA. La clasificación de salas y películas se hará por una comisión mixta formada por elementos de Operadora de Teatros y de los exhibidores independientes, en número igual, con la misma calidad de voto; para caso de empate se acudirá a la decisión de un tercero ajeno a uno y otro grupo, proveniente de la Dirección General de Cinematografía o de la Cámara de la Industria Cinematográfica.

TERCERA. La clasificación de salas será hecha sin distinción de empresas, marcando las categorías y tomando en cuenta las necesidades de la plaza, en:

a) Cines de estreno, categoría "A"

b) Cines de estreno, categoría "B"

Éstos formarán las cabezas de los canales de exhibición que se requieran en cada población para las exhibiciones subsecuentes.

Sin embargo, la distribución de películas mantuvo las mismas condiciones de desigualdad, al menos así lo demuestra el análisis de carteleras realizado para la elaboración de la filmografía correspondiente al periodo de estudio¹⁴. Este análisis reveló que el modelo de exhibición y distribución continuó siendo estratificado, estrechamente ligado a la localización y características de los espacios de exhibición. El acceso a determinados títulos, así como el tiempo de espera para que una película llegara a ciertos cines, reflejaban no solo el prestigio del recinto, sino también el perfil socioeconómico de los públicos.

Los cines ubicados en el primer cuadro de la ciudad, como el Cuauhtémoc 70, Juárez o Río 70, eran reconocidos por exhibir los estrenos más recientes, tanto nacionales como internacionales. Estos espacios concentraban una oferta más exclusiva y eran asociados con públicos de mayor poder adquisitivo. Como lo manifestó Juan Ramón anteriormente en su comentario donde reafirma que la preferencia por estas salas respondía no solo al acceso a películas recientes, sino también a una valoración que distinguía estos recintos de otros cines donde se proyectaban filmes ya vistos o asociados con públicos populares.

¹⁴ Consultar la filmografía en apéndice 18

En contraste, salas que alguna vez fueron de gran relevancia, como el cine Monterrey, el Reforma o el Alameda, comenzaron a perder atractivo durante esta época, en buena medida a consecuencia de la nacionalización de las salas y los impuestos locales. Estos espacios empezaron a proyectar películas fuera de cartelera, generalmente mexicanas, repetidas o de menor popularidad. La falta de actualización tecnológica también limitó su capacidad para exhibir películas recientes, contribuyendo así a su progresivo declive, tal como lo evidencian los siguientes testimonios:

El Lírico, el Araceli, el Alameda y hasta el Monterrey ya estaban más abajo en la exhibición. Ahí repetían las películas mexicanas o estadounidenses, y eran esos cines a los que asistía la clase popular (*J.R., 66 años*).

El Monterrey era uno de los cines más económicos porque, cuando las películas llegaban ahí, ya llevaban muchas semanas en cartelera. Por eso el boleto era más barato, ya que la mayoría de la gente ya las había visto (*J.P., 78 años*).

Un caso curioso es el del cine Encanto, cuya exhibición se distinguió dentro del circuito considerado de segunda categoría por parte de los informantes. La mayoría de los testimonios coincidieron en que se trataba de una sala excepcional. Además de contar con una arquitectura notable, era común que allí se proyectaran películas de estreno, lo cual no era habitual en cines de segunda categoría.

Esta situación podría explicarse por las condiciones tecnológicas con las que contó el recinto, ya que, al tratarse de una sala relativamente nueva, disponía de una infraestructura moderna que permitió competir en términos técnicos. Su ubicación fue muy estratégica, ya que estaba en una zona de transición entre el centro y las colonias populares, contribuyendo

a operar como un punto intermedio atrayendo a públicos populares, como aquellos interesados en estrenos recientes.

En los cines periféricos, muchos de ellos pertenecientes a la Asociación Independiente, los informantes confirmaron la existencia de una circulación lenta del material cinematográfico. La programación dependió de la disponibilidad rotativa de las películas, que generalmente llegaban después de haber pasado por cines de primera y segunda clase. Estos cines ofrecieron precios más bajos y mayor accesibilidad para públicos de colonias populares, como puede apreciarse en los siguientes comentarios:

Las películas permanecían una, dos o hasta semanas en los cines de estreno y luego pasaban a otras salas. Con el tiempo llegaban al Bernardo Reyes, así que había que esperar varias semanas para ver la misma película que antes se había exhibido de premier (*G.S., 88 años*).

Cuando llegaba una película nueva, por lo regular se estrenaba en el Juárez o en el Montoya; después pasaba a otros cines, como el Encanto, donde los boletos era un poco más caros. Más adelante llegaba al Elizondo, donde cobraban \$3.50, y conforme avanzaban las semanas y la película ya había sido vista por mucha gente, terminaba exhibiéndose en los cines más económicos (*J.P., 78 años*).

Además, existió una diferenciación en cuanto a los géneros exhibidos, según el tipo de sala. Mientras que en los cines del primer cuadro se ofreció una programación diversa, usualmente películas extranjeras y nacionales de estreno, en los cines populares predominaron producciones de reestreno. Esta segmentación también obedeció a una lectura de los

públicos, asociando los gustos “populares” con ciertos géneros, como la comedia ranchera, melodramas o películas de luchadores. Así lo manifiesta el testimonio de Emma Chávez:

En las terrazas proyectaban sobre todo películas mexicanas; esa era la diferencia. En los cines del centro había tanto películas estadounidenses como mexicanas, pero yo casi siempre iba a esos cines para ver las estadounidenses. En las terrazas, en cambio, casi siempre exhibían películas mexicanas (*E.C., 82 años*).

Frente a esta situación, la Asociación buscó estrategias para contrarrestar las limitaciones en los cines populares. Una de estas acciones fue la firma de convenios con algunas casas productoras, entre ellas Columbia Pictures, que permitió la exhibición exclusiva de estrenos en salas independientes. Con estas gestiones, la Asociación intentó hacer realidad un objetivo largamente anhelado: llevar películas nuevas y de gran relevancia a los cines ubicados en zonas populares, es decir, a aquellos que se encontraban “en el corazón del pueblo”. En Monterrey, medio centenar de estas salas se encontraron distribuidas estratégicamente, lo que confirió un papel clave en el acceso cultural de amplios sectores de la población (*El Porvenir*, 8 de junio de 1966, p. 2-A).

Este patrón de circulación demuestra que la distribución y programación filmica siguió respondiendo al modelo impuesto por Jenkins: una lógica estratificada en la que el prestigio del cine, el precio del boleto y el estatus del público determinaron la programación. En muchos casos, el mismo filme podía recorrer toda la ciudad a lo largo de varias semanas, cambiando de sala y por tanto de audiencia, como comenta Juan Ramón:

En el Reforma casi siempre proyectaban películas repetidas [...] Acuérdate que una misma película podía exhibirse en diferentes lugares. Yo no sé si en aquel tiempo

sucedía que algunos cines de la misma cadena se prestaban las películas y las pasaban de un lado otro, no lo sé (*J.R., 66 años*).

La programación, por tanto, no solo estaba determinada por las decisiones de los circuitos distribuidores, sino también por factores como la accesibilidad del público, sus gustos y los capitales de que éstos disponían. Esta lógica no fue exclusiva del contexto local. Diversos estudios relacionados al tema han demostrado que los espacios de exhibición se organizaron de manera jerárquica y que los públicos establecieron distinciones entre las salas a partir de criterios como ubicación, prestigio, condiciones materiales o arquitectónicas, y tipo de audiencia.

En el caso de Gante, por ejemplo, Meers, Biltereyst y Van de Vijver señalan que estas diferencias contribuyeron a la construcción de jerarquías simbólicas entre los diferentes espacios de exhibición (pp. 117-119). Desde esta perspectiva, la estratificación que se observa en Monterrey puede entenderse como parte de un proceso más amplio de diferenciación social dentro del consumo cinematográfico.

Los elementos analizados hasta ahora, la distribución espacial y las diferencias en la programación, permiten observar que el acceso al espectáculo cinematográfico no fue homogéneo. Por el contrario, estuvo atravesado por múltiples formas de desigualdad que condicionaron tanto las posibilidades de acceso como las experiencias de los espectadores. Estas diferencias no se explican únicamente por la cercanía a los espacios o por el costo de las exhibiciones, sino también por disposiciones culturales y valoraciones sociales que influyeron en la manera en que cada sujeto se relacionó con el cine. A partir de esto, es necesario profundizar en las barreras que estructuraron en las prácticas.

4.2. Barreras simbólicas, culturales y materiales.

A partir de lo anterior, es posible profundizar en un aspecto clave para comprender la desigualdad en el acceso al espectáculo cinematográfico: las barreras que condicionaron la participación de los públicos. Tanto la distribución espacial de los cines como la programación mostraron una organización jerarquizada del consumo, pero no operaron de manera aislada. Por el contrario, se articularon con una serie de barreras materiales, culturales y simbólicas que delimitaron las posibilidades de acceso.

El consumo cinematográfico no puede entenderse de manera aislada: se inscriben en tramas complejas de diferenciación social donde el acceso y la valoración de los bienes culturales están mediados por un *habitus*, capitales y gustos. Desde esta perspectiva, Bourdieu (1984) argumenta que esta práctica cultural determina no solo qué productos son accesibles, sino cómo se interpretan, valoran y reproducen (p. 104).

Dentro del estudio se identificaron tanto barreras materiales como simbólicas que llegaron a predisponer el gusto hacia ciertas prácticas y formas de consumo. Estas barreras condicionaron las oportunidades de acceso y las experiencias culturales de los sujetos, configurando un *habitus*, el cual orienta las percepciones y valoraciones dentro del campo cinematográfico. De este modo, estas condiciones influyeron en legitimar las formas de participación determinando *que prácticas eran adecuadas para cada grupo*. A su vez, las barreras no solo limitaron el acceso al cine, sino que también impulsaron a los sujetos a generar pactos de socialización, buscando mantener o reconstruir sentidos compartidos de pertenencia y comunidad frente a dichas exclusiones.

Para comprender cómo estas condiciones se relacionan con la distribución desigual de capitales, se retoman las siguientes categorías construidas a partir de las entrevistas. Sin cuestionar directamente a los entrevistados sobre su estatus socioeconómico, los datos sociodemográficos y las experiencias permiten inferir cómo las barreras materiales y simbólicas influyeron en las prácticas asociadas al cine:

Tabla 7. *Distribución de los informantes según zona de residencia y nivel de capital cultural*

<i>Zona de residencia</i>	<i>Capital cultural</i>	<i>Número</i>	<i>%</i>
<i>Centro</i>	Alto	6	40%
<i>Centro</i>	Medio	1	6.7%
<i>Zona intermedia</i>	Alto	2	13.3%
<i>Periferia</i>	Alto	1	6.7%
<i>Periferia</i>	Medio	3	20%
<i>Periferia</i>	Bajo	2	13.3%
<i>Total</i>		15	100%

Fuente. Elaboración propia con base en las entrevistas realizadas a los informantes

La tabla muestra que los informantes con mayor capital cultural tienden a concentrarse en el centro y zonas intermedias, mientras que en la periferia se observa una mayor heterogeneidad educativa, incluyendo trayectorias escolares más limitadas. Más que una distribución aleatoria, este patrón sugiere una relación entre espacio urbano y desigual acceso a capitales culturales.

Un aspecto interesante dentro de los testimonios es que, aunque la mayoría de los informantes residieron en el centro de la ciudad cerca de los cines de primera categoría, la

frecuencia a estos espacios fue menor. Contrario a este dato, algunos informantes quienes residieron en zonas distanciadas se trasladaron hasta el centro de la ciudad para asistir a estos espacios.

Esta disposición se refleja en su rechazo a ciertos espacios, incluso cuando eran geográficamente más cercanos a los que se acostumbraba a asistir. Como anteriormente se mencionó en el testimonio de la informante Ludivina Lozano quien mencionó que tenía el cine Royal cerca de su residencia, nunca asistió, ya que consideraba que “*era una cuestión de grupos sociales*” con los cuales no se identificó.

Este fragmento resulta particularmente significativo, ya que muestra que la proximidad geográfica no garantizaba la asistencia. A pesar de tener un cine a corta distancia, la informante lo excluye de su práctica por no corresponder al grupo social con el que se identificaba. De manera similar, menciona la existencia de terrazas en colonias populares, pero reconoce no haberlas conocido ni frecuentado, reforzando una frontera simbólica más que material.

Esto evidencia que no todos los que estuvieron cerca pudieron acceder y no todos los que estuvieron lejos estuvieron excluidos. La cercanía a los cines del primer cuadro de la ciudad no garantizó el acceso a todos los espectadores, no porque no pudieran asistir físicamente, sino porque *no se identificaron con el espacio, el público y sus códigos*.

En este contexto, la distribución y programación del cine no solo organizaban la oferta, sino que contribuyó a que cada espectador reconociera ciertos espacios como propios. En ese sentido, el acceso al cine no dependió únicamente de la cercanía o lejanía de los

espacios de exhibición, sino de disposiciones culturales, educativas y económicas que definieron qué espacios eran propios o legitimados. Bourdieu (1979) señala que:

No se puede imputar las variaciones de la práctica cultural según el tamaño de la aglomeración residencial al efecto propio de la distancia puramente espacial y a las variaciones de la oferta cultural, antes de haber verificado si las diferencias subsisten cuando se elimina el efecto de las desigualdades de capital escolar que encubre la distribución en el espacio geográfico (pp. 103-104).

Los testimonios evidencian que las barreras simbólicas operaron de manera decisiva en la configuración del consumo cinematográfico. No solo delimitaron el acceso a ciertos espacios, sino orientaron las elecciones de los espectadores. La asistencia al cine respondió a disposiciones incorporadas que definieron qué espacios eran percibidos como legítimos o apropiados.

En el caso del entrevistado Hazael Castillo, menciona que, aun cuando contaba con las condiciones materiales para acceder a distintos espacios, su asistencia se orientó hacia salas y circuitos que consideraba legítimos dentro del campo cultural, evitando aquellos asociados con públicos “populares” o con una oferta cinematográfica desvalorizada o comercial. El informante argumentó:

Sí había una estratificación de los cines. Estaban los que proyectaban películas de estreno; después venían los llamados cines de segunda corrida y, más abajo, otros a los que incluso ya no iba porque se consideraban cines populares y exhibían principalmente películas mexicanas que no me interesaban mucho (*H.C., 68 años*).

Esta selección no respondió a una imposibilidad física, sino a disposiciones adquiridas a través de su trayectoria educativa y socialización cultural, que le permitieron reconocer y reproducir la estratificación del campo cinematográfico. De este modo, la diferenciación entre cines no solo se expresó en términos de ubicación o costo, sino en la atribución de prestigio, calidad y pertenencia social.

En varios testimonios, esta relación se expresa a partir de percepciones sobre los públicos que habitaban cada espacio. María Guadalupe, por ejemplo, señala que evitaba ciertos cines por la incertidumbre respecto al tipo de asistentes: *“Como no sabíamos qué tipo de gente asistía a ciertos cines, prefería ir al Florida o al Encanto”*. En esta lógica, la elección del cine no se definía únicamente por la oferta o el costo, sino por una lectura social del espacio.

Esta idea se refuerza con el testimonio de Ernesto Rodríguez, quien menciona que nunca asistió al Cinema del Valle, no solo por la distancia, sino porque *“Iba gente de allá”*, marcando una diferenciación implícita entre públicos. Por su parte, Gilberto Saldaña describe cómo ciertos cines concentraban sectores específicos de la población, particularmente aquellos asociados con colonias de mayor prestigio: *“Llegaban personas de la colonia Del Valle, que entonces era considerada una de las colonias de alta sociedad en Monterrey. Para quienes vivíamos en el barrio era algo admirable”*. Incluso, estas diferencias se traducían en prácticas concretas: *“Si vas al Encanto... vas limpiecito... con buena ropa... y ya el otro, pues ahí como fuera”*.

Los testimonios permiten observar que los espectadores no solo reconocían la diferenciación entre los espacios, sino que construían una representación social del circuito cinematográfico que orientaba sus desplazamientos y elecciones. Como señala Meers,

Biltereyst y Van de Vijver, el “mapa mental” del cine construido por los públicos se sustentó en múltiples formas de distinción, tanto social como cultural, así como en la aspiración de definirse o diferenciarse entre los grupos sociales y las prácticas cotidianas (p. 117).

La experiencia de asistir al cine se relacionó con la estratificación geográfica y con los sentimientos de pertenencia asociados a una comunidad o colectividad específica. Así, las preferencias que manifestaron los entrevistados no respondieron únicamente a criterios de comodidad o cercanía, sino a procesos de identificación simbólica mediante los cuales determinados espacios fueron percibidos como propios, legítimos o acordes a sus prácticas.

Esto se hace aún más evidente en el testimonio de la entrevistada Ludivina Lozano. Desde su experiencia en los cineclubes, muestra cómo el consumo puede operar como mecanismo de distinción al referirse que cuando asistía a estos espacios: *“Me sentía... como universitaria, como muy culta... porque no nada más iba a ver la película”*. El cine se configuró como un espacio de construcción identitaria, donde la elección del tipo de cine se vinculó a con una forma específica de capital cultural.

Esta dimensión simbólica también se manifiesta en la forma en que los públicos interpretan y valoran las películas. El testimonio de Gilberto Saldaña permite observar cómo el gusto está mediado por expectativas socialmente construidas. Al referirse a la exhibición de *El lago de los cisnes* (1969) en el cine Encanto, señaló que, pese al entusiasmo inicial de los asistentes, gran parte de estos quedaron decepcionados porque la película no correspondió a lo que esperaban. Este desencuentro revela que la recepción no es neutra: cuando la oferta cultural no se ajusta a las disposiciones de los públicos, se produce una ruptura que evidencia diferencias en los marcos de apreciación.

