

El cine y sus públicos en México. Un balance bibliográfico*

Ana Rosas Mantecón**

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 México 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 y la distribución de películas (que se interesan por productores, directores, la industria cinematográfica, el conjunto de personajes míticos, géneros, temáticas y enfoques de los

filmes), pero son contados los trabajos que aborden expresamente los procesos de exhibición y recepción,

Lo anterior se refleja también en el tipo de textos elaborados y en los recursos de información utilizados 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 conjunto de acercamientos generales, que se apoyan en consideraciones previas -muchas de ellas meros clichés o estereotipos, retomados las más de las veces acríticamente—, y que no aportan nuevos indicios que impulsen el abandono de la especulación. De esta manera, mientras las cuatro quintas partes de los trabajos

* Versión revisada y ampliada de la ponencia presentada en el Primer Encuentro Nacional sobre la Enseñanza y la Investigación del Cine en México, desarrollado en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, en septiembre de 1996.

** Profesora-investigadora, Departamento de Antropología, UAM-Iztapalapa.

¹ Llama particularmente la atención el escaso diálogo entre autores -clara excepción en el caso de los historiadores. Generalmente los investigadores retoman afirmaciones de uno o otro, algunas veces incluso sin citar la fuente.

que hacen alguna referencia al consumo cinematográfico en nuestro país recurren a la revisión bibliográfica y al análisis de películas, tan sólo el 20 por ciento realiza una búsqueda hemerográfica o de archivo sistemáticas,² así como entrevistas —a distribuidores, críticos de cine, directores. El público fue consultado por apenas el 8 por ciento de los investigadores.³

Clara excepción es el interés que despierta la relación del cine mexicano con diversos públicos en los años 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 auditorio deseaba, pensaba, opinaba o gustaba.

No obstante lo anterior, los estudios por realizar sobre los públicos de cine no parten de cero: se han formulado ya una serie de hipótesis (aunque no siempre se reconozcan como tales), puesto en práctica diversas técnicas de investigación y recurrido a fuentes de información que se deberán evaluar y profundizar. En este artículo nos proponemos dar una visión panorámica de la producción bibliográfica sobre el consumo cinematográfico en México, tomando como guía la exposición de las hipótesis que se han elaborado en torno a los públicos de cine en nuestro país. La temática abordada se abre fundamentalmente en tres vertientes: la influencia de dicho medio de comunicación masiva sobre su entorno, la caracterización de sus públicos y el desarrollo de las salas cinematográficas.

² 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 referencias de múltiples autores. Aurelio de los Reyes, además de cinéfilo, es historiador, por lo que sus publicaciones se encuentran fuertemente apuntaladas en la revisión hemerográfica, así como bibliográfica nacional y extranjera. Su pesquisa se ha extendido al campo gráfico (fotografías, grabados, anuncios, etc. relativos al cine), y también ha sido retomada ampliamente.

³ El público expectador 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.

Las influencias del cine sobre la sociedad mexicana

Es muy amplio el margen de influencia que se le ha atribuido al cine sobre el mundo que lo rodea, pero podemos reconocer, en la bibliografía que ahora analizamos, que los diversos planteamientos se mueven entre dos extremos: aquél que le confiere un poder vertical ilimitado sobre los públicos y por otra parte, una gama de autores que reconocen cierta autonomía y margen de negociación a los consumidores.

En el primer extremo se pueden ubicar los trabajos de Raúl Martínez y Francisco Gómezjara, así como el de Eduardo De la Vega (1984), para quienes el cine ha servido fundamentalmente como vehículo de reproducción ideológica de los patrones sociales y familiares. Para estos autores, la pantalla ha hecho de sí misma el receptáculo acrítico de las normas y convenciones que rigen a la sociedad capitalista contemporánea.

En el otro extremo de las hipótesis, se encuentran algunas posiciones expresamente críticas de la perspectiva de la pantalla como un instrumento para condicionar a la sociedad en forma vertical y autoritaria, las cuales encuentran que el cine ha jugado diversos papeles: *Constructor, afirmador o negador de identidades (barrial, urbana, nacional)*. Existe un grupo de trabajos que no

se especializan en el ámbito cinematográfico pero que lo analizan en relación con otros medios, lo cual nos puede ayudar a matizar muchas de las repercusiones sobre la sociedad de esas décadas que se ha atribuido exclusivamente a las películas. Así, el estudio de Pablo Arredondo y Enrique Sánchez Ruíz analiza 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 Emilio García Riera y Aurelio 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. Lo anterior se aplica en mayor medida a los textos de Carlos Monsiváis que interrelacionan el cine (y otros medios) con la construcción de la cultura nacional y la popular urbana (1976, 1981, 1982, y 1987), brindando legitimidad a una temática que durante años se había considerado como intrascendente.

