

UAM-I
C.S.H.

PROYECTO DE INVESTIGACION

**Auge, decadencia y renacimiento
de la exhibición de cine en la ciudad de México.
Sociabilidad, distinción y ritualidad (1930-1996)**

Ana Rosas Mantecón (94348451)
Doctorado en Ciencias Antropológicas
junio de 1997

Tuñón

Directora: Julia Tuñón Pablos

Asesores: Néstor García Canclini
Ricardo Pérez Montfort

CONTENIDO

I. Antecedentes	1
II. Balance bibliográfico preliminar	8
III. Planteamiento del problema	16
IV. Justificación	24
V. Objetivos	25
VI. Marco teórico	27
VII. Hipótesis	40
VIII. Metodología	47
IX. Fuentes	52
X. Calendarización	56
XI. Bibliografía	57

I. ANTECEDENTES

Cuando, a finales del siglo pasado, llegó el cinematógrafo a la ciudad de México, sus habitantes se maravillaron con las diversas escenas que habían sido registradas por los representantes de los hermanos Lumière. Las primeras "salas" públicas de exhibición cinematográfica que existieron en la ciudad de México datan de 1896 y las crónicas de la época registran el lleno permanente de jacalones, carpas e incluso paredes¹. Paulatinamente, importantes teatros sumaron a sus instalaciones un aparato proyector y una pantalla, ya fuera para ofrecer exclusivamente proyecciones cinematográficas o para combinar espectáculos y funciones de zarzuela en las que al final de cada acto se obsequiaba al auditorio con unas vistas².

Si bien en los inicios del cine como espectáculo público fue más frecuente el fenómeno de la transformación de salas teatrales en salas cinematográficas, hacia 1906 se comenzaron a construir nuevos locales³. El cine se convertía, poco a poco, en el pasatiempo predilecto de un creciente número de espectadores. No obstante lo anterior, algunas investigaciones recientes indican que hubo altibajos en su arraigo así como reacciones diferenciadas por parte de los

¹ Me refiero a los muros de la empresa cigarrera El Buen Tono, a un costado de la Alameda, que realizaba proyecciones gratuitas todas las noches. V. Miquel, 1992: 9.

² Muchas de las transformaciones de los principales teatros en cines fueron temporales, porque durante las primeras décadas del siglo éstos siguieron ofreciendo funciones teatrales o zarzuela, así como conciertos con orquestas. El trabajo más completo sobre los diferentes aspectos de la exhibición cinematográfica es el de Aurelio de los Reyes, principalmente sus dos volúmenes titulados *Cine y sociedad en México 1886-1930*. V. también *Compañía Operadora de Teatros, S.A.:I.*

³ Dávalos:28.

distintos grupos sociales⁴. Las cifras de las que disponemos sobre el crecimiento de las salas durante el siglo veinte son imprecisas, y uno de los objetivos de esta investigación será delinear el desarrollo de los espacios de exhibición a lo largo del siglo.

Desde mediados del XIX habían adquirido relevancia entretenimientos como el circo, el teatro de revista y los conciertos de orquestas típicas, pero la Revolución terminó de incorporarlos a la vida cotidiana normal de los capitalinos al agudizarse la crisis de espectáculos cultos por el conflicto bélico⁵. Si a esto aunamos los cambios en la producción cinematográfica, que añadieron al cine documental el de ficción, con temáticas diversificadas, podremos entender el incremento del público atraído, ya no sólo entre las clases media y baja de la ciudad de México, para quienes constituía un espectáculo muy barato, sino entre otros sectores. Algunos investigadores aseguran que, hacia los años veinte, la costumbre de asistir a una sala de proyección cinematográfica se había implantado ya entre el público, considerando el aumento en el número de salas y en la capacidad de las recién construídas, que se sumaron a las que continuaban funcionando⁶.

De los Reyes ha mostrado cómo los cines de las primeras décadas del siglo enriquecen la experiencia social de los capitalinos: son sede de reuniones políticas y de casillas electorales,

⁴ "La oscuridad, el silencio, el incipiente desarrollo del lenguaje cinematográfico y la escasa producción de cintas ocasionaron que en 1900, a menos de cuatro años de la presentación del cine a la ciudad de México, los capitalinos se olvidaran casi por completo de él". Miquel, 1992:8. Dávalos coincide en señalar esa fecha como la primera gran crisis del cinematógrafo en México y la atribuye también a que mientras su popularidad crecía entre las élites se desprestigiaba. Dávalos:16.

⁵ Miquel, 1992:9.

⁶ Así, mientras en 1910 la relación de habitantes por butaca era de 119, una década más tarde disminuye a 16.4. COTSA:IV.

así como de convivencias vecinales. La experiencia social iba más allá del espectáculo, asemejándose a la de las iglesias, por lo que se les conocía como "catedral cinematográfica", "templos del silencio", "templos del arte mudo"⁷. Así, las salas fueron espacios de encuentro, pero también de distinción para diferentes sectores, cuya relación con el cine parece haber estado marcada desde el principio por las jerarquías sociales en las cuales se insertó.

Estudiosos del tema como Aurelio de los Reyes, Angel Miquel, Carlos Bonfil y Carlos Monsiváis han sugerido que cuando llegó el cine a la ciudad, ciertos grupos se resistieron a un proceso que había arrancado desde mediados del siglo XIX y que la llegada del cine vino a consolidar. Me refiero a la legitimación de los espectáculos populares y, en particular, al fenómeno al que responde: la masificación de la cultura. Ante el crecimiento de un nuevo e importante grupo de consumidores, alimentado por los procesos de urbanización e industrialización, los empresarios ensayaron nuevas formas para dirigirse a los sectores populares. Para estos sectores se redujeron los precios de entrada, abriendo la posibilidad de cruzar el umbral de un espacio sociocultural cuya entrada les había estado vedada.

Los autores arriba mencionados han destacado los efectos democratizadores del cine en un contexto en el que la diversión pública estaba marcada por el clasismo. La polémica parece ubicarse en la relación inicial de las clases altas con el cinematógrafo: mientras para Angel Miquel al cine acudían gustosos los sectores populares y medios, pero durante los primeros diez años el invento no tuvo en realidad mucho éxito entre las clases pudientes, para Aurelio de los

⁷ 1993:45.

Reyes, la resistencia de las clases altas no fue al cinematógrafo sino a mezclarse con la plebe por lo que, en un contexto en el que se veían imposibilitadas crecientemente para mantener la exclusividad de su vida cultural, exigieron funciones "de gala", en donde no hubiera "mezcolanza"⁸. El papel de las salas como espacios de **distinción social** no parece haber sido homogéneo en el tiempo y en el espacio, y los desacuerdos surgen aún en una misma obra. Mientras Aurelio de los Reyes asegura que hacia 1906 "el cinematógrafo juntaba a ricos y pobres, no jerarquizaba" y que "el pan de cada día fue la mescolanza durante el Porfirismo en cines e iglesias", en otra parte nos dice que si bien al principio las salas no estaban jerarquizadas legalmente, el rumbo, el empresario y el público hacían las diferencias, o que en algunos cinematógrafos los precios de las diversas localidades marcaban las diferencias sociales, pero en otros no⁹.

No obstante los altibajos, de 1930 a 1955 la asistencia nacional al cine muestra las mayores tasas de crecimiento anual: el número de salas aumenta a una tasa de 6.6%, las localidades vendidas y el ingreso en taquillas a 8%, respectivamente. En 1955 el público del país asistía el cine en promedio más de 6 veces al año, si consideramos a toda la población y 12.4 veces si consideramos sólo a la población entre 15 y 65 años de edad. Para finales de los cincuenta, el crecimiento de la taquilla empieza a descender; así mientras entre los sesenta y los ochenta baja del 2.5% a menos del 1% anual, la demanda de aparatos de televisión aumenta al

⁸ En opinión de Miquel, sus gustos en materia de entretenimiento se orientaban más hacia la ostentación de sus haberes en la ópera y el teatro, las sesiones palaciegas de poesía y música romántica, las carreras de caballos y los toros, el *art nouveau* y las tipples, así como la práctica del ciclismo. Miquel, 1992:8. V. también De los Reyes, 1993:25.

⁹ De los Reyes, 1993:67, 71, 91 y 170.

13.3% anual¹⁰.

El crecimiento de los públicos de cine en los años cuarenta y los cincuenta, se dió a la par de la expansión de la ciudad de México y la llegada masiva de migrantes de provincia. La relación entre estos fenómenos está todavía por ser investigada, ubicando los ritmos y tensiones de cada uno, los momentos de confluencia, los desfases, así como las particularidades mexicanas respecto al incremento mundial de la asistencia a las salas de cine -así como a su posterior decremento. En el caso de la ciudad capital, el auge de dicha asistencia fue impulsado también por el uso diversificado del espacio urbano y las estructuras barriales que enmarcaban el creciente consumo de películas en sus salas de exhibición. En las décadas de los cuarenta y los cincuenta, acudir al cine formaba parte de un abanico de prácticas en las que se desenvolvía la vida pública de la urbe: con la masificación de las diversiones populares, las ofertas culturales eran diversas; las crónicas de mediados de siglo nos relatan el desarrollo de una intensa vida pública en calles, plazas, cafés, restaurantes, carpas, circos, cantinas, cabarets, teatros, cines y salones de baile. Además, la extensión de la ciudad permitía acceder con relativa facilidad a distintos puntos y está por averiguarse en qué medida el sistema de transporte coadyuvaba o limitaba los recorridos.

Fue en los años sesenta que los **usos de la ciudad** empezaron a reorganizarse y a restringirse. A la expansión urbana de la ciudad de México no la siguió un incremento equivalente de los equipamientos correspondientes -culturales y de otros tipos-, de manera que

¹⁰ Elizondo:6-7. V. también *Macrópolis*, 10 diciembre 1992:23.

fue perdiéndose la articulación de los cines barriales con su entorno poblacional. Los desequilibrios acentuados por la expansión urbana empezaron a ser compensados por la eficacia tecnológica de las redes comunicacionales y los capitalinos se recluyeron paulatinamente en sus hogares, con el consiguiente auge de las videocaseteras domésticas¹¹ y, en algunos sectores, de la televisión por cable. Se trata de un fenómeno de dimensiones mundiales: las dificultades económicas acentúan las tendencias internacionales a que el entretenimiento a domicilio reemplace al que ofrecen los espectáculos públicos, consolidando la televisión y la familia como los principales organizadores del tiempo libre, la información y la sociabilidad¹².

El cierre masivo de salas llegó con los años setenta y ochenta. Así como en las primeras décadas del siglo la ciudad de México atestiguó la transformación de los teatros en cines, en los años recientes nos tocó presenciar la de los cines en estacionamientos, centros comerciales, auditorios, bares, taquerías, salones para fiestas infantiles, bodegas o locales para renta de videos. A partir de 1970 el número de salas empezó a disminuir y la relación de habitantes por butaca sufrió un grave deterioro al cuadruplicarse respecto a los años cuarenta y cincuenta, llegando a ser en 1976 de 52.6 habitantes por butaca. La situación fue empeorando con el tiempo: tan sólo en el curso de 1992 cerraron sus puertas alrededor de 187 salas en toda la república, 60 de las cuales correspondieron al DF¹³.

¹¹ Según el Informe anual del Grupo Videovisa, la penetración de la videocasetera en telehogares de la ciudad de México era en 1985 de un 8%, en 1988 un 19.8% y en 1991 de 35%. Citado en García Canclini, coord., 1994:196.

¹² V. García Canclini, 1996.

¹³ Jesús Masaroa Murillo, secretario general de la sección 1 del STIC, en **Novedades**, sección Espectáculos, 7 de noviembre de 1992.

La distribución de la oferta de salas fue centralizándose cada vez más, de manera que al iniciar la década de los noventa, más de la mitad de los cines se concentraba en tres de las delegaciones centrales del Distrito Federal¹⁴, mientras en las delegaciones periféricas, los cines escaseaban: Azcapotzalco sólo tenía 3, en tanto Iztacalco, Xochimilco y Milpa Alta ninguno. Como parte de este fenómeno de centralización de la oferta cinematográfica, se encuentra la concentración en la zona sur del mayor número de salas con una programación de calidad para cinéfilos (como la Cineteca Nacional, el Centro Cultural Universitario y otros cineclubes de Ciudad Universitaria).

Por añadidura, el lema "El cine se ve mejor en el cine", ideado para atraer público por los empresarios, se volvió un sofisma en las salas sobrevivientes: la falta de inversión y de mantenimiento de estos espacios ahuyentaba más que atraía a los cinéfilos. Los augurios no se dejaron esperar: con el siglo terminaría la época del cine como espectáculo masivo "la de las grandes salas oscuras como el lugar de reunión -de comunión- a veces más allá del fenómeno filmico. Terminará, como dice García Riera, la época Lumière"¹⁵.

Una de las estrategias para enfrentar la crisis de la exhibición, la cual empezó a ensayarse en la ciudad desde finales de los años setenta, fue la de subdividir las salas grandes en varias de menor cupo o la de construir nuevas salas -de reducido número de butacas- integradas a centros comerciales -fenómeno que puede ser vinculado con la tendencia, cada vez más acendrada, a desplazar el uso del espacio público para fines de paseo, por el acceso a grandes

¹⁴ V. Aguilar:12-13 y García Canclini, coord., 1993: 163.