Un fenómeno similar aparece en la experiencia de Rubén Hipólito, quien relata su asistencia a una película musical con un amigo cuyos gustos diferían notablemente de los suyos. Mientras él apreciaba la película de *Hello, ¡Dolly!* (1969), su acompañante la descalificaba por no responder a sus expectativas: “*No, esta película no sirve, nada más cantan y bailan*”. Más allá de la anécdota, este contraste pone en evidencia que el gusto no se reduce a preferencias individuales, sino que está estructurado por trayectorias culturales diferenciadas que condicionan la forma de valorar las obras.

En esta misma línea, los testimonios permiten reconstruir parcialmente las trayectorias culturales de los informantes, visibles tanto en sus prácticas como en la forma en que interpretan el cine. Por ejemplo, las experiencias del entrevistado Juan Ramón, permite observar cómo el interés por ciertos contenidos de corte político o crítico se explicaron por un entorno familiar marcado por influencias ideológicas específicamente de izquierda, lo que amplió su disposición hacia este tipo de cine. Al mismo tiempo, señala que no todos los públicos compartieron estas inclinaciones, lo que generaba diferencias tanto en la recepción como en el comportamiento dentro de las salas. Mientras algunas funciones convocaron a públicos más selectivos, otras reunieron audiencias heterogéneas, particularmente el cine americano o comercial.

Estas diferencias permiten entender que no todos los espacios ni todas las películas convocaban a los mismos públicos. Los espectadores ajustaron sus prácticas en función de estas distinciones, configurando trayectorias de consumo diferenciadas. La distancia dejó de ser únicamente espacial para volverse simbólica: ciertos cines quedan fuera del recorrido de los sujetos no porque no puedan acceder a ellos, sino porque no forman parte de su horizonte de consumo legítimo.

En este sentido, la desigualdad en el acceso al cine no puede explicarse únicamente por la oferta o la ubicación de las salas, sino por la forma en que los sujetos se posicionaban simbólicamente frente a ellas. En los testimonios, esta relación aparece forma constante, mostrando que las decisiones de asistencia no solo respondieron a disposiciones culturales o simbólicas, sino también a posibilidades económicas específicas.

En algunos casos, el costo se presentó como un factor explícito en la toma de decisiones. Así lo señala en su experiencia la entrevistada María Guadalupe al mencionar que la asistencia al cine implicó una selección previa: *“Se trataba de una película... voy a ahorrar para ir, porque sí estaba más pesado”*.

Este tipo de experiencias evidencia que el acceso no era inmediato ni continuo, sino que requirió de planificación, y en ocasiones, de un sacrificio económico. Es el caso de la informante Ludivina Lozano quien, mediante su testimonio, refleja la tensión entre lo material y lo simbólico: *“Creo que no influye mucho porque buscaba el recurso para poder ir al cine, la cosa era ir al cine y ver la película”*. En este caso, el acceso aparece como algo que pudo ser negociado mediante estrategias cotidianas, como el ahorro o la adaptación de las prácticas de consumo.

Esta idea se refuerza en cómo los espectadores desarrollaron estrategias para sortear las limitaciones económicas. Desde el uso de pases gratuitos, como el caso de Antino Ascencio cuyo abuelo recibía vales para asistir al cine, hasta prácticas informales, como negociar la entrada o aprovechar vínculos personales, como el informante Gerardo Giacomán, quien recuerda que en ocasiones lograban ingresar sin pagar, conversando con la persona de la taquilla, lo que evidencia formas alternativas de acceso que escaparon de los circuitos formales.

En otros casos, las restricciones materiales implicaron la exclusión parcial de la experiencia cinematográfica. Delia Obregón relata que, ante la falta de recursos, su acercamiento al cine se dio desde fuera del espacio: se subían a las azoteas para escuchar y ver fragmentos de las películas proyectadas en terrazas. De manera similar, Hortensia Morales menciona que su asistencia dependió de ingresos indirectos, como las propinas que ganaba su tía en el trabajo, lo que condicionó la frecuencia y continuidad de la práctica.

Asimismo, las condiciones económicas también delimitaron el tipo de espacios a los que se podía acceder. Gerardo Giacoman menciona, por ejemplo, que no asistió a los autocinemas porque no contaba con un automóvil; mientras que Ernesto Rodríguez señaló que se quedó con la ilusión de visualizar exhibiciones de grupos musicales como *Led Zeppelin* (s.f.) al Cine Del Valle debido a la distancia y los costos asociados a los traslados. En este sentido, la accesibilidad no dependió únicamente del precio del boleto, sino también de recursos materiales, como el transporte.

Por su parte, Juany Pineda permite observar con mayor claridad cómo el poder adquisitivo estructuró la experiencia cinematográfica. A diferencia de otros relatos, en su caso, la diferenciación no se explica tanto por el tipo de públicos, sino por los precios. En su testimonio relata:

Muchas veces la diferencia no estaba tanto en el tipo de personas que asistían, sino en el precio de las entradas. En aquel tiempo algunos cines cobraban \$2.50 o \$3.00, pero cuando aparecieron salas como el Teresa Montoya o el Juárez, el boleto costaba alrededor de \$5.00. Entonces, muchas veces el costo de la entrada no estaba al alcance de las posibilidades económicas de uno (*J.P., 78 años*).

A partir de su experiencia, la circulación de las películas también respondió a esta lógica económica: los estrenos llegaron primero a los cines más caros y, con el paso de las semanas, descendían hacia las salas más accesibles. Así, el acceso no solo estuvo mediado por el gusto o la pertenencia simbólica, sino por una estructura de precios y distribución que segmentó a los públicos.

En este sentido, la existencia de funciones especiales, como la “tarde de damas”, evidencia estrategias institucionales que buscaron ampliar el acceso mediante precios reducidos. La entrevistada recuerda que esos días se ofrecían entradas más económicas y la proyección de varias películas, lo que permitió a familias y jóvenes asistir con mayor frecuencia. Sin embargo, incluso estas opciones económicas estuvieron atravesadas por significados peyorativos, lo que sugiere que las condiciones materiales no estaban exentas de cargas simbólicas. Juany Pineda, recuerda esta situación:

Los miércoles y jueves la entrada costaba un peso y proyectaban tres películas. Eran días a los que acudían muchas familias porque resultaban más accesibles. Al principio se conocían como “tarde de damas”; aunque después mucha gente empezó a llamarlas “tardes de gatas”, porque se suponía que asistían las muchachas que trabajaban en las casas. Pero eso no era cierto; nosotros íbamos con mucha frecuencia en esas tardes porque era lo más barato y, muchas veces, era lo único que podíamos pagar (*J.P.*, 78 años).

La frecuencia de asistencia estuvo directamente vinculada con la disponibilidad económica. Como señala la propia entrevistada, para ella no fue una práctica constante, sino eventual, pues dependió de los recursos disponibles en casa o de las dinámicas familiares, lo que

implicó que, en muchas ocasiones, el cine compitió con otras formas de entretenimiento más accesibles.

4.3. Conclusión del capítulo

El análisis presentado en este apartado permite observar que el acceso al espectáculo cinematográfico estuvo atravesado por múltiples formas de desigualdad. Aunque el espacio y la práctica de ir al cine podía aparecer como un espacio de convivencia colectiva, en la práctica su consumo se organizó a partir de diferencias que no solo remitían al precio del boleto o a la cercanía de los recintos, sino también a la distribución desigual de capitales culturales, a la programación diferenciada y a las valoraciones simbólicas que los propios públicos construyeron sobre las salas y sobre quienes las frecuentaban.

En este contexto, los pactos de socialización adquieren un papel central para comprender cómo estas desigualdades se materializaron en la experiencia cotidiana. Lejos de ser únicamente formas de convivencia dentro de las salas, estos pactos funcionaron como mecanismos que regularon el acceso, la permanencia y las prácticas de los públicos, estableciendo códigos implícitos sobre quiénes podían ocupar determinados espacios, cómo debían comportarse y qué tipo de consumo resultó legítimo. De esta manera, los pactos no solo reflejaron la estratificación social, sino que contribuyeron activamente a reproducirla.

Se mostró que la distribución espacial de los cines, la circulación jerarquizada de las películas y las condiciones materiales de acceso delimitaron circuitos diferenciados de consumo. Sin embargo, estas condiciones no operaron aisladamente: se articularon con barreras simbólicas y culturales que llevaron a los sujetos a reconocer ciertos espacios como propios y a excluir otros de sus trayectorias. La experiencia de ir al cine estuvo mediada tanto

por las posibilidades concretas como por disposiciones incorporadas, que orientaron las elecciones y prácticas de las audiencias.

Los públicos no solo accedieron de manera desigual al espectáculo, sino que también lo hicieron desde posiciones sociales distintas, que definieron sus expectativas, sus formas de apropiación y su relación con otros espectadores. Los pactos de socialización, en este marco, permitieron organizar estas diferencias, dotarlas de sentido y hacerlas operativas dentro de los espacios de exhibición.

Se puede afirmar que la accesibilidad cultural al cine estuvo marcada por un orden social desigual que no solo condicionó el acceso, sino también la manera en que éste fue vivido y significado. A través de los pactos de socialización, estas desigualdades se tradujeron en prácticas concretas, en criterios de distinción y en fronteras de pertenencia que estructuraron la experiencia cinematográfica. De este modo, el cine no solo reflejó las jerarquías sociales de la ciudad, sino que también participó en su reproducción, configurándose como un espacio privilegiado para observar cómo se construyen, negocian y sostienen las diferencias sociales en la vida cotidiana.

CONCLUSIONES

El análisis desarrollado a lo largo de esta investigación permitió analizar cómo se configuraron los pactos de socialización en torno al consumo cinematográfico en Monterrey de 1958 a 1975, evidenciando que la experiencia de asistir al cine estuvo lejos de ser homogénea. A partir de la triangulación de documentos históricos, fuentes hemerográficas y testimonios orales, fue posible reconstruir no solo las prácticas de los públicos, sino también las condiciones sociales que delimitaron su participación dentro del espectáculo cinematográfico.

A partir de este resultado, es posible responder al planteamiento de investigación: los pactos de socialización no se configuraron como un acuerdo único y homogéneo, sino como procesos diferenciados que emergieron de las prácticas de consumo, las trayectorias culturales y las condiciones sociales de los públicos. Se trató de acuerdos implícitos que regularon las formas de asistencia, los comportamientos y las elecciones culturales, manifestando y reproduciendo la estratificación social del espectáculo cinematográfico en Monterrey durante el periodo de estudio. En este sentido, los modos de ir al cine no respondieron a decisiones individuales aisladas, sino a disposiciones socialmente construidas que definieron qué espacios eran considerados legítimos, accesibles o apropiados para cada grupo.

A partir de los testimonios de los asistentes fue posible identificar que las formas de acceso, permanencia y apropiación del espectáculo estuvieron mediadas por múltiples factores que configuraron trayectorias diferenciadas de consumo. La ubicación de los cines, la calidad de las instalaciones, el costo de los boletos y la circulación jerarquizada de las películas no solo delimitaron posibilidades materiales, sino que también establecieron

fronteras simbólicas entre los públicos, definiendo qué experiencias culturales era legítimas y para quiénes.

En este marco, los llamados pactos de socialización adquirieron un papel central para comprender la organización de la experiencia cinematográfica. Más que simples formas de comportamientos, estos pactos operaron como acuerdos implícitos que regularon la interacción de los sujetos en los espacios de exhibición, estableciendo normas sobre cómo asistir, cómo comportarse y cómo relacionarse con otros espectadores. A través de ellos, los individuos no solo internalizaron formas de participación cultural, sino que también reconocieron su lugar dentro de una estructura social más amplia.

Así, la investigación demuestra que no existió un único pacto de socialización, sino una pluralidad de ellos, contruidos en función de los capitales económicos, culturales y sociales de los distintos grupos. Cada público desarrolló formas específicas de vivir el cine, desde los asistentes a salas monumentales del centro hasta quienes frecuentaron cines de barrio o espacios alternos. Estos pactos diferenciados no solo organizaron la experiencia del espectáculo, sino que también funcionaron como mecanismos de distinción social, reforzando pertenencias, jerarquías y procesos de exclusión simbólica.

No obstante, estos procesos no operaron de manera rígida. Los testimonios analizados evidencian que los sujetos negociaron constantemente las condiciones impuestas por su entorno, generando estrategias de acceso, desplazamiento y apropiación que matizan una lectura estrictamente determinista. Los públicos no fueron actores pasivos, sino agentes capaces de reinterpretar, adaptar e incluso trasgredir los pactos establecidos, evidenciando su carácter dinámico.

El estudio visibiliza que el acceso cultural no ha sido, ni es, un proceso democratizador. Reconocer que prácticas aparentemente cotidianas, como ir al cine, están atravesadas por desigualdades estructurales, y que las formas actuales de consumo cultural no pueden entenderse sin considerar una perspectiva histórica. Esto permite cuestionar la idea de una cultura accesible para todos y abre la posibilidad de pensar en políticas culturales más incluyentes. Comprender cómo se configuraron estos pactos de socialización contribuye a reflexionar sobre las formas actuales de consumo cultural, sus limitaciones y sus posibilidades, especialmente en contextos urbanos donde persisten brechas de acceso.

Asimismo, este trabajo aporta a la construcción de una historia social del cine en Monterrey desde la perspectiva de los públicos, ampliando la mirada más allá de la pantalla. Al recuperar experiencias, prácticas y formas de socialización, se rescata una dimensión cotidiana de la vida urbana que ha sido poco explorada, pero que resulta fundamental para entender cómo se producen las relaciones sociales en torno a la cultura.

Estos hallazgos permiten sostener que, como lo plantea Bourdieu, las prácticas culturales funcionan como espacios de distinción social donde los capitales y el *habitus* orientan tanto las posibilidades de acceso como las formas de apropiación. En el caso del espectáculo cinematográfico, estas dinámicas se materializaron en la configuración de circuitos diferenciados de consumo, en la construcción de fronteras simbólicas entre los públicos y en la reproducción de jerarquías sociales que trascendieron el espacio mismo de las salas de exhibición.

REFERENCIAS

Archivísticas

Archivo Histórico de Monterrey (AHM)

Colección Contemporáneo. Vol. 89. Año 1951

Colección Contemporáneo. Vol. 89. Años 1952-1956

Colección Contemporáneo, Vol. 89. Años 1957-1962

Colección Contemporáneo, Vol. 89. Años 1963-1965

Colección Contemporáneo, Vol. 89. Años 1966-1968

Colección Contemporáneo, Vol. 89. Años 1969-1974

Colección Contemporáneo, Vol. 89. Años 1975-1977

Colección Actas de Cabildo, Vol. 999, exp. 1975/018. Año 1975

Publicaciones periódicas

Zig-Zag, 1912

El Porvenir, 1929- 1975

El Norte, 1958- 1975

Universidad, 1955- 1976

Vida Universitaria, 1964- 1975

Publicaciones oficiales

Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de Nuevo León, 28 de febrero de 1945.

Referencias fílmicas

Internet Movie Database. (s. f.). IMDb. <https://www.imdb.com>

FilmAffinity. (s. f.). FilmAffinity. <https://www.filmaffinity.com/>

Bibliohemerográficas

Abruzzese, A. (2004). Cultura de Masas. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, (9), 189-192. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93500912>

Allen R., C. & Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Ediciones Paidós.

Andréu Abela, J. (2000). Las técnicas de análisis de contenido: Una revisión actualizada. *Fundación Centro de Estudios Andaluces*, Universidad de Granada, 10, 2, 1-34.

Ángel Botero, A.M. (2015). Estatus del cine como producto cultural. *Revista Filo de Palabra*, 9, 9-12.

Araya Jiménez, M. del C., & Villena Fiengo, S. (1994). Bourdieu: la sociología del gusto. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, 5, 225-237. <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/10051>

- Arias Valencia, M. M. (2013). La triangulación metodológica: sus principios, alcances y limitaciones. *Investigación y Educación en Enfermería*, 18(1), 13-26.
<https://doi.org/10.17533/udea.iee.16851>
- Arias, F. G. (2012). *El proyecto de investigación: Introducción a la metodología científica*. Episteme, C.A.
- Assusa, G. (2013). Distinción, consumo y clases sociales. Elementos para una sociología de la práctica de consumo cinematográfico. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 19(38), 93-120.
- Ávila Ávila, J. (2019). Los gobiernos civiles del nacionalismo revolucionario en R. Flores Cabello (Coord.), *Del Reino al Estado. Los gobernadores de Nuevo León: 1579- 2017* (pp. 206- 310). Serna Impresos, S.A. de C.V.
- Berger P.L. y T. Luckmann (2003). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores.
- Barradas Miranda, P. (2018). Conocimiento, investigación y metodología en Administración: reflexión y aproximaciones. *Administración y Organizaciones*, 18(34), 143-160.
<https://rayo.xoc.uam.mx/index.php/Rayo/article/view/67>
- Barros Robles, E.E. (2007). *El Monterrey de mi niñez, adolescencia y juventud (1930- 1950)*. Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Benítez Medina, M. L. (2021). *El cine como la vida social: La convergencia entre el psicoanálisis y los marcos de referencia*. Universidad de Cádiz.
- Bernal, C. (2010). *Metodología de la investigación* (3ª ed.). Pearson.