Para Carlos Monsiváis el cine mexicano de los años cuarenta, con mayores o menores contradicciones, proporcionó modelos sociales y psicológicos, a través de selectos ídolos convertidos en arquetipos, a las masas de inmigrantes que arribaban

a la ciudad de México ávidas de orientaciones convincentes para el desempeño de su naciente vida citadina y de mitos que representaran y dieran sentido a la dispersa colectividad (1990:36). Otros autores han señalado también la contribución de la pantalla a la formación de la identidad fronteriza: Norma Iglesias (1992) asegura que el cine fronterizo ha impactado tanto a la industria cinematográfica, como a la caracterización de la frontera entre una parte de sus habitantes.

Además de Carlos Monsiváis, son diversos los autores que han abordado los usos de la imagen cinematográfica en la construcción de la cultura nacional: Roger Bartra, Ricardo Pérez Montfort, Jesús Martín Barbero. Al respecto, Pérez Montfort ha apuntado que el cine forjó desde sus inicios esa imagen del México rural, que si sirvió para criticar la actitud reformadora del régimen cardenista -como ha señalado Aurelio de los Reyes- también fue utilizada sin ambages por el grupo gobernante como signo de identidad nacional. Los buscadores de la «mexicanidad» habían encontrado en aquel cuadro, por un lado, la reivindicación del México rural estático y jerarquizado. Pero por otro, ese cuadro también servía como signo de nacionalismo para un régimen que pretendía imponerse y legitimarse como el intérprete de la vo-

luntad popular (Pérez Montfort: 126-127 y 130).

Socializado}- informal, medio de concientización y de educación masiva.

Tanto Norma Iglesias, como Pablo Arredondo y Enrique Sánchez Ruíz destacan en sus trabajos el papel del cine como medio de concientización y de educación informal. La primera autora considera, sin embargo, que la influencia del cine fronterizo entre sus receptores está mediada por variables, factores, instituciones, situaciones, disposiciones de índole individual y colectiva. No se reben pasivamente los mensajes; éstos educan informalmente mediante "procesos de aprendizaje incidental", y también pueden servir como fuente de información (1992:93).

Carlos Monsiváis y Julia Tuñón han evidenciado el papel socializador del cine, cumplido a mediados de siglo en la ciudad de México, ante a los nuevos pobladores que requerían adecuar sus formas de vida a la urbe, si bien en su tesis doctoral Tuñón matiza algunas de las propuestas interpretativas del primero. Destaca, por ejemplo, su referencia al pa- peí no socializador del cine para el caso del tema del trabajo femenino: implícitamente se mostraba en la pantalla la realidad de la incorporación de la mujer al mundo laboral

y, por otra parte, la imagen fílmica reproducía deformadamente situaciones concretas. "Se aludía a un problema real para ofrecer una solución tramposa en un mensaje que no las preparaba para el nuevo rol social" (Tuñón, 1993:624).

*Instrumento de modernización,
agente secularizador.*

Para Carlos Monsiváis, en la cultura urbana el cine es instrumento de modernización, parcial y restrictiva, pero innegable. Si bien por un lado, "el examen de esta cinematografía nos familiariza de un modo u otro con los procedimientos de la ideología dominante que han moldeado la cultura popular y han ofrecido a la vez una interpretación del mundo y un catálogo de conductas 'socialmente adecuadas'", también nos demuestra que a pesar de todo, en una etapa esa cultura popular manipulada "supo describir enriquecedoramente la realidad" (Monsiváis, 1976: 1507-1508) con un doble filo: reiterando devociones e imponiendo modernizaciones. Por un lado, determinados valores de unidad familiar, religión, sexualidad, pero, por otro, también las imágenes contradicen los mensajes y la disparidad entre lo que se declara y lo que se filtra convierte por un tiempo al cine en el centro de gravedad

de la cultura urbana: "... la sensualidad de las prostitutas trasciende cualquier incitación a la monogamia, y la novedad de lenguaje y costumbres se imponen también en barriadas y pequeñas ciudades pese al mensaje inmovilista" (Monsiváis, 1987: 129-130).