¹⁵ Vargas, 1991:28.

almacenes de ventas. Pero no fue sino hasta mediados de los noventa que la construcción de varios sistemas de multicines logró atenuar los augurios sobre la muerte de la exhibición.

Las nuevas salas fundan su oferta, por una parte, en el mecanismo de diversificar -dentro de una gama limitada de opciones- las alternativas temáticas para el cinéfilo. Por otra parte, recurren a la mejoría técnica de las instalaciones: mayor calidad de la imagen, del sonido, de los servicios anexos, y se ubican en zonas donde la capacidad adquisitiva de los habitantes circundantes va de lo medio a lo alto¹⁶.

II. BALANCE BIBLIOGRAFICO PRELIMINAR

El estudio de los públicos de cine en nuestro país está por hacerse. Tal afirmación resulta paradójica si reconocemos que dentro de la bibliografía producida en nuestro país sobre este medio, los trabajos que dedican alguna atención al consumo cinematográfico -esto es, tanto al público como al contexto en el que se relaciona con los filmes- frisan el medio centenar. El problema radica en que la mayoría de ellos relaciona al cine con el proceso de recepción de manera secundaria. Así, abundan las investigaciones sobre la oferta cinematográfica, pero son contados los trabajos que se interesen expresamente por los procesos de exhibición y recepción.

Lo anterior se refleja también en el tipo de textos elaborados y en las fuentes utilizadas para referirse a la recepción: más de la mitad son ensayos o investigaciones basadas predominantemente en fuentes secundarias -generalmente las mismas-, lo cual nos remite a un

¹⁶ La multiplicación de puntos de emisión no ha modificado casi nada la variedad de la oferta cinematográfica, ni llevado a matizar la monótona repetición. V. García Canclini, 1996 y González Rodríguez, 1997:3C.

conjunto de estudios generales, que se apoyan en consideraciones previas -muchas de ellas meros clichés o estereotipos, retomados las más de las veces acríticamente¹⁷-, y que no aportan nuevos indicios que impulsen el abandono de la especulación. De esta manera, mientras las cuatro quintas partes recurren a la revisión bibliográfica y al análisis de películas, tan sólo el 20% realizó una revisión hemerográfica o de archivo sistemáticas¹⁸, así como entrevistas (a distribuidores, críticos de cine, directores, etc.) y no se diga al público, consultado por apenas el 8%¹⁹. Clara excepción es el interés que despierta la relación del cine mexicano con diversos públicos en las décadas cuarenta y cincuenta, atendida en diversa medida por trabajos que se concentran en dicho período o por acercamientos panorámicos que también lo tocan. No es difícil entrever que el apoyo predominante en el análisis de las películas, ha llevado a no pocos de los autores a deducir de la oferta cinematográfica lo que el público deseaba, pensaba, opinaba o gustaba. No obstante lo anterior, los estudios por hacer sobre los públicos de cine no parten de cero: hay ya una serie de hipótesis formuladas (aunque no siempre se reconozcan como tales), así como la puesta en práctica de técnicas de investigación y fuentes empleadas que se deberán evaluar y profundizar.

Por lo que respecta a los estudios que han tocado el tema de la exhibición, el trabajo más completo que encontramos es el de Aurelio de los Reyes, quien le otorga gran importancia

¹⁷ Llama particularmente la atención el escaso diálogo entre autores -clara excepción en el caso de los historiadores. Generalmente los autores retoman afirmaciones de uno u otro, algunas veces sin citar la fuente.

¹⁸ Nos referimos a los autores que realizaron una revisión hemerográfica o de archivo, ya que abundan en los textos referencias circunstanciales a crónicas periodísticas, como las recopiladas por Luis Reyes de la Maza, o las incluidas en la investigación de Aurelio de los Reyes, las cuales han sido fuente inagotable para las reflexiones de múltiples autores interesados en el cine mudo.

¹⁹ El público espectador ha sido abordado a través de diversas técnicas: encuestas, observación participante, entrevistas individuales y grupales, así como de manera un tanto indirecta, a través de la entrevista a los distribuidores y encargados de cines.

a la evolución de las salas de cine en la ciudad de México: condiciones, número, localización, precios, tipos de películas exhibidas, duración de los programas, combinación con otros espectáculos, formas de publicidad, utilización de las salas para diversas actividades sociales, sindicales y políticas. De los Reyes muestra cómo los cines enriquecieron la experiencia social de los capitalinos de principios de siglo, las dimensiones rituales de la asistencia a las salas y el papel que jugaron en la diferenciación social. Dicho papel también ha sido explorado por Angel Miquel.

De consulta obligada consideramos los trabajos de Aurelio de los Reyes, no sólo por la acuciosidad con la que los ha ido elaborando, sino también porque es de los pocos estudiosos que ha vuelto su mirada a la recepción que el cine tuvo entre la población y a algunas influencias sobre la sociedad de la época que lo iba produciendo. De los Reyes es, además de cinéfilo, historiador, por lo que sus investigaciones se encuentran fuertemente apuntaladas en la revisión hemerográfica, así como bibliográfica nacional y extranjera. Con base en lo anterior, ha cuestionado la validez del método y las fuentes de autores como García Riera, Reyes de la Maza o Francisco Ignacio Taibo, lo cual les ha llevado en ocasiones a difundir datos cuya veracidad considera dudosa. Su obra se centra en las décadas anteriores a la **época de oro** del cine mexicano.

Las crónicas periodísticas recopiladas por Luis Reyes de la Maza, tanto en su **Salón Rojo** como en **El cine sonoro en México**, han sido fuente inagotable para las reflexiones de autores como García Riera, Monsiváis, etc, y si bien sus interpretaciones -brevemente expuestas en las

introducciones- han sido cuestionadas, consideramos que la revisión de su trabajo puede dar buenas pistas para la investigación que nos proponemos realizar.

Entre las obras panorámicas que resultan también de interés para nuestro estudio se encuentra la recopilación de documentos gráficos e impresiones agrupada bajo el título **Asamblea de ciudades. Años 20s/50s. Ciudad de México**. No obstante la superficialidad con la que presentan las distintas facetas y épocas históricas de la ciudad de México, el catálogo de la exposición que se realizó en Bellas Artes puede resultar de gran interés para contextualizar en el desarrollo urbano, social y cultural de la capital al fenómeno cinematográfico.

Como complemento indispensable a los estudios ya mencionados, encontramos los trabajos de Federico Heuer, Fernando Macotela, COTSA, María Luisa Amador, José Iturriaga y Miguel Contreras. **La industria cinematográfica mexicana**, escrita por Federico Heuer, un funcionario encargado del crédito estatal al cine, resulta de gran utilidad para ubicar el proceso de crisis del cine nacional después de sus años dorados. Además, proporciona información estadística sobre la distribución y la exhibición nacional, escasez de cines, etc. en los años cincuenta y sesenta, y propone diversas soluciones que resultan ilustrativas de la problemática enfrentada. El trabajo de Fernando Macotela Vargas resulta atractivo por la atención que brinda al surgimiento y consolidación de la industria cinematográfica nacional, así como a su posterior crisis. Su revisión de diversas legislaciones brinda una buena guía para su estudio a profundidad. **El libro negro del cine mexicano**, de Miguel Contreras, es un amplio documento de carácter periodístico que expone los conflictos políticos y económicos de la

industria y la exhibición cinematográfica a mediados de siglo. **Las salas cinematográficas en la ciudad de México y su área metropolitana**, de la Compañía Operadora de Teatros S. A. (COTSA), describe con gran minuciosidad (brinda diversos cuadros estadísticos y un mapa) la distribución y características de las salas en los años setenta. Contiene una pequeña separata sobre el desarrollo general de los cines en la ciudad de México de 1896 a 1978. "La exhibición en México 1930-1970" de María Luisa Amador, se concentra en la descripción de las carteleras pero ofrece alguna información sobre la apertura de nuevas salas en dicho período. Por último, José E. Iturriaga, en **La estructura social y cultural de México** hace un breve análisis de la evolución numérica del público de cine y de la relación de éste con otros espectáculos masivos.

Son aún escasos los trabajos que buscan relacionar al cine con el proceso de recepción, esto es, tanto al público como al contexto en el que se relacionaba con los filmes: fuera de algunas referencias circunstanciales al auditorio en Jorge Elizondo y Hugo Vargas, los trabajos de Norma Iglesias, Carlos Bonfil, Julia Tuñón y Carlos Monsiváis resultan excepcionales.

De Carlos Bonfil destacan dos textos: uno dedicado a la figura de Cantinflas -pero que contextualiza su éxito y declinación con referencias muy sugerentes al conjunto de las diversiones populares de la época- y otro, de reciente aparición (1994) en donde aborda problemáticas poco exploradas por los historiadores del cine, tales como la relación diferenciada con las películas según el origen social, las implicaciones democratizadoras del esparcimiento urbano, la relación del cine con las carpas y el folletín, etc. Las dificultades con su trabajo

radican en el hecho de que no aporta mayores elementos que apuntalen sus afirmaciones. Se trata de una publicación conjunta con Carlos Monsiváis, que expresamente anuncia en su título el tratamiento de la temática de los espectadores de cine de la Epoca de Oro. No obstante la brillantez de las hipótesis formuladas al respecto (la cual se acentúa en los otros trabajos de Monsiváis incluidos en el texto), encontramos sintomático que se brinden tan pocas fotografías del público o de salas de cine: sólo seis de un libro con un fuerte discurso fotográfico (una foto cada dos páginas). Lo mismo que pasa con las fotos sucede con los textos: se empieza haciendo referencias al público y se termina con la deducción, a partir de la cartelera cinematográfica y de la producción de películas (géneros, temáticas, etc.), de la evolución de los gustos del público. De hecho, se empieza haciendo referencia a actitudes diferenciadas, pero muy pronto - y esto es muy claro en Bonfil- se pasa al "gusto de la época" y "al público".

Los múltiples textos de Carlos Monsiváis, que interrelacionan el cine (y otros medios) con la construcción de la cultura nacional y la popular urbana, han brindado legitimidad a una temática que durante años se había considerado como intrascendente. Con agudeza y sensibilidad ha sabido ir planteando problemas y sugiriendo hipótesis que, aunque en ocasiones han sido rebatidas por otros investigadores, son siempre un impulso para la renovación de los estudios culturales. Al respecto, varias de las intuiciones de Monsiváis han sido retomadas y sistematizadas por Jesús Martín-Barbero, en cuyo trabajo encontramos diversas reflexiones sobre el papel de los medios de comunicación en la consolidación de los Estados-nación y los procesos de irrupción e incorporación política de las masas en América Latina.

Carlos Monsiváis y Julia Tuñón han llamado la atención sobre la importancia de la dimensión barrial de algunos cines para la identidad urbana, así como sobre el papel que, en los años cuarenta, cumplía la visita a las salas como rito diario o dominical. Resulta de interés en este aspecto el ensayo de Emilio García Riera sobre **El cine y su público**, en donde aborda la posible dimensión uniformadora del ritual cinematográfico en determinados públicos, así como sus consecuencias en términos de generación de pasividad o actividad entre los espectadores.

Dicha dimensión ritual también ha sido destacada en la actualidad por Norma Iglesias (1992) en su trabajo sobre el público de cine fronterizo en Baja California y en el sur de E.U. Esta investigadora ha señalado que para los migrantes mexicanos en Estados Unidos, la asistencia al cine es un intenso acto público y privado, ya que a la vez que constituye un espacio lúdico de convivencia, les ofrece una experiencia íntima de recreación de las dificultades de migrar. De gran importancia para nuestra investigación será analizar su trabajo **Cien años de público en España** (en prensa), cuyo contenido conocemos sólo por la referencia que realiza en el balance de su propia producción (Iglesias, 1996), y que tuvo como objetivo conocer las diferentes formas en que se ha vivido el ver cine a través de sus cien años de historia en ese país, así como recrear los diferentes rituales de ver películas por diferentes generaciones de auditorios.

Julia Tuñón se ha preocupado por profundizar en la caracterización de las audiencias capitalinas del cine mexicano de la **época de oro** (analizando factores como la educación, ocupación, estructura familiar, años de residencia en la ciudad, etc.) y es de las pocas analistas

que reconoce el carácter hipotético de muchas de las afirmaciones sobre la relación entablada por el cine con sus espectadores.

Por lo que toca a los trabajos que han abordado las transformaciones ocurridas al otrora cinéfilo tras la llegada de la televisión y posteriormente del video, un estudio pionero es el realizado por Jorge Elizondo a principios de los noventa, quien analiza estadísticamente la pérdida de público de cine a partir de los años sesenta, en el marco del auge de la televisión y la poco planificada distribución geográfica de salas en la ciudad de México.

Por su parte, los investigadores que participamos en los estudios que se publicaron bajo la coordinación de Néstor García Canclini, con el título **Cine, televisión y video: los espectadores multimedia**, abordamos el conocimiento de los públicos de estos tres medios y de las repercusiones de la recomposición del mundo audiovisual en el Distrito Federal, Mérida, Guadalajara y Tijuana. Un trabajo complementario es el realizado por Víctor Ugalde y Pedro Reygadas, quienes además ofrecen un conjunto de cuadros estadísticos de gran interés.