- Bisbal, M. (2001). De cultura, comunicación y consumo cultural: Una misma perspectiva de análisis. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación*, 10(6), 1-13.
<https://doi.org/10.1387/zer.6098>
- Bonilla, E., & Rodríguez, P. (2005). *Más allá del dilema de los métodos*. Nomos.
- Bourdieu, P. & Passeron, J.C. (1996). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Distribuciones Fontamara.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P. (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. Editorial Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, P. (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Siglo XXI Editores.
- Briceño Linares, Y. (2010). La escuela de Frankfurt y el concepto de industria cultural. Herramientas y claves de lectura. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 16(3), 55-71. <https://www.redalyc.org/pdf/177/17731133004.pdf>
- Camacho de Báez, B. (2008). *Metodología de la investigación científica: un camino fácil de recorrer para todos*. Editorial UPTC.
- Chicangana-Bayona, Y. A. et. al. (2019). *El oficio del historiador: reflexiones metodológicas en torno a las fuentes*. Unidad de los Andes.
- Cortés-López, E. M. (2021). La investigación etnográfica en diseño. *Legado de Arquitectura y Diseño*, 15(28), 92-101. <https://doi.org/10.29193/legado.v15n28a7>
- Darías, I. (1999). La metáfora del sospechoso: la consideración del público en el estudio del cine. En *Actas del VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*

- (pp. 369- 380). Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4x579>
- Douglas, M., & Isherwood, B. (1990). *El mundo de los bienes: hacia una antropología del consumo*. Grijalbo.
- Durkheim, É. (2001). *Las reglas del método sociológico*. Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1895).
- Durkheim, É. (2007). *La división del trabajo social*. Colofón. (Trabajo original publicado en 1893).
- Durkheim, E. (2012). *El suicidio*. España: Ediciones Akal, S.A.
- Flores Salazar, A. V. & Rodríguez Espinosa, C. (2010). Pasado y presente de las salas cinematográficas del norte y occidente. Monterrey y Morelia 1930- 1970. *Contexto*, 4, 5- 25.
- Flores, S. (2020). Las actividades cinematográficas de José y Rafael Calderón: un caso de omisión en la historia del cine regional y transnacional en México. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32 (3). <https://doi.org/10.5209/aris.63320>
- Garay, G. (1999). Las fuentes orales. En G. von Wobeser (Coord.), *Reflexiones sobre el oficio del historiador* (pp. 146-157). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.

- García Canclini, N. (2009). Los campos culturales en la era de la convergencia tecnológica en M.A. Aguilar et al. (Eds.), *Pensar lo contemporáneo: de la cultural situada a la convergencia tecnológica* (pp. 277- 286). Anthropos.
- García Carrión, M. (2015). Del espectador a historiador: cine e investigación histórica. En M. Bolufer et al. (Eds.), *Historia y Cine: La construcción del pasado a través de la ficción* (pp. 99-116). Instituto Fernando el católico.
- García, G. (2012). La exhibición cinematográfica en México (1896- 2007). En Diccionario de directores del cine mexicano: Ensayos. <https://diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com/ensayos/la-exhibicion-cinematografica-en-mexico-1896-2007/>
- García Riera, E. (1998). *Breve Historia del Cine mexicano. Primer siglo, 1897- 1997*. Ediciones MAPA.
- Gayo, M. (2013). La teoría del capital cultural y la participación cultural de los jóvenes. El caso chileno como ejemplo. *Última Década*, 38, 141-171. <https://doi.org/10.4067/S0718-22362013000100007>
- Goffman, E. (2006). *Estigma: la identidad deteriorada*. Amorrortu editores.
- Goffman, E. (2006). Frame Analysis. Los marcos de la experiencia. Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Gómez Serrudo, N.A. & Bello León, E. (2016). *La vida del cine en Bogotá en el siglo XX. públicos y sociabilidad*. Pontificia Universidad Javeriana.

- Gómez-Escalonilla, G. (2021). Métodos y técnicas de investigación utilizados en los estudios sobre comunicación en España. *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 12(1), 115-127. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM000018>
- González Victoria, R. M. & Valles Ruíz, R. M. (2015). *La primera vez que vi televisión. Medios, vida cotidiana y memoria colectiva*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Guajardo Mass, J. E. (2008). *Relatos y recuerdos. Calles y centro de Monterrey*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Habermas, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública*. Editorial Gustavo Gil.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros, S.L.
- Hinojosa Córdova, L. (2016). Cine, memoria y ciudad: el estudio de los públicos de cine en las Ciencias Sociales. *Revista de Ciencias Humanas y Sociales, Opción*, 13. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31048483025>
- Hobsbawm, E. (1999). *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Critica.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración* (J. J. Sánchez, Trad.). Editorial Trotta.
- Hernández-Sampieri, R. & Mendoza Torres, C.P. (2018). *Metodología de la investigación. Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. McGraw-Hill Interamericana Editores.

- Irving, G. (2013). Estado, televisión, inversión extranjera y desregulación neoliberal en México. *Ruta Comunicación*, 5, 1- 19.
- Jasso, J. (2006). Episodios del deterioro del cine nacional (1958- 1964). *Correcámara*.
<https://correcamara.com/y-se-hizo-la-ley-1950-1958-2/>
- Jowett, G. (2006). Apartheid and socialization: movie-going in Cape Town, 1943-1958. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 26, (1), 1-20.
- Kuhn, A. (1999). Cinema-going in Britain in the 1930s: Reporto f a questionnaire survey. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 19, (4), 531-543.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido: Teoría y práctica*. Piados Comunicación.
- Lara Chávez, H. (2006). Y se hizo la ley (1950- 1958). *Correcámara*.
<https://correcamara.com/y-se-hizo-la-ley-1950-1958-2/>
- Lara, P., & Antúnez, Á. (2014). La historia oral como alternativa metodológica para las ciencias sociales. *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, 20, 45-62.
- López Lara, Á. (2005). Los rituales y la construcción simbólica de la política: Una revisión de enfoques. *Sociológica*, 20(57), 61-92.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732005000100061
- Lorenc Valcarce, F. (2014). Émile Durkheim y la teoría sociológica de la acción. *Andamios*, 11(26), 299-322.

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632014000300012

Lozano, J.C., et al. (2016). La experiencia social histórica de la asistencia al cine en Monterrey (Nuevo León, México) durante las décadas de 1930 a 1960. *Revista Palabra Clave*, 19, (3), 691-720.

<https://www.redalyc.org/journal/649/64946476002/html/>

Maltby, R., Biltereyst, D. & Meers, P. (Eds.). (2011). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Wiley BlackWell.

Mariezkurrena Iturmendi, D. (2008). La historia oral como método de investigación histórica. *Boletín Gerónimo de Uztariz*, 23-24, 227-233.

Martínez Corona, J. I., & Oliva-García, G. E. (2023). Guía para la revisión y el análisis documental: Propuesta desde el enfoque investigativo. *Revista Ra XIMHAI*, 19(1), 67-83.

Martínez Cruz, A. (1998). *La privatización de Compañía Operadora de Teatros (COTSA) S.A. de C.V. en México (1992-1993)*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México].

Meers, P., et al. (2011). Social Class, Experiences of Distinction and Cinema in Postwar Ghent. En Richard Maltby, Daniel Biltereyst and Philippe Meers (Eds.), *Explorations in New Cinema History. Approaches and case studies* (pp. 101-124). Wiley BlackWell.

Meers, P., et al. (2014). Metodologías de investigación para la “Nueva Historia del cine”. En J. Gómez Ubierna & J. Sierra Sánchez (Eds.). *Miscelánea sobre el entorno*

audiovisual (pp. 711-723).

https://www.academia.edu/7170007/Metodolog%C3%ADas_de_investigaci%C3%B3n_para_la_nueva_historia_del_cine

Mendieta Izquierdo, G. (2015). Informantes y muestreo de investigación cualitativa. *Investigaciones Andina*, 17, 30, pp. 11148- 1150.

Merton, R. (1992). *Teoría y estructura sociales*. (3. Ed.). Fondo de Cultura Económica.

Metz, C. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Ediciones Paidós.

Morin, E. (1966). *El espíritu del tiempo*. Taurus.

Ocampo García, J. E., & Andrade López, L. E. (2019). El Habitus como mecanismo de configuración de trayectorias escolares e institucionales. *En Memorias del XV Congreso Nacional de Investigación Educativa*, COME. <https://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v15/doc/3188.pdf>

Okuda Benavides, M., & Gómez-Restrepo, C. (2005). Métodos en investigación cualitativa: triangulación. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 34(1), 118-124.

Ortega, R.G. (1989). El plan director de desarrollo urbano del área metropolitana de Monterrey: antecedentes, análisis y situación actual. En G. Garza (Ed.), *Una década de planeación urbano- regional en México*, 1978-1988 (pp. 371- 184). El Colegio de México.

Parsons, T. (1951). *El sistema social*. Revista de Occidente.

Paz, M.A. (2003). The spanish remember: movie attendance during the Franco dictatorship, 1943-1975. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 23, (4), 357-374.

- Pinto Molina, M. (1989). Introducción al análisis documental y sus niveles: El análisis de contenido. *Revista Anabad*, 39 (2), 323-341.
- Ramírez Bonilla, L. C. (2020). Una historia entrelazada sobre la llegada de la televisión a México y Colombia (1950- 1955). *Revista de Historia de América*, 159, 137- 159.
- Ramírez-Elías, A., & Arbesú-García, M. I. (2019). El objeto de conocimiento en la investigación cualitativa: un asunto epistemológico. *Enfermería Universitaria*, 16(4), 7-14. <https://doi.org/10.1016/j.enfuni.2019.06.002>
- Rangel, A. (1998). Monterrey: arte y cultural. En N. Duarte Ortega (Coord.) *Monterrey 400: pasado y presente* (pp. 143- 1609). Facultad de Filosofía y Letras, UANL.
- Revueltas, J. (1981). *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Editorial Era.
- Richards, H. (2003). Memory reclamation of cinema going in Bridgend, South Wales, 1930-1960. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 23, (4), 341-355.
- Rizo García, M. (2011). De personas, rituales y máscaras: Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal. *Revista QUÓRUM ACADÉMICO*, 8(15), 78-94. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199018964005>
- Rodríguez Rodríguez, I. (2022). Renovación filmica y autoritarismo en México, 1970-1976: La política cinematográfica de Luis Echeverría revisitada. *Secuencia*, 113, <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i113.1957>
- Rosas Mantecón, A. (2009). O que é o público? *Revista Poiésis*, 14, 175-215. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1014.173-213>

- Rosas Mantecón, A. (2016). Un siglo de ir al cine. Urbanidad y diferenciación social en la Ciudad de México. *Revista Ponto Urbe*. <https://doi.org/10.4000/pontourbe.3110>
- Rosas Mantecón, A. (2017). *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. Editorial Gedisa.
- Rosas Mantecón, A. (2017). Públicos: historia y contemporaneidad. En L. Pérez Castellanos (Ed.), *Estudios sobre públicos y museos, apuntes para pasar de la teoría a la práctica* (pp. 22-39). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Rosas Mantecón, A. (2023). *Pensar los públicos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Saavedra Luna, I. (2006). El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989- 1994. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 17, (2), 107- 128.
- Saiz García, M. D. (1996). Nuevas fuentes historiográficas. *Revista Historia y comunicación social*, 1, 131-144. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=192239>
- Sifuentes Zúñiga, K.D. (2018). *Historia social del cine en Monterrey durante el Porfiriato y la Revolución mexicana, 1898-1927*. CONARTE.
- Sifuentes Zúñiga, K.D. (2022). *Dime lo que te divierte: análisis sociocultural de los públicos cinematográficos de Monterrey (1928-1949)*. [Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Nuevo León].
- Snow, D. (1986). Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation. *American Sociological Review*, 51, 464-481. <https://archiv.soms.ethz.ch/teaching/OppFall09/SnowFrame1986.pdf>

- Tamez Tejada, A. (2009). *El centro de Monterrey. Arquitectura y crecimiento metropolitano*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Tancara Q, C. (1993). La investigación documental. *Revista Temas Sociales*, 17, 91-106.
- Thompson, John B. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Editorial Paidós.
- Turkel, G. (1990). *El debilitamiento de las tensiones: Parsons acerca del individuo y la sociedad*. El Colegio de México.
- Van Gennepe, A. (2008). *Los ritos de paso*. Alianza Editorial.
- Van Horn, J. (2009). *La aparición del público durante la ilustración europea*. Publicaciones de la Universidad de València.
- Varguillas, C. (2006). El uso de ATLAS.ti y la creatividad del investigador en el análisis cualitativo de contenido. *Laurus*, 12(Ext), 73-87.
- Verón, E. (1985). El análisis del “contrato de lectura”: Un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. *Les médias: Expériences, recherches actuelles, applications* (IREP).
- Warner, M. (2012). *Público, públicos, contrapúblicos*. Fondo de Cultura Económica.
- Zalba, E. M. (2003). De lectores y prácticas lectoras: La multiplicidad de pactos de lectura en los albores del tercer milenio. *Revista Confluencia*, 1(3), 137-157.
<https://bdigital.uncu.edu.ar/117>
- Zubieta, A. M. (2000). *Cultura popular y cultural de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Nueva Visión.

Fuentes Orales

Ascencio, A. (Comunicación personal, 20 de febrero).

Castillo, H. (Comunicación personal, 29 de enero).

Chávez, E. (Comunicación personal, 16 de febrero).

Elvia, M. (Comunicación personal, 20 de febrero).

Giacoman, G. (Comunicación personal, 15 de marzo).

Guadalupe, M. (Comunicación personal, 26 de enero).

Hipólito, R. (Comunicación personal, 10 de enero).

Lozano, L. (Comunicación personal, 20 de enero).

Morales, H. (Comunicación personal, 28 de febrero).

Obregón, D. (Comunicación personal, 21 de febrero).

Pineda, J. (Comunicación personal, 27 de enero).

Puente, E. (Comunicación personal, 18 de febrero).

Ramón, J. (Comunicación personal, 14 de enero).

Rodríguez, E. (Comunicación personal, 4 de febrero).

Saldaña, G. (Comunicación personal, 7 de febrero).

APÉNDICES

Apéndice 1. Validaciones por parte de expertos del instrumento para las entrevistas



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

San Nicolás de los Garza, Nuevo León a 03 de septiembre de 2024

A quien corresponda:

Por la presente, se certifica que el instrumento de investigación utilizado en la tesis titulada **"A cada uno su cine: análisis de la construcción de los pactos de socialización de los públicos cinematográficos en Monterrey, 1950-1990"** ha sido validado por el Dr. Moisés Alberto Saldaña Martínez, de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Esta tesis está en desarrollo por la alumna Kassandra Donají Sifuentes Zúñiga, quien actualmente cursa el programa de Doctorado en Filosofía con Acentuación en Estudios de la Cultura, en su tercer semestre.

Yo Moisés Alberto Saldaña Martínez, he revisado minuciosamente el instrumento de investigación, asegurando que cumple con los requisitos metodológicos y científicos adecuados para el análisis de los pactos de socialización de los públicos cinematográficos en Monterrey durante el periodo mencionado. Esta validación es un paso esencial para garantizar la rigurosidad y validez de los resultados de la investigación.

Se queda a disposición para cualquier información adicional.

Atentamente

Dr. Moisés Alberto Saldaña Martínez

Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Niños Héroes, Ciudad Universitaria, 66455, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México

Tel. 81 13404380, 811340 43 81 www.filosofia.uanl.mx



GOBIERNO DE
MÉXICO



CONAHCYT
CONSEJO NACIONAL DE HUMANIDADES
CIENCIAS Y TECNOLOGÍAS



Monterrey, Nuevo León a 17 de septiembre de 2024

A quién corresponda:

Por la presente, se certifica que el instrumento de investigación utilizado en la tesis titulada **"A cada uno su cine: análisis de la construcción de los pactos de socialización de los públicos cinematográficos en Monterrey, 1950-1990"** ha sido validado por el Dr. Alberto Barrera Enderle, del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

Esta tesis está en desarrollo por la alumna Kassandra Donaji Sifuentes Zúñiga, quien actualmente cursa el programa de Doctorado en Filosofía con Acentuación en Estudios de la Cultura, en su tercer semestre.

Quien esto escribe, Dr. Alberto Barrera Enderle, ha revisado minuciosamente el instrumento de investigación, asegurando que cumple con los requisitos metodológicos y científicos adecuados para el análisis de los pactos de socialización de los públicos cinematográficos en Monterrey durante el periodo mencionado. Esta validación es un paso esencial para garantizar la rigurosidad y validez de los resultados de la investigación.

Se queda a disposición para cualquier información adicional.

Atentamente

Dr. Alberto Barrera Enderle,
Profesor Investigador Titular A
Unidad Regional Noreste
abarreraenderle@ciesas.edu.mx

Juárez No 67, Col. Tlalpan, CP. 14000, CDMX, México. Tel[éfono] 54873600 www.ciesas.edu.mx





TEXAS A&M INTERNATIONAL UNIVERSITY

A Member of The Texas A&M University System

Department of Psychology and Communication

1 de octubre de 2024

A quien corresponda:

Por la presente, se certifica que el instrumento de investigación utilizado en la tesis titulada "**A cada uno su cine: análisis de la construcción de los pactos de socialización de los públicos cinematográficos en Monterrey, 1950-1990**" ha sido validado por el Dr. José Carlos Lozano, de la Universidad Internacional Texas A&M.