En el mismo sentido se manifiesta Alejandro Rozado quien considera que, durante el México de los años cuarenta el cine absorbió la tensión entre las formas de vida tradicional y las modernas en la cultura mexicana y reelaboró esa tensión, por distintos medios formales, aportando su parte visual-dramática a la cosmogonía colectiva que dio cuerpo y sustento a la sociedad ulterior. Para este autor, la cultura cinematográfica ocupó en algunos casos concretos el mismo lugar que en épocas anteriores había dominado el discurso religioso, participando en la edificación de la sociedad de masas y alimentando diversas necesidades sociales; no reflejó la realidad, la representó: le dio otra dimensión (Rozado:20).

Por su parte, en sus reflexiones sobre la materia, Néstor García Canclini considera que los logros de los años cuarenta y principios de los cincuenta de la labor cinematográfica nacional se debieron no sólo a que se constituyó en una actividad comercial próspera que desempeñó un papel protagónico e ima-

ginativo en la modernización de la sociedad, sino también fueron producto del modo en que factores productivos, comunicacionales y de recepción se articularon para formar un campo cinematográfico exitoso, con alta integración interna y relativa autonomía.⁴

Fenómeno que incide en los comportamientos sociales

Aurelio de los Reyes considera al cine como un fenómeno que incide en los comportamientos sociales y a la vez se nutre de ellos (1993, tomo 1:299). Reconoce una amplia gama de efectos del cine sobre la sociedad mexicana de principios de siglo: se constituyó en un agente de cambio de la mentalidad y de las costumbres, particularmente de las mujeres, produciendo una serie de desajustes sociales dramáticos sobre la actitud frente a la vida, el vestir, el peinar; disminución de la criminalidad, el alcoholismo y el suicidio; amortiguamiento de inquietudes políticas, etc. Para este autor, el cine transformaba a la sociedad modificando leyes (como la autoral) e imponiendo patrones de conducta; era

un agente del progreso, junto con las obras públicas, la electricidad, etc. Por otra parte, estimuló la vida nocturna de la ciudad. Aunque De los Reyes asegura que el público consumidor "no es pasivo, ve, aprende y aplica lo aprendido en el cine" (1993, tomo 1:278), hay un cierto aire de completa receptividad en su concepción del auditorio.

Parte del proceso de masificación de la cultura, medio de homogeneización de las masas

Al respecto, varias de las intuiciones de Carlos Monsiváis han sido retomadas y sistematizadas por Jesus 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. Desde esta perspectiva, el encuentro del público mayoritario con el cine no se da exclusivamente entre dos elementos (el espectador y la película) sino que a través de aquél las masas se reflejan a sí mismas, establecen contacto entre ellas y con

⁴ Se refiere al campo cinematográfico, en el sentido que Pierre Bourdieu habla del campo artístico o literario: un sistema de relaciones entre productores, difusores y receptores que comparten un capital cultural común y luchan por su apropiación. Véase García Canclini: 24-25.

la Nación. "Más allá de lo reaccionario de los contenidos y de los esquematismos de forma, el cine va a conectar con el hambre de las masas por hacerse visibles socialmente, Y se va a inscribir en ese movimiento poniendo imagen y voz a la " identidad nacional". Pues al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores, Y al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza" (Martín-Barbero: 181).

Por su parte, Julia Tuñón considera conveniente dudar de la omnipotencia del cine sobre la sociedad; hay más bien una interrelación entre múltiples y aún contradictorios mensajes asimilados de diversas maneras por públicos también contradictorios. El consumo está atravesado por un conjunto de mediaciones —como las ha definido Jesús Martín-Barbero-, que son el conjunto de operaciones por las cuales lo masivo recupera y se apoya en lo popular (Tuñón, 1993:118-119). Y concluye: existe una tensión entre los elementos que uniforman y los que diferencian a las audiencias. El cine mexicano se construye entre la necesidad de uniformar y la de distinguir los sueños, fantasías y realidades de sus múltiples públicos (Tuñón, 1993:188-189).

¿Uno o muchos públicos?

Existen trabajos que desde diversas perspectivas teóricas reconocen la pluralidad de auditorios, como el ensayo de Emilio García Riera (1974), en donde sugiere que los emigrantes a Estados Unidos fueron fundamentales para la definición de una forma piloto de relación entre el cine y su público (1974:10); en dicho ensayo García Riera dibuja hipotéticos tipos de espectador y su relación diferenciada con el cine. Por su parte, Lauro Zavala ha planteado que en la asistencia a las salas se ponen en marcha simultáneamente diversos procesos simbólicos e imaginarios, a la vez íntimos y colectivos. En su aproximación, destaca el reconocimiento de los distintos tipos de espectador así como de los contratos simbólicos que establecen con la pantalla.