Por último, un trabajo que no se especializa en el ámbito cinematográfico, pero que lo analiza en relación con otros medios, es el estudio de Pablo Arredondo y Enrique Sánchez Ruíz que aborda la relación entre poder y medios a través de los casos de la prensa, el cine, la radio y la televisión. Si bien mucha de la información en la que se basan es provista por los multicitados García Riera y De los Reyes, la particular forma de organizarla e interpretarla, tanto como el recurso a datos de la UNESCO y de diversos organismos oficiales nacionales,

abren polémica a otras dimensiones de la problemática y le otorgan actualidad.

III. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En los **Antecedentes** del proyecto busqué mostrar, a grandes rasgos, el proceso general de desarrollo de la exhibición de cine en la ciudad de México y algunos de los factores que han influido en él, pero dada la escasez de estudios que aborden de manera específica esta problemática o el proceso en su conjunto, muchas de las afirmaciones tienen un carácter hipotético, lo que me conduce a plantear como objetivo inicial de la investigación el delinear el rumbo que tomó la exhibición en la ciudad de México en el período de va desde los años cuarenta hasta la actualidad, precisando los antecedentes (1896-1930) con fuentes secundarias.

Sin pretender agotar la complejidad del fenómeno de la exhibición y el consumo de películas, me interesa conocer cuáles fueron las formas de articulación entre la estructura urbana y el cine, a través de la investigación de la relación entre el crecimiento de la ciudad y la distribución y acceso a la oferta cinematográfica, desde los años ^{cuarenta} hasta la actualidad. Se tratará de describir, y posteriormente analizar, cómo se ha insertado el cine en el espacio urbano, mapeando la distribución de las salas cinematográficas en diferentes épocas, identificando zonas de ubicación (dirección, nivel económico, redes de transporte para acceder a ellas, para poder identificar la evolución de su accesibilidad geográfica), así como la caracterización de las salas (jerarquización legal, precios de entrada -dato que en relación con el nivel de ingresos puede darnos una idea de su accesibilidad económica-, aforo, tipo de programación, descripción arquitectónica, mantenimiento), y la asistencia que tuvieron a lo largo

del período analizado. Se trataría así de ubicar la historia de las salas en función de su articulación con el espacio urbano, sin pretender abordar con todo detalle la evolución particular de cada uno de los cines.

Una vez delineada dicha articulación, intentaré precisar qué representó el cine como espectáculo masivo, en sus dimensiones de sociabilidad, distinción y ritualidad, para los habitantes de la ciudad de México en el período 1930-1996. Concentrándome en la práctica de asistir a un cine y en los diferentes procesos que la entrecruzan, pero sin abordar la recepción específica de películas y su posible influencia en el auditorio, buscaré averiguar cómo se ha insertado la práctica de acudir al cine en la vida cotidiana de sectores urbanos diversos, qué relevancia ha tenido dicha práctica en relación con otras formas de entretenimiento, así como las transformaciones que han generado las formas diferentes de ver cine²⁰. Asimismo, cuál ha sido la evolución numérica de la asistencia general a las salas, tarea ardua ante la falta de estadísticas confiables. ¿Es posible identificar una época de auge de la asistencia a las salas?. ¿Desde cuándo se puede hablar de decadencia de la asistencia?, ¿ha habido una recuperación de públicos en los años noventa?.

Además, me interesa conocer cuál ha sido la composición de los públicos de cine y cómo se ha venido transformando, aspiración difícil de lograr respecto a las primeras décadas de nuestro estudio pero más asequible para las dos últimas, por la existencia de encuestas sobre consumo cultural. ¿Cómo eran los públicos de las salas y qué transformaciones han sufrido?.

²⁰ No voy a analizar las distintas situaciones en las que se ven películas en la actualidad. Me restringiré a las salas, si bien tomaré en cuenta los relatos de los entrevistados sobre los cambios que implicó el paso de las salas a la televisión y el video.

¿Qué tan diversificados se encontraban?. Determinar, en la medida de lo posible, su origen rural/urbano, nivel educativo, ocupación, ingresos, zona de residencia y modo de acceso a las salas (transporte utilizado).

1. Las salas de cine y la sociabilidad

Uno de los principales aspectos que me interesan en torno al papel que jugó la asistencia al cine en la vida de la ciudad, en diferentes épocas y para distintos sectores, se refiere a las posibilidades que ofrecieron las salas para la sociabilidad en relación al uso del espacio urbano. En este sentido, me parece primordial analizar hasta dónde es posible hablar de los cines como centros sociales en los años cuarenta y cincuenta, si se consideran todavía a los cines como "templos sociales" en los años de nuestro estudio; cómo eran las estructuras barriales de la ciudad en dichos años y cómo se transformaron con el crecimiento urbano, cómo era el uso del espacio público en las primeras décadas de nuestra investigación y cómo se fue transformando, qué relación ha tenido la práctica de asistir al cine con otras formas de uso del espacio urbano, si acaso propiciaban las salas de exhibición (cines de barrio, por ejemplo) un sentido de intimidad y de comunidad, o bien de anonimato; cuáles eran los usos del espacio al interior de las salas, cómo se articularon las salas a su entorno barrial y social en los años cuarenta y cincuenta, cuáles cambios sufrió dicha articulación con el crecimiento de la ciudad, en qué medida se modificó su papel como centros sociales a la llegada de la televisión, y posteriormente con el video y la televisión por cable.

2. Las salas de cine y la distinción

Como expuse con anterioridad, las salas fueron espacios de encuentro y también de distinción para diferentes sectores, si bien está por determinarse el rumbo cambiante que tomaron los cines como instancias de identificación y de diferenciación social.

El cine recibió sus primeros impulsos como parte del proceso de masificación de la vida cultural de la ciudad. ¿Cómo influyó la jerarquización social -y sus transformaciones- en el devenir de la exhibición cinematográfica?, ¿tuvo el cine efectos democratizadores sobre la diversión pública?, ¿cuándo empezó la jerarquización legal²¹ de las salas?. A partir de la década de los cuarenta -y en su evolución hasta finales de los noventa-, ¿cómo se realizaban en las salas de cine los procesos de identificación/diferenciación social?, ¿se mezclaban los distintos sectores sociales en las salas?, ¿había una asistencia homogénea o heterogénea a cines de primera y de segunda?, ¿cómo se ubicaban los distintos sectores dentro de una sala (primero y segundo pisos)?, ¿cuándo se estipularon los mismos precios de entrada para toda una sala?. Dentro de las salas: ¿había comportamientos diferenciados?, ¿se daban enfrentamientos o diálogos entre porciones del público?.

Se trata de ubicar al fenómeno del cine como espectáculo de masas dentro del proceso de masificación/segregación de la ciudad. A finales de los años noventa, ¿nos encontramos ante una revitalización del fenómeno del cine como espectáculo de masas?, ¿qué transformaciones ha sufrido el perfil del público de cine en términos de su edad, escolaridad, género y recursos

²¹ Esto es, el reconocimiento oficial de diferentes niveles en la calidad del servicio otorgado.

económicos?; ¿es posible hablar de un proceso de recuperación de espectadores a costa de su elitización, esto es, su restricción para auditorios de clase media alta y alta?, ¿las cadenas de minisalas constituyen una forma de segregación urbana?.

3. La construcción del público de cine

¿Cómo ha construido el cine a sus espectadores en la ciudad de México?. ¿De qué manera ha incorporado al espectador a sus convenciones, educado en ello a las audiencias, cómo ha sido el proceso de aprendizaje colectivo tanto del lenguaje cinematográfico como de los diferentes rituales de ver películas, a lo largo de las distintas generaciones de auditorios?. ¿Cómo se buscó y en qué medida se consiguió el apego a los reglamentos implícitos (guardar silencio, expresión pausada de emociones y afectos, permanencia en el asiento, no agresión, etc.) y explícitos (tales como no fumar, prohibición de la asistencia a ciertos grupos -niños, por ejemplo), etc.?, ¿cómo fueron evolucionando la normatividad implícita y la reglamentación oficial a lo largo de las décadas de nuestro estudio?.

Aurelio de los Reyes, Angel Miquel y Héctor Perea, al acercarse a la crónica y el periodismo cinematográficos, han analizado el enojo de los intelectuales de principios de siglo ante la ruptura permanente del ritual cinematográfico (que en su modelo ideal abrigaría a un espectador silente, entregado a la imagen) por parte de los públicos, generalmente educados en otros modelos, como el de las carpas, en donde la regla era la interpelación y el diálogo a gritos. ¿Cómo se fue dando la negociación entre ambos modelos?, ¿en qué medida podemos hablar de una negociación entre el modelo ideal y particularidades nacionales, locales e incluso sectoriales

y/o de clase?, ¿existe una relación entre el apego al modelo ideal de comportamiento en una sala de cine y el nivel escolar o la posición de clase?

Si bien muchas de estas problemáticas arrancan con la llegada del cine a México, para los años cuarenta -período con el que iniciamos el estudio-, dada la masiva inmigración a la ciudad de México, constantemente los cines recibían espectadores novatos que iniciaban sus relaciones con el séptimo arte. ¿Existe una relación entre el ejercicio del modelo ideal de comportamiento en una sala de cine y los años de residencia en la ciudad?, ¿el apego a dicho modelo se volvió un factor más de identificación y distinción social?

Aurelio de los Reyes ha evidenciado, en sus trabajos sobre el período silente, el reconocimiento social de los cines como templos laicos. El cine creaba sus propios mitos y su propio ritual social²². Al mismo tiempo, formaba parte del proceso de secularización impulsado por la modernización; muchos de los teatros bautizados con nombres de santos se fueron convirtiendo en salas de proyección cinematográfica y poco a poco, cambiando de nombre: el teatro San Hipólito, pasó a ser el Cine San Hipólito y luego el Monumental; el San Rafael el Universal; el San Juan de Letrán el Princesa y el Santa María la Redonda, el Isabel²³. ¿Cómo se fue articulando el proceso de secularización con la generación de estos nuevos espacios sagrados, con sus rituales definidos y el cambio de sus denominaciones y dimensión arquitectónica?

²² 1993:45.

²³ Cotsa:IV.

4. Delimitación geográfica y temporal

He venido mencionando a la ciudad de México como el espacio que abordaré en la investigación, pero parece pertinente aclarar que la unidad territorial con la que trabajaré será el Distrito Federal. No desconozco que emplear ambos términos como sinónimos es incorrecto, ya que desde un punto de vista estrictamente político-administrativo, la ciudad de México era la capital del Distrito Federal según la Ley orgánica del Departamento del Distrito Federal hasta 1970 y, a partir de entonces, fue sustituida por una nueva división política que agregó cuatro delegaciones políticas. En segundo lugar, identificar a la ciudad de México con el Distrito Federal resulta en cierta medida anacrónico, ya que desde mediados de siglo el crecimiento urbano se ha extendido sobre el territorio del vecino Estado de México. Desde 1940, los urbanistas han optado por el término de **Zona metropolitana de la ciudad de México (ZMCM)** para referirse "a la extensión territorial que incluye a la ciudad central y a las unidades político-administrativas contiguas a ésta, así como a otras unidades con características urbanas", y en ese entonces la ZMCM coincidía con el Distrito Federal. Una década más tarde, el municipio de Tlalnepantla, del Estado de México, ya formaba parte de la ZMCM y así, sucesivamente, ésta se ha ido extendiendo por el proceso de megalopolización de la ciudad²⁴.

No obstante lo anterior, seleccioné como unidad espacial el Distrito Federal, y en términos genéricos me refiero a éste como ciudad de México, por ventajas operativas, pues sigue límites político-administrativos que cuentan con datos estadísticos básicos que permiten realizar comparaciones; por otra parte, si bien no engloba la zona metropolitana, analizar al

²⁴ V. Graizbord y Salazar:120-125.

Distrito Federal (que actualmente cuenta con 16 delegaciones) tal como ha venido variando en el tiempo, ofrece una muestra accesible a mis posibilidades tanto para la recopilación de información cuantitativa como cualitativa.

Por lo que respecta a la delimitación temporal, iniciar la investigación en 1930 permitirá reconocer los antecedentes de las transformaciones urbanas y de los públicos de cine que se consolidaron diez años más tarde, además del atractivo que ofrece el acercamiento a una década que no ha sido analizada con anterioridad. 1940 ha sido señalada como una fecha clave de aceleramiento de la expansión territorial y del crecimiento demográfico de la ciudad de México, como consecuencia de la industrialización y la canalización hacia esa zona de las principales inversiones, la ampliación de su oferta de consumo y de servicios urbanos, así como por el aumento de las actividades administrativas propias de la capital²⁵. Son también los años de auge de la asistencia a los cines: la demanda se amplía por el desplazamiento poblacional hacia la ciudad capital, producto del aceleramiento del desarrollo industrial y de servicios. La oferta de películas mexicanas vive también sus años dorados, gracias a la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial, que favoreció el desarrollo de nuestra industria cinematográfica, no sólo a nivel nacional sino en todos los mercados de habla hispana. Extender la investigación hasta la actualidad me permite tener una perspectiva de conjunto que puede ser completada con los hallazgos de las investigaciones que se han realizado en nuestro país sobre la época del cine mudo.

²⁵ V. García Canclini y Piccini:44, así como Negrete y Salazar:125-128.

