



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ARAGÓN**

REMAR CONTRA CORRIENTE. LA LUCHA
DE LAS SALAS DE CINE INDEPENDIENTES
PARA SOBREVIVIR EN LA CIUDAD DE
MÉXICO.

REPORTAJE ESCRITO.

TRABAJO PERIODÍSTICO Y COMUNICACIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO



PRESENTA:

ÓSCAR MUÑOZ TINOCO

ASESORA: LIC. ERIKA CONSTANZA CASTILLO
ARTEAGA

CIUDAD NEZAHUALCÓYOTL, ESTADO DE MÉXICO 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

La culminación de este reportaje no hubiera sido posible sin el apoyo incondicional que me ha brindado mi familia a lo largo de estos casi 30 años de mi existencia.

Agradezco profundamente a mi papá por enseñarme el valor del trabajo duro y disciplinado, pero sobre todo, por transmitirme los valores de la humildad, empatía y generosidad.

A mi madre por su afecto y cariño en los momentos más complicados. A mi hermano por ser mi mejor amigo y consejero en muchos ámbitos de la vida y del trabajo. Y por supuesto al resto de mi familia: abuela (q.e.p.d.), tíos, primos y sobrinos, quienes siempre se interesaron en mi formación como periodista.

De igual manera a mi novia Mónica, porque desde que comencé a escribir esta investigación siempre creyó en mí y me ha acompañado en este proceso hasta el final. No cabe duda que sin su ayuda, mucho de lo aquí escrito no hubiera sido posible. También a mis amigos que siempre han estado conmigo en las buenas y en las malas (ustedes saben quiénes son).

Así mismo, a mi asesora Erika Castillo Arteaga, quien fue mi guía desde que le hice el planteamiento de lo que quiera llevar a cabo. Muchas gracias por mostrarme el camino y confiar en mí.

Por último, a mis compañeros y colegas que tristemente partieron de este mundo, pero me dejaron grandes enseñanzas de vida, a ti Yazmín Solís, y a ti Daniel Moncada, un abrazo hasta el cielo.

Remar contra corriente. La lucha de las salas de cine independientes para sobrevivir en la Ciudad de México. Reportaje escrito.

Índice

Introducción.....	6
1.- El cine antes del cine	10
Edison, Lumière, Méliès y el invento que maravilló al mundo	11
Los hermanos que revolucionaron el cine	16
El salón indiano, la función de cine que pasó a la historia	18
El mago de Montparnasse.....	21
El nacimiento de una industria: la expansión del cine y fortalecimiento	25
“América para los americanos”, la ambición de.....	26
Thomas Edison.....	26
Los <i>nickelodeon</i> , la historia de los primeros cines independientes	28
El conflicto que mató a los <i>nickelodeon</i>	34
2.- La exhibición en México, una historia de poder	40
El cinematógrafo arriba a la Ciudad de México	42
Madero, la primera calle del cine	44
Una tarde en el cine	48
Las primeras salas de cine independientes en el país y su primera crisis	50
El caso del Salón Rojo y la primera cadena de cine.....	54
William Jenkins y la época dorada de las salas de cine	62
Las salas de cine enmarcan la Ciudad de México.....	65
Los grandes palacios.....	66
Las salas del pueblo, los cines piojito	68
Cines en lugares habitacionales y zonas comerciales.....	70
Los cineclubs y salas de arte, la opción del cine alternativo.....	71
La decadencia de las salas	75
El Estado y la crisis de los cines.....	79

La crisis de COTSA, momento definitivo	81
Una muerte anunciada	85
Cinemark, Cinemex y Cinépolis entran a escena	89
Cinemex, de proyecto escolar a una empresa millonaria	95
La atropellada inauguración de Cinemex Altavista	97
Cinépolis, el rey de la marquesina.....	102
“Lo que el viento se llevó”: las memorias del STIC.....	105
3.- Las salas independientes, un cine de resistencia.....	111
Cinemanía Loreto, el cine que tuvo que renovarse	114
El italiano que renovó a Cinemanía.....	119
La programación al servicio del cliente.....	122
Cine Tonalá, el oasis cinematográfico en la Roma.....	124
Un comienzo de película	130
La programación y operación, dos tareas sustanciales	132
Para el anecdotario: algunos momentos inolvidables	134
El abogado cinéfilo de la Roma	136
La Casa del Cine, el referente cinematográfico del Centro Histórico	138
Un espacio multifuncional.....	139
Hacer mucho con poco, el trabajo en La Casa del Cine.....	144
¿Se puede vivir del arte?	146
“No me ayudes compadre”, el apoyo del gobierno con las salas independientes	149
El público opina, los cines independientes deben mejorar	153
4.- Roma, el gigante que vino a iluminar a los invisibles.....	158
¡Se vendían como pan caliente!	162
Después de la tormenta viene la calma, el efecto post roma en los cines	171
Netflix vs las grandes cadenas, una lucha de gigantes	174
La crisis del covid-19, la exhibición cinematográfica tambalea.....	178
En tiempos de pandemia, las plataformas se posicionan.....	183
“Sálvense quien pueda”, los recortes al sector cultural	186
Sin salvavidas para los cines.....	189

Un difícil regreso a la nueva normalidad.....	190
Un futuro desconcertante	193
A manera de conclusión	198
Fuentes de consulta.....	203
Anexo	208

INTRODUCCIÓN

“Industria y comercio; eso es el cine además de arte y espectáculo. Quien añade que el cine es una técnica de difusión habrá añadido mucho, pero no todo.”

Román Gubern, *Historia del cine*. p.6.

Cada que visito un cine independiente parece que atravieso un sueño donde los recuerdos del ayer se confunden con los de hoy. ¿Será tal vez por su estilo retro que hace alusión a otra época, o a las referencias de películas clásicas que vemos ancladas en sus paredes? Si bien estos lugares podrían ser fácilmente confundidos con teatros de poca monta, son más bien oasis fílmicos en la ciudad, donde habitan tesoros ocultos que esperan ser descubiertos.

En estas salas, también llamadas alternativas, se exhibe principalmente cine de arte, el cual expresa, al contrario del cine comercial, la visión del director en lugar de perseguir fines lucrativos. Estos sitios suelen tener entre una y cuatro salas modestas, cada una con menos de 90 butacas distribuidas en pequeños espacios. Además de la experiencia del cine, también poseen sus propios restaurantes, bares o cafeterías, donde los visitantes pueden degustar un alimento o trago mientras esperan el inicio de su función.

De igual manera operan con muy pocos empleados, quienes desempeñan más de dos actividades a la vez. Varios son cinéfilos empedernidos o estudiantes de cine que vieron aquí una oportunidad única para aprender más de este arte. Asimismo, sus dueños casi siempre son productores o gestores culturales que se aventuraron a crear estos espacios con el propósito de abrir más ventanas para el cine mexicano.

A diferencia de los complejos ligados a Cinépolis o Cinemex, las salas alternativas trabajan con equipos de proyección muy modestos y acarrearán varios problemas relacionados a factores económicos. Son lugares casi invisibles por su falta de difusión, pero sin ellos no se podría completar el complejo engranaje que constituye la industria cinematográfica.

Mi experiencia más cercana con estos sitios se dio algunos años después de que egresé de la carrera de Comunicación y Periodismo. Aunque por mucho tiempo había sido asistente recurrente, en 2016 comencé a trabajar como jefe de sala en el Cine

Tonalá CDMX, un espacio multicultural ubicado en la colonia Roma Sur, cuyo concepto consiste en ofrecer cine de autor, música y artes escénicas.

Fue en este momento donde me percaté del rol que cumplen los cines independientes en la sociedad, ya que sin contar con grandes presupuestos, logran promover una cartelera cinematográfica de calidad, y sobre todo, a precios bastante accesibles.

Durante los tres años que estuve en este cine, observé cómo a través de películas que no cumplen con los estándares de la industria hollywoodense, se puede concientizar de una problemática social y fomentar la propagación de nuevas ideas. Esto fue un gran aprendizaje que generó mi interés por desarrollar una investigación que pudiera brindar más información respecto a estas salas.

Actualmente, México es una potencia internacional en cuanto a la exhibición de cine se refiere, solo los Estados Unidos, China y la India lo superan en números. De acuerdo con el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), en 2019 se contabilizaron 7493 pantallas en toda la república, las cuales aportaron alrededor de 200000 empleos directos e indirectos.

Pero desde 2010 se ha presentado un fenómeno extraordinario en el sector de la exhibición: el surgimiento de cines alternativos a pasos agigantados. En 2013 se contaban 290, y para 2018 ya existían 617 en todo México. Su evolución es un hecho que ha despertado el interés de muchos investigadores, aunque todavía hacen falta más trabajos que nos permitan comprender cómo funciona la operación de estos sitios y sobre todo, conocer cuáles son sus principales problemáticas.

El presente reportaje está dividido en cuatro temas. El primero, **El cine antes del cine**, es una mirada hacia las raíces de esta industria. Aquí el lector podrá conocer cómo surgió el cine en Europa y América, y los papeles que jugaron Thomas Alba Edison, los hermanos Lumière y Georges Méliès. Además, se hace un especial énfasis en el surgimiento de los *nickelodeon*, los primeros cines independientes de Estados Unidos, los cuales sentaron las bases de las cadenas de cine.

En el tema dos **La exhibición en México: una historia de poder** se abordan los orígenes del cine en el país. Se habla de la incursión del cinematógrafo y vitascopio en el Porfiriato, y el origen de las primeras salas en la capital. Mientras que la segunda parte de este capítulo relata los factores que provocaron la decadencia de las grandes salas, así como la constitución de Cinemex y Cinépolis, el duopolio que domina la exhibición nacional.

El apartado tres **Las salas independientes, un cine de resistencia**, se enfoca en describir cómo se conformaron algunas de las salas alternativas más reconocidas de la capital: Cinemanía Loreto, Cine Tonalá y La Casa del Cine. Conoceremos su historia, los retos que enfrentaron en sus primeros años de operación y los principales problemas que los rodean día con día.

En el último capítulo **Roma, el gigante que vino a iluminar a los invisibles** cuenta el auge que vivieron las salas alternativas gracias a la película de Alfonso Cuarón. Igualmente, se hace hincapié en la importancia que han adquirido las plataformas de streaming en el cine y en los consumidores. Como desenlace del reportaje, se explican las consecuencias que ha ocasionado la pandemia del COVID 19 en la exhibición y su repercusión en los cines independientes.

La investigación se llevó a cabo como un reportaje demostrativo-narrativo, pues para mí, estos géneros ayudan a abarcar el objeto de estudio de manera más completa. Carlos Marín y Vicente Leñero, en su libro *Manual de periodismo* (1986), explican que en el estilo demostrativo el periodista descubre problemas, fundamenta los reclamos sociales y profundiza en las causas básicas. Aquí se hace uso de la recolección de datos para apoyar la investigación y de entrevistas de opinión con personas autorizadas que ayudan a comprender el problema.

Asimismo, estos dos periodistas enfatizan que en el reportaje narrativo lo más importante es la acción, entendida como movimiento temporal de los sucesos que se narran y de las historias que se cuentan. En el estilo narrativo se toma un acontecimiento de interés público y se muestra su evolución a través del tiempo.

Las técnicas de investigación que se utilizaron son de carácter documental y de campo. En la investigación documental se recopiló información bibliográfica, hemerográfica, cibergráfica y filmográfica.

Por su parte, para la investigación de campo fueron de suma importancia las entrevistas que se llevaron a cabo con productores, gestores culturales, y trabajadores de la industria. Además del levantamiento de encuestas para recabar la percepción de la opinión pública.

Sin más, este reportaje busca hacer visibles las problemáticas que atraviesan las salas de cine independientes y ayuda a comprender cómo han podido sobrevivir a pesar de las circunstancias. ... ¡Que inicie la función!

EL CINE ANTES DEL CINE

Estamos en el último aliento del siglo XIX. Una locomotora de vapor se aproxima a lo lejos. Varios hombres y mujeres impacientes se preparan para su llegada. Una vez que el tren detiene su marcha, las damas con sus bellas esclavinas escocesas se juntan y toman de la mano a sus pequeñas niñas para recibir a los pasajeros. Otras, abren con rapidez las portezuelas de los vagones hasta encontrar los asientos que más les agraden. Frente a ellos hay un nuevo invento, el cinematógrafo, que registra todo a su paso. Pero tanto hombres y mujeres hacen caso omiso de la presencia de ese extraño aparato.

Sin embargo, se dice que cuando los espectadores vieron por primera vez este acontecimiento representado en la película *La llegada del tren a la estación de la Ciotat* el 25 de enero de 1896 en París, estallaron en pánico y algunos corrieron despavoridos porque creían que esta locomotora realmente iba a aplastarlos.

Respecto a este suceso, el historiador de cine, Román Gubern, comenta: “esta inocente peliculita asustaba tanto a las damas y ponía tan nerviosos a los caballeros porque resultaba muy realista para su mentalidad precinematográfica y les hacía identificar su visión con la del ojo de la cámara, convertida por primera vez en personaje dramático”.



Fotograma de *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* (1896). Este corto tuvo una duración de 50 segundos. Pese a la creencia popular de que esta película se había proyectado en el Salon Indien en 1895, vio la luz un año después. Foto: U.S Copyright Office

Louis y Auguste Lumière presentaron el cinematógrafo un mes antes, el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien en París, un evento definitivo para la historia del cine. En años posteriores se encargaron de llevarlo a todos los rincones del planeta, incluyendo México. Pero la creación del cinematógrafo no fue de la noche a la mañana. Desde inicios del siglo XIX varios científicos de todo el mundo estaban en la carrera para crear el aparato que permitiera generar la ilusión del movimiento de las imágenes.

Erik Barnouw, historiador estadounidense de cine y televisión, abunda en su libro *El documental, historia y estilo* las raíces de los pioneros de la primera cámara: “los inventores del cinematógrafo incluían a hombres relacionados con el espectáculo y otros ajenos a él. Algunos de estos últimos eran hombres de ciencia que sentían la necesidad de documentar algún fenómeno y se las ingeniaron para realizarlo.”

El desarrollo de la invención de la cámara de cine estuvo primero en las manos del astrónomo francés Pierre Janssen, cuando tenía el interés de registrar el paso del planeta venus ante el sol en 1874. Después los fotógrafos Edward Muybridge y Etienne Marey contribuyeron en el campo de la cronofotografía en 1880, pero los verdaderos pioneros en la tecnología cinematográfica fueron Thomas Alva Edison y los hermanos Lumière. Posteriormente, Georges Méliès convirtió al cine en el espectáculo que conocemos en la actualidad.

EDISON, LUMIÈRE, MÉLIÈS Y EL INVENTO QUE MARAVILLÓ AL MUNDO

Contrario a lo que se pudiera pensar, el proceso de la invención del primer artefacto capaz de registrar la realidad en movimiento fue una competencia inmoral y sin cuartel. Un camino donde mucha gente terminó en bancarrota, desaparecida, olvidada o como en el caso de los Estados Unidos, bajo la mirada depredadora del científico y empresario Thomas Alva Edison.

Considerado como el creador más importante de su país por sus múltiples aportaciones a la ciencia, Edison con el tiempo adquirió un papel protagónico en la escena del cine. Todo comenzó en 1888, cuando observó el funcionamiento del revolver fotográfico del

inglés Eadweard Muybridge y ahí comprendió que podía existir un negocio real en el movimiento de las imágenes.

Si bien Edison tenía un interés particular para la creación de este aparato, su contribución estuvo meramente enfocada en su comercialización. El empresario terminó por delegar este proyecto a su empleado William K. Dickson, el principal inventor de la cámara, a la que más tarde llamaron kinetoscopio (aunque Edison la patentó como suya en 1891). Según el historiador de cine mexicano, Juan Felipe Leal, este hecho se ha prestado a demasiadas polémicas, pues varios historiadores han tomado bandos opuestos sobre quién merece el reconocimiento de la autoría de este aparato. El escritor mexicano abunda:

No ha sido para los historiadores una historia fácil de desmadejar de entre las anécdotas ficticias tejidas por el propio Edison para obtener la primicia de las patentes y dar lustre a su leyenda. En algo contribuye a las dificultades de narrar esta historia el carácter de Thomas Edison, que iba de la generosidad monetaria al latrocinio intelectual. No es un personaje que merezca sin reservas la simpatía ni de sus historiadores.

El kinetoscopio era una gran caja con visor que permitía generar la ilusión de movimiento transportando una tira de película sobre una fuente de luz con un obturador de alta velocidad. Este aparato funcionaba con electricidad y era imposible sacarlo al espacio exterior, por lo que solo podía grabar acontecimientos dentro del estudio de Edison, apodado como el *Black Maria*, ubicado en West Orange, Nueva Jersey. En esta instalación se comenzaron a filmar las primeras películas de la compañía, en su mayoría espectáculos teatrales y circenses.

De acuerdo con el historiador Georges Sadoul, escritor del aclamado libro *La historia del cine mundial*, Edison se negó a proyectar sus primeras películas de manera colectiva porque así se mataría a la “gallina de los huevos de oro”, pues según él, no había posibilidades comerciales de que una persona se interesara por ver cine mudo de manera colectiva. Además, no había logrado que su aparato proyectara imágenes con buena definición sobre una pantalla.



Imagen del Kinetoscopio, durante sus presentaciones en ferias, la gente podía visualizar cortometrajes introduciendo una moneda de cinco centavos. Foto: <https://www.victorian-cinema.net/machines>

Edison presentó oficialmente el kinetoscopio el 9 de mayo de 1893 ante una reunión del Departamento de Física del Brooklyn Institute of Arts and Science, y después con bombo y platillo en la Feria Mundial de Chicago en julio de ese mismo año. Ante el éxito de estos hechos, la compañía Edison lanzó al mercado su producto. En abril de 1894, se estableció en la calle de Broadway número 1155 el primer local de kinetoscopio donde las personas podían ver hasta cinco cintas distintas.

No obstante, el artefacto de Edison presentaba grandes problemáticas. De acuerdo con Georges Sadoul, el kinetoscopio era “un engorroso monstruo difícil de manejar, se necesitaban varios hombres para hacerlo funcionar, por eso estuvo siempre fijado en el estudio. La cámara no salía afuera para examinar el mundo, sino que se llevaban ante ella hechos del mundo exterior.”



Fotografía del kinetófono, patentado en 1895. Este dispositivo inventado por Edison y Dickson, pretendía unificar el kinetoscopio y el Fonógrafo, pero el artefacto presentaba varias deficiencias y fue opacado después por otros artefactos. Foto: victorian-cinema-net

A pesar de las problemáticas del kinetoscopio, con el tiempo se convirtió en un importante precedente para varios desarrolladores en todo el mundo, ya que había logrado de forma exitosa la reproducción de una serie de imágenes en movimiento, aunque fuese de manera individual. Ahora, la necesidad por aumentar el número de espectadores para una sola exhibición cobró forma apenas se puso en venta el kinetoscopio en Estados Unidos. Alrededor de una decena de inventores se pusieron manos a la obra, y a lo largo de 1895 se registraron varias proyecciones en América y Europa.

Por ejemplo, en el lado de América, estaba Jean Le Roy, inventor de un aparato llamado cinematógrafo (igual que el de los Lumière), quien organizó una función el 22 de febrero de 1895 en el Opera House de Nueva Jersey; Eugene Lauste, William Dickson (ex trabajadores de Edison) y los hermanos Latham también presentaron su proyector, el Eidoloscope, ante un público en una tienda en Broadway el 20 de mayo. Asimismo, Charles Jenkins y Thomas Armat tuvieron una exhibición pública de su aparato, el Phantoscope, en septiembre en Atlanta.

Al otro lado del Atlántico, estaban los alemanes Ottomar Anschütz y los hermanos Skladanowsky. El primero, ideó un proyector llamado Electrochyscope, el cual tuvo sus primeras funciones a mediados de febrero en Berlín. Por otra parte, los hermanos Skladanowsky diseñaron el Bioscope, el cual fue visto por primera vez en una demostración en el Gasthaus Sello en Berlín en junio, y posteriormente, tuvo una gran función abierta al público el 1 de noviembre.

Cada inventor no solo había creado un aparato capaz de registrar la realidad, sino que también tenía la facultad de proyectar estas imágenes sobre una pantalla y ante una audiencia. No obstante, estos creadores difícilmente se conocían entre sí, por lo que era común para ellos auto adjudicarse el papel de los primeros exhibidores exitosos. Pronto estos hechos pasaron desapercibidos ante la aparición del cinematógrafo de los hermanos Lumière en diciembre de 1895.

Por otra parte, cabe mencionar que así como estos inventores alcanzaron su registro en la historia como los pioneros de la exhibición cinematográfica, otros tantos no corrieron

con la misma suerte. Por un lado tenemos el ejemplo del francés Louis Le Prince, quien creó una grabadora de imágenes en movimiento con resultados bastante positivos en 1888, pero su desaparición inexplicable en 1890 impidió que siguiera su camino.

De igual manera, el inglés William Frise-Greene, sentó importantes precedentes en la historia de las imágenes en movimiento en su país. Desde 1885 comenzó a experimentar con una cámara que utilizaba cinta de papel, pero la deficiencia de su aparato y sus problemas económicos terminaron por llevarlo a la ruina.

Otro caso similar fue el del francés León Bouly. En 1892 pagó la patente de una cámara que denominó como "cinematógrafo", el cual era capaz de grabar una serie de negativos en movimiento y de igual manera podía proyectarlas, pero nunca logró una proyección pública. En 1894, Bouly, sin recursos económicos, dejó de pagar su patente y este hecho fue aprovechado por los hermanos Lumière, quienes compraron los derechos.



Una de las últimas fotos de Louis Le Prince, tenía 49 años cuando desapareció. Foto: New York Public Library.



Imagen de William Frise-Greene, considerado por los británicos como uno de los pioneros de la cinematografía. Foto: <https://southwestsilents.com/>

LOS HERMANOS QUE REVOLUCIONARON EL CINE

Desde muy jóvenes, los hermanos Louis y Auguste Lumière estuvieron inmersos en el mundo de las imágenes. Hijos de Antoine Lumière, un pintor convertido en fotógrafo y dueño de la gran empresa familiar, les legó el gusto por retratar lo que tuvieran a su alrededor. Con el tiempo, Auguste definió su interés por los estudios y los números, mientras que Louis, víctima de fuertes migrañas a temprana edad, faltaba mucho a clases y terminó dedicando su vida al laboratorio de la familia.

Gracias a su dedicación, Louis Lumière desarrolló un procedimiento novedoso para producir mejores placas fotográficas. Estos productos tenían tanta popularidad, que el negocio comenzó a percibir buenos ingresos por sus ventas. Louis y Auguste comenzaron a crear nuevos inventos en 1895, siempre patentados en su autoría como hermanos, y entre el más popular de ellos se encontraba el cinematógrafo, el cual estuvo inspirado por el kinetoscopio de Edison.

A lo largo de 1895 presentaron su nueva cámara —que podía filmar, proyectar e imprimir cinta— en convenciones y reuniones científicas en Francia y Bélgica. Para el historiador francés Bernard Chardère, autor del libro *Les images des Lumière (1995)* la proyección más memorable fue la que se llevó a cabo el 22 de marzo en la convención fotográfica de la Sociedad para el Desarrollo de la Industria Nacional en París, donde proyectaron por primera vez *La salida de los obreros de la fábrica*, se estima que había aproximadamente 200 personas en la presentación.

En México, los ecos de las primeras exhibiciones del cinematógrafo no se hicieron esperar. Fue a través de la publicación francesa con sede en el país, *Le Écho du Mexique*, que el doctor en ciencias Antonin Roche escribió su experiencia en un artículo titulado *Las fotografías animadas* de su sección Charla Científica el domingo 25 de agosto de 1895, donde informaba la demostración del cinematógrafo a un grupo de científicos en un evento organizado por la *Revista General de Ciencias Puras y Aplicadas*. De este texto, recuperado por Juan Felipe Leal en su libro *Anales del cine en México, 1895-1911: el cine antes del cine*, se destaca lo siguiente:

Los sres. Lumière presentaron el primer resultado obtenido con la ayuda de su muy ingenioso método. Los espectadores maravillados, vieron funcionar un aparato que deja muy atrás a todas las tentativas precedentes. Con este aparato, toda una asamblea pudo mirar, proyectadas sobre una amplia pantalla, las escenas animadas que duran cerca de un minuto. La profundidad con la cual se pueden captar los objetos en movimiento, no tiene límites. Tan es así, que pudimos ver la animación de las calles, de las plazas públicas representadas con una veracidad completamente sorprendente. O mejor aún, están las personas que se proyectan a tamaño natural y se pueden seguir todos los cambios de su fisonomía de una manera imprevista.

Muy privilegiados, así nos sentimos por asistir a estas experiencias tan interesantes. Quisiéramos dar una idea de lo que hemos visto, entre todas escenas curiosas, de una sesión del Ejercicio de un cuartel de caballería de los Coraceros; un Salto á la manta, una Novatada más o menos inocente que conocen todas las personas que han estado en un regimiento; una Salida de la fábrica, dónde más de quinientos obreros se mueven con una nitidez de detalles que la hacen extraordinaria.

No deseamos entrar en detalles de este aparato maravilloso con el que estos resultados han sido obtenidos. A aquellos de nuestros lectores que se interesan en el progreso de la fotografía les recomendamos conseguir la Revista General de Ciencias Puras y Aplicadas del julio pasado. Nuestros felices sueños que semejante descubrimiento fuera hecho por sabios franceses se ha cumplido. Este es un sentimiento que nos llena de orgullo y que compartimos con aquellos que tienen á bien leernos.

Ante el éxito obtenido por las presentaciones, Louis y Auguste planearon más adelante la propagación de su producto en todo el mundo. Los Lumière encargaron al ingeniero Jules Carpentier la fabricación de doscientos cinematógrafos. Sumado a esto, iniciaron la capacitación de más operadores para mandarlos a todos los rincones del planeta. Por ejemplo, a Francis Doublier lo seleccionaron para mandarle a Rusia, a Alexandre Priomio a España e Italia, y a Gabriel Veyre, a México y Latinoamérica.

EL SALON INDIEN, LA FUNCIÓN DE CINE QUE PASÓ A LA HISTORIA

1895, un año de cambios para la humanidad. En Australia las mujeres luchan por lograr su derecho al voto en el Parlamento; en Sudáfrica estalla el conflicto entre el gobierno bóeres y los británicos; en Cuba, se vive la guerra de independencia contra el imperio español que deja miles de muertos; mientras tanto, México atraviesa la dictadura porfirista. La situación no es menos complicada en Francia. Tras un periodo de desestabilización política provocada por la renuncia inesperada del presidente Casimir-Perier, la familia Lumière marca un hito en la historia del espectáculo.

El 28 de diciembre de 1895 en el Salón Indien, ubicado en el sótano del Grand Café del Boulevard des Capucines número 14, se llevó a cabo la primera proyección comercial del cinematógrafo en Francia. Ese aparato podía proyectar imágenes en movimiento con duraciones máximas de cincuenta segundos.



La sala del Salón Indien durante una función del cinematógrafo, se desconoce la fecha de la foto y el autor. Foto de: <https://web.cortland.edu/>

Louis y Auguste Lumière visitaron a Volpi, un italiano dueño del lugar, y le propusieron rentar la sala bajo sus condiciones: treinta francos diarios por un año. Así, los Lumière eligieron presentar su proyector en la semana de Navidad, ya que en esos días los boulevares parisinos solían estar llenos de escaparates que resultaban muy atractivos para los transeúntes.

En los cristales del Grand Café se habían colocado atractivos carteles para promocionar la función, la entrada se estableció en un franco y se programaron sesiones cada media hora. Los hermanos Lumière enviaron invitaciones a varias personas de renombre en aquella época, tales como M. Thomas, director del Museo Grevin, Georges Méliès, director del teatro Robert Houdin, M. Lallemand, director del Folies Bergere, y algunos otros científicos.

Finalmente, llegó el día crucial. A pesar de los intentos para atraer a la mayor cantidad de personas, solo algunos invitados asistieron y otras más llegaron por curiosidad. Según cuenta Román Gubern en su libro *Historia del cine*:

El aspecto de la sala antes de comenzar la sesión no era muy alentador. Algunos transeúntes ociosos, que tenían media hora que perder, decidieron bajar al Salon Indien, pero la mayor parte de los que leían los anuncios, se encogieron de hombros y se perdieron en la muchedumbre. La recaudación fue muy modesta, sólo 35 francos, que apenas cubría el alquiler del salón.

De acuerdo con las crónicas de la prensa, se respiraba un aire de frío escepticismo antes de arrancar la proyección, hasta que se apagaron las luces y la luz del cinematógrafo cimbró la sala, iluminándola de unas prodigiosas imágenes en movimiento que dejaron impactados a los 33 espectadores. George Méliès describió su experiencia: “estábamos boquiabiertos, estupefactos, y sorprendidos más allá de lo que puede expresarse”; Henri de Parville, por su parte, agregó: “una de mis vecinas estaba tan hechizada que se levantó de un salto y no volvió a sentarse hasta que el coche, desviándose, desapareció.”

Las 10 películas que componían el primer programa mostraban imágenes de la vida cotidiana: *La salida de los obreros de la fábrica*, *La demolición de un muro*, *Riña de niños*, *La comida del bebé*, *La plaza des Cordeliers en Lyon*, *Los herreros* y *El mar*, fueron algunos de los cortos que conformaron el primer segmento.

Al día siguiente, los periódicos parisinos se deshicieron en elogios al espectáculo presentado por los Lumière. En general, la prensa destacaba la veracidad de las imágenes y motivaban a las personas para que fueran a presenciar el fenómeno. Días

posteriores, se vino encima la avalancha. Cientos de personas hacían interminables filas que empezaban desde la puerta del Grand Café y terminaban rodeando la cuadra en la calle Caumartin. De treinta francos al día pasaron a ingresar dos mil quinientos. El fenómeno se había desbordado y los Lumière ya estaban preparados con decenas de operadores para posicionar al cinematógrafo en varios países.

Respecto a la competencia que había generado el cinematógrafo frente al kinetoscopio de Edison, Thierry Frémaux, director artístico del Festival de Cannes y director de la cinta *¡Lumière!, la aventura comienza (2016)* enfatiza:

El invento de Edison era un proyector individual, mientras que el cinematógrafo de los Lumière estaba pensado para las proyecciones en grupo. Los hermanos no solo dieron origen a una innovación técnica, sino también a un ritual social. Si ellos ganaron la partida, fue sólo porque entendieron la dimensión colectiva del cine. Ir al cine implica salir de casa y compartir una misma emoción con un grupo de desconocidos.

A finales de 1896, el cine había salido definitivamente de los laboratorios. El historiador, Georges Sadoul, añade: “Los aparatos patentados se contaron por centenares. Lumière, Méliès, Pathé y Gaumont en Francia; Edison y la Biograph en Estados Unidos y William Paul en Londres, habían sentado las bases de la industria cinematográfica y todas las noches miles de personas se apiñaban en salas oscuras”.



En la actualidad el Salon Indien forma parte del lujoso Hotel Le Scribe en París, donde se rinde homenaje a los hermanos Lumiere a través de fotos y placas de las películas que se proyectaron en 1895. Foto: Cameron Meier.

EL MAGO DE MONTPARNASSE

Cuando Georges Méliès era apenas un niño solía meterse en problemas por hacer caricaturas de sus profesores en sus cuadernos. Este joven inquieto con afición a las artes plásticas, encontraría su pasión a través de las marionetas, y posteriormente, se dedicaría a montar pequeños espectáculos con tan solo diez años de edad.

Al concluir su servicio militar, su vida dio un giro drástico. Su padre, un reconocido empresario del calzado, abrió una nueva sucursal en Londres, llevándose a su hijo con él. Su objetivo era que pronto aprendiera inglés y se capacitara para el negocio familiar. Mientras el joven Georges se adaptaba a su nueva forma de vida, pasaba las noches en busca de actividades que no dependieran de la lengua, por lo que se volvió un visitante asiduo a las presentaciones de magos e ilusionistas.

Los shows de los magos Maskelyne y Cooke fueron parte esencial en la obra posterior de Méliès, ya que en 1888 aprovechó el dinero que había ganado por la venta de las acciones de la empresa de su padre, para comprar el Teatro Robert-Houdin, y así comenzar sus primeras obras de teatro. Mientras tanto, solía combinar estas actividades con su oficio como periodista y dibujante en el periódico *La Griffe*.

En 1895, cautivado por la proliferación de la imagen en movimiento, presenció un hecho que le cambió la vida: la presentación del cinematógrafo de los hermanos Lumière en el

Salon Indien. Al terminar la presentación, y boquiabierto por lo que había visto, Georges Méliès se acercó a Antoine Lumière, para extenderle su interés de adquirir un ejemplar del cinematógrafo.

El padre de los Lumière le dio un no rotundo, a pesar de su atractiva propuesta económica, la cual rondaba los diez mil francos. Aunque no hay fuentes confiables sobre la supuesta charla entre Georges Méliès y el padre de los Lumière, se comenta que le habría dicho en tono irónico: “Amigo mío, deme usted las gracias. El aparato no está a la venta, afortunadamente para usted, pues le llevaría a la ruina. Podrá ser explotado durante algún tiempo como curiosidad científica, pero fuera de esto, no tiene ningún porvenir comercial”.

Decepcionado por no concretar el negocio con los Lumière, el dramaturgo no se rindió y buscó en la competencia la solución. En 1896, Méliès contactó al inglés Robert W. Paul, para comprarle un *Paul-Acres*, un artefacto similar al cinematógrafo con el que se podía filmar y exhibir cintas. Para la primavera de ese año, Méliès ya había acondicionado su teatro como sala de exhibición, donde proyectaba las pocas cintas de Edison que estaban a la venta, y un estudio de grabación.

El gusto de Méliès por la creación comenzó inmediatamente. Para finales de 1896, ya había producido al menos ochenta películas, a través de su nueva compañía Star Film, con una amplia variedad de temas, entre los que se encontraban dramas, comedias, noticieros, y comerciales.

Cuando en estos años brotaban las cintas documentales que registraban paisajes y aspectos de la vida cotidiana, Georges Méliès enseñó a todo el mundo el abanico de posibilidades que se podía hacer con la cámara. De la mano de sus dos grandes aficiones, la magia y el espectáculo, creó películas como *Una partida de cartas*, *Prestidigitación*, *Una noche terrible*, *Desaparición de una dama en el teatro Robert-Houdin*, *La mansión del diablo*, *Una pesadilla*, *El escamoteo de una dama*, entre otras.

Para el periodista y escritor español Carlos Zúmer, la importancia de George Méliès en el cine radica principalmente por haber aprovechado exitosamente todas las

posibilidades técnicas de esas primeras cámaras de cine, en un artículo sobre la vida del cineasta, argumenta:

El cine no se echó a andar por el aliento de artistas visionarios o grandes intelectuales, sino por los emprendedores y artesanos como Méliès que se mancharon las manos con polvo, madera, humo de taller y ruido metálico, buscando provecho a aquel invento que parecía tener un futuro tan incierto como los otros artilugios de aquellos días.

Para 1902, Méliès ya había experimentado con varias técnicas del lenguaje cinematográfico que conocemos en la actualidad, como el fundido, la superimpresión, el montaje e incluso el coloreado a mano de fotogramas (sistema embrionario del cine a color). Es en ese año, de la mano de su hermano mayor, Gastón que realiza su obra más importante, *Viaje a la luna*.

Viaje a la luna, cortometraje basado en la novela de Julio Verne, aborda la expedición a la luna de un grupo de extravagantes científicos liderados por el intrépido profesor Barbenfouillis, interpretado por el propio Georges Méliès. Después de una aventura con seres espaciales, los viajeros logran regresar a la tierra con vida y son recibidos como héroes por una muchedumbre.



Fotograma de la película *Hugo* (2011) de Martin Scorsese, nominada a once premios Óscar. En esta cinta, basada en la novela *La invención de Hugo Cabret* de Brian Selznick, el director realiza un homenaje a la vida y obra de George Méliès. Foto: <https://cinemania.20minutos.es>

La película sería copiada sin el permiso de Georges Méliès y distribuida en varios países sin retribuirle su porcentaje como creador, por ejemplo, en Estados Unidos, donde Edison había tomado control del negocio del cine y era común que aplastara a sus competidores en la llamada guerra de las patentes.

A finales de 1908, Méliès presidió el Primer Congreso Internacional de Fabricantes de Películas, como resultado, su empresa Star Film ingresa al *trust* fundado por Edison en Nueva York. Para 1909, se estableció en este congreso eliminar el sistema de venta de películas a los exhibidores, cambiándolo por el alquiler, con mayor rentabilidad para los productores y distribuidores (esta práctica sería el esquema utilizado a la fecha en todo el mundo).

Años después, Méliès azotado por las deudas, tuvo que vender sus propiedades en 1923, para ese entonces se estima habría producido alrededor de quinientas películas. El historiador Román Gubern, enumera tres razones principales de la decadencia del realizador francés: 1) Sus películas artesanales fueron incapaces de competir contras las grandes productoras europeas y americanas, tales como Pathé, Gaumont, Edison, Biograph, Vitagraph, 2) su audiencia estaba más enfocada en el público infantil que en los adultos, 3) los exhibidores antes nómadas, comenzaron a establecerse en locales y pequeños teatros, por lo que surgió la exigencia de mantener películas nuevas en cartelera constantemente.

Después de establecer estas normas para el mercado del cine, Georges Méliès desapareció. Fue hasta 1928, que el director del semanario Ciné-Journal identificó al cineasta con un aspecto bastante deteriorado en la estación de Montparnasse, donde tenía un puesto de juguetes. A los pocos días lo salvaron del olvido y se realizaron condecoraciones que sirvieron de poco para solucionar los problemas de Méliès, quien murió debido a cáncer de estómago el 21 de enero de 1938.

EL NACIMIENTO DE UNA INDUSTRIA: LA EXPANSIÓN DEL CINE Y FORTALECIMIENTO

A mediados de 1896, los Lumière tenían el negocio del cine en sus manos. Luego de su exitosa presentación en el Salón Indien, la organización decidió llevar su artefacto a Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria Hungría, Suiza, España, Italia, Rusia, Suecia, Estados Unidos, Argelia, Túnez, Egipto, Turquía, India, Australia, Japón, México y al resto de Latinoamérica.

Comúnmente los operadores presentaban el cinematógrafo a altos mandos de la política y empresarios, para luego permanecer varias semanas o meses en las ciudades con el fin de generar más contenido para su catálogo. Las proyecciones se llevaban a cabo en pequeños teatros u hoteles y generaban rápidas ganancias. Esto pudo realizarse, en parte, porque el proyector podía transportarse fácilmente como una pequeña maleta de 5 kilos.

El historiador Erik Barnouw, comenta que en un principio los concesionarios extranjeros del cinematógrafo recibían en préstamo el equipo técnico y el apoyo de personal capacitado para montar las funciones. De todas las exhibiciones públicas se acordaba un esquema de taquilla donde el sesenta por ciento era destinado para la compañía Lumière.

Los operadores rodaban nuevas escenas específicas sobre los países que visitaban, luego revelaban los rollos y proyectaban las cintas. Así “las imágenes de Japón se proyectaban en Nueva York, las de Nueva York en Madrid, y las de Madrid, en México. Es un gesto definitorio de lo que será el cine: un acto universal”, comenta el responsable del Instituto Lumière, Thierry Frémaux, en una entrevista con el diario *El País*.

No obstante, el monopolio internacional de los franceses pronto llegó a su fin. Tras estar compitiendo por varios años contra varios inventores en Europa y Estados Unidos, la familia Lumière anunció en 1897 que la empresa interrumpía sus demostraciones a través del mundo y comenzarían a vender cinematógrafos y películas de su catálogo a quien quisiera adquirirlos.

Sobre este hecho, Barnouw comenta: “todo pudo haber ocurrido como lo había planeado Louis Lumière. Se sentía más a sus anchas en la tarea de investigar y producir. En todo caso, no habría sido posible conservar el monopolio inicial.” Al cabo de unos pocos años, otras compañías se hicieron cargo de su catálogo.

Para finales de 1897, otros competidores en todo el mundo estaban triunfando con sus propios proyectores, como los casos de Max y Emil Skladanowsky en Alemania, Birt Acres y Robert W. Paul en Inglaterra; Thomas Armat, Francis Jenkins, Thomas Edison y William K. Dickson en Estados Unidos. A partir de aquí, el citado historiador de cine advierte: “ahora se registraba una frenética lucha por imponerse, por piratear, por adaptarse a las circunstancias, por imitar, por superar a los demás.”

Para inicios del siglo XX, ya se había establecido el mercado europeo de cine con otra empresa francesa que monopolizaba la producción y exhibición: la casa Pathé, quienes extendieron sus servicios de proyectores y catálogos de películas a varios países.

El historiador de cine español, José Martín Caparrós, profundiza:

Antes de la Primera Guerra Mundial, el cine francés se había adueñado del mundo: en 1913, la firma Pathé equipaba al 95 por ciento de salas de Bélgica, el 60 por ciento de las de Rusia y el 50 por ciento en Alemania. Y el mercado americano, pese a su producción autóctona, continuaba importando cine francés.

“AMÉRICA PARA LOS AMERICANOS”, LA AMBICIÓN DE THOMAS EDISON

El operador de los Lumière, el ex militar argelino Félix Mesguich fue el encargado de promover el cinematógrafo en Estados Unidos. En 1896, su exitosa proyección en un teatro de *music hall* neoyorquino hizo que Edison terminara de convencerse sobre los beneficios de exhibir películas de manera colectiva.

De esta forma, el inventor estadounidense se asoció con los ingenieros Armat y Jenkins para promover su nueva creación: el vitascopio, un proyector capaz de reproducir

imágenes en movimiento sobre una pantalla. En medio de las pugnas internacionales para dominar el mercado de exhibición, Edison comenzó una gira por países extranjeros con el fin de no quedarse atrás frente a los Lumière.

Pero a finales de 1896, comenzaría una guerra sin cuartel por parte de las compañías norteamericanas, ya que apenas regresó Félix Mesguich a Nueva York tras estar de gira con el cinematógrafo, se percató que el mercado de exhibición ya estaba controlado por marcas americanas como el bioscopio, el vitascopio y el veriscopio.

El escritor Román Gubern agrega:

La casa productora American Biograph, lanzaba desde Broadway el reto monroísta de 'América para los americanos', en un ambiente envenenado, con intervención de las autoridades estadounidenses y con confiscación de aparatos, los representantes de Lumière tuvieron que abandonar el país y asentarse en Canadá.

El monopolio que había conformado Edison a través de su vasta organización integrada por varias compañías desarrolladoras de equipo de exhibición y producción como la Biograph y la Vitagraph, entre otras, llegó al grado de expulsar a los competidores europeos. La peor víctima de esta lucha fue el argelino Félix Mesguich quien tuvo que ser rescatado por la embajada francesa para regresar a su país.

Una vez borrados del mapa los Lumière, Edison comenzó una purga contra los pequeños competidores nacionales. De la mano de sus abogados Dyer & Dyer, demandó a más de quinientos comerciantes independientes que trataban de explotar la industria cinematográfica entre los años 1897 y 1906. Además de los procesos judiciales, es sabido que estos microempresarios recibían amenazas de muerte y sabotajes en sus lugares de trabajo.

Así lo narra Román Gubern:

Edison adivinaba que sobre su patente podría alzarse una fabulosa potencia industrial. Por eso se dedicó a exterminar a sus rivales. Con brigadas de policías, al servicio de Edison, se dedicaban a clausurar *music halls*, estudios de rodaje, y a confiscar aparatos de proyección. Quienes desafiaban a Edison,

rodaban películas con gente armada para repeler agresiones. La guerra de las patentes fue una guerra sin cuartel que arrastró a numerosas víctimas.

La disputa por el control del mercado alcanzó su mayor auge en 1908, cuando la Edison Manufacturing Company, la Biograph Company, la Vitagraph, y demás productores y distribuidores de renombre se unieron para formar la Motion Picture Patents Company, también apodada como la Edison Trust. Esta nueva agrupación, fue el *trust* —unión de varias empresas para controlar el monopolio de un sector económico— con el que Edison podía controlar la producción, distribución y exhibición de cine en la costa este de Estados Unidos.

LOS NICKELODEON, LA HISTORIA DE LOS PRIMEROS CINES INDEPENDIENTES

Solo en el recuerdo permanecen los últimos días del mítico cine *Variety Theater*, ubicado en la Tercera Avenida en Manhattan, entre las calles 13 y 14, uno de los recintos más antiguos de todo Nueva York y que se caracterizó desde su fundación por ser un lugar incluyente con todas las clases sociales. Sin embargo, sus últimos años antes de ser demolido para dar pie a una unidad habitacional, no estuvieron a la altura de su historia. En 1989, el periodista del *New York Times*, Christopher Gray, lo describió como un lugar mohoso y vacío por dentro, con su máquina de dulces y cabina de proyección abandonada.

Durante su última época en actividad, cuando comenzó a entrar en decadencia, solía proyectar películas pornográficas. En el sitio web de la asociación civil *Greenwich Village Society for Historic Preservation (GVSHIP)*, dedicada a documentar el patrimonio arquitectónico de los vecindarios en Nueva York, un usuario de la página comentaba cómo era una noche cualquiera en el *Variety*: “yo era un visitante asiduo en 1980, en esa época el cine era un centro de reunión para hombres gays, el sexo se apoderaba del todo el lugar, pero el balcón era donde estaba toda la acción. Podías ver hombres de todos los tipos y de diferentes clases sociales, todo era muy democrático”.

No obstante, el inicio del *Variety Theater* fue radicalmente distinto. Su construcción se dio en 1897, cuando iniciaba el surgimiento de los *nickelodeon* en Nueva York,

llamados así porque el costo de su entrada era de un nickel (cinco centavos). Este cine *nickelodeon*, inicialmente de 25 pies de ancho y 100 pies de profundidad y con casi 400 asientos, probablemente haya sido una tienda o una casa que fue convertida en un teatro de dos pisos.



El Theater Variety en 1933. Foto de: NYPL

El auditorio era bastante sencillo, tenía un piso ligeramente inclinado y asientos fijos, con algunos toques novedosos para los cines de su época que solo tenían bancos lisos y sábanas colgadas en las paredes. En la primera década del siglo XX, todavía predominaba el cine silente, y se consideraba al cine como un entretenimiento para personas de clase trabajadora, el *Variety* solía exhibir programas de cortometrajes que duraban casi una hora desde muy temprano y hasta la noche.