Debemos reconocer, sin embargo, que entre las principales dificultades de los estudios que abordan la problemática de los públicos de cine en México, está el escaso reconocimiento de la pluralidad de auditorios así como de la evolución histórica de su relación con la pantalla. Para muestra un botón: tanto en *A través del espejo. El cine mexicano y su público* como en *Cantinflas, Águila o sol*, Carlos Bonfil aborda problemáticas poco exploradas, 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. No obstante la brillantez de las hipótesis formuladas en la publicación conjunta con Carlos Monsiváis que expresamente anuncia en su título el tratamiento de la temática de los espectadores de cine de la época de oro (1994), encontramos sintonfático que se brinden tan pocas fotografías del público o de salas de cine —tan 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. Igualmente, del reconocimiento de actitudes diferenciadas, muy pronto —y esto es muy claro en el texto de Bonfil— se pasa al "gusto de la época" y "al público". Aún rigurosos historiadores como Aurelio de los Reyes evidencian dificultades para dejar de generalizar lo que podría haber sido característico de un aspecto del auditorio, al

conjunto de públicos de cine.⁵

En un intento por abordar la especificidad de los públicos, Norma Iglesias (1994) ha analizado las lecturas de género —manifestadas no sólo en las formas de argumentar y generar grupalmente el discurso, sino también en el propio contenido y peso de los distintos temas, y la forma de relacionarse de cada sujeto genérico con el discurso; igualmente, Paola Costa considera necesario tomar en cuenta las variaciones en la recepción según clases sociales, distribución geográfica de la población y redes de distribución de películas en la República (Costa: 139). Al respecto, es destacable el esfuerzo de Julia Tuñón, en su tesis doctoral, por profundizar en la caracterización de las audiencias (con datos sobre educación, ocupación, estructura familiar, años de residencia en la ciudad, etc.) y tal vez sea de las pocas que reconoce el carácter hipotético de sus afirmaciones sobre la relación entablada por los espectadores con el cine.

Por lo que toca a la caracterización de los públicos se han establecido hipótesis sobre la relación de las diferentes clases sociales con el cine nacional y extranjero:

⁵ Por ejemplo, cuando aseguramos que cuando "el público" percibió que cada nueva película era un ejercicio de aprendizaje se mostró severo y las rechazó" (1993, tomo 7:253). ¿Todos los espectadores tuvieron esa actitud crítica?

Clases altas

Estudiosos del tema como Aurelio de los Reyes, Ángel 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 democratizados 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 Ángel

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,⁶ para Aurelio de los Reyes, la resistencia de las clases altas no fue al cinematógrafo sino a mezclarse con la pibe, por lo que exigían funciones "de gala" (1993:25).

Todos los autores coinciden en que las clases altas han venido con el tiempo manifestando su gusto decreciente por el cine nacional y en aumento por el norteamericano, Seth Fein lo atribuye a su capacidad de leer y escribir y por la perspectiva menos nacional o más internacional de sus integrantes (Fein: 114).

Clases medias

Aparecen en el centro de las discusiones sobre el auge y el derrumbe del cine nacional. Emilio García Riera considera que el surgimiento de la nueva clase media en la ciudad de México, impulsó el incremento de películas urbanas, apreciación en la que coincide Carlos Martínez Assad, quien asegura que con el surgimiento de las clases medias

⁶ Sus gustos en materia de entretenimiento se orientaban más hacia la ostentación de sus saberes en la ópera y el teatro, las sesiones palaciegas de poesía y música romántica, las carreras de caballos y los toros, el arte nouveau y las triples, así como la práctica del ciclismo, en opinión de Miguel.

posrevolucionarias el cine mexicano buscó los géneros de actualidad en el que la moda norteamericana influiría pero no tanto como para impedir que buscara su propio camino (Martínez Assad:355). En opinión de Seth Fein, al mejorar sus producciones, el cine mexicano amenazó con limitar el control norteamericano sobre las clases medias latinoamericanas (Fein: 114).