IV. JUSTIFICACION

No obstante la importancia del cine en la vida social y cultural de la ciudad de México, innegable cuando menos en las décadas de los cuarenta y cincuenta, es notable la escasez de investigaciones que aborden de manera específica el desarrollo de la exhibición de cine, frente a la proliferación de estudios y ensayos sobre la oferta cinematográfica (productores, directores, la industria, el conjunto de personajes míticos, géneros, temáticas y enfoques de los filmes), quedando incompleto el conocimiento del fenómeno cinematográfico, el cual abarca el ciclo que va de la producción al consumo, desde la elaboración del guión hasta el proceso de resignificación que realiza el espectador.

Tampoco ha sido del interés oficial el conocimiento sistemático de los públicos de cine ni de los ámbitos en los que se relacionan con las películas, ya que en general las políticas culturales en nuestro país han funcionado improvisadamente, reaccionando frente a demandas o presiones coyunturales. Luego entonces, la razón inicial para abordar esta temática radica en la necesidad de presentar una visión panorámica de la evolución que ha tenido la exhibición de cine en la ciudad de México, hasta ahora inexistente.

Un estudio como el que propongo ofrece también la oportunidad de ampliar la perspectiva del consumo cultural, para entender no sólo la recepción de un producto particular -en este caso, las películas- sino el conjunto de procesos que atraviesan y condicionan dicha recepción, tales como los movimientos de incorporación política y social de las masas, así como la importancia de los espacios de exhibición para la constitución de identidades y para la distinción social.

Quisiera demostrar, con el desarrollo de una perspectiva antropológica del consumo cultural, que el conocimiento de este campo no constituye exclusivamente un tema "bonito pero intrascendente", sino una rica veta para el análisis de las transformaciones de la vida urbana, de los usos del espacio público y la instauración del reino del mundo audiovisual. En ocasiones, estos fenómenos han sido analizados maniqueamente, exclusivamente como producto de políticas particulares (por ejemplo, la satanización de las medidas del regente Ernesto P. Uruchurtu), sin tomar en cuenta el contexto más amplio de procesos mundiales de transformación social.

Por último, no es sino a partir del conocimiento detallado de los públicos y de los contextos de recepción, que se pueden diseñar políticas que atiendan y combatan las sucesivas crisis de la cinematografía nacional, así como los procesos de segregación social que se están generando en el campo de la exhibición cinematográfica.

V. OBJETIVOS

1. Describir y analizar el rumbo que tomó la exhibición de cine en la ciudad de México en el período 1940-1996, en función de su articulación con el espacio urbano, en términos de su accesibilidad geográfica (distribución de las salas en el territorio: ubicación, nivel económico de la zona, redes de transporte para acceder a ellas) y su accesibilidad económica (caracterización de las salas: jerarquización legal, precios de entrada, aforo, descripción arquitectónica y mantenimiento).

1.1 Cuantificar la evolución de la asistencia general a las salas de cine de la ciudad de México

en el período antes señalado y caracterizar las transformaciones del perfil de sus públicos, determinando su origen (rural/urbano), género, nivel educativo, ocupación, ingresos, zona de residencia y modos de acceso a las salas.

1.2 Especificar la influencia de las transformaciones urbanas experimentadas por la ciudad de México a partir de los años cuarenta (crecimiento territorial, modelo de urbanización, modificaciones de las estructuras barriales de la ciudad) en el devenir de la práctica de asistencia a las salas de cine.

2. Analizar la inserción de la práctica de acudir al cine en la vida cotidiana de diversos sectores de la ciudad de México, y su relevancia -en relación con otras formas audiovisuales de entretenimiento- respecto a sus posibilidades para la sociabilidad, la recreación de identidades, el uso del espacio urbano, la distinción y la reafirmación o debilitamiento de jerarquías sociales.

2.1 Profundizar en el conocimiento del papel de la diversión pública -a través del estudio de los públicos de cine- en los procesos de identificación y distinción social que se desarrollaron en la ciudad de México a partir de los años cuarenta.

3. Describir y analizar los mecanismos a través de los cuales se ha constituido el público de cine en la ciudad de México a lo largo de las distintas generaciones de auditorios desde los años cuarenta hasta la actualidad. Describir la evolución de la normatividad implícita y la reglamentación oficial.

4. Describir la evolución del ritual de observación de películas en las salas de cine de la ciudad de México y analizar sus posibles relaciones con variables como origen social, nivel educativo, zona de proveniencia y años de residencia en la ciudad.
5. Especificar y analizar la articulación del proceso de secularización impulsado por la modernización y las salas de cine ciudadanas, con sus rituales, sus cambios de dimensión y de denominaciones.
6. Profundizar en el conocimiento del proceso de reclusión en los hogares y transformación de los usos del espacio urbano, a través del estudio de los públicos de cine de la ciudad de México.
7. Aquilatar la influencia de la televisión y posteriormente del video y la televisión pagada en el alejamiento de los públicos del cine.

VI. MARCO TEORICO

Si bien la construcción de un marco teórico adecuado será un producto de la investigación, me propongo en este apartado identificar las líneas a ser desarrolladas con posterioridad. La primera dificultad reside en la particularidad del acercamiento a la recepción cinematográfica que he adoptado. Me interesa abordar la asistencia a las salas como una práctica cultural y sus influencias sobre la vida social de la ciudad, y no los efectos específicos de mensajes particulares de las películas. Con frecuencia los investigadores de la comunicación

han dado por sentado que la recepción de los mensajes de los medios es un proceso relativamente directo y sin problemas, suposición que les permite concentrarse en analizar el contenido de los mensajes de los medios, complementándolo tal vez con algunos datos estadísticos sobre los niveles de exposición del público y sus respuestas. Parece claro que este enfoque subestima la complejidad de los procesos por los cuales individuos situados en contextos particulares reciben y se apropian realmente de los mensajes, y las formas en que estas actividades receptoras se entrecruzan con otros aspectos de la cotidianidad.

Se debe, por tanto, elaborar un marco teórico que permita entender las influencias de los medios sobre las relaciones sociales, las instituciones y organizaciones de las cuales forman parte, y viceversa. La clave para este marco es lo que John B. Thompson llama **mediatización de la cultura moderna**, proceso mediante el cual la transmisión de formas simbólicas -rasgo distintivo de la vida social- llega a estar cada vez más mediada por los aparatos técnicos e institucionales de las industrias de los medios de comunicación. Para Thompson, el análisis de las transformaciones culturales que se asocian con el surgimiento de las sociedades industrializadas modernas ha privilegiado el estudio de la secularización de las creencias y prácticas, y la racionalización progresiva de la vida social, descuidando los efectos de la rápida proliferación de las instituciones de comunicación masiva y el crecimiento de las redes de transmisión, mediante las cuales las formas simbólicas utilitarias se pusieron a disposición de un campo cada vez mayor de receptores. Este es el proceso que describe como la mediatización de la cultura moderna y que en su opinión constituye una de las transformaciones decisivas

asociadas con el surgimiento de las sociedades modernas²⁶. Teóricos de los medios como Harold Innis y Marshall McLuhan argumentaron que la forma del medio mismo, muy aparte del contenido específico de los mensajes que transmite, tiene un impacto en la naturaleza de la vida social, creando nuevos contextos para la acción y la interacción, y nuevas arenas para la autorepresentación y la percepción de los demás.

Siguiendo a Thompson, la exploración de este proceso implica diversas reflexiones. Conceptualmente, se debe examinar la naturaleza de las formas simbólicas y su relación con los contextos sociales dentro de los que se producen, transmiten y reciben, examen que cae dentro del dominio tradicionalmente demarcado por el concepto de cultura. Históricamente, habrá que reconstruir el desarrollo de algunos de los medios técnicos de transmisión y de las formas institucionales dentro de las cuales se han desplegado, y se están desplegando en la actualidad, estos medios técnicos. Teóricamente, debemos reflexionar acerca de la naturaleza del proceso general de mediación, acerca del impacto que tiene sobre la vida política y social en el mundo moderno²⁷.

Al relacionarse con los medios, los receptores -provenientes de grupos y clases sociales diferentes- se apropian de elementos culturales que son frecuentemente utilizados como instrumentos de diferenciación social y de identificación colectiva en oposición a otros segmentos. Desde esta perspectiva la cultura es concebida como un instrumento para la reproducción social y la lucha por la hegemonía, como "un conjunto de significados constitutivos

²⁶ Thompson: 11-12.

²⁷ Thompson: 4.

de identidades y alteridades sociales" que "clasifica, cataloga, denomina y ordena la realidad desde el punto de vista de un nosotros relativamente homogéneo, de una identidad social determinada", es decir, como "los modos distintivos de verse y comprenderse colectivamente en el mundo y al mundo por oposición a otros"²⁸. De ahí que Bourdieu se refiera a la cultura como "la distinción" simbólicamente manifestada y clásicamente connotada; como una constelación jerarquizada y compleja de "ethos de clase", que se manifiesta en formas de comportamientos, consumos, gustos, estilos de vida y símbolos de estatus diferenciados y diferenciadores, pero también en forma de productos y artefactos²⁹.

Estudios como los de Pierre Bourdieu revelan que, para ocultar las diferencias por las posesiones económicas, se busca justificar la distinción social por los gustos que separan a unos grupos de otros. El consumo aparece entonces como el lugar en donde los conflictos entre las clases, originados por la desigual participación en la estructura productiva, se continúan a propósito de la distribución y apropiación de los bienes; como un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo, de convertir en signos los objetos consumidos³⁰. A la luz de estos planteamientos, los fenómenos culturales pueden considerarse como formas simbólicas en contextos en tensión, en los que se desarrollan relaciones de poder, formas de conflicto, desigualdades en términos de la distribución de recursos. No es sino en los contextos particulares que podemos entender entonces el desarrollo de la comunicación de masas.

²⁸ Giménez: 30.

²⁹ Bourdieu, 1988.

³⁰ V. García Canclini, 1993.

Desde su surgimiento, la comunicación de masas implicó del establecimiento gradual de una serie de instituciones basadas en ciertos medios técnicos, en formas de transmisión cultural y orientadas hacia la producción y difusión generalizada de formas simbólicas en gran escala. Así, el desarrollo de la comunicación de masas estuvo estrechamente entrelazado con la expansión de las organizaciones comerciales y con el desarrollo del Estado moderno. Estos procesos (mediatización de la cultura, desarrollo del capitalismo industrial y surgimiento del Estado moderno) se han traslapado de maneras complejas, han tomado distintos caminos en diferentes contextos históricos y geográficos. Pero juntos han definido los contornos básicos de las sociedades en que vivimos hoy, contornos que cada vez se vuelven más globales³¹.

La ciudad ha constituido el ámbito privilegiado de la modernización y, cuando menos en el siglo XX, no puede ser vista sino en estrecha conexión con el desarrollo de la sociedad de masas. Cuando hablamos de la sociedad de masas, no me referimos sólo a una cuestión de escala. Una sociedad de masas es, por definición, una sociedad "inclusiva" en donde las clases populares, los sectores despojados económicamente y jurídicamente de cualquier género de participación en el pasado, son ahora incorporados al sistema político, aunque no al poder. En la ciudad la presencia de las masas fue adquiriendo poco a poco rasgos más marcados. La masificación era a la vez la integración de las clases populares a "la sociedad" y la aceptación por parte de ésta del derecho de las masas a bienes y servicios que hasta entonces sólo habían sido privilegio de unos pocos. "El papel decisivo que los medios juegan en ese período residió en su capacidad de hacerse voceros de la interpelación que desde el populismo convertía a las

³¹ Thompson: 15-16.

masas en pueblo y al pueblo en Nación. Interpelación que venía del Estado pero que sólo fue eficaz en la medida en que las masas reconocieron en ella algunas de sus demandas más básicas y la presencia de sus modos de expresión... El cine en algunos países y la radio en casi todos proporcionaron a las gentes de las diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la Nación". Así, una dimensión clave de la masificación fue la de transmutar la idea política de Nación en vivencia, sentimiento y cotidianidad³².

En el caso mexicano asistimos a la formación de una sociedad de masas corporativizada: las clases populares urbanas y rurales han transitado de un sistema de exclusión a otro de inclusión, que arranca desde la Revolución y que vive en la actualidad un proceso de crisis al cuestionarse las bases autoritarias sobre las que se ha efectuado ese proceso. La vertical incorporación de las masas rurales al proceso revolucionario, y su posterior integración a organizaciones de corte corporativo, bajo un partido que a cambio de ello firmaba un pacto social, es parte integrante del proceso de constitución de la sociedad de masas mexicana. El desarrollo de la comunicación de masas ha sido un pivote fundamental para la constitución de dicho proceso integrador, al lado de las instituciones educativas y de servicios, la legislación inquilinaria y civil, las primeras colonias proletarias, etc³³. Se trata de un proceso conflictivo, donde ha operado una lucha por imponer contenidos hegemónicos, en el que se combinan elementos de enajenación y de resistencia.

Si bien desde mediados del siglo XIX, el desarrollo de la comunicación de masas abrió

³² Martín-Barbero, 1987: 172-173, 178-179.