Esta tesis está en desarrollo por la alumna Kassandra Donaji Sifuentes Zúñiga, quien actualmente cursa el programa de Doctorado en Filosofía con Acentuación en Estudios de la Cultura, en su tercer semestre. Quien escribe esto, Dr. José Carlos Lozano, he revisado minuciosamente el instrumento de investigación, asegurando que cumple con los requisitos metodológicos y científicos adecuados para el análisis de los pactos de socialización de los públicos cinematográficos en Monterrey durante el periodo mencionado. Esta validación es un paso esencial para garantizar la rigurosidad y validez de los resultados de la investigación.

Se queda a disposición para cualquier información adicional.

Atentamente

A handwritten signature in black ink, appearing to read "J. Carlos Lozano".

Dr. José Carlos Lozano

Professor of Communication and Chair, Department of Psychology and Communication
carlos.lozano@tamui.edu

A quien corresponda:

Por la presente, se certifica que el instrumento de investigación utilizado en la tesis titulada "A cada uno su cine: análisis de la construcción de los pactos de socialización de los públicos cinematográficos en Monterrey, 1950-1990" ha sido validado por el Dr. Luis Enrique Pérez Castro, de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Esta tesis está en desarrollo por la alumna Kassandra Donaji Sifuentes Zúñiga, quien actualmente cursa el programa de Doctorado en Filosofía con Acentuación en Estudios de la Cultura, en su tercer semestre.

Yo, Luis Enrique Pérez Castro, he revisado minuciosamente el instrumento de investigación, asegurando que cumple con los requisitos metodológicos y científicos adecuados para el análisis de los pactos de socialización de los públicos cinematográficos en Monterrey durante el periodo mencionado. Esta validación es un paso esencial para garantizar la rigurosidad y validez de los resultados de la investigación.

Se queda a disposición para cualquier información adicional.

Atentamente



Luis Enrique Pérez Castro
Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL

Correo de contacto: luisenrique.perezcastro@gmail.com



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Ciudad Universitaria, C.P. 66455, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México
Tels.: (81) 1340 4380 / (81) 1340 4381



Apéndice 2. Instrumento piloto

INSTRUMENTO DE INVESTIGACIÓN		
La siguiente entrevista forma parte de una investigación de tesis de posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. El objetivo es analizar cuáles eran las costumbres de asistencia al cine en la población de Monterrey entre 1958 y 1975, y cómo se daban las distinciones sociales, por razones socioeconómicas o de otro tipo, en dicha asistencia al cine. La entrevista indagará en las tres etapas de su vida en donde se cuestionará sobre: • Consumo cinematográfico • Rituales de socialización en los espacios de exhibición • Normas y comportamientos • Experiencias personales y sociales • Pertenencia y acceso cultural La entrevista tiene una duración de 1 hora (aproximadamente) Agradecemos su disposición Las respuestas serán para fines académicos		
DATOS GENERALES DE LA ENTREVISTA		
FECHA:		HORA:
MEDIO O LUGAR:		
DATOS GENERALES DEL ENTREVISTADO(A)		
NOMBRE (OPCIONAL):		
EDAD:	GÉNERO:	LUGAR ORIGEN:
LUGAR	DE	RESIDENCIA:
PREGUNTAS		
CONSUMO CINEMATOGRAFICO		
1. ¿Cómo y cuándo fue su primer acercamiento al cine? 2. ¿Su familia era aficionada al cine? 3. ¿Cuál fue la sala de cine que más frecuentaba durante las etapas de su vida? Y ¿por qué? 4. ¿Qué tan costoso era asistir al cine durante esta temporalidad?, ¿tenía problemas para costearlo cuando era niño, joven y adulto? 5. ¿Cómo se desplazaba para asistir a esa sala de cine en sus distintas etapas de la vida? 6. ¿Con qué frecuencia y con quiénes asistía al cine? 7. ¿Qué géneros de películas veía durante esta época? 8. ¿Cómo elegía las películas que iba a ver? Cartelera, periódicos, recomendaciones...		

9. ¿Influían en Usted las censuras hacia el cine, en su criterio para elegir películas o para asistir, o notaba que influyeran en las demás personas? 10. ¿Su grupo de amigos, novia(o), esposa(o), etc., influían en su asistencia al cine? 11. ¿Considera que la elección de la sala de cine que más frecuentaba se debía principalmente a? a) Una tradición familiar generacional b) A su preferencia personal por el tipo de películas c) A factores relacionados con su nivel sociocultural d) Otra razón, de ser así ¿podría explicarlo?
RITUALES DE SOCIALIZACIÓN EN LOS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN
1. ¿La asistencia al cine era una actividad única para Usted, o qué hacía antes o después de acudir al cine? 2. ¿Qué recuerdos tiene de las interacciones sociales (pláticas, peleas, disturbios, intermedios durante la función, consumo de alimentos...) que predominaban entre el público fuera y dentro de la sala? 3. ¿Influía en su vida cotidiana, por ejemplo, su manera de vestir o comportarse o sus aspiraciones, lo que veía en las películas?
NORMAS Y COMPORTAMIENTOS
1. ¿Cómo se regulaba el comportamiento de los espectadores? ¿había normas, valores? Por ejemplo, ¿los mismos espectadores callaban a los malportados, había vigilantes, etc.? 2. ¿Hubo alguna ocasión en la que presencié o experimenté conflictos relacionados con el comportamiento dentro de los cines?, ¿cómo se resolvieron? ¿Considera que había alguna forma de protocolo o adaptación de comportamientos cuando asistía a ver películas en los cines de Monterrey?
EXPERIENCIAS PERSONALES Y SOCIALES
1. ¿Acudió también a otros cines durante las diferentes etapas de su vida? Si era así ¿a cuáles y por qué? 2. ¿Cómo era su experiencia en otros cines fuera del que frecuentaba? 3. ¿cambiaban sus expectativas o comportamientos dependiendo del cine al que fuera o de la zona de la ciudad en la que se encontraran? Si era así ¿cómo? 4. ¿Ud. cree que las diferencias sociales y económicas influían en las experiencias que tenía mientras iba al cine? (diferencias en la forma de vestir para ir al cine, lo caras que eran algunas salas, la dificultad para trasladarse para ir a otros cines, etc.) Si era así ¿de qué manera? 5. ¿Conoció personas en el cine? Si fue así, ¿hizo alguna amistad o entabló algún noviazgo a partir de las personas que conoció?
PERTENENCIA Y ACCESO CULTURAL
1. ¿Considera que la transformación de la ciudad implicó un cambio en la asistencia y consumo sobre el cine? 2. ¿Tenía amigos a quienes les resultaba difícil ir al cine por razones económicas o de otro tipo?, ¿cómo afectaba esto a Ud.? 3. ¿Cómo ha evolucionado su asistencia, consumo y costumbres relacionadas con el cine a lo largo de las diferentes etapas de su vida? (Tratar de que especifique años o décadas de cada situación.) 4. ¿Qué representaba o significaba ir al cine para Ud., además del entretenimiento de ver una película? 5. ¿Sentía que pertenecía a una comunidad o grupo específico cuando iba al cine? Y de ser así ¿De qué manera? 6. ¿Qué otras opciones de entretenimiento frecuentaban y por qué prefería el cine?

7. En su experiencia, ¿cómo considera que cambiaron los cines y la asistencia a los mismos, desde 1958 hasta 1975, o en los años que le tocó vivir?
OBSERVACIONES:

Apéndice 3. Instrumento definitivo

INSTRUMENTO DE INVESTIGACIÓN
La siguiente entrevista forma parte de una investigación de tesis de posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. El objetivo es analizar cuáles eran las costumbres de asistencia al cine en la población de Monterrey entre 1958 y 1975, y cómo se daban las distinciones sociales, por razones socioeconómicas o de otro tipo, en dicha asistencia al cine. La entrevista indagará en las tres etapas de su vida en donde se cuestionará sobre: • El rol de público • Pactos de socialización • Acceso cultural y desigualdad La entrevista tiene una duración de 2.5 hora (aproximadamente) Agradecemos su disposición Las respuestas serán para fines académicos
DATOS GENERALES
Nombre (opcional):
Edad:
Género:
Lugar de origen de participante:
Lugar de residencia durante la temporalidad:
Nivel escolar:
Fecha:
Lugar de entrevista:
PREGUNTAS
EL ROL DE PÚBLICO
¿Cómo y cuándo fue su primer acercamiento al cine? ¿Qué factores influyeron en usted para que siguiera asistiendo al cine? ¿Ha tenido experiencias donde el cine lo unió con otro grupo de personas? ¿De qué manera cree que el cine refleja o influye en la unidad social de su comunidad? ¿Sentía que pertenecía a una comunidad o grupo específico cuando iba al cine? Y de ser así ¿De qué manera? ¿Cómo se siente al compartir la experiencia de ver una película con otras personas en la sala? ¿Qué aspectos de la experiencia cinematográfica considera más importantes para sentirse parte de un público? ¿La asistencia al cine era una actividad única para Usted, o qué hacía antes o después de acudir al cine? ¿Qué otras opciones de entretenimiento frecuentaban y por qué prefería el cine?
PACTOS DE SOCIALIZACIÓN
CONSUMO
¿Cómo han cambiado sus hábitos de consumo cinematográfico a lo largo del tiempo? ¿Qué cines solía visitar más y cuáles no frecuentaba? ¿y por qué? ¿Considera que la elección de la sala de cine que más frecuentaba se debía principalmente a? - Una tradición familiar generacional - A su preferencia personal por el tipo de películas - A factores relacionados con su nivel sociocultural - Otra razón, de ser así ¿podría explicarlo?

¿Influían en Usted las censuras hacia el cine, en su criterio para elegir películas o para asistir, o notaba que influieran en las demás personas? ¿Qué representaba o significaba ir al cine para Ud., además del entretenimiento de ver una película?
GRUPOS DE REFERENCIA
¿Qué características considera que debe tener el público ideal en un cine respecto a consumo y comportamientos? ¿Hasta qué punto influía ese público en su consumo, hábitos y comportamiento al asistir al cine? ¿Considera que había alguna forma de protocolo o adaptación de comportamientos cuando asistía a ver películas en los cines de Monterrey?
NORMAS, VALORES Y COMPORTAMIENTOS
¿Cómo aprendió a comportarse en los lugares donde se exhiben películas? Para usted, ¿cómo era el comportamiento habitual de los asistentes en la sala de cine que solía visitar? ¿Qué recuerdos tiene de las interacciones sociales (pláticas, peleas, disturbios, intermedios durante la función, consumo de alimentos...) que predominaban entre el público fuera y dentro de la sala? ¿Cómo se regulaba el comportamiento de los espectadores? ¿había normas, valores? Por ejemplo, ¿los mismos espectadores callaban a los mal portados, había vigilantes, etc.? ¿Ha notado diferencias en cómo se experimenta el cine en diferentes entornos (como festivales, cines comerciales, salas independientes)? ¿Cambiaban sus expectativas o comportamientos dependiendo del cine al que fuera o de la zona de la ciudad en la que se encontraran? Si era así ¿cómo?
ACCESO CULTURAL Y DESIGUALDAD
¿Acudió a un cine en particular como una forma de distinción social? ¿Por qué? ¿Cómo influye en usted su trayectoria económica, social y cultural en la elección del cine y consumo? ¿Con qué frecuencia y con quiénes asistía al cine? ¿Qué tan costoso era asistir al cine durante esta temporalidad?, ¿tenía problemas para costearlo cuando era niño, joven y adulto? ¿Cómo se desplazaba para asistir a esa sala de cine en sus distintas etapas de la vida? ¿Acudió también a otros cines durante las diferentes etapas de su vida? Si era así ¿a cuáles y por qué? ¿Ud. cree que las diferencias sociales y económicas influían en las experiencias que tenía mientras iba al cine? (diferencias en la forma de vestir para ir al cine, lo caras que eran algunas salas, la dificultad para trasladarse para ir a otros cines, etc.) Si era así ¿de qué manera? ¿Considera que la transformación de la ciudad implicó un cambio en la asistencia y consumo sobre el cine? ¿Cómo ha evolucionado su asistencia, consumo y costumbres relacionadas con el cine a lo largo de las diferentes etapas de su vida? (Tratar de que especifique años o décadas de cada situación.) En su experiencia, ¿cómo considera que cambiaron los cines y la asistencia a los mismos, desde 1958 hasta 1975, o en los años que le tocó vivir?

Apéndice 4. Transcripción de entrevistas



https://drive.google.com/drive/folders/1eD-vwb-0NDwe5djE6Xn1aAPgQ_Ymkxvy?usp=sharing

Apéndice 5. Lista de concesiones y arrendamientos de cines

CONCESIONARIO	CINE	INICIO	FIN	OBSERVACIONES
GABRIEL ALARCÓN	Reforma	Nov 1947	1962	La concesión inicial fue otorgada a Cadena de Oro, S.A. e incluyó los cines Reforma y Monterrey. En marzo, con la inauguración del cine Alameda, dicha concesión fue ampliada, estableciéndose 1949 como el año de inicio oficial. Posteriormente, en septiembre del mismo año, la concesión volvió a ampliarse con la adquisición de los beneficios del Circuito del Norte, S.A.
	Monterrey	Nov 1947		
	Araceli	May 1948		
	Alameda	Mar 1949		
CIRCUITO RODRÍGUEZ	Zaragoza	Sep 1949	—	La concesión de beneficios y arrendamientos fue otorgada inicialmente al Circuito Rodríguez, S.A. En un principio, no todos los espacios fueron asignados a los hermanos Rodríguez, limitándose únicamente al cine Rodríguez y Bernardo Reyes. Posteriormente, dichos beneficios fueron transferidos al Circuito del Norte, S.A., propiedad del Sr. Federico y Antonio Rodríguez. Finalmente, en septiembre de 1949, la concesión fue traspasada a Cadena de Oro, S.A. y Operadora de Teatros, S.A.
	Maravillas			
	Rodríguez			
	Lírico	Jun 1944	1949/1954	
	Bernardo Reyes		1945-1955	
ATRACCIONES MUNDIALES, S.A. O A.M.S.A.	Elizondo	Ene 1939 1955	—	La concesión inicial fue otorgada a Atracciones Mundiales, S.A. (AMSA) a la sociedad del Circuito Rodríguez y la familia Elizondo. Posteriormente se pasaron los beneficios y derechos al Circuito del Norte, S.A. Finalmente la concesión pasó a Cadena de Oro, S.A.
	Cine Florida			

JESÚS MORALES	Teatro Edén	Mar 1949	1969	La concesión inicial fue otorgada a Jesús Morales.
GREGORIO GARZA GUZMÁN	Palacio	Abr 1944	1964	La concesión inicial otorgada a Gregorio Garza Guzmán, bajo las razones sociales Cinema Palacio, S.A. y Cinema Encanto, S.A. Posteriormente, ambos cines fueron arrendados al Circuito del Norte, S.A. por un periodo de 10 años, de 1945 a 1955. Finalmente, en febrero de 1949, los dos cines se traspasaron a Cadena de Oro, S.A.
	Encanto	Feb 1944		
ESPECTÁCULOS MODERNOS, S.A.	Teatro Rex	Oct 1945	1951	No se tiene información sobre la concesión inicial del recinto, pero los propietarios del lugar fueron el Ing. Ismael Garza T y Lic. Ismael Garza Jr. quienes entregaron el arrendamiento al Circuito Rodríguez, S.A. y posteriormente por Circuito del Norte, S.A. Al finalizar la fecha de arrendamiento, Atracciones Modernas, S.A. pidió licencia para explotar el espacio. Finalmente, se trasladaron los beneficios a Cadena de Oro, S.A.

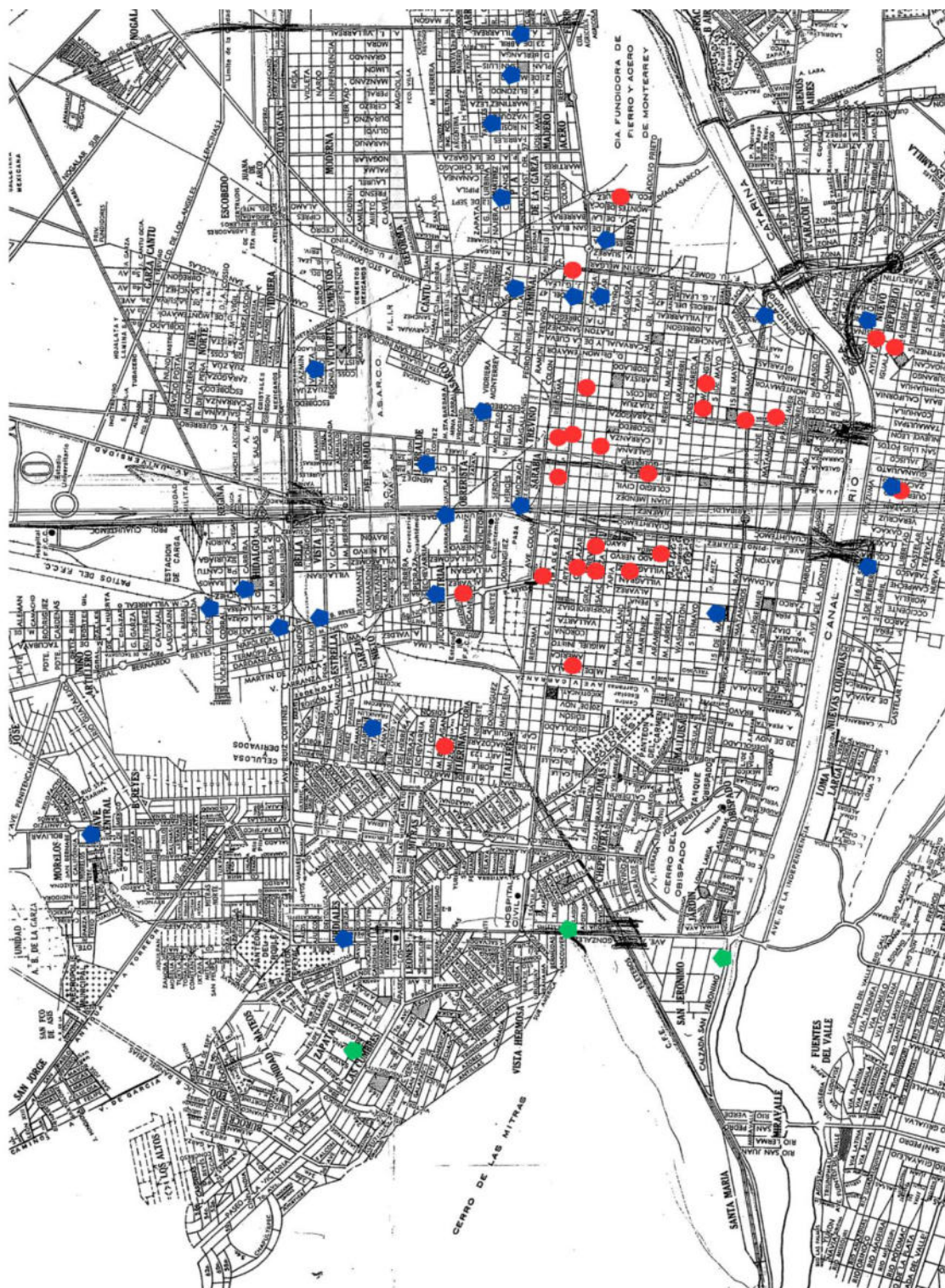
Fuente. AHM, Col. Contemporáneo, 1957-1962, Vol. 89, ims. 375-382.