Para Emilio García Riera el problema del cine mexicano radicó en haber perdido a la clase media: mientras ésta crecía menos películas se hacían para ella. Según este autor, hubo un acuerdo tácito en las altas esferas oficiales y privadas para que el cine mexicano fuera abaratado frente a la competencia extranjera, resignándose a perder al público de la clase media y alta, apreciación en la que coincide Alejandro Galindo (1968). Así, nuestro cine nacional se resignó a buscar un público continental analfabeto o semianalfabeto, de menores exigencias. Fue en el período sexenal de Echeverría cuando, según Paola Costa, el público urbano medio volvió a constituirse en el verdadero destinatario del nuevo cine de los setenta (Costa: 142).

En el mismo sentido se manifiestan Gustavo García y Hugo Vargas (1991a), para quienes las irreversibles transformaciones del público sobre todo de la clase media fueron el origen de la crisis temática

de nuestro cine. Por su parte, Julia Tuñón ha llamado la atención sobre las dificultades para definir a las clases medias, de reciente aparición en el México de los cuarenta: son básicamente urbanas, pero un alto porcentaje es migrante en primera generación (1993:180-185). Añade que no existe una identidad precisa de las clases medias sino una evidente heterogeneidad en lo ideológico y en los criterios objetivos con que consignamos la pertenencia a ellas,

Ciases bajas

Variadas y en ocasiones contradictorias afirmaciones se hacen sobre este público; tal es el caso del trabajo de Paola Costa, quien mientras en una parte de su texto asegura que el público rural de escasos recursos "es inteligente" y requiere del cine como un estímulo espiritual y psíquico para seguir viviendo, ya que es su contacto con la era moderna (Costa:145 y 148), en otra afirma que "el cine ha contribuido a cohesionar la estabilidad de las relaciones de explotación en el país, al ser destinado a un público de bajo nivel cultural, receptivo a una explicación irracional de la realidad" (Costa:48).

Parecen haber sido las eternas espectadoras del cine nacional, sobre todo en los ámbitos provincia-

nos. Julia Tuñón asegura que la preferencia por películas nacionales era manifiesta en el sector popular. La mayoría de la exhibición era extranjera pero el cine nacional mantenía su mercado en la provincia (1993:106-107). En los años cuarenta los públicos del cine nacional constituían un abanico que se abría entre los sectores populares y las capas medias urbanas y rurales. Entre ellos existían subgrupos con dinámicas específicas: el habitante de vecindad, por su características culturales y económicas era, casi por definición, el espectador natural del cine mexicano. También lo era el del pueblo y rancherías que tenían entre sus escasas distracciones las exhibiciones filmográficas (1993:178).

La difícil situación para el cine mexicano se acentúa a partir de los años sesenta, cuando su público es el de más bajo poder adquisitivo de México, Centroamérica y el Caribe, así como el hispanohablante del sur de EU. En esos años el público humilde empezó también a desertar de las salas de cine y a ver cada vez más televisión (García Riera, 1985:195). El público natural se restringió aún más al fronterizo y al hispanohablante de EU: en 1981 dicho auditorio aseguraba el 75 % de los ingresos del cine nacional de producción privada (García Riera, 1985: 324-325).

Norma Iglesias amplía nuestra concepción sobre el público fronte-

rizo (integrado, según Emilio García Riera, por "espectadores reprimidos" ávidos de cine "protopornográfico" -1985:324-325), con su investigación sobre los asistentes a las salas en la frontera entre México y Estados Unidos. Para esta autora, la concurrencia a las proyecciones de cine mexicano en el país vecino es cuestión de estatus (no van mexicano-americanos) y parece estar ligada a la experiencia migratoria. Este público encuentra barreras no sólo idiomáticas sino culturales para entender el cine gringo y, junto a la basura que consume visual y auditivamente, encuentra en la asistencia a ver cine fronterizo todo un rimal de experiencias compartidas,

Sectores intelectuales

Parece clara la reticencia inicial de los intelectuales mexicanos frente al cine, atemorizados por el creciente abandono del teatro y la ópera por el cine y la zarzuela (Perea, 1988. De los Reyes, 1993:33, 81). Según Emilio García Riera, el recelo de los intelectuales que argumentaban que el cine destruye la individualidad del espectador y su libertad de juicio, era en el fondo una defensa de su condición elitista (1974:62). Carlos Monsiváis, por su parte, ha destacado que hay una cierta continuidad en la izquierda, quien ha des-

atendido la importancia del cine en la lucha ideológica (1994:82).