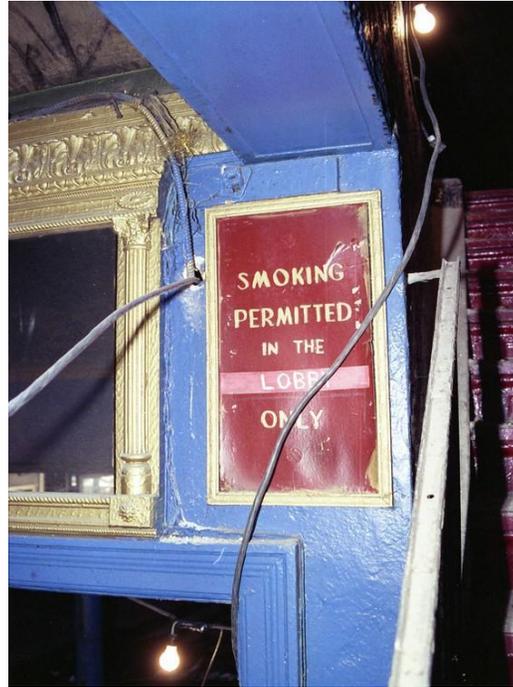
Con el tiempo, el lugar comenzó a tener cambios en su diseño. En 1930 se añadió un nuevo balcón, un vestíbulo, una marquesina y se hicieron renovaciones *art-deco* llevadas a cabo por los arquitectos Julius Eckman y Boak & Paris. Sin embargo, cada vez era más difícil mantenerlo a flote.

En 1960, el *Variety* entraba en una de sus peores crisis debido a graves problemas financieros. En esta misma década fue cuando el dueño decidió cambiar de giro y lo convirtió en un cine que exhibía pornografía y cintas *grindhouse* (películas con alto contenido de violencia, sexo y temas bizarros) en su cartelera. Como dato, Martin Scorsese escogió este cine como locación para una de sus películas más representativas, *Taxi Driver* (1976), donde vemos a Robert De Niro, en su personaje de Travis, visitar este lugar en varias ocasiones.



Fotograma de *Taxi Driver* de Martin Scorsese. En esta escena vemos a Travis Bickle (Robert de Niro) en la sala del cine *Theater Variety*. Foto: vix.com

El *Theater Variety* cerró sus puertas en 1989, cuando el Departamento de Salud clausuró el lugar. La compañía que poseía el inmueble, la Avenue Realty Corporation, que casualmente tenía entre sus miembros a descendientes de los fundadores del recinto, decidió demoler el cine para construir condominios. “En sus manos yacía el destino de una institución que vivirá al menos en los recuerdos de muchos neoyorquinos”, expresa el cronista del *Times*.



Exterior e Interior del cine Variety Theater en 1991.
Foto: flickr.com/photos/uwe-friedrich_berlin

La historia del cine estadounidense no se podría escribir si no fuera por los *nickelodeon*, los primeros cines independientes que se inauguraron en el país. Estos establecimientos originalmente eran teatros pequeños, salones de baile, restaurantes, tiendas de empeño o de tabaco. Sus dueños, quienes en un momento vieron el potencial del negocio de la imagen en movimiento, decidieron acondicionarlos para ofrecer un nuevo servicio de entretenimiento.

En sus cristales se colocaban posters atractivos con información de su cartelera diaria. La entrada costaba de cinco a diez centavos, y los clientes podían ver programas de cortometrajes que duraban casi una hora. Dentro de estos segmentos, se comenzaban a ver películas de aventuras, comedias o de fantasía.

Con el tiempo, los *nickelodeon* añadieron piezas musicales a sus proyecciones, ya que en ese tiempo las películas carecían de sonido. Comúnmente se contrataba a un músico para que tocara el piano u otro instrumento y acompañara la función, incitando al público a corear una canción popular.

Russel Merritt, profesor del Programa de Estudios Fílmicos en la Universidad de Berkeley, en su investigación titulada *Los teatros nickelodeon 1905-1914: construyendo una audiencia para el cine*, comenta que varios establecimientos además de ofrecer películas, también intercalaban su programación con comedia en vivo, performance con animales, shows de ventrílocuos o le pagaban a algún profesor, predicador o trotamundos para dar charlas.

En cuanto a las exhibiciones, colocaban un proyector negro al fondo de la sala, el cual podía ser un *Vitascope Special* o un *Selig Polyscope* (estos aparatos eran cedidos por las empresas mediante rentas mensuales), y eran colocados detrás del público dentro de una cabina de metal. Para 1910, el académico señala que ya existían alrededor de 10000 *nickelodeon* en todo Estados Unidos, “creando así una demanda de entre cien y doscientas bobinas de película a la semana”.

Joseph Medill Patterson, fundador del diario neoyorquino *Daily News*, publicó un artículo en 1907 donde detallaba la operación de estos sitios. En él comentaba sorprendido cómo había incrementado de manera considerable la asistencia de los *nickelodeon* desde 1904, según sus números, casi dos millones de estadounidenses visitaban estos sitios al día, la tercera parte de esta cifra eran niños. Además añadía de la siguiente manera, una descripción genérica de estos lugares:

Estos *nickelodeon* solían ser teatros pequeños con doscientos asientos, ofrecían de 12 a 18 funciones al día, los siete días de la semana. Los asientos son sillas de cocina ordinarias, no fijadas al suelo y los únicos letreros que puedes ver en el lugar son ‘No fumar’, ‘No sombreros’ y ‘Quédese aquí tanto como le plazca’.

Mientras tanto, la popularidad de los *nickelodeon* incrementaba a pasos agigantados. De acuerdo con el artículo *Moving Pictures and the National Character*, publicado en la revista *Review of Reviews* en septiembre de 1910, informaban que alrededor de 26 millones de norteamericanos visitaban estos sitios a la semana, es decir, 3.7 millones de personas cada día. Tan solo en Nueva York, una de las principales ciudades donde se consolidó este fenómeno, se registraron entre 1.2 y 1.6 millones de asistentes a la

semana, mientras que en Chicago, la locura alcanzaba las 900 mil personas. Un año después, el doctor Michael M. Davis, comentó en su libro *The exploitation of pleasure*, que los *nickelodeon* habían ingresado casi 91 millones de dólares en 1910.

Con el tiempo, muchos de estos sitios alcanzaron mala fama, el profesor Russel Merritt subraya: “para la mayoría de la gente los *nickelodeon* del gueto de Lower East Side en Manhattan tenían la imagen de pequeños y sucios lugares. Algunos eran considerados como agujeros húmedos donde las cucarachas se arrastraban y el lugar apestaba a desinfectante.”

A pesar de las deficiencias del servicio de estos cines, los *nickelodeon* se habían convertido en un pasatiempo fundamental para mujeres y niños que podían pasar una tarde de ocio con muy poco dinero. “Incluso, los inmigrantes recién llegados, que no sabían una palabra de inglés, podían pagar un centavo y divertirse. La pantomima trascendía todas las barreras del idioma”, afirma el escritor estadounidense.

Por otra parte, una de las características más interesantes de los *nickelodeon* fue el esquema de negociaciones que implementaron con productoras y distribuidoras, proceso similar al que se tiene hoy en día en todo el mundo. Comúnmente, una empresa distribuidora le compraba películas a una casa productora y las alquilaba a los exhibidores.

Así, se completaba el ciclo de ganancias para las tres partes: el productor recuperaba su inversión a través de la venta de los derechos de explotación de su película a la distribuidora, y la distribuidora generaba ganancias de la mitad de taquilla de la cinta en exhibición.

Con el arribo de los primeros largometrajes, los propietarios de las grandes salas vieron en este nuevo formato una oportunidad única para facilitar la programación de sus cines. Según cuenta el escritor Lee Grieveson en su libro *The Silent Cinema Reader: Nueva York*, publicado en 2003:

Las salas con más infraestructura ejercían presión sobre los productores para crear películas más elaboradas y a menudo más largas (...) Para algunos

exhibidores les parecía más conveniente tener películas más largas ya que la programación era más fácil, más rápida y posiblemente más barata, ya que no tenían que mandar a imprimir diferentes carteleras por la variedad de cortometrajes. Además los largometrajes eran más atractivos y significaban una mayor innovación artística para el público.



El primer cine establecido en Estados Unidos fue el *Nickelodeon* de Pittsburgh en 1905. Foto de: visitpittsburgh.com

EI CONFLICTO QUE MATÓ A LOS *NICKELODEON*

De 1908 a 1914, Thomas Alva Edison poseyó un férreo control de la industria cinematográfica estadounidense. Gran parte de su monopolio se consolidó en la Motion Picture Patents Company, como se le conoció a la agrupación de compañías que le permitieron tener el dominio de la producción, distribución, y exhibición de las cadenas más importantes del país, sin olvidar a los *nickelodeon*.

En 1909, un grupo de productores independientes se rebelaron contra Edison y operaron en el mercado del cine sin tener que rendirle cuentas a la Motion Picture Patents Company. Estos productores utilizaron vías alternas para crear sus propias películas, importar cine extranjero y distribuirlas a cines independientes. Como se había comentado anteriormente, a este periodo se le conoció como la guerra de las patentes, y dio como resultado la extinción de los *nickelodeon* y el nacimiento de Hollywood.

Entre estos creadores que se rebelaron contra Edison encontramos a William Fox (futuro creador de la *20th Century Fox*), quien denunció a Edison con el Tribunal Supremo de Justicia de los Estados Unidos por haber establecido un monopolio ilegal; a Carl Laemmle (futuro fundador de Universal Studios) que encabezó un grupo de oposición denominado Independent Motion Picture; Adolph Zukor (fundador de la Paramount), Louis B. Mayer y Marcus Loew (futuro propietario de la cadena de cines comerciales más importantes de Estados Unidos) y los hermanos Warner (fundadores de Warner Bros).

Durante el desarrollo del pleito de las patentes, este grupo de productores tuvieron que emigrar a otra zona fuera del alcance de los abogados de Edison. La costa oeste de California fue el lugar ideal por dos razones: 1) el juzgado de este estado tenía una clara tendencia a posicionarse a favor del grupo de los productores independientes en los juicios por asuntos de patentes, y 2) resultó sumamente atractivo para estas compañías el clima suave y los paisajes de Los Ángeles para comenzar a producir películas, en su mayoría, largometrajes.

Para el guionista y escritor español, Valentín Fernández-Tabau, había otra guerra clara entre los productores independientes y Thomas Edison, la de la evolución del cine. De acuerdo con él:

Edison se anclaba al formato de cortometraje y se resistía al star-system; los independientes abrazaban el largometraje y personas clave como Laemmle y Zukor apostaban por el sistema basado en las estrellas. En realidad no era una guerra comercial, estaban implicados los formatos, la creación y el consumo.

En 1915, después de un largo conflicto legal, el gobierno de Estados Unidos concluyó que el frente de Edison con la Motion Picture Patents Company había actuado como un monopolio en perjuicio del comercio libre. La sentencia les obligó a disolverse y para 1917, el grupo de productores independientes terminaron por darle el tiro de gracia al monopolio de Edison.

Una vez acabado el negocio de Edison, el futuro de los *nickelodeon* tendía de un hilo. Al cerrar la Motion Picture Patents Company, los teatros de cinco centavos se quedaron

sin películas para proyectar, ya que los nuevos productores provenientes de Hollywood consideraban anticuados los cortometrajes. Cuando la producción de películas de una sola bobina comenzó a escasear, los *Nickelodeon* tuvieron que adaptarse a nuevas tecnologías o cerrar.

En ese entonces, el destacado periodista de la revista especializada en cine *The Moving Picture World*, Stephen Bush, escribió en una columna su preocupación respecto a la grave situación por la que atravesaban estas pequeñas salas: “no podemos cerrar los ojos ante el hecho de que los teatros con poca capacidad y que usan principalmente productos de una sola bobina se están arruinando a nuestro alrededor”.

El arribo del cine sonoro con *El cantante de jazz* (Alan Crosland, 1927), producción de Warner Bros, representó una nueva oportunidad para varios cines de renovarse o morir para siempre. Sin embargo, el porvenir del mercado nacional estadounidense estaba ya establecido con teatros de gran capacidad y con proyectores capaces de reproducir largometrajes con sonido.

Con el tiempo, muchos *nickelodeon* lograron adaptarse al cambio, otros cerraron sus puertas o cambiaron de giro, mientras que la gran mayoría fueron comprados por las nuevas compañías cinematográficas para exhibir sus cintas.

Sobre la importancia que dejaron los *nickelodeon* en la historia del cine, el escritor Manuel Palacio subraya:

Los *nickelodeon* establecieron los primeros pasos hacia la autonomía del espectáculo cinematográfico al crear un lugar de consumo propio para las películas. Y de otra perspectiva, lograron integrar la asistencia a un espectáculo teatral en la vida cotidiana de las gentes, sin exclusiones, porque para ir a un *nickelodeon* no había ni que lavarse ni vestirse de un modo especial.

Los nuevos productores del cine estadounidense tomaron las riendas del nuevo mercado cinematográfico y colocaron sus películas como las referentes del cine mundial. Una de ellas fue la polémica *El nacimiento de una nación* (1915) del realizador

y productor David W. Griffith, considerada como una de las más importantes en la historia del cine.

David W. Griffith era un actor teatral y escritor de origen irlandés proveniente de La Grange, Kentucky. Su familia había estado arraigada al ejército confederado durante la Guerra de Sucesión, por lo que no es de sorprenderse observar toda la carga racista en algunas de sus obras. Griffith se sumergió en el mundo del cine como guionista y en algunas ocasiones, como actor de algunas películas como por ejemplo *Rescued from an Eagle's Nest* o *Professional Jealous*, ambas de 1908.

Para Román Gubern, Griffith fue el precursor más importante del nuevo lenguaje cinematográfico. En su ópera prima, *The adventures of Dolly* (1908), hace uso por primera vez del *flash back*. En otra de sus películas, *Balked at the altar* (1908) utiliza el plano medio y en su novena película, *The Fatal Hour* (1908) emplea el recurso de la acción paralela. Pero su gran producción llegaría hasta 1915, con su obra más importante: *El nacimiento de una nación*.

El nacimiento de una nación, basada en la novela de Thomas Dixon *The Clansman*, narra heroicamente el origen de la organización racista el Ku-Klux-Klan al acabar la Guerra de Sucesión. El escritor Román Gubern subraya la ideología racial de Griffith respecto a esta cinta: “no hay que perder de vista que Griffith era hijo de un coronel sudista, entre sus confusos principios de autodidacta, se encontraba arraigado el desprecio hacia la raza negra, considerada inferior.”

La película se rodó en once semanas en los estudios de Hollywood, y en su momento fue la producción más grande sin precedentes, al costar 110 mil dólares, los cuales fueron recuperados sin problemas por todo el escándalo que derivó su exhibición. Su estreno fue considerado un hito en la historia de la cinematografía estadounidense. Se dice que gracias a esta cinta se añadió la crítica de cine en los periódicos, la cual fue sumamente severa por la representación de la comunidad afroamericana como villanos y seres degenerados.

El estreno se llevó a cabo en la meca de Hollywood, Los Ángeles, bajo el resguardo de la policía, ya que muy rápido surgieron protestas para frenar la proyección de la película. Pero los enfrentamientos más duros vinieron después, en mayo de 1915, en Boston, donde se suscitaron altercados entre las fuerzas policíacas y manifestantes, las cuales dejaron varios heridos. En los estrenos en Nueva York y Chicago también estallaron los conflictos.



En *El nacimiento de una nación*, Griffith montó mil quinientos planos, lo que dio como resultado a una película que utilizó 12 bovinas, es decir, 2 horas con 45 minutos de duración. Foto: apuntesdedemografia.com

De acuerdo con el historiador Georges Sodaul, *El nacimiento de una nación* generó aproximadamente cien millones de espectadores. Permaneció en cartelera 44 semanas consecutivas en los cines de Nueva York, 35 en Chicago y 22 en Los Ángeles.

El inmenso éxito de esta película en taquilla se tradujo en buenas noticias para Mutual, la casa productora, y sus patrocinadores, ya que muchos vieron duplicada su inversión. La recaudación final sería de 20 millones de dólares netos, cifra casi similar a otra película de temática igualmente racista como *Lo que el viento se llevó*, que generó 34 millones de dólares.

Para el escritor francés Sodaul, *El nacimiento de una nación* generó una gran lección para todos los creadores estadounidenses, pues existía una gran clientela que era capaz de retribuir las producciones costosas. Esto permitió a Hollywood seguir creando películas más arriesgadas y más lujosas.

La obra de Griffith fue un mensaje contundente a todas las cinematografías internacionales de los inicios del reinado de Hollywood en la industria del cine. A partir de este momento, los grandes empresarios e inversionistas de Wall Street comenzaron a dar el “espaldarazo” a varias producciones, por lo que siempre hubo una base económica para cada una de las nuevas películas.

Al desaparecer el trust de Edison, se montaron gigantescas combinaciones. El circuito Paramount agrupó cinco mil nuevos teatros en todo Estados Unidos, y la First National otros tantos. Con la producción europea paralizada por la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos exportó su cine a todo el mundo sin gran competencia.

Se erigieron alrededor de veinte mil salas a lo largo y ancho del país, los *nickelodeons* fueron sustituidos por los grandes teatros que cobraban ahora dos dólares la entrada. Además, el cine estadounidense comenzaba a dominar la programación de otros países, y según Sodaul, se destinaban aproximadamente 200 millones de dólares al año para producir 800 películas. El cine se había erigido como una industria igual de fuerte que la de los automóviles, el acero, el petróleo y hasta de los cigarrillos.

LA EXHIBICIÓN EN MÉXICO, UNA HISTORIA DE PODER

Decía el ex presidente Álvaro Obregón que el peor pecado de Porfirio Díaz fue envejecer. El que ocupó la silla presidencial por más de 30 años se aferró tanto a su poder que solo la presión de la oposición pudo mandarle al exilio. Durante su régimen la industrialización del país creció a pasos agigantados, la red ferroviaria se fortaleció a lo largo de toda la república al igual que el comercio interno, pero la mayoría de la población sufría al estar marginada en la pobreza y analfabetismo.

Aunque el legado de Porfirio Díaz en materia de política y economía es discutible, un aspecto es innegable: el papel que jugó en los inicios del cine, pues gracias a su enorme interés por los desarrollos científicos de la época y a la relación que sostenía con Estados Unidos y Francia, tanto el kinetoscopio como el cinematógrafo pudieron llegar a México después de su éxito por el mundo.

Cabe recalcar que en 1896, Porfirio Díaz no solo tuvo el privilegio de ser el principal espectador de la maravilla Lumière en México, sino que incluso se convirtió en el primer actor del cine nacional con las filmaciones de las primeras películas hechas en el país: *El presidente de la república paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec* o *El general Díaz recorriendo el Zócalo*.



Fotograma de *El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*, fue la primera película rodada en México, tiene una duración de 30 segundos. Foto: mxcity.mx

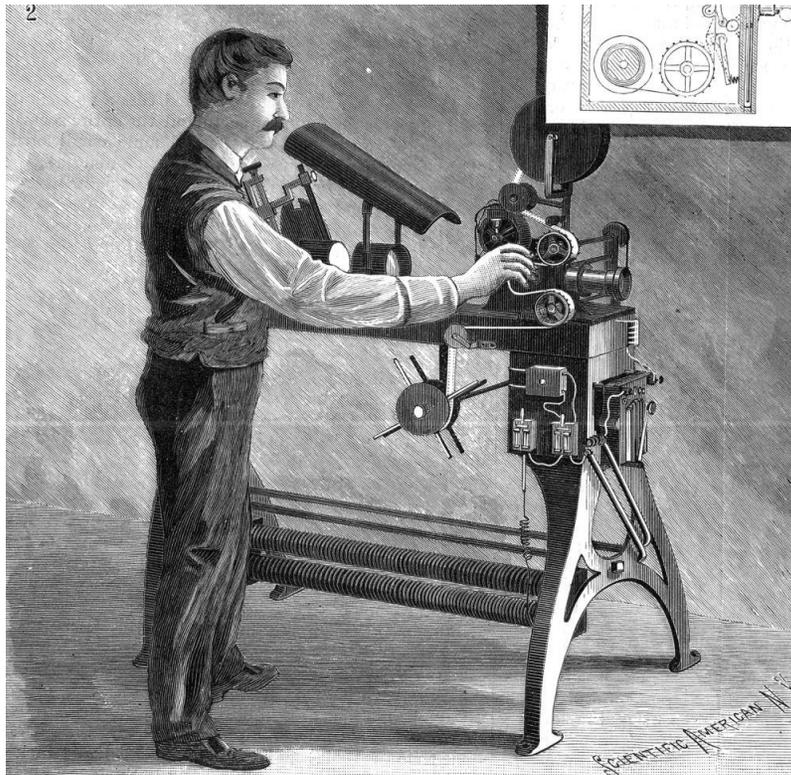
En junio de 1896 llegaron a México los embajadores de los hermanos Lumière, el operador Gabriel Veyre y el director administrativo Claude Ferdinand von Bernard, a promocionar el aparato que lograba reproducir imágenes en movimiento. Dos años antes, los enviados de la compañía Edison enseñaban a través del kinetoscopio *El célebre charro lazador mexicano (1894)*, entre otras vistas —se le llamaba así a las primeras películas de poca duración que se exhibían en el país— que tenían toques del folclor de nuestra cultura nacional.

El invento de Edison, o como lo llamaba la prensa mexicana “el mago de Menlon Park”, era en ese entonces un artefacto conocido ya en todo el mundo. En agosto de 1894, sus representantes Franck Maguire y Joseph Baucus, tuvieron la encomienda de explotar el kinetoscopio en Latinoamérica. De acuerdo con el libro *El vitascopio y el cinematógrafo en México (2005)* del historiador, Juan Felipe Leal, en enero de 1895 los empresarios le reportaron a su jefe la reunión que sostuvieron con la familia del presidente Porfirio Díaz, y detallaron que estuvieron tan encantados que desearon ver más del kinetoscopio cada que cambiaban de vistas.

Si bien la información sobre la entrada de los Lumière a México es nutrida y llena de detalles, no se puede omitir el impacto que tuvo primero el kinetoscopio y luego su sucesor, el vitascopio, en la vida de los mexicanos. Juan Felipe Leal comenta en su obra antes mencionada, que los agentes de Edison tenían un local en 1894 sobre la calle de la Profesa, conocida ahora como Francisco I. Madero, donde se hacían exhibiciones del kinetoscopio. Incluso, el académico también destaca en su artículo *Edison en México: ¿el otro centenario?* la nota del periódico *El Monitor Republicano* del 20 de enero de 1895, donde se refiere al artefacto como “un aparato maravilloso con el que el genio de Edison asombra al mundo.”

Para 1895, se podían adquirir tanto el kinetoscopio como el quinetófono en México, el primero a 250 dólares y el segundo a 300. Un año después, la compañía Edison lanzó el vitascopio, un aparato pesado que era capaz de proyectar sobre una superficie, pero necesitaba energía eléctrica a comparación del cinematógrafo de los Lumière.

En 1896, el diario *El Correo Español* anunció que el 20 de septiembre se llevó a cabo la presentación del Vitascopio en el Teatro-Circo Orrín (hoy Teatro Blanquita) de la plazuela de Villamil. De esta función se destacaron los bajos precios y la amplitud del lugar para recibir a cientos de personas, aunque las reseñas de este espectáculo criticaron la organización de la función y la baja calidad de las imágenes. A partir de este año, tanto la empresa estadounidense como la francesa dominaban el mercado de la exhibición de cine en México.



El vitascopio tuvo su primera proyección el 3 de abril de 1896 en el Koster & Bial's Music Hall de Nueva York. En México, sus primeros registros comenzaron en septiembre de ese año, la prensa mexicana lo llamaba erróneamente "el cinematógrafo Edison". Foto de: <http://proyectoidis.org/vitascopio/>

EL CINEMATÓGRAFO ARRIBA A LA CIUDAD DE MÉXICO

Tras un largo viaje de cinco días desde Nueva York, los agentes de ventas de los Lumière llegaron a la Ciudad de México el 24 de julio de 1896. A su arribo, se encontraron con el ingeniero Fernando Ferrari Pérez y con el General Felipe Berriozábal, Ministro del departamento de Guerra y Marina, quienes los apoyaron a reunirse con el presidente Porfirio Díaz para mostrarle los alcances del cinematógrafo.

Esta reunión se celebró el jueves 6 de agosto en el Castillo de Chapultepec. El presidente Díaz, acompañado de su familia y un grupo selecto de amigos, gozaron por primera vez en tierras mexicanas de un programa integrado de películas traídas desde Europa. Esta selección conformaba: *Llegada de un tren a la estación*, *Jugadores de cartas*, *La comida del bebé*, *Salida de los obreros de la fábrica*, *El regador regado*, *Demolición de una pared*, *Los bañadores*, entre otras.



La proyección se llevó a cabo en la Sala Introdutoria del Alcázar del Castillo de Chapultepec. Este espacio se encuentra después de la Sala de Carruajes.
Foto: Óscar Muñoz Tinoco.

El presidente había quedado tan deslumbrado por los trabajos de los Lumière, que le pidió a Gabriel Veyre repetir más veces el programa. La función estaba planeada para concluir a las ocho de la noche, pero se prolongó hasta la una de la madrugada del viernes. Los representantes de los Lumière maravillaron al hombre más importante del país y por consecuencia, lograron dos pasos decisivos: el primero, establecer su primer local de proyecciones en la Droguería Plateros, y el segundo, comenzar a producir nuevas vistas hechas en México.

MADERO, LA PRIMERA CALLE DEL CINE

La actual calle de Francisco I. Madero es una de las arterias principales del Centro Histórico de la Ciudad de México. A la fecha no es extraño encontrar rica variedad de locales de comida rápida, librerías u otros centros de consumo como restaurantes y bares. Durante el día, hombres disfrazados de personajes de cultura pop se paran en cada una de sus esquinas para pedir dinero a cambio de una fotografía, o si se tiene suerte, puede haber alguna banda o músico tocando canciones emblemáticas de rock o jazz.

Pero Madero no siempre fue así, desde hace varios siglos estuvo dividida en tres calles importantes, desde la plazuela de Guardiola hasta la calle Gante se le conocía como San Francisco, en la siguiente cuadra se le llamaba Profesa por la iglesia que está situada en ese mismo espacio, y finalmente, las últimas dos cuadras al oriente eran Plateros. Recibió este nombre porque desde la época del virreinato se convirtió en un tramo donde los artesanos de la plata establecieron sus comercios. Durante el porfiriato, fue una de las calles más populares para la clase privilegiada por la diversidad y elegancia de los locales.

En el antiguo paso de Plateros, los carruajes recorrían su piso de piedra, y las mejores tiendas de la ciudad se abarrotaban en cada una de sus cuadras. Era común degustar los pastelitos de El Globo, adquirir algunos anteojos de la óptica Calpini, comprar sombreros elegantes de la tienda Tardán, buscar un eficiente sinapismo o simplemente ir a visitar con compañía de amigos el popular Bar Room de Peter Gay, tatarabuelo del ahora famoso escritor, Rafael Pérez Gay.



Imagen de la antigua calle de Plateros vista desde el Zócalo, posiblemente de finales del siglo XIX. Foto de: Picasa

En el número 9 de esta calle, los operadores Lumière alquilaron el entresuelo de la Droguería Plateros para acondicionarlo como su primer centro de exhibición. La primera función, donde invitaron solamente a reconocidos periodistas y científicos, se celebró el 14 de agosto de 1896. Un día después, organizaron otra función abierta al público con costo de cincuenta centavos.

El historiador Carlos Silva escribió en su libro *Los días que cambiaron México: hechos memorables del siglo XX*, que las primeras vistas mostradas en estas proyecciones despertaron el interés de varios intelectuales. Uno de ellos el poeta Luis G. Urbina, quien destacó: “las escenas eran tan naturales que hasta parecía percibirse el ruido del tren y el murmullo de los pasajeros”. Y también: “en todas estas escenas están perfectamente fotografiados los movimientos, solo falta adunar el sonido y dar color a las figuras.”

Luego de esta exitosa función, los agentes Lumière organizaron exhibiciones de gala cada jueves. Estas proyecciones comenzaron a partir del 27 de agosto y concluyeron a inicios de enero de 1897, cuando los operadores Gabriel y Claude dejaron el país. Durante este semestre, los hombres de Lumière brindaron proyecciones en la Ciudad de México y Guadalajara, además de que filmaron nuevas cintas con diferentes temáticas.

CINEMATÓGRAFO
 — INVENTADO POR LOS HERMANOS —
 { **AUGUSTO Y LUIS LUMIÈRE,** }
 DE LYON [FRANCIA.]

REPRESENTACION : GALA
 — EL —
JUEVES 27
 — de Agosto de 1896. —

—+ PROGRAMA +—

El sombrero cómico.	cia en el coronamiento
Los Campos Eliseos en	del Czar en Moscou.
París.	El Fotógrafo.
Bañadores en el mar.	La pesca de las sardinas
Disgusto de niños.	Campesinas quemando
Montañas rusas.	yerbas.
La pesca del bebé.	El acuario.
El Embajador de Fran-	Llegada del tren.

— Funciones desde las 7 p. m. hasta las 9 1/2 p. m. —

SEGUNDA CALLE DE PLATEROS N° 9
(Atrás de la Droguería de Plateros.)

Entrada, Un peso.

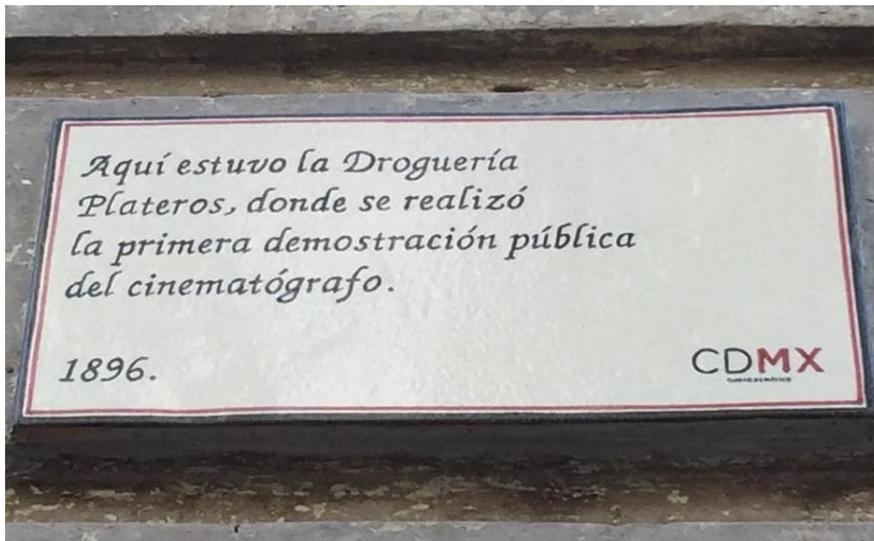
Cartel de promoción del cinematógrafo. Las primeras funciones transcurrieron en la Droguería Plateros, pero después otros locales se acondicionaron para las exhibiciones. Foto: cinesilentemexicano.wordpress.com

Cada día de proyección en la Droguería Plateros se caracterizó por tener funciones cada treinta minutos, desde las 17:30 hrs. hasta las 22:00 hrs.

Ante la fuerte demanda de la gente, los hombres de Lumière en conjunto con los propietarios de los locales, elevaron el precio de la entrada de cincuenta centavos a un peso. Cifra moderada para la plutocracia que solía satisfacer su entretenimiento con espectáculos más costosos como el teatro o las óperas italianas.



El espacio que ocupaba el entresuelo de la Droguería Plateros fue durante muchos años un restaurante, en 2019 el edificio se encontraba en remodelación para convertirlo en una tienda de ropa. Foto: Óscar Muñoz Tinoco



A la fecha se encuentra una placa colocada por el gobierno de la Ciudad de México que recuerda el espacio de la Droguería Plateros en la calle Madero 35. Foto: Óscar Muñoz Tinoco

UNA TARDE EN EL CINE

Cae la tarde en el centro de la capital y la gente comienza a hacer fila en el acceso de la Droguería Plateros. El público espera impaciente el inicio del espectáculo proveniente desde Francia, pues quienes ya tuvieron la suerte de presenciar la proyección de vistas de los operadores Lumière, no se tardaron en correr la voz sobre lo impresionante de esta experiencia. Cuando los dueños del local abren las puertas, los elegantes clientes de la más alta alcurnia de la sociedad porfiriana se apresuran a tomar los mejores asientos en el pequeño salón.

Entre ellos se encuentra un periodista del periódico *El Tiempo*, acompañado de un amigo, y varias otras personas curiosas. Una vez que el operador arranca la función, los murmullos no se hacen esperar. Las imágenes pasan una a una y los espectadores comentan entre sí los hechos proyectados frente a ellos. Cuando la tanda de vistas concluye con *La llegada del tren a la estación* unos rancheros ricachones con estrafalarias ropas se levantan de sus lugares anonadados.

Sus caras de estupefacción lo dicen todo. No creen lo que acaba de pasar. Nunca en su remota vida habían sido testigos de un hecho así. Al final de la función, el amigo del periodista se les acercó y trató de explicarles el funcionamiento de esa pequeña caja llamada cinematógrafo. Aunque intentaron comprender todo lo que les decían, el joven se percató de que debía cambiar su explicación: “aquellas figuras que se movían como gentes, estaban nada más pintadas”, les comenta. Con cara de incredulidad, uno de los rancheros frunce el ceño, y con tono irónico le responde: “no nos haga tan al tiro, ¿cómo quiere que camine lo que nomás está pintado?, parece que meneaban el papel, porque parecía la puritita verdad.”

Este relato originario del jueves 27 de agosto de 1896 —publicado en una crónica del diario *El Tiempo de México* el domingo 30 del mismo mes—, permite exponer el impacto que tuvo desde un principio el ingreso del cine y su lenguaje en la población mexicana en tiempos de Porfirio Díaz. El arribo de la tecnología Lumière llegó en un momento donde el 85 por ciento de la población no sabía leer ni escribir. Por lo tanto, los

intertítulos y subtítulos no ayudaban para que el público entendiera a plenitud lo que pasaba frente a su mirada.

En su libro *Ir al cine*, la profesora Ana Rosas Mantecón comenta que el naciente público del cine no estaba educado para enfrentar el lenguaje de las imágenes y se alteraba, entraba en éxtasis y se quedaba boquiabierto cuando intentaba integrarse a lo que sucedía en las películas.

Por ejemplo, la autora cita una crónica que aparece en el libro *Cine y Sociedad de México: vivir de sueños* del historiador Aurelio de los Reyes, donde el periódico *El Imparcial* describe la efusividad del público durante una proyección de una vista de toreros. En los momentos emocionantes los espectadores gritaban “¡Olé!”, e incluso se animaban a aventar sus sombreros a la pantalla. El mencionado escritor precisa: “las personas se olvidaban de que esas imágenes eran una copia del espectáculo, es claro que no distinguían cabalmente entre ficción y realidad, reaccionaban como si se estuviera ante un espectáculo teatral.”

Los enviados de la familia Lumière aprovecharon su tiempo en México para producir nuevas vistas con el permiso de Porfirio Díaz, algunas de ellas fueron *La llegada de la campana de la Independencia a Palacio Nacional*, *Desfile de rurales*, *Desayuno de indios al pie del árbol de la Noche Triste* y *Paseo por el canal de la Viga*. Estas nuevas películas, como las del catálogo original de los franceses, comenzaron a exhibirse para diferentes públicos a lo largo de los seis meses que permanecieron en el país Gabriel Veyre y Claude von Bernard. Sin embargo, cuando se anunció la venta del cinematógrafo en enero de 1897, los operadores debieron regresar a Europa.

El investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México, Juan Felipe Leal, resalta en su libro *El vitascopio y el cinematógrafo en México* las 38 vistas que realizaron los franceses en el país, además de sus importantes aportaciones a la incipiente industria de cine: “Veyre y Bernard no solo ofrecieron tecnología y la materia prima, sino el concepto mismo de cinematografía: usos, temas y espacios de exhibición.”

LAS PRIMERAS SALAS DE CINE INDEPENDIENTES EN EL PAÍS Y SU PRIMERA CRISIS

El retorno de los enviados Lumière a su país no tuvo grandes consecuencias en México. La actividad de la proyección de vistas no cesó, ni se cerró el local que utilizaban en el Centro Histórico. Inmediatamente, la labor que emprendieron los franceses recayó en los hombros del empresario Ignacio Aguirre, quien compró el cinematógrafo que usaba Claude Von Bernard y se hizo del catálogo Lumière con algunas cintas inéditas hechas en México.

Gracias a las notas de prensa se sabe que el negocio de Ignacio Aguirre se llamó “Cinematógrafo Lumière”, el cual comenzó a programar funciones a mediados de enero hasta abril de 1897 en el entresuelo de la Droguería Plateros número 9. Más adelante, se estableció en la calle Espíritu Santo, en el mismo lugar donde los franceses proyectaron por última vez.

Durante esta época se suscitó la apertura de varias tiendas adaptadas para proyectar vistas. Esto se debió en parte al interés de varios empresarios que vieron en el cinematógrafo y vitascopio oportunidades únicas para generar ganancias, como el caso del ingeniero Salvador Toscano, quien en 1897 comenzó su camino en la exhibición de cintas. Su primer negocio estuvo en la calle Jesús María número 17, y después, en octubre, se movió a Plateros 9, el mismo espacio que Ignacio Aguirre había utilizado en enero.

Para finales de 1897 se contabilizaban cuatro locales de cine con bastante popularidad, los dos que poseían los aparatos Lumière con Ignacio Aguirre y Salvador Toscano, y los que utilizaban el vitascopio. El primero pertenecía a la Agencia Edison, en la calle de La Profesa número 6, y la otra a Guillermo Becerril en la calle de Escalerillas (hoy República de Guatemala).

Juan Felipe Leal, comenta en su libro *Una guerra imperial*, el éxito conformado por Salvador Toscano y su socio Carlos Mongrand, quienes se habían apropiado de más cinematógrafos para explorar nuevas rutas al interior del país. El historiador comenta:

Toscano y Mongrand se aventuraron también en el interior de la república teniendo como guía las vías del ferrocarril, puesto que ya contaban con varios cinematógrafos. Mientras que un socio viajaba por la provincia el otro cuidaba el negocio en la capital. Se sabía que Toscano estuvo en Puebla, Durango, Chihuahua, Michoacán, Zacatecas y San Luis Potosí. Desde 1897 el ingeniero había comenzado a tomar sus propias vistas, actividades que continuó en 1898. Dos cintas de este último año captaban escenas del centro de la Ciudad de México y se titulaban *El zócalo* y *La Alameda*.

Entre 1898 y 1900, el cine se convirtió en un espectáculo popular y el fenómeno comenzaba a posicionarse como el segundo entretenimiento más cotizado para la población, solo detrás del teatro. Mientras el Ayuntamiento de la Ciudad de México registraba 25 solicitudes nuevas para abrir locales de exhibición en la capital en 1899, estas compañías también montaban sus proyectores en diversas plazuelas para generar mayores ingresos.

Otro aspecto interesante es el que comparte el escritor Aurelio de los Reyes, respecto a cómo eran las dinámicas operativas de estas empresas que emergieron en estos años: “las compañías pequeñas parecían más de aficionados al cine que de negociantes. Algunos empresarios corrían la lengua acompañados de esposa e hijos, mientras uno cobraba, el otro proyectaba y en ocasiones explicaba el significado de las vistas exhibidas.”

Pero sin duda alguna, la diferencia más tangible entre los grandes y pequeños negocios era la diversificación de sus actividades cinematográficas, ya que las compañías con mayor peso tenían la capacidad de tener varios socios en la empresa, lo que facilitaba que alguien recorriera el interior de la república para filmar nuevo material, intercambiar películas con otros cines o llevar a cabo exhibiciones itinerantes.

Los empresarios de mayor peso e influencia en los últimos años del siglo XIX fueron Guillermo Becerril, Carlos Mongrand, Henri Moulinié, Enrique Rosas, Salvador Toscano, Louis Courrich, entre otros. Todos ellos contaban con varios equipos y ayudantes, tenían el capital suficiente para hacerse publicidad en periódicos e incluso, la capacidad operativa para producir nuevas vistas cada año.

Pero pronto la gente de la plutocracia se cansó del cinematógrafo, y algunos locales tuvieron que cerrar sus puertas por temporadas. Sobre este fenómeno, Juan Felipe Leal explica: “un lustro después, surgió una auténtica aversión a la reincidencia de las vistas ya conocidas, a juzgar por notas de prensa, se explica en parte que en esos años se acompaña al cinematógrafo con otros espectáculos en vivo, y en ocasiones queda arrinconado como una simple atracción de feria.”

Ángel Miquel, biógrafo de Salvador Toscano, comenta:

Al cine acudían gustosos los sectores populares y medios, pero durante los primeros años el invento no tuvo en realidad mucho éxito entre las clases pudientes, cuyos gustos en materia de entretenimiento se orientaban más hacia la ópera y el teatro, las sesiones de poesía y música romántica, las carreras de caballos y los toros.

Aunque varios historiadores señalan una notable decadencia de los primeros exhibidores en 1899, los escritores Eduardo Barraza y Carlos Flores señalan más bien a una inapropiada lectura de la historia, ya que varios locales dejaron de anunciarse en la cartelera de la prensa y comenzaron a buscar otras vías de difusión, como carteles impresos, volantes de mano o voceadores colocados en las entradas de los negocios que anunciaban las funciones del día.

Asimismo, los diarios no informaban sobre las proyecciones de los jacalones en las plazuelas, rinconadas y callejones, los cuales tomaron mucha fuerza entre 1899 y 1904. Gracias al Archivo Histórico del Ex Ayuntamiento de la Ciudad de México, se conocen los nombres de las personas que solicitaban permisos para montar sus equipos de cine en lugares públicos.

“Jacalones” fue el nombre peyorativo que se le dio a las construcciones de madera y/o lona donde los empresarios instalaban su proyector. La permanencia de estos duraban algunas semanas para luego explorar otros territorios. Desde sus inicios los jacalones alentaron de manera considerable el florecimiento del cine en los sectores populares, donde esta población jamás había oído hablar de las vistas que la clase acomodada vio

hasta el hartazgo. De este acercamiento, el cine tuvo gran impulso de las personas con menos recursos.

La mayoría de la gente que solicitaba licencia del Ayuntamiento son nombres que han sido omitidos en los libros de historia, pero gracias a los registros sabemos de algunos de ellos, por ejemplo: Luis G. Suárez, Eduardo Herrera, Manuel Rodríguez, José Barreiro, entre otros. Algunos lugares populares donde se dieron estas atracciones fueron las Plazuelas de la Palma, la Plazuela de Tepito, la Plazuela de la Aguilita y la plazuela de San Juan. También hay registros donde se muestra que empresarios como Toscano, Courrech y Moulinié instalaron carpas en las calles de 5 de mayo, Plateros y en el Coliseo Viejo en 1901.



Imagen de la Plazuela de Tepito en 1902. Esta área fue importante durante el auge de los jacalones. Foto de: latranza.wordpress.com

Durante la época de los jacalones, era normal encontrar en los periódicos crónicas, editoriales o noticias sobre incidentes que ocurrían en ellos. La escritora Rosas Mantecón recopiló, a través de los libros del académico Aurelio de los Reyes, algunas anécdotas provenientes de *El Pueblo*, *Revista de Revistas*, *El Tiempo*, y *El Imparcial* donde las proyecciones a pesar de ser mudas, solían salirse de control.

Por ejemplo, el investigador Luis Reyes de la Maza, cita en su libro *El cine sonoro en México (1973)*, una editorial firmada por el periódico *El Pueblo* el 27 de septiembre de 1916 donde informaban sobre el salvajismo de los espectadores en un jacalón “construido bajo homicidas condiciones higiénicas”. En la crónica describían que ante

cualquier intermitencia de la luz del proyector o algún error de la orquesta durante la función, no se hacían esperar los chiflidos, gritos y mentadas.

Asimismo, era muy común que los espectadores lanzaran piedras a los operadores cuando se negaban a repetir vistas. Cuando la situación se salía de control, los asistentes se agarraban a golpes o tiraban las sillas y posteriormente terminaban detenidos en la comisaría. Estos hechos motivaron al Ayuntamiento de la Ciudad de México a establecer en 1899 que todos los jacalones debían fijar las sillas al suelo para evitar que salieran disparadas en los tumultos o que la gente se golpeará con ellas.

Sin embargo, la era de los jacalones pronto vio su fin. La antropóloga Ana Rosas Mantecón, comenta en su citada obra que el ocaso de estos sitios comenzó alrededor de 1904, cuando buena parte de ellos fueron clausurados por problemas de salubridad y por el peligro que representaban los incendios por el mal uso del celuloide. Por otra parte, las peticiones para proyectar al aire libre fueron escaseando y se incrementaron nuevas para establecer negocios mejor acondicionados.

Con el decremento de los jacalones en espacios abiertos, a partir del siglo XX el cine comenzó a tener una fuerte presencia en antiguas casonas o teatros que dejaron de presentar teatro. Estos lugares eran reconocidos por ser salas de lujo donde asistían principalmente la clase privilegiada, entre los más representativos encontramos El Palacio Encantado de Henry Molinie, El Teatro Principal o Teatro Nacional, pero uno de los más importantes sería el Salón Rojo, primero utilizado por Salvador Toscano antes de partir a Estados Unidos y después reinaugurado por Jacobo Granat.

EL CASO DEL SALÓN ROJO Y LA PRIMERA CADENA DE CINE

Jacobo Granat fue un empresario judío proveniente de Lemberg, Austria. A finales del siglo XIX cruzó el Océano Atlántico en busca del sueño americano, pero por motivos familiares se mudó a México.

En esta época, el gobierno de Díaz ofrecía buenas condiciones para los emprendedores extranjeros, por lo que no tuvo problemas para establecer aquí su primer negocio. Cuando llegó a la capital en 1902 se convirtió en vendedor de

antigüedades. Posteriormente compró el Salón Rojo en 1906, propiedad de los españoles Rueda y Quintanilla.

El Salón Rojo se encontraba en el antiguo palacio barroco del minero José de la Borda, en la esquina de San Francisco y Espíritu Santo, calles que conocemos ahora como Madero y Bolívar. Jacobo, quizá añorando la belleza arquitectónica europea, convirtió a este lugar en uno de los sitios más refinados y elegantes del Centro Histórico. Las crónicas decían que el Salón Rojo se había convertido en la sala principal de los “fifís, rotos y estirados”.



El Salón Rojo en sus inicios. Foto: Colectivo La Ciudad de México en el Tiempo.

De acuerdo con información del periodista Alfonso de Icaza, el Salón Rojo inicialmente ocupaba el local de la planta baja, pero con los años se extendió a los pisos superiores. Constaba de dos salones de proyección donde no podían faltar los mejores estrenos internacionales y nacionales, además de otros espacios para diversas actividades, como un salón con espejos anamorfos, una pista de baile, y una cafetería con fuente de sodas. Para subir al segundo piso existía una escalera eléctrica, quizá fuera la primera en toda la Ciudad de México.