Apéndice 6. Distribución de cines y cines terrazas entre empresas locales

PROPIETARIO-ARRENDAMIENTO	NOMBRE DE CINES
OPERADORA DE TEATROS, S.A.	Reforma Encanto Lírico Araceli Rodríguez Bernardo Reyes Maravillas
CADENA DE ORO, S.A.	Elizondo Monterrey Florida Rex Palacio Alameda Zaragoza
JESÚS MORALES	Teatro Edén
ASOCIACIÓN DE EXHIBIDORES INDEPENDIENTES	Edén, Rivera, Principal, Venus, América, Acapulco, Tropical, Ritz, Royal, México, Independencia, Buenos Aires, Favorita, Colonial, Regis, Río, Obrero, Tropical, Princesa, Marly, Churubusco, Unión, Cuba, Metropolitan, Mirador, Cinelandia, Lux, Central, Lisboa, Roble, Primavera, Victoria, Mois, Diana

Fuente. AHM, Col. Contemporáneo, 1957-1962, Vol. 89, ims. 375-382. El Porvenir, 2 de noviembre de 1962, p. 3; El Porvenir, 6 de mayo de 1963, p. 3.

Apéndice 7. Mapa de cines tradicionales y cines terrazas en Monterrey, 1950-1957



Ubicación de cines y terrazas en Monterrey, 1950- 1957

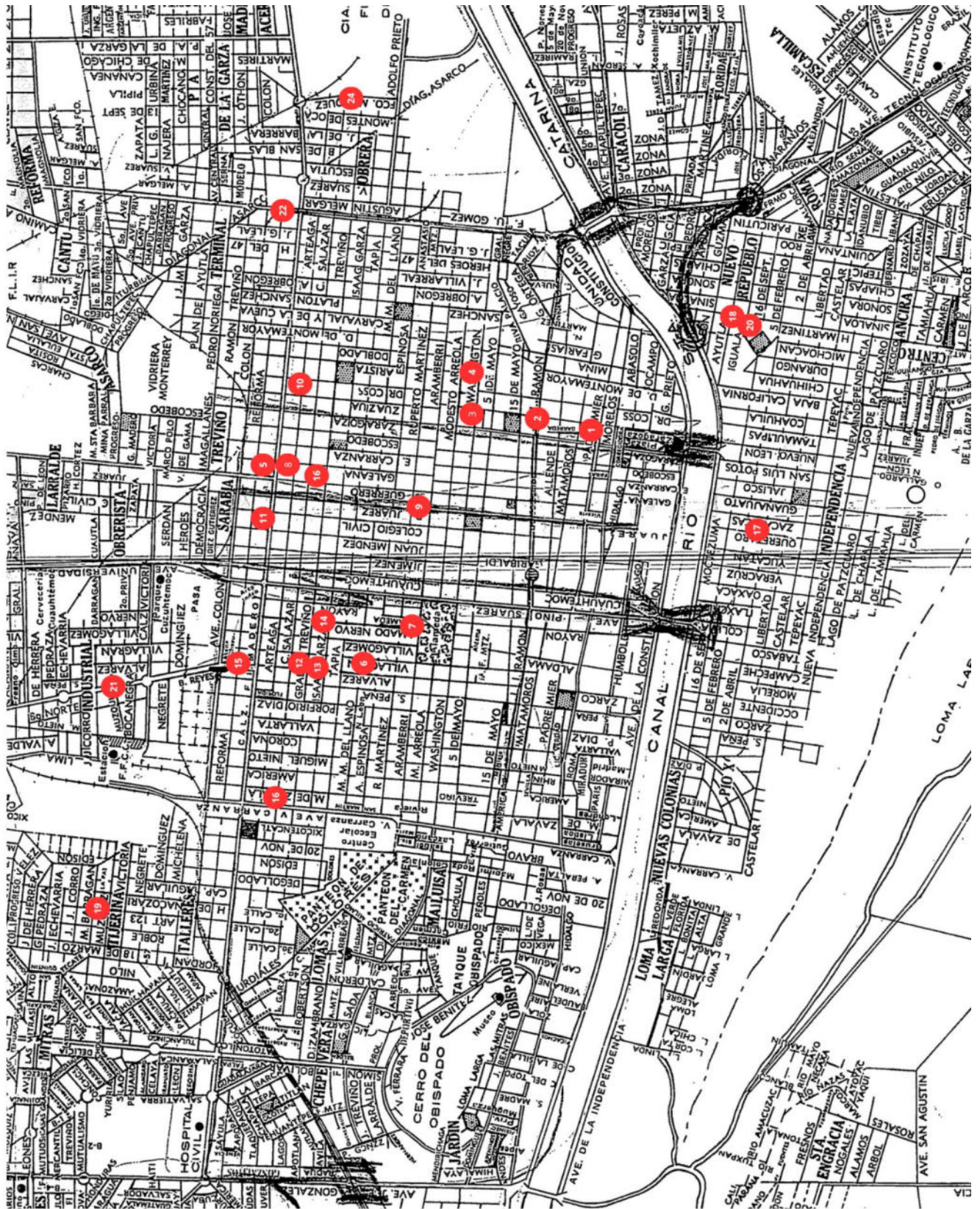
- Cines
- ◆ Cine-terrazas
- Otros espacios de exhibición

Apéndice 8. Lista de cines tradicionales o cerrados en Monterrey, 1950-1957

CINES PERIODO 1950-1957		
ZONA CENTRO		
#	NOMBRE	UBICACIÓN
1	Elizondo	Calle Zaragoza Sur no. 833* entre Padre Mier y Matamoros, colonia Centro *No se tiene exactitud del número.
2	Rex	Calle Zaragoza Sur no. 641*, esquina con Juan Ignacio Ramón, colonia Centro *En algunos documentos aparece como no. 614.
3	Zaragoza	Calle Zaragoza Sur no. 248, esquina con Washington, colonia Centro
4	Palacio	Calle Washington Ote. no. 625, Frente a Palacio Federal, colonia Centro
5	Florida	Calzada Madero Ote. no. 309, entre Emilio Carranza y Galeana, colonia Centro
6	Alameda	Calle Villagrán Nte. no. 515, colonia Centro
7	Monterrey	Calle Aramberri y Alameda no. 733, colonia Centro
8	Reforma	Calzada Madero Ote. no. 350, colonia Centro
9	Rodríguez	Calle Juárez Sur y Aramberri no. 150, colonia Centro
10	Maravillas	Calle Dr. Coss Nte. no. 930 entre Arteaga y Calzada Madero, colonia Centro
11	Lírico	Calzada Madero Pte. no. 131* entre Colegio Civil y Benito Juárez, colonia Centro * En algunos documentos aparece como no. 143.
12	Bernardo Reyes	Calle Villagrán Nte. no. 612* entre Isaac Garza y General Treviño, colonia Centro * En algunos documentos aparece como no. 630.

13	Encanto	Calle Villagrán Nte. e Isaac Garza no. 620, colonia Centro
14	Araceli	Calle Isaac Garza Pte. no. 840, colonia Centro
15	Escobedo	Calzada Madero Ote. no. 1038, colonia Centro
16	América	Avenida Venustiano Carranza Nte. no. 749, colonia Centro
17	Edén	Calle Querétaro no. 321, colonia Independencia
18	Principal	Calle H. Martínez y Ayutla, colonia Nuevo Repueblo
19	Colonial	Calle Art. 123 y Mecánicos y la Paz, colonia Progreso
20	México	Calle H. Martínez no. 809 entre 16 de septiembre e Iguala, Nuevo Repueblo
21	Azteca	Calle Bernardo Reyes Nte. no. 1643*, Colonia Industrial *En algunos documentos aparece como 613
22	Savoy	Calle Reforma y Félix U. Gómez, colonia Centro
24	Obrero	Calle Francisco Márquez no. 811, colonia Obrera

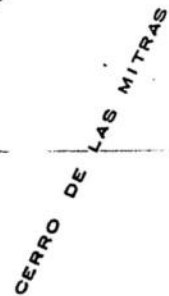
Nota. La ubicación exacta es aproximada, debido a las variaciones constantes presentes en la documentación consultada. Para su reconstrucción espacial se utilizaron principalmente documentos del Archivo Histórico de Monterrey (AHM), así como testimonios orales, carteleros y notas periodísticas de la época. **Fuente.** AHM, 1952-1956, Col. Contemporáneo, Vol. 89, ims. 499-500; 524- 526.



Apéndice 9. Lista de cines terrazas en Monterrey, 1950- 1957

CINES TERRAZAS  PERIODO 1950-1957		
ZONA-NORPONIENTE		
#	NOMBRE	UBICACIÓN
1	Rivera	Calle Martín Carrera no. 913, colonia Hidalgo
2	Cinelandia	Calle Bernardo Reyes y Avenida 4ª, colonia Estrella
3	Bahía	Colonia Industrial
4	Primavera	Calle Cuautla Pte. no. 943* y Villagrán, colonia Industrial * En algunos documentos aparece con el no. 949.
5	Cuba	Calle Mariano de la Garza Nte. no. 3928*, colonia Niño Artillero * En algunos documentos aparece como no. 3924.
6	Los Urdiales	Calle Roble nte. no. 232, colonia Urdiales
7	Acapulco	Calle Bernardo Reyes Nte. no. 3106*, colonia Estrella * En algunos documentos aparece como el no. 3184.
8	Central	Avenida Central al Nte., colonia Central
9	Juárez	Calle Prof. A. Villarreal, entre H. de Nacozari y Franklin, colonia Progreso

Nota. La ubicación exacta es aproximada, debido a las variaciones constantes presentes en la documentación consultada. Para su reconstrucción espacial se utilizaron principalmente documentos del Archivo Histórico de Monterrey (AHM), así como testimonios orales, carteleros y notas periodísticas de la época. **Fuente.** AHM, 1952-1956, Col. Contemporáneo, Vol. 89, ims. 499-500; 524- 526. 1957-1962; Documentos diversos del Fondo Contemporáneo, Vol. 89, 1957- 1956 y 1957- 1962.



CINES TERRAZAS
PERIODO 1950-1957



ZONA NORORIENTE

#	NOMBRE	UBICACIÓN
10	Lux	Calle Constituyentes del 57 Ote. no. 2908, colonia Francisco Madero
11	Venus	Calle Rafael Nájera Ote. no. 2231 y 13 de septiembre, entre Juan de la Barrera, colonia Carranza
12	Terminal	Calle J.G. Leal Nte. no. 1814 entre Chapultepec, colonia Terminal
13	Liz	Calle Juan Méndez Nte. no. 2113, colonia Larralde
14	Elva	Calle Emiliano Carranza Nte. no. 1712, colonia Treviño
15	Victoria	Calle Nardo Ote. no.755 entre Zuazua y Dr. Coss, colonia Victoria
16	Bucareli	Calle Plan de Ayutla y J. G. Leal, colonia Terminal
17	Princesa	Calle Nueva Rosita no. 1502, colonia Francisco Madero
18	Marly	Calle Jesús M. Garza entre 23 de abril y David G. Berlanga, colonia Francisco Madero

Nota. La ubicación exacta es aproximada, debido a las variaciones constantes presentes en la documentación consultada. Para su reconstrucción espacial se utilizaron principalmente documentos del Archivo Histórico de Monterrey (AHM), así como testimonios orales, carteleros y notas periodísticas de la época. **Fuente.** AHM, 1952-1956, Col. Contemporáneo, Vol. 89, ims. 499-500; 524- 526.