³³ Nivón: 69-70.

la posibilidad de que amplios sectores de la sociedad accedieran a ella, a finales de siglo nuevos procesos de segregación y diferenciación social condicionan dicho desarrollo. Por lo que respecta a las ciudad de México, no sólo son las diferencias de ingresos y nivel escolar las que determinan diversas relaciones con los medios de comunicación, como el cine o la televisión. También interviene la manera en que el irregular y complejo desarrollo urbano -sin una expansión planificada y descentralizada de los servicios y equipamientos- agrava las distancias económicas y educativas. A las enormes distancias y dificultades que implica el traslado, se agregan la inseguridad de la vida urbana, los mayores costos de la oferta cultural pública (cuando ha disminuído el poder adquisitivo) y la creciente atracción de los medios de comunicación electrónica que llegan al domicilio familiar. Néstor García Canclini y Mabel Piccini han llamado a este proceso **desurbanización de la vida cotidiana**: mientras se da un crecimiento acelerado de las zonas periféricas, lo que representa una descentralización no planificada, aumenta la desarticulación de los espacios tradicionales de encuentro colectivo y se desarrollan las culturas electrónicas³⁴.

La combinación de estos obstáculos, la forma en que se potencian unos a otros, genera procesos de segregación cultural y de escaso aprovechamiento de muchos de los servicios existentes. La distribución inequitativa de las instituciones culturales en el espacio urbano y de los circuitos mediáticos según los niveles económicos y educativos provoca nuevas formas de desigualdad en el acceso: por una parte, entre quienes asisten a espectáculos públicos y quienes se repliegan en el consumo doméstico; por otra, se acentúa la distancia entre quienes se

³⁴ García Canclini y Piccini: 47-48.

relacionan con la oferta tecnológica gratuita (radio, canales abiertos de televisión) y los que utilizan los servicios por cable, antena parabólica y otros sistemas más selectivos de información (fax, computadora, correo electrónico, Internet)³⁵.

Para Mabel Piccini, el mismo espacio público y las identidades de grupos e individuos están amenazados: asistimos a una crisis de lo que tradicionalmente se ha entendido por vida colectiva, sobre todo en las grandes ciudades, crisis de una forma de **sociabilidad** ligada a las relaciones en el espacio público y a las formas instituidas de la comunicación social, el intercambio político y la acción política en su máxima latitud. Asistimos a nuevas formas de desarraigo y a la lenta desarticulación de buena parte de los espacios tradicionales de encuentro colectivo, espacios que no sólo se ligaban a rituales públicos y gregarios (fiestas vecinales, celebraciones religiosas, intercambios coloquiales entre el vecindario, compra y venta en los tianguis, reunión en los parques, encuentros en cantinas y cafés, etc.) sino que constituían la base de orientación y pertenencia de las diferentes comunidades en el territorio. Lo que parece evidente es una política de redistribución de los bienes culturales que reafirma las jerarquías de clase y poder entre la población así como las distancias y la desigualdad en los mapas sociales³⁶.

En el terreno de la historia el concepto de **sociabilidad** está ligado a la obra de Maurice Agulhon, quien desde finales de los sesenta introdujo su empleo como categoría. Para este autor, una definición amplia de sociabilidad haría referencia a "los sistemas de relaciones que

³⁵ V. García Canclini, 1996.

³⁶ Piccini: 33-34.

confrontan a los individuos entre sí o que los reúnen en grupos más o menos naturales, más o menos constrictores, más o menos estables, más o menos numerosos"³⁷. La definición amplia y la noción que la sitúa en cierto estrato de lo cotidiano ha ampliado su terreno, más allá de la vida asociativa formal (como la que se ha dado en los círculos burgueses, los salones y las logias masónicas, por ejemplo), a diversos ámbitos de la sociabilidad informal, como la de los cafés, tabernas, bailes, albergues de juventud, escuelas, sociedades deportivas y recreativas en general, plazas y vida familiar.

Los cines no sólo se constituyeron en espacios de sociabilidad y distinción, sino que generaron sus propios rituales. Los rituales son una conducta prescrita formal o informalmente que surge en momentos especiales de convivencia social y algunos, inclusive, dentro de la rutina cotidiana. El saludar, el comer o el coqueteo se realizan ritualizadamente, aún cuando se ejecuten en forma privada. Como ha señalado Roberto Da Matta, la materia prima del mundo ritual es la misma del mundo de la vida diaria. Al ritualizarlos, enfocamos en **close up** los elementos y las relaciones cotidianas. Por ello, una manera de acceder a lo cotidiano es buscar las conductas que se han ritualizado y analizar así su estructuración. Desde esta perspectiva, el ritual es un fenómeno cultural a través del cual podemos entender lo cotidiano no como un espacio de prácticas superfluas y rutinarias, sino trascendentes, de reproducción o transgresión de las jerarquías del orden social.

Las ideas originales de la antropología sobre los rituales surgieron del análisis de

³⁷ Citado por Jordi Canal: 9.

sociedades tribales cuyas relaciones sociales estaban superpuestas y poco diferenciadas; en ellas se ponía de manifiesto que el ritual permitía la distinción de los roles. Bajo esta mirada se pensó que en las sociedades modernas -donde los roles son más diferenciados- los rituales irían perdiendo importancia³⁸. No ha ocurrido así: contra todas las previsiones, éstos siguen constituyendo un referente para refrendar o cuestionar las jerarquías sociales. Gran parte de la controversia en torno a las funciones actuales del ritual ha surgido, por un lado, de los problemas inherentes a la aplicación de lo que los antropólogos han aprendido en sociedades de pequeña escala a procesos análogos en sociedades complejas. Por el otro, el estudio del ritual secular -tan ingeniosamente desarrollado por Victor Turner- está todavía en su infancia. La apertura de nuevos campos de análisis ha llevado a Edmund Leach a admitir que el rango de aplicación del término **ritual** es ahora incierto. "Aún entre aquéllos que se han especializado en este campo, hay el mayor desacuerdo posible acerca de cómo debe emplearse la palabra **ritual** y cómo debe entenderse la representación de éste"³⁹.

Me he referido a la interdependencia que se puede encontrar entre los rituales y el contexto externo de relaciones sociales. Además de esta dimensión, los rituales en sí mismos tienen una dinámica propia más allá del contexto en que se producen. En este sentido, no sólo expresan relaciones sociales, sino que también motivan a la acción. Los rituales religiosos, por ejemplo, son una muestra de esto, pues es indudable la representación que hacen de un determinado orden social, pero también lo es el sentido catártico o místico que producen.

³⁸ V. Gluckman, 1975.

³⁹ V. Scholl, 1992:117.

Frente a la distinción entre la acción (como conjunto de intervenciones efectivas y eficaces para la reproducción y transformación del orden social) y la actuación (como conjunto de acciones en las que se representa a la sociedad a través de un comportamiento simbólico), los rituales no pueden encasillarse en esta segunda esfera. Los rituales son al mismo tiempo representación y acción. Esta doble dimensión de los rituales permite superar la idea de que éstos constituyen exclusivamente una forma autoritaria -es decir, impuesta desde el poder- de organizar las relaciones sociales. En todo caso conviene tener en cuenta que la eficacia de los rituales no puede ser establecida de antemano. Esta se construye por la común influencia de diversos factores, aunque en general se puede afirmar que los límites y las potencialidades de los rituales en uno u otro sentido están dados por las relaciones de fuerza de los distintos participantes dentro del contexto en el que se realizan.

Los rituales, por último, son un mecanismo para constituir o expresar una identificación social, ya que permiten centrar la atención de determinado grupo social en un símbolo o valor que los hace iguales. Son un espacio de la **communitas** versus la **societas**, que resulta la vida cotidiana exterior a la práctica del ritual. Así, la identidad presupone la alteridad: al mismo tiempo que se autoidentifica el grupo como parte de un "nosotros", se contrapone a "los otros". La constitución de la **communitas** no representa, sin embargo, la supresión de las jerarquías que a su interior existen; éstas pueden aflorar durante la realización de los rituales⁴⁰.

El apego al ritual cinematográfico se constituyó en un dispositivo de distinción social.

⁴⁰ Turner realiza un amplio desarrollo de este planteamiento.

Frente a la expresividad de la "lectura" popular, que implicaba a los lectores en cuanto sujetos que no tienen vergüenza de expresar las emociones, su exaltación o aburrimiento, con sus aplausos y sus silbidos, sus sollozos y sus carcajadas, el público culto se disgustaba y cuidaba de controlar y ocultar sus emociones. Para Jesús Martín Barbero esa expresividad revela la marca más fuertemente diferenciadora de la estética popular frente a la culta, frente a su seriedad y su negación al goce en el que todas las estéticas aristocráticas han visto siempre algo sospechoso⁴¹.

En este proceso de constitución de los públicos, Richard Sennet ubica a mediados del siglo XIX el desprecio a las personas que exteriorizaban sus emociones en una obra de teatro o en un concierto. La represión emocional en el teatro se transformó para los públicos de clase media en un modo de trazar una línea entre él y la clase trabajadora. Se llamaba primitiva a la antigua espontaneidad. La disciplina del silencio fue claramente un fenómeno cosmopolita (Inglaterra, Francia, grandes ciudades europeas). Pero el proceso encuentra sus raíces mucho tiempo atrás.

Para Norbert Elias la **coerción civilizatoria** se corresponde con una administración social de las pulsiones y el desarrollo de los órganos del poder político. Es decir, dicho desarrollo y la creciente autocoerción de los individuos están dialécticamente vinculados. La "internalización" refiere a un momento de extrema cohesión social, en el que la administración social de los impulsos e instintos se muestra totalmente eficaz. En este sentido, Elias señala que "la

⁴¹ Martín Barbero, 1983:66.

vergüenza" es la pena o dolor que daña la autoestima civilizada y su opuesto es el impudor; así, el individuo que no se ha sometido al molde civilizatorio es combatido con la seguridad de los buenos modales y el comportamiento cívico, con la esperanza de la salud y el bienestar provenientes de las comidas, la higiene, la casa y el acotamiento de los conflictos. La tendencia a la autorrepresión amplia de las pulsiones e instintos de las personas se ve alimentada por la manera en que éstas van quedando sometidas a series de dependencias cada vez más extensas, sutiles y complejas, que escapan completamente a su control y garantizan la autodisciplina. En síntesis, para Elias las costumbres civilizadas (léase occidentales) constituyen una acumulación progresiva de precauciones, una zona relativamente libre de violencia y amenazas al orden y la estabilidad. Dicho proceso civilizatorio se manifiesta en dos vastas dimensiones que se encuentran en permanente movimiento de adaptación: la psique individual y el Estado⁴².

Se trata de un proceso largo e inacabado que debe ser precisado en sus expresiones universales y sus particularidades locales. En nuestra ciudad, las crónicas de principios de siglo, muestran a un público que "no se conformaba a los patrones de comportamiento establecidos, ni buscaba una forma de refinamiento cultural; en franco desafío a las establecidas reglas sociales de la cultura dominante, se imponía con los propios modales de su medio, expresándose con los gritos, risotadas y majaderías tan característicos de los jacalones. Aunque lograban 'codearse' con las altas capas de la sociedad, al mismo tiempo se oponían a la clase dominante, haciendo burla de sus privilegios, costumbres, valores morales y su supuesta exclusividad⁴³. Aún en los años cuarenta, las salas de cine son un escaparate de esta resistencia: se fuma,

⁴² Elias: 449-472 y 499-532.

⁴³ Miquel: 130 y 161.

asisten menores de edad, nadie se ocupa de que las disposiciones sean acatadas⁴⁴.

VII. HIPOTESIS

1. La distribución de las salas de cine en la ciudad de México puede caracterizarse desde los años treinta hasta la actualidad como "centralizada". Si bien hasta los sesenta se continuaban construyendo nuevos espacios de proyección de películas, el crecimiento territorial no fue alcanzado por el de las salas.

a) Podemos hablar de una "centralización relativa", desde los años treinta hasta los cincuenta, por tres razones:

. además de las grandes salas, había cines de barrio, integrados a los lugares de habitación como parte de sus equipamientos colectivos.

. No existe un problema de accesibilidad geográfica: se trataba de una centralización que no dificultaba el acceso a los lugares de exhibición, ya que se encontraban dentro de una ciudad fácilmente transitable (en transporte colectivo y a pie).

. La relación de butacas por habitante es la más alta en la historia de la exhibición cinematográfica en la ciudad de México.

b) La centralización de la oferta cinematográfica comenzó a ser problemática en términos de posibilidad de acceso a las salas en los años sesenta, cuando se conjugaron el crecimiento de la mancha urbana y el proceso de reclusión en los hogares -que había recibido un fuerte impulso

⁴⁴ Tuñón, 1991-1992: 189-190.

con el advenimiento de la televisión y el auge de otros medios de difusión masiva, como los discos y posteriormente los cassettes, fenómenos que se aunaron a políticas urbanas y sociales particulares.

c) Desde los años sesenta es visible la decadencia de los cines de barrio, alimentada tanto por la falta de mantenimiento de sus instalaciones y equipo de proyección, como por la disminución en la asistencia. Se transforma entonces su articulación con el entorno: dejan de asistir las familias y comienza el cierre de salas.

d) En los años setenta, ochenta y primeros noventa se da un fenómeno de "centralización aguda", provocada por el cierre masivo de salas, la limitada construcción de nuevos espacios (que se da sobre todo en centros comerciales) y la consolidación de la división entre cine de masas y cine culto, que sustenta la concentración creciente de la proyección de películas llamadas **de calidad** en zonas de la ciudad que se caracterizan por albergar población de mayor nivel escolar y económico (como Coyoacán y Polanco).

e) La subdivisión de salas no logra remontar la crisis de la exhibición en los años setenta y ochenta. Es hasta los noventa, cuando la construcción de sistemas de minisalas para sectores de mayores recursos revierte la decadencia de la asistencia a los cines por parte de estos sectores. Las salas de la zona central de la ciudad se especializan en los grupos sociales de recursos medios y bajos, y tienden a desaparecer los cines de barrio. A los problemas de accesibilidad geográfica a las nuevas minisalas, se suman los de accesibilidad económica (precios de entrada,

de dulces, refrescos, estacionamiento, etc.).