Durante el periodo de 1913 a 1918, el Salón Rojo se convirtió en el cine predilecto de todos aquellos que querían informarse sobre los sucesos en el campo de batalla de la

revolución. Por otra parte, al terminar el conflicto, era normal ver en cartelera grandes producciones internacionales, como las que eran interpretadas por los artistas Mary Pikanford, Pricilla Dean, las hermanas Talmage, Charles Chaplin o incluso, de Dolores del Río, quien empezó su carrera en el cine mudo estadounidense en los años 20.

Desde el principio Jacobo Granat adquirió importante prestigio entre la élite política y empresarial iniciada la primera década del siglo XX. Uno de sus principales amigos fue Francisco I. Madero, al cual apoyó en numerosas ocasiones por sus ideas revolucionarias. Madero le solicitaba comúnmente a Granat el espacio de su cine para llevar a cabo encuentros donde propagaba sus ideales.

Después de la caída de Díaz, los negocios de Jacobo Granat habían prosperado de tan buena forma que abrió otros cines como el Cine Olimpia, y posteriormente otros sitios entrañables como el Cine Lux, el Cine Palacio, el Cine Granat, el Santa María la Ribera, el Cine Royal, el Cine San Rafael, el Garibaldi y el Buen Tono. Para finales de 1920, su emporio de cadena de cines llegaba a cuarenta a lo largo de toda la ciudad y en otros estados de la república como Veracruz, Zacatecas, Tampico, Monterrey e Hidalgo.

No obstante, el capítulo más fuerte de su vida fue durante la Decena Trágica, el golpe militar que emprendió Victoriano Huerta, Bernardo Reyes y Félix Díaz contra el presidente Francisco I. Madero. Jacobo Granat que vivía en la calle Bolívar esquina con Venustiano Carranza, fue testigo del levantamiento militar en las calles de la ciudad.

De acuerdo con la escritora Alicia Gojman de Backal, biógrafa de Jacobo Granat, él quedó sumamente frustrado por el asesinato de su amigo Madero. Su tristeza había sido tan grande, que aceptó poco a poco el deseo de su esposa de regresar a Austria, para esto tuvo que vender las acciones de su cadena de cines a su hermano Bernardo, y a sus sobrinos Samuel y Óscar, quienes conformaron el Circuito Olimpia S.A. Más adelante, el empresario estadounidense Willam O. Jenkins aprovecharía su capital para adquirir varios cines de la familia Granat.

Los últimos años de vida de Jacobo Granat se convirtieron en una pesadilla. Su regreso a Europa coincidió con el ascenso de Hitler al poder de Alemania y su declaración de guerra a Polonia en 1939, dando como resultado el inicio de la Segunda Guerra

Mundial. Para Jacobo y su esposa les fue imposible regresar a México y su familia tampoco pudo salvarlos. Pronto fueron enviados al campo de concentración de Auschwitz donde ambos murieron en una cámara de gas.



Aspecto actual del Salón Rojo. En 2020, el lugar es ocupado por ópticas y una tienda de ropa. Foto: Óscar Muñoz Tinoco

El desenlace del Salón Rojo también fue desafortunado. Aunque con el tiempo soportó los cambios tecnológicos de la industria cinematográfica, pronto surgieron nuevos espacios mejor adaptados y con mayor capacidad que pudieron satisfacer las necesidades del público, como el Teatro Olimpia y El Cinema Palacio. Después de veinte años, este histórico cine cerró sus puertas en 1927.



Placa ubicada al exterior del edificio que albergó al Salón Rojo y la casa de José de la Borda.
Foto: Óscar Muñoz Tinoco.



Placa colocada por el Gobierno de la Ciudad de México en la esquina de Madero y Bolívar.
Foto: Óscar Muñoz Tinoco.

Entre 1910 y 1920, el cine se estableció como el principal entretenimiento de los capitalinos. La antropóloga Ana Rosas Mantecón argumenta que fueron tres factores clave para este desarrollo: El primero apunta a la instalación de las compañías extranjeras más importantes en México, como las agencias de Edison y Pathé, quienes suministraban de cámaras y proyectores a los empresarios mexicanos; el segundo fue el cambio de criterio de las compañías distribuidoras de alquilar sus películas en vez de

venderlas; y la tercera, fue el desarrollo de los largometrajes y del cine de ficción, el cual diversificó la oferta de los géneros.

Se sabe por los registros de la prensa que el público mexicano también hacía largas filas para ver funciones de box y corridas de toros en los cines. Por otro lado, durante la época de la revolución, el cine fue el principal medio donde la gente se enteraba del desarrollo de este conflicto, ya que se produjeron varias vistas. Entre los principales directores de estos materiales fueron los reconocidos hermanos Alva, Jesús H. Abitia y Antonio Ocañas.

Dado que no existía mucha variedad entre las películas, los gerentes de los teatros solían ofrecer otros entretenimientos cuando no proyectaban cine, como conciertos con orquesta, actos de vodevil, audiciones de fonógrafo, shows con acróbatas, funciones de magia y marionetas. Las grandes casonas y teatros acondicionados como cines también se daban el lujo de abrir espacios como pistas de baile o patinaje.

Para 1924 existían alrededor de 44 sitios destinados para la exhibición de películas en la Ciudad de México, los más importantes eran el Salón Rojo, el Cine Olimpia, el Progreso Mundial y el Cine Bucareli. Aunque recordemos que esta información se obtiene por los registros de la prensa, la cual no publicaba detalles de los locales que elegían otras vías de difusión para anunciar su cartelera. Las salas más pequeñas tenían un aforo entre 30 y 80 asistentes, y los más grandes entre 400 y 1000. El más grande sería el Cine Olimpia que tenía 4000 butacas.



El Cine Olimpia ubicado en la calle 16 de septiembre, imagen de 1928.
Foto: Ángela de la Mora.



El Cine Bucareli entró en funciones en 1920, pero tuvo una remodelación y reinauguración en 1940. Foto de *El Universal*.



El Cine Olimpia fue inaugurado el 10 de diciembre de 1921 por el presidente Álvaro Obregón con *La danza del ídolo* de D. W. Griffith. Fue el primer cine que contó con ventilación, salida de emergencia y cabina de proyección. Tenía salón para fumadores, dos vestíbulos y tres órganos Wurlitzer. También exhibió la primera película con sonido. Actualmente es una plaza comercial. Foto: Óscar Muñoz.

El Cine Olimpia, propiedad de Jacobo Granat, comenzó su construcción a finales de la primera década del siglo XX, la primera piedra la colocó el famoso cantante de ópera Enrico Caruso. Cuenta Héctor de Mauleón en su texto *Cine Olimpia* publicado en el portal *CDMX200lugares.com* que el crítico de cine, Gustavo García, ha asegurado que Carlos Chávez, Agustín Lara y Manuel Esperón, musicalizaron varias películas durante la época muda.

De acuerdo con el periodista Héctor de Mauleón, cuando desaparecieron el Cine Venecia, Cine Granat y el Cine Alcázar, el Olimpia se convirtió en el cine más antiguo de la Ciudad de México en actividad. Fue remodelado años más tarde por Carlos Crombé, quien también ayudó a erigir otras grandes salas como el Cine Cosmos, el Odeón y el Colonial. El terremoto de 1895 provocó que el Olimpia cerrara por varios meses, pero en 1999 dejó de funcionar. Fue demolido en 2002 para dar paso a una plaza ubicada en la calle 16 de Septiembre número 12.



Aspecto actual del Cinépolis Bucareli, ubicado en la calle Bucareli número 63.

Foto: Óscar Muñoz.

Desde su reinauguración en 1941, el Cine Bucareli proyectó toda clase de películas a precios muy bajos. Fue la primera sala en instaurar las matinés con permanencia voluntaria, y en los años 50 se grabó en este espacio el programa de radio del Doctor

IQ. En 1960 pasó a ser administrado por la Compañía Operadora de Teatros S.A. (COTSA), y en los años 80 fue vendido a la Organización Ramírez, actualmente Cinépolis.

A inicios de 2018, este espacio cerró sus puertas. La empresa exhibidora no informó las causas, pero los empleados manifestaron que Cinépolis realizaría modificaciones en la estructura y que supuestamente este lugar sería convertido en una plaza comercial. Hoy en día, el espacio está invadido por gente en situación de calle. Vecinos de la zona han comentado su tristeza por el cierre de este cine, ya que exhibía toda clase de películas y tenía el costo más bajo de todos, 31 pesos.

El escritor JM Servín comentó lo siguiente en una entrevista con *El Universal* sobre el cierre del Cine Bucareli:

Ni el gobierno ni nadie nos preguntó qué opinábamos al respecto; para los que vivimos aquí ese cine era de los pocos sitios que nos quedaban para entretenimiento, porque ya no hay parques o plazas a las que podamos salir a distraernos o los niños a jugar. La situación de los plantones sobre la Avenida y la especulación inmobiliaria han hecho que cierren negocios y sólo abran las puertas sitios con falsas promesas de ayudar o contribuir al barrio, pero que su única prioridad es ser rentable, comercial.

WILLIAM JENKINS Y LA ÉPOCA DORADA DE LAS SALAS DE CINE

Se le conoce como la Época de Oro del Cine Mexicano al periodo en que nuestra industria cinematográfica alcanzó su mayor importancia dentro del ámbito nacional e internacional. Surgió el conocido *star system* que imperó en Hollywood dando como resultado las figuras míticas de actores como María Félix, Dolores del Río, Sara García, Pedro Armendáriz, Pedro Infante, Jorge Negrete, entre otros.

Este fenómeno empezó a inicios de los años cuarenta, y se benefició en gran parte del circuito de exhibición que se diseñó a través de las cadenas de cine como la Compañía Operadora de Teatro S.A. (COTSA), Cadena de Oro de Emilio Azcárraga, la cadena Luis R. Montes y Teatros Nacionales. Todas ellas, pasarían después a ser dominio de un multimillonario estadounidense llamado William O. Jenkins.



William O. Jenkins pescando en Acapulco. Foto: Rosemarie Eustace Jenkins

La vida de William O. Jenkins no siempre estuvo rodeada de riqueza. Se crio en un ambiente rural bajo la doctrina protestante de su familia. A la edad de 25 años llegó a Puebla para fundar una fábrica textil. Para 1910 se convirtió en uno de los empresarios con mayor capital en la ciudad poblana, pues acostumbraba comprar haciendas y terrenos que sus dueños remataban para huir de la revolución, y posteriormente los revendía a precios exorbitantes.

En 1919, Jenkins, ya convertido en agente consular de los Estados Unidos en Puebla, protagonizó uno de los episodios más controvertidos de ese año al ser víctima de un secuestro a manos de un grupo zapatista, días después se manejó la versión de que todo había sido un montaje para cobrar él mismo el rescate. Este evento estuvo a punto de provocar un conflicto diplomático con el vecino del norte, pues surgió una propuesta en el senado estadounidense sobre invadir México para rescatar a su connacional.

De acuerdo con la autora del libro *El secuestro del poder: el caso William O. Jenkins*, María Teresa Bonilla, cuando Lázaro Cárdenas subió al poder, alentó una nueva política agraria donde expropió varias tierras que le pertenecían al sector privado y fomentó la creación de cooperativas campesinas. Esto afectó directamente a uno de los

negocios de Jenkins: sus plantaciones de azúcar en Atencingo, Puebla, las cuales constituían parte de su poder financiero.

Esta acción hizo que el empresario estadounidense cambiara sus inversiones a otro negocio potencialmente más redituable, el de las cadenas de cine. Gracias a su sociedad con Manuel Espinosa Iglesias y Gabriel Alarcón de la Operadora de Teatros, en poco tiempo se adueñó del 80 por ciento de las salas exhibidoras de todo el país e incluso financió películas durante la época de oro del cine mexicano.

Sobre este hecho, Bonilla añade:

Los tres empresarios, para lograr el monopolio de la cinematografía mexicana, recurrieron a todos los medios a su disposición: recursos económicos, influencias gubernamentales, amagos, atropellos e incluso asesinatos, los mismos métodos que había utilizado Jenkins para dominar las finanzas y el poder político en Puebla y en gran parte de Veracruz.

El monopolio Jenkins, Iglesias y Alarcón abarcó de 1940 hasta 1960, cuando el gobierno de Adolfo López Mateos los orilló a vender sus salas al Estado mexicano. Durante los años 40, Jenkins compró las salas de cine del ex presidente Abelardo Rodríguez y de los sobrinos de Jacobo Granat, Óscar y Samuel. Además Jenkins, en contubernio con Manuel Ávila Camacho, logró posicionarse como pieza fundamental en el Banco Nacional Cinematográfico (BNC), el cual destinaba financiamiento a las producciones mexicanas.

El poder de Jenkins en la producción y exhibición no tardó en tejer sus redes también en la distribución, ya que de acuerdo con el historiador de cine Emilio García Riera, Jenkins prohibió a las distribuidoras extranjeras ofrecer sus catálogos a las salas independientes. Este hecho ocasionó que muchas de ellas nunca pudieran exhibir estrenos de grandes películas o tuvieran que hacerlo varios meses después.

Durante el periodo de Jenkins se consolidaron los espacios de exhibición a lo largo y ancho de la Ciudad de México y Puebla. Varios de ellos fueron eminencias arquitectónicas que ayudaron a brindarle a la ciudad una imagen de modernidad. Los

antiguos teatros y casonas se mezclaron con los nuevos edificios, convirtiéndose así en una referencia social obligatoria para millones de capitalinos que habían convertido al cine como uno de sus pasatiempos favoritos.

LAS SALAS DE CINE ENMARCAN LA CIUDAD DE MÉXICO

Empezada la década de los cuarenta, el mundo atravesaba una severa crisis con el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Estados Unidos se había apartado de la competencia económica por asuntos bélicos, situación que México aprovechó para incrementar la exportación de sus manufacturas, consolidar su mercado interno y fortalecer su industria cinematográfica.

Desde los inicios de la Revolución Mexicana, la Ciudad de México recibió a miles de migrantes de otros estados que huían de la violencia y la pobreza. Eventualmente se incorporaron al mercado laboral e incrementaron de manera considerable la densidad de la ciudad. Se sabe (por datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía) que en 1900 la capital tenía 345 000 habitantes, y para 1970 esta cifra había crecido hasta los 8 623 000.

Con una ciudad donde las oportunidades laborales, de vivienda y de todos los servicios prosperaban, los avances cinematográficos no se hicieron esperar. Apenas en 1930 se dio la incursión del sonido en las películas, lo que fue un elemento innovador para toda la gente que ya había hecho del cine su entretenimiento primordial. Las salas de cine abarcaron casi todas las zonas del área metropolitana de la ciudad y se erigieron como monumentos únicos en su tipo.

Los investigadores Haroldo Alfaro y Alejandro Ochoa dividieron la época de esplendor de las salas de cine en dos periodos, el primero que abarca de 1930 a 1940 le apodaron el “ecléctico escenográfico” y los de 1950 a 1960 los “sobrios funcionalistas”. Los primeros se caracterizaban por “preparar al espectador con el espectáculo y ponerlo en sintonía con la ficción cinematográfica”. La decoración de estos cines buscaba sumergir a sus visitantes en una atmosfera artística. Muchos de ellos utilizaban escalinatas, estatuas, espejos, candiles, palcos con sillas y lámparas con chaquiras.

Algunos de estos cines fueron el Palacio Chino, Alameda, Gran Bretaña, El Cairo, entre otros.

Por otra parte, el segundo periodo que inició en 1950, se caracterizaba por la elegancia y sobriedad de los cines. En un momento donde el estilo exótico y pintoresco había sido el común denominador en la fachada de los cines, pronto retomaron el estilo *art deco* con murales, telones y alfombras diseñados por artistas plásticos de renombre como Carlos Mérida, Manuel Felguérez y Octavio Ríos. Asimismo, la mayoría de las grandes cadenas incorporaron la mejor tecnología para equipar sus salas. Algunas de ellas fueron el cine Roble, Encanto, Continental, Ópera, Metropolitan y Las Américas.

Para 1950, el fenómeno de los espacios cinematográficos era una realidad, tanto que México ocupó el décimo sitio internacional como el país con más salas de cine en el mundo y el segundo con mayores capacidades, solo detrás de Estados Unidos, esto de acuerdo con información del investigador Alejandro Ochoa.

A lo largo de esta década, las salas de cine ya se habían propagado por todos los sectores sociales de la ciudad. Por un lado, los mejores complejos en cuestión de capacidad e instalaciones se situaron en el centro de la capital. Mientras que las salas más modestas fueron construidas de manera dispersa en colonias aledañas y en barrios populares. De acuerdo con la antropóloga Ana Rosas Mantecón, podemos clasificar los cines en las siguientes categorías: los grandes palacios, las salas de barrio o pío, los complejos ubicados en zonas comerciales y habitacionales, y los cineclubs y salas de arte.

LOS GRANDES PALACIOS

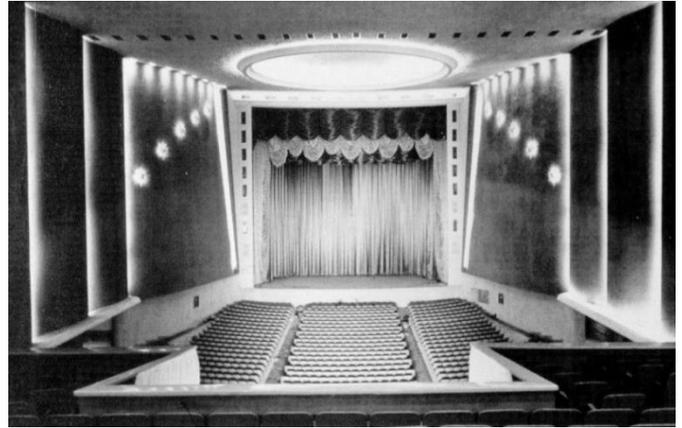
Estos cines eran grandes edificios que por sí mismos eran palacios arquitectónicos únicos. La mayoría eran superiores a los 30 metros de altura e imponían su fachada y marquesina con espectaculares luces a lo largo de la calle. Comúnmente tenían capacidad para miles de personas y eran catalogados como salas de primera corrida. Algunos de estos fueron el cine Máximo, el Colonial, el Moderno, Progreso Mundial, Monumental, Principal, Rex, Roble, Universal, el Metropolitan, Princesa, Palacio, Palacio Chino, Renacimiento, Majestic, Cuauhtémoc, entre otros.



El Cine Máximo en 1944, ubicado en República de Brasil 99, muy cerca del Mercado de la Lagunilla. Se presentaba así mismo como “el único cine moderno de México” con cupo para 4700 personas. Hoy es parte de la Escuela Secundaria 245. Foto a la izquierda de Juan Guzmán. Foto a la derecha, aspecto actual del Cine Máximo, imagen de Google Maps.



El Cine Roble, ubicado sobre Paseo de la Reforma, fue una sala con capacidad para más de 4000 espectadores. En la actualidad es el espacio del Senado de la República. Foto: La ciudad de México en el tiempo.



Interior del Cine Florida. Ubicado en la calle de Peña y Peña en la zona de Tepito, fue la sala más grande de la ciudad con 7,500 butacas. Este espacio tuvo que cerrar sus puertas después de un incendio en los ochenta. Después de su demolición, se convirtió en una plaza comercial. Foto: Colección Villasana.



El Cine Metropolitan visto desde la calle José Azueta en 1952. A la fecha es el Teatro Metropolitan, un espacio dedicado a espectáculos musicales.
Foto: Earl Leaf.

LAS SALAS DEL PUEBLO, LOS CINES PIOJITO

A diferencia de los grandes palacios, los cines de barrio o mejor conocidos como “cines piojito”, tenían características más sencillas en su fachada y comúnmente se encontraban en zonas populares de la ciudad. Sus principales características eran los bajos precios de las entradas, instalaciones viejas, sistemas de proyección deficientes y sus constantes quejas sobre el servicio y limpieza.

La mayoría de estos sitios fueron cines de última corrida, es decir, exhibían varias semanas después las películas que ya se habían estrenado en los grandes cines. Algunos de estos fueron El Cartagena, Teatro del pueblo, El Díaz de León, el Ángel Peralta, Mixcoac, etc.



El Cine Díaz de León se encontraba en la calle Aztecas número 5, en el corazón de Tepito. Su apertura data de 1910, y tenía una capacidad para 1,100 asistentes. Contaba con luneta, palcos y balcón. Foto: Juan Carlos Briones Varas y Macadam Palomo.

ESPECTACULOS

<p style="text-align: center;">TEATRO LIRICO</p> <p style="text-align: center;">Compañía de Efigenia y Zoraida dirigida por MICHELLE LITVINOFF</p> <p>ESPECTACULO DE TONDA N.º 1 LA VENTA APOSTRIFA LA ESCUELA DE VIDAS N.º 3550 ROL PRINCIPAL</p> <p style="text-align: center;">TODA POR LA ESCUELA DE VIDAS BARRIO DE LA CIUDAD DE PUEBLA DE VICENTE ADAMOR EL ROLLO DEL PRINCIPAL DE LA ESCUELA DE VIDAS</p>	<p style="text-align: center;">TEATRO MEXICANO</p> <p style="text-align: center;">ESPECTACULO DE PRIMER DIA</p> <p style="text-align: center;">COMPAÑIA DE EFIGENIA Y ZORaida COMPAÑIA DE EFIGENIA Y ZORaida</p> <p style="text-align: center;">4 TARDE Y NOCHE 8.30</p> <p>LA CASA DE LOS OMBRES Tercera noche de un acto de Carlos Ochoa y Oscar de Villar</p> <p style="text-align: center;">ESPECTACULO DE PRIMER DIA COMPAÑIA DE EFIGENIA Y ZORaida</p>	<p style="text-align: center;">TEATRO COLON</p> <p style="text-align: center;">ESPECTACULO DE PRIMER DIA</p> <p style="text-align: center;">Compañía Arte Nuevo</p> <p style="text-align: center;">4.30 TARDE Y NOCHE 8.30</p> <p style="text-align: center;">Entre las llamas</p> <p style="text-align: center;">JACINTO GRAU</p> <p style="text-align: center;">Luneta \$ 3.00</p>	<p style="text-align: center;">TEATRO ABREU</p> <p style="text-align: center;">ESPECTACULO DE PRIMER DIA</p> <p style="text-align: center;">Compañía de Efigenia y Zoraida</p> <p style="text-align: center;">4.30 TARDE Y NOCHE 8.30</p> <p style="text-align: center;">Entre las llamas</p> <p style="text-align: center;">JACINTO GRAU</p> <p style="text-align: center;">Luneta \$ 3.00</p>
<p style="text-align: center;">TEATRO CINE GARIBALDI</p> <p style="text-align: center;">BOGUSAL DEL BALAN ROSE</p> <p style="text-align: center;">NO FINIS UN LA ULTIMA EXHIBICION DE</p> <p style="text-align: center;">"CABIRIA"</p> <p style="text-align: center;">LA OBRA DE MAYOR MERITO LOGRADA HASTA HOY! ULTIMA EXHIBICION! En preparación a las 3.00 y a las 1.00 p. m.</p> <p style="text-align: center;">PRECIO DE ENTRADA \$0.85</p> <p style="text-align: center;">Otras exposiciones gratuitas de arte y música en el programa GRAN GOBIERNO FEDERAL DE ESTADOS UNIDOS</p>		<p style="text-align: center;">EL REY DE LOS CINES</p> <p style="text-align: center;">SALON ROJO</p> <p style="text-align: center;">SINTONOS PROGRAMA DE ESTRENOS!</p> <p style="text-align: center;">"EL BUEN REGALO"</p> <p style="text-align: center;">ESTRENOS:</p> <p style="text-align: center;">"LA ISLA DE MADERA" PATRICIA COLL</p> <p style="text-align: center;">"INFLEXIBILIDAD DE UN PADRE"</p> <p style="text-align: center;">ESTRENOS:</p> <p style="text-align: center;">"CASAMIENTO A LA RAYONETA"</p> <p style="text-align: center;">ESTRENOS:</p> <p style="text-align: center;">Precio de entrada \$1.50</p> <p style="text-align: center;">"EL LADRON"</p>	
<p style="text-align: center;">FANTASMAS</p> <p style="text-align: center;">Compañía de Efigenia y Zoraida TEATRO DE PRIMER DIA ESTRENOS: "EL BUEN REGALO" ESTRENOS: "LA ISLA DE MADERA" ESTRENOS: "INFLEXIBILIDAD DE UN PADRE" ESTRENOS: "CASAMIENTO A LA RAYONETA" ESTRENOS: "EL LADRON"</p>		<p style="text-align: center;">TEATRO ALARCON</p> <p style="text-align: center;">Sa. Calle del s. con No. 91. MEXICANA 895 PERI.</p> <p style="text-align: center;">"CABIRIA"</p> <p style="text-align: center;">LUNETA \$1.00 GALERIA 30 CYS.</p>	

Cartelera de 1916. En esta publicidad podemos observar las funciones del Cine Díaz de León, el Salón Rojo, Cine Garibaldi, Teatro Alarcón y el Cine De la Ribera. Foto de Arturo Garbo.



Vista aérea del Cine Cartagena, después llamado Cine Marilyn Monroe. Estaba ubicado en Tacubaya, hoy en día es una tienda Elektra. Foto de El Triángulo de Tacubaya.

CINES EN LUGARES HABITACIONALES Y ZONAS COMERCIALES

Estas salas de cine se caracterizaron por situarse como elementos adicionales de viviendas, comercios o lugares de hospedaje. Entre estos espacios de exhibición encontramos el Cine Balmori, inaugurado en el mismo conjunto habitacional que llevaba su nombre en 1930, o los incorporados a los multifamiliares como Nonoalco-Tlatelolco, Villa Olímpica y Villa Coapa.

Asimismo se erigieron cines en proyectos hoteleros como el Cine del Prado o el Plaza en la Condesa. Respecto a las zonas comerciales, tenemos al Cine Savoy, que se estableció en el pasaje Wong en 1943.



En esta foto se puede apreciar la marquesina del Cine Savoy y Cinelandia. Estaban ubicados en la avenida San Juan de Letran, hoy Eje Central. Actualmente el Cine Savoy sigue en funcionamiento pero cambió su giro como cine porno. Foto: <https://bit.ly/2WjEFc6>

LOS CINECLUBS Y SALAS DE ARTE, LA OPCIÓN DEL CINE ALTERNATIVO

Los cineclubes y salas de arte son alternativas de exhibición que ofrecen, a diferencia del cine de masas, cine considerado como no comercial o de autor, es decir, un cine que se produce sin las presiones de taquilla o de los intereses de las grandes compañías y privilegia la idea central del creador.

Desde un principio el principal objetivo de estas salas fue la formación de públicos para generar actitudes críticas ante los nuevos discursos y narrativas. El antecedente más importante fue el del Cinematógrafo Cine Club del empresario Jorge Alcalde, inaugurado en 1909 en los bajos del Edificio París, ubicado en la calle 5 de mayo número 32.



De acuerdo con el historiador Héctor de Mauleón, el Cinematógrafo Cine Club introdujo a México la permanencia voluntaria. Contaba con capacidad para 800 personas y tenía servicio de café y refrescos. Foto de: Carlos Villasana.

Algunos otros de gran relevancia fueron el Cine Club Mexicano, el Cine Club de México vinculado al Instituto Francés de América Latina (IFAL), el Cine Club Progreso, Los amigos de la cultura, El azul y blanco, La juventud israelita progresista y El Bonampak. Por supuesto, no podemos dejar afuera a los cineclubes de la UNAM de la Facultad de Economía, Filosofía y Letras, Ingeniería, Antropología, Artes Plásticas y Ciencias.

Otras instituciones públicas también se unieron al fervor de los cineclubs en los años 60, por ejemplo la Universidad Obrera abrió el suyo al inicio de esta década. Gabriel Rodríguez, investigador de la Fimoteca de la UNAM, menciona en su ensayo *La metamorfosis del cineclubismo mexicano* (2006) que el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) estableció sus propios cineclubs para agremiados y habitantes que vivieran cerca de las dependencias con el fin de propiciar una mayor integración de la comunidad. Los más populares se ubicaron en los teatros Xola, Tepeyac, Legaria, Independencia, Morelos, Hidalgo, Cuauhtémoc, Unidad Santa Fe y la Linterna Mágica en la Magdalena Contreras.

Estas actividades también fueron implementadas después por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1970, donde comenzaron a trabajar de la mano con las Casas de Cultura del interior del país. Posteriormente, la Secretaría de Educación Pública (SEP) en los años 80 creó cineclubes itinerantes con proyectores de 16 milímetros para difundir cine independiente.

Por su parte, la creación de la Cineteca Nacional generó un importante precedente para la exhibición del cine de autor y la preservación de nuestra filmografía. Sus orígenes se remontan a 1974, cuando el Banco Nacional Cinematográfico en colaboración con el Gobierno Federal buscaron la instalación de una sede en el área de los Estudios Churubusco para resguardar los materiales del patrimonio cinematográfico de México, y asimismo, fortalecer la exhibición del cine de arte.

En su inauguración el 17 de enero de 1974, la Cineteca Nacional contó con tres salas de diferentes tamaños: la sala Salvador Toscano con 25 butacas, la sala Salón Rojo con 120, y la sala Fernando de Fuentes con 590. De igual manera se construyó una biblioteca especializada en cine, una fototeca, un área de exposiciones, un taller de mantenimiento y restauración de cintas y cuatro almacenes de seguridad para resguardar rollos de películas.



La cartelera de la Cineteca Nacional en los años 70. Actualmente este lugar es la Escuela Nacional de Arte Teatral del Centro Nacional de las Artes (CNA). Foto: Itala Schmelz

La tarde del miércoles 24 de marzo de 1982 la Cineteca Nacional sufrió la mayor de sus tragedias. Mientras se exhibía *La tierra de la gran promesa* de Andrzej Wajda, en la sala Fernando de Fuentes, y *La yegua de fuerza* de Joyce Buñuel, personal del recinto detectó un fuerte incendio proveniente del sótano. Inmediatamente evacuaron toda la zona, pero el fuego se propagó de una manera tan violenta que provocó una fuerte explosión y destruyó las instalaciones.

Dos años más tarde, la Cineteca fue reubicada en la Plaza de los Compositores en la avenida México-Coyoacán 389. Su inauguración fue el 27 de enero de 1984, el nuevo espacio contó con cuatro salas, y para 1994 concluyeron las obras de las bóvedas que resguardan hasta la fecha el acervo fílmico de la nación. En 2012, con una inversión de más de 500 millones de pesos, la Cineteca vivió una nueva transformación integrando nuevos edificios, un espacio al aire libre, un laboratorio de restauración digital, un museo, restaurantes y galerías para exposiciones.

Al igual que la Cineteca Nacional, en la ciudad existieron otros sitios que complementaban el circuito de exhibición de cine de autor, como la sala del Centro

Cultural Universitario (CCU) de la UNAM, las salas Pecime I y II, el Cinema Rélox, pero tal vez el Cine Regis, fuera el más popular por su estética arquitectónica y elegancia.



El Cine Regis se ubicaba en el hotel del mismo nombre, sobre la avenida Juárez. En esta foto se anuncia la cinta *Svengali el hipnotizador*. Su inauguración fue en 1914 y se derrumbó con el terremoto de 1985. Hoy se encuentra en este espacio la Plaza de la Solidaridad. Foto del libro *La república de los cines*.

El Cine Regis se convirtió en 1968 como la primera sala de arte de todo el país, aunque desde 1940 se caracterizaba por proyectar cintas aclamadas por la crítica. En 1943, la publicación *El Cine Gráfico* publicó un artículo titulado “Del Momento”, donde el autor criticaba que el Regis se limitaba a exhibir películas extranjeras, “un cine que jamás quiere programar cine mexicano es el Regis, no obstante, su empresario Arcady Boytler dice querer mucho a la industria mexicana”.

LA DECADENCIA DE LAS SALAS

Nunca diario alguno dio la noticia de su muerte, desaparición o largo viaje. Jamás nadie se conmovió por su ausencia sino que simplemente nos fuimos acostumbrando a no verlos más. Sus siluetas se desdibujaron en alguna esquina soleada o tras un farol encendido. Eran en cierto modo leyendas de la moderna ciudad.

“¿Dónde se fueron?”
Rafael Cardona, 1981

El declive de las salas de cine en la Ciudad de México y en el interior de la República es un tema que ha sido objeto de análisis para varios historiadores, antropólogos y periodistas. Para el profesor de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) plantel Cuauhtémoc Ochoa, existen al menos cuatro factores decisivos sobre la extinción de estos sitios: el primero apunta al desarrollo tecnológico de la exhibición, en segundo lugar a la crisis de producción del cine mexicano en los 70, en tercer lugar al agotamiento del modelo de exhibición en México y por último, al terremoto del 85 que derribó varios de los grandes cines.

La antropóloga Ana Rosas Mantecón enfatiza el contexto político que atravesaba el país al terminar la Segunda Guerra Mundial, donde era evidente que después del fin de la Época de Oro del Cine Mexicano “los públicos comenzaron a abandonar las salas”. Sobre este argumento abunda:

Finalizó la Segunda Guerra Mundial, los norteamericanos y otros competidores retornaron a la batalla por los mercados y cayó la distribución internacional de nuestras películas: la distribuidora *Películas Mexicanas* se vio afectada también por los vaivenes políticos, económicos y sociales en América Latina: golpes de estado y conflictos políticos, el cierre del mercado después de la revolución cubana, devaluaciones, inflación, impuestos, y en general, aumento de costos contribuyeron a deprimir este auditorio.

No obstante, la crisis de las salas también tuvo su origen en otro invento que crecía a pasos agigantados. Entrada la década de 1950, surgió un nuevo competidor en el campo del entretenimiento que poco a poco fue opacando al cine, era pequeño y cabía en la sala o recámara de cualquier hogar y podía ser utilizado en cualquier momento del día, se trataba del televisor. El cual no solo alejó al espectador de las salas, sino que

con el tiempo modificó las formas sobre cómo apreciamos este arte en México. Las primeras transmisiones datan de 1952 con las operaciones de los canales XHTV-Canal 4, XEWTV-Canal 2 y XHGC-Canal 5.

Acerca de la aparición del televisor, Emilio García Riera comenta:

La televisión acabó con una forma tradicional de cine mexicano, acabó con una suerte de churro rutinario, acabó triunfando sobre él después de una larga competencia, porque para churros rutinarios la televisión podía hacerlos mucho mejor, y sin embargo la televisión que fue la enemiga, en términos de competencia comercial con el cine, a su vez ha sido la garantizadora de su perpetuidad.

Este fenómeno no solo sucedió en México, el lanzamiento del televisor en Europa también ocasionó un declive a la asistencia de las salas de cine. La situación más dramática se vivió en Reino Unido, donde en 1946 se registró una asistencia de 1 600 000 000 de espectadores; para finales de los 80, únicamente 50 000 000 acudieron a una función de cine. En Europa, el número de salas disminuyó de 42 000 a 27 000 entre 1958 y 1978. La misma situación se vivió en los países latinoamericanos. La televisión, para los expertos, es el enemigo más obvio pues ofrecía entretenimiento a un costo muy bajo a comparación de las salas.

En cuanto a Estados Unidos, la decadencia de los espacios de exhibición se combinó con otros factores, por ejemplo, la depresión económica de los años 30 y la disminución de la natalidad en el periodo post guerra. Estas problemáticas derivaron el cierre de un tercio de salas en el país en los años 40. Posteriormente, los problemas se agravaron todavía más en los años 50. El historiador Román Gubern añade:

Hollywood tenía buenas razones para inquietarse. Los 4 680 000 de espectadores de 1947 habían descendido a 2470000 en 1956. Este déficit de clientes había sido absorbido por otras formas de esparcimiento, pero sobre todo por el televisor. La poderosa cadena de cines ROK, dirigida por el multimillonario Howard Hughes, desapareció en 1957 y actores populares como Bob Hope, Greer Garson, Lucille Ball, Maureen O'Hara y Robert Montgomery abandonaron la gran pantalla, contratados por las cadenas de televisión.

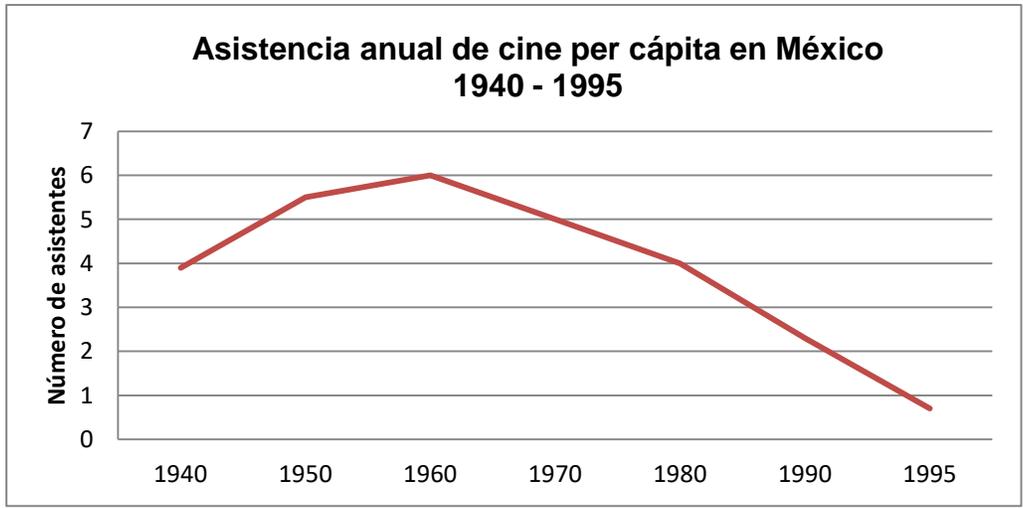
Sumado a esto, el incremento del boleto del cine después de la Segunda Guerra Mundial hizo que las salidas familiares se hicieran menos frecuentes. Como medida para contrarrestar esta problemática, los dueños de los cines estadounidenses determinaron bajar los precios de las entradas, una medida que también se implementó en México.

Entrada la década de los 70, el cine mexicano respondió a la crisis abaratando sus producciones. Según Emilio García Riera, la repercusión de esta decisión resultó ominosa, ya que “emergió un cine cansado, rutinario y vulgar, carente de iniciativa e imaginación que evidenciaba el fin de una época”. Y por si fuera poco, Margarita López Portillo, la titular de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), contribuyó a empeorar la situación fílmica al censurar las cintas que criticaban al Estado y a respaldar las películas de ficheras.

En una entrevista realizada por *Proceso* al empresario Carlos Amador el 6 junio de 1992, afirmó que las acciones de los dueños de las salas habían terminado por correr al público de los cines, “pues la gente no iba a ver películas de desnudos y majaderías”. De acuerdo con Ana Rosas Mantecón, los primeros en irse fueron los sectores acomodados y después la clase media, porque estos públicos prefirieron el cine que se había hecho durante la Época de Oro, y este continuó transmitiéndose en la televisión.

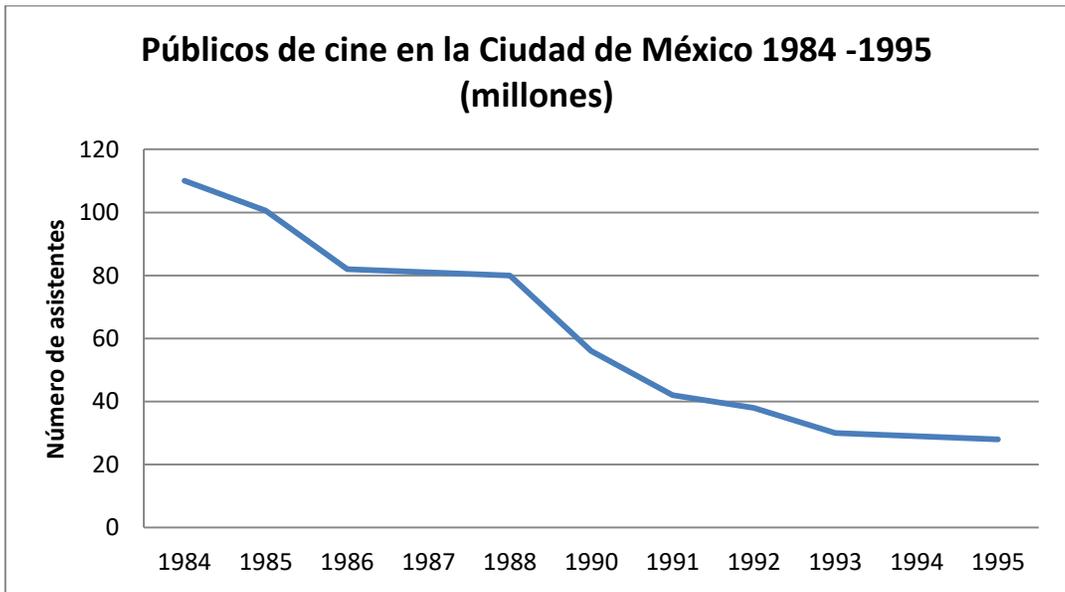
Así, desde los años 70, predominó en nuestra cinematografía nacional las películas comerciales de ficheras, rancheros, traileras, contrabandistas y narcotraficantes. El perfil del público se había configurado ahora en un espectador con menor poder adquisitivo y de gustos menos exigentes.

Para poner la crisis de los cines en perspectiva, a partir de los años 60 se registró la caída de asistencia en todo el país, como promedio individual de 6 visitas anuales en 1960 se pasó a 0.7 en 1995. En cuanto a la Ciudad de México, en 1960 se contabilizaron 16 visitas anuales, en 1970 esta cifra bajó a 8; y para 1995, solo 1.6 personas habían asistido a una función. Esta información fue recabada por el INEGI y la Cámara Nacional de Industria Cinematográfica, se añaden los siguientes gráficas.



Años	1940	1950	1960	1970	1980	1990	1995
Número de asistentes	3.9	5.5	6	5	4	2.3	0.7

Información tomada del libro *Ir al cine. Antropología de los públicos*, de Ana R. Mantecón.



Años	1984	1985	1986	1987	1988	1990	1991	1992	1993	1994	1995
Número de asistentes	110	100.6	82	81	80	56	42	38	30	29	28

Información tomada del libro *Ir al cine. Antropología de los públicos* (2017), de Ana R. Mantecón.

EL ESTADO Y LA CRISIS DE LOS CINES

La crisis de las salas de cine está ligada de igual manera a la nacionalización que sufrieron las cadenas más importantes del país, ya que el manejo a la que se sometió la industria cinematográfica por parte del Estado estuvo inmersa en la corrupción, los despilfarros y malos manejos. Sin embargo, no todo era miel sobre hojuelas cuando estas empresas estaban bajo el dominio de William Jenkins.

Durante el mandato de Lázaro Cárdenas, el gobierno mexicano y un grupo empresarial, encabezado por William Jenkins, conformaron la Compañía Operadora de Teatros S.A. (COTSA), esta organización con el tiempo llegó a poseer más de 300 salas distribuidas en todo el país. De 1940 a 1960, este grupo dictaba las condiciones de programación y taquilla en sus espacios. Por ejemplo, los productores de películas mexicanas no comerciales recibían negativas para conseguir fechas de exhibición (existía una preferencia obvia hacia el cine hollywoodense), al mismo tiempo obtenían porcentajes de taquilla muy inequitativos en relación al costo total de su producción.

De igual manera, las salas de cine independientes generalmente recibían las películas cuando ya estaban por salir de cartelera en otros espacios de mayor trascendencia. Ante estos hechos, durante el gobierno de Adolfo Ruíz Cortines, se ideó la llamada Ley Garduño en 1953, la cual buscó unificar la producción, distribución y exhibición de cine mexicano a través del Banco Nacional Cinematográfico (BNC). Para esto, el gobierno debía quitarle el poder de la exhibición a William Jenkins y sus socios de COTSA.

Esto pudo concretarse hasta 1960, cuando el gobierno compró las compañías de Manuel Espinosa Iglesias y de Gabriel Alarcón, socios de William Jenkins. Según Ana Rosas Mantecón, los empresarios no pusieron mayor resistencia porque el negocio de las salas de cine ya no era tan rentable como antes. El nuevo plan de reestructuración de la industria mexicana de cine implementado por Eduardo Garduño, titular del BNC, buscó a través de cuatro nuevas compañías distribuidoras la comercialización de películas nacionales a todo el territorio mexicano y a exportarlas a nivel mundial.

Asimismo, COTSA, la nueva empresa paraestatal, se estableció como un mecanismo regulador del mercado de exhibición en favor de la industria y la audiencia, además de

buscar esparcimiento de la misma a todos los sectores de la población. A finales de la década de los 60, el Estado intervino en sectores clave de la industria como la producción, distribución y exhibición, así como en censurar el contenido político, ideológico y moral de los guiones o de películas ya terminadas.

Cuando José López Portillo llegó al poder, la crisis del cine mexicano se agudizó, en gran parte por el papel que jugó su hermana, Margarita López Portillo, en su cargo como titular de la dependencia de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC). Entre algunos de sus despropósitos, la funcionaria privilegió a directores y productores extranjeros sobre los nacionales, persiguió y acosó con todo el poder del gobierno a funcionarios y realizadores de la industria, malgastó recursos de manera exorbitante y se destruyó la Cineteca Nacional con archivos del movimiento estudiantil de 1968 por negligencia.

Respecto a las malas decisiones que tomó Margarita López Portillo con la exhibición de las películas mexicanas no comerciales, el crítico de cine Jorge Ayala Blanco comentó lo siguiente en su libro *Cartelera Cinematográfica (1960-1969)*:

En la época represora de Margarita López Portillo, todas las cintas que ella quería que tronaran, y que había producido el Estado, las mandaba al circuito de la muerte o al matadero. Películas hasta de Almodóvar y de Gabriel Retes llegaron a caer ahí. Hablo de cines como el Cine Savoy, el Cine Venus, el Cine Marilyn Monroe, el Cine Teresa y algunos otros.

La estocada final del circuito de exhibición llegó a partir de 1980. La crisis económica que sumergió al país en una terrible devaluación en los gobiernos de López Portillo y Miguel de la Madrid también se llevó entre sus garras a cientos de salas de cine.

LA CRISIS DE COTSA, MOMENTO DEFINITIVO

La década de los 80 fue un periodo crítico para la Ciudad de México y sus cines. Por un lado el sexenio de López Portillo sumergió al país en una severa crisis económica que terminó por devaluar la moneda y nacionalizar la banca. Y por otro, el terremoto de 1985 afectó gravemente a la capital del país. Muchos cines del Centro Histórico y de colonias como la Roma, Condesa, Guerrero y Juárez quedaron destruidos, algunos de ellos fueron el Cine Olimpia, Cine Regis, Cine Roble, Cine Internacional, Cine Morelia y Cinemas 1 y 2.



El Hotel Regis fue uno de los 250 edificios colapsados la mañana del 19 de septiembre de 1985. Entre los escombros se recuperaron más de 70 cadáveres de empleados y huéspedes. Actualmente en el lugar se puede encontrar la Plaza de la Solidaridad. Foto: Grupo Planeta.