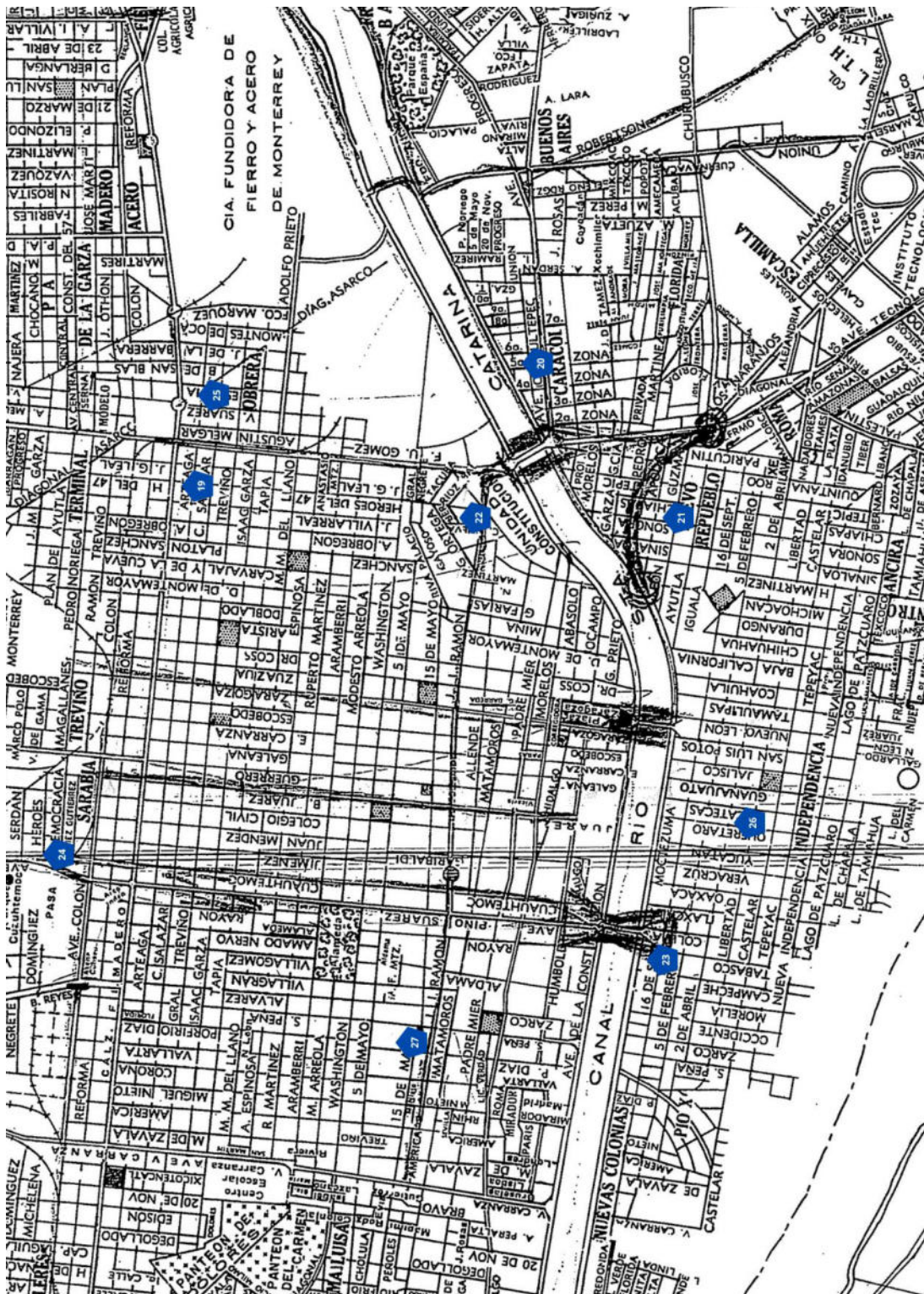
CINES TERRAZAS
PERIODO 1950-1957



ZONA CENTRO

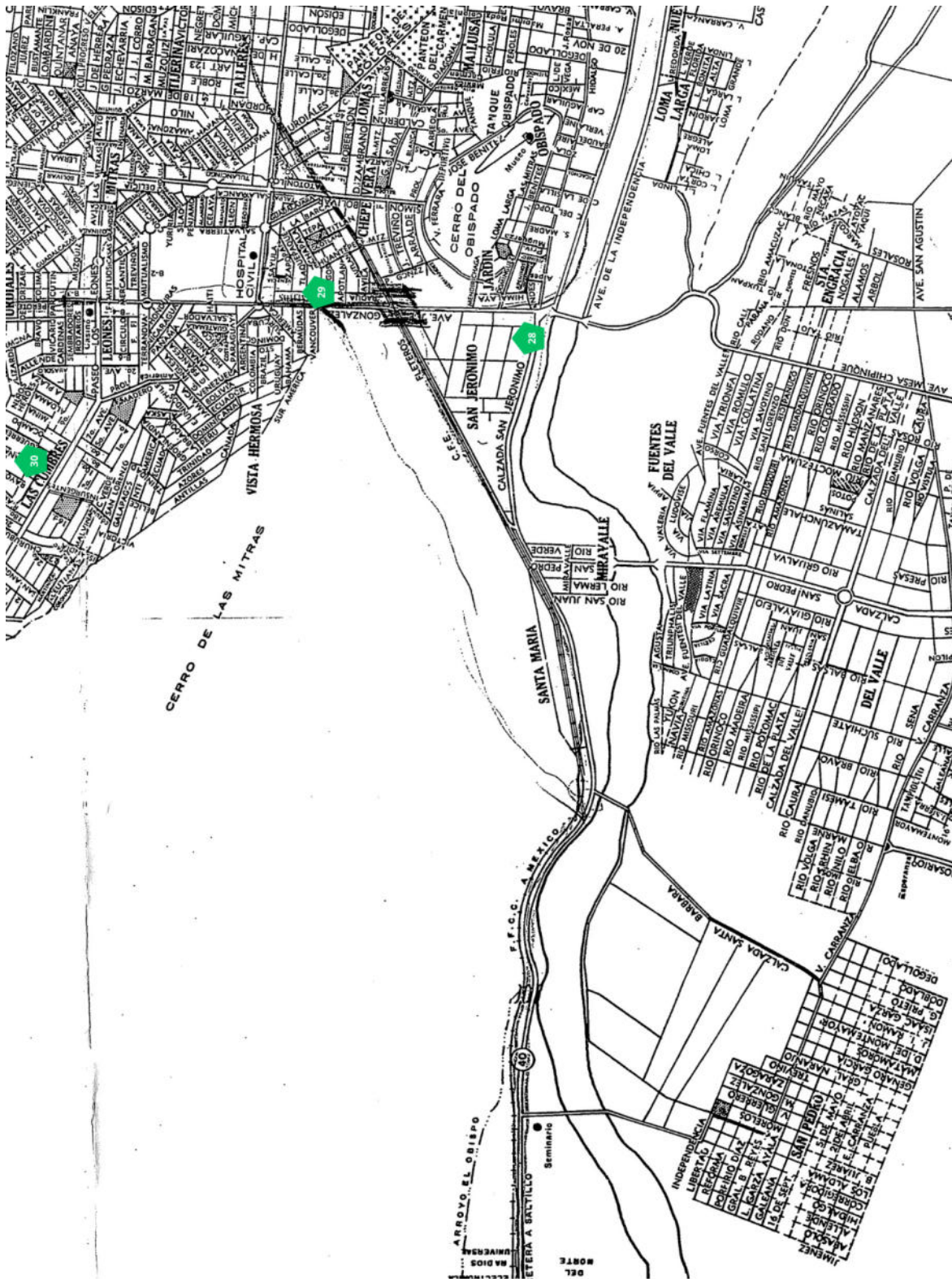
#	NOMBRE	UBICACIÓN
19	Brasil	Calle Héroes del 47 Nte. no. 815 y Carlos Salazar, colonia Centro
20	Buenos Aires	Calle Chapultepec Ote. y Eleno Rodríguez no. 1332, colonia Buenos Aires
21	Churubusco	Calle Pedro Martínez Ote. y Segunda Zona no. 1901, colonia Nuevo Repueblo
22	Río	Calle Juan Ignacio Ramón Ote. no. 1455 y Héroes del 47, colonia Centro
23	Independencia	Calle 16 de septiembre Pte. no.818* y Tabasco, colonia Independencia *En algunos documentos aparece entre calle Campeche como no. 816
24	Del Mar	Calle Jiménez Nte. no. 1410 entre Democracia, colonia Sarabia
25	Elsy	Calle Carlos Salazar Ote. no. 2031 entre Juan Escutia, colonia Obrera
26	Mirador	Calle Libertad y Zacatecas, colonia Independencia
27	Rosita	Calle 15 de mayo Pte. no. 919, colonia Centro

Nota. La ubicación exacta es aproximada, debido a las variaciones constantes presentes en la documentación consultada. Para su reconstrucción espacial se utilizaron principalmente documentos del Archivo Histórico de Monterrey (AHM), así como testimonios orales, carteleras y notas periodísticas de la época. **Fuente.** AHM, 1952-1956, Col. Contemporáneo, Vol. 89, ims. 499-500; 524- 526.



OTROS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN  PERIODO 1950-1957		
ZONA PONIENTE		
#	NOMBRE	UBICACIÓN
28	San Jerónimo	San Jerónimo 200, Colonia San Jerónimo
29	Auto cinema Aloha	Avenida Libertad y vía Saltillo
30	Auto cinema Las Cumbres	Colonia Cumbres

Nota. La ubicación exacta es aproximada, debido a las variaciones constantes presentes en la documentación consultada. Para su reconstrucción espacial se utilizaron principalmente documentos del Archivo Histórico de Monterrey (AHM), así como testimonios orales, carteleras y notas periodísticas de la época. **Fuente.** AHM, 1952-1956, Col. Contemporáneo, Vol. 89, ims. 499-500; 524- 526. Cartelera, El Porvenir, 21 de septiembre de 1953, p. 3; El Porvenir, 8 de mayo de 1955, p. 1-3° sección.

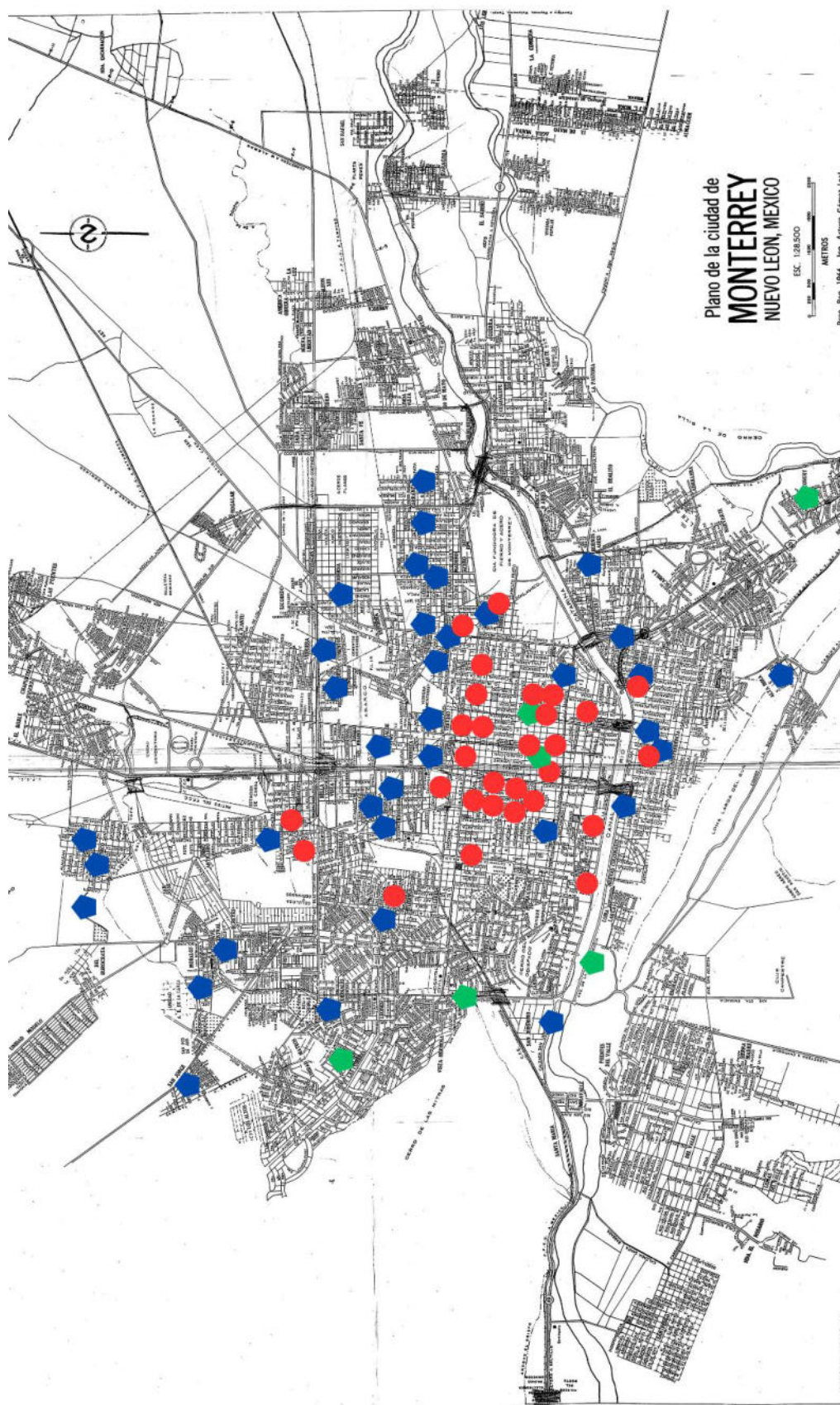


Apéndice 10. Otros espacios de exhibición, 1950-1957

TEATROS Y AUDITORIOS PERIODO 1950-1957	
NOMBRE	UBICACIÓN
Teatro México	Calzada Madero Ote. no. 132 entre Juárez y Guerrero
Parque Cuauhtémoc	Calzada Victoria
Auditorio Monterrey	Cuauhtémoc y Avenida del Prado
Habana	Avenida Obregón y vía Tampico
Colter	Juan Villarreal Nte. no. 1215
La Junta	Calle 16 de septiembre no. 530, Colonia Independencia

Nota. La ubicación exacta es aproximada, debido a las variaciones constantes presentes en la documentación consultada. Para su reconstrucción espacial se utilizaron principalmente documentos del Archivo Histórico de Monterrey (AHM), así como testimonios orales, carteleras y notas periodísticas de la época. **Fuente.** AHM, 1952-1956, Col. Contemporáneo, Vol. 89, ims. 499-500; 524- 526.

Apéndice 11. Mapa de cines tradicionales y cines terrazas en Monterrey, 1958-1975



Ubicación de cines y terrazas en Monterrey, 1958- 1975

- Cines
- ⬠ Cine- terrazas
- ⬠ Otros espacios de exhibición

Apéndice 12. Lista de cines tradicionales o cerrados en Monterrey, 1958-1975

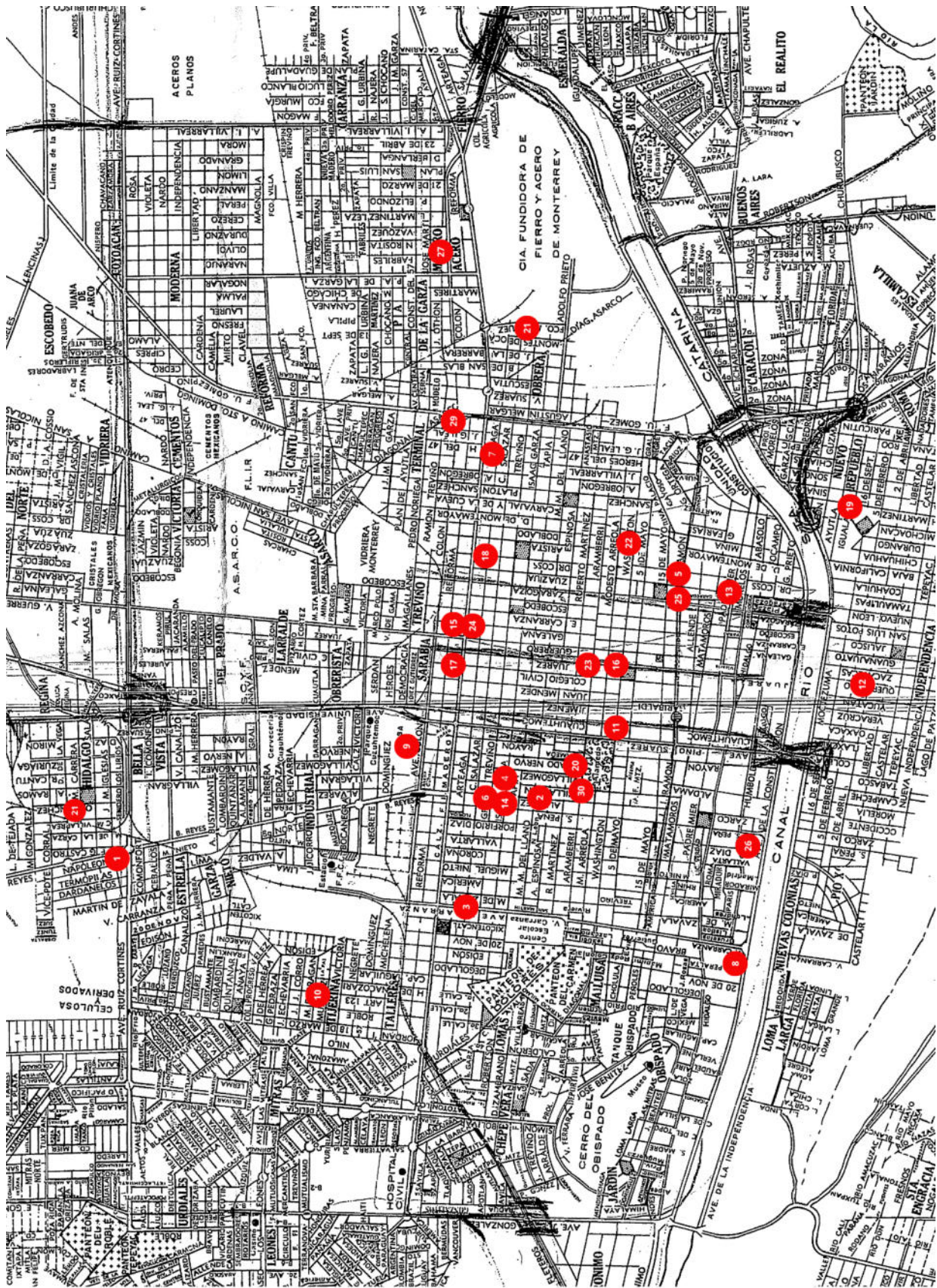
CINES  PERIODO 1958-1975			
#	Nombre	Ubicación	Datos*
1	Acapulco	Calle Bernardo Reyes Nte. no.3106, colonia Estrella	Teatro Tivoli desde 1976 En algunos documentos aparece como el no. 3184.
2	Alameda	Calle Villagrán Nte. no. 515, colonia Centro	
3	América	Avenida Venustiano Carraza Nte. no. 749, colonia Centro	
4	Araceli	Calle Isaac Garza Pte. no. 840, colonia Centro	
5	Atenea	Calle Zaragoza Sur, colonia Centro	Se localizó a un costado del cine Olympia
6	Bernardo Reyes	Calle Villagrán Nte. no. 612 entre Isaac Garza y General Treviño, colonia Centro	En algunos documentos aparece como no. 630.
7	Brasil	Calle Héroes del 47 Nte. no. 815 y Carlos Salazar, colonia Centro	Chaplin desde 1976
8	Buñuel	Avenida Constitución #1409, colonia Centro	
9	Colón	Central de Autobuses, colonia Centro	Se localizó en el segundo piso de la Central de Autobuses
10	Colonial	Calle Art. 123 y Mecánicos y la Paz, colonia Progreso	
11	Cuauhtémoc 70	Calle Washington Pte. 505, colonia Centro	

12	Edén	Calle Querétaro no. 321, colonia Independencia	Azteca desde 1972
13	Elizondo	Calle Zaragoza Sur no. 833* entre Padre Mier y Matamoros, colonia Centro	No se tiene exactitud del número.
14	Encanto	Calle Villagrán Nte. e Isaac Garza no. 620, colonia Centro	
15	Florida	Calzada Madero Ote. no. 309, entre Emilio Carranza y Galeana, colonia Centro	
16	Juárez	Calle Juárez y Washington no. 353, colonia Centro	
17	Lírico	Calzada Madero Pte. no. 131 entre Colegio Civil y Benito Juárez, colonia Centro	En algunos documentos aparece como no. 143.
18	Maravillas	Calle Dr. Coss Nte. no. 930 entre Arteaga y Calzada Madero, colonia Centro	
19	México	Calle Hilario Martínez Sur no. 809 entre 16 de septiembre e Iguala, colonia Nuevo Repueblo	
20	Monterrey	Calle Aramberri Pte. y Alameda no. 733, colonia Centro	
21	Obrero	Calle Francisco Márquez Nte. no. 811, colonia Obrera	
22	Palacio	Calle Zaragoza y Washington Ote. no. 625, colonia Centro	Latino desde 1971
23	Real Rodríguez	Calle Juárez Sur y Aramberri no. 150, colonia Centro	
24	Reforma	Calzada Madero Ote. y Emilio Carranza no. 350, colonia Centro	
25	Rex	Calle Zaragoza Sur no. 641, esquina con Juan Ignacio Ramón, colonia Centro	Olympia desde 1972 En algunos documentos aparece como no. 614.
26	Río 70	Calle Serafín Peña no. 1051, colonia Centro	
25	Ritz	Avenida Colón Ote. no. 2917, colonia Centro	Raly desde 1974

28	Rivera	Calle Martín Carrera no. 913, Colonia Hidalgo	
29	Savoy	Calle Reforma y Félix U. Gómez, colonia Centro	
30	Teatro María Teresa Montoya	Calle Villagrán y Aramberri, colonia Centro	A partir de los años de 1970 aparece en carteleras como Cine Montoya

Nota. La ubicación exacta es aproximada, debido a las variaciones constantes presentes en la documentación consultada. Para su reconstrucción espacial se utilizaron principalmente documentos del Archivo Histórico de Monterrey (AHM), así como testimonios orales, carteleras y notas periodísticas de la época. **Fuente.** AHM, Col. Contemporáneo, 1952–1956, Vol. 89, ims. 499-500 y 524-526; AHM, 1963-1965, Colección Contemporáneo, vol. 89, ims. 24-25. El Porvenir, 6 de agosto de 1956, p. 2; 24 de abril de 1969, p. 5B; 16 de febrero de 1971, p. 5B; 28 de marzo de 1971, p. 6B; 13 de diciembre de 1975, p. 4B; y 27 de diciembre de 1975, p. 4B.