2. Los años cuarenta y cincuenta constituyen una época de auge de la asistencia a las salas en general, pero dicho auge coincide con crisis de exhibición de las salas que proyectan cine mexicano. La Ley Garduño, de 1953, buscaba atenuar dicho problema pero esta norma fue constantemente pasada por alto. Desde los años sesenta comienza una decadencia generalizada de la asistencia, en aumento hasta los años noventa. A mediados de dicha década, se da una recuperación parcial de públicos, sectorizada a espectadores jóvenes, provenientes de niveles medio alto y alto.

3. Las salas de cine en la ciudad de México han pasado por un proceso de articulación, desarticulación y rearticulación selectiva con el espacio urbano que ha favorecido o inhibido su papel como centros para la sociabilidad en diferentes etapas.

a) En los años treinta, cuarenta y cincuenta, en el marco de un uso diversificado del espacio urbano (para laborar, transportarse, divertirse, etc.), las salas de cine ocupaban un lugar central dentro de las actividades de diversión de los habitantes de la ciudad. Eran un ámbito de encuentro y reconocimiento: ahí se cortejaba; iniciaban, consolidaban o terminaban relaciones de pareja; se paseaba a la esposa y la familia, etc. Acudían a los cines personas de todas las edades y provenientes de los diferentes sectores sociales. La visita a las salas constituía todo un rito (para algunos diario, para los más dominical), que sustentaba su carácter de espacio fundamental para la recreación de la identidad urbana.

b) Los cines de barrio constituían parte de los equipamientos colectivos de diferentes zonas habitacionales y eran concurridos fundamentalmente por los habitantes circundantes, aunque esporádicamente recibían público de otras lugares. Se acudía a ellos caminando y tenían precios más bajos que el promedio de las salas de la ciudad.

c) Las grandes salas también ofrecían posibilidades para la sociabilidad pero a sectores de recursos medios y altos, ya que recibían públicos de zonas muy diversas de la ciudad. Se acudían a ellas en transporte público y en automóvil.

d) La continuación de los cines como centros sociales fue afectada por la retracción de amplios sectores hacia el espacio privado, fenómeno complejo que no puede reducirse al efecto de uno u otro factor. La incidencia de la televisión en la reclusión en los hogares fue paulatina: si bien llegó a la ciudad de México a principios de los cincuenta, su posesión empieza a extenderse hasta los sesenta. La competencia de la televisión con el cine, en el caso particular de la proyección de películas, fue limitada, debido al tipo de filmes que pasaban (viejos, con anuncios)⁴⁵. La verdadera competencia llegó con las videocaseteras, si bien paulatinamente, ya que no empezó a ejercerse sino hasta que cundieron los locales de renta de videos, que ofrecieron accesibilidad económica y geográfica.

4. El cine nace y se desarrolla en la ciudad de México en medio de una contradicción principal: forma parte de los movimientos de masificación de la cultura pero se inserta en una sociedad con

⁴⁵ De hecho, el impulso a la mitificación de una época dorada del cine mexicano provino fundamentalmente de la televisión.

una rígida jerarquización social. La diversión pública ha estado marcada por las diferencias de clase, si bien dichas marcas se han ido transformando. Así, la exhibición de películas ha estado siempre jalonada por procesos de masificación y también de segregación social.

a) En las décadas de los cuarenta y los cincuenta, son palpables los efectos democratizadores del cine sobre la diversión pública: todos los sectores van al cine. La distinción entre los grupos se daba al interior de una misma sala, según los espacios ocupados dentro de aquella (primer o segundo piso), y también según la categoría de las salas. Al estipularse los mismos precios de entrada para una sala en su conjunto, la distinción se dió exclusivamente por tipo de sala.

b) Los sectores medio alto y alto fueron los primeros en espaciar sus visitas al cine: tuvieron con mayor celeridad acceso a la televisión, el video y la televisión de paga, y rechazaban las deplorables condiciones de las salas. La congelación de los precios de entrada seguía permitiendo el acceso a los sectores de menores recursos, pero posteriormente la creciente devaluación de sus ingresos, la extensión de la ciudad, los problemas de transporte, el auge de la televisión, seguido del de las videocaseteras, aunados a la falta de inversión en la instalaciones de los cines, impulsaron el éxodo entre los menos favorecidos.

c) Ante la crisis de la exhibición de los años setenta, se dió al final del siglo Lumière⁴⁶ un proceso de recuperación de públicos a través de su elitización: se han abierto y consolidado, en los años noventa, cadenas de minisalas, ubicadas en zonas para clase media alta y alta, de difícil

⁴⁶ Llamamos siglo Lumiere a aquél que comenzó -en 1896- con el nacimiento del cine como espectáculo de masas en la ciudad de México y que concluye con su elitización -esta última por comprobarse en la investigación. Como ya mencionamos, Emilio García Riera ha hablado del ciclo Lumiere, para referirse a este proceso que según él terminaría con la muerte de la exhibición pública de películas.

acceso para los que carecen de automóvil o viven lejos de ellas. Se trata de un proceso de dimensiones globales. Así como a principios de siglo el cine logró consolidarse como fenómeno de masas, ahora sobrevive a fuerza de elitizarse: los sistemas de multicines no se expanden por la ciudad sino que la oferta se concentra en espacios a donde sólo tienen acceso sectores con determinadas posibilidades económicas. En lo que toca al cine, llegamos al fin de siglo con una nueva segregación de la diversión pública.

5. La construcción del espectador de cine en la ciudad de México ha tenido un marcado carácter de clase. Distintos sectores se han apegado de manera diferente al ritual cinematográfico de la observación silente de la película.

a) Las clases altas ya habían empezado el aprendizaje del silencio y la limitación en la externación pública de emociones en el teatro, así que contaban con cierta ventaja para adaptarse a las exigencias del cine. La desventaja para los sectores populares se acentuaba por su entrenamiento en una forma diferente de relacionarse con el espectáculo, que era la de las tandas y la de las carpas, que incluía la interpelación a voces. Los intelectuales encontraron en el apego al ritual cinematográfico una clara fuente de distinción y pudieron consolidarla con el desarrollo de la exhibición especializada (muestras de cine, salas de arte, etc.). Para los años cuarenta, había ya medio siglo de aprendizaje colectivo del ritual cinematográfico, desarrollado sobre todo en la ciudad, por lo que los migrantes evidenciaban un desfase en dicho aprendizaje.

b) También ha influido en el apego al ritual cinematográfico el nivel escolar que, comparado con el de otras ciudades que siguen más estrictamente el modelo ideal de comportamiento en las salas

(Buenos Aires, París, etc.), es menor. La relación entre escolaridad y apego al ritual es también observable al interior de la ciudad: mientras en las salas de arte o en las muestras de cine hay una predominancia de público universitario y un mayor apego al ritual, en los cines populares se da en menor escala. Se trata de un hecho que ha dado pie a la formación de múltiples estereotipos sobre los públicos de cada sala, y que encuentra parte de su explicación en el marco de los condicionamientos de clase que ha recibido el ejercicio del ritual: los sectores de mayores recursos y escolaridad han recibido mayores presiones y entrenamientos para distinguirse en esta área.

c) En el apego al ritual cinematográfico no sólo influyen el nivel escolar y el origen social. Se puede hablar también de modalidades o estilos -nacionales o incluso locales- de ver películas en las salas.

d) Después de varias décadas de televisión en las que el auditorio se ha acostumbrado a interrupciones cada diez o quince minutos, las posibilidades de un encuentro prolongado con la pantalla y del ejercicio del ritual cinematográfico se ven mermadas: la gente habla, se ríe, se distrae, se para a comprar dulces a media película, etc.

6. Ha habido un desfase permanente entre la reglamentación oficial y la práctica en la exhibición y consumo de películas en las salas (prohibición de fumar, asistencia controlada a menores, etc.).

7. En los años treinta, cuarenta y cincuenta todavía las salas son consideradas como espacios con una cierta sacralidad. Paulatinamente, la modernidad se va imponiendo y la sacralidad -similar a la atribuída a las iglesias- da paso a la monumentalidad, que es una nueva forma de **sacralidad laica**. Esta acaba con la fragmentación de las salas, su inserción en plazas comerciales y la creciente asociación de ciertas películas con la comercialización de camisas, llaveros, vasos, juguetes, etc.

IX. METODOLOGIA

El proyecto se desarrollará en tres etapas y combinará técnicas de investigación cualitativas y cuantitativas, que permitan el manejo de información macro y micro social, de alcance temporal sincrónico y diacrónico.

Primera etapa

1. Revisión hemerográfica y mapográfica, para la descripción de la distribución de las salas de cine en el proceso de expansión urbana, de 1930 a 1996.

a) Para la ubicación de las salas revisaré la prensa a lo largo de cada lustro en tres fechas (10 de mayo, fin de semana y día entre semana), pero en el caso que note una transformación significativa rastrearé otros años para ubicar con mayor precisión su ubicación en el tiempo. Atenderé a la localización de las salas, el tipo de zona circundante y las redes de transporte que acceden a ellas.

b) Intentaré evaluar el papel que ocupa la información sobre el cine en la prensa, como una

registrarlo lo más posible
con que se los asocias
objetivos más solemnes
de la diversidad

manera de ir aquilantando el peso de este fenómeno dentro de la vida de la ciudad.

c) De la revisión sistemática de publicaciones periódicas relacionadas con el cine, tales como anuarios y revistas, obtendré las descripciones de las salas (jerarquización, precios de entrada, descripción arquitectónica, aforo) y toda la información posible sobre la exhibición, la relación de los diferentes públicos con ésta, así como la vinculación del cine con otros usos del espacio urbano (promoción de la asistencia, posterior o anterior a la función, a cafés, cenaderías, salones de baile, etc.).

2. Revisión de archivos oficiales y privados para completar la información sobre modificaciones a las denominaciones de las salas, dirección, fecha de surgimiento, aforo, descripción arquitectónica y mantenimiento, jerarquización legal, precios de entrada.

3. Revisión de archivos fotográficos y fílmicos sobre las salas y sus públicos, y sobre su influencia visual en el espacio urbano (carteles en los muros, promoción ambulante, etc.).

4. Revisión estadística (fuentes oficiales nacionales e internacionales, y de la industria fílmica) que permita cuantificar la evolución de la asistencia capitalina, nacional e internacional a las salas de cine, desde los años ~~cuarenta~~^{treinta} hasta la actualidad. Buscaré comparar la asistencia a las salas con la realizada a otros espectáculos, incluyendo cifras sobre posesión de televisión, videocasetera y televisión pagada.

5. Desde esta etapa y durante las siguientes se trabajará en la elaboración de los marcos teórico

e histórico del proyecto, fundamentalmente a través de la revisión bibliográfica.

a) Comenzaré por analizar aquella que permita delinear los antecedentes del período de nuestro interés, así como respecto a los diferentes aspectos de la exhibición en la ciudad de México: políticas estatales en relación con la exhibición, evolución de las empresas ~~distribuidoras~~ ^{exhibidoras}, su relación con el Estado, con el sindicato, con otros empresarios (de la televisión, la radio, dueños de recintos para espectáculos populares); crisis de la exhibición, perfil de los públicos y su relación con las salas.

b) Me interesa también relacionar el proceso del cine con el que tuvieron otros medios como la radio, la prensa, etc.

c) Revisaré las crónicas literarias y periodísticas sobre la vida urbana en la ciudad de México, sobre todo la relacionada con los espacios de recreación y consumo cultural (Jorge Ibargüengoitia, José Agustín, Fernando Benítez, Carlos Bonfil, Salvador Novo, Wilberto Cantón, Herman Bellinghausen, José Joaquín Blanco, Carlos Monsiváis, Alejandro Galindo, entre otros), así como el cómic.

d) Tanto para la elaboración del marco teórico como del histórico, consideramos indispensable revisar investigaciones que ofrezcan la posibilidad de ubicar el fenómeno a nivel internacional y establecer posibles comparaciones.

6. Esta etapa concluirá con la redacción de un primer informe de investigación, producto de la recopilación, sistematización y análisis inicial de la información generada. Será discutido con los asesores.