Los complejos Cinema 1 y 2 estaban ubicados sobre la calle Frontera en la colonia Roma. Ninguno sobrevivió al terremoto de 1985. Actualmente son condominios. Foto: Milenio.

La recesión económica en la Ciudad de México había sido tan catastrófica que, de acuerdo con la académica del Colegio de México, Eugenia Negrete Salas, esta crisis dio como resultado menores oportunidades de empleo y pocas expectativas de mejora para la mayoría de los habitantes de la capital, que contrasta con lo acontecido en etapas anteriores, cuando la ciudad representaba para muchos la oportunidad de conseguir un mejor nivel de vida.

La crisis económica que enfrentó el país entre 1984 y 1992 se trasladó rápidamente a la industria cinematográfica. Muchas empresas exhibidoras, en medio del quiebre financiero, tuvieron que tomar la decisión de si cerraban o no sus puertas. Las salas de segunda, última corrida o las de “piojito”, fueron las más afectadas por el deterioro de sus instalaciones y su tecnología atrasada. Si a eso sumamos, el surgimiento de las videocaseteras, la piratería y otras formas de esparcimiento como la televisión por cable o videojuegos, fomentaron que la gente poco a poco dejara de ir al cine.

Según la escritora Isis Saavedra Luna en su libro *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana* (2007), para finales de la década de 1980, era común encontrar en la prensa noticias sobre el cierre masivo de salas, pues para los dueños resultaba incosteable sostenerlas por tres razones: 1) El poco presupuesto para su mantenimiento, 2) la mala distribución que había de cine mexicano y 3) la mala inversión que se destinaba a la infraestructura fílmica.

Incluso, Jorge Sánchez, secretario de finanzas del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), denunció en 1992 que existían salas con 30 años sin mantenimiento en los equipos de proyección, y que la gran mayoría de los inmuebles se caían a pedazos.

Por ejemplo, el escritor Jorge Ibarguengoitia describió en su libro *Autopsias rápidas* (1988) que el Cine Parisiana, ubicado en la esquina de Barcelona y Abraham González en la colonia Juárez, se distinguía por tener en vez de cielo raso una manta haciendo ondas, manchada de goteras a través de la cual se filtraba el sonido de los pasos de las ratas y de los gatos persiguiéndolas.

La situación era igual de mala en el Cine Palacio Chino. La antropóloga Ana Rosas Mantecón compartió la siguiente experiencia de un cliente en su libro *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*: “el Palacio Chino estaba muy bonito, tenía sus cortinas elegantes que después para los años 60 y 70 ya eran peligrosas, porque mientras usted las movía para entrar a la sala, los maleantes le sacaban la cartera. Era cuando la situación ya estaba medio dura”.

Por otra parte, la realidad de las salas de COTSA en todo el país había empeorado en gran medida por el estrangulamiento que causaba la nómina de los sindicatos de trabajadores relacionados a la industria del cine. De acuerdo con Isis Saavedra, había más trabajadores de los necesarios en las salas.

En una entrevista que le hicieron al productor de cine Sergio Pérez Grovas en el periódico *Uno más uno* el 12 de agosto de 1989, comentó que no entendía por qué los trabajadores del STIC pugnaban por un aumento de salario y de personal, pues según sus palabras: “varios de ellos prácticamente no hacen nada y, lo que es peor aún, no dejan que otros hagan su trabajo.”

A finales de los 70 y principios de los 80, hubo un intento de los exhibidores para evitar la decadencia de las salas. El primer paso fue hacerle frente a la lucha tecnológica contra la televisión, por lo que varias salas comenzaron a ser equipadas con pantallas más grandes y proyectores más potentes. Así surgió el famoso cine panorama o cinerama, el cinemascope y la proyección en 70 milímetros que le añadía un componente extra de calidad a las superproducciones hollywoodenses.

Otra estrategia fue la fragmentación de salas, pues resultaba imposible para los grandes cines de una sola pantalla reunir a miles de personas en un mismo horario. El primer espacio en lograrlo fue Cinemundo, que era parte del Centro de Diversiones de Mundo Feliz al sur de la capital en 1974. El Cine Palacio Chino también buscaría la subdivisión de salas en los 90, cuando transformaron su gran espacio en ocho secciones.



El complejo de Cinemundo ubicado en Insurgentes 2383 tuvo cuatro salas: Alex Phillips, Dolores del Río, Jesús H. Abitia y Madrid. Actualmente es un espacio compartido entre una cadena de restaurantes y de un fabricante de autos. Foto: Manuel Chávez.

Por otra parte, también se trató de vincular los espacios de exhibición emergentes con los nuevos centros comerciales que comenzaban a surgir por toda la ciudad. Estos lugares fueron diseñados al más puro estilo de los *malls* estadounidenses, es decir, grandes espacios que contaban con tiendas de ropa, restaurantes, cines, estacionamientos y otros servicios en el mismo complejo. Estas plazas comúnmente se ubicaban en las grandes avenidas. Algunos de los cines que alcanzaron gran popularidad fueron los de la cadena Organización Ramírez: el Satélite 70 en Plaza Satélite y el Dorado 70 en Plaza Universidad, los cuales más adelante se transformarían en Cinépolis.

UNA MUERTE ANUNCIADA

En 1989 los problemas financieros de COTSA comenzaron a ser evidentes en la prensa y en la población. Los especialistas referían que la empresa paraestatal operaba con números rojos, y la única solución era cerrar todos los cines que no generaban ganancias.

Poco a poco varias salas en todo el país fueron desapareciendo y otras trataron de sobrevivir al fragmentarse en multisalas y en adoptar tecnología de primer nivel. Isis Saavedra añade: “por momentos se le echó la culpa al auge del video o a la crisis económica, hasta que finalmente se aceptó que la causa eran las malas condiciones de las salas, se les abandonó y nadie se animaba a entrar.”

De esta forma, se puso en marcha la remodelación de varios espacios cinematográficos en todo el país; con la participación de la empresa estadounidense Dolby que entró para brindar apoyo técnico. Aunque el problema ya era tan grave que solo prolongó la venta de la empresa. “Si lo que usted quiere saber es si se vende o no la Compañía Operadora de Teatros S.A. (COTSA), le digo de una vez que no se vende”. Manifestó molesto Daniel Treviño, en ese entonces titular de la paraestatal, durante una entrevista con la prensa.

En este año se comenzó a rumorar que Televisa tenía intenciones de adquirir las 397 salas que administraba el Estado, ante este hecho se opusieron los miembros de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas y la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine).

El 30 de marzo de 1990, Patricia Vega, periodista de *La Jornada*, publicó el siguiente artículo donde realizaba conjeturas sobre la inminente venta de COTSA:

¿Por qué vender COTSA?, una opción podría haber sido que el gobierno federal absorbiera la deuda, fortaleciera a la empresa y la consolidara, pero todo parece indicar que la tirada ha sido debilitarla para así tener una justificación que permita plantear su venta, sin tener que enfrentar muchos obstáculos.

Aunque en este año la transacción de las salas continuaba sin aclararse, COTSA puso a la venta 27 cines en algunas ciudades de la república y al mismo tiempo incrementó el precio del boleto para que los cines pudieran recuperarse económicamente. El cierre de algunos espacios puso nerviosos a los sindicatos ligados a la industria, por este motivo, suprimieron sus demandas de incremento salarial. Pese a esta decisión, el cierre de salas continuó. Según Jesús Masaroa, secretario general de la sección 1 del STIC, para 1992 ya habían cerrado 187 salas en todo el país, 60 pertenecían al Distrito Federal.

Una vez que la Secretaría de Hacienda formalizó que COTSA estaba a la venta, varios compradores alzaron la mano, algunos fueron Carlos Amador en sociedad con Televisa; Gilberto Gazcón, Alfonso Rosas Priego y un grupo de inversionistas japoneses. Al mismo tiempo, y de manera irremediable, el periódico *Excelsior* informó que 20 mil trabajadores se quedarían sin empleo.

La venta final de COTSA se anunció por medio de una subasta. Se manejó que eran alrededor de 402 salas, 93 de ellas propiedad de la paraestatal y 309 rentadas. El 76 por ciento se ubicaba en el Distrito Federal. Además de la adquisición de la empresa, también estaba incluido en el paquete el organismo estatal Imevisión (los canales 7 y 13), los Estudios América y el periódico *El Nacional*.

Finalmente, el comprador del paquete fue Grupo Elektra a mediados de 1993, cuyo principal socio es Ricardo Salinas Pliego. No obstante, la empresa Ecocinemas, presidida por Alberto Saba Rafoul, fue la encargada de administrar las salas de COTSA. Aunque esta decisión fue aplaudida por el gremio cinematográfico, pronto las ambiciones del Grupo Elektra y Ecocinemas comenzaron a manifestarse.

Por ejemplo, había sido muy claro que rescatar al cine mexicano no era su prioridad, ya que a tan solo un mes le cerraron los espacios de exhibición a varias películas mexicanas, algunas de ellas: *Cronos* de Guillermo del Toro, *Dama de noche* de Eva López, y *Lolo* de Francisco Athié. Estas cintas encontraron cobijo en los circuitos de exhibición universitarios de las entonces ENEP Aragón, Iztacala, Acatlán y Cuautitlán.

Mientras la nueva administración de Ecocinemas excluía de su programación al cine mexicano, inició su proceso de modernización dividiendo grandes salas de cine y cerrando otras. Por otra parte, en 1993, se constituyeron alrededor de 38 compañías de exhibición en el país, como Cadena Real, la cual estaba integrada por empresarios mexicanos como Gabriel Alarcón, Emilio Azcárraga, Miguel Alemán Magnani, Alejandro Burillo y José Antonio Cañedo. Además, se creó el Consejo Nacional de Exhibidores Cinematográficos (CNEC) cuyo fin era la búsqueda conjunta de soluciones para hacer de esta actividad un negocio rentable y competitivo.

Al CNEC entraron varios exhibidores, entre los cuales destacaban: Enrique Ramírez de Organización Ramírez (hoy Cinépolis), Francisco Flores de Integración Empresarial Cinematográfica, Román Martínez de Cinematográfica Estrellas de Oro, Carlos Amador de Tele Cines C.A.S.A., Ignacio Rodríguez Carreño de Promotora Cinematográfica Sol y Leopoldo Jiménez de Operadora Cineconcepto y Cinemas Nueva Era.

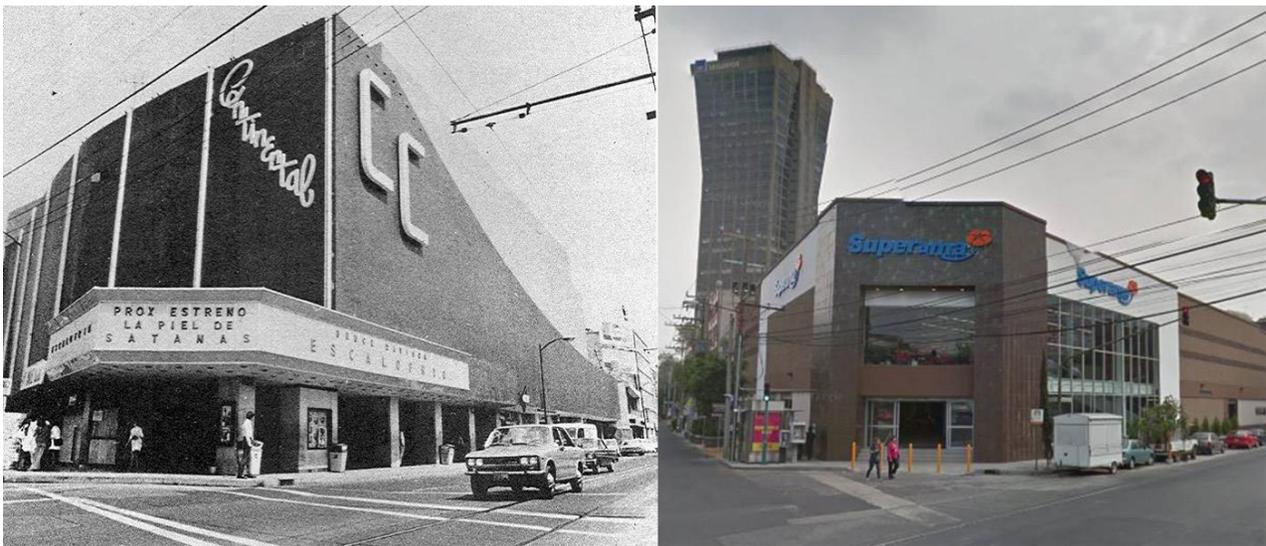
Los nuevos propietarios de las salas, entre ellos Grupo Elektra, observaron que la exhibición no era tan redituable a comparación de otros negocios como la construcción de bienes raíces, tiendas departamentales o de autoservicio, bancos, estacionamientos, plazas comerciales o incluso, de templos religiosos. Por lo que aprovecharon la ubicación de los complejos para actividades que no tenían ninguna relación con el cine. Esto provocó la eventual venta de todos estos espacios.

Con estos hechos, la década de los 90 marcó el final para numerosas salas de cine en todo el país. Si a principios del siglo XX surgió el fenómeno de la conversión de teatros y casonas en enormes espacios de exhibición, la última década se caracterizó por la transformación de cines en estacionamientos, iglesias, auditorios, bares, taquerías, salones para eventos, bodegas, supermercados, fábricas, teatros, o en el peor de los casos, terrenos baldíos.



A la izquierda, el Cine Cervantes en la década de los 50; a la derecha, su estado en 2018.
Fotos: Manuel Chávez y Google Maps.

El Cine Cervantes estaba ubicado en la calle Lecumberri número 63 en la colonia Centro, cambió su nombre a Cine Germán Valdés “Tin Tan” en los años 60. Este espacio es ahora un estacionamiento.



A la izquierda, el Cine Continental a finales de los 50; a la derecha, su estado en 2018.
Fotos: La Ciudad de México a través del tiempo y Google Maps.

El Cine Continental estaba ubicado en la esquina de Xola y la avenida Coyoacán, se inauguró en 1958 y tenía capacidad para 2300 espectadores. Tiempo después, se convirtió en la “Casa Disney”, donde exhibía principalmente películas infantiles. Hoy, en este espacio se encuentra una tienda de autoservicio.



A la izquierda el Cine Estadio, a la derecha su estatus en 2018. Fotos: Luis Helguera y Google Maps.

Obra del arquitecto Federico Beltrán y Puga, el Cine Estadio abrió sus puertas el 2 de diciembre de 1949 y tenía capacidad para 3500 personas. Décadas después se convirtió en el Teatro Silvia Pinal. Se ubicaba en la esquina de Yucatán con Jalapa en la colonia Roma Sur. Este complejo resistió el terremoto de 1985 y fue testigo de la caída del multifamiliar Juárez que colapsó enfrente de él. Ahora es un templo religioso.

CINEMARK, CINEMEX Y CINÉPOLIS ENTRAN A ESCENA

Los últimos años del sexenio de Carlos Salinas de Gortari fueron un calvario para el cine mexicano. La difícil situación por la que atravesaba COTSA vino acompañada de una serie de cambios en la política nacional y en el reglamento de La Ley Cinematográfica que dio pie a la creación de las principales cadenas de cine del país: Cinemark, Cinemex y Cinépolis.

El gobierno salinista había diagnosticado que se necesitaba diversificar el mercado de exportaciones del país para entrar de lleno a la globalización económica, ya que según él, el tratado comercial existente, el Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (GATT) estaba por demás estancado. El Estado mexicano, de la mano con Estados Unidos y Canadá, se pusieron manos a la obra para establecer un tratado trilateral.

Entre varios propósitos y objetivos, este nuevo pacto implicaba que los productos mexicanos, incluyendo al cine, iban a competir en igualdad de condiciones con los de los otros países. En ese entonces, el titular del IMCINE, Ignacio Durán, y el director del

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Víctor Flores Olea, anunciaron en 1991 que la industria fílmica mexicana quedaría dentro del Tratado de Libre Comercio (TLC), bajo el argumento de que su inclusión generaría un mayor intercambio de bienes y servicios en las distintas ramas de la industria, y esto se convertiría en un repunte importante para la producción.

Pero lejos de las buenas intenciones del gobierno federal, los productores y directores de cine mexicano estaban en contra de esta propuesta. Uno de ellos, Pablo Barbachano, productor de películas como *Profundo Carmesí* y *La Tarea*, dijo a *Novedades* que probablemente cuando se firmara el TLC, algunas compañías estadounidenses construirían y comprarían varios cines en México con el fin de exhibir solo sus films, mientras que las mexicanas se quedarían sin pantallas.

La preocupación de varios integrantes del gremio cinematográfico tenía fundamentos, y al final los empresarios estadounidenses terminaron por develar sus verdaderas intenciones. En 1992 se llevó a cabo un encuentro en Cancún para analizar la situación de la industria de cine mexicano cuando se llevara a cabo el TLC. En la participación de Steve Solot, alto ejecutivo de la Motion Pictures Association (MPA), habló sobre cómo se revitalizaría el sector del cine en México luego de que entraran nuevas cadenas exhibidoras como Cinemark y *Nickelodeon* (este proyecto no se hizo realidad).

Para que el nuevo acuerdo comercial rindiera frutos, era necesario modificar las leyes proteccionistas que el gobierno de Miguel Alemán había tejido años atrás para defender al cine mexicano de la introducción del cine extranjero. La Ley de Cinematografía de 1949 exigía una cuota de al menos 50 por ciento en cartelera de cine mexicano en todos los complejos de exhibición en el país. Para Steve Solot, estas barreras eran nefastas, y ahora con el TLC, se tendría que modificar esta política.

En 1992, Carlos Salinas de Gortari, como decreto presidencial, abrogó la Ley Cinematográfica de 1949 para preparar la entrada de las exhibidoras estadounidenses. Esta nueva ley fue apoyada por los sectores de exhibición y distribución. Para Mitl Valdéz, director de *Los Confines*, ni las autoridades ni los exhibidores se preocuparon por convocar al sector de la producción para hacerlos partícipes de la redacción de esa

ley, ya que se realizó de manera apresurada para satisfacer la demanda de las empresas extranjeras como condición del TLC.

La nueva ley dictaba la liberación de precios para los boletos de cine, es decir, cada exhibidor podía cobrar lo que le viniera en gana. Además de que permitía sin restricciones la reducción paulatina en cartelera de las películas mexicanas, empezando desde 1993. Estas acciones provocaron una crisis en la inversión del cine nacional. A continuación se muestra la modificación:

TRANSITORIOS -

PRIMERO. La presente Ley entrará en vigor al día siguiente de su publicación en el **Diario Oficial de la Federación**.

SEGUNDO. Se abroga la Ley de la Industria Cinematográfica publicada en el **Diario Oficial de la Federación** el 31 de diciembre de 1949 y sus reformas, y se derogan todas las disposiciones que se opongan a la presente Ley.

TERCERO. Las salas cinematográficas deberán exhibir películas nacionales en un porcentaje de sus funciones, por pantalla, no menor al siguiente:

- I. A partir de la entrada en vigor de esta Ley y hasta el 31 de diciembre de 1993, el 30%;
- II. Del 1o. de enero al 31 de diciembre de 1994, el 25%;
- III. Del 1o. de enero al 31 de diciembre de 1995, el 20%;
- IV. Del 1o. de enero al 31 de diciembre de 1996, el 15%; y
- V. Del 1o. de enero al 31 de diciembre de 1997, el 10%.

Para la escritora Isis Saavedra, la iniciativa de ley creó un vacío jurídico porque introdujo conceptos muy vagos que le permitieron a empresas nacionales y extranjeras operar en México a su antojo y en un marco de legalidad.

Los temores de la comunidad cinematográfica se hicieron realidad. A partir de la nueva ley, la producción entró en un periodo de crisis alarmante. De acuerdo con datos del IMCINE, en 1992 se habían hecho 120 películas mexicanas; para 1995 esta cifra bajó a 33, pero las alarmas se prendieron cuando en 1997 solo se pudieron filmar 20 películas.

A excepción de los sectores de la exhibición y distribución de cine estadounidense, la formación del TLC y la modificación de La Ley de Cinematografía perjudicaron la realización de muchísimas películas mexicanas, así lo dejó ver el productor Fernando Pérez Gavilán, quien comentó su malestar en una entrevista con *El Sol de México*:

“El exceso de material extranjero sin la protección de una ley es una de las cosas que las autoridades no han acabado de entender, no es un problema de que si nos molesta el cine norteamericano, solo no tenemos con qué pelear en igualdad de circunstancias.”

El panorama a partir de 1993 no pintaba favorecedor para el cine mexicano. El arrollador avance de Hollywood lo había dejado desprotegido en las salas comerciales. Por otra parte, la introducción de la empresa texana Cinemark al país, abrió el camino para las próximas exhibidoras privadas, asimismo terminó por darle el tiro de gracia a los sindicatos de la industria ligados a COTSA.

Durante la recta final del gobierno salinista, el Estado y la Canacine tuvieron el reto de devolver el público a las salas instaurando un mejor servicio que incluyera proyección de primera. La solución más viable fue abrir las puertas a los inversionistas extranjeros. En 1992, esto pudo llevarse a cabo con la apertura del primer complejo de la empresa Cinemark en Aguascalientes.

Desde un inicio hubo un pacto entre productores mexicanos y los representantes de Cinemark en México para garantizar la exhibición de cine nacional en sus pantallas. Esto mantuvo tranquilos a los integrantes de la industria, ya que también les garantizaron que proyectarían cine mexicano en sus salas en Estados Unidos.

Cinemark se abrió paso a paso través de toda la República Mexicana con la apertura de varios complejos, como en Aguascalientes, Ciudad de México, Monterrey, Guadalajara, Acapulco, Mérida, Cancún, León, Saltillo y Chihuahua. De acuerdo con una nota de *El Excelsior* el 3 de diciembre de 1992, entre sus planes, estaba la posibilidad de construir al menos 250 cines multiplex en todo el país, donde destinarían una inversión de 12 millones de dólares en la capital.

Dale L. David, director de Desarrollo Internacional de Cinemark, compartió los planes de la empresa en una entrevista con el diario *Uno más uno*:

Cada complejo tendrá 10 salas. Generará empleos. Se ubicarán en sitios donde no hay cine, para no herir a la competencia. Los precios, los mismos del mercado. En Estados Unidos no hay sindicatos en los cines y la razón es que ofrecemos los más altos salarios y prestaciones. Aquí en México también brindaremos las mismas oportunidades a nuestros trabajadores, incluyendo puestos a nivel gerencial a los que los mexicanos no pueden acceder allá. En este sentido ofrecemos mejores condiciones que los sindicatos pueden ofrecer a los trabajadores.

El arribo de Cinemark al país puso en jaque a la lucha del sindicato sección 1 del STIC, los cuales atravesaban una difícil situación con la desaparición de COTSA y cuyo destino consistía en ser liquidados, ya que no entraban en los planes de la empresa estadounidense. Mientras los dirigentes intentaban tener contacto con los representantes de Cinemark, ellos crearon de la nada un nuevo sindicato, el Justo Sierra, donde sumaron a sus primeros trabajadores. Esta jugada fue un golpe que tumbó a la lona a la gente del STIC, los cuales se quedaron sin trabajo y sin oportunidades en la nueva exhibidora.

En una nota publicada en *Proceso*, el 24 de septiembre de 1995, sobre la situación de los ex trabajadores de COTSA, informaba que se habían perdido alrededor de 800 puestos de trabajo luego de la venta de la paraestatal y que estos empleados eran discriminados por “viejitos” debido a la política de Cinemark, quienes operaban los nuevos cines con la más alta tecnología y solo contrataban gente joven.

Entre algunas de las prácticas que denunció Miguel Ángel Rayón, líder del STIC, en una entrevista con *Proceso* el 24 de septiembre de 1995, eran las pésimas condiciones laborales que tenían los nuevos empleados de la compañía norteamericana, pues afirmaban que a estos jóvenes les pagaban por hora, sin seguridad social ni prestaciones. “Los contratan en condiciones terribles, lo único que les sirve ese dinero es para sus chuchulucos o irse a una disco. No mantienen a una familia, por eso aceptan las migajas de intereses extranjeros. No son auténticos trabajadores de cine”, expresó con descontento.

La inauguración del primer complejo de Cinemark en la capital no estuvo exenta de polémica. Gracias a una licitación que se concretó entre la empresa extranjera, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) y el Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, los estadounidenses pudieron erigir sus primeras pantallas en el espacio que ocupaba el antiguo Cine Pedro Armendáriz, dentro del predial de los Estudios Churubusco.



Cinemark CNA, fue el primer complejo de esta empresa en construirse en la Ciudad de México. Foto: correcamara.com.mx

La indignación provenía de los propietarios de los circuitos cinematográficos que consideraban cierto privilegio de las autoridades con los norteamericanos, al permitirles ocupar un espacio con buena ubicación y por haberles omitido de la licitación. Robert Jenkins, socio de Cinemark en México, tuvo que salir a frenar las rechiflas afirmando en la prensa que toda la inversión de Cinemark iba a quedar en manos del Fideicomiso que manejaría el destino del Centro, es decir, la empresa construiría y equiparía los cines, pero el inmueble seguiría siendo propiedad del Estado.

El Cinemark del Centro Nacional de las Artes fue inaugurado el 16 de noviembre de 1995 por el presidente Ernesto Zedillo. Contó con 20 salas, 12 destinadas a la exhibición de cine mexicano programado por el IMCINE y las otras 8 con programación de cine internacional, además de la inclusión de una dulcería y una amplia variedad de

videojuegos. En enero de 2013, la compañía norteamericana informó a través de un comunicado la venta de sus complejos a la compañía mexicana Cinemex, el motivo era que esa transacción les ayudaría a centrar sus esfuerzos en el resto de Latinoamérica. El surgimiento de Cinemex en 1994 por parte de tres estudiantes de Harvard, es también un caso pertinente de comentar.

CINEMEX, DE PROYECTO ESCOLAR A UNA EMPRESA MILLONARIA

Los fundadores de Cinemex, los mexicanos Miguel Ángel Dávila, Adolfo Fastlich y el estadounidense Matthew Heyman se conocieron cuando estudiaban juntos en la Universidad de Harvard en 1991. El programa de maestría de la Harvard Business School (HBS) y las ganas de Heyman para emprender una cadena de cines fuera de Estados Unidos, fueron factores que los motivaron a hacer realidad su proyecto escolar.

Sus primeras indagaciones sobre el campo de la exhibición de cine en México les había llevado a la conclusión de que esta actividad era muy importante, pero conforme pasaba el tiempo las salas cerraban por números rojos debido a malas administraciones y porque sus estructuras ya estaban pasadas de moda. Por lo tanto, incursionar en este negocio con una empresa nueva representaba una oportunidad única.

Sabían que estaban en el camino correcto cuando en abril de 1993 ganaron el concurso anual de planes de negocio del HBS, el cual les proporcionó un capital inicial para arrancar el proyecto. No obstante, más adelante los socios tuvieron que contraer deudas que paulatinamente los dejaron en números rojos.

Según un detallado informe que realizó el académico estadounidense James L. Heskett para la HBS, el plan de negocios presentado a inversionistas potenciales señalaba que la eliminación de los controles de precios en los boletos de cine en México, así como la regularización de la Ley de Cinematografía y la atractiva cantidad de asistentes por sala en la capital, daban las garantías suficientes para emprender una nueva cadena.

Para esto, los estudiantes necesitaban reunir 6 000 000 de dólares para la rápida construcción y arrendamiento de diez cines con cien salas, las cuales estarían

terminadas en 1996. También estimaban para 1999 que la empresa valdría 186 000 000 de dólares y tendría beneficios anuales netos de 10 200 000.

Estos complejos se construirían en los emergentes centros comerciales que se erigían en las principales ciudades, se localizarían en avenidas importantes y contarían con estacionamientos espaciosos. Para llevar a cabo este plan, los fundadores se apoyaron de la familia de Adolfo Fastlicht por sus contactos con empresas inmobiliarias y de Alan Friedberg, considerado como el cuarto socio, un importante empresario estadounidense que aceptó el cargo como presidente de la compañía para conseguir apoyo de las distribuidoras.

Sin embargo, las primeras reuniones con inversionistas fueron desastrosas. Primero fueron rechazados por los herederos de la fortuna Johnson & Johnson, después por la empresa *Bankers trust* bajo el argumento de que invertir en México era muy arriesgado. También la Universidad de Harvard les cerró las puertas, pues sus políticas les impedían financiar proyectos estudiantiles, y el director de Cinemark les dejó claro que ellos ya estaban en el camino de explotar el mercado de la exhibición por su cuenta.

Cuando comenzaban a quedarse sin fondos para continuar con las reuniones, el abuelo de Adolfo Fastlicht les ayudó a reunir a varios inversionistas con 2,5 millones de dólares, incluidos 500000 de él. Tiempo después lograron que la empresa financiera J.P. Morgan invirtiera en Cinemex, pero para cerrar el trato, les condicionaron poseer hasta el 40 por ciento de las acciones.

Aunque esta decisión no le gustó en un principio a Miguel Dávila, con la inclusión de socios de la talla de J.P. Morgan otros inversionistas se comprometieron a aportar más capital. En enero de 1994 se cerró la conformación de Cinemex por 21 millones de dólares, es decir, 67 millones de pesos, convirtiéndose en la *start-up* mexicana con mayor capital de riesgo en la historia empresarial del país.

LA ATROPELLADA INAUGURACIÓN DE CINEMEX ALTAVISTA

El inicio formal de Cinemex fue todo un suplicio. En 1994 comenzaron la construcción de sus primeros complejos, pero nada se llevó a cabo según los planes. Desde un principio se estableció que el primer cine en abrir estaría ubicado en el centro comercial de Santa Fe, sin embargo la gestión se vio entorpecida por falta de experiencia de los socios y la devaluación económica que incrementó el costo de las operaciones.

No obstante, la devaluación tuvo efectos positivos para ellos, ya que terminó ahuyentando a otros competidores potenciales que también planeaban abrir nuevas salas en el país, como el caso de *Nickelodeon*. Aunque con la crisis financiera Cinemex perdió capacidad para crecer más rápido, los socios tomaron la decisión de inaugurar su primer complejo la zona de Altavista al sur de la ciudad, donde los costos de construcción eran más accesibles.

Conforme se acercaba el día crucial, la tormenta se asomaba en el horizonte. Esta vez el problema no era el tiempo, sino el sindicato de los trabajadores de cine, el STIC, el cual estaba decidido a sabotear el día más importante para la empresa. Sus motivos eran claros, Cinemex, como también lo hizo Cinemark, pretendía anexar a sus trabajadores al otro sindicato, el Justo Sierra, Pero la mala fama que venía arrastrando el STIC por sus continuas protestas provocó que Miguel Dávila rechazara reunirse con ellos, incluso se atrevió a describirlos “como un grupo repleto de influencias criminales”.

La gota que derramó el vaso entre Cinemex y los trabajadores del STIC fue a una semana de la apertura de Altavista. Miguel Dávila se encontraba con unos reporteros del diario *Reforma* cuando recibió un mensaje de que un grupo de 50 hombres, mujeres y niños bajo el mando del STIC, había invadido las instalaciones del cine.

Los empleados y trabajadores administrativos de Cinemex no tuvieron otra opción que encerrarse en sus oficinas porque la situación estaba tensa. Dávila tomó a los periodistas y les dijo: “si quieren ver una verdadera historia, acompáñenme”.

Cuando Dávila y los reporteros entraron al vestíbulo del cine, se encontraron a Miguel Rayón a punto de dar una charla a sus compañeros. Rápidamente el socio de Cinemex

se plantó frente él y le dijo en su cara “eres un ladrón y traicionas a tu gente”. “La crónica de aquel suceso fue sensacional”, afirmó James L. Heskett.

Exigen sindicalizados parte de las 50 plazas que hay

Toma el STIC Cinemex

El complejo de exhibición cinematográfica pretende abrir sus puertas en siete días

Por Hugo Lazcano

Por lo menos 50 miembros del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) tomaron ayer por la mañana las instalaciones del complejo de exhibición cinematográfica Cinemex Altavista, el cual pretende iniciar sus operaciones en siete días.

Encabezados por el secretario general de la Sección 1 del STIC, Miguel Angel Rayón, los agremiados exigen a Miguel Angel Dávila, Matthew D. Heyman y Adolfo Fastlicht, principales accionistas de dicha empresa, firmar con ellos un contrato colectivo de trabajo para ocupar parte de las 50 plazas que se requieren ahí.

La invasión al inmueble, que se realizó a la 11:00 horas, se produjo cuando algunos síndicos burlaron al personal de vigilancia y a empujones entraron al lobby.



Miguel Angel Dávila, director de Finanzas y Operaciones, rechaza las presiones del STIC.

gar sus acciones han fallado en su contra.

La toma del conjunto de seis salas, que planea su apertura al público el próximo día 28, se prestó para que Rayón agrediera verbalmente a Miguel Angel Dávila, di-

de Conciliación y Arbitraje declaró imprudente el emplazamiento a huelga de STIC en contra de Cinemex, hecho el día de junio. Dijo que se cuenta con el a 10/2469-9, que comprueba lo declarado. Pero qué me tiene por que haber un

La nota de esta incidencia fue publicada el 21 de julio de 1995 en el diario *Reforma*. En ella, el reportero Hugo Lazcano, menciona las otras protestas que había hecho el STIC en Cinemark Aguascalientes y Monterrey. Foto: Óscar Muñoz Tinoco.

Después de estos hechos, Cinemex llevó a los tribunales al STIC y logró que se les prohibiera la entrada a su sede en Altavista. Dávila los engañó proporcionando una fecha de inauguración falsa para mantenerlos distantes, además hizo que las autoridades retuvieran a Miguel Ángel Rayón durante unos días por la ocupación ilegal del inmueble. De esta forma, Cinemex abrió su primer complejo una semana después, aunque fuese de manera un tanto atropellada.

Enciende Cinemex SUS PROYECTORES

EL NUEVO COMPLEJO CINEMATOGRAFICO, UBICADO EN ALTAVISTA,
TIENE CAPACIDAD PARA ALBERGAR A MIL 300 PERSONAS



Adriana Garay

Este miércoles Cinemex Altavista encenderá sus proyectores para inaugurar lo que se ha considerado como uno de los más modernos complejos de exhibición cinematográfica en la Ciudad, el cual además de

deseo cómoda y rápidamente", dijo. Los cines que estarán dentro de la plaza comercial Pabellón Altavista, indicio, contarán con cuatro taquillas que han sido acondicionadas con pantallas de tacto y cambio automático que le permitirán al público comprar los boletos, por adelantado, para las funciones y los días que desee. Dávila afirmó que la gente que asista a Cinemex disfrutará de la más alta calidad en cuanto a sonido e imagen, ya que en la construcción del complejo intervinieron

A la vanguardia

Las seis salas de Cinemex se diseñaron para proporcionar al público comodidad y seguridad, pues todas cuentan con accesos especiales.



Reportaje del *Reforma* el 2 de agosto de 1995 sobre las nuevas instalaciones de Cinemex Altavista. Foto: Óscar Muñoz Tinoco

La inauguración del primer Cinemex en México sucedió el 2 de agosto de 1995 al sur de la capital. El evento transcurrió en un día acalorado con demasiados obstáculos para los jóvenes empresarios. Miguel Ángel Dávila le contó al profesor de Harvard, James L. Heskett, cómo el contratista del inmueble les entregó las instalaciones con el aire acondicionado descompuesto, y por si fuera poco, sin suministro de agua.

Desbordados emocional y físicamente por la cantidad de gente que se aglomeraba en la entrada del cine, los socios Matt y Miguel decidieron ayudar a sus empleados y corrieron de un lado a otro con cubetas de agua para limpiar los baños y el lobby. El estrés era tan grande que entre ellos mismos se gritaban e incluso le exigieron a su otro socio, Adolfo, que pusiera las cosas a funcionar, pues fue él quien estuvo a cargo de la supervisión de las instalaciones.

De repente, montones de personas impacientes comenzaron a hacer rechiflas y a exigir una explicación. Miguel, preocupado, decidió regalar cortesías para otras funciones por el trago amargo que estaba recibiendo la gente. Una vez controlada la situación, los clientes pudieron ingresar a las salas. "A pesar de todo, cuando salieron del cine empapados de sudor, nos dijeron que la calidad de la proyección, el sonido y los

servicios eran excelentes, aunque también les había parecido un poco caro”, le contó Miguel Dávila al académico.

cinemex
LA MAGIA DEL CINE^{MR}

HOY GRAN ESTRENO!

EN
cinemex ALTAVISTA

LANCELOT EL PRIMER CABALLERO	4:40	7:15	10:00
MAREA ROJA PELIGRO EN LO PROFUNDO	6:30	9:00	11:20
POWER RANGERS LA FERIA	5:00	7:00	9:00 11:00
CONGO	5:20	7:35	9:40 11:45
POCAHONTAS	5:00		
DOS POLICIAS REBELDES (BAD BOYS)	7:05	9:40	11:55
DOS CRIMENES	6:00	8:20	10:40

Construido con la mejor Ingeniería Acústica

Es el **Unico** Complejo que tiene el Sistema **DOLBY DIGITAL** en sus **6 Salas**

Ven y Prueba

Sonido cinemex

¡El Mejor Sonido del Mundo!

Sólo **cinemex** tiene disponibles Todos los Sistemas Digitales

DTS **SDDS** **DOLBY DIGITAL**

En todas las salas

Exclusivamente en **cinemex**!

PABELLON ALTAVISTA, Altavista y Revolución 616 5515 616 5516

Publicidad que apareció en el diario Reforma el 2 agosto de 1995. Se pueden apreciar las primeras funciones con horarios. Foto: Óscar Muñoz Tinoco

Desde la planeación de la empresa, Cinemex decidió ir por delante de sus competidores. Para esto se propusieron la incorporación del mejor equipo de proyección y sonido del momento, así como la conformación de salas cómodas con butacas tipo estadio y filas espaciosas.

Por su parte, los empleados para puestos básicos estarían ocupados principalmente por estudiantes universitarios, quienes tendrían capacitación para manejar todas las áreas del cine, desde atención en taquilla o dulcería, hasta la proyección de las películas. En su momento, se presumía que contarían con sueldos “competitivos”, un poco superior a lo que acostumbraba ganar un trabajador de McDonalds.

La fachada de los Cinemex, además de su característico color rojo, tendría entradas de mármol bien pulido y moquetas de calidad. Usarían iluminación neón y *videowalls*

donde reproducirían los avances de las películas en varias pantallas distribuidas por todo el lobby. También destacarían los carteles de las películas en exhibición enmarcados en cajas de luz, y el servicio de dulcería produciría palomitas de maíz hechas al momento.

En cuanto a la programación, los socios tenían claro que debían operar diferente a la competencia. Acordaron proyectar las películas de mayor interés a diferentes horas, empezando desde muy temprano hasta la noche, con aproximadamente 35 exhibiciones por semana y sala.

Sobre la negociación con las distribuidoras más importantes, Cinemex estaba convencido de que debía ser la opción más atractiva para ellas. La programación de las películas estaba diseñada de tal forma que su tiempo de permanencia fuera lo más duradera posible. Para esto optaron por proyectar primero las películas en sus complejos más importantes, y después en las salas con menos espacio. Esta práctica daría a los títulos más margen de vida de acuerdo con los deseos de los distribuidores.

En cuanto a las negociaciones de los alquileres de las películas, Cinemex adquirió trato de preferencia con los distribuidores por cederles más porcentaje de ganancias que las otras compañías. Por ejemplo, cuando programaban un *blockbuster* en sus pantallas, las primeras dos semanas acordaban un porcentaje de 50 por ciento Cinemex y la otra mitad para la distribuidora, después de ese tiempo la exhibidora mexicana se quedaría solamente con el 35 por ciento de las ganancias. Gracias a esta táctica, con el tiempo Cinemex ganó importantes privilegios de estrenos sobre los otros cines.

En 2020, Cinemex se convirtió en la segunda compañía exhibidora más importante del país y ocupó el décimo lugar como la más grande a nivel mundial. Aproximadamente controla el 43 por ciento del mercado de exhibición en México, contra el 51 de Cinépolis. En 2019, la CANACINE registró que cuentan con 345 complejos a lo largo de la república, lo que suma más de 2973 salas.

CINÉPOLIS, EL REY DE LA MARQUESINA

En la actualidad Cinépolis es una de las empresas mexicanas más poderosas del planeta. Prácticamente controla el mercado de la exhibición en el país, y tiene presencia en Estados Unidos, Brasil, España, India, Bahréin, Arabia Saudita, Emiratos Árabes Unidos y el resto de Latinoamérica. Su director ejecutivo, Alejandro Ramírez, es uno de los hombres con mayor fortuna en México. Cuando tomó las riendas de la empresa en 1996 a petición de su familia, la convirtió en tan solo diez años en la cuarta cadena de cines más grande del mundo y con una plantilla de trabajadores de más de 28 500. Sin embargo, el origen de Cinépolis data de varias décadas atrás.

La historia de la empresa no podría contarse si no fuera por el abuelo de Alejandro, el abogado Enrique Ramírez Miguel, originario del municipio Encarnación de Díaz, mejor conocido como “La Chona”, al norte de Jalisco. Con tan solo 10 años de edad su vida dio un drástico giro con la muerte de su padre y los azotes de la Guerra Cristera, la cual obligó a su familia a emigrar a Morelia. Una vez en tierras michoacanas, emprendieron un negocio de mosaicos, lo que permitió fortalecer sus finanzas y al pequeño Enrique darle garantía para sus estudios.

Una vez concluida su carrera profesional en Derecho Mercantil, Enrique fundó su propio despacho, el cual le brindó alta reputación en el estado de Michoacán. Para mediados de la década de los 50, interesado por el negocio del entretenimiento, compró el Cine Morelos (ahora conocido como Cinépolis Morelia Centro), ubicado en el centro histórico. Ante el éxito de su primera sala, abrieron más complejos en otros estados de la república con el apoyo de su hijo mayor Enrique, quien le ayudó a comprar más bienes.

En 1963, Enrique Ramírez Miguel y el empresario Gabriel Alarcón hicieron una alianza para fusionar sus salas, lo que dio origen a la nueva cadena de cine Circuito de Oro, dicha asociación logró tener gran importancia en el sector de la exhibición independiente —paralela a COTSA— hasta inicios de los 70. Esta sociedad llegó a su fin durante el gobierno de Luis Echeverría, cuando la familia Alarcón compró la mitad de los cines de Enrique Ramírez para después venderlos junto a su cadena a la exhibidora paraestatal.

Gracias al capital obtenido por la venta de sus salas, en 1971 Enrique Ramírez formó la empresa Organización Ramírez con su primera sala al norte de la Ciudad de México, Cinema La Raza, de 1 418 butacas. Después, ante el surgimiento de nuevas plazas comerciales, fundó los cines El Dorado 70 en Plaza Universidad, Cinema Plaza Satélite e Insurgentes 70.

Entrada la década de los 80, Organización Ramírez abrió un centenar de complejos a lo largo del país y con una nómina de aproximadamente 1 500 empleados. Asimismo los negocios de la familia se extendieron a otros sectores como el inmobiliario, hotelero y centros comerciales, el más popular de ellos, Plaza Las Américas en Morelia.



Cinema La Raza en 1983. Se ubicaba en Circuito Interior en Santa María Insurgentes, ahora es un hotel. Foto: Eusebio Jiménez.

Cuando la industria de las salas de cine entraba en una etapa de transición por la venta de COTSA y el ingreso de nuevos competidores extranjeros y nacionales, Organización Ramírez no quiso quedarse atrás con la nueva tecnología y comenzó a incluir salas tipo estadio, macropantallas, butacas reclinables, servicio de café y proyección con sonido digital. Esta actualización también incluyó el cambio de nombre de la marca a Cinépolis en 1994.

Para 1996 el cambio generacional tocó a la puerta. En un momento de lucidez, Enrique Ramírez decidió que era hora que el negocio familiar pasara a manos “mejor” calificadas, y la persona para cubrir ese puesto era su propio nieto Alejandro Ramírez. El chico pródigo dejó Michoacán desde muy joven para cursar su licenciatura en

economía en la Universidad de Harvard. Al concluir sus estudios, comenzó a trabajar en la Organización de las Naciones Unidas (ONU), donde diseñaba políticas para combatir la pobreza en países en vías de desarrollo.

En una entrevista realizada a Alejandro Ramírez por Sabina Berman en 2011, le comentó que mientras se encontraba en su oficina en Nueva York recibió un sobre proveniente de México, el cual venía acompañado de una nota: “Alex, te extrañamos, un abrazo, tu abuelito”, y contenía recortes de periódicos sobre la transformación radical que estaba viviendo la industria de la exhibición cinematográfica a raíz de la entrada de los circuitos multinacionales.

En esta edición del programa *Shalalá*, Alejandro Ramírez detalló:

Antes, de no tener competencia más que la paraestatal (COTSA), entró Cinemex, Cinemark, United Artist —luego General Cinema—, Cinema Star, y entonces la competencia para Cinépolis ya era muy intensa en todos los frentes, y sentíamos que de competir con puro exhibidor nacional ya estábamos compitiendo contra las grandes ligas. Sin duda, creo que la falta de competencia es un problema para el país y soy de los que creen que esta es buena. Entré como director de operaciones en 1996 y noté que los ejecutivos de Cinépolis resentían mucho que los rivales tenían salas nuevas, tecnología de punta y trabajaban ahora sin el lastre del antiguo sindicato (el STIC). Lo que hicimos entonces fue renovar la marca, hacerla más fresca, nueva, desarrollamos varios complejos multiplex e hicimos modernizar al viejo sindicato. Salimos adelante, nos reinventamos y ahora estamos exportando salas en todo el mundo.

Alejandro Ramírez fue director operativo de 1996 al 2000, y del 2000 al 2004 realizó su maestría en administración de empresas en la Universidad de Oxford para más adelante fungir como secretario técnico del gabinete de Desarrollo Humano y Social del gobierno de Vicente Fox. Después de ese periodo, regresó a la empresa como director general en 2006 para sustituir a su padre y emprender la conquista de Cinépolis por territorio mexicano, estableciendo su control en más de 98 ciudades y crear experiencias innovadoras como las salas 3D, IMAX, VIP y 4DX.

El 30 de noviembre de 2019, el director de Relaciones Públicas de Cinépolis, Ramón Ramírez, informó en la inauguración de Cinépolis Santa Anita, que la apertura de ese complejo representaba el cine número 6 000, y a nivel mundial, la empresa ya había alcanzado el tercer lugar como la cadena más grande. En cuanto a boletos vendidos, se posicionó en segundo lugar de manera global.