* De 1970 a 1976, bajo la dirección de Rodolfo Echeverría Álvarez al frente del Banco Nacional Cinematográfico, el Estado mexicano impulsó un proceso de reorganización y modernización de la industria cinematográfica nacional que incluyó acciones orientadas a fortalecer los circuitos de producción, distribución y exhibición cinematográfica (Rodríguez Rodríguez, 2022). Los cambios de nombre identificados en algunas salas durante la década de 1970 podrían estar vinculados con los procesos de modernización y reestructuración de la industria cinematográfica impulsados por el Estado; sin embargo, esta relación requiere investigaciones adicionales que permitan establecer una conexión causal directa



Apéndice 13. Lista de cines terrazas en Monterrey, 1958-1975

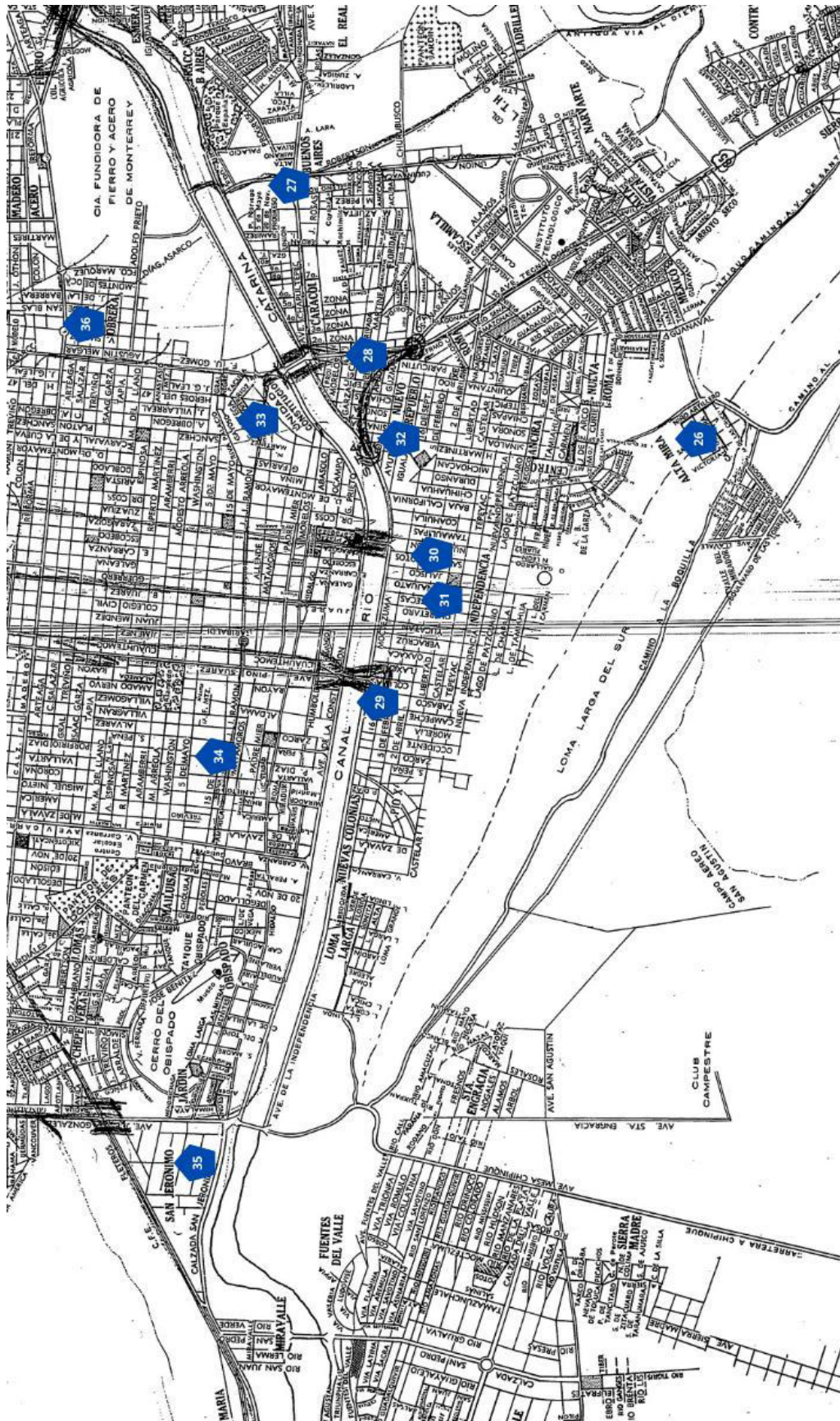
CINES TERRAZAS  PERIODO 1958-1975			
#	Nombre	Ubicación	Datos
1	Bahía	Colonia Industrial	
2	Bucareli	Calle Plan de Ayutla y J. G. Leal, colonia Terminal	
3	Cinelandia	Colonia Industrial	
4	Cuba	Calle Mariano de la Garza Nte. no. 3928, colonia Niño Artillero	En algunos documentos aparece como no. 3924.
5	Del Mar	Calle Jiménez Nte. no. 1410 entre Democracia, colonia Sarabia	
6	Elva	Calle Emiliano Carranza Nte. no. 1712, colonia Treviño	
7	Insurgentes	Colonia Topo Chico	
8	Brenda	Calle Felipe Ángeles, colonia Tierra y Libertad	
9	Liz	Calle Juan Méndez Nte. no. 2113, colonia Larralde	Posteriormente cine terraza Lisboa
10	Lux	Calle Constituyentes del 57 Ote. no. 2908, colonia Francisco Madero	
11	Marly	Calle Jesús M. Garza Ote. entre 23 de abril y David G. Berlanga no. 328, colonia Francisco Madero	

12	Morelos	Calle California Pte. no. 448, colonia Morelos	
13	Primavera	Calle Cuautla Pte. no. 943 y Villagrán, colonia Industrial	En algunos documentos aparece con el no. 949.
14	Princesa	Calle Nueva Rosita no. 1502, colonia Francisco Madero	
15	Terminal	Calle J.G. Leal Nte. no. 1814 entre ave. Chapultepec, colonia Terminal	
16	Tropical	Calle Libertad Ote. no. 1210, Colonia Moderna	
17	Unión	Calle Nardo Ote. no. 1214, colonia Cementos	
18	Venus	Calle Rafael Nájera Ote. no. 2231 y 13 de septiembre, entre Juan de la Barrera, colonia Carranza	Favorita desde los años de 1960
19	Victoria	Calle Nardo entre Zuazua y Dr. Coss, colonia Victoria	
20	Urdiales	Calle Roble Nte. no. 232, colonia Urdiales	Posteriormente cine terraza Roble
21	Royal	Calle Jordán Nte. no. 1514, colonia Mitras	En algunos documentos aparece como no. 1515.
22	San Jorge	Antigua vía Torreón, Colonia San Jorge	
23	Del Norte	Calle Félix U. Gómez y Rafael Nájera, colonia Terminal	En algunos documentos aparece la ubicación como David A. Cossio Ote. no. 205.
24	Mois	Colonia Topo Chico	
25	Central	Calle Rodrigo Gómez, colonia Central	

26	Altamira	Calle Río Nazas y Pípila, colonia Altamira	
27	Buenos Aires	Calle Chapultepec Ote. y Eleno Rodríguez no. 1332, colonia Buenos Aires	
28	Churubusco	Calle Pedro Martínez Ote. y Segunda Zona no. 1901, colonia Nuevo Repueblo	
29	Independencia	Calle 16 de septiembre Pte. no.818* y Tabasco, colonia Independencia	En algunos documentos aparece entre calle Campeche como no. 816.
30	Jardín	Calle 2 de abril y San Luis Potosí, colonia Independencia	
31	Mirador	Calle Libertad y Zacatecas, colonia Independencia	
32	Principal	Calle H. Martínez y Ayutla, colonia Nuevo Repueblo	
34	Río	Calle Juan Ignacio Ramón Ote. no. 1455 y Héroes del 47, colonia Centro	
35	San Jerónimo	San Jerónimo 200, Colonia San Jerónimo	
36	Elsy	Calle Carlos Salazar Ote. no. 2031 entre Juan Escutia, colonia Obrera	
37	Modelo	Calle Teotihuacán entre Coyoacán y Nonoalco, colonia Unidad Modelo	

Nota. La ubicación exacta es aproximada, debido a las variaciones constantes presentes en la documentación consultada. Para su reconstrucción espacial se utilizaron principalmente documentos del Archivo Histórico de Monterrey (AHM), así como testimonios orales, carteleros y notas periodísticas de la época. **Fuente.** “Casillas electorales”, El Porvenir, 30 de junio de 1961, p. 6, y 27 de julio de 1966, p. 4C; AHM, 1952-1956, Colección Contemporáneo, vol. 89, im., 19; AHM, 1963-1965, Colección Contemporáneo, vol. 89, ims. 24-25.





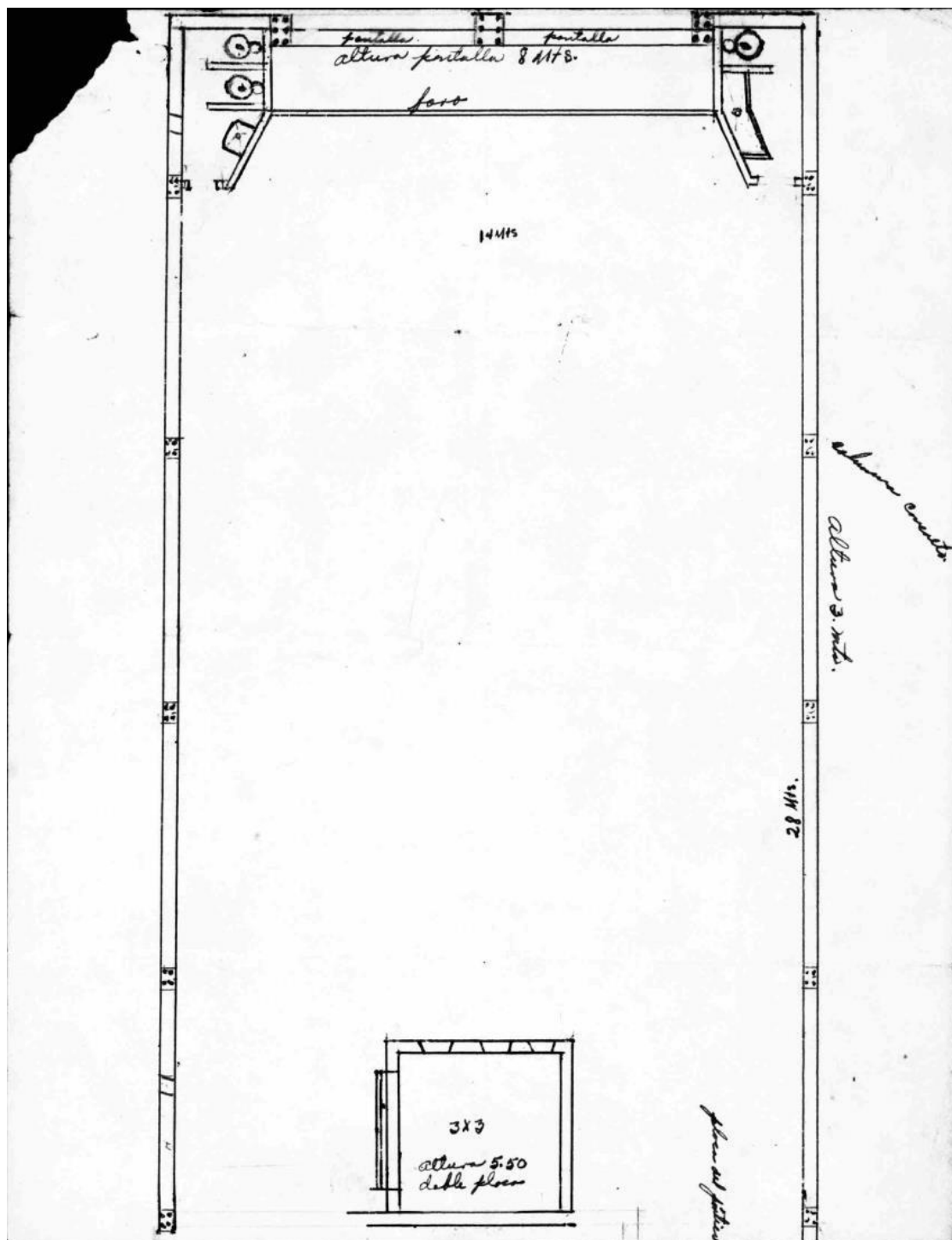
Apéndice 14. Otros espacios de exhibición, 1958-1975

OTROS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN 1958-1975 		
#	Nombre	Ubicación
1	Cineclub UANL	Colegio Civil (Aula Magna)
2	Cineclub TEC	Sala de proyecciones de la Escuela Preparatoria
3	Cineclub TAP o Gallinero	Antigua escuela Pablo Livas, espaldas del Templo del Sagrado Corazón
4	Auto cinema Las Cumbres	Colonia Cumbres
5	Auto cinema Futurama 2000	Carretera nacional, colonia Country
6	Auto cinema Aloha	Avenida Libertad y vía Saltillo

Nota. La ubicación exacta es aproximada, debido a las variaciones constantes presentes en la documentación consultada. Para su reconstrucción espacial se utilizaron principalmente documentos del Archivo Histórico de Monterrey (AHM), así como testimonios orales, carteleras y notas periodísticas de la época. **Fuente.** El Porvenir, 8 de agosto de 1970, p. 5B; Vida Universitaria, 28 de junio de 1964, p. 1; El Norte, 29 de junio de 1958, p. 8; El Porvenir, 26 de febrero de 1966, p. 4B; Guajardo Mass (2008, p. 39); El Porvenir, 8 de mayo de 1955, p. 13.



Apéndice 15. Plano del cine terraza Marly



Fuente. AHM, Col. Contemporáneo, 1952–1956, Vol. 89, im. 469.

Apéndice 16. Firmas de vecinos

C. Dr. José Luis Lozano,
Presidente Municipal,
Palacio Municipal,
C i u d a d.-

Estimado señor Presidente:-

Los abajo suscritos, residentes de la Colonia "Emilia-
no Zapata" y Colonias circunvecinas, nos dirigimos a usted de manera --
atenta y respetuosa, a fin de solicitarle sea servido en autorizar al --
señor Mariano Martínez Rivas para que ponga a funcionar una Terraza de
Cine de su propiedad en la calle Noble 232 Norte.-

Nuestra solicitud obedece a que como en la actualidad
nuestra Colonia ha venido aumentando en población, se hace necesario --
que se establezca dicho Cine Terraza para encontrar un sano esparci-
miento cercano en las noches, que por lo barato que nos ha manifestado
el señor Martínez que será dicho espectáculo, podremos gozar de esta --
diversión.

Esperando de su benevolencia para nuestra solicitud, --
nos suscribimos a sus estimables órdenes como sus atentos amigos y se-
guros servidores.-

Monterrey, N.L., Agosto 20 de 1957.-

c.c. Reg. Encarnación Espinosa.- Com. de Espectáculos.-

Man a Escuder Alejandro Contreras
Benito Cantú ^{señor} M^{ra} Gruta Orrells
Manuel Cisneros Chaves Juana Perdomo
Paula Cisneros Agustina M^{ra} de La Luz Domínguez
Micaela Sina Guzmán Juan Orrells
Manuel Valdéz ^{alejandro} Guzmán Jacinto Guzmán
Matilde Cantú Benito Francisco Pérez
Albina Hernández Guzmán M^{ra} Concepción Torres
Petra Hernández Guzmán Benito J. J. J.
Dolores Cantú Narcisca P. Román y J. J.
Alfonso Aragón Guzmán M^{ra} Luisa Hernández
Unidad Herana Lupe Guzmán Feliciano Hernández
M^{ra} Mercedes Ramírez M^{ra} Segurido
Juan Torres
Epitacio Cantú

Fuente. AHM, Col. Contemporáneo, 1957-1962, Vol. 89, im. 527.