Segunda etapa

1. Revisión estadística y bibliográfica sobre la evolución de la población, escolaridad, distribución del ingreso, nivel del salario mínimo, segregación urbana (distribución de la población en el espacio urbano según su nivel de ingresos) en la ciudad de México, a lo largo del período seleccionado.

a) Intentaré relacionar esta información con la que obtuve sobre la asistencia a los cines y la distribución de las salas en el espacio urbano, complementándola con la generada por las diversas encuestas que se han realizado sobre consumo cultural en la ciudad de México y sobre la asistencia a los cines en particular.

b) En el caso particular de la relación entre oferta de salas y demanda poblacional, me interesan dos tipos de análisis: el de la relación entre el número de butacas y el de habitantes, que permite hacer comparable la información de diferentes épocas (no así la de cines/habitante, ya que las dimensiones de las salas han variado sustancialmente en el tiempo), y el del número de cines por Delegación, que brinda elementos para analizar la cercanía de la oferta.

2. Para profundizar en el conocimiento de los procesos de recepción, que son eminentemente subjetivos, trabajaré con una metodología cualitativa, que permita recuperar a los sujetos y sus subjetividades, a través de la realización de entrevistas focales e historias de vida:

a) Realización, transcripción y análisis de entrevistas a informantes clave como cinéfilos (provenientes de distintos estratos: populares, sectores medios, intelectuales, clase alta), trabajadores y ex-trabajadores de las salas (acomodadores, operadores, etc.), gente del medio cinematográfico.

b) Realización, transcripción y análisis de entrevistas a profundidad (historias de vida) con familias provenientes de diferentes rumbos y sectores sociales de la ciudad, en algunos casos relacionadas con la historia de determinados cines. Intentaré abarcar tres generaciones, tratando de recrear los cambios y procesos vividos a través del tiempo por un mismo sujeto, así como su situación actual. Buscaré comparar diferentes trayectorias de vida y el lugar del cine en cada una de sus etapas del ciclo vital.

3. Se finalizará la elaboración de los marcos teórico e histórico. Esta etapa concluirá con la redacción de un segundo informe de investigación que será discutido con los asesores.

Tercera etapa

1. Realización, procesamiento en computadora y análisis de una encuesta que permita definir el perfil de los públicos de cine de la ciudad de México a final de los noventa, sus usos del espacio urbano, su relación con otros medios audiovisuales y el lugar de la práctica de la asistencia a una sala en su vida cotidiana.

2. Observación del seguimiento del ritual cinematográfico por parte de espectadores de cine en diferentes salas de la ciudad.

3. Se redactará un tercer informe de investigación y será discutido con los asesores.

Cuarta etapa

1. Redacción de la tesis de doctorado.
2. Realización, con apoyo de un videoasta, de un video sobre la asistencia a las salas de cine en la ciudad de México.

X. FUENTES

La metodología propuesta plantea la necesidad de recurrir a fuentes de diferentes tipos, de las cuales sólo hemos detallado las bibliográficas, cuya búsqueda extenderé a bibliotecas capitalinas y extranjeras (Texas y California, en Estados Unidos), para la elaboración de los antecedentes, así como de los marcos teórico e histórico. De este modo, recurriré también a acervos:

1. Hemerográficos

En la Hemeroteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM, la biblioteca de la Cineteca Nacional y el Archivo General de la Nación, atenderé tanto a la prensa diaria como a las revistas periódicas. Respecto a estas últimas me interesan no sólo aquellas especializadas en el área filmica, sino las publicaciones periódicas relacionadas directa o indirectamente con el cine: tanto **Cinema Reporter, Anuario de El Cine Gráfico, Cinelandia, Cine. Romances y novelas, Cine Album, Cine Avance, Cine Mundial, Anuario Cinematográfico Latinoamericano, Pantalla, Dicine, Nitrato de Plata, como Ve, Revista de Revistas, Todo, Hoy. La Revista Supergráfica, Lux, Social. La Revista Elegante de México, Sucesos para todos, Jueves de Excélsior, Proceso, Macrópolis, La Jornada Semanal, La Cultura en México, Tiempo libre, Nexos, Vuelta, Memoria de Papel.**

2. Mapográficos

En la biblioteca del Instituto Mora tienen una amplia colección de mapas que muestran la evolución de la ciudad de México. Si es necesario, podré completar la revisión con las colecciones del Archivo del Ayuntamiento y de la biblioteca del Museo de la Ciudad de México.

3. Legislativos

Tanto en el Archivo General de la Nación, el del Ayuntamiento, el de la Escuela Libre de Derecho, el de Notarías y el de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica revisaré los reglamentos sobre leyes y regulaciones oficiales relativas a la apertura y funcionamiento de lugares de exhibición, modificaciones a las denominaciones de las salas, así como información general sobre las salas.

4. Estadísticos

Resultan fundamentales, si bien habrá que tomarlas con precaución, dadas la falta de sistematización y la parcialidad con la que han sido elaboradas, cuando menos en nuestro país. Tal parcialidad puede ser resultado de la búsqueda gubernamental de construcción de una imagen positiva de su propia labor o simplemente de la falta de rigurosidad y eficiencia, ya que carecemos en México de una tradición que asuma ^{la} elaboración y ~~la~~ difusión pública de información estadística con profesionalismo y precisión. Además, no hay criterios unificados de registro que homogenicen la información reunida por diferentes organismos.

Sistematizaré en primer lugar los datos provenientes de los acervos de la Dirección General de Estadística, especialmente el **Anuario Estadístico de los Estados Unidos**

Mexicanos. No obstante que su publicación ha sido ininterrumpida para el período de mi interés, la presentación de los datos referidos al cine y a los espectáculos en general no tiene continuidad. Así, buscaré contrastar con información proporcionada por la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, el Banco Nacional Cinematográfico, IMCINE, la Cineteca Nacional y Películas Nacionales. También recurriré a fuentes bibliográficas como las del Colectivo Alejandro Galindo, Fernando Díaz Duffo, María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, Federico Heuer, Fernando Macotela, la Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897-1955, Angel Miquel, Julia Tuñón y Aurelio de los Reyes. Por lo que respecta a fuentes internacionales, revisaré el **Statistical Abstract of Latin America** (Latin American Center of California), **Anuario Estadístico de la UNESCO**, **Anuario Estadístico de la ONU**, así como estudios diversos.

5. Fotográficos y filmicos

Con la intención de generar un archivo lo más completo posible, revisaré los fondos del Archivo General de la Nación (Fondos fotográficos de los Hermanos Mayo y de Enrique Díaz), la Fototeca del INAH (Culhuacán y Pachuca), el Archivo Fotográfico Casasola, Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Imcine, Cineteca Nacional, Centro de Estudios Literarios Alfonso Reyes (CNCA-INBA), Filmoteca de la UNAM, Museo Nacional de Historia y Museo Salón de la Fama del CNCA.

El único archivo fílmico que considero por el momento es el de los noticieros cinematográficos, cuyas imágenes sobre la ciudad de México han sido analizadas por Ricardo

Pérez Montfort⁴⁷. Registraré también las reconstrucciones realizadas en películas mexicanas -escenas en ficticias salas de cine-, con la asesoría de especialistas (desde luego tomándolas no como reproducciones fieles de la realidad sino como representaciones).

6. Orales

Como complemento a los acervos que se generarán con las entrevistas focales a informantes clave y las historias de vida, revisaré los testimonios que agrupó la Cineteca y los de la revista Artes de México, en su número 10 (fechado en 1990).

Ampliaré y contrastaré el análisis de la encuesta sobre el panorama actual de los públicos de cine en la ciudad de México, con la información generada por diversas encuestas que se han realizado sobre consumo cultural y sobre la asistencia a los cines en particular, entre las que destacan las coordinadas por Néstor García Canclini: en 1989 sobre consumo cultural en la ciudad de México; en 1990-1991 a los visitantes de la exposición **Revisión del Cine Mexicano**, en 1991 a los públicos de la XXIV Muestra Internacional de Cine y en 1992-1993 a los públicos de salas cinematográficas, televisión y video en cuatro ciudades mexicanas (Distrito Federal, Tijuana, Mérida y Guadalajara). Asimismo, buscaré acceder a las realizadas durante 1994, 1995 y 1996 por el periódico **Reforma** -que forman parte de su proyecto **Consumo cultural y medios de comunicación en la ciudad de México**- para desarrollar un análisis más detallado de su información.

También intentaré revisar e integrar los datos generados como parte del proyecto del **Sistema Nacional de Información Cultural** (coordinado desde la Universidad de Colima, por Jorge

⁴⁷ "La Ciudad de México en los noticieros fílmicos de 1940 a 1960", en Pérez Montfort, 1994.

González), el cual permite un análisis tanto de la dinámica nacional como de la ciudad de México en específico.

7. Realizaré una guía de observación que permita un registro detallado del seguimiento del ritual cinematográfico por parte de espectadores de cine en diferentes salas de la ciudad.

XI. CALENDARIZACION

Como se mostró en la **Metodología**, una buena parte del proyecto será cubierto con investigación de archivo, que es relativamente difícil de prever. No obstante lo anterior, considero que la realización de las diferentes fases de la investigación, incluida la redacción de sus respectivos informes, puede ser cubierta en los períodos siguientes:

Primera etapa: julio 1997 - marzo 1998

Segunda etapa: abril - octubre 1998

Tercera etapa: noviembre 1998 - abril 1999

Redacción de la tesis de doctorado: mayo - diciembre 1999

Realización de un video: enero - abril 2000.

XII. BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Miguel Angel

1994 "La ciudad de México como experiencia urbana: rasgos y tendencias", en Mario Bassols (coord.), **Campo y ciudad en una era de transición. Problemas, tendencias y desafíos**, México, UAM-Iztapalapa, pp. 201-216.

AGUSTIN, José

1990 **Tragicomedia mexicana**, México, Planeta.

ALCARAZ, María Teresa

1995 **La ciudad de México a través de sus espacios recreativos durante el sexenio de Manuel Avila Camacho**, México, tesis profesional, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, UNAM.

ALMOINA, Helena

1980 **Notas para la historia del cine en México**, México, Filmoteca de la UNAM, 2 vols.

1985 **Bibliografía del cine mexicano**, México, Filmoteca de la UNAM.

AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco

s/f **Cartelera cinematográfica 1930-1979**, México, Filmoteca de la UNAM, cinco tomos.

AMADOR, María Luisa

1977 "La exhibición en México (1930-1970)" en **80 años de cine en México**, México, UNAM.

ANDUIZA, Virgilio,

1983 **Legislación cinematográfica mexicana**, México, Filmoteca de la UNAM.

ARREDONDO RAMIREZ, Pablo y Enrique Sánchez Ruíz

1986 **Comunicación social, poder y democracia en México**, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

AYALA B., Jorge

1993 **La aventura del cine mexicano en la época de oro y después**, México, Grijalbo, 7a. edición.

BATAILLON, Claude y Hélène Rivière d'Arc

1973 **La ciudad de México**, México, SEP, Colección Sep-setentas núm. 99.

BEEZLEY, William

1992 "El estilo porfiriano: deportes y diversiones de fin de siglo" en Varios autores, **Cultura, ideas y mentalidades**, México, El Colegio de México, Lecturas de Historia Mexicana núm. 6, pp. 219-238.

BENITEZ, Fernando

1983 **La ciudad de México**, México, Salvat Editores, 10 vols.

BRYAN, Susan

1992 "Teatro popular y sociedad durante el porfiriato" en Varios autores, **Cultura, ideas y mentalidades**, México, El Colegio de México, Lecturas de Historia Mexicana núm. 6, pp. 179-218.

BONFIL, Carlos

1993 **Cantinflas. Aguila o sol**, México, CNCA.

1994 "De la época de oro a la edad de la tentación" en **A través del espejo. El cine mexicano y su público**, México, El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 11-47.

BOURDIEU, Pierre

1988 **La distinción**, Madrid, Taurus.

1990 **Sociología y cultura**, México, CNCA-Grijalbo, Colección Los Noventa núm. 11-

CANAL, Jordi

1993 "El concepto de sociabilidad en la historiografía contemporánea (Francia, Inglaterra y España)" en **Siglo XIX. Revista de historia**, 2a. época, núm. 13, enero-junio, pp. 5-25.

CANTON, Wilberto

1946 **La ciudad de México. Aguila y sol de su vida.** México, Secretaría de Educación Pública (Biblioteca Enciclopédica Popular, 30).

CINETECA NACIONAL

1975 **Testimonios para la historia del cine mexicano,** México, Secretaría de Gobernación, Cuadernos de la Cineteca Nacional.

COHEN SEAT, G. y P. Fougeirollas

1967 **La influencia del cine y la televisión,** México, F.C.E. (Breviarios, 189).

COLECTIVO ALEJANDRO GALINDO,

1989 **Panorama estadístico del cine mexicano durante 1987,** México.

CONTRERAS, Miguel

1960 **El libro negro del cine mexicano,** México, ed. del autor.

COSTA, Paola

1988 **La "apertura" cinematográfica,** Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.

COTSA, S.A.

1978 **Las salas cinematográficas en la ciudad de México y su área metropolitana,** México, 1978, Separata.

DA MATTA, Roberto

1980 **Carnavais, malandros e herois,** Rio de Janeiro, Zahar eds.

DAVALOS, Federico

1996 **Albores del cine mexicano,** México, Clío.