Después del largo periodo de crisis por la que atravesó la exhibición nacional, el ingreso del capital privado permitió el resurgimiento en este sector. Tras un lapso de ya casi tres décadas, los complejos cinematográficos se han cuadruplicado, en 1995 existían 1 495 salas, en 2015 esta cifra llegó a 6 001, y de acuerdo con la CANACINE, en 2019 se alcanzó la cifra de 7 619 en todo el país.

A nivel internacional, México se ha posicionado como la cuarta potencia, solo detrás del primer lugar China con 68 544 salas, en segunda posición se encuentra Estados Unidos con 41 048, y en tercer lugar la India con 9 623. De las 7 619 con las que cuenta el país, 3 988 le pertenecen a Cinépolis y 3 055 a Cinemex, las 576 restantes son propiedad de otras exhibidoras con menor presencia como Cinebox, Cinemagic, Citicinemas y al circuito independiente.

“LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ”: LAS MEMORIAS DEL STIC

Cada miércoles César Castillo y José Mondragón se reúnen a las afueras del Cine Savoy para recordar viejos tiempos, como la época en la que los antiguos cines eran eminencias arquitectónicas. Ambos trabajadores del mítico sindicato STIC, miran al pasado con nostalgia. Son años que no volverán, y solo permanecen en su memoria.

“Recuerdo la venta de COTSA como un terremoto, donde solo veías como todo se desmoronaba”, menciona en entrevista José Mondragón, quien trabajó por muchos años como guardia, auxiliar de aseo y proyccionista en cines como El Roble y la sala Kubrick. “Se empezaron a vender los inmuebles y el sindicato se vino abajo. Algunos hicieron protestas. Años antes yo solo esperaba mi despido, porque como me había dicho mi mamá, el sindicato no era para siempre, y me puse a estudiar Derecho para

cuando ese momento llegara, tristemente pocos papás tuvieron esa visión”, comenta resignadamente.



José Mondragón en la caseta de proyección del Cine Palacio Chino. Foto: José Mondragón.

José Mondragón trabajó en el área jurídica de COTSA de 1991 a 1993, donde se encargaba de revisar e impugnar las multas e infracciones que enfrentaban los cines. Al preguntarle sobre los beneficios que tenía ser parte del STIC, recuerda con placer todas sus prestaciones: “nosotros teníamos nuestros propios cines, tiendas de ropa, oficinas e incluso un sanatorio ubicado en la Condesa, ahí nacieron mis sobrinas y se atendieron mis abuelos. El sindicato nos dio seguridad social y laboral, y cuando se vendió la empresa lo perdimos todo”, sentencia, con un suspiro al aire.

A pesar de que José Mondragón está cerca de alcanzar los 70 años, todavía se mantiene en plenitud. Mientras caminamos por las calles del centro en busca de un refugio contra el calor agobiante de la ciudad, me cuenta que hace tiempo fundó en Facebook un grupo privado llamado *Érase una vez un gran sindicato (sección 1 STIC)*, donde reunió a varios de sus ex compañeros para revivir anécdotas y experiencias.

De pronto, se detiene en la esquina de la calle 16 de Septiembre con Gante y me señala las direcciones donde estuvieron las grandes salas que hace décadas lucían imponentes. Carga entre sus manos el libro *Espacios distantes, aún vivos* de Francisco

Haroldo Salazar y Alejandro Ochoa Vega. Cuando nos detenemos en una jardinera hojea el libro para enseñarme un tesoro entre sus páginas: una foto del Cine Florida, el complejo más grande que ha tenido la capital. “Si una sala estándar como el Cine Diana se daba el lujo de tener a 15 empleados, el Cine Florida, de 7 500 butacas, podía llegar a tener el doble en un fin de semana,” puntualiza con asombro.

Rememora con alegría sus primeras vivencias en las salas. Dice que cuando le tocó proyectar por primera vez *Cinema Paradiso (1988)* de Giuseppe Tornatore, se vio a sí mismo: “haz de cuenta que era mi vida”, precisa. Su padre fue de la primera generación del STIC, y gracias a él conoció cines emblemáticos como el Reforma, el Universal, Majestic e Internacional, los cuales formaron parte de su niñez.

Mientras cae la tarde en el Centro Histórico, se incorpora a la conversación César Castillo, trabajador del Cine Savoy, quien nos regala algunos minutos de su hora de comida para platicar de su trabajo y de su trayectoria en los viejos cines de COTSA. Lleva con orgullo una camisa de Organización Ramírez, la empresa que le brindó cobijo cuando su destino parecía incierto con la inminente venta de la paraestatal.

Sus primeros recuerdos en el mundo del cine se remontan al Cine Nacional en 1965, donde su mamá era taquillera y lo llevaba con ella todos los días hasta que cumplió los 8 años de edad. Realizó sus primeros pininos a los 13 años en el Cine Tlatelolco, ahí hacía de todo. Empezó como guardia de seguridad, pero también limpiaba los baños, ponía las películas en la marquesina, abría las salidas de emergencia cuando terminaba la función y brindaba apoyo a los proyectacionistas o como se les dice comúnmente, “cácaros”. Después se unió a las filas del sindicato en 1975 donde hacía suplencias en el Cine Nacional y apoyaba a arreglar rollos en la Casa Alquiladora de Películas.

Trabajaba en el Cine México cuando la crisis de COTSA estaba en su punto crítico. Más de la mitad de sus compañeros fueron liquidados, y con la nueva administración de Ecocinemas, tenían que cubrir otras actividades por el mismo sueldo. De este complejo lo trasladaron al Cine Cosmos, pero con la entrada de Cinemark y Cinemex, su trabajo tendió de un hilo. Añade:

Cuando entró Cinemark y Cinemex nosotros no entrábamos en los planes, porque ya éramos gente mayor. En ese entonces tenía más de 30 años. Pero Cinépolis se quedó con los últimos compañeros del STIC, eso fue muy a las escondidas, porque no teníamos prácticamente trato con la gente, los únicos que quedábamos éramos los similares de aseo y gente de proyección. La gente de dulcería se acabó más pronto porque su gremio era más pequeño y fue más fácil desaparecerlos. Todavía andamos varios miembros del sindicato en vida en algunos Cinépolis a escondidas. El STIC no se ha disuelto, somos como 30 miembros los que quedamos vivos.

A César Castillo le dejó de causar conflicto hace muchos años su rutina en el Cine Savoy, uno de los pocos cines para adultos que se niega a morir en la capital. Llegó ahí el 16 de marzo del 2000, después de ser liquidado del Cine Perisur (hoy Cinemex Peña Pobre) en 1997.



Interior del corredor del pasaje Savoy, se puede distinguir la fachada del cine, a la derecha el trabajador César Castillo. Foto: Óscar Muñoz Tinoco

El Cine Savoy se inauguró en 1943 y no tardó en convertirse en un lugar de referencia para el entretenimiento de los capitalinos. Fue en los años 70 cuando cambió de giro y comenzó a exhibir películas eróticas, principalmente italianas, donde no había sexo explícito, se dejaba todo a la imaginación.

El cine se encuentra ubicado en el pasaje Savoy sobre la calle 16 de Septiembre y rara vez se ve tranquilo. Comúnmente se pueden observar a varios hombres ingresar al

establecimiento de manera apresurada, para después desvanecerse en la oscuridad de la sala. Toda la fachada del complejo, así como su interior, lucen atrapados en el siglo pasado. El olor a viejo es algo peculiar, como una postal que nos recuerda la antigüedad de esta construcción (de casi 90 años).

César Castillo reconoce las caras de todos los clientes, ya que la mayoría son visitantes frecuentes. Gracias a ellos, afirma, el Cine Savoy se mantiene vivo. “Hay gente que a veces no va a trabajar o está desempleada y se mete al cine a ver una película porno. Los días más concurridos son los jueves de estrenos y varios se quedan a la permanencia voluntaria, porque se puede hacer de todo”, comenta con una profunda carcajada. Incluso, asegura que en sus casi 20 años como trabajador ha forjado amistades con varios clientes: “debe haber 30 personas que vienen diario sin falta, hasta conviven con nosotros, tomamos cafecito juntos o nos invitan a comer.”

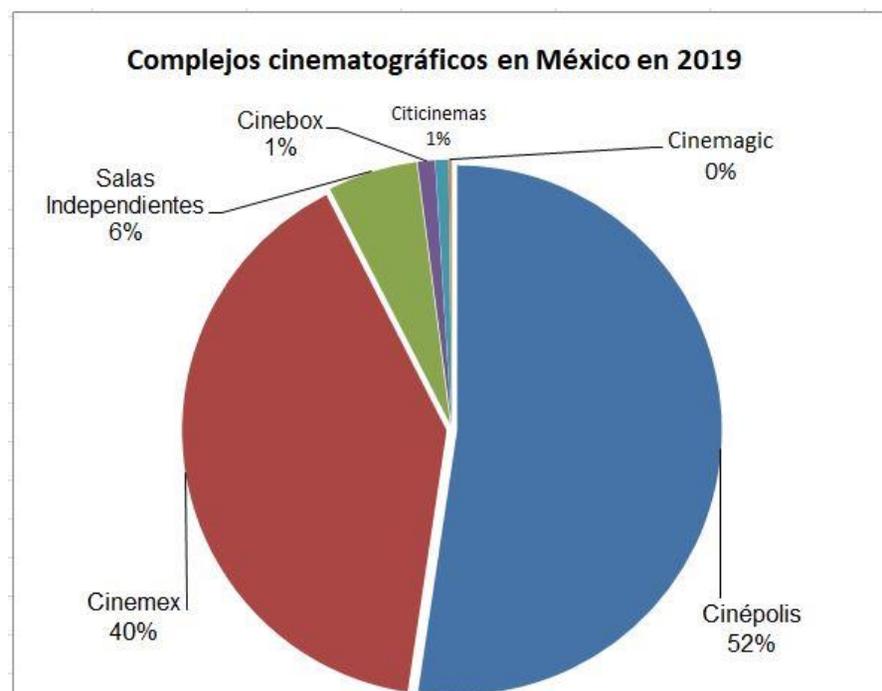
Sin embargo, también hay días difíciles. El Savoy, al ser un cine para adultos y exclusivamente para hombres, es fácil que la situación se salga de control. El señor Castillo agrega: “muchas veces ayudamos al administrador en cuestión de tener controlado el cine para que no haya tanto relajo entre el público, porque se presta el lugar para otras cosas.” Cuando trata de describir a las personas que entran, hace una pequeña pausa y un gesto un tanto despectivo emana de su rostro, pero continua: “sin menospreciar a nadie, entra mucho gay, y ahora como ya los defienden los Derechos Humanos, ya no se les puede decir nada, solo es cuestión de tratar de controlarlos para que no hagan sus desmanes adentro”.

Cuando la situación al interior de la sala se vuelve “candente”, comúnmente se invita a abandonar la sala a quienes provocan los alborotos. “Y entre broma y broma, si los llegamos a pescar haciendo actos inmorales, los castigamos, y les negamos la entrada algunos días”, asegura. Pero cuando algunos clientes reaccionan de manera agresiva y amenazan con demandar al lugar por discriminación, Castillo comenta: “cuando se ponen altaneros y dizque nos van a acusar con Derechos Humanos, les decimos, vale, acúsanos, pero si nos vas a demandar antes vas a tener que explicar por qué te sacamos (risas)”.

El Cine Savoy, al igual que otros cines que proyectan cine pornográfico como el Cine Venus o el Cine Río, son los últimos en su tipo en la Ciudad de México. Otros complejos del mismo giro como el Cine Nacional, el Teresa, el Marilyn Monroe, o el Ciudadela, desaparecieron poco a poco. Hoy el interior de su sala se ha convertido en lugares de encuentro, donde cientos de hombres al día se pierden en sus butacas con el fin de satisfacer sus más profundos deseos.

LAS SALAS INDEPENDIENTES, UN CINE DE RESISTENCIA

México es una potencia internacional en la exhibición cinematográfica. La Canacine en su informe anual del 2019, publicó que el país se había posicionado como el cuarto lugar en mayor cantidad de salas de cine en el mundo, solo por detrás de Estados Unidos, China y la India. En ese mismo año se contabilizaron 7 619 complejos: 3 988 pertenecientes a Cinépolis, 3 055 a Cinemex, 80 a Cinebox, 62 a Citicinemas, 14 a Cinemagic y 417 a salas independientes.



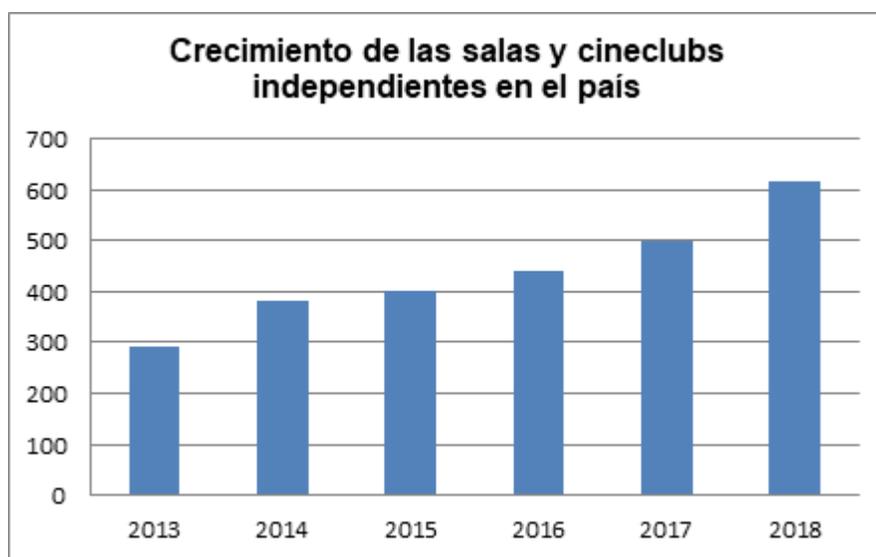
Fuente: Informe anual de la Canacine en 2019.

La Ciudad de México es la fuente principal de todos sus números. No solo posee la gran parte de complejos y pantallas en todo el territorio nacional, sino que en esta zona se concentran los ingresos más altos de taquilla y asistencia. Por ejemplo, en 2014 la International Box Office Essentials (IBOE), empresa estadounidense especializada en números de la industria del cine, registró más de 3 465 000 000 de dólares de ingresos y 68 000 000 de espectadores.

Asimismo, con datos del INEGI y de las mismas cadenas exhibidoras, sabemos que la capital albergaba hasta junio de 2020 128 complejos: 62 de Cinemex, 41 de Cinépolis, y 25 salas alternativas, sin contar los cineclubes.

En el Anuario Estadístico presentado por el IMCINE en 2019 se precisaron dos datos de gran relevancia, en primer lugar se mencionó que tan solo en la Ciudad de México y el área metropolitana se concentró el 25 por ciento de la exhibición en el país en 2018. Mientras que a lo largo de la república se contabilizaron 617 salas alternativas y cineclubs, la cifra más alta hasta ahora para los cines con este giro.

Es posible percibir un auge evidente de las salas autónomas cuando se observan sus antecedentes. Según el IMCINE en 2013 había apenas 290 a nivel nacional; para 2014, 380, en 2015, 402; en 2016, 441, y en 2017, 499. Un crecimiento de casi 110 por ciento desde 2013 al 2018. Dadas las cifras existentes, el periodista de *El Universal*, César Huerta, precisó que por cada 12 pantallas de cines como Cinépolis y Cinemex, existía una independiente.



Fuente: Anuarios Estadísticos del IMCINE

En cuanto a la exhibición cultural, la Cineteca Nacional ha tomado la batuta como el espacio que cada año presenta los números de asistencia más altos en la capital. De acuerdo a su informe anual publicado en 2019, detalló que en 2018 alcanzó 1 000 326 asistentes a sus funciones de cine. Las películas con mayor representatividad fueron *Isla de Perros* de Wes Anderson, *La forma del agua* de Guillermo del Toro y *Roma* de Alfonso Cuarón.

No obstante, además del caso exitoso de la Cineteca Nacional, existen otras salas del circuito alternativo que han logrado convertirse en promotores y difusores del cine de

arte nacional y extranjero en todos los estratos sociales, como son los casos de: **Cinemanía Loreto**, el primer complejo *art house* que contó con su propio restobar y fue inaugurado por el productor Jorge Sánchez; **Cine Tonalá**, un espacio multidisciplinario de la colonia Roma que desde 2012 ha ofrecido cine de autor y **La Casa del Cine**, la cual se ha convertido en el único espacio del Centro Histórico que proyecta películas de arte.

Juntos estos espacios alcanzaron una asistencia aproximada de 100 000 personas en 2019, cifra lejana a lo que generó la Cineteca Nacional un año antes, pero por las características de su infraestructura y promoción, resultan ser números muy representativos respecto al papel que juegan como portadores de la cultura cinematográfica en la ciudad. Su caso de estudio es de suma importancia, pues sitios como estos viven un actual crecimiento en todo el país, y para la mayoría de la población son aún cines invisibles y ocultos, a pesar de su cartelera cinematográfica, la cual suele ser de mayor variedad que la de los cines comerciales.

CINEMANÍA LORETO, EL CINE QUE TUVO QUE RENOVARSE

Recorrer las instalaciones de Plaza Loreto, ubicada en la colonia San Ángel al sur de la Ciudad de México, es como tomar un viaje al pasado por su arquitectura de aspecto industrial del siglo XIX. En este espacio, constituido de grandes edificios de ladrillo rojo, confluyen diversos establecimientos que van desde tiendas de ropa, zapaterías, restaurantes, bares, hasta museos, galerías de arte, centros de formación y salas de cine.



Patio de Plaza Loreto en 2019. Foto: Edson Joan

La historia de Plaza Loreto es singular. El terreno fue originalmente propiedad de Hernán Cortés en el siglo XVI, más adelante lo dejó a su hijo Martín, quien instaló un molino de trigo. En 1759 se convirtió en un centro de producción de papel que fue nombrado entonces como el “Molino de Loreto”. Para 1825, cuando México alcanzó su independencia, se convirtió en la fábrica de papel más importante del país. Sin embargo, luego de que un fatal incendio destruyera casi todo el inmueble en 1905, el empresario alemán Alberto Lenz adquirió el terreno y reconstruyó toda la propiedad, la cual se mantiene vigente.

De acuerdo con la historiadora Bernardina de la Garza Arregui, Alberto Lenz reinauguró exitosamente la fábrica de papel de Loreto y la unificó tiempo después con otra del mismo estilo, la “Peña Pobre”, conocida hoy en día como la Plaza Inbursa Cuicuilco. Ambas siguieron operando hasta finales del siglo XX, pero otra catástrofe en los ochentas provocó el traslado de sus operaciones a Tlaxcala.

El inmueble de Loreto fue comprado por Grupo Carso en 1991. La empresa de Carlos Slim erigió en esta zona un centro comercial, respetando su histórica fachada. Entre algunos de los locales con mayores atracciones encontramos el Museo Soumaya y el complejo de multisalas Cinemanía.



Exterior de Cinemanía Loreto. Foto: NoiseGroove

Tal vez sin la existencia de Cinemanía Loreto no existirían las salas independientes que conocemos hoy en día. Desde su fundación en 1994, a manos del productor y distribuidor mexicano Jorge Sánchez, este complejo se ha convertido en una clara influencia para cines como Cine Tonalá y La Casa del cine por su estilo, oferta cinematográfica de corte autoral y el servicio de restobar. El camino que ha recorrido Jorge Sánchez, socio fundador de Cinemanía, no ha sido fácil, pero siempre ha encontrado la manera de ver sus sueños realizados.

Proveniente de Córdoba, Veracruz, desde muy joven tuvo interés en el cine. Cuando era adolescente solía viajar junto con su novia a Xalapa, donde conoció el cineclub local del escritor Sergio Pitol, el cual era operado por algunos veracruzanos que habían estudiado en la escuela de cine de Lodz, Polonia, la misma donde cursó Roman Polanski.

Cuando Sánchez ingresó a la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM para estudiar Sociología en 1969, mostró principal interés en las actividades del cine club Che Guevara y sus cine debates. Posiblemente esta experiencia haya encaminado su

trayectoria profesional como exhibidor. De hecho, al momento de abandonar la licenciatura solía organizar exhibiciones de películas de Mario Monicelli y Charles Chaplin para trabajadores ferroviarios sindicalizados.

En 1975, Jorge Sánchez fue parte de la primera generación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), pero también dejó inacabada su formación como cineasta. No obstante, tiempo después dirigió el cineclub de la Universidad Veracruzana y arrancó el programa de cine Trashumante, donde alquilaba películas de la UNAM y las proyectaba en parroquias, plazas y escuelas.

En ese entonces fue cuando conoció a Miguel Littín, quien llegó a México para filmar su película más célebre *Actas de Marusia* (1976) y lo invitó a trabajar con él. Gracias al cineasta chileno se convirtió en amigo cercano del escritor colombiano Gabriel García Márquez y de Fidel Castro, juntos organizaron el Festival de Cine de la Habana y fundaron la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio en Cuba.

Un año después, creó su propia distribuidora Zafra Cine y Difusión, donde llegó a poseer los derechos de hasta 600 obras de cine latinoamericano y mexicano independiente, sin embargo, la empresa tuvo que cerrar en 1993. Es aquí cuando Jorge Sánchez, con apoyo de su hermano Carlos, fundaron un espacio el cual buscaba mejorar la exhibición de cine mexicano de autor ante la crisis que se suscitaba por el desmantelamiento de la paraestatal COTSA y el cambio en el reglamento de La Ley de Cinematografía durante el sexenio de Salinas de Gortari.



Aspecto de Cinemanía en 2012. Foto: cdmxtravel.com

La recién apertura de Plaza Loreto y su ubicación privilegiada al sur de la ciudad parecían ser buenos factores para posicionar un complejo multisalas. Para esto, el productor Jorge Sánchez armó un plan de negocios e integró a un grupo de inversionistas para hacer realidad este sueño. De acuerdo con una nota de *Proceso* relacionada con la inauguración el 19 de diciembre de 1994, se sumaron al proyecto una docena de socios, entre ellos: José Woldenberg, Alberto Ruy Sánchez, Alejandra Moreno Toscano, así como la participación del Bar Milán del actor Daniel Giménez Cacho.

Desde un principio, Cinemanía estableció tres pequeñas salas de cine con una capacidad para 50 personas cada una, en ellas se planteaba proyectar estrenos de cine mexicano, clásicos del cine mundial, cine independiente norteamericano, cine latinoamericano y cine europeo que por falta de pantallas no llegaba a nuestro país. El lugar también contó con un restaurante-bar y una librería donde se pusieron a la venta dvds, libros de fotografía, teatro, danza y cine, así como carteles y discos de soundtracks de películas.

Su inauguración se celebró el miércoles 15 de diciembre de 1994, y al evento acudieron personalidades como Gabriel Figueroa, Paul Leduc, Arturo Ripstein, Paz Alicia García, María Novaro, Pedro Armendáriz Jr., Astrid Haddad, Juan Padrón, Daniel Giménez Cacho y Gabriela Roel, entre otros. Las películas que proyectaron fueron *El camino de la vida* de Akira Kurosawa (1970), *El lado oscuro del corazón* (1992) de Eliseo Subiela, *La ciudad de la tristeza* (1989) de Hou Hsian-Hsien y la cinta infantil *Vampiros en La Habana* (1985). El costo de las funciones en ese entonces eran de 10 pesos en las mañanas y 15 en las tardes, y la programación cambiaba semanalmente.

A 26 años de la creación de Cinemanía Loreto, los problemas se han hecho presentes en más de una ocasión. El primero surgió a tan solo unos días de su apertura, cuando el 19 de diciembre se suscitó en el país la crisis económica, también llamada como “el error de diciembre”, la cual devaluó el peso y varios bancos quedaron en bancarrota.

En una entrevista que concedió Jorge Sánchez a la revista *Proceso* en 2012 por los 18 años de Cinemanía, manifestó que la dificultad en ese momento hizo que los precios operativos se elevaran, por lo que las expectativas de recuperación se volvieron

lejanas. De igual manera, compartió que la crisis sanitaria en 2009 por la influenza AH1N1 casi mata al proyecto, pero a pesar de estos momentos cruciales, Cinemanía se recuperó.

No obstante, el complejo también ha sido renovado en dos ocasiones gracias a la ayuda de diversas instituciones. La primera llegó en 2012, con el apoyo que brindaron Ibermedia —organismo internacional que proporciona becas y créditos a realizadores y productores—, y de la Cineteca Nacional, quien le otorgó un préstamo en especie para renovar sus butacas. Así, Cinemanía pudo emprender su proceso de remodelación en su sistema de infraestructura, proyección y sonido.



Restobar de Cinemanía en 2013. Foto: Cinemanía.

La segunda etapa vino en 2017, con la integración como socia de Mónica Lozano, productora y CEO de Alebrije Producciones, quien ha realizado películas como *No se aceptan devoluciones*, *Colosio: el asesinato*, *Voces inocentes*, *Arráncame la vida*, entre otras. Su intervención hizo que Cinemanía cerrara durante algunos meses con el propósito de remodelar el inmueble y convertirlo en uno de los cines con mejor equipamiento cinematográfico y concepto en la ciudad.

EL ITALIANO QUE RENOVÓ A CINEMANÍA

En esta nueva etapa de Cinemanía se integró el programador Andrea Lavagnini, también colaborador del Festival Internacional de Cine de Milán. El italiano llegó a México por razones personales y laborales, pero en su búsqueda por alcanzar nuevos retos y mejorar su tarea de selección de películas latinoamericanas, fue contactado por Mónica Lozano para convertirse en la persona que tomara las riendas en la organización de la cartelera del cine.

Andrea Lavagnini, a sus 35 años, se ha abierto camino tanto en el ámbito académico como en el cinematográfico. Habla fluidamente inglés, francés y español, este último lo aprendió en un curso exprés cuando supo que trabajaría en México. Tiene una licenciatura en Filosofía y una maestría en Química Industrial por la Universidad de Estudios de Milán, sin embargo desde joven se dedicó a trabajar en el mundo del cine.



Andrea Lavagnini presentando la sala 3 de Cinemanía. Foto: Notimex

De joven ganó el premio *Scrive di cinema*, el cual le permitió ejercer la crítica cinematográfica para varias revistas italianas, después comenzó a colaborar en pequeñas salas de cine en la provincia de Monza. Su momento más importante llegó a los 24 años, cuando se convirtió en el programador de la Fondazione Culturale San Fedele en Milán, una de las salas más antiguas de Italia.

En pleno 2020 Cinemanía luce como uno de los establecimientos más importantes de Plaza Loreto. Sus letras en color neón deslumbran desde el centro de la explanada. A las afueras del cine se encuentran dos mesas para quienes quieran tomar o comer al aire libre, y justo en el acceso se ubica el bar, el cual ofrece una amplia gama de tragos y cócteles.

En el interior se sitúa el restaurante, la taquilla y más al fondo “Objetomanía”, la tiendita de los souvenirs donde se pueden adquirir libros, películas y playeras. Un aspecto que llama la atención es que todos estos servicios son atendidos por un staff compuesto puramente de mujeres. El ambiente es tan cálido y hogareño que puedes esperar de manera plácida la hora de acceso a la sala como si se estuviera en casa, mientras tanto es común observar a algunas personas curiosas checar la programación u hojear la carta de comida. El costo de la entrada del cine es de 60 pesos general y 40 para estudiantes, profesores y adultos mayores.

Uno de los clientes que se da cita eventualmente es el cocinero Samuel del Castillo, quien aprovecha cada que puede para venir a Cinemanía a tomar una cerveza o ver una película en compañía de amigos. Vive a 15 minutos de la plaza, y aunque tiene más ofertas cinematográficas al alcance como la Filmoteca de la UNAM, Cinemex Loreto o la Cineteca Nacional, prefiere este cine por la comodidad de sus instalaciones.



Samuel del Castillo cliente de Cinemanía. Foto: Óscar Muñoz Tinoco.

“Cinemanía me parece como una Cineteca en chiquito, pero cuando todavía no la remodelaban y solo iban estudiantes y gente del medio cinematográfico. Ambos son parecidos, pero acá hay menos personas, es menos concurrida y eso para mí es un plus,” comenta Samuel desde el restobar del cine.

Respecto al asunto de la competencia con otras salas, a Lavagnini le importa poco, ya que para él no existen rivalidades de negocios por cuestión de cercanía, “hay miles de estudios al respecto, y se ha comprobado que eso no existe”, asegura. Aunque al sur de la ciudad se encuentren otras salas que han registrado los mayores índices de audiencia en el país como los casos de la Cineteca Nacional, Cinépolis Universidad o Cinépolis Perisur, esa continua oferta le permite a Cinemanía entrar en un canal de audiencia importante, afirma el programador en entrevista personal.

Según los datos que ha registrado Cinemanía respecto a su público es que el 20 por ciento son personas con alto nivel de formación (maestría o doctorado), de buen alcance económico y en su mayoría mujeres arriba de 45 años. “Si ubicas la zona, estamos cerca del Pedregal, San Jerónimo y Chimalistac, son colonias donde viven profesores de la UNAM, investigadores y escritores, por eso es difícil conquistar a este público, porque tienen grados académicos altos,” comparte.



La sala 3 de Cinemanía antes de una proyección, foto: Óscar Muñoz Tinoco

LA PROGRAMACIÓN AL SERVICIO DEL CLIENTE

Para Andrea Lavagnini el trabajo de un programador es estar al servicio de su audiencia. En ningún sentido puede haber imposiciones de su parte, porque si se opera de esa forma lo más probable es que el cine quiebre. Al revisar el historial de la programación de Cinemanía, es recurrente observar el equilibrio que existe entre cine europeo, estadounidense y mexicano, tres tipos de cinematografías de gran consumo para los visitantes. “Puedo afirmar que ha funcionado muy bien el cine de autor clásico como Almodóvar o Tarantino, o el cine francés de corte artístico y sobre todo en tiempos recientes, el cine mexicano”, enfatiza.

La labor de cautivar y mantener públicos ha sido una tarea titánica para Cinemanía desde sus inicios, por lo que se han diseñado estrategias para establecer una cartelera que siempre mantenga buena afluencia en sus pantallas. Y a diferencia de lo que ofrecen los cines comerciales, Lavagnini tomó la batuta de organizar actividades extras, las cuales también permiten generar audiencia.

Por ejemplo, cada mes tienen retrospectivas o ciclos especiales de directores emblemáticos en la historia del cine como Tim Burton o Martin Scorsese. Asimismo, en colaboración con el Festival Mórvido, todos los martes realizan exhibiciones de películas de terror de culto. De igual manera llevan a cabo funciones especiales como las sesiones de “cine para dialogar”, donde al final de las proyecciones vienen los directores a charlar con el público.

Sin embargo, a lo largo de estos años también se han visto en la necesidad de dejar de colaborar con ciertos festivales por la falta de convocatoria en sus funciones, como son los casos de DOCS MX y el Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM), el primero por registrar asistencia raquítica a sus proyecciones, y el segundo por concentrar la mayoría de sus exhibiciones gratuitas en Ciudad Universitaria, lo que provocaba escaso público a las actividades programadas en Cinemanía.

Por supuesto también hay casos exitosos, como el del Tour de Cine Francés –el festival con mayor popularidad- y en general de películas taquilleras mexicanas como los casos de *Roma* (Alfonso Cuarón), *Chicuarotes* (Gael García), *Los adioses* (Natalia Beristáin) y

Las niñas bien (Alejandra Márquez), las cuales han generado el 50% de la taquilla desde 2018.

Otro aspecto que llena de orgullo a Lavagnini es que Cinemanía posee un porcentaje regular de recurrencia con sus clientes. “El público fijo regresa 1.2 veces al cine, es decir, por cada 10 espectadores que vienen, uno regresa a la siguiente semana, eso es un número importante el cual habla bien de nuestra programación”, manifiesta.



Pasillo del acceso a las salas de Cinemanía. Foto: Cinemanía.

Cinemanía cuenta con cuatro salas con programaciones distintas: la clásica (estrenos), ecléctica (cine internacional), insólita (cine nacional) y la inesperada (cine experimental). Todas ellas fueron diseñadas bajo la supervisión de Andrea Lavagnini, quien estuvo involucrado en la remodelación del complejo en 2016. “Todo lo que tiene que ver con el cine fue mi decisión, ha sido uno de los pocos casos en los que me ha tocado hacer este tipo de trabajos, tampoco es que mi labor sea ser el Gordon Ramsay de las salas que no funcionan, pero sí fui parte de todos los procesos”, comparte el italiano.

Además de idear las instalaciones a nivel técnico y arquitectónico, Andrea también compró una licencia MPLC (Motion Picture Licencing Corporation), con el fin de realizar retrospectivas especiales con la autorización de las agencias que poseen los derechos de las películas, así como de planear una estrategia de multiprogramación para que todas las salas tengan películas y horarios que se acomoden a los gustos y tiempos del público.

En cuanto a la organización del personal, Andrea ha encontrado a través de los años un esquema eficiente de trabajo con sus empleados. Cuando se reinaguró la sala en 2017, el programador también cubría otras funciones como ser el encargado del tráfico de las películas o revisar la logística de los materiales promocionales. A la fecha esa responsabilidad ha caído en su asistente, quien funge como subprogramadora del lugar y supervisa las operaciones del cine.

Respecto a la negociación de las películas, Cinemanía Loreto establece un esquema de porcentaje de 60 por ciento para ellos y 40 para las distribuidoras, cuidando de esta forma sus finanzas, ya que la exhibición es su principal sustento para mantenerse con números favorables.

La nueva fase de Cinemanía Loreto inició el 7 de abril de 2017 y generó hasta el 31 de diciembre de 2019 un total de 87 677 asistentes. En 2017 fueron contabilizados 15 182 visitantes, mientras que en 2018 sumaron 34 495 personas y en 2019 se registró el número más alto con 38 000 usuarios.

CINE TONALÁ, EL OASIS CINEMATOGRAFICO EN LA ROMA

La colonia Roma es uno de los barrios más emblemáticos de la Ciudad de México. Su historia se remonta a finales del siglo XIX, cuando se le conocía como Los Potreros de Romita. A inicios de 1900, el espacio fue fraccionado por la compañía inmobiliaria de Walter Orrin, quien era reconocido en la época porfiriana por ser el dueño del circo más exitoso del país.

Una vez que concluyó su etapa en las carpas, comenzó a erigir elegantes casas, bulevares y camellones inspirados en París. Más adelante, se dice que esas calles las bautizó con los nombres de las ciudades donde recibió más aplausos: Zacatecas, Chihuahua, Mérida, Puebla, Tonalá, Córdoba, Guanajuato, Orizaba, Jalapa, Coahuila, Monterrey, etc.



Casonas de la colonia Roma.
Foto: Blog.bestday.com.mx

Cuenta Héctor de Mauleón en su libro *La ciudad oculta vol.2* (2018) que en 1913, el distinguido poeta Rafael López le declaró su descontento a la colonia Roma en un artículo publicado en *El Mundo Ilustrado*: “La Roma no es ni abiertamente elegante ni francamente burguesa. Es una colonia en transición. Dicen que viven en ella los ricos que han venido a menos y los pobres que van a más”. Tal vez no existan unas líneas que la describan ahora de manera tan singular.

Al recorrer sus calles en pleno 2020 se respira un ambiente bohemio, producto de la diversidad de su oferta cultural. Así como pueden encontrarse grandes casonas con estilos europeos de inicios del siglo XX. También se vislumbran restaurantes de alta alcurnia mezclados con locales más modestos de comida callejera, galerías de arte contemporáneo, centros recreativos, escuelas, bares, unidades habitacionales y parques decorados con prominentes esculturas griegas. La pluralidad entre la gente que la habita es notoria, y esta es una característica que data desde su fundación.



Escultura de Doríforo de Policleto en Roma Sur.
Foto: Pedro Márquez.

Entre las calles de Aguascalientes y Tlaxcala, sobre la calle de Tonalá en el número 261, es fácil percibir dos lugares que acaparan la atención. La primera es una librería de viejo llamada La tiendita de la nostalgia, en ella se pueden encontrar varios libros y antigüedades relacionados al arte que se niegan a permanecer en el olvido. Por otro lado, como si fuera una extensión, se encuentra el Cine Tonalá, cuyas paredes de madera y piso empedrado le dan un estilo rústico pero familiar. Este espacio, desde su fundación en 2012, se ha convertido en un referente cultural de la ciudad por la variedad de los servicios que ofrece como cine, teatro, stand up y gastronomía.

Tanto la librería como el inmueble del cine tienen algo en común, ambos espacios le pertenecieron a la misma dueña: la actriz Alejandra Mora, fallecida a mediados de 2019 y cuya hija, Marcela, es una de las socias principales de Cine Tonalá. Anteriormente, este terreno era conocido como el centro cultural La Casa de Mora, pero después de luchar por varios años contra su crisis decidió cerrar.



Exterior del Cine Tonalá, Foto: El Universal.

Al entrar a Cine Tonalá a través de sus puertas de cristal se puede observar la marquesina, donde anuncian las funciones del día, en esta ocasión destacan las películas *Honeyland*, documental de Macedonia nominado al Óscar 2020, el drama mexicano *Dos veces tú* y *Mano de obra*, una función especial del Festival Internacional

de cine de la UNAM (FICUNAM). De la pared del lado izquierdo destacan cuatro cajas de luz con los pósters de las películas estelares del mes.



Entrada del Cine Tonalá. Foto: Cine Tonalá.

Todo en el lugar es referencia a películas: en el centro del restaurante se pueden observar los carteles de *París, Texas* de Win Wenders o *Permanent Vacation* de Jim Jarmusch. Enfrente de los sanitarios de damas está colocado el de *Bellas de noche* de Miguel Delgado e incluso, al fondo de la cocina se vislumbra un cartel de una de las primeras representaciones de King Kong.

En la entrada del bar se sitúan los anuncios de los shows de stand up del mes, así como publicidad de las actividades que tuvo el cineasta John Waters en su última visita a México. Junto a ellos, se alcanza a ver una pequeña cartulina negra, la cual podría pasar desapercibida sino fuera por su cálido mensaje: “mamá, si necesitas amamantar a tu bebé, pide un té caliente GRATIS”.

A pesar de que todavía es temprano para iniciar funciones, algunas personas pasan para solicitar un menú del día o tomar un trago, tampoco faltan los curiosos que caminan a toda prisa pero se asoman a mirar la cartelera, o los que toman un programa de mano con información de los eventos del mes. En el interior del restaurante, hay una frase que brilla en color neón: “el lugar por donde el sol sale”, el cual es el significado de

la palabra Tonalá, de origen náhuatl, y que es una de las referencias emblemáticas del establecimiento.

El origen del lugar se remonta a principios de 2010, cuando Juan Pablo Bastarrachea — ex coordinador comercial del Festival Internacional de Cine Contemporáneo (FICCO)— vio que existía muy poca apertura con el cine independiente en la capital. “Los cines comerciales estaban totalmente alejados de la programación del cine de autor y cine mexicano, la Cineteca Nacional era muy importante, pero no tenía el peso que tiene ahorita, donde muchas películas mexicanas la tienen como una plataforma para llegar a su público”, explica.

Juan Pablo es el socio fundador de Cine Tonalá Ciudad de México y de las otras franquicias ubicadas en Tijuana y Bogotá, Colombia. Primero estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Iberoamericana y después Gestión Cultural en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), la mayor parte de su carrera profesional estuvo ligada en la organización y programación de festivales de cine, una experiencia que le ha permitido diseñar diferentes estrategias para sacar adelante el lugar.



Socios principales de Cine Tonalá, de izquierda a derecha: Juan Pablo Bastarrachea, Marcela Lugo y Arturo Dib.

Juan Pablo ronda la cuarentena de edad, y se percibe cierto cuidado en su salud. Su voz es grave, y sus ideas bien articuladas, en su barba que cubre parte de su rostro se

dejan ver pelos desalineados y algunos blanquizcos. Su postura es firme y su mirada profunda. La mayoría de las veces prefiere sentarse en la parte exterior del restaurante —donde se ubican las cajas de luz— como si fuese un lugar estratégico para poder observar la entrada de las personas que entran al establecimiento.



Juan Pablo Bastarrachea en la sesión de preguntas y respuestas de su película Casa Roshell. Foto: Cine Tonalá



Interior de la sala de Cine Tonalá. El espacio tiene capacidad de 90 butacas. Foto: Cine Tonalá

El fundador de Cine Tonalá expone que durante décadas la Cineteca Nacional se encargó de albergar importantes ciclos con el fin de exhibir nuevas propuestas cinematográficas, como son los casos de la Muestra Internacional de Cine y el Foro, pero conforme pasaba el tiempo se necesitaban mayores esfuerzos de exhibición con las nuevas compañías distribuidoras que surgían en el país.

“Sabía que hacía falta un espacio para ver todas esas películas que pasaban por festivales y que tiempo después no se quedaban en las salas comerciales, porque estas películas necesitaban tener un paso más prolongado, y el público que no suele ir a festivales las pudiera ver”, abunda. Cuando todos estos factores se mezclaron, supo a través de sus socios, los diseñadores de interiores Marcela Lugo y Arturo Dib, la existencia de un lugar en decadencia (La Casa de Mora) el cual podría funcionar como una pequeña sala de cine independiente con restaurante y bar. De esta forma se comenzó a construir el camino de Cine Tonalá.

UN COMIENZO DE PELÍCULA

La conformación de Cine Tonalá se originó gracias a un cúmulo de esfuerzos por parte de la propia comunidad cinematográfica. Cuenta Juan Pablo que tanto él como sus otros socios armaron un plan de negocios con el que buscaron inversionistas. El costo inicial del cine rondaba aproximadamente los 8 000 000 de pesos, con los que se pretendía adaptar el espacio del teatro en una sala de cine con 90 butacas, un proyector Panasonic de 10 mil lúmenes, el restaurante, el servicio de barra y otros trabajos de obra.

Cine Tonalá arrancó desde un principio con 20 socios estratégicos, varios de ellos han permanecido desde su fundación, pero otros han abandonado el proyecto. Algunas personas involucradas desde sus inicios fueron Paula Amor y Verónica Ortiz, productoras de cine y festivales. Otro más que se sumó al proyecto recientemente fue Nicolás Celis, productor de *Roma* de Alfonso Cuarón. Sobre este tema Juan Pablo añade: “todo mundo entró con una aportación pequeña, y la verdad es que para ellos no ha sido el gran negocio, pero yo lo tengo que ver desde varios ángulos: Tonalá es un proyecto que lleva 8 años con una nómina de 35 personas y que se ha logrado mantener”.

Levantar el capital suficiente fue una tarea titánica, por lo que la inauguración se vio pospuesta más de una vez. Sin embargo, poco a poco se lograron vender acciones con la premisa de que el restobar iba a garantizar ganancias. “A la gente le parecía muy interesante la idea de Cine Tonalá, pero no le parecía muy atractivo ni viable financieramente, entonces la obra de construcción no fue tan ágil y la tuvimos que parar en repetidas ocasiones, luego eso hizo que abriéramos tiempo después”, agrega.

Aunque iniciar el proyecto implicaba comenzar con deudas, los tres socios dejaron de postergar la inauguración y establecieron el 25 de mayo de 2012 como el día de apertura. El motivo de comenzar operaciones en esa fecha se relacionaba directamente con la celebración del Corredor Cultural Roma-Condesa. La diseñadora Ana Elena Mallet, quien en ese momento dirigía el evento, buscó a los socios de Cine Tonalá para proponerles formar parte de esa edición como sede, la propuesta cayó bien y como si fuese una obligación, corrieron contra cronómetro para estar preparados para cuando esa fecha llegara. Juan Pablo recuerda que literalmente ese día estaban terminando de colgar la pantalla del cine y que incluso todos estuvieron trapeando, barriendo, y definiendo los últimos detalles.

Por otra parte, la celebración del festival de cine Distrital en junio de 2012 fue otro momento crucial para la empresa. La edición de ese entonces había llamado la atención por la participación del músico y artista visual Adam Green, conocido a nivel mundial por haber compuesto parte del soundtrack de la película *Juno (2007)* de Jason Reitman. El músico estadounidense presentó su documental *How to act bad (2012)* y brindó un concierto acústico en la recién inaugurada sala de Cine Tonalá. Este evento significó una oportunidad única para que mucha gente conociera el nuevo espacio.

A partir de estas experiencias Juan Pablo considera que gran parte de la función creativa de Cine Tonalá está basada en su experiencia como gestor cultural en festivales. “Tonalá no tiene la lógica de una sala de cine, sino más bien de un festival, donde constantemente están pasando más actividades que solo proyectar películas,” puntualiza. Desde 2012 el público que frecuenta el lugar se ha diversificado, así como se puede encontrar gente inmersa en la industria cinematográfica, también hay artistas

de diferentes disciplinas, e incluso los vecinos de la colonia, ex trabajadores, oficinistas y estudiantes se han convertido en visitantes asiduos.

Gran parte de la configuración estética y operacional de Cine Tonalá está inspirado en gran parte de los lugares que conoció Juan Pablo de joven. Recuerda que cuando tenía 16 años se iba de pinta de la preparatoria para ir a ver la Muestra de la Cineteca Nacional, en ese momento, le impresionó las películas que vio como *Trainspotting* de Danny Boyle (1996) y *Tesis* (1996) de Alejandro Amenábar. Otro cine que lo marcó, en gran parte por ser originario del sur de la ciudad fue Cinemanía Loreto, con el cual Cine Tonalá comparte más similitudes.

Sobre el papel que representa la capital en cuanto a los espacios independientes, agrega: “a pesar de que la Ciudad de México tiene muchos temas para resolver sobre exhibición de cine, es un referente súper fuerte en cuanto a la exhibición alternativa, al menos en América Latina todos nos voltean a ver, porque hay muchos lugares donde prácticamente son desiertos y no hay nada”, comentó en entrevista personal.

LA PROGRAMACIÓN Y OPERACIÓN, DOS TAREAS SUSTANCIALES

La principal oferta de Cine Tonalá es su amplia variedad de cine de autor. Su programación, al ser mensual, se define con al menos dos semanas de anticipación. La sala posee únicamente 90 butacas, por lo que exhiben alrededor de 4 películas al día, con horarios que van desde las 3 de la tarde hasta 9 de la noche. Muchas veces la selección del horario para algunas cintas depende del interés de la gente o incluso de su duración. El costo del boleto es de 65 pesos general y 50 para estudiantes, profesores y personas de la tercera edad.

La programación mensual está dividida en tres secciones: los **estrenos**, películas con mayor expectativa de taquilla; los **lanzamientos especiales**, filmes relevantes por su manufactura pero no tan mediáticos a nivel de asistencia; y las **presentaciones especiales**, dos o tres cintas pertenecientes a distribuidoras pequeñas y con proyecciones mínimas. Más las actividades que se vayan agregando por parte de festivales, muestras y de otras ramas artísticas.