Un último aspecto que destaca en la bibliografía analizada es el referente a la constitución, a lo largo del presente siglo, del público de cine. Hacen expresa mención de este punto García Riera, García Canclini y Aurelio de los Reyes; este último reseña la falta de educación para enfrentar el lenguaje de las imágenes y el desfogue colectivo en los espacios de proyección durante las décadas que estudió, así como la represión de los espectadores a través de reglamentos.

Las salas de cine

Las cifras de las que disponemos sobre el crecimiento y transformaciones de las salas de exhibición durante el siglo veinte son imprecisas y están dispersas en diversos trabajos que abordan períodos específicos.

A su llegada a la ciudad de México, el cine se fue convirtiendo poco a poco en el pasatiempo predilecto de un creciente número de espectadores, si bien algunas investigaciones recientes indican que hubo altibajos en su arraigo. Tal como lo muestra Jorge Elizondo, no obstante los altibajos, de 1930 a 1955 el número de salas aumenta a una tasa

de 6.6%, las localidades vendidas y el ingreso en taquillas a 8 por ciento, respectivamente. 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 por ciento a menos del 1% anual, la demanda de aparatos de televisión aumenta al 13.3 por ciento anual.⁷

El estudio de Jorge Elizondo ha sido pionero en la exploración de estas temáticas: analiza estadísticamente la pérdida de público de cine a partir de los años sesenta, acentuada en los ochenta, en el marco del auge de la televisión y la poco planificada distribución geográfica de salas. Son igualmente destacables los esfuerzos de la Compañía Operadora de Teatros S. A. (COTSA), María Luisa Amador, José Iturriaga, así como Francisco Alfaro y Alejandro Ochoa. Las salas cinematográficas en la ciudad de México y su área metropolitana, de 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

⁷ Elizondo, pp. 6-7. Véase también *Maaópolk*, n. 10, diciembre de 1992, p. 23.

de las carceleras pero ofrece alguna información sobre la apertura de nuevas salas en dicho período. 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, Por último, Francisco Alfaro y Alejandro Ochoa se han abocado al estudio de las características funcionales, formales, espaciales y tecnológicas, así como al desarrollo de la arquitectura de los cines de la ciudad de México desde los años treinta hasta los setenta.

Existen una serie de trabajos que han abordado las transformaciones ocurridas al otrora cinefilo tras la llegada de la televisión y posteriormente del video. Néstor García Canclini ha considerado necesario tener en cuenta que el modelo de desarrollo cinematográfico de mediados de siglo se agotó por la crisis de su dinámica interna y por las dificultades para reubicarse en la recomposición del mercado audiovisual: "el campo cinematográfico se ha semidisuelto en la interacción con los otros sistemas audiovisuales, sobre todo la televisión y el video. No se trata sólo de la competencia con otras formas de entretenimiento y desarrollo cultural. El propio cine debe considerar esos nuevos circuitos comunicacionales para sobrevivir". También el contexto urbano se ha modi-

ficado: la pérdida de salas cinematográficas es parte de un proceso de desurbanización, de desuso de los espacios públicos en las grandes ciudades, en donde se participa en forma decreciente de las ofertas que se presentan en la vida pública de la ciudad (García Canclini, 1994: 25 y 31).

Por su parte, los investigadores que participamos en los estudios que se publicaron bajo el título de *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.

El cierre masivo de salas se dio en 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,

Una de las estrategias para enfrentar la crisis de la exhibición, la cual empezó a ensayarse en la ciu-

dad desde finales de los años setenta, fue la de subdividir las salas grandes en varias de menor cupo o la de construir nuevas —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 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. A los problemas de accesibilidad geográfica a las nuevas minisalas, se suman los de accesibilidad económica (precios de entrada, de dulces, refrescos, estacionamiento, etc.).⁸

Es así que, ante la crisis de la exhibición de los años setenta, se dio al final del siglo Lumière⁹ 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 acceso para los que carecen de automóvil o viven lejos de ellas. Se trata de un proceso de di-

mensiones globales. Así como a principios de siglo el cine logró consolidarse como fenómeno de masas, ahora sobrevive afuerzadeelitizarse: 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.

Como complemento indispensable a los estudios ya mencionados, encontramos los trabajos de Federico Heuer, Fernando Macotela 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 atrac-

⁸ Véanse González Rodríguez y García Canclini, 1996.

⁹ Llamemos siglo Lumière a aquél que comenzó —en 1986— 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.

tivo 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.