Petra Cantú	Jesús Hernández	Juan Credillo
José González	Ofelia Aguado	7 fam.
Juan Ramón Quiroz	J. Luis Chavéz	Emiliano
Osma Ayala	Javier Quiroz	Amora y
Esther Ayala	María Hernández	fam
Juanita Ayala	M ^a del Carmen Jiménez	María Reyes
María Elena Cantú	Petra Colunga	María Campos
Agustina Moya	Isaac Colunga	Julio Reyes
Suiza Cantú	Julia Colunga	Nicolasa y
María del Puente	Betha Colunga	José Reyes
Juanita García	Cecilia Colunga	Petra Reyes
María del Mar Moya	Jesús Morales	Petra Olivo
Encarnación García	Paula Lipe	Juana Chavéz
Jesús Cantú	Roberto Baza	Rosa Chavéz
Antonia Zancudo	M ^a Elena Morales	Rosario Chavéz
Francisca Castañeda	Juan Credillo Medina	
Silvia Cantú	Antonio Credillo de Gamal	
Juan Ramón Quiroz	Andrea Credillo Niño	
José Luis Quiroz	Cristóbal de Gamal	
Pasuala Torres	Nicolasa Niño de Credillo	
María Torres Cantú	Sandra Gloria Gamal	
Joaquín Garay	Valentín de Gamal	
Jesús García	Salomé Zarate	Chavéz
Esteban Cortés	Sotera Zarate	Pedro
Susana Cortés	Victoria Macías	Chavéz
Manuel Cortés	Juan Macías	
Isrene González	M. de Los Angeles Rodríguez M.	
Francisco Barcia	Corolina Macías Paz	
Minerva Hernández	Guadalupe Macías	
Juan Torres V.	Carmen Colunga	
José Ayala	Genoveva Macías	
Pamona Cantú	Isabelina Ramos de Barra	
M ^a Dolores Quiroz		
M ^a de los Santos Hernández		
Eusebio Luván		

Fuente. AHM, Col. Contemporáneo, 1957-1962, Vol. 89, im. 528.

Apéndice 17. Lista de noticieros filmicos

FECHA	TÍTULO DE NOTICIARIO	ESPACIOS DE EXHIBICIÓN	DATOS
23 DE FEBRERO DE 1956	Núm. #89	Savoy y Rosita	Exhibiciones por Noticiario Nacional, S.A.
1 DE MARZO	Núm. #89	Palacio Alameda y	Exhibiciones por Noticiario Nacional, S.A.
28 DE MARZO	Núm. #92: Reunión de alcaldes	Independencia y Brasil 31 de marzo al 6 de abril	Exhibiciones por Noticiario Nacional, S.A.
2 DE ENERO DE 1957	Inauguración del jardín de niños Profa. Francisca Ramírez Anguiano en la Alameda Mariano Escobedo Escuela 1° de mayo Jardín de niños Pestalozzi y Escuela Lic. Juan Antonio de la Fuente	Rex, Elizondo, Florida.	Exhibiciones por Noticiario Nacional, S.A. Título de programa: Noticiarios actualidades del norte Programa para Rex el 8 de enero de 1957 solo proyección de inauguraciones de jardines.

	Comida de Navidad empleados cinematografía Alarcón Posada Philco; VI Congreso Maestros Federales Desfile Carros Alegóricos de Navidad (Carta Blanca) Auto Express Laredo (FIAT) Corrida Bufo del Depto. de tránsito municipal (Café K Cero); Deportes en México	Elizondo y Florida	Programadas desde sábado 12 al viernes 18 de enero 1957 todos los cortos.
29 DE ENERO DE 1957	Núm. #115 Inauguración de escuelas Núm. #116 Lectura II Informe	México y Azteca Palacio y Alameda	Exhibiciones por Noticiario Nacional, S.A. Título de programa: Noticiarios actualidades del norte
22 DE MAYO DE 1957	Edición #73: Reportaje sobre la construcción edificio escolar escuela Caracol.	7 al 10 de junio	Exhibiciones por Noticiero de televisión Título de programa: Semana regiomontana
	Edición #44: Reportaje de la XEFB sobre la entrega de diplomas a patrullas infantiles	14 al 17 de junio	Reseñas ordenadas por la presidencia municipal de Monterrey No se especifica en qué espacios se exhiben.

	Premios (premios a concurso infantil de tránsito en la Alameda)		
	Filmación del festival de danza de la Universidad.	28 de junio	
10 DE JULIO DE 1957	Núm. #125: Homenaje a las madres en su día	Savoy y Rosita 13 al 19 de julio	Exhibiciones por Noticiario Nacional, S.A. Título de programa: Noticiarios actualidades del norte
16 DE JULIO DE 1957	Núm. #125: Homenaje a las madres en su día	América y Terminal 20 al 26 de julio	Exhibiciones por Noticiario Nacional, S.A. Título de programa: Noticiarios actualidades del norte
1 DE AGOSTO DE 1957	Núm. #125: Homenaje a las madres en su día	Elsy, Rivera y Princesa 3 al 9 de agosto	Exhibiciones por Noticiario Nacional, S.A. Título de programa: Noticiarios actualidades del norte
11 DE SEPTIEMBRE DE 1957	Núm. #125: Homenaje a las madres en su día	Churubusco 14 al 20 de septiembre	Exhibiciones por Noticiario Nacional, S.A. Título de programa: Noticiarios actualidades del norte

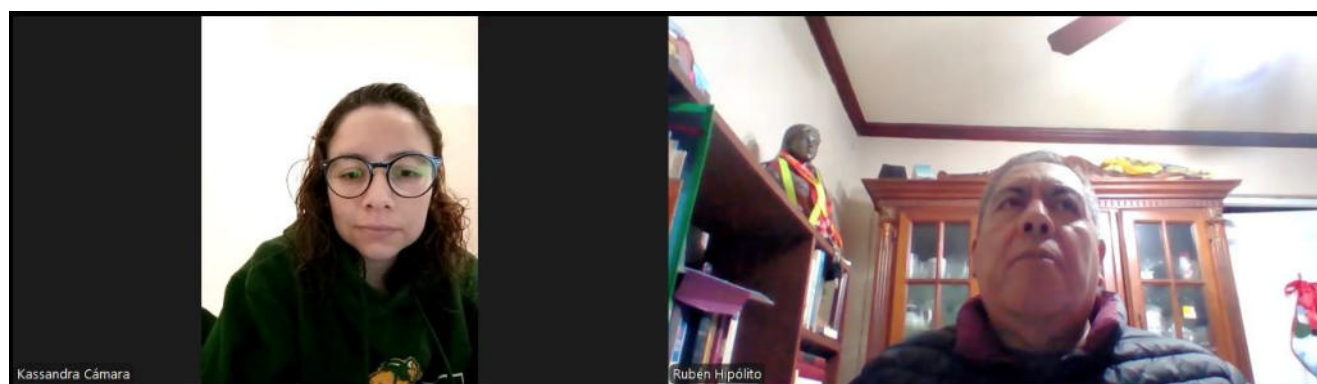
Fuente. AHM, 1957-1962, Col. Contemporáneo, Vol. 89, ims. 402, 444, 453, 457, 460, 480, 498, 499, 505, 507, 513.

Apéndice 18. Filmografía, 1958-1975

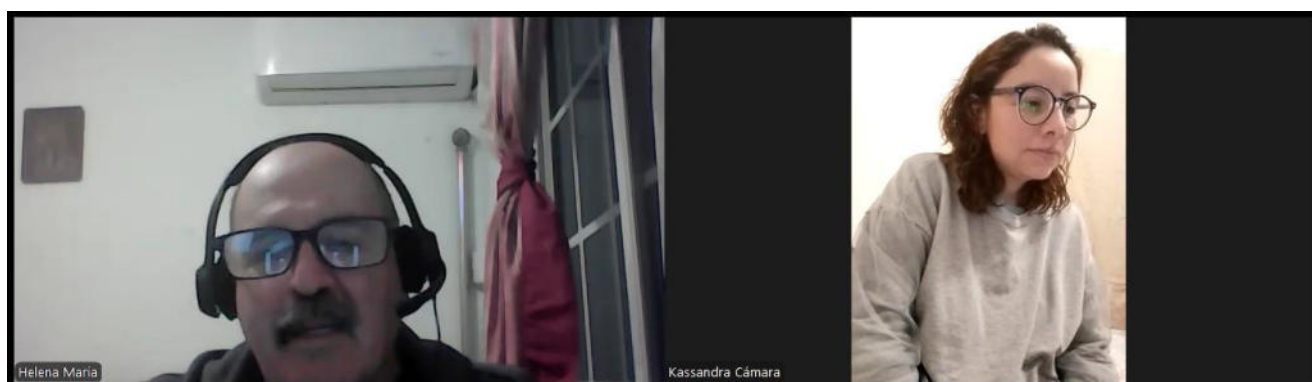


https://drive.google.com/drive/folders/1iOKAFjqcPkcZHHkL1EG1laoRQFBPhB1g?usp=drive_link

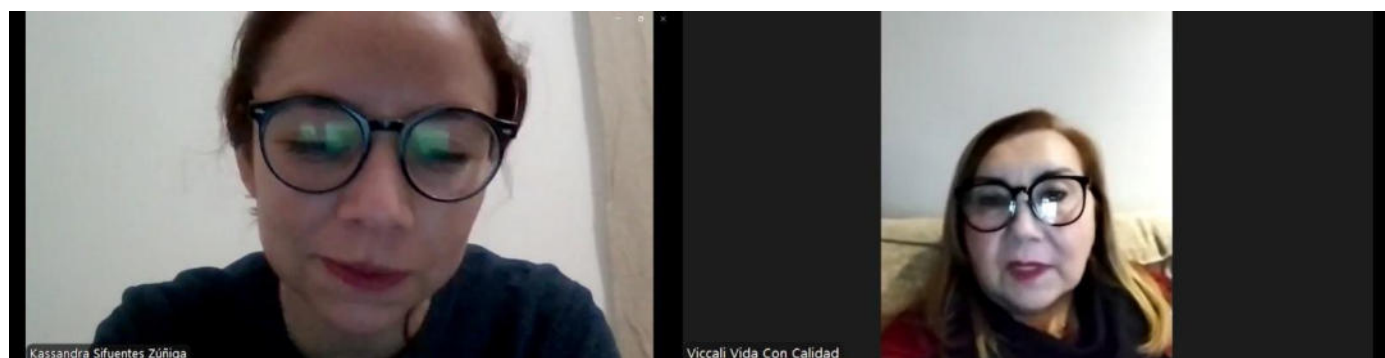
Apéndice 19. Evidencia de entrevistas



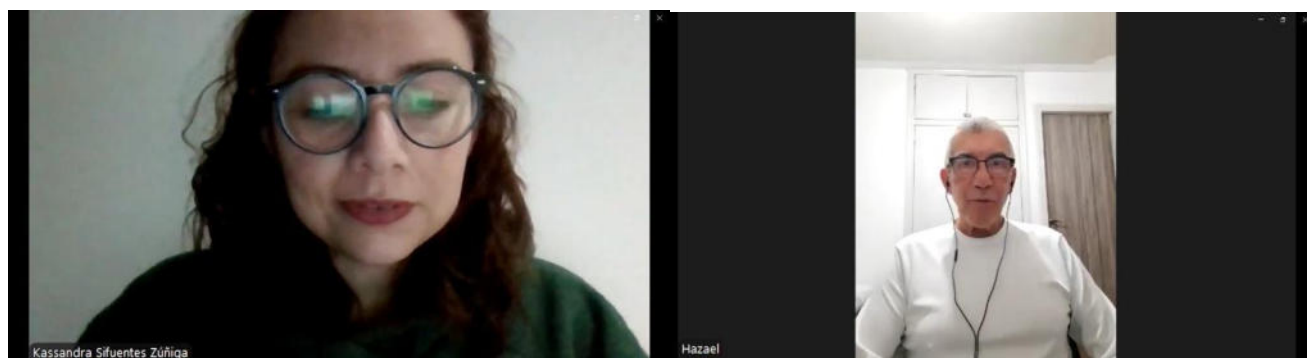
Entrevista con Rubén Hipólito



Entrevista con Juan Ramón



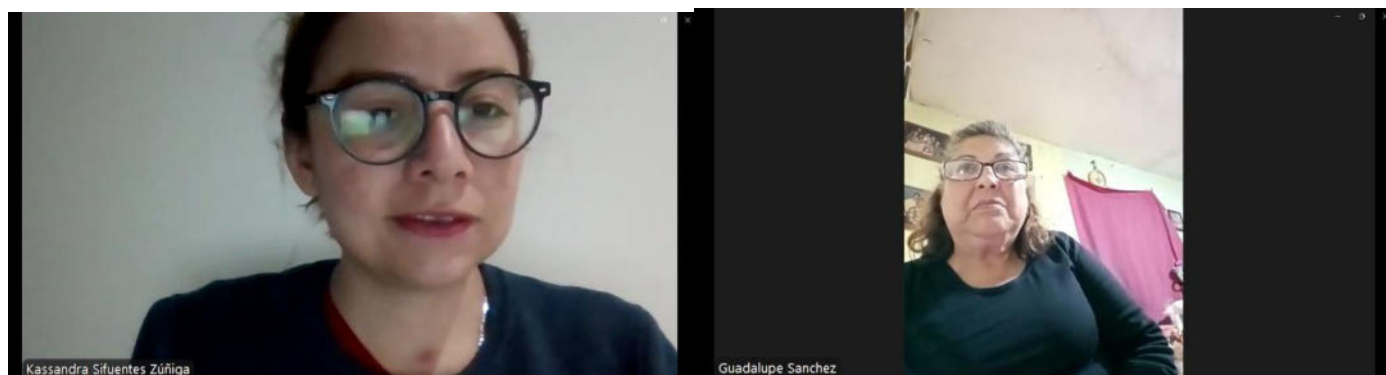
Entrevista con Ludivina Lozano



Entrevista con Hazael Castillo



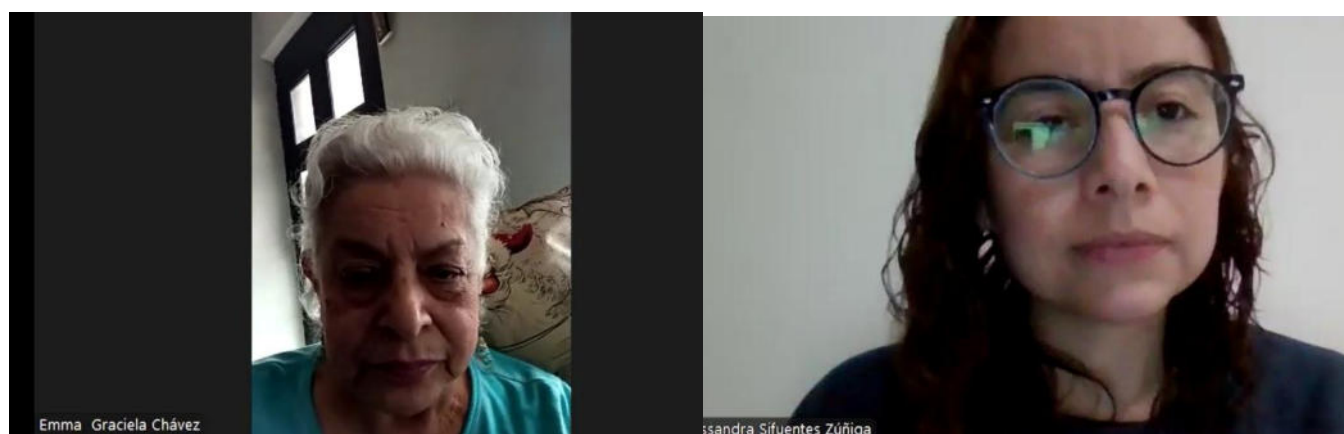
Entrevista con Gilberto Saldaña



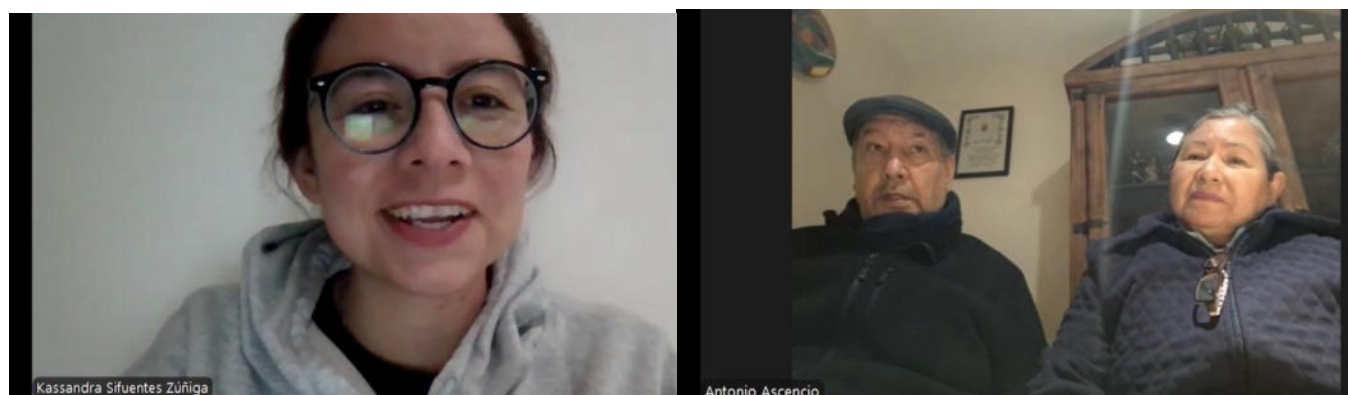
Entrevista con María Guadalupe Sánchez



Entrevista a Ernesto Rodríguez



Entrevista con Emma Chávez



Entrevista con Antonio Ascencio y María Elvia