Cine Tonalá suele trabajar con las distribuidoras más importantes del país, tales como Universal, Warner, Paramount, Cinépolis, Diamond y Cinemex y también con otras de menor tamaño como Cine Canibal, Piano, Nueva Era, Alameda Films, Artegios o Ambulante. El esquema de negociación con estas empresas es de 50/50 para ambas partes. De acuerdo con Juan Pablo Bastarrachea, esta repartición de taquilla es la más amigable que se puede encontrar en el mercado, ya que algunas exhibidoras culturales como la Cineteca Nacional maneja un porcentaje de 60/40, e incluso otro cine independiente como La Casa del Cine maneja 55/45. En el caso del duopolio Cinépolis y Cinemex, los porcentajes son de 70/30 a su favor.

Respecto a la oferta de otros servicios, Tonalá es un lugar multidisciplinario. Aunque desde un principio su sala fue pensada únicamente para albergar cine de autor y conciertos, tuvieron que buscar otras alternativas para explotar de mejor forma su espacio, ya que los continuos shows musicales comenzaron a irritar a los vecinos, situación que provocaba más malestares de los necesarios.

A mediados de 2012 venía en crecimiento el género de comedia *stand up* (estilo donde el intérprete se dirige e interactúa con una audiencia en vivo), el cual no requería demasiada producción para llevarse a cabo. El auge de este show fue rápidamente aprovechado por Cine Tonalá para comenzar a ofrecer también este espectáculo.

La combinación de factores como la ubicación del establecimiento y su público mayoritariamente joven fueron componentes que sirvieron como plataforma para algunos artistas como Sofía Niño de Rivera, Ricardo O'farrill, Carlos Ballarta, Alexis de Anda o Alex Fernández. Al respecto Juan Pablo comparte:

Cine Tonalá siempre fue pensado para ser multidisciplinario, el *stand up* cuando abrimos todavía no era lo que es ahorita, somos el lugar donde gran parte de la escena empezó. Desafortunadamente, y menos ahora con las plataformas digitales (Netflix), puedes pensar que una sala de cine va a tener una ocupación suficiente como para que nada más de eso viva.

Asimismo, Cine Tonalá también suele programar funciones de teatro, aunque este sector ocupa un espacio pequeño en su cartelera. A lo largo del año alberga aproximadamente tres o cuatro obras, las cuales pasan por el filtro de una socia quien

decide cuáles obras se adaptan mejor a los espacios del escenario. Entre algunas obras que se han celebrado encontramos: *El cuidador* con Sergio Ochoa, *Visceral* con Verónica Bravo, *Wenses y Lala* con Adrián Vázquez y Teté Espinoza o *Nada siempre, todo nunca* con Ana Valeria Becerril, Aura Areola, Mariana Villegas, entre otras.

PARA EL ANECDOTARIO: ALGUNOS MOMENTOS INOLVIDABLES

Desde su inauguración en 2012, Cine Tonalá ha sido anfitrión y testigo de diversos eventos memorables. Por ejemplo, en ese mismo año, el célebre documentalista Michael Glawogger brindó un seminario de 3 días junto a las proyecciones de sus películas *Whore's Glory* (2011), *Workingman's Death* (2005) y *Megacities* (1998) en el marco del festival DOCS MX. Dos años después el cineasta moriría de malaria durante la filmación de una película en Liberia, África. Para Juan Pablo esa visita del director austriaco es uno de los recuerdos más gratos que ha experimentado.



Sesión de preguntas y respuestas de Michael Glawogger en Cine Tonalá.
Foto: DocsMX

De igual manera en 2018, el festival Distrital en colaboración con Tonalá organizó una masterclass con la multipremiada directora argentina Lucrecia Martel a propósito de su película *Zama*. La cineasta un año más tarde se convertiría en presidenta del jurado del Festival de Venecia.

No obstante, Juan Pablo asegura que uno de los momentos más memorables de Cine Tonalá fue con el estreno de *Roma* de Alfonso Cuarón. Gracias a la primicia de convertirse en el primer exhibidor de esta cinta, el cine pudo renovar su equipo de proyección 2k a 4k y de sonido 5.1 a Dolby Atmos, los cuales fueron suministrados por la propia productora de la película. “Simbólicamente *Roma* tuvo muchas capas para nosotros, además de que fuimos los primeros en proyectarla, nos ubicamos a una cuadra de la casa donde creció Cuarón, y era casi como cine expandido, la gente veía la película y luego se iba a conocer la casa, eso nos permitió tener mucha gente”, recuerda con una sonrisa en el rostro.



Masterclass de la directora Lucrecia Martell con Paula Astorga. Foto: Óscar Muñoz

Empero, es difícil comentar las glorias sin hacer hincapié en el peor capítulo que vivió el cine. El martes 22 agosto de 2017, aproximadamente a las 10:15 pm, un grupo de asaltantes ingresaron al lugar y sometieron a los clientes que se encontraban en el restaurante. Los despojaron de sus pertenencias en menos de un minuto y salieron huyendo a bordo de un vehículo. Este hecho mermó la situación del lugar durante semanas y la filtración del video del asalto en los medios de comunicación terminó por poner al cine en el foco de atención pública.

Juan Pablo se muestra honesto sobre este tema, “el asalto hizo que mucha gente nos conociera, ha sido el peor momento en el que hemos estado, pero un año después *Roma* hizo lo opuesto, estuvimos en la boca de todos por una cosa positiva”, asegura.

En los últimos 3 años, Cine Tonalá ha tenido un crecimiento notable en cuanto a la asistencia, por ejemplo, en 2017 contaron aproximadamente un total de 24 000 visitantes, esta cifra se incrementó en 2018 a 30 800, mientras que en 2019 tuvieron 26 500 espectadores.

EL ABOGADO CINÉFILO DE LA ROMA

Arturo Aparicio, abogado de profesión desde hace 50 años, es cliente frecuente de Cine Tonalá desde su inauguración, ya que vive a tan solo unas cuerdas, en la calle de Tepeji. Es fácil encontrárselo cada semana en el establecimiento, pero cuando es temporada de sus festivales predilectos como la Muestra Internacional de la Cineteca o el Tour de Cine Francés, no puede resistirse a ir todos los días.

Hace mucho tiempo, confiesa, encontró en el cine un espacio donde puede abstraerse, alejarse de la atmósfera de su trabajo y de las presiones de la vida cotidiana, “ahí uno vive otro mundo, ver una película es algo que disfruto mucho, sobre todo si son buenas, las que pasa Tonalá generalmente lo son o ¿no?”, lanza una ligera risa como de aprobación.

En el siglo pasado era asistente regular de los grandes cines que poblaban Paseo de la Reforma, pero su predilecto era el Cine Lido, el cual es hoy la biblioteca Rosario Castellanos del Fondo de Cultura Económica (FCE). “Esos eran cines famosos, me acuerdo que pasaban programas muy buenos, dobles en ocasiones, vi en ellos muy buenas películas de cine arte, y aunque todas esas salas ya no están, ese concepto de programación no ha desaparecido (...), la Cineteca Nacional lo ha hecho muy bien y Cine Tonalá también, me parece magnífica su cartelera.”

Y aunque Arturo no añora los viejos tiempos de aquellos cines eminentes, le parece fenomenal que existan espacios como el Cine Tonalá que suma tradiciones antiguas de ellos como el servicio del personal, la forma en cómo se sirven las palomitas y la proyección consecutiva de películas en una sola pantalla.

Para él, la sala de Cine Tonalá es aceptable, los asientos son confortables y le agrada que dentro de ella se puedan consumir todo tipo de alimentos y bebidas como en los cines modernos, sin embargo considera que podría ser más amplia, ya que 90 lugares son pocos, “varias veces se llena y no le caben más, pero para mí está bien dentro de lo que cabe”, comenta.

Sobre la principal diferencia que encuentra entre las grandes cadenas y Cine Tonalá, está el trato de los trabajadores. “El concepto de cualquier cine pequeño va a ser siempre más afable que el de cualquier cine grande, y la gente en Tonalá son generalmente personas que conocen de cine, desde el taquillero hasta la persona que proyecta, eso hace que usted se sienta en manos expertas”, atribuye.

Arturo quisiera tener más tiempo para ver más cine, pero la carga laboral de un abogado es pesada cuando se trata de sacar demandas y poner en orden las pruebas, lo que hace que se considere como cinéfilo de temporada, “trato de ir a Tonalá cada que puedo, tengo el cine tan a la mano que si puedo me doy una escapada, cosa que ni mis hijos aprovechan, tristemente”, finaliza.



Arturo Aparicio en su casa de Tepeji en la colonia Roma. Foto: Óscar Muñoz

LA CASA DEL CINE, EL REFERENTE CINEMATOGRAFICO DEL CENTRO HISTÓRICO

La oferta cinematográfica del Centro Histórico es casi inexistente en pleno 2020. El caso de esta zona de gran importancia para la ciudad es muy particular, ya que a diferencia del siglo pasado, era fácil encontrar una gran variedad de salas. Ahora es una tarea casi imposible. Por un lado, están los cines porno como el Cine Savoy, Río y el Venus, y por otra parte se encuentra Cinemex Real, justo en los límites del centro con Paseo de la Reforma. No obstante, existe una sala alternativa que ha ganado gran popularidad entre los cinéfilos durante la última década: La Casa del Cine.



Exterior de La Casa del Cine. Foto: La Casa del cine.

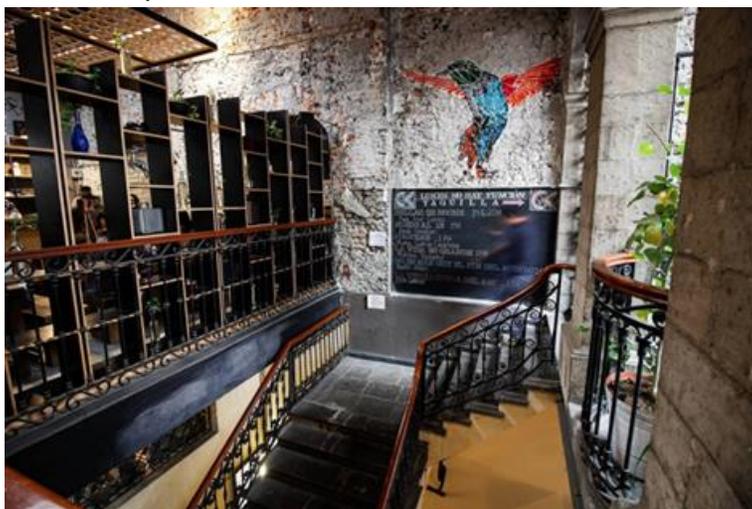
Sobre la calle de República de Uruguay 52, entre las calles de Isabel la Católica y Bolívar, se encuentra La Casa del Cine, un importante complejo de cine alternativo de la capital. El origen de su fundación en noviembre de 2010 a manos de los productores Jorge Sánchez, Carlos Sosa y José Rodríguez se debió, en parte, a las ganas de los tres para emprender un proyecto que relacionara la producción cinematográfica y acercara al público con el cine mexicano.

Durante mucho tiempo el espacio que alberga hoy el cine fue una bodega de fayuca, como la mayoría de los segundos y terceros pisos de los edificios del Centro Histórico. Cuando lo hallaron, supieron que era el lugar idóneo para establecer el centro cultural que conocemos hoy en día por las dimensiones de su espacio, sin embargo el lugar se encontraba inhabilitado por su deterioro.

En su inauguración, el productor Jorge Sánchez, quien tenía experiencia previa con su anterior complejo Cinemanía Loreto, manifestó que no se imaginaba hacer un proyecto así en otro lugar de la capital, pues una empresa de estas características no podría estar en la Condesa ni en San Ángel, tampoco en Iztapalapa o en los Faros, el Centro Histórico era el lugar ideal ya que es “el caldero de la ciudad y muchas veces del país”, comentó a *Proceso*. Por su parte, para echar andar la empresa, Sánchez declaró que se necesitaron un total de 900 000 pesos para la rehabilitación del espacio, en el cual participó la Autoridad del Centro Histórico, Lolalab (una agencia de diseño y fabricación de muebles) y la asociación civil Scientika.

UN ESPACIO MULTIFUNCIONAL

Para llegar a La Casa del Cine hay que pasar por un estrecho pasillo, el cual conduce a unas escaleras viejas. Mientras se atraviesa por el restaurante de comida mexicana, ubicado en las primeras plantas, es posible ver anunciada la programación de la semana y un señalamiento para localizar el cine.



Escaleras de ingreso a La Casa del Cine. Foto: La Casa del Cine.

Al ingresar al sitio, se percibe un ambiente de tranquilidad. El acceso es un espacio abierto, por lo que es fácil percibir la luz exterior o en su defecto, la horda del calor primaveral. Entre los barandales que conforman el centro, se ubica una exposición de fotografías que van cambiando cada mes. En esas imágenes es posible ver los retratos de personalidades famosas como la cantante Natalia Lafourcade o la actriz Ilse Salas.



Centro de La Casa del Cine. Foto: Óscar Muñoz Tinoco

La composición de La Casa del Cine es armónica y multifuncional. El lugar cuenta con dos salas pequeñas, una de 43 butacas y la otra de 17, en ambas se utilizan proyectores High Definition y cuentan con equipos para reproducir películas en blu-ray. También cuentan con un salón multiusos donde suelen organizar talleres, de hecho personalidades de talla internacional como Matt Dilon, Barry Gifford o Mika Kaurismäki han impartido cursos en ese espacio, aunque ahora parece ser utilizado como almacén.

Otra de las grandes atracciones es la mediateca, la cual está abierta al público y se puede consultar diversa bibliografía relacionada con el cine. También poseen un pequeño bar acogedor. Hay algunas mesas donde se puede ordenar para comer o pedir un trago en lo que da inicio la función. Un aspecto interesante de La Casa del Cine es la decoración y el estilo de la fachada que le da un toque casual y orgánico.



De izquierda a derecha: Carlos Sosa, Ilse Salas y Matt Dillon. Foto: appleheadinktheblog.com

A casi 10 años de su inauguración, solo Carlos Sosa se mantiene al frente de la empresa. Los caminos de los demás fundadores tomaron otros rumbos, en el caso de Jorge Sánchez se convirtió en 2012 como el titular del IMCINE durante la presidencia de Enrique Peña Nieto y ahora se dedica a la producción, mientras que José Rodríguez regresó a trabajar al Festival Internacional de Cine de Guadalajara (FIGG). A los dos años de la fundación de la empresa, llegaron a un acuerdo sobre sus participaciones y decidieron que Carlos se quedara al frente como único socio.

Carlos Sosa es una persona afable y entusiasta. Se percibe que mantiene una excelente relación con sus trabajadores. Cuando llega al lugar platica con ellos y supervisa que el cine esté listo para iniciar operaciones. Al momento de la entrevista en el salón de usos múltiples, se sienta sobre una silla y se pone cómodo. Él sufre el mal de los productores de cine, que es el de fumar cigarrillos como si no hubiera mañana, me pregunta si no me molesta.

Su cercanía con Jorge Sánchez se dio cuando trabajó para él como su asistente en el FIGG, a partir de ahí tejieron una amistad que se trasladó a diseñar estrategias para que la gente tuviera mejores accesos al cine nacional. Este propósito los llevó a construir un proyecto llamado *Cine de verano en tu barrio*, donde trabajaban con las delegaciones de la Ciudad de México para organizar proyecciones de películas

mexicanas al aire libre, justo ahí comprobaron que a la gente le entusiasmaba ver cine nacional, pero por razones económicas no se animaban a consumirlo en las salas convencionales.

Para él la principal diferencia entre La Casa del Cine con Cine Tonalá y Cinemanía Loreto es la infraestructura y sus públicos, “la gente que va a esos cines son personas que económicamente pueden ir también a Cinemex y Cinépolis, quienes vienen aquí entran en el porcentaje de los que nunca en su vida han podido pisar un cine, por el tema de los costos”, precisa el director. La Casa del Cine es una de las salas más baratas de la ciudad, el costo de su entrada es de 50 pesos general y 40 para estudiantes, maestros y adultos mayores.

Cuenta Sosa que los primeros años de vida de este centro cultural fueron muy complicados, puesto que la compañía necesitó desde un principio la inyección de mucho capital para sostener la nómina de sus trabajadores y solventar las deudas con proveedores, ya que la taquilla no generaba los ingresos esperados. Luego de la salida de Sánchez y Rodríguez como socios, Carlos Sosa tuvo que invertir el dinero que ganó por la realización de una serie televisiva (*Uruguay 52*), la cual le permitió además de solucionar detalles financieros, abrir una segunda sala y remodelar el lugar.

Para ese entonces, Sosa observaba que salas como Cinemanía Loreto y Cine Tonalá gozaban de un gran momento, por lo que fueron referentes para observar cómo hacían su trabajo. Al respecto compartió en entrevista personal:

Me daba vueltas a Cinemanía y Tonalá y me percaté de lo bien que lo hacían, eran lugares muy bonitos y generalmente los lugares así responden a los públicos que pueden pagarlos. Entonces yo pensé en cómo hacer que La Casa del Cine sea igual de bonita, pero con la diferencia de que mi público no tiene dinero. El otro tema era una cuestión, meramente personal, de pensar que los espacios para la gente menos favorecida económicamente siempre son espacios más sencillos.

Después de la remodelación, la empresa pudo respirar una bocanada de aire fresco. La afluencia de gente comenzaba a incrementarse y cada vez más personas llegaban a descubrirlo y a enamorarse del lugar, incluso algunos comentaban que era un oasis en medio del Centro Histórico, “nos empieza a ir a todo dar, tanto que en 2010 tuvimos 2 500 espectadores, y para 2019 cerramos con 30 500 personas”, puntualiza. A la fecha, sus principales ingresos económicos provienen principalmente de la taquilla y de los productos que venden en el bar, además de algunas entradas extras de las producciones de Carlos Sosa.



Póster de la película *Somos Lengua*, producida por Carlos Sosa, ubicado en el barandal de un pasillo de La Casa del cine.
Foto: Óscar Muñoz Tinoco

Al igual que Cinemanía Loreto, la empresaria mexicana, Mónica Lozano, se sumó también como socia de La Casa del Cine en 2017. Sosa comenta que uno de los valores agregados de tener a una personalidad tan importante para el cine mexicano como ella fue que permitió hacer un “apretón de tuercas” en el manejo de las operaciones financieras del lugar, “ahí es cuando nos dimos cuenta que podemos ser un negocio y que vale la pena replicar el concepto del espacio, hemos crecido de los chiquito a lo grande”, comparte.

HACER MUCHO CON POCO, EL TRABAJO EN LA CASA DEL CINE

La Casa del Cine es un equipo reducido, trabajan alrededor de 10 personas en ella. A la cabeza se encuentra Carlos Sosa como el director general, cuyo principal objetivo es supervisar que todas las tareas de su equipo se lleven a cabo de manera adecuada. Por un lado cuenta con un administrador, quien se encarga de realizar los pagos, revisar las finanzas y hacer el inventario del lugar, también cuentan con un coordinador de piso, el cual se encarga de organizar las tareas del bar y verificar el mantenimiento de las dos salas de proyección.



Interior de la sala principal de 43 butacas. Foto: La Casa del Cine.

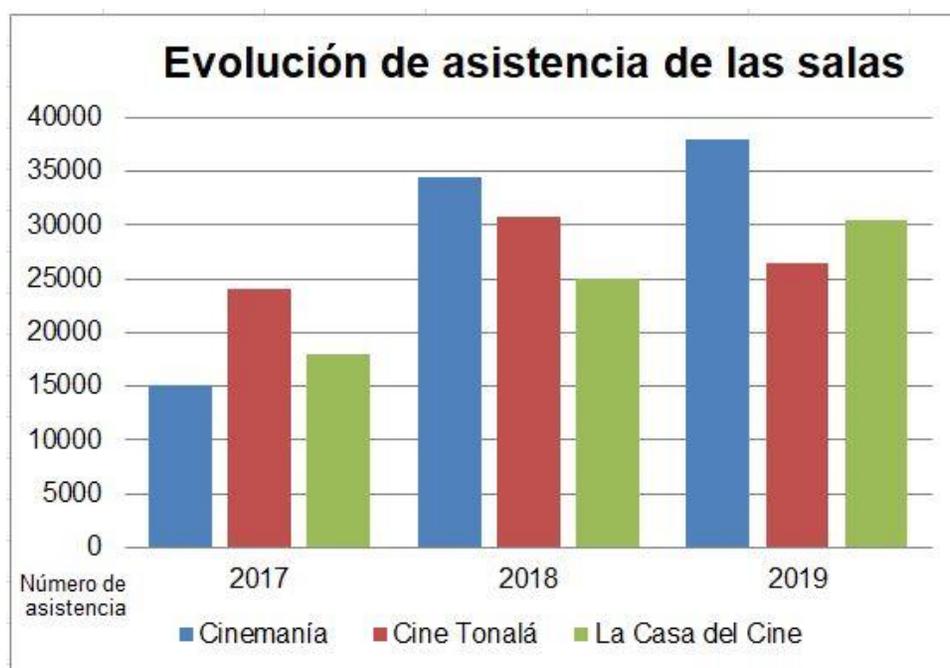
La gestora cultural argentina, Laura Alderete, es la programadora artística del cine. Ella mantiene relaciones directas con las distribuidoras para generar cada semana una propuesta de la cartelera y los horarios. Junto con Carlos deciden qué películas entran y salen de la programación, no obstante, siempre procuran que todo el año se exhiba 35 por ciento de cine mexicano, incluso si las películas no generan tanta audiencia suelen permanecer en sus pantallas mínimo dos semanas. El esquema de porcentajes es 55 por ciento a su favor y 45 por ciento para las distribuidoras.

De acuerdo con Sosa, los festivales como Macabro, FICUNAM y DOCS MX son los que mejor funcionan a lo largo del año, al igual que las películas de corte autoral. Los mejores momentos de afluencia para el cine son al inicio de año, la semana santa, y

verano; las épocas donde más sufren es durante septiembre y octubre, temporadas donde las familias capitalinas suelen estar muy gastadas económicamente por las colegiaturas de los niños.

El público que viene a La Casa del Cine es especial. Según los datos estadísticos levantados por ellos mismos, su audiencia proviene de zonas populares como Iztapalapa, Tláhuac y del norte de la ciudad. De acuerdo con Sosa, muchas de estas personas habían tenido experiencias cinematográficas muy escasas, porque no han tenido los recursos ni las ganas de ingresar a centros comerciales para consumir en salas comerciales, y de esta manera, están generando audiencia que es finalmente lo primero que les importó.

La Casa del Cine ha crecido paulatinamente a través de 9 años, pero sus números más significativos han sido los últimos tres. Por ejemplo, en 2017 llegaron a la cifra de 18 000 asistentes, en 2018 cerraron con 25 000 espectadores, y en 2019 con 30 500, cifras que hablan sobre el gran repunte que ha tenido el negocio.



Fuente: números provenientes de las salas de cine. Cabe señalar la baja asistencia que tuvieron estas salas debido a la suspensión de actividades de casi un mes por el terremoto suscitado el 19 de septiembre de 2017.

¿SE PUEDE VIVIR DEL ARTE?

El aspecto económico siempre ha sido el talón de Aquiles de las salas independientes. Por un lado, los grandes costos operativos que implican las actividades de un cine son altas, como el mantenimiento continuo de los equipos de proyección o pagarle a las distribuidoras su respectivo porcentaje de taquilla, lo que en ocasiones suele ser un martirio cuando el flujo de gente no es alto y se acumulan las deudas pasadas.

Por otra parte, el peso de la nómina de los trabajadores es un aspecto crucial, ya que una sala de cine alternativa suele estar conformada por equipos de 15 o más trabajadores —en el caso de Cine Tonalá, 35— y sus actividades son esenciales para el correcto funcionamiento de los establecimientos.

Así lo ve en parte Carlos Sosa, quien observa que la nómina de los trabajadores siempre va a ser más alta que el ingreso de los lugares, “es un problema de naturaleza y no puedes contar con menos gente para hacer lo que quieres hacer, apenas ahora este año (2020) nosotros comenzamos a ver ganancias, eso nos tiene muy contentos”, señala.

El conflicto de la carga salarial podría ser un problema contrarrestado si la asistencia fuera superior. En el caso de estos cines independientes, tanto las salas de La Casa del Cine (60 butacas), como de Cine Tonalá (90 butacas) y Cinemanía Loreto (147) por temporadas sufren por poca asistencia.

En esta misma línea, Carlos Sosa analiza el hecho de que la propia comunidad cinematográfica no ha puesto de su parte para acercar sus películas al público correcto, pues intentan a toda costa estrenar sus obras en Cinépolis y Cinemex, pero la población asidua a estos complejos no está interesada en consumir otros contenidos distintos al cine comercial, el productor argumenta:

Creo que deberíamos de incentivar a las salas alternativas no solo como un negocio propio, sino como un escaparate del cine nacional. Yo vivo solo de hacer cine como todos mis colegas, y me doy cuenta a veces que somos muy arrogantes, porque tenemos la fortuna de hacer películas con fondos públicos y cuando queremos estrenarlas queremos que sea solo en Cinépolis y Cinemex, donde apenas puede ir el 14 por ciento de la gente privilegiada. Muchos dicen

que estas empresas son el diablo porque no cumplen las cuotas de pantalla del cine mexicano, pero ellos nunca han negado que solo quieren poner películas papitas y domingueras que son las que llenan sus salas, porque son un negocio, y en este modelo neoliberal y capitalista en el que vivimos es lo que funciona. Entonces me parece una estupidez hacer una película de autor, con un público muy particular, y querer ponerla en Cinépolis, quien tiene una audiencia muy formada en el cine comercial. Necesitamos empezar la formación de audiencias en otros sitios.

La Casa del Cine con un aforo reducido, alcanzó más de 30 000 visitantes en 2019. El 35 por ciento de su cartelera se basó en cine mexicano, motivo por el cual Carlos supone que si 12 000 personas vieron películas nacionales en su complejo, el número de espectadores de cine mexicano crecería si se triplicaran los espacios de exhibición alternativos como el suyo, lo que generaría el fortalecimiento paulatino de nuestra industria.

Respecto al caso de Cinemanía Loreto, su situación es distinta. Andrea Lavagnini se muestra orgulloso de los logros que ha conseguido hasta ahora al aplanar las finanzas desde su llegada, pero al igual que Carlos Sosa, cree que el tema de la nómina también es un foco de atención. En el caso de la empresa, menciona que cuando Mónica Lozano se asoció con ellos, su casa productora Alebrije también se integró de cierta forma a las finanzas de Cinemanía, por lo que a la fecha existen gastos indirectos relacionados con esas operaciones.

Además, existe otra problemática para Andrea Lavagnini que ha complicado su labor como programador, y tiene que ver con los esquemas de negocios que manejan las compañías distribuidoras de gran envergadura como 24th Century Fox, Paramount o Disney, las cuales solicitan taquilla por adelantado, aproximadamente 45 000 pesos, de sus títulos a los exhibidores.

Generalmente, estas cifras son demasiado altas para las chequeras de salas alternativas como Cinemanía, La Casa del Cine o Cine Tonalá. En virtud de ello, la mayoría de las veces deben renunciar a sus deseos de tener películas de sus catálogos. “Los grandes distribuidores como Fox piden mínimos garantizados que para las salas pequeñas son inalcanzables, entonces es una situación bastante rara. Ahora

hay otros distribuidores que también se están ajustando a estas negociaciones”, comenta Andrea con extrañeza, sobre todo porque Cinépolis y Cinemex también han emprendido el camino de distribuir películas a otros cines, pero con la diferencia de que ellos establecen esquemas de comercio más amables.

“Es raro que los exhibidores sean también distribuidores. En ese sentido hay que decir que las grandes cadenas se han portado bien con los exhibidores chiquitos, de alguna forma ellos han sido más correctos con su probable competencia que los mismos distribuidores tradicionales,” enfatiza.

Por si fuera poco, el tema cultural de la burocracia mexicana también es un elemento que a veces saca de quicio a Lavagnini. La falta de exactitud con los tiempos o el incumplimiento de los distribuidores respecto a la entrega de algún material se han convertido en problemas generales con los que se deben lidiar cada semana. Además de los detalles técnicos relacionados al enlace eléctrico de la plaza, el cual les ha generado canas verdes.

Aunque se percibe un poco serio a compartir información sobre las cuestiones económicas de Cinemanía, Lavagnini muestra cierta comodidad por la situación financiera que han alcanzado.

“Vamos sanando la situación anterior, en mi caso no puedo decir estar infeliz a nivel de retribución de mi economía porque yo soy el tipo de profesional que se contrata cuando las cosas van mal para levantarlas, por mi perfil artístico y económico”, complementa.

En cuanto al caso de Cine Tonalá, la situación es diferente. Tanto Juan Pablo Bastarrachea como sus otros socios no habían tenido experiencia previa administrando un lugar con estas características, por este motivo ha sido complicada la operación del establecimiento que involucra otros sectores como el restaurante y el bar.

De este aspecto subraya:

Nuestro principal problema es que nosotros tres, los socios operadores, no somos administradores y también creo que hemos confiado mucho en la gente que ha trabajado con nosotros. Y tristemente un negocio que involucra una

barra y una cocina pues se prestan para que si no estás ahí en la caja, puede haber mucho flujo. Me refiero por flujo a que hay mucha salida de dinero, por más que hemos intentado meter controles ha sido un tema, y justo ahora un socio que es más administrativo ha estado revisando eso, al final si quieres que un negocio sea negocio está totalmente enfocado en controles y ser muy cuenta chiles, y aunque he tratado en no serlo, a veces sí hay que serlo, y sobre todo, ser muy estratégico, nosotros de repente no lo hemos sido.

Sin embargo, Bastarrachea se muestra optimista con el futuro del proyecto, ya que se está considerando cabalmente establecer mayores controles y mayor visión financiera para lograr que Cine Tonalá se convierta en un mejor negocio para todos. “De repente me entero de la situación de proyectos similares y están en peor situación económica que nosotros, y pues supongo que algo de todo lo mal que hemos hecho, algo hicimos bien”, puntualiza.

“NO ME AYUDES COMPADRE”, EL APOYO DEL GOBIERNO CON LAS SALAS INDEPENDIENTES

Hasta octubre de 2021, el gobierno federal, a través del IMCINE, brindaba apoyos millonarios al cine mexicano a través de varias modalidades. Una de ellas era el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), un fideicomiso que invertía capital de riesgo y/o prestación de créditos a sectores de la industria como producción, postproducción, distribución y exhibición.

Esta iniciativa federal surgió a partir de la modificación de la Ley Federal de Cinematografía de 1998 y fue aprobada por la Cámara de Diputados en 2002. Para otorgar el capital financiero, un comité integrado por representantes de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y representantes del gremio cinematográfico nacional, evaluaban los proyectos, y en conjunto, decidían cuáles eran los más viables.

Respecto a los apoyos financieros que otorgaba al sector de la exhibición, el FIDECINE lanzaba una convocatoria nacional para que personas físicas y morales solicitaran el recurso, el cual estaba destinado exclusivamente al equipamiento y remodelación de las salas, como por ejemplo: compra e instalación de equipos de proyección digital, equipos de audio, renovación de pantallas, butacas, marquesinas y anuncios luminosos, equipo de dulcería, barras, mesas o cualquier otro tipo de equipamiento.

El FIDECINE otorgaba un crédito cuya reserva era de 20 000 000 de pesos, dicho esto, cada proyecto ganador podía recibir hasta 2 000 000 de pesos. Los exhibidores elegidos debían pagar la totalidad del crédito en cinco años con una tasa de interés. Algunos de los requerimientos que debían cumplir eran: acreditar su nacionalidad mexicana, haber cumplido sus obligaciones fiscales ante el SAT, domicilio, trayectoria, un presupuesto con el esquema financiero, una fianza y un aval.

Cabe destacar el otro apoyo que otorgaba el IMCINE: el Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional (EFICINE). Este beneficio, en lugar de prestar crédito con intereses como el FIDECINE, aportaba capital para la producción y distribución de largometrajes a través de contribuyentes (que brindaban dinero a un proyecto para disminuir ese monto en su Impuesto sobre la renta (ISR). En 2018, durante la administración de Andrés Manuel López Obrador, se destinaron 700 000 000 de pesos para EFICINE y 145 para FIDECINE, informó el periódico *La Jornada* en 2018.

El ex director de la Canacine, Agustín Torres Ibarrola, comentó en una entrevista con el *El Economista* en 2017, que el apoyo de FIDECINE con este crédito era sumamente importante para los exhibidores independientes, pues estos tenían que estar al día con la competencia porque su sector era muy complejo y si no contaban con salas digitalizadas, con buen sonido y butacas de calidad, la gente no iría.

En 2017, el IMCINE compartió que del fondo de 30 000 000 de pesos, únicamente se utilizaron 22, porque no hubo otros proyectos que se hicieran merecedores al crédito. Algunas salas independientes que recibieron el préstamo fueron: Henry Cinemas, Citi Cinemas, Tu Cine, Cine Gabriela, Cine Dúo, Cinebox, Cine Life, Cine Hidalgo y Cine Tonalá Tijuana, la cual opera de manera independiente a Tonalá Ciudad de México.

Sobre este apoyo del FIDECINE, Juan Pablo, socio fundador de Cine Tonalá en Roma Sur, comenta que en su momento aplicó a la solicitud del crédito, pero nunca fue seleccionado, pues algunos requisitos eran casi imposibles de cumplir para la mayoría de los exhibidores autónomos, comparte:

El crédito que otorgaba el FIDECINE era como un crédito de banco. Si tú fueras al banco y pides dos millones de pesos, los tendrías que pagar a cinco años. Entonces va a pasar que te van a pedir un historial crediticio, un aval con propiedad, y una serie de cosas que nosotros no tenemos. Veía la publicidad que lanzaba IMCINE y se veía increíble, era como 'wow, yo la quiero', pero no comunicaban que era un crédito de banco, y decían: '¿quieres tener tu propia sala de cine?, ¡aplica!', y era como bueno, no, no es así. Lo que tú estabas ofreciendo era algo a lo que muy poca gente podía aplicar, porque muy pocos cumplían con esos requisitos. La verdad es que yo supongo que esta administración tendría que trabajar para que la exhibición también tenga o un EFICINE de exhibición o algo similar, porque nosotros que somos la sala modelo dentro de las salas de arte no nos lo dieron y si somos el caso más exitoso, pues imagínate los que se las ven negras.

Para Carlos Sosa, director de La Casa del Cine, los propósitos del IMCINE los últimos tres sexenios han sido claros en el tema de los estímulos fiscales. Según él, tanto Jorge Sánchez, como Marina Stavenhagen y la actual titular, María Novaro, son personas intachables, el único problema es que no han sabido interpretar correctamente los números con los que operan las salas independientes. Y pone el ejemplo de su propio negocio:

Si La Casa del Cine recibiera los 2 000 000 de pesos por el crédito de FIDECINE, tendría que pagar 400 000 pesos anuales, lo que significaría que la afluencia al lugar debería ser de al menos 40 000 espectadores al año, quienes también tendrían que consumir 100 pesos en el establecimiento entre el boleto del cine y otros insumos para generar un ingreso de 4 000 000 al año, pero se le restaría el 45 por ciento de la taquilla para pagar facturas a las distribuidoras. De este total, se debería de pagar una nómina de 170 000 pesos al mes, más la renta y la manutención de servicios como la luz y el agua, dando como resultado una ganancia neta de 450 000 pesos que se utilizarían para pagar el crédito.

“Llegar a tener 40 000 espectadores al año es difícil, nosotros llevamos 10 y apenas tuvimos en 2019, 30 500. Todavía no llegamos a los 40 000, pero básicamente es un crédito impagable para un sala alternativa”, concluye Sosa, quien además deja claro

que con los 2 000 000 de pesos de crédito se podría hacer un complejo como La Casa del Cine.

Finalmente Carlos Sosa propone que así como hay un EFICINE para brindar recursos a sectores como la producción y distribución, también se debería de destinar un apoyo semejante para la exhibición. Afirma que con una película menos que se produjera al año de 20 000 000, se podrían abrir 20 nuevas salas alternativas, lo que sería un escaparate oportuno para la industria del cine nacional, pero subraya: “también debería ser una obligación de nosotros como cineastas buscar la forma de mantenernos y dejar de pensar que es obligación solo del gobierno, eventualmente no hemos llegado a ese punto, yo soy de los que más pide fondos todo el tiempo, pero tendría que ser el ideal.”

Salas	Problemas que han tenido desde su fundación
Cinemanía Loreto	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Nómina alta ▪ Gastos indirectos relacionados a las otras empresas de los socios ▪ Tarifas altas de distribuidores grandes para proporcionar sus películas ▪ Falta de exactitud de tiempos de los proveedores ▪ Fallas con el enlace eléctrico de la planta de energía de Plaza Loreto ▪ Crisis económicas de 1994 y 2009 que aletargaron su crecimiento financiero.
Cine Tonalá	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Falta de experiencia de los socios como administradores ▪ Flujo de capital por parte de los empleados ▪ Acumulación de deudas ▪ Inseguridad y el terremoto de 2017 ▪ Falta de asistencia por temporadas
La Casa del Cine	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Nómina alta. ▪ Infraestructura insuficiente para recibir a más visitantes ▪ Su público asiduo es de pocos recursos ▪ Falta de asistencia por temporadas

EL PÚBLICO OPINA, LOS CINES INDEPENDIENTES DEBEN MEJORAR

Con el propósito de brindar un panorama más completo sobre las problemáticas de las salas independientes, se realizó una encuesta a 90 personas que se declararon en su mayoría visitantes asiduos a estos lugares para conocer su percepción respecto al funcionamiento de estos cines.

El 68 por ciento de los encuestados fueron mujeres y el 32 por ciento hombres, el rango de edad entre las personas estuvo entre los 19 y 51 años con residencia en la zona

metropolitana del Valle de México, principalmente de las delegaciones Benito Juárez, Cuauhtémoc y Tlalpan, así como de los municipios de Nezahualcóyotl y Ecatepec.

Ante la pregunta de “¿Qué le recomendarías a una sala de cine independiente para mejorar su funcionamiento?”, el 21 por ciento respondió que las salas deben mejorar la calidad de su proyección, mientras que el 13 hizo hincapié en mejorar su publicidad y difusión como lo demuestra la siguiente gráfica.



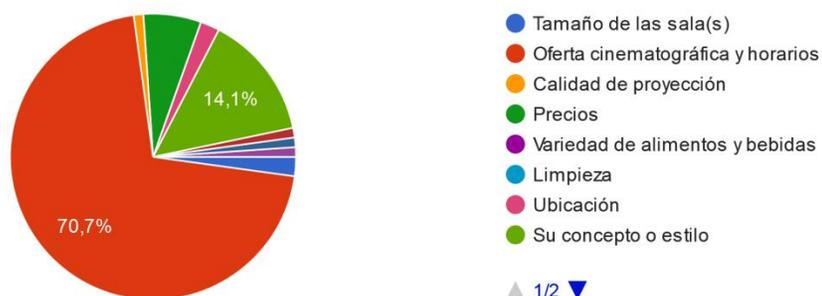
Otras sugerencias que realizó el público fue que los cines deberían ampliar su cartelera, abrir nuevas sucursales en la periferia de la capital, cuidar el mantenimiento de sus instalaciones, checar la limpieza del lugar, aumentar la capacidad de sus salas y los productos que se venden en su dulcería. Uno de los encuestados agregó: “aunque sé que es imposible, la sala importa mucho y tanto en La Casa del Cine como Cine Tonalá,

siento que son ‘pequeñas’ y entonces pediría que se agrande el espacio o se distribuyan de mejor forma los asientos, ya que uno está muy apretado”.

Por otra parte, cuando se les pidió su opinión sobre qué aspecto de los cines les agradaba más, el 70,7 por ciento afirmó que la oferta cinematográfica y la variedad de horarios, mientras que el 14,1 por ciento hizo hincapié en su concepto y estilo.

¿Qué es lo que más te gusta de los cines independientes?

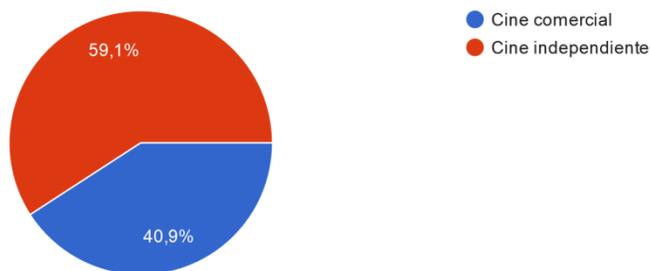
92 respuestas



De igual forma, el 59,1 por ciento respondió que si una película esperada por ellos estuviera programada tanto en un cine comercial como en un cine independiente, preferirían verla en este último. Finalmente, el 31,3 por ciento mencionó que conoció estos lugares porque fueron los únicos cines que proyectaron la película que querían ver.

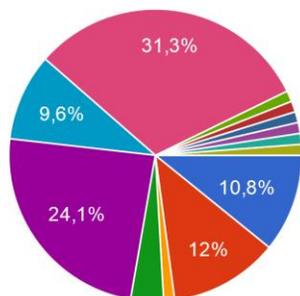
Si una película que quisieras ver está programada tanto en un cine comercial como en un cine independiente, ¿dónde escogerías verla?

93 respuestas



¿Cómo te enteraste de la existencia de estos sitios?

83 respuestas



- Se encuentra cerca de mi vecindario
- Publicidad en redes sociales
- Publicidad impresa
- Menciones en medios de comunicac...
- Recomendación de familiares y ami...
- Por cuestiones laborales
- Porque solo ahí exhibían la película...
- Al menos la cineteca, por tradición

▲ 1/2 ▼

LISTA DE CINES INDEPENDIENTES EN LA CDMX

SALAS ALTERNATIVAS	DELEGACIÓN	DIRECCIÓN
AUTOCINEMA COYOTE	ÁLVARO OBREGÓN	AV. INSURGENTES 1729
CCC	COYOACÁN	CALZ. DE TLALPAN 1670
CENTRO DE CULTURA DIGITAL	AV. PASEO DE LA REFORMA S/N	MIGUEL HIDALGO
CINE SAVOY	CUAUHTÉMOC	16 DE SEPTIEMBRE #4
CINE SEDENA	MIGUEL HIDALGO	PLAZA SEDENA
CINE TACUBA	MIGUEL HIDALGO	ENTRE GOLFO DE CAMPECHE Y GOLFO DE CALIFORNIA
CINE TONALÁ CDMX	CUAUHTÉMOC	TONALÁ 261
CINE TOP AZCAPOTZALCO	AZCAPOTZALCO	AV. AQUILES SERDÁN 400
CINE VENUS	CUAUHTÉMOC	REPÚBLICA DE CHILE #32
CINE VILLA OLIMPICA	TLALPAN	DEL OLIMPO S/N

CINEMANIA LORETO	ÁLVARO OBREGÓN	ALTAMIRANO 46
CINEMAS TLÁHUAC	TLÁHUAC	AV. TLAHUAC 5295
CINEMATÓGRAFO EL CHOPO	CUAUHTÉMOC	ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ #10
CINEROTIKA RIO	CUAUHTÉMOC	REPÚBLICA DE CUBA 81
CINETECA NACIONAL	BENITO JUÁREZ	AV. MÉXICO COYOACÁN 389
CUEC - SALA MANUEL GONZÁLEZ CASANOVA	COYOACÁN	MARIO DE LA CUEVA S/N, CU
EL CHANTE DE TODOS CINE FORO MAYAHUEL	CUAJIMALPA	MINA #11
EROTIK CENTER SEX SHOP CINEMA	VENUSTIANO CARRANZA	EJE VIAL 1 OTE.
FARO ARAGÓN	GUSTAVO A. MADERO	AV 517 S/N
LA CASA DEL CINE MX	CUAUHTÉMOC	REPÚBLICA DE URUGUAY 52
LE CINEMA IFAL	CUAUHTÉMOC	RÍO NAZAS 43
SALA JULIO BRACHO	COYOACÁN	AV. INSURGENTES 3000, CU
THE MOVIE COMPANY	ÁLVARO OBREGÓN	AV. SAN JERÓNIMO 263

ROMA, EL GIGANTE QUE VINO A ILUMINAR A LOS INVISIBLES

El cine mexicano vivió uno de sus mejores años en 2018. De acuerdo con datos del Anuario Estadístico del IMCINE, se produjeron 186 películas (10 más que el año anterior), se estrenaron 115 en salas y la asistencia a películas nacionales rebasó los 30 millones de espectadores; cifra histórica para nuestra industria cinematográfica.

En cuanto a los estrenos, no faltó la calidad. Hubo varios lanzamientos destacables para la crítica especializada y algunos de ellos brillaron en los festivales de cine más importantes de México y el mundo, como los casos de *Los adioses*, de Natalia Beristaín, ganadora en el Festival de Morelia con el Premio del Público; *Tiempo compartido*, de Sebastián Hoffman, galardonada en el festival de Sundance a Mejor Guión, o *Museo*, de Alonso Ruizpalacios, premiada en la Berlinale con el Oso de Plata.

Sin embargo, existía otra película que acaparaba los reflectores entre el público y la prensa por el renombre de su director: *Roma*, el octavo largometraje de Alfonso Cuarón. Esta película, producida por Esparanto Filmoj y Participant Media, y apoyada con EFICINE, representó el regreso a México de uno de sus cineastas más exitosos, y por otra parte, permitió que cientos de cines independientes salieran del anonimato, ya que fueron los únicos en exhibirla



Roma narra las experiencias de Cleo, una empleada doméstica de una familia de clase media durante la década de los años 70. Foto: Chilango.mx

A principios de año existía mucha expectativa e incertidumbre alrededor de *Roma*, ya que todos sus detalles habían sido protegidos con mucho recelo. Las únicas certezas hasta ese momento eran que había sido filmada en las calles de la Ciudad de México, y que Netflix, el gigante del *streaming*, había comprado sus derechos de distribución.

No obstante, tan pronto como terminó su etapa de post producción y se comenzó a estructurar su ruta por los festivales de cine más importantes del mundo, llegó la polémica. A unos días de que se diera a conocer la programación oficial del Festival de Cannes 2018, el director del evento, Thierry Frémaux, dio a conocer que Netflix había roto relaciones con ellos, por lo que todas las películas de la plataforma se habían quedado fuera de la competencia, incluyendo el trabajo de Cuarón.

Ted Sarandos, director de contenidos de Netflix, comentó en entrevista con la revista *Variety* que tomaron esa decisión porque no quisieron acatar la nueva regla del festival, la cual obliga a todas las películas a ser proyectadas primero en cines franceses y a esperar 36 meses para su distribución en canales digitales.

Netflix, en desacuerdo con esta política, se retiró. Thierry Frémaux comentó más tarde: “estoy triste por no poder acoger por primera vez en competición a Alfonso Cuarón y su película mexicana sobre su juventud. Es una bella película.”

A pesar del descalabro que sufrió *Roma* en Cannes, Netflix logró que la película estuviera en competencia en otros eventos de renombre como los festivales de cine de Nueva York, Toronto y Venecia.