Quien mayor atención ha otorgado al estudio de los espacios de exhibición es Aurelio de los Reyes, quien concede gran importancia a la evolución de estos espacios 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 han enriquecido la experiencia social de los capitalinos: fueron sede de reuniones políticas y de casillas electorales, 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". En las primeras décadas del siglo, el cine fue creando sus propios mitos y casi

simultáneamente su propio ritual social (1993:45)-

Uno de los aspectos más interesantes es el del papel que jugaron en la diferenciación social y que no ha sido suficientemente explorado todavía: si bien al principio las salas no estaban jerarquizadas legalmente, el rumbo, el empresario y el público hacían las diferencias (De los Reyes, 1993:67). Hacia 1906 "el cinematógrafo juntaba a ricos y pobres, no jerarquizaba" (1993:71). En algunos cinematógrafos los precios de las diversas localidades marcaban las diferencias sociales, pero en otros no (1993:91). Si bien el pan de cada día fue la mezcla durante el Porfiriato en cines e iglesias (1993:170), con la Revolución algunos cines vieron la sustitución de la aristocracia porfiriana (que emigraba al extranjero) por la clase media provinciana recién llegada a la ciudad (1993:138). Dicha problemática también ha sido explorada por Ángel Miquel.

Carlos Monsiváis y Julia Timón han llamado la atención sobre la importancia de la dimensión barrial de algunos cines para la identidad urbana, así como sobre el papel que cumplía la visita a las salas como rito diario o dominical. Como ya mencionamos, la dimensión ritual de la concurrencia a una sala también ha sido destacada en la actualidad por Norma Iglesias en su trabajo sobre

el público de cine fronterizo en Baja California y en el sur de Estados Unidos (1991 y 1992), así como en su investigación sobre los rituales cinematográficos en España (Iglesias, s/f). Este último trabajo tuvo como objetivo conocer las diferentes formas en que se ha vivido el ver cine a través de la historia en ese país, así como recrear los diferentes rituales de ver películas por diferentes generaciones de auditorios.

Reflexiones finales

Las transformaciones aceleradas que está viviendo el mundo originado por los Lumiere nos permiten matizar aquellas sentencias que auguraban el fin de la asistencia a las proyecciones de cine, y plantean nuevos retos para la investigación: la gran afluencia a las nuevas minisalas en la ciudad de México coexiste con el cierre de los viejos espacios en toda la República -incluida la zona metropolitana- con el creciente proceso de reclusión en los casas y los nuevos escenarios que dibuja la televisión por cable y directa al hogar.

Si bien desde mediados del siglo XIX, el desarrollo de la comunicación de masas abrió 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 disminuido 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 planeada, aumentala desarticulación de los espacios tradicionales de encuentro colectivo y se desarrollan las culturas electrónicas.¹⁰

La combinación de estos obstáculos, la forma en que se potencian unos a otros, genera procesos

¹⁰ García Canclini y Piccini: 47-48.

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 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).¹¹

No obstante la importancia del cine en la vida social y cultural 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, 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, y no se han preocupado por registrar de manera sistemática los comportamientos culturales de la población,

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,

Bibliografía

- Alfaro, Francisco H. y Alejandro Ochoa (1996) "Costo de la modernidad, Las salas cinematográficas, apuntes para un análisis arquitectónico", en *México en el tiempo*, México, INAH/ *Revista México Desconocido*, n. 15, pp. 26-33-

¹¹ Véase García Canclini, 1996.

- 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 Ramírez, Pablo; Enrique Sánchez Ruíz (1986) *Comunicación social, poder y democracia en México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Bartra, Roger (1986) "México: cultura y poder político", en J. Labastida Martín del Campo (ed.), *Los nuevos procesos sociales y la teoría política contemporánea*, México, Siglo XXI, pp. 319-324.
- (1987) *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo.
- Beezley, William (1992) "El estilo porfiriano: deportes y diversiones de fin de siglo" en *Cultura, ideas y mentalidades*, México, El Colegio de México, *Lecturas de Historia Mexicana*, n. 6, pp. 219-238.
- Bonfil, Carlos (1993) *Cantinflas. Aguí-la 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.
- Bryan, Susan (1992) "Teatro popular y sociedad durante el porfiriato" en *Cultura, ideas y mentalidades*, México, El Colegio de México, *Lecturas de Historia Mexicana*, n. 6, pp. 179-218.
- 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).
- Dávalos, Federico (1996) *Albores del cine mexicano*, México, Clío.
- De la Vega, Eduardo (1984) "Los patrones sociales y familiares en el cine", en González Casanova, Manuel, *etal, El cine*, México, UNAM.
- (1991) *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Elizondo, Jorge (1991) "La exhibición cinematográfica. Retrospectiva y futuro", en *Pantalla*, México, UNAM, n. 15.
- Fabregat, Roberto (1958) "Principales influencias del cine sobre el público", en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. XX, n. 1, enero-abril, pp. 27-55.
- Fein, Seth (1994) "Hollywood, U.S.-Mexican Relations, and the Devolution of the 'Golden Age' of Mexican Cinema", en *Film-Historia*, Barcelona, vol. IV, n. 2, pp. 103-135.