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo

1991 **La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social,** Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

- DIAZ DUFFO, Fernando y Alberto Monroy, eds.
s/f **Guía oficial del cine en México 1943-1944**, México.
- DOELKER, Christian
1982 **La realidad manipulada. Radio, televisión, cine y prensa**, Barcelona, Gustavo Gili (Punto y Línea).
- DURAND, Jacques
1962 **El cine y su público**, Madrid, Rialp.
- ELIAS, Norbert, El proceso de la civilización, 1987 [1977-1979], México, Fondo de Cultura Económica.
- ELIZONDO, Jorge
1991 "La exhibición cinematográfica. Retrospectiva y futuro", en **Pantalla**, México, UNAM, núm. 15, 36 pp.
- FERRO, Marc
1980 "El cine ¿Un contraanálisis de la sociedad?", en Le Goff y Nora (ed.), **Hacer la historia**, Barcelona, Laia, vol. 3, pp. 241-260.
- 1980 **Cine e historia**, Barcelona, Gustavo Gili.
- GALINDO, Alejandro
1985 **El cine mexicano. Un personal punto de vista**, México, Edamex.
- 1968 **Una radiografía histórica del cine mexicano**, México, Fondo de Cultura Popular.
- GARCIA ESCUDERO, J. M.
1970 **Vamos a hablar de cine**, Navarra, Salvat.
- GARCIA, Gustavo
Los cincuentas, México, Eureka/FCE.

GARCIA CANCLINI, Néstor (coord.)

- 1993 "El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica", en **El consumo cultural en México**, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 15-42.
- 1994 **Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México**, México, IMCINE.
- 1996 "Fin de los noventa: la cultura no será la del inicio de esta década", en **REFORMA**, p. 1C.
- 1996 "Público-privado: la ciudad desdibujada", en **Alteridades**, México, UAM-Iztapalapa, año 6, núm. 11, pp. 5-10.

GARCIA CANCLINI, Néstor y Mabel Piccini,

- 1993 "Culturas de la ciudad de México: símbolos colectivos y usos del espacio urbano", en **El consumo cultural en México**, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 43-85.

GARCIA RIERA, Emilio

- 1969-1978 **Historia documental del cine mexicano**, México, ERA, 9 vols.
- 1985 **Historia del cine mexicano**, México, SEP, Foro 2000.
- 1974 **El cine y su público**, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Testimonios del Fondo núm. 11).

GARCIA TSAO, Leonardo

- 1989 **Cómo acercarse al cine**, México, CNCA/Limusa Noriega/Gobierno del Estado de Querétaro.

GIMENEZ, Gilberto,

- s/f "La problemática de la cultura en las ciencias sociales", en **La teoría y el análisis de la cultura**, México, SEP-COMECSO-Universidad de Guadalajara (Programa Nacional de Formación de Profesores Universitarios en Ciencias Sociales), pp. 15-72.

GLUCKMAN, M.

- 1975 "Les rites de passage", en Gluckman, ed., **Essays on the ritual of social**

relations, London, Manchester University Press, pp. 1-52.

GOMEZ CASTELAZO, Ma. de Lourdes

1969 **La industria cinematográfica mexicana y sus principales problemas**, México, Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana.

GONZALEZ RODRIGUEZ, Sergio

1997 "La pantalla imprescindible" en **REFORMA**, 4 febrero, p. 3C.

GRAIZBORD, Boris y Héctor Salazar,

1987 "Expansión física de la ciudad de México", en **Atlas de la ciudad de México**, México, Departamento del Distrito Federal y El Colegio de México, pp. 120-125.

GUTIERREZ ALEA, Tomás

1982 **Dialéctica del espectador**, La Habana, Cuadernos de la Revista **Unión**.

HEUER, Federico

1964 **La industria cinematográfica mexicana**, México, ed. del autor.

IBARGÜENGOITIA, Jorge

1988 **Autopsias rápidas**, México, Vuelta.

IGLESIAS PRIETO, Norma

1992 "La fábrica de sueños: el cine fronterizo y su relación con el público", en **Historia y cultura**, Ciudad Juárez, El Colegio de la Frontera Norte y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, vol. VI, pp. 77-100.

1996 "Reflexiones sobre el estudio de los procesos de recepción", ponencia presentada al **Primer Encuentro Nacional sobre la Enseñanza y la Investigación del Cine en México**, México, UAM/AMIC/CONEICC, en prensa.

ITURRIAGA, José

1951 **La estructura social y cultural de México**, México, Fondo de Cultura Económica.

MACOTELA, Fernando

- 1968 **La industria cinematográfica mexicana. Estudio jurídico y económico,** México, Tesis profesional, Facultad de Derecho, UNAM.
- MANVELL, Roger
1951 **A seat at the cinema,** London, Evans Brothers Limited.
- MARTIN-BARBERO, Jesús
1983 "Memoria narrativa e industria cultural", en **Comunicación y cultura,** México, UAM-Xochimilco, núm. 10, agosto, pp. 59-73.
- 1987 **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía,** México, Gustavo Gili.
- MARTINEZ ASSAD, Carlos
1990 "El cine como lo vi y como me lo contaron", en Rafael Loyola, coord., **Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40,** México, Grijalbo/ SEP, pp. 339-360 (Los Noventa, 9).
- MARTINEZ MERLING, Raúl y Francisco Gómezjara,
1988 **Praxis cinematográfica,** Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro.
- MC LUHAN, Marshall
1969 **La comprensión de los medios como las extensiones del hombre,** México, Diana.
- MICHEL, Manuel
1968 **Al pie de la imagen,** México, UNAM.
- MIQUEL, Angel
1992 "Cines y públicos en el México de principios de siglo", en **Dicine,** México, núm. 44, marzo, pp. 8-11.
- 1992a **Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929,** Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas/Universidad de Guadalajara, Colección Ensayos núm. 2.
- 1995 **Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo,**

Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Colección Ensayos núm. 3.

MONSIVAIS, Carlos

1976 "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en **Historia general de México**, México, El Colegio de México, pp. 1375-1548.

1981 **Escenas de pudor y liviandad**, México, Grijalbo, Colección Narrativa.

1981a "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México", en **Cuadernos Políticos**, núm. 30, octubre-diciembre, pp. 33-44.

1982 "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas. Notas sobre la historia del término 'cultura nacional'" en Varios autores, **En torno a la cultura nacional**, México, FCE, Sep/80 núm. 51, pp. 160-228.

1986 **Amor perdido. Esta noche nos honran con su presencia...**, México, SEP, Colección Lecturas Mexicanas núm. 44, Segunda serie.

1987 "La cultura popular en el ámbito urbano", en Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, **Comunicación y culturas populares en Latinoamérica**, México, Gustavo Gili, pp. 113-33.

1990 "El matrimonio de la butaca y de la pantalla" en **Artes de México**, México, número 10, nueva época, invierno, pp. 36-39.

1994 "Vino todo el pueblo y no cupo en la pantalla", en **A través del espejo. El cine mexicano y su público**, México, El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 49-97.

1944 "Se sufre pero se aprende", en **A través del espejo. El cine mexicano y su público**, México, El Milagro/ Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 99-224.

MONTERDE, J. Enrique

1986 **Cine, historia y enseñanza**, Barcelona, Laia (Cuadernos de Pedagogía, 29).

MORIN, Edgar

1961 **El cine o el hombre imaginario. Ensayo de Antropología**, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca breve).

NEGRETE, María Eugenia y Héctor Salazar

1987 "Dinámica de crecimiento de la población de la ciudad de México (1900-1980)",

en **Atlas de la ciudad de México**, México, Departamento del Distrito Federal y El Colegio de México, pp. 125-128.

NIVON, Eduardo

1993 "Modernidad y cultura de masas en los estudios de cultura urbana", en Esteban Krotz (coord.), **La cultura adjetivada**, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, pp. 55-74.

NOVO, Salvador

1994 **La vida en México en el período presidencial de Lázaro Cárdenas**, Compilación de José Emilio Pacheco, México, INAH/CNCA, Col. Memorias Mexicanas.

1994 **La vida en México en el período presidencial de Manuel Avila Camacho**, Compilación de José Emilio Pacheco, México, INAH/CNCA, Col. Memorias Mexicanas.

1994 **La vida en México en el período presidencial de Miguel Alemán**, Compilación de José Emilio Pacheco, México, INAH/CNCA, Col. Memorias Mexicanas.

PERALTA, Elda

1988 **La época de oro sin nostalgia. Luis Spota en el cine 1949-1959**, México, Grijalbo.

PEREA, Héctor

1988 **La caricia de las formas. Alfonso Reyes y el cine**, México, UAM.

PEREZ MONTFORT, Ricardo

1994 **Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo**, México, CIESAS, Colección Othón de Mendizábal.

PEREZ TURRENT, Tomás

1974 **El cine documental en México**, México, SEP.

RAMON, David et al.,

1977 **80 años de cine en México**, México, Filmoteca de la UNAM.

- REYES, Aurelio de los
 1977 "El cine en México (1896-1930)" en **80 años de cine en México**, México, UNAM.
- 1980 "Del Blanquita, del público y del género chico mexicano" en **Diálogos**, núm. 92, marzo-abril, pp. 29-32.
- 1981 **Cine y sociedad en México 1886-1930**. Volúmen 1: **Vivir de sueños 1896-1920**. Volúmen 2: **Bajo el cielo de México 1920-1924**, México, UNAM y Cineteca Nacional.
- 1987 **Medio siglo de cine mexicano**, México, Trillas.
- REYES DE LA MAZA, Luis
 1968 **Salón Rojo**, México, UNAM.
- 1973 **El cine sonoro en México**, México, UNAM.
- ROMERO C., Víctor M.
 1991 "La ciudad y el cine", en **Pantalla**, México, UNAM, núm. 13, abril, pp. 10-16.
- ROSADO, Alejandro
 1991 **Cine y realidad social en México. Una lectura de la obra de Emilio Fernández**, Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas/ Universidad de Guadalajara.
- ROSITI, Franco
 1980 **Historia y teoría de la cultura de masas**, Madrid, Gustavo Gili.
- ROWE, William y Vivian Schelling
 1993 **Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina**, México, CNCA/Grijalbo, Colección Los Noventa núm. 88.
- RUY SANCHEZ, Alberto
 1981 **Mitología de un cine en crisis**, México, La Red de Jonás /Premiá Editora.

- SADOUL, George
 1950 **El cine. Su historia y su técnica**, México, FCE (Breviarios).
- 1960 **Las maravillas del cine**, México, FCE (Breviarios, 29).
- SALVAT
 1973 **Cine contemporáneo**, Barcelona, Salvat (Biblioteca de Grandes Temas).
- SCHOLL, Sharon L.
 1992 "String quartet performance as ritual" en **The American Journal of Semiotics**, vol. 9, núm. 1, pp. 115-128.
- SELDES, Gilbert
 1950 **The Great Audience**, New York, The Viking Press.
- SENNET, R.
 1978 **El declive del hombre público**, Barcelona, Península.
- SEVILLA, Amparo
 1996 "Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular de la ciudad de México" en **Alteridades**, México, UAM-Iztapalapa, año 6, núm. 11, pp. 33-41.
- SORLIN, Pierre
 1985 **Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana**, México, FCE.
- SWINGEWOOD, Alan
 1979 **El mito de la cultura de masas**, México, Premiá Editora.
- THOMPSON, J. B.
 1993 **Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas**, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- TUDOR, Andrew

1975 **Cine y comunicación social**, Barcelona, Gustavo Gili (Col. Comunicación visual).

TURNER, Víctor

1990 **El proceso ritual**, Madrid, Taurus.

TUÑÓN, Julia

1989 "La imagen de la mujer trabajadora en el cine mexicano (1939-1952)" en **Antropología. Boletín oficial del INAH**, nueva época, núm. 28, pp. 2-11.

1991/1992 "La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano 1940-1955", en **Historias**, México, INAH, núm. 27, octubre-marzo, pp. 189-197.

1993 **Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción masculina de una imagen (1939-1952)**, Tesis de doctorado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.

UGALDE, Víctor y Pedro Reygadas

1994 "La construcción del futuro del cine mexicano... ¿yankees welcome?" en Eduardo de la Vega y Enrique Sánchez Ruíz (comps.), **Bye Bye Lumiere... Investigación sobre cine en México**, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 41-74.

VARGAS, Hugo

1991a "El cine mexicano. La eterna crisis y la nueva generación", en **La Jornada Semanal**, México, Nueva Época, núms. 87 (pp. 28-37) y 88 (pp. 14-21), febrero.

1991b "El fin del ciclo Lumière. Entrevista con Emilio García Riera", México, **La Jornada Semanal**, Nueva época, núm. 87, 10 de febrero, pp. 21-27.

VARIOS AUTORES,

1992 **Asamblea de ciudades. Años 20s/50s. Ciudad de México**, México, CNCA.

VELLEGGIA, Susana

1986 **Cine: entre el espectáculo y la realidad**, México, Claves Latinoamericanas.

VILLORO, Luis

1992 "La cultura mexicana de 1910 a 1960" en Varios autores, **Cultura, ideas y**

mentalidades, México, El Colegio de México, *Lecturas de Historia Mexicana* núm. 6, pp. 239-262.

VIÑAS, Moisés

1987 **Historia del cine mexicano**, México, UNAM/UNESCO.

VIQUEIRA, JUAN PEDRO

1987 **¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces**, México, FCE.

ZAVALA, Lauro

1994 "La mirada múltiple: acerca del espectador de cine", en Eduardo de la Vega y Enrique Sánchez Ruíz (comps.), **Bye Bye Lumiere... Investigación sobre cine en México**, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 133-142.