El 25 de julio de 2018, el propio Alfonso Cuarón lanzó en su Twitter el primer teaser de la película, mientras que el Festival de Toronto hizo lo mismo con un fotograma del rodaje para confirmar su participación en el certamen.



Alfonso Cuarón 
@alfonsocuaron

Existen periodos en la historia que dejan cicatrices en las sociedades y momentos en la vida que nos transforman.



9:06 a. m. · 25 jul. 2018 · Twitter for iPhone



TIFF 
@TIFF_NET



.@alfonsocuaron's *ROMA*, starring Marina de Tavira, Daniela Demesa, Marco Graf, and Yalitza Aparicio. #TIFF18
bit.ly/2JL5dGJ



La primera sinopsis de *Roma* informaba: “Ubicada en la Ciudad de México a principios de los años 70, [la película] nos ubica en el terreno emocional y físico de una familia de clase media, cuyo centro es dominado por su amada nana (Yalitza Aparicio)”.

Fue en este lapso que comenzó a gestarse el camino de la nominación de *Roma* a los Premios Oscar 2019, pero para lograr este objetivo se tenía que cumplir el principal requisito de la Academia de Hollywood, el cual consistía en que todas las aspirantes debían estrenarse en su país de origen entre el 1 de octubre de 2017 y el 30 de septiembre de 2018.

Tanto la producción mexicana de la película como Netflix sabían que realizar un estreno corto podía ser un procedimiento delicado si trataban de hacerlo con las grandes cadenas comerciales por sus políticas corporativas, en virtud de ello, la única salida viable era negociar con los cines independientes. Los primeros elegidos fueron Cine Tonalá y Cinemanía Loreto.

Juan Pablo Bastarrachea recuerda que el primer acercamiento que tuvo Cine Tonalá con *Roma* fue a través de uno de sus productores, Nicolás Celis, quien es reconocido en el medio cinematográfico por haber trabajado con directores de la talla de Amat Escalante (*Heli*, 2013) y Tatiana Huezo (*Tempestad*, 2016). “Él nos buscó a nosotros para proponernos ser la primera sala donde se pudiera ver *Roma* por diferentes razones: una de ellas porque tenían que cumplir ciertos tiempos para los planes de la película y porque se hizo aquí al lado de Cine Tonalá (en la calle de Tepeji)”, informó en entrevista personal.

Asimismo, asegura que si la producción de *Roma* le hubiera propuesto su plan a cines como Cinemex o Cinépolis, se hubieran topado contra pared, pues “ellos son compañías grandes, corporativos que tienen muy poca flexibilidad en la toma de decisiones. A diferencia de nosotros, porque en ese momento éramos solo dos salas (CDMX y Tijuana). Planteamos un esquema muy interesante para ellos y pudimos ser el primer lugar donde se vio”, comparte.

A partir de julio, los productores de *Roma*, Nicolás Celis y Gabriela Rodríguez, de la mano del ingeniero Carlos Cuevas, fundador de Cactus Cinema Services –empresa dedicada al desarrollo de proyectos audiovisuales y a la comercialización de productos Dolby– comenzaron con la logística para remodelar la sala de Cine Tonalá y la sala 4 de Cinemanía Loreto para cumplir con las necesidades de proyección y audio que

solicitaba Alfonso Cuarón: imagen 4K (4096 x 2160 píxeles) y sonido Dolby Atmos (tecnología de sonido envolvente de 10 canales).

De esta manera, tanto las salas de Cine Tonalá (en CDMX y Tijuana) y Cinemanía tuvieron una gran reestructuración gracias a la inversión que depositó en ellos el equipo detrás de *Roma*. Lo que vendría días después sería una avalancha mediática, donde nadie llegaría a imaginar la convocatoria que alcanzaría la película en las salas alternativas.

¡Se vendían como pan caliente!

Era una mañana tranquila del jueves 30 de agosto. Las calles lucían con poco movimiento en la colonia Roma, pero en la entrada del Cine Tonalá se podía distinguir a un puñado de gente formada. Habían llegado antes de la apertura de la taquilla en busca de un milagro que les diera la oportunidad de comprar una entrada para las inesperadas proyecciones de *Roma*.

No obstante, alcanzar un lugar en este momento ya era imposible. Apenas se liberaron los boletos la tarde del miércoles 29 para las funciones del viernes 31 de agosto, sábado 1 y domingo 2 de septiembre, se agotaron en un par de horas. El personal del cine le comunicó a los infortunados que los cinco horarios estaban vendidos, las personas hicieron caras largas y comenzaron a retirarse. El teléfono de la taquilla no paró de sonar, el público seguía preguntando si quedaba algún asiento, la respuesta siempre era negativa. Incluso, el *community manager* recibió amenazas por teléfono: 'soy una productora de Televisa... necesito que me consigas un boleto... ¿acaso no sabes quién soy yo?'

La noticia del pre estreno de la nueva película de Alfonso Cuarón tomó por sorpresa a propios y extraños. Algunos medios de comunicación se apresuraban a brindar información, algunas veces errónea, de lo que sucedía. Mientras que otros buscaban a los productores para conocer los detalles de esta decisión.

"Roma", de Cuarón, agota funciones en la Ciudad de México

31/08/2018 | 00:02 | Redacción

κ A ✉

En menos de una hora, se acabaron los boletos de las cinco funciones especiales programadas de dicha película, en el Cine Tonalá de la capital

Me gusta 4.9 mil

Seguir a @El_Universal_Mx



Roma recibió apoyo para promover la CDMX



Ayer, en menos de una hora, se agotaron los boletos de las cinco funciones especiales programadas de **Roma**, en el **Cine Tonalá** de la **Ciudad de México**.

La proyección, dijeron allegados a la producción, fue un estreno técnico, es decir, para cumplir requisitos que le permita acceder a una posible selección para una competencia internacional.

El diario *El Universal* fue de los primeros en informar que las proyecciones se trataron en realidad de un estreno técnico para calificar a la película a competiciones internacionales.

Las primeras funciones de *Roma* en Cine Tonalá y Cinemanía Loreto se llevaron a cabo con altas expectativas por parte de los espectadores, las primeras reacciones inundaron las redes sociales:



Alex E. M.
@wolveindisguise

Imposible ver 'Roma' de Cuarón :(tanto en Cine Tonalá como en Cinemanía, las funciones estaban por completo agotadas, intenté desde hace una semana y hoy era el último día de proyección 💔

10:06 p. m. · 2 sept. 2018 · Twitter for Android



César Rincón Jiménez
@CRAFT3R

Perdón, no puedo dejar de pensar en #Roma Y hay que decirlo. Una parte importante de la experiencia fue haberla visto en pantalla grande con Dolby Atmos en @cinetonala Me siento muy afortunado. Sigo con el nudo en la garganta.

10:29 p. m. · 2 sept. 2018 · Twitter for Android

2 Retweets 18 Me gusta



mel
@melanieroc

ya vi Roma 🥰 tomé fotitos al principio, me emocioné porque no íbamos a pasar pero no llegaron los reservados y eran como 5 asientos de ellos, fue en una sala pequeña de cinemanía (está muy bonito) como con capacidad de 60 personas más o menos, había algunos del cast, fue bello 😊



9:24 p. m. · 2 sept. 2018 de Álvaro Obregón, Distrito Federal · Twitter for Android

Paralelamente a las funciones especiales que se celebraron en estos dos cines independientes, la 75.^a Mostra de Venecia, que se llevó a cabo del 28 de agosto al 8 de septiembre, tuvo en su competencia a *Roma*, la cual se alzó con el galardón más importante del certamen: el León de Oro. Este sería hasta ese momento el logro más importante que conseguiría Netflix en un evento internacional.

Más adelante, el 14 de septiembre, se hizo oficial lo que era un secreto a voces. *Roma* había sido designada como la candidata para representar a México en los premios Oscar y en los Premios Goya por parte de la AMACC.

Esta noticia se informó a través de una conferencia de prensa donde se dio cita parte del elenco y representantes del organismo gubernamental. Además, se comunicó que la película sería apoyada con dos millones de pesos de FIDECINE para cubrir gastos de promoción, difusión y posicionamiento en las dos competiciones internacionales.

Una vez que *Roma* se convirtió en la candidata oficial de México para entrar en la terna de Mejor Película Extranjera en los Oscar 2019, arrancó una campaña de promoción descomunal para colocarla en la agenda pública.

Para darnos una idea, en una clase magistral que concedió Cuarón en el Festival de Cine Lumière de Lyon, confesó que cuando trataron de elegir al distribuidor de la película, Netflix se convirtió en la opción más atractiva, porque prometieron llevarla a todos los rincones del planeta con un plan de ataque agresivo. Al pasar las semanas, el bombardeo publicitario que planearon se manifestó por todos los frentes.

De pronto todos los medios de comunicación comenzaron a dedicar editoriales, columnas, reportajes, notas, crónicas, reseñas, ensayos y entrevistas sobre *Roma*, incluso hubo líderes de opinión que se deshicieron en elogios al compararla con otras obras históricas de la cultura mexicana como *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz o los murales de José Clemente Orozco.

Roma

ANDAR Y VER / Jesús Silva-Herzog Márquez
en REFORMA
(12 Dic. 2018)-

El entusiasmo sólo se expresa en desmesura. Contenerlo es falsificarlo. Roma es una obra de arte como la que no se ha producido en México en este siglo. Más que una cinta, es un acontecimiento que solamente puedo comparar con la publicación de El laberinto de la soledad o de Pedro Páramo, con los murales de Orozco, con Los olvidados. Afirmaciones del arte que nos interpelan de manera radical. Metáforas que rehacen nuestro recuerdo y nuestra presencia. Quiero decir que Roma no es, a mi juicio, solamente la muestra de un artista en la plenitud de su creatividad, el trabajo magistral de un equipo insuperable que logra un concierto único. No es solamente la perfecta ensambladura de actuaciones, libreto, fotografía y evocaciones sonoras. Es algo más que una película técnicamente impecable y emocionalmente devastadora. Es el retrato más acabado del México dulce y cruel, de ese país entrañable y detestable que sigue sin ser una casa para todos.



La columna de Jesús Silva Herzog en el diario *Reforma* fue muy comentada en redes sociales por la comparación que hizo de *Roma* con otras obras nacionales.

El jueves 1 de noviembre Netflix comunicó a través de sus redes sociales que la película sería liberada en la plataforma el 14 de diciembre en todo el mundo, pero también contaría con algunas proyecciones en cines selectos a partir del 21 de noviembre en México, Nueva York y Los Ángeles; el 29 del mismo mes en complejos de Londres, y el 7 de diciembre en otros mercados que se darían a conocer a su debido tiempo.

Esta noticia sorprendió a todo mundo, pues nunca antes la compañía de contenidos *streaming* había hecho una distribución en cines con esta magnitud, pero como mencionó la periodista de *El País*, Rocío Asuyo, en su artículo *Netflix estrenará Roma en salas antes que online*, la empresa necesitaba un Oscar para alcanzar lo que tanto deseaban desde hace varios años: la validación artística.

Alfonso Cuarón agregó a través del comunicado:

Ver *Roma* en la pantalla grande es tan importante como asegurar que la gente de todo el mundo tenga la oportunidad de experimentarla en sus casas. La película fue rodada en 65 milímetros y complementada con una mezcla de sonido Atmos muy compleja. Aunque un cine ofrece la mejor experiencia posible para *Roma*, la película fue diseñada para ser igualmente significativa cuando se experimente en la intimidad del hogar.

Las primeras salas alternativas mexicanas en anunciarse como parte de la corrida de *Roma* fueron Cineteca Nacional, Cine Tonalá y Cinemanía Loreto. Los boletos para las tres sedes se vendieron como pan caliente, incluso sus portales de boletería online colapsaron por la alta demanda.



Cineteca Nacional durante las primeras funciones de *Roma*. Foto: Cine Premiere

Así lo documentó el periodista mexicano Oscar Steve del portal xataca.com.mx, quien comentó en su columna *¿Qué está pasando con Cuarón, Netflix Roma, Cinépolis y Cinemex?*, publicada el 21 de noviembre, que conseguir boletos no era una tarea sencilla:

La Cineteca Nacional liberó en una primera tanda los boletos de la primera semana y duraron apenas unos minutos. Cine Tonalá ofreció un par de funciones hace algunas semanas y lo mismo ocurrió. Con ello era previsible lo que ocurriría. Cuando la Cineteca Nacional publicó el resto de boletos la página comenzó a fallar, con algunos usuarios reportando que no podían comprar sus boletos, que la página los había expulsado del sitio y con tiempos de demora largos para cargar las previsualizaciones de la sala. Ahora todas las funciones hasta el 9 de diciembre en la Cineteca Nacional, en el Cine Tonalá y en Cinemanía están agotadas.



Las pocas salas disponibles provocó que la gente hiciera largas filas para alcanzar un boleto en Cine Tonalá. Fotos: Óscar Muñoz Tinoco

En una jugada que tomó a muchos por sorpresa, Netflix, a través de Matt Brodli, director de adquisiciones, lanzó un comunicado donde le ofrecía a Cinépolis y Cinemex exhibir *Roma* en sus pantallas a partir del 21 de noviembre. Para Vicente Gutiérrez, periodista especializado en cine de *El Economista*, esta decisión fue un acto inesperado, pues Alfonso Cuarón siempre supo que si aceptaba la alianza con Netflix, la película nunca llegaría al circuito de exhibición comercial, pues la plataforma es competencia directa de los cines y no comparten las mismas políticas de proyección.

“Netflix presiona a los exhibidores mexicanos para que pongan *Roma* en sus salas y lo hace público como si fuera algo sencillo cuando es un tema complicado y de dinero que debió pasar por una negociación privada”, comentó en su texto *Netflix reta a Cinépolis y Cinemex* del 16 de noviembre.

La incertidumbre para conocer la respuesta de los cines llegó a su fin el 22 de noviembre, cuando Cinépolis informó que no podían exhibir *Roma* hasta que Netflix respete el periodo de 90 días por el que pasan todas las películas proyectadas en salas para poder liberarse posteriormente en plataformas digitales.

En el comunicado se detalló lo siguiente:

En Cinépolis nada nos gustaría más que poder exhibir la película *ROMA* de Alfonso Cuarón. La consideramos como una joya de la cinematografía moderna. Desafortunadamente, *ROMA* fue vendida a Netflix cuyo modelo de negocio hasta ahora no ha contemplado la exhibición en salas de cine. En todo el mundo, las películas que se exhiben en salas de cine requieren un periodo durante el cual no estén disponibles en otras plataformas o canales. A estos periodos se les conoce coloquialmente como ventanas. Tanto distribuidores como exhibidores trabajamos a nivel mundial con una ventana de exhibición en salas de cine que dura aproximadamente 90 días. Desde el mes de mayo de este año sostuvimos conversaciones con Netflix con la mayor voluntad para exhibir *ROMA* en nuestras salas de cines, respetando la ventana tradicional de exhibición. La ventana que Netflix ofreció, sin embargo, dista mucho de las prácticas comunes de la industria.

Después de darse a conocer la postura de Cinépolis (Cinemex nunca dio a conocer su posicionamiento), Alfonso Cuarón lamentó en redes sociales la poca flexibilidad de ellos al no ceder a la petición de Netflix. En una entrevista que le concedió al periódico *El Universal*, el cineasta añadió: “la película se le ofreció a Cinemex y Cinépolis, pero ellos querían una ventana demasiado grande, y yo lo entiendo porque responden a su modelo económico, pero eso es algo que está cambiando”.

A pesar de la respuesta negativa de las grandes cadenas, las primeras funciones de *Roma* en las salas independientes se celebraron con enorme afluencia. Andrea Lavagnini, en entrevista personal, recuerda que las primeras semanas de proyección en Cinemanía Loreto fueron demasiado concurridas, ya que mucha gente luchaba para encontrar un boleto, e incluso se generaban peleas entre el público para ganar un lugar, abunda: “nosotros incluso tuvimos que limitar el número de boletos a 5, porque mucha gente hacía reventa, nos dimos cuenta de eso el primer día. Al final, si hacemos un recuento, vendimos el 100 por ciento de localidades hasta la exhibición en Netflix, no hubo ni un asiento vacío.”

Al pasar los días, las redes sociales de la película anunciaban las nuevas sedes que se unían a su circuito. Por ejemplo, el 22 de noviembre se informó que salas como Le Cinema IFAL, The Movie Company, Julio Bracho del CCU y La Casa del Cine se

sumaban en la Ciudad de México, mientras que otras más se incorporaban en ciudades como Guadalajara, Tijuana, Querétaro, Guanajuato, Xalapa y Zacatecas.

El crítico de cine mexicano Ricardo Pohlenz, describió en su artículo *Todos los caminos llevan a Roma*, publicado en el diario *El País*, cómo surgió un aparente llamado desde la sociedad civil para solidarizarse ante la situación por la que atravesaba la exhibición de la película:

No puedo sino sentirme maravillado por el arrastre que alcanzó *Roma* como fenómeno cultural cuando se le cerraron las puertas de las grandes exhibidoras. Ver *Roma* en pantalla grande se convirtió en una consigna, algo que había que hacer, de una forma u otra. Los boletos se agotaron rápidamente en las pocas salas en las que se exhibió, convirtiéndolo en un privilegio, o mejor dicho, en un acto al que había que asistir para ver y ser visto. Habrá quien se quedara en casa a verla, o fuera a casa de un amigo que sí tuviera Netflix.

Para la segunda semana de diciembre, *Roma* había logrado llegar a casi todos los rincones de la república mexicana, con excepción de Baja California Sur, gracias a las casi 110 salas alternativas que vieron en el filme una oportunidad única en su vida para atraer nuevos públicos.

Las salas alternativas que proyectaron *Roma* en la Ciudad de México fueron las siguientes: Cineteca Nacional, Cinemanía Loreto, Cine Tonalá, Cinematógrafo El Chopo, Le Cinema IFAL, The Movie Company, La Casa del Cine, CUEC, Centro de Capacitación Cinematográfica, Cine Top Azcapotzalco, Faro Aragón, Centro de Cultura Digital, Los Pinos, Sala Julio Bracho CCU, Auditorio BlackBerry y el Autocinema Coyote.

Cabe recalcar que aunque el 14 de diciembre *Roma* fue estrenada en Netflix a nivel mundial, la asistencia a las salas independientes no cesó en algunos complejos hasta febrero de 2019. Incluso, se celebraron actividades adicionales como funciones colectivas en el Complejo Cultural Los Pinos y en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, donde, según los organizadores, acudieron más de 3 mil personas. Asimismo, el propio

Cuarón motivó a las personas a organizar proyecciones comunitarias para que la experiencia fuera más allá de solo verla en una televisión o dispositivos móviles.

El 22 de enero de 2019 la Academia de Hollywood anunció la lista final de nominados para la ceremonia que se celebraría el 24 de febrero. Como se esperaba, *Roma* encabezó todas las categorías con 10 nominaciones, entre las que destacaban: Mejor Película, Mejor Director, Mejor Película Extranjera y Mejor Actriz. De esta forma, el camino de la película estaba cerca de llegar a su fin, pero el júbilo del público hacia la obra de Cuarón había alcanzado niveles importantes.

El día de la ceremonia se vivió un fenómeno muy pocas veces visto en el cine, y es que de repente se había desencadenado una especie de patriotismo alrededor de la película, algo que se ve comúnmente en juegos de la Selección Mexicana de fútbol en mundiales. Incluso, decenas de personas se dieron cita a lo largo de la calle de Tepeji en la colonia Roma (donde se filmó parte de la película) para tomar fotos, echar porras y conocer la casa donde creció Cuarón.



Alrededor de 200 personas visitaron la casa donde se filmó *Roma* el día de la ceremonia de los Oscars 2019. Foto: Diario de Gato

Todo el camino que vivió la exhibición de *Roma* a través de las salas de cine independientes en el país les permitió generar mayor visibilidad con el público, el cual desconocía totalmente de su existencia. Así lo vio también Alfonso Cuarón, quien en

una entrevista con *El Universal* afirmó: “lo que me da gusto es que *Roma* se pudo usar como plataforma de muchas cosas, una fue hacer del conocimiento público todas estas salas independientes que tienen una programación más variada y diversa que las grandes compañías, y eso me parece muy sano.”

De igual manera el IMCINE precisó en su análisis del caso *Roma* publicado en el Anuario Estadístico 2018 que la película funcionó, en parte, para que las salas independientes sean vistas como actores sociales y sitios que pueden abrirle camino a otras películas mexicanas con otro tipo de audiencias.

DESPUÉS DE LA TORMENTA VIENE LA CALMA, EL EFECTO POST ROMA EN LOS CINES

Las salas de cine independientes, que acogieron por casi 14 semanas consecutivas a *Roma* en su cartelera, vivieron una temporada de esplendor que difícilmente volverá a repetirse, pero mientras duró, lograron generar grandes entradas de capital y nuevos públicos llegaron a ellos por el fenómeno mediático de la película.

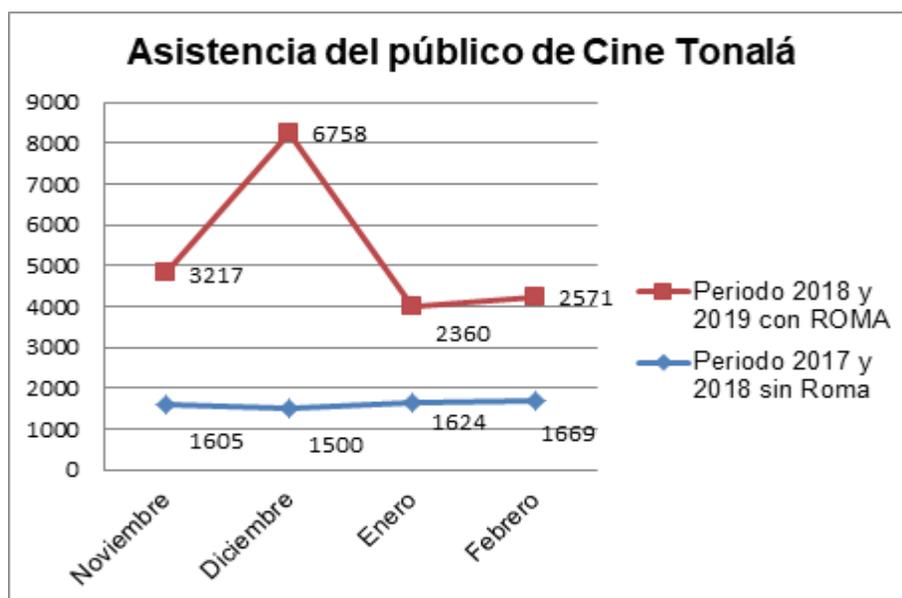
Aunque a la fecha es incierto el total de audiencia y taquilla que acumuló *Roma* en los cines alternativos por las políticas de confidencialidad de Netflix, sabemos que en la Cineteca Nacional acumuló 32 000 espectadores y en Cine Tonalá casi 14 000, según fuentes directas de ambas sedes. Lo que significó un importante crecimiento para ambos, pero sobre todo para este último en relación al flujo de gente.

A Juan Pablo Bastarrachea le pareció de vital importancia, además de la remodelación que tuvo la sala de Cine Tonalá gracias a *Roma*, la cantidad de personas influyentes que se acercaron a su cine por la película. Por ejemplo, recuerda una noche donde se realizó una función exclusiva para los conductores de Televisa, que al mismo tiempo coincidió con un evento de la marca de motocicletas Harley Davidson en el restaurante. En entrevista personal, compartió la anécdota:

Tuvimos un evento privado de Harley Davidson, así que el lugar estaba decorado para el evento, no era una noche normal de Tonalá. Había edecanes y muchos hombres barbones y tatuados, como gente de clan, ese evento abarcaba toda nuestra operación salvo una función de *Roma* para el corporativo de Televisa. Entonces vino Emilio Azcárraga, Loret de Mola,

Denisse Maerker y todo el corporativo. Llegó gente muy fresca con sus familias, más los directivos de Televisa y de noticieros; en ese momento *Roma* acababa de ganar en Venecia, por lo que era el tema de conversación, pero nadie la había visto. En algún momento de esa noche convivieron todos los motociclistas más el corporativo de Televisa, y yo creo que tanto unos como los otros pensaron que eso era natural aquí, eso fue muy interesante y es algo que pasa mucho.

Gracias a datos obtenidos por parte de Cine Tonalá, es posible medir el crecimiento de su público a partir de la exhibición de *Roma*. Por ejemplo, desde su exhibición en noviembre de 2018 hasta finales de febrero de 2019, generaron alrededor de 14 906 visitantes en su sala de cine. En el mismo periodo de tiempo, pero de noviembre de 2017 a febrero 2018, solamente obtuvieron 6 398. Menos de la mitad de lo que generaron un año después.



En cuanto a La Casa del Cine, su director Carlos Sosa reconoce, en entrevista personal, que el lugar ha tenido estrenos igual de importantes que *Roma*, como lo fue en su momento la japonesa *De tal padre tal hijo* (2013) de Hirokazu Koreeda, o la coreana *Parasitos* (2019) de Bong Joon-Ho, sin embargo aclara que sería muy malagradecido de su parte no sentirse satisfecho por las nuevas audiencias que llegaron para quedarse, añade:

Desde luego que el fenómeno *Roma* cambió para siempre la historia de las salas de cine independientes, porque una cosa es que hayas tenido una película taquillera muy buena, que se pudiera ver tanto en Cinemex y Cinopolis, y otra que una película del tamaño de *Roma* dijera públicamente: 'no vamos a las salas tradicionales, sino vamos a las salas alternativas', porque eso puso en el mapa del consumidor de entretenimiento que existen este tipo de salas y que hay otra forma de ver cine. Sin lugar a dudas, después de *Roma*, el lugar creció porque mucha gente que no nos conocía llegó y le encantó la idea de ir al cine de manera íntima, en un tercer piso y en un lugar más privado. Varios me han dicho que ya no van a Cinopolis o Cinemex y mejor vienen acá. La Casa del Cine es otra post *Roma*, tenemos mucho más público, y yo creo que sí fue por la película.

Por su parte, el programador de cine Andrea Lavagnini también cree que *Roma* tuvo un impacto totalmente positivo en Cinemanía Loreto, ya que todo el fenómeno mediático sirvió para poner en el mapa nuevamente a este espacio que acababa de tener una reapertura, en entrevista para este reportaje, argumentó:

De alguna forma la exhibición de *Roma* coincidió con un momento importante a nivel histórico de Cinemanía. Estábamos funcionando, se acababa de remodelar la sala, y esto nos puso otra vez en el mapa. Todo lo que vivimos con la película fue una experiencia fundamental para demostrar que las estrategias de sobrevivencia de las salas de cine no están ligadas únicamente al esquema tradicional del multiplex. Eso ha sido fundamental, creo que *Roma* ha sido a nivel nacional y mundial el evento más importante que ha abierto la ventana para sacar el aire, para dar aire frío y nuevo a un mundo de la exhibición que ya estaba cansado, y que genera nuevos esquemas. Todos hemos inventado nuevas formas de trabajar a partir de *Roma*.

Pero mantenerse de las glorias pasadas es imposible. Los esfuerzos de las salas independientes para continuar vigentes regresaron paulatinamente a la normalidad. Juan Pablo sabe que en el imaginario colectivo de la gente, tanto Cine Tonalá como el resto de las otras salas alternativas, tuvieron un repunte gracias a la obra de Cuarón y del impulso publicitario de Netflix, pero considera que es muy difícil volver a tener una temporada así.

Desde entonces, los cines independientes han desplegado una serie de estrategias para seguir en la mira del público, en el caso de Cine Tonalá, y de manera similar en Cinemanía Loreto, ha funcionado muy bien integrar a su programación súper producciones de corte autoral como *Dolor y Gloria* de Pablo Almodóvar, *Había una vez en Hollywood* de Quentin Tarantino o incluso *Joker* de Todd Phillips. El fundador de Cine Tonalá concluye al respecto: “lo que pretendemos con esas películas que generan mucha expectativa, es que la gente las venga a ver y aquí se enteren que proyectamos también películas mexicanas más chiquitas, y que todo ese cine puede convivir en un espacio al mismo tiempo”.

NETFLIX VS LAS GRANDES CADENAS, UNA LUCHA DE GIGANTES

Netflix es actualmente la empresa de entretenimiento *Video on Demand* más poderosa del mundo. Su presencia en 190 países, sus 183 millones de suscriptores y un valor en el mercado aproximado a los 150 mil millones de dólares (según la revista *Esquire*), validan su liderazgo en este ámbito, incluso en 2018 sus acciones en la bolsa de valores superaron a otros colosos como Disney y Comcast.

Sin embargo, Netflix no nació como un poderoso emporio de la noche a la mañana. Sus orígenes son más bien modestos y datan de varias décadas atrás. La compañía se fundó en Los Gatos, California en 1997, en ese entonces se dedicaba a ofrecer rentas de películas en DVD vía domicilio con el agregado de que la gente podía evaluar los contenidos en su portal online. Su principal competidor era Blockbuster, quien dominaba el mercado de los videoclubes.

Marc Randolph, uno de los fundadores de Netflix, explicó en su libro *That will never work: the birth of Netflix and the amazing Life of an Idea* que en el 2000 intentó ofrecer parte de la empresa a Blockbuster con el fin de comenzar juntos la transición digital, pero en vez de entablar una negociación, John Antioco, CEO de la franquicia, le afirmó que no necesitaban de ellos. Irónicamente en 2010, las deudas de Blockbuster eran insostenibles y se declaró en bancarrota.

En su lugar, Netflix sí supo adaptarse a la nueva era del streaming con un modelo de negocio donde buscó generar ingresos a partir de suscripciones y no por la renta de sus

títulos como solían manejarse los antiguos videoclubes. Además, la posibilidad de consumir su catálogo en cualquier momento del día y a través de cualquier dispositivo con conexión a internet como Smart TV's, celulares y consolas de videojuegos le ayudó a generar gran popularidad entre la gente.

En 2011 Netflix comenzó con la producción de sus propios contenidos, algunos de ellos alabados por la prensa como el caso de la serie política *House of cards*. No obstante, la compañía aspiraba a más y apoyó la realización de producciones de mayor calibre con el fin de ganar premios internacionales. El primer paso lo dio en 2013, cuando se hizo con los derechos de distribución de la película *The Square*, la cual narra los hechos ocurridos durante la revolución egipcia de 2011. Esta producción fue nominada al Oscar en 2014 y aunque no recibió la importante estatuilla en la categoría de Mejor Documental, generó los cimientos de lo que estaría por venir: temporadas consecutivas donde al menos una de sus cintas competiría en los eventos más relevantes de la industria cinematográfica.

Por ejemplo, Netflix produjo el documental *Virunga* en 2015 y logró colocarlo en la competencia por el Oscar. La misma dosis se repitió en 2016 con otras dos películas del mismo género: *What Happened Miss Simone?* y *Winter on Fire*. En 2018, la compañía concursó nuevamente por las estatuillas, pero esta vez lo hizo a través del drama *Mudbound* de Dee Rees. El film alcanzó tres nominaciones de la Academia, pero no logró ganar ninguna.

Sería hasta 2019 que apostó por *Roma* para llevarse al fin tres victorias a casa: Mejor Película Extranjera, Mejor Fotografía y Mejor Director, aunque no pudo alcanzar la más importante: Mejor Película, que le fue dada en su lugar a *Green Book* de Peter Farrelly.

Para Javier Zurro, periodista del diario *El Español*, esa noche se vivió una batalla entre dos modelos que colisionaron de manera frontal, el de Netflix que entró como un elefante sin respetar los tiempos y las ventanas tradicionales con *Roma*, y el de la industria del cine conservadora, que apoyó a *Green Book* para proteger su negocio frente al enemigo, el analista puntualizó lo siguiente en su artículo *Netflix desafía a los cines: ¿acabará su modelo con las salas tradicionales?*:

A la Academia de Hollywood le tocó la papeleta de posicionarse en una lucha que tiene a todo el mundo en vilo, y de la que los agoreros dicen que depende el futuro y la supervivencia del cine como lo conocemos. Si el Oscar hubiera ido para *Roma* se apostaba por la convivencia de esas dos formas de entender la producción, mientras que darle el premio a *Green Book* era apostar por la tradición, tanto en la forma como en los modos de exhibir.

La insólita promoción y distribución que realizó Netflix con *Roma* sentó un precedente en la historia de la industria del cine. Así lo fue también el dinero invertido para dichas tareas. Según Brook Barnes, periodista del diario *New York Times*, publicó en su reportaje *Netflix en campaña por el Oscar* que la empresa habría destinado un presupuesto de al menos 30 millones de dólares para la logística comercial de la película. La magnitud de esta cifra sorprende si tomamos en cuenta que la producción de *Roma* costó apenas la mitad de esa supuesta cantidad.

Para muchos, el mensaje que lanzó Netflix a sus competidores era claro: el tema económico nunca va a ser una barrera a la hora del cumplimiento de sus ambiciones. Una vez concluido el camino de *Roma*, la compañía trató de repetir la misma fórmula con sus otras súper producciones, y para eso necesitaba incursionar de lleno en la exhibición de las salas de cine.

A finales de noviembre de 2019 se anunció que Netflix alquilaría por 10 años el mítico completo cinematográfico *The Paris* (ubicado en Manhattan) con el objetivo de presentar ahí sus eventos especiales, premieres y los estrenos más relevantes de su catálogo.

De igual forma, en ese mismo año acordaron un millonario contrato con la cadena American Cinematheque, la cual opera el *Egyptian Theater*, uno de los cines más icónicos de Los Ángeles. El trato consistió en que la empresa de Los Gatos podría hacer uso de las instalaciones para exhibir sus películas.

En lo que compete al caso mexicano, la exhibición de *Roma* en los cines alternativos abrió la posibilidad de una estrecha alianza de mutuo beneficio entre Netflix y estas empresas. En 2019, varios de estos complejos tuvieron la oportunidad de proyectar, con tres semanas de anticipación, películas como *Los dos papas* (2019, Fernando

Meirelles), *Historia de un matrimonio* (2019, Noah Baumbach) y *El Irlandés* (2019, Martin Scorsese), las cuales fueron posteriormente seleccionadas para competir en la temporada de premios 2020.

Para Bastarrachea el esquema de exhibición está en constante movimiento, por lo que es imposible para un cine permanecer estático o seguir haciendo las cosas de manera tradicional. La incorporación de Netflix al mercado como distribuidor de sus propios contenidos ha cambiado las reglas del juego, y esto ha sido una oportunidad que debe ser aprovechada por los cines independientes. El director general de Cine Tonalá añade en entrevista personal:

Nosotros al ser una sala independiente no tenemos en nuestra lógica la ventana de los 90 días que las salas comerciales sí tienen, porque ellos generalmente programan compromisos y poseen esquemas de negocios diferentes con la exhibición. A mí me vino muy bien *Roma* como cine alternativo y yo creo que al resto de las otras salas también, porque lo que hizo Netflix con la película fue una distribución sumamente inteligente. Ellos pensaron: *Roma* va a llegar a todas las pantallas que tengan Netflix en el país, pero también queremos que llegue a toda la gente y en las mejores condiciones posibles, porque esta película se hizo de una forma tan artesanal que toda la gente la tiene que ver bien. Entonces, si no están en esta ecuación las salas comerciales pues no importa. Yo creo que eso jugó a su favor fuertemente, y a nosotros nos puso en la mira para mucha gente que no nos ubicaba y reivindicó al circuito alternativo, porque quizá la película más importante en la historia del cine mexicano se fue en este camino.

De igual forma, Carlos Sosa no tiene pelos en la lengua a la hora de afirmar que el pleito entre Netflix y el duopolio de la exhibición le ha beneficiado profundamente:

“Sin duda creo que Netflix le está poniendo en su madre a las salas comerciales, ya pasó con *Roma*, ahora lo hizo recientemente con *El irlandés* y otras más... espero que este conflicto nunca se resuelva, porque así las personas que están interesadas en ver esas películas vienen a las salas alternativas,” señala.

Actualmente, el empoderamiento que ha adquirido Netflix en la industria del cine también ha hecho temblar a diversas empresas exhibidoras en Estados Unidos.

Por ejemplo, el *Financial Times* reportó en su nota *Hollywood holds vigil as cinema feels the squeeze* que 2020 podría ser un año doloroso para cadenas como AMC, Cinemark y Cineworld, ya que en la recta final de 2019 vieron caer el valor de sus acciones. Anna Nicolaou, autora de dicho texto, hace hincapié en los importantes lanzamientos que ha producido la plataforma de streaming, los cuales han eclipsado a otros estudios y han obtenido nominaciones a premios importantes.

Alejandro Aja, columnista especializado en medios digitales y tecnología de *El Economista*, observa una situación similar en el ámbito mexicano. En su artículo *Las salas de cine vs las pantallas de streaming* subraya que a pesar del control establecido por Cinépolis y Cinemex en el mercado nacional, la presión del avance tecnológico podría tener efectos negativos en estas empresas en 2020. “Cada día, vemos más y más películas en casa sin tener que salir y a una fracción del costo. Si eso fuera poco, cada día existen más opciones, más baratas y más amigables para ver películas en el hogar”, precisa.

Por otra parte, el director mexicano Arturo Ripstein lamenta la guerra existente entre salas y plataformas digitales. En una entrevista que le concedió al periódico *Reforma*, manifestó que el asunto económico siempre va a ser un factor irreconciliable entre empresas de este tipo, pero sugiere: “yo pienso que a tu adversario es mejor unirte, hacer un trato, aunque también entiendo a las salas normales de no proyectar esas películas [las de Netflix], ¿por qué, si son tu competencia?”

LA CRISIS DEL COVID-19, LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRAFICA TAMBALEA

Cuando comenzaron a aparecer los primeros casos de personas infectadas con COVID-19 el 27 de febrero de 2020, el gobierno mexicano implementó diversas estrategias para frenar la nueva enfermedad. Desde un inicio se le recomendó a la población asearse continuamente las manos y evitar, en la manera de lo posible, las grandes multitudes. Esto provocó una disminución considerable de visitas a lugares públicos como los cines.

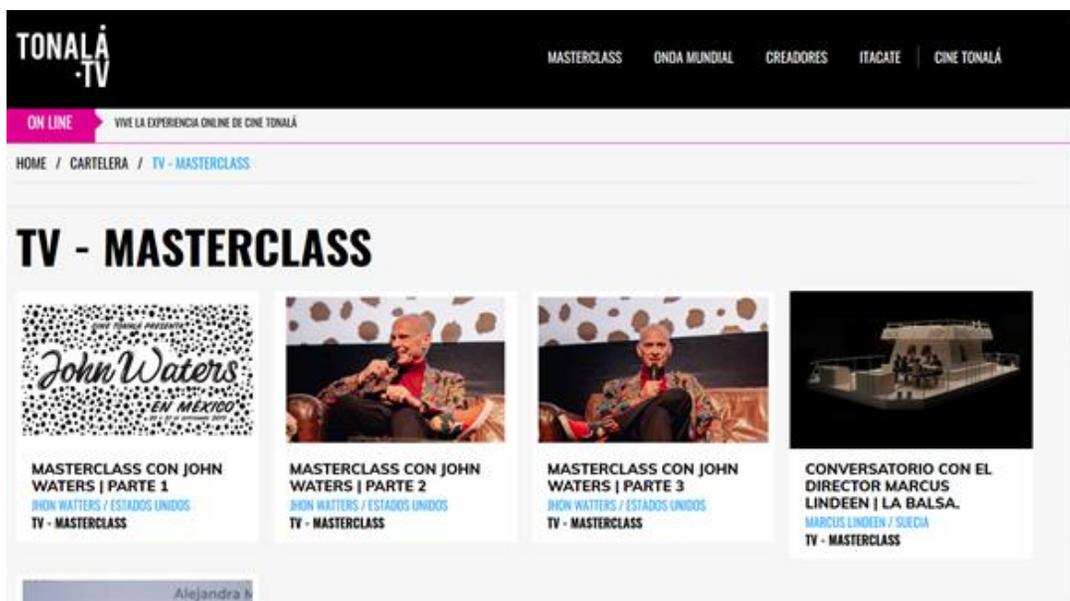
A inicios de marzo, las salas tuvieron que adoptar nuevas reglas sanitarias como la reducción de su aforo a la mitad y a proveer de gel antibacterial a sus visitantes, pero los esfuerzos fueron insuficientes. Casi de manera inmediata los cines debieron suspender sus actividades indefinidamente para evitar la propagación de este virus.

Los primeros en cerrar sus puertas fueron Le Cinema IFAL y las salas ligadas a la UNAM como la Filmoteca y el Cinematógrafo El Chopo el 17 de marzo. Después le siguieron La Casa del Cine y Cinemanía Loreto el 20, Cine Tonalá el 22, y finalmente la Cineteca Nacional como Cinépolis y Cinemex el 24 de marzo.

Sobrellevar la crisis no era una situación sencilla. Sin venta de boletos, alimentos o bebidas, la entrada de capital se volvió casi nula. Los cines independientes tuvieron que ingeniárselas y adoptaron nuevas formas de sobrevivencia.

Por ejemplo, Cine Tonalá adaptó su carta con el servicio de entrega a domicilio, solicitó una campaña de donaciones a través del portal *Donadora* para apoyar económicamente a sus trabajadores (consiguieron 471 000 pesos) y se apuró a lanzar un proyecto que estaba en su etapa de desarrollo: Tonalá TV. Su nuevo sitio web de streaming.

El nuevo portal de la empresa llamó la atención rápidamente por su extenso catálogo de películas clásicas y contemporáneas, así como numerosas películas mexicanas. Para acceder a cualquier título se debe pagar una renta de 35 pesos que permite tener habilitado el contenido por 48 horas, o si se desea, también está la opción de compra por 80 pesos. Además, también se puede acceder de manera gratuita a conversaciones que ha albergado este espacio como las masterclass de los cineastas John Waters, Marcus Lindeen o Rose McGowan.



De acuerdo con el fundador, el proyecto nació de las múltiples solicitudes que recibía sobre inaugurar un nuevo espacio en provincia. Cuando comenzó la contingencia, buscaron la forma de echar andar el sitio en tan solo 4 días. Imagen: Tonalá TV.

En entrevista con *El Universal*, Rodrigo Ortigosa, director comercial de Cine Tonalá, comentó que el lanzamiento del nuevo servicio se debió en gran parte para obtener una fuente de ingresos adicional durante este periodo de contingencia y para compartir la cuarentena con su clientela. “Todo mundo está pasando por una situación difícil sin importar la industria que seas, pero creo que nosotros los pequeños independientes somos los más afectados porque vivimos al día, al igual que nuestra gente”, explicó.

Por su parte, Ernesto Agraz, programador de Cine Tonalá, explicó en entrevista personal, el funcionamiento operativo de su servicio de streaming: “Eyelet, la empresa que provee a Tonalá TV de contenidos, posee un catálogo gigantesco donde tú como dueño de los derechos de exhibición de una película en cierta región, puedes subirla y ponerla online directamente a tu sitio web”.

Asimismo, señaló que el esquema de ingresos se divide en 60 por ciento para distribuidores de la cinta, y el 40 restante se reparte entre Eyelet y la plataforma exhibidora, en este caso, Tonalá TV.

Pero a pesar de la positiva recepción del público con el servicio de *streaming*, la situación financiera de la empresa comenzaba a tambalear. “El plan inicial era mandar a

todos los empleados a casa con el 50 por ciento de nómina, pero después [los socios] vieron que no era viable, porque no se tenían los suficientes fondos para mantener a toda la planta. Entonces, se tuvo que hacer un recorte de personal”, recuerda Ernesto con tristeza.

Posteriormente, Tonalá empezó a construir alianzas comerciales con grandes marcas para subsistir, como fue el caso de la cervecera Modelo, quien dio una cantidad de capital a cambio del uso de la terraza de Cine Tonalá.

De igual manera, surgió *Itacate Tonalá*, una miniserie documental donde cuatro restaurantes icónicos de la CDMX comparten sus experiencias durante la pandemia. Esta iniciativa les permitió generar patrocinios importantes.



En esta serie de cortos participan los restaurantes Sobremesa, Rokai, Pizza Félix y Contramar. Foto: Paola Alín

La situación también fue tensa para La Casa del Cine, la cual tuvo que encontrar nuevos caminos ante la adversidad. Cuando el centro cultural decidió cerrar sus puertas, lanzó un comunicado a través de sus redes sociales donde mencionaron que estarían fuera de operación como medida preventiva:

Sabemos que es un momento crítico para la salud de nuestros clientes y de todos los que operamos en este espacio. A pesar de no estar físicamente,

estaremos enviando material virtual para acompañarlos en esta difícil situación, cuando volvamos los necesitaremos para sopesar el bache que pasaremos y estaremos ansiosos de recibirlos en esta su casa.

En su portal online *lacasadelcine.mx*, lanzaron un catálogo gratuito con alrededor de 35 películas mexicanas e internacionales. Esta medida se hizo posible gracias a la colaboración de las casas productoras y distribuidoras: Mantarraya, Viento del Norte Cine, Cacerola Films, Albricas Producción, Cineteca Nacional, Caguama Films, Chamaca Films, Menuuma Narrativa a la Deriva, Gato y Mancha Audiovisual.

Algunas películas que se pudieron consultar fueron *Alamar* (2009) de Pedro González Rubio, *Una bella luz interior* (2017) de Claire Denis, *Sopladora de Hojas* (2015) de Alejandro Islas, *Alicia más allá del abismo* (2015) de Abril Schmucler, *Vaho* de Alejandro Gerber (2009), entre otras.

Para Carlos Sosa, la cabeza al mando de La Casa del Cine, este periodo fue shockeante. Por un lado, tenía el compromiso de ofrecerle a su público películas para sobrellevar el confinamiento, pero por otro, carecía de recursos suficientes para sostener el proyecto. “Si bien no teníamos para mantenernos, el equipo se mostró solidario con bajar sus honorarios. Yo tenía dinero personal guardado para pagarles, pero también productores y amigos hicieron su donativo y con eso pudimos sopesar los gastos de primera instancia”, abunda en entrevista personal.

Conforme la emergencia sanitaria se extendía, Carlos y su equipo planearon varias actividades para seguir en el panorama de sus seguidores. Por ejemplo, con el apoyo de amigos cercanos como la actriz Ilse Salas, el patinador Carlos “Charlie” Haro y el ilustrador Jorge Alderete organizaron ciclos de películas vía streaming.

Asimismo, se llevaron a cabo una serie de clases magistrales donde se exponían temas ligados al cine como escritura de guión, producción y dirección con Katina Medina Mora, Pedro González y Leonardo Heiblum. Pero tal vez una de las propuestas que más llamó la atención fue la iniciativa “Un café y una chela con...”, donde invitados como Matt Dillon, Daniel Giménez Cacho y Guillermo Arriaga conversaban de manera online con los clientes de La Casa del Cine.