- Galindo, Alejandro (1968) *Una radiografía histórica del cine mexicano*, México, Fondo de Cultura Popular.
- (1985) *El cine mexicano. Un personal punto de vista*, México, Edamex.
- García, Gustavo (1992) "Calles de pura luz", en *Asamblea de ciudades. Años 20s/50s. Ciudad de México*, México—co, CNCA, pp. 200-201.
- García Canclini, Néstor (coord.) (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. 1-C.
- ; Mabel Piccini (1993) "Culturas de la ciudad de México: símbolos colectivos y usos del espacio urbano", en *El consumo cultural en México*, México, CNCA, pp. 43-85.
- García Riera, Emilio (1974) *El cine y su público*, México, FCE.
- (1969-1978) *Historia documental del cine mexicano*, México, ERA, 9 vols. (Existe una nueva versión, 1992, editada por CNCA/IMCINE/Gobierno de Jalisco),
- (1985) *Historia del cine mexicano*, México, SEP, Foro 2000.
- Gómez Castelazo, Ma. de Lourdes (1969) *La industria cinematográfica mexicana y sus principales problemas*, México, Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana.
- González Rodríguez, Sergio (1997) "La pantalla imprescindible" en *Reforma*, 4 de febrero, p. 3-C.
- Heuer, Federico (1964) *La industria cinematográfica mexicana*, México, ed. del autor.
- Iglesias, Norma (1991) *Entre yerba, plomo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte., 2 vols.
- (1992) "La fábrica de sueños: el cine fronterizo y su relación con el público", en *Historia y Cultura*, El Colegio de la Frontera Norte y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, vol. VI, pp. 77-100.
- (1994) "El placer de la mirada femenina. Género y recepción cinematográfica", en *Frontera Norte*, vol. VI, n. 12, julio-diciembre, pp. 93-110.
- (s/f) *El mundo frente a la pantalla: los rituales cinematográficos en España* (sin editar).
- 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.
- Martín-Barbero, Jesús (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gilli.
- Martínez 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, n. 9).

- Martínez Merling, Raúl; Francisco Gómezjara (1988), *Praxis cinematográfica*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro.
- Miquel, Ángel (1992) "Cines y públicos en el México de principios de siglo", en *Dicine*, México, n. 44, marzo, pp. 8-11.
- Monsiváis, 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) "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México", en *Cuadernos Políticos*, n. 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 *En torno a la cultura nacional*, México, FCE, Sep/80 n. 51, pp. 160-228.
- (1987) "La cultura popular en el ámbito urbano", en *Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, México, Gustavo Gilli, pp. 113-33.
- (1990) "El matrimonio de la butaca y de la pantalla" en *Artes de México*, México, n. 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.
- Perea, Héctor (1988) *La caricia de las formas. Alfonso Reyes y el cine*, México, UAM.
- Pérez Monfort, Ricardo (1994) *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, Col. Miguel Othón de Mendizábal.
- 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*, n. 92, marzo-abril, pp. 29-32.
- (1993) *Cine y sociedad en México 1886-1930*, México, UNAM/Cineteca Nacional, 2 vols.
- Rozado, 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.
- Tufión, Julia (1989) "La imagen de la mujer trabajadora en el cine mexicano (1939-1952)", un. *Antropología. Boletín oficial del INAH*, Nueva Época, n. 28, pp. 2-11.
- (1991/1992) "La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano 1940-1955", en *Historias*, México, INAH, n. 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; 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, ns. 87 (pp. 28-37) y 88 (pp. 14-21), febrero.
- (1991b) "El fin del ciclo Lumiere. Entrevista con Emilio García Riera", México, *La Jornada Semanal*, Nueva época, nám. 87, 10 de febrero, pp. 21-27.
- 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.