“Todo eso fue lo que hicimos para mantenernos presentes. Además de hacer muchas redes y muchas propuestas, como proyectar en la azotea imágenes para que gente que pasara por La Casa del Cine supiera que estábamos activos”, subraya.



La serie de conversaciones “Una chela o café con” tuvo una gran aceptación entre los seguidores de La Casa del Cine. Imagen: canal de Youtube de La Casa del Cine MX

Un último aspecto que recalca firmemente Sosa, es que no se realizó ningún despido de personal. A pesar de la crisis financiera, todos los integrantes conservaron su trabajo. “Esa fue parte de la premisa, todos pusimos de nuestro dinero y esfuerzo. Dijimos: ‘vamos a bajarnos el sueldo, pero nadie se va a ir’, porque realmente los que trabajamos aquí somos amigos, un equipo”, subraya.

EN TIEMPOS DE PANDEMIA, LAS PLATAFORMAS SE POSICIONAN

Las plataformas de *streaming* se han convertido en una atractiva alternativa para el consumo de cine entre el público mexicano, y gracias al periodo de confinamiento, sus números se incrementaron ante el cierre de escuelas y espacios públicos. El portal español *Statista*, proveedor de datos de mercado, publicó en marzo de 2020 que las suscripciones a plataformas VOD se habían incrementado 32 por ciento en México.

De igual manera el sitio *Just Watch*, compartió un cuadro comparativo donde se puede observar el ascenso de usuarios que han tenido las principales plataformas de *streaming* desde el 15 de marzo hasta el 15 de julio de 2020.

Servicio de Streaming +% Incremento desde el 15 de marzo

HBO Go	+ 326%
FOX Premium	+275%
Claro Video	+254%
Amazon Prime Video	+247%
Netflix	+188%

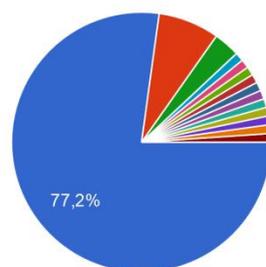
No obstante, de todas estas empresas, había una que proyectaba enormes ganancias al finalizar el año. La agencia EFE de noticias informó el 22 de abril que Netflix había ingresado entre enero y marzo 709 000 000 de dólares a nivel mundial, 21 por ciento más de lo que generó en 2019.

También recalcó que se sumaron casi 16 000 000 nuevos suscriptores, donde el 25 por ciento provenía de Latinoamérica. La empresa californiana estimó que a final de 2020 ingresaría 709 000 000 de dólares, mucho más de lo que capturó en 2019 (344 000 000).

En julio de 2020 se levantó una encuesta para este reportaje sobre las preferencias del público de la zona metropolitana del Valle de México, en relación a su consumo de plataformas de streaming durante el periodo de confinamiento.

Para este ejercicio participaron 92 personas con promedio de edad de 30 años. Algunas de las preguntas que se realizaron estuvieron encaminadas a conocer cuáles son sus servicios favoritos, qué valores encuentran en ellos sobre las salas, y si planean regresar a los cines cuando se reactive esta economía.

¿Cuál de las siguientes plataformas de contenidos audiovisuales consumes con mayor frecuencia?
92 respuestas



- Netflix
- Amazon Prime
- Cinépolis Klic
- FilminLatino
- Clarovideo
- Son 3 de las mencionadas: Netflix, A...
- Cuevana
- La mayoría de veces Netflix o Filmin L...

▲ 1/2 ▼

El 77,2 por ciento de las personas confesó consumir Netflix con mayor frecuencia, le siguen Amazon Prime con el 8 por ciento y FilminLatino con el 4. Es importante recalcar, que los catálogos tanto de Netflix como de Amazon Prime, están compuestos principalmente de películas hollywoodenses y producciones estadounidenses.

¿Cuál sería tu razón principal para preferir ver una película o serie en una plataforma que asistir al cine?

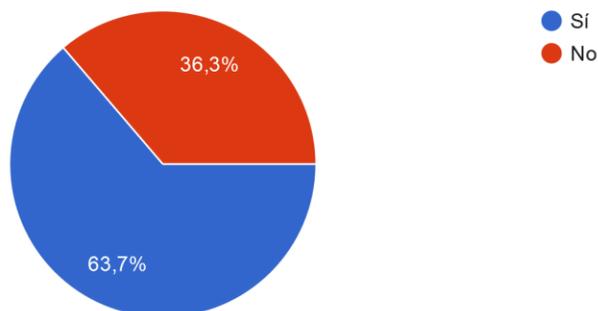
92 respuestas



Entre algunas de las razones más señaladas para preferir ver una película en casa, encontramos la facilidad para consumir los contenidos en cualquier momento, el factor económico, la comodidad y la diversidad de los títulos. Asimismo, podemos inferir que para mucha gente estos atributos están por encima de la experiencia del cine tradicional.

¿Consideras que las plataformas de streaming son actualmente una fuerte competencia para las salas de cine?

91 respuestas



Cuando se reanuden las operaciones de los cines independientes en tu localidad, ¿planeas regresar inmediatamente a estos complejos?

92 respuestas



Asimismo, las personas encuestadas consideraron que actualmente las plataformas de *streaming* sí son una seria competencia para los complejos cinematográficos, y por otra parte, señalaron su desconfianza por regresar a los cines independientes de su comunidad en medio de esta pandemia, lo que es una respuesta preocupante para la continuidad de estos espacios.

“SÁLVENSE QUIEN PUEDA”, LOS RECORTES AL SECTOR CULTURAL

Cuando la crisis sanitaria de la influenza H1N1 azotó al país en 2009, cerca de 4 000 salas de cine permanecieron cerradas del 25 de abril al 6 de mayo. En ese entonces, la CANACINE reportó pérdidas de ventas por 270 000 000 de pesos. Sin embargo, los complejos lograron pasar el bache y salvaron a sus trabajadores.

En cambio, la situación con la contingencia del COVID 19 parecía ser completamente distinta en 2020. Desde el 25 de marzo se frenaron todas las actividades ligadas al cine, entre ellas la exhibición. Las 7 619 salas del país tuvieron que suspender sus proyecciones y solo podrían reactivarse cuando el semáforo de riesgo epidemiológico de cada entidad lo permitiera.

El diario *Reforma* informó el 28 de marzo en su nota *Prevén pérdidas para cine en México* que la exhibición aporta aproximadamente 50 000 empleos directos y 150 000 indirectos, por lo que la inactividad de este sector produciría severos daños (a esto se le

sumaría también la interrupción de estrenos y rodajes). El productor de cine, Julio Chavezmontes, también mencionó en dicho texto, que el Estado debería implementar políticas públicas para salvar a la industria audiovisual y así reactivar la economía mientras la iniciativa privada se recuperaba.

No obstante, el IMCINE también ha estado atravesando momentos difíciles. Desde el 4 de mayo, la representante María Novaro le comunicó a todos los directores de festivales de cine y asociaciones civiles que redujeran sus expectativas económicas este año, ya que el apoyo económico previsto con el Programa de Otorgamiento de Donativos 2020 había sufrido recortes.

De igual manera, otra problemática surgió cuando la directora de los Estudios Churubusco, Lorenza Manrique, anunció en su Twitter que el IMCINE había sufrido graves afectaciones en su presupuesto. Más tarde, Novaro confirmó a través de un comunicado un ajuste a los gastos operativos de 6 000 000 de pesos con el fin de apoyar al sector salud en la lucha contra el coronavirus, en dicho documento señalaba:

En el contexto de la emergencia sanitaria Covid-19, y como es de conocimiento público, el presupuesto de toda la administración pública federal se ha reconducido para atender la vida de miles de mexicanos. El IMCINE, como todas las instituciones públicas, ha colaborado solidariamente en esta tarea.

A la problemática de los recortes del IMCINE, se le sumó la propuesta de los senadores de Morena, Mario Delgado y Dolores Padierna, de eliminar los fideicomisos del FOPROCINE, EFICINE y FIDECINE. El primero en filtrar la iniciativa a la opinión pública fue el cineasta Celso García, quien escribió en sus redes sociales que todos los apoyos para cortometrajes, guiones, postproducción y óperas primas iban a ser reducidos a la mitad y que las cuentas bancarias del IMCINE ya habían sido vaciadas.

Los reclamos y presión de la comunidad artística no se hicieron esperar. Guillermo del Toro de la mano de otros directores y productores, se manifestaron en contra de esta iniciativa y exigieron un diálogo con la bancada de Morena, entre ellos el diputado Sergio Mayer, para dar marcha atrás a la desaparición de los fideicomisos.

Aunque el 21 de mayo, Mario Delgado anunció que el FIDECINE no desaparecería, el Proyecto de Presupuesto de Egresos de la Federación, elaborado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (e impulsado por la presidencia) en septiembre, obligó a reabrir el debate de la sobrevivencia de los fideicomisos.



Mario Delgado
@mario_delgado

En diálogo extraordinario con la comunidad cinematográfica, llegamos a los siguientes acuerdos:

1. El #FIDECINE NO desaparecerá
2. Hacer equipo para plantear estrategias que hagan crecer a la industria
3. Apoyo a los acuerdos del @imcine.

¡Gracias @SergioMayerb y @alefrausto !



Giovanna Zacarías
@lazacarias

Se perdió #FONCA adios #FOPROCINE adiós #Fidecine las promesas de campaña se las lleva el viento. Lo que ha dejado la 4T es un vacío legal y el descobijo a algo que daba certeza y presupuesto al cine nacional. 2021 NO VOTES POR MORENA. Lastima tener esos representantes culturales.

[Translate Tweet](#)



Martha Tagle @MarthaTagle · Oct 8

Aquí votación a favor y en contra de la desaparición del Fondo de inversión y estímulos al Cine.

Con votos 230 desaparecen el FIDECINE

[Show this thread](#)



Tras el cambio de opinión de los representantes de Morena respecto a los fideicomisos, la comunidad cinematográfica reaccionó en contra de esta política, entre ellos, la actriz Giovanna Zacarías.

El 29 de septiembre, la Comisión de Presupuesto y Cuenta Pública de la Cámara de Diputados, avaló la desaparición de todos los fideicomisos con el fin de concentrar recursos para atender la crisis sanitaria y económica provocada por la pandemia. Nueve días después, a través de una votación en la Cámara de Diputados, la fracción de Morena consiguió eliminar los 109 fideicomisos.

Dadas estas circunstancias, María Novaro prometió trabajar en un plan B que permita garantizar apoyos para el cine mexicano, aunque hasta el 12 de octubre de 2020, se desconoce el monto destinado para este propósito ni la modalidad para otorgarlo.

SIN SALVAVIDAS PARA LOS CINES

El 9 de julio de 2020, la titular del IMCINE reveló durante una mesa de trabajo con directores y productores los momentos adversos que atravesaba el organismo, ya que les habían obligado a devolver el equipo de cómputo del personal y vehículos, en dicha conversación agregó: “toda la ayuda será agradecida porque están difíciles los tiempos y sí, estamos sobrepasados, ya nos quitaron hasta las computadoras, y qué les cuento, la reducción de 75 por ciento administrativa está pesada y el trabajo desde casa está cabrón...”

Bajo esta situación, el IMCINE se había quedado con lo mínimo para operar y sin poder otorgar un fondo de emergencia que solicitaron las salas independientes cuando comenzó el confinamiento. Así lo recalcó también Carlos Sosa, quien compartió que se organizó una red de 15 salas alternativas de toda la república, las cuales se unieron para solicitar un apoyo. En entrevista telefónica señaló:

Se escribieron un par de cartas, se trabajó, se habló con ellos, pero no hubo respuesta como tal. Aunque bueno, María Novaro siempre nos respondió y nos tomó las llamadas, pero lo que no había era la posibilidad de dar ese dinero. A mí me queda claro, por cómo están las cosas y las prioridades del gobierno, que no era una falta de voluntad de la Secretaría de Cultura o del IMCINE, sino que ellos no tenían la posibilidad de apoyarnos. Sí hubo voluntad, sí hubo una petición, sí nos escucharon, sí nos recibieron, pero no hubo apoyos porque no tenían de dónde sacarlos.

Pero no todo estaba perdido, tanto La Casa del Cine como Cine Tonalá lograron recibir un chaleco salvavidas cuando más lo necesitaban. Sin la necesidad de buscarlos, la alcaldía Cuauhtémoc, a través de sus dependencias de turismo y cultura, se acercaron para externarles una ayuda financiera. El alcalde Nestor Nuñez había ideado un plan para reactivar la economía una vez que se pudieran abrir los espacios públicos, y para eso, necesitaba que los comercios culturales no quebraran.

El director de La Casa del Cine explica que el objetivo principal del gobierno local era provocar una economía circular, en virtud de ello, les compraron muchísimos boletos por adelantado. Estos serían repartidos a restaurantes y hoteles para que pudieran ser utilizados en paquetes promocionales para sus clientes, y de esta manera se les

alentaba a visitar sitios de esparcimiento. “Nosotros ganamos, porque ya nos habían comprado los boletos. Pero también los hoteles y restaurantes, porque ya tenían promociones para jalar gente y así reactivaban la economía. Me pareció una cosa increíble y desde ahí este alcalde merece todo mi respeto”, puntualiza.

Sin embargo, no todas las salas corrieron con la misma suerte. En el caso de Cinemanía Loreto la ayuda del IMCINE se quedó a la deriva y la alcaldía Álvaro Obregón no les extendió la mano. César Luna, director operativo del complejo, recalca en entrevista personal, que debieron establecer un acuerdo con la plaza sobre el alquiler para reducir sus gastos. “Les platicamos nuestra situación y afortunadamente ellos fueron muy comprensivos, entendieron lo que se estaba viviendo y llegamos a un acuerdo donde de cierta forma, nos condonaron la renta. Para nosotros fue un gran respiro porque nos permitió seguir pagando nóminas”, comparte.

UN DIFÍCIL REGRESO A LA NUEVA NORMALIDAD

Tras cumplirse el primer mes del cierre de salas debido a la pandemia, Tábata Vilar, directora general de la CANACINE, calculó que se habrían dejado de vender hasta 30 000 000 de boletos en el país, lo equivalente a 1 500 000 000 de pesos. Estas cifras, advertía, podrían empeorar si no se reanudaban actividades lo más pronto posible.

Si bien los más perjudicados fueron las salas independientes, pues muchas de ellas viven al día, las grandes cadenas también se las vieron negras. Francisco Eguren, director de programación y comercial de Cinemex, reveló en una entrevista para *El Universal* el 22 de junio, que la compañía había perdido más de 1 750 000 00 de pesos en esos tres meses de confinamiento. Asimismo, aseguró que tenían “el agua hasta el cuello” y de no poder reabrir al 100 por ciento sus salas para la segunda semana de julio, sería imposible sostener algunas.

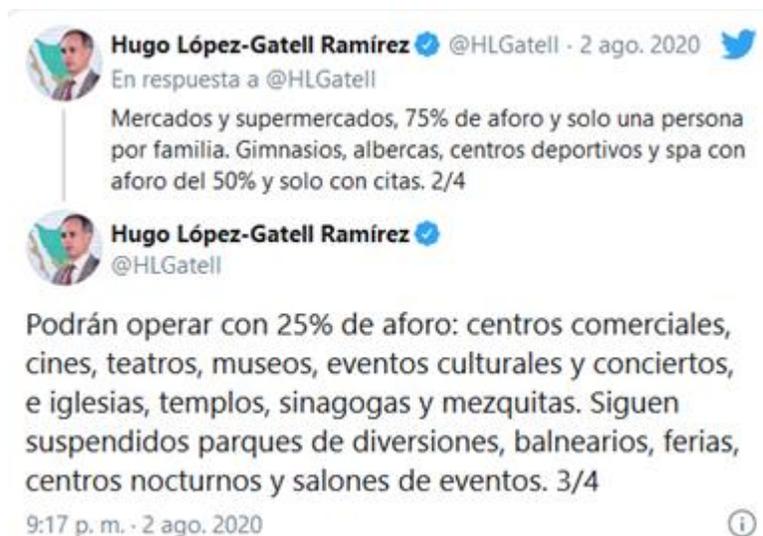
Por su parte, Cinépolis también resistió los embates de la emergencia sanitaria. El director general, Alejandro Ramírez, le informó a *El Universal* que tan solo en los primeros tres meses de contingencia habían perdido 33 200 000 000 de pesos, y todavía tenían que solventar las quincenas de sus 40 mil trabajadores, quienes hasta el 18 de junio aún conservaban su trabajo. “Como señalan varios empresarios, hay que

salir y reactivar la economía, si no, como por ahí dice alguien, igual no nos morimos de coronavirus, pero sí de hambre”, señaló el magnate.

Desde la segunda semana de junio, los cambios del semáforo sanitario permitió que algunos estados de la república reabrieran los cines, como fueron los casos de Aguascalientes, Michoacán y Quintana Roo. Conforme fueron pasando las semanas, se les sumó Chiapas, Durango, Hidalgo, Morelos, Tlaxcala, Oaxaca y Zacatecas.

De acuerdo con el periódico *La Jornada*, hasta el domingo 19 de julio se había logrado reactivar aproximadamente el 16 por ciento de las salas de todo el país, pero un dato que llamó la atención fue la casi nula asistencia, ya que apenas se promediaba entre el 5 y 10 por ciento de aforo en cada proyección. Sobre estos raquíticos números, Tábata Vilar argumentó que la gente todavía no se animaba a visitar los cines por la falta de estrenos, y de seguir esta tendencia la crisis se agravaría conforme pasen las semanas.

La noche del domingo 2 de agosto, Hugo López Gatell, titular de la Subsecretaría de Prevención y Promoción de la Salud, reveló los estados de la república que pasarían de color rojo a naranja y anunció que actividades económicas no esenciales como los cines, museos y conciertos estarían habilitados.



Esta noticia sorprendió al público, ya que desde el inicio de la pandemia se anunció que los cines reabrirían en semáforo amarillo.

Aunque el permiso para reabrir puertas ya estaba dado, las salas de la Ciudad de México anunciaron su reapertura hasta el 12 de agosto. Durante estos 10 días armaron

una amplia campaña informativa en medios de comunicación para informar las medidas sanitarias que llevarían a cabo, por ejemplo: 1) todos los visitantes estarían obligados a utilizar cubrebocas durante su estancia en los complejos, 2) el aforo permitido sería del 30 por ciento, 3) los asistentes estarían separados entre butacas, 4) implementarían horarios segmentados para que la gente no se cruce entre películas, y 5) se alentaría la adquisición de boletos a través de las aplicaciones móviles para evitar el contacto físico.

El 12 de agosto Cinépolis, Cinemex y la Cineteca Nacional reactivaron sus funciones después de 4 meses y medio de inactividad. Las salas independientes como La Casa del Cine y The Movie Company lo hicieron el 18 y Cine Tonalá el 20. Salas como Le Cinema IFAL y Cinemanía Loreto decidieron prolongar su reapertura.

Pero a pesar de que el reinicio de actividades fue como un alivio para toda la industria cinematográfica, los números de pérdidas, calculados por la CANACINE y las grandes cadenas, mostraban un panorama catastrófico.

Alejandro Ramírez, representante de Cinépolis, le compartió a *La Jornada* que tanto su compañía como Cinemex perdieron más de 10 mil millones de pesos del 25 de marzo al 6 de septiembre. Asimismo, estimó que en este lapso se vendieron en todo el país un millón 960 mil boletos, lo que representa 99 por ciento menos que los 188 millones 865 mil boletos alcanzados el año pasado. Un fuerte descalabro para todas las empresas dedicadas al sector de la exhibición.

Por supuesto, las salas independientes también salieron lastimadas. Carlos Sosa contabiliza que La Casa del Cine dejó de ingresar alrededor de dos millones de pesos. En cuanto a Cinemanía Loreto, César Luna calcula que dejaron de percibir alrededor de entre dos millones y medio; para Cine Tonalá el escenario fue igual de duro, pues su cifra de pérdidas alcanzó (según apreciaciones) los cuatro millones si se toma en cuenta lo que obtuvieron el año pasado.

UN FUTURO DESCONCERTANTE

Una pareja de señores con cubrebocas se detiene momentáneamente enfrente de la fachada de Cine Tonalá. Miran de reojo las funciones y el menú del día, pero nada les convence, por lo que deciden continuar con su camino. Las nubes comienzan a oscurecer la tarde y todo se ve muy tranquilo.



Cine Tonalá cambió sus paredes de madera por concreto en esta nueva realidad. A la entrada se encuentra un guardia que sanitiza a los clientes y les realiza una encuesta para descartar que sean posibles portadores de COVID 19. Foto: Cine Tonalá.

Después de unos minutos, un pequeño grupo de amigos termina su reunión y abandona el establecimiento, el lugar se queda completamente vacío, solo con los empleados que se reúnen para comer. “El restaurante ha estado así desde que reabrimos, aunque sí ha habido días un poco fluidos”, me platica la encargada de la barra. Sin embargo, la sala de cine no ha contabilizado hasta el momento visitantes para sus primeras dos funciones de hoy.

Emilio, el encargado de la sala de proyección, señala en entrevista que los clientes que han regresado al cine son pocos y fáciles de identificar, pues suelen ser vecinos de la colonia, y destaca que la película más exitosa hasta el momento ha sido la francesa

Retrato de una mujer en llamas (2020), la cual ha sido la única en “agotar” entradas en esta nueva normalidad.

Pero las otras películas no han corrido con la misma suerte, y varias de ellas han registrado muy pocos espectadores. Las mejores actividades que han logrado atraer a visitantes son las que suceden en la terraza, “viene puro “whitexican”, algunos sin cubrebocas y es cuando todo se pone caótico, pero en general los vecinos que vienen al cine son muy respetuosos, ellos siguen las medidas sanitarias y la sana distancia”, puntualiza Emilio.

Ernesto Agraz, programador de Tonalá, recuerda que desde antes de frenar actividades a mediados de marzo, ya le ofrecían a la gente gel antibacterial como medida preventiva. Esta dinámica se sigue realizando hasta ahora, así como la solicitud de siempre traer cubrebocas y no permitir el acceso a la sala con alimentos y bebidas.

Además, el aforo máximo de la sala es de 30 personas para cualquier proyección o función de stand up. “La semana pasada tuvimos a Alexis de Anda (comediante). Le pedimos a las personas que mantuvieran el cubrebocas y ninguno de ellos se opuso. Ellos sí agarraron la onda. El show como tal fue algo muy raro, ver la sala para 30 personas es muy curioso”, sentencia.

En cuanto a La Casa del Cine, Carlos Sosa señala, a 15 días de haber reabierto el espacio, que la reacción de la gente ha superado sus expectativas, pues a pesar de la pandemia, el público ha respondido asistiendo. Entre algunos de los ajustes que realizaron encontramos la reducción de 10 funciones diarias a 7, y la limpieza continua del establecimiento. “Somos muy particulares en cómo llevamos a cabo la limpieza y todos los protocolos de seguridad, estamos cuidando a todos los clientes como si fueran nuestras propias familias, entonces ha venido mucha gente”, comparte.



Carlos Sosa y el resto del staff de La Casa del Cine durante el primer día del reinicio de actividades. Foto: Casa del cine.

Sin embargo, no todas las empresas pudieron arriesgarse a regresar a la nueva normalidad. Desde que se otorgó el permiso para la reapertura de los cines, en Cinemanía Loreto analizaron todos los escenarios posibles, operativamente hablando, sobre las expectativas de ingresos que podrían alcanzar con las restricciones del aforo y el nuevo horario de cierre de la plaza (17:00 hrs.).



César Luna, director operativo de Cinemanía Loreto. Foto: César Luna.

La opción más viable que encontraron fue no reabrir, ya que sería casi un suicidio. César Luna argumenta en entrevista: “cada mes íbamos a tener pérdidas y pérdidas, entonces preferimos no hacerlo hasta tener un plan que pueda trabajarse paralelamente junto con la apertura de nuestro espacio.”

El proyecto que trae entre manos Cinemanía es la creación de un cine al aire libre en la explanada de Plaza Loreto. De concretarse, podrán recibir un capital extra que les ayudará a solventar los gastos, pero la iniciativa todavía está lejos de ver la luz.

Por otro lado, el director operativo también se ha dado a la tarea de observar la reacción del público ante la reapertura de los cines alternativos, y para él, ninguno ha obtenido resultados positivos hasta el momento, ya que no están generando ganancias que les permita salir con los gastos.

Sin más, opina que la gente todavía tiene miedo de asistir a lugares públicos, y los cines, aunque sean sitios cerrados, representan todavía un peligro latente, sobre todo para los adultos mayores.

No obstante, las salas comerciales perciben un escenario más favorecedor. Los ingresos de las primeras semanas de exhibición en la capital arrojaron un crecimiento pequeño, pero sumamente importante para ellos.

Alejandro Ramírez, de Cinépolis, comentó en una rueda de prensa llevada a cabo el 9 de septiembre en Plaza Carso, que había una clara tendencia positiva respecto a la asistencia, pues la primera semana de septiembre tuvo un incremento del 65 por ciento en todo el país respecto al último fin de semana de agosto.

Panorama de la exhibición cinematográfica en México durante la crisis del COVID 19							
Del viernes	Al jueves	Total cines habilitados	Asistentes por semana	Crecimiento respecto a la semana anterior	Boletos acumulados	Taquilla por semana	Asistentes por semana por cada cine
05-jun-20	11-jun-20	25	10,419		10,419	\$ 679,976.00	417
12-jun-20	18-jun-20	42	19,237	84.60%	29,656	\$ 1,149,956.00	458
19-jun-20	25-jun-20	49	22,994	19.53%	52,650	\$ 1,362,107.00	469
26-jun-20	02-jul-20	142	43,110	87.48%	95,760	\$ 2,541,412.00	304
03-jul-20	09-jul-20	151	50,346	16.78%	146,106	\$ 2,898,757.00	333
10-jul-20	16-jul-20	158	63,267	25.66%	209,373	\$ 3,559,311.00	400
17-jul-20	23-jul-20	172	62,676	-0.93%	272,049	\$ 3,447,766.00	364
24-jul-20	30-jul-20	158	65,830	5.03%	337,879	\$ 3,655,417.00	417
31-jul-20	06-ago-20	231	84,710	28.67%	422,589	\$ 4,820,248.00	367
07-ago-20	13-ago-20	363	137,610	62.44%	560,199	\$ 8,360,194.00	379
14-ago-20	20-ago-20	510	243,031	76.60%	803,230	\$ 14,885,300.00	477
21-ago-20	27-ago-20	524	357,183	46.97%	1,160,413	\$ 21,440,742.00	682
28-ago-20	03-sep-20	646	425,378	19.09%	1,585,791	\$ 25,220,493.00	658
04-sep-20	10-sep-20	755	610,661	43.55%	2,196,452	\$ 36,672,861.00	809
TOTAL			2,196,452			\$ 130,694,540.00	

Información proporcionada por Alphaville Cinema, distribuidora de cine independiente y Comscore, compañía de investigación de marketing.

Hasta el 11 de septiembre de 2020, se ha reactivado el 72 por ciento de salas en todo el país (todas operando al 30 por ciento de capacidad) y hasta julio se supo que 14 cines del interior de la república estaban en bancarrota, más los que se vayan sumando. De acuerdo con la empresa Rentrak, las salas capitalinas que hasta el momento han tomado la batuta como los líderes de la asistencia han sido Cineteca Nacional, Cinépolis Forum Buenavista, Cinépolis Perisur y Cinépolis Universidad.

El recuento de las pérdidas continúa en aumento y el retorno total a las salas se percibe muy lejano, pero como concluye Ernesto Agraz, regresar al escenario en el que nos encontrábamos antes de la pandemia será gradual: “mientras no podamos tener la vacuna y el semáforo cambie a verde será muy difícil recuperar el ritmo que teníamos antes, pero me parece importante pensar en lo que hemos aprendido en estos meses: ya supimos adaptarnos a esta situación y encontramos la manera, como cines, de llegar a la gente”, puntualiza.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Como observamos a lo largo del reportaje, las salas de cine independientes se han convertido en sitios emblemáticos para la oferta cultural de la ciudad. Su importancia va más allá de solo exhibir cine de autor, ya que también han contribuido a generar audiencias más críticas y a darle cobijo al cine mexicano que la mayoría de las veces pasa desapercibido por las grandes cadenas.

Asimismo, han logrado gran popularidad entre los cinéfilos por su concepto único que envuelve al visitante en una experiencia de otro nivel. De igual manera han propiciado espacios de discusión y promovido nuevas visiones de cineastas nacionales y extranjeros a precios bastante accesibles. Esto difícilmente lo realiza un complejo multiplex ubicado en una plaza comercial, cuyos propósitos persiguen fines lucrativos.

Sin embargo, estos cines acumulan serios problemas que los ponen en una situación vulnerable debido a su incapacidad para ser sustentables financieramente. La falta de una audiencia numerosa que les permita una taquilla estable y la alta nómina de sus trabajadores (más otros gastos ligados a su operación), han ocasionado un ciclo vicioso donde es frecuente que lidien con números rojos y deudas.

La ausencia de un respaldo económico (que sí garantiza una gran corporación) provoca que les sea complicado solucionar algunos problemas relacionados con el equipamiento de su sala o al mantenimiento constante del inmueble. Esta situación hace que operen en una aparente austeridad y con recursos limitados.

Pero si los cines independientes se ajustaran más a los gustos de las multitudes, ¿serían negocios más rentables? Pensar en la posibilidad de que estas salas adopten costumbres como las de su competencia podría ser riesgoso para ellos, pues además de caer en la incongruencia, probablemente gran parte de su público asiduo quedaría defraudado por el cambio del contenido de su cartelera, y no sería extraño que se inclinaran por otras opciones.

La única ocasión en que las salas alternativas estuvieron en la mira del público fue durante el estreno de *Roma* de Alfonso Cuarón, una película con gran impacto

mediático. Su proyección exclusiva representó ingresos de taquilla sin precedentes, pero aun así sus momentos de gloria se fueron diluyendo conforme pasaron las semanas.

No obstante, aprendieron a través de esta experiencia que pueden equilibrar su cartelera si programan tanto producciones de gran manufactura como películas más modestas. Por la naturaleza del cine independiente, acostumbrado a recibir pocos reflectores y a ser del gusto de un pequeño sector del público, estas salas están destinadas a vivir con sobriedad, por lo que deben ser muy creativos para buscar nuevas formas de generar dinero.

Por otra parte, es importante puntualizar que la exhibición cinematográfica del circuito cultural carece de apoyos por parte del gobierno mexicano, siendo el caso de la Cineteca Nacional una excepción, pues cabe recordar que esta institución perteneciente a la Secretaría de Cultura, recibe un presupuesto directo cada año para su funcionamiento. Por ejemplo, tan solo en 2019 le fueron otorgados aproximadamente 44 000 000 de pesos, con los cuales pudieron atraer a más de un millón de visitantes.

La Cineteca Nacional es un modelo ejemplar de cómo un organismo cultural puede generar rentabilidad si tiene respaldo por parte del gobierno. En virtud de ello, su modelo ha tratado de replicarse en otras subsedes al interior de la república, pero todavía hace falta mucha planeación para lograr el éxito de la original.

El tema de que no exista una ayuda específica para el resto de los cines, y ya no hablemos de una política cultural sólida, es una situación que ha preocupado a los dueños y trabajadores de este sector, quienes se han visto en la necesidad de poner dinero de su bolsa o hasta atraer recursos de otras compañías o proyectos para sacar adelante a sus salas.

El crédito que existía por parte del FIDECINE (fideicomiso extinto en la administración de López Obrador), no resultaba rentable para nadie porque generaba mucha deuda. A futuro, parece que la situación está lejos de mejorar, pues ha quedado demostrado que tanto la cinematografía como las artes no son prioridades para el gobierno en turno.

Basta con revisar los recortes que ha sufrido este sector si lo comparamos con años anteriores: en 2018 se le habían destinado alrededor de 391 000 000 pesos, y para el Presupuesto de Egresos de la Federación 2021 solo se le asignaron 289, casi 101 000 000 de diferencia.

Por otro lado, cabe recalcar que los cines alternativos son los únicos que realmente cumplen la cuota que exige la actual Ley de Cinematografía, la cual obliga a las salas a programar al menos un diez por ciento de cine mexicano en su cartelera.

Tanto Cinépolis como Cinemex hacen caso omiso de este deber, salvo algunas contadas excepciones cuando programan comedias románticas que resultan ser remakes de producciones extranjeras. También los porcentajes de repartición de taquilla son desequilibrados, pues las salas comerciales suelen retener más del 60 por ciento de las ganancias, mientras que las culturales acuerdan porcentajes más justos con los distribuidores.

Actualmente, México produce alrededor de 200 películas al año, pero gran parte de ellas enfrentan varias trabas para estrenarse en una pantalla de cine comercial. A pesar de que el país posee miles de salas, muchas están ocupadas por la agenda de las distribuidoras hollywoodenses, lo que ocasiona que el cine mexicano de autor tenga muy pocas funciones, y si lo logra, probablemente tendrá horarios donde no se parará nadie. Sin las salas independientes, estas producciones jamás verían la luz, y sus distribuidores, que se arriesgan para comercializar estos contenidos, no registrarían ingresos.

Como si la situación no fuera lo suficientemente compleja, la pandemia del Covid-19 vino a empeorar las condiciones de varios cines. La suspensión repentina de sus actividades desencadenó pérdidas millonarias, y tuvo como consecuencia la reducción de sueldos y el recorte de su personal para aguantar los embates de la crisis económica.

Pensar el cine en estos tiempos parece una tarea complicada. La llamada “nueva normalidad” actúa como un monstruo amorfo, cuyos movimientos son difíciles de

predecir. Si en otras industrias prevalece la incertidumbre, en las culturales reina un aire pesimista.

Los únicos beneficiados de esta situación han sido las plataformas de *streaming* como Netflix, Amazon Prime, HBO GO y Cinépolis Klic, las cuales han incrementado sus suscriptores a pasos agigantados.

Esta época de oro para el *video on demand*, que alentó la pandemia con rapidez, ha puesto nuevamente sobre la mesa el eterno debate del ocaso de las salas de cine. Si bien es imposible predecir el futuro, es más viable mirar al pasado y observar cómo la proyección de películas ha sobrevivido a otros sucesos que la dañaron de gravedad, pero no la mataron del todo, como las depresiones económicas, el surgimiento de la televisión o la misma piratería.

El cine siempre ha sabido adaptarse a los avances tecnológicos, y aunque se desarrollen nuevas formas de esparcimiento, podemos tener confianza al afirmar que el ritual de ver una historia rodeado de desconocidos en una sala oscura será una actividad que seguiremos practicando a pesar de las inclemencias.

Pero mientras las plataformas digitales gozan de un excelente momento, el confinamiento ha dañado por igual tanto a los dos colosos de la exhibición en México como a las salas de cine independientes, quienes se han aferrado a su sobrevivencia por medio de donaciones o apoyos de los gobiernos locales.

Aunque la reanudación de actividades les permitió operar de nueva cuenta, la dificultad toca a su puerta todos los días, pues la asistencia ha sido casi nula. La ausencia de nuevos estrenos en cartelera, las medidas sanitarias y el constante temor de contraer la nueva enfermedad, me lleva a concluir que hay pocas posibilidades de que el público regrese masivamente a los cines en los próximos años.

El 2020 y 2021 han sido períodos terribles para la exhibición cinematográfica, y no parece que la tendencia sea distinta hasta principios de 2022. Depende de cómo vaya mejorando la situación a nivel mundial para que los estudios y distribuidoras tengan

garantías para lanzar sus películas, y de esta manera, motivar a los espectadores a regresar a las salas.

Cuando esto suceda, será responsabilidad del público sostener a los cines independientes, los cuales han sido los más castigados en estos momentos de fragilidad. Preservarlos significa mantener con vida estos espacios de resistencia, y a fortalecer el intercambio continuo de ideas, imágenes y pensamientos.

FUENTES DE CONSULTA

Bibliográficas

- Alfaro Salazar, Haroldo y Ochoa Vega, Alejandro, *Espacios distantes... aún vivos/Las salas cinematográficas de la Ciudad de México*, México, UNAM, 1998.
- Alvarado Cervantes, Karina, *La utopía en desarrollo: la competencia del cine mexicano frente al hollywoodense*, México, UNAM, 2014.
- Barrueco García, Adriana, *Nuevo Régimen Jurídico del Cine mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, 2009.
- Bonilla Fernández, María Teresa, *El secuestro del poder: el caso William O. Jenkins*, México, BUAP, 2008.
- Dávalos Orozco, Federico, *El cine mexicano: una industria cultural del siglo XX*, México, UNAM, 2008.
- De Mauleón, Héctor, *La ciudad oculta vol.1*, México, Planeta, 2018.
- Gubern, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2014.
- Heskett, James L., *Cinemex*, Estados Unidos, Harvard Business School, 1999.
- Ibarrola Jiménez, Javier, *El Reportaje*, México, Ediciones Gernika, 1988.
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), *Anuario estadístico de cine mexicano 2018*, IMCINE, México, 2019.
- Leal, Juan Felipe, *Anales del cine en México, 1895 – 1911 Vol. 12: Los cines pueblan la Ciudad de México*, Juan Pablos Editor, México, 2017.
- Leal, Juan Felipe, *Anales del cine en México, 1895-1911, vol 3. 1897: Los primeros exhibidores y camarógrafos nacionales*, México, Juan Pablos Editor, 2006.
- Leal, Juan Felipe, *Anales del cine en México, 1895-1911: Una guerra imperial*, México, Juan Pablos Editor, 2007.
- Leal, Juan Felipe, *Anales del cine en México, 1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México*, México, Juan Pablos Editor, 2006.
- Marín, Carlos y Leñero, Vicente, *Manual de Periodismo*, México, Grijalbo, 1986.
- Rosas Mantecón, Ana, *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, México, Gedisa, 2017.

- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, México, Siglo XXI, 2004.
- Silva, Carlos, *Los días que cambiaron México: hechos memorables del siglo XX*, México, Penguin Random House, 2017.

Hemerográficas

- Sánchez, Jorge, “¿Por qué no se ve cine mexicano?”, en *Cine Toma*, número 17, julio – agosto (2011), pp. 8-11.
- Solórzano, Fernanda, “Entrevista a Alfonso Cuarón”, en *Letras Libres*, número 420 (2018), pp. 30-32.
- Ugalde, Víctor, “Panorama del cine en México: Cifras y propuestas”, en *Revista Estudios cinematográficos CUEC*, número 14 (1998), pp. 45-49.

Cibergráficas

- Arredondo, Mónica, “Netflix rompe relaciones con el Festival de Cannes tras sus desavenencias”, en *Hipertextual*, 12 de abril del 2018. Consultado en: <https://hipertextual.com/2018/04/netflix-cannes-relaciones>, fecha de acceso: 5 de enero de 2021.
- Ayuso, Rocío, “Netflix estrenará Roma y las nuevas películas de los Coen y Susanne Bier en salas antes que online”, en *El País*, 3 de noviembre de 2018. Consultado en: https://elpais.com/cultura/2018/11/01/actualidad/1541108941_829403.html, fecha de acceso: 3 de octubre de 2019
- Coria, José Felipe, “Ya veremos (si vomitamos más tarde), en *Revista Icónica*, 22 de agosto del 2018. Consultado en: <http://revistaiconica.com/compania-operadora-de-teatros-cotsa/>, fecha de acceso: 10 de octubre de 2019.
- Fernández, Juan Carlos, “Aquellos antiguos cines de México”, en *El Editor*, 1 de abril del 2018. Consultado en: <http://www.eleditor.net/donde-descansan-los-famosos/aquellos-antiguos-cines-de-mexico/>, fecha de acceso: 10 de octubre de 2019.
- García Bermejo, Carmen, “Las grandes salas de cine en Paseo de la Reforma, ya son sólo un recuerdo”, en *El Financiero*, 24 de marzo del 2014. Consultado en: <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/las-grandes-salas-de-cine-en->

paseo-de-la-reforma-habitan-solo-la-memoria, fecha de acceso: 10 de octubre de 2019.

- García, Ángel, “Roma, de Alfonso Cuarón, agota boletos para primeras funciones”, en *Forbes*, 16 de noviembre del 2018. Consultado en: <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/roma-de-alfonso-cuaron-agota-boletos-para-primeras-funciones/>, fecha de acceso: 3 de octubre de 2019
- Gutiérrez, Vicente, “Netflix reta de nuevo a las cadenas de cine”, en *El Economista*, 1 de septiembre de 2019. Disponible en: <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Netflix-reta-de-nuevo-a-las-cadenas-de-cine-20190901-0072.html>, fecha de acceso: 3 de octubre de 2019
- Huerta, César, “Cuarón pone en el mapa a cines independientes”, en *El Universal*, 21 de enero de 2019. Consultado en: <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/cuaron-pone-en-el-mapa-cines-independientes>, fecha de acceso: 3 de octubre de 2019
- Koch, Tomasso, “El éxito de Roma en salas impulsó a Netflix y a los exhibidores a negociar”, en *El País*, 15 de diciembre de 2018. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/12/13/actualidad/1544705688_102153.html, fecha de acceso: 3 de octubre de 2019
- Marcial Pérez, David , “Cinépolis, el rey mexicano de las pantallas”, en *El País*, 26 de julio del 2015. Consultado en: https://elpais.com/economia/2015/07/23/actualidad/1437618647_906254.html, fecha de acceso: 10 de octubre de 2019.
- Merritt, Russell, “Los teatros *nickelodeon* 1905-1914: construyendo una audiencia para el cine”, en *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, Disponible en: https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-20-nickleodeon.htm#_ftn36, fecha de acceso: 1 de octubre de 2019.
- Nicolaou, Anna, “Hollywood holds vigil as cinema feels the squeeze”, en *Financial Times*, 18 de enero del 2020. Consultado en: <https://www.ft.com/content/37b67f94-38cf-11ea-a6d3-9a26f8c3cba4>, fecha de acceso: 1 de marzo de 2020.

- Pohlenz, Ricardo, “Todos los caminos llevan a Roma”, en *El País*, Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/03/02/actualidad/1551492850_572336.html, fecha de acceso: 1 de febrero de 2020
- Soto, Fernanda “Conoce la historia de éxito de Cinépolis”, en *Central Interactiva*, Consultado en: <https://blog.centralinteractiva.com.mx/Articulo/Conoce-la-historia-de-exito-de-Cinepolis>, fecha de acceso: 10 de octubre de 2019.
- Steve, Óscar, “¿Qué está pasando con Cuarón, Netflix, Roma y su proyección en Cinépolis y Cinemex?”, en *Xataka*, Consultado en: <https://www.xataka.com.mx/cine-y-tv/que-esta-pasando-cuaron-netflix-roma-su-proyeccion-salas-cinepolis-cinemex>, fecha de acceso: 3 de octubre de 2019
- Ventura, Abida, “Antiguas salas de cine, memoria perdida”, en *El Universal*, Consultado en: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/patrimonio/antiguas-salas-de-cine-memoria-perdida#imagen-1>, fecha de acceso: 10 de octubre de 2019.
- Zurro, Javier, “Netflix desafía a los cines: ¿acabará su modelo de negocio?”, en *El Español*, Consultado en: https://www.elespanol.com/cultura/cine/20190303/netflix-desafia-cines-acabara-modelo-salas-tradicionales/379962990_0.html, fecha de acceso: 5 de febrero de 2020

Filmográficas

- *¡Lumière! Comienza la aventura*, 2016, Thierry Fremaux, Francia, 90 minutos.
- *El nacimiento de una nación*, 1915, Harry Aitken, David W. Griffith, Estados Unidos, 367 minutos.
- *El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*, 1896, Gabriel Veyre y Claude Bon Bernard, México, 1 minuto.
- *Hugo*, 2011, Graham King, Martín Scorsese, Estados Unidos, 129 minutos.
- *Llegada del tren a la estación de La ciotat*, 1896, Louis y Auguste Lumière, Francia, 1 minuto.
- *Roma*, 2018, Esperanto-Netflix, Nicolás Celis y Gabriela Rodríguez, Alfonso Cuarón, México, 113 minutos.

- *Salida de los obreros de fábrica*, 1895, Louis y Auguste Lumière, Francia, Lumière, 1 minuto.
- *Taxi Driver*, 1976, Julia y Michael Phillips, Martin Scorsese, Estados Unidos, 116 minutos.
- *Viaje a la luna*, 1902, Georges Méliès, Francia, 14 minutos.

Fuentes vivas

- Agraz Martínez, Ernesto, programador de Cine Tonalá
- Aparicio, Arturo, cliente frecuente de Cine Tonalá
- Bastarrachea, Juan Pablo, socio fundador de Cine Tonalá y productor de cine.
- Castillo, César, trabajador del Cine Savoy.
- Lavagnini, Andrea, programador de Cinemanía Loreto y crítico de cine.
- Luna, César, director operativo de Cinemanía Loreto, crítico de cine y productor.
- Mondragón, José, ex trabajador del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC)
- Sosa, Carlos, director general de La Casa del Cine, productor, cineasta y gestor cultural.



ANEXO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN



ENCUESTA DE OPINIÓN SOBRE LAS SALAS DE CINE INDEPENDIENTES

Instrucciones: lea las preguntas detenidamente, revise todas las opciones y elija la respuesta que se acerque a su experiencia. Sus respuestas serán confidenciales y anónimas, por favor conteste con la mayor sinceridad posible. No se consideran respuestas correctas e incorrectas.

-Género:

- a) Masculino
- b) Femenino

2.- Edad:

3.- Alcaldía o municipio donde resides:

4.- ¿Qué salas de cine independientes conoces en tu ciudad?

5.- ¿Con qué frecuencia sueles visitarlas?

- a) Mucho
- b) Regularmente
- c) Muy poco
- d) Nunca

6.- ¿Cómo te enteraste de la existencia de estos sitios?

- a) Se encuentra cerca de mi vecindario
- b) Publicidad en redes sociales
- c) Publicidad impresa
- d) Menciones en medios de comunicación
- e) Recomendación de familiares y amigos
- f) Por cuestiones laborales
- g) Otra, especificar _____

7.- ¿Qué es lo que más te gusta de los cines independientes?

- a) Tamaño de las salas
- b) Oferta cinematográfica y horarios

- c) Calidad de proyección
- d) Precios
- e) Variedad de alimentos y bebidas
- f) Limpieza
- g) Ubicación
- h) Otra, especificar_____

8.- ¿Qué es lo que menos te agrada?

- a) Tamaño de las salas
- b) Oferta cinematográfica y horarios
- c) Calidad de proyección
- d) precios
- e) variedad alimentos y bebidas
- f) limpieza
- g) ubicación
- h) otra:_____

9.- Si una película que quisieras ver está programada tanto en un cine comercial como en una sala independiente, ¿dónde escogerías verla?

- a) cine comercial
- b) cine independiente

10.- ¿Qué le recomendarías a una sala independiente para mejorar sus operaciones?
