



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE
MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**REAPROPIACIÓN DE ESPACIOS PÚBLICOS PARA
LA EXHIBICIÓN DE CINE EN LA CIUDAD DE
MÉXICO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

SOCIOLOGÍA

P R E S E N T A :

SOFÍA MARICELA BARRERA RUIZ



**DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. CARLOS ARTURO FLORES VILLELA
2016**

Ciudad Universitaria, D. F.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Esta tesis fue realizada con el apoyo del Programa de Becas de Licenciatura 2015 del Instituto Mora.

Agradezco a los informantes de las entrevistas, Jorge Grajales, Ariadne Salomón y Octavio Ruiz que me ayudaron en el proceso de investigación de cada proyecto dedicado a la exhibición pública de cine en la Ciudad de México.

Agradezco al Mtro. Carlos Arturo Flores Villela, que además de asesor fue un amigo que me acompañó en cada palabra de esta tesis.

Dedico unas palabras a mis padres, Marisela y Rafael que siempre han guiado mi camino, son la pareja más hermosa, el Sol y la Luna que con su ejemplo y esfuerzo me inspiran. Por apoyar mi trabajo, siempre con la mejor disposición.

Agradezco a todos los amigos que me animaron durante esas noches en vela y me aconsejaron en esas búsquedas anímicas e inciertas. Por resolver las dudas que surgían, siempre con una palabra de alivio.

Gracias Miguel, Wences y Alejandro por las reflexiones y los hombros ofrecidos que me ayudaron a continuar con la carrera, gracias a Angélica por brindarme su amistad y apoyo en las primeras experiencias universitarias.

Agradezco a Alejandra Fernández por compartir esa ansia cinéfila en el cineclub de la Facultad y por ser amiga en todo el sentido de la palabra.

Dedico un agradecimiento especial a Pablo Linares por su música y su guía filosófica en el proceso de escritura que llevé a cabo y por formular la pregunta ¿Sociólogos para qué en tiempos de penuria?

Le doy mi más sincero agradecimiento a Edgar Ruiz por el apoyo, por los vaivenes y las palabras de alivio.

Gracias Adriana Garza por ser una gran amiga y confidente, a Diana por compartir cafés, bailes y silencios en la última parte de este paso académico.

A Pilar Godínez por sus consejos y gran ánimo, por hacerme ver que los riesgos y las raspaduras son previas a la sonrisa más grande.

ÍNDICE

PRÓLOGO	3
INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. CIUDAD DE MÉXICO: EL CINE Y SU CONFIGURACIÓN COMO ESPACIO URBANO	
1.1 EL CINE Y LA DICTADURA PORFIRISTA: UN LAZO NECESARIO	13
1.2 TEATROS Y JACALONES: 1898-1904	19
1.3 LA REVOLUCIÓN: EL ESPACIO PÚBLICO Y SU REAPROPIACIÓN ARMADA	26
1.4 CIUDAD Y SALAS CINEMATOGRAFICAS (CINE-ESPACIOS)	31
1.5 EL MONOPOLIO DE LA EXHIBICIÓN	35
1.6. DISPUTAS POR EL ESPACIO PÚBLICO	41
CAPÍTULO II. NUEVOS ESPACIOS CINEMATOGRAFICOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO	
CRISIS DEL ESPACIO PÚBLICO	46
2.1 DE LA ESTÉTICA URBANA A LA ESTÉTICA DE LA MERCANCÍA	57
2.2 CIUDAD NEGADA: EL REPLIEGUE DE LAS PROYECCIONES PÚBLICAS	65
2.3 LOS MÚLTIPLEX: INTRODUCCIÓN A UNA ECONOMÍA ESPACIAL DE LA CIUDAD	70
2.4 URBANALIZACIÓN DE LA CIUDAD DE MÉXICO	73
2.5 UTOPISMO DIALÉCTICO	82
2.6 ESPACIOS CONTRA LA BANALIZACIÓN DE LA CIUDAD: CINECLUBES	87
2.7 CINECLUBES: DIÁLOGOS EN EL ESPACIO URBANO	91
CAPÍTULO III. ENTREVISTAS: ESTUDIOS DE CASO	
3.1 CINECLUBISMO (CASO DEL CENTRO CULTURAL JOSÉ MARTÍ)	101
3.2 REAPROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO DESDE UNA INSTITUCIÓN ACADÉMICA PRIVADA (PROYECTO CINEMABAJOLALUNA)	110
3.3 REAPROPIACIÓN SIMBÓLICA DEL ESPACIO PÚBLICO DESDE UNA ASOCIACIÓN CIVIL (PROYECTO NOCTAMBULANTE)	115
CONCLUSIONES	
○ LA UTOPIA DIALÉCTICA DE LA CIUDAD	127
○ REAPROPIACIÓN SOCIAL DEL ESPACIO PÚBLICO	131
BIBLIOGRAFÍA	139

PRÓLOGO

La Ciudad de México se debe tanto a las formas arquitectónicas como a las relaciones sociales que se mueven en su interior; sus diseños, visibles en cada caminata, nos evocan épocas de antaño, sus calles nos sitúan en la época prehispánica, la del virreinato, la del porfiriato y por supuesto en la época actual, con el simple hecho de transitarlas. Pareciera que se dislocara el tiempo, que cada estatua y cada rincón de los edificios nos contaran una historia. Para poder entender cada uno de esos procesos históricos a través de la mirada es necesario hacer de la vivencia del espacio urbano un ejercicio imaginativo, que nos invite a especular el cómo y el porqué de los entrecruzamientos históricos en un mismo espacio.

De igual forma el cine nos invita a participar de otros mundos, algunos fantásticos, otros tan reales que nos identificamos con ellos sin siquiera pensarlo. En un abrir y cerrar de ojos la ciudad y el cine pueden llevarnos a épocas tan pasadas y tan presentes como queramos, me atrevería a decir que más en el abrir, porque es en ese parpadeo que se pierden los detalles importantes. Esta tesis expone algunos de los procesos que se vivieron a lo largo de la historia, recalcando aquellos en donde el espacio físico –la ciudad- y el sensible –el cine- se reúnen. Uno da acceso al otro y viceversa, pues intercambian roles en esta relación turbulenta y amorosa, como un dúo, como un dueto, que gravita entre imaginaciones y vivencias.

INTRODUCCIÓN

ELECCIÓN DEL TEMA

Al pensar cuál sería mi tema de investigación varias ideas pasaron por mi cabeza. Recuerdo que en ese entonces buscaba opciones de películas y lugares fuera de los multicinemas o de las salas de cine que yo conocía. La acción de ir al cine siempre me ha representado curiosidad, sobre todo qué película veré, mi acompañante, la hora del día y el cine en el cual se proyectará. Es una actividad que difícilmente hago sin planearla con antelación. Todas las salas de cine a las que he asistido tienen su encanto, el sentarme en la butaca y esperar con ansias a que las luces se apaguen por completo mientras veo recorrer la cortina roja soy víctima de sensaciones que no cambiaría por nada. Al recordar todo eso también quise salir de mi zona de confort y experimentar nuevas formas de ver cine. Ya fuese en línea, en mi propia casa, en la de alguien más o en cualquier lugar al que pudiera llevar mi lap top, recorría diferentes lugares para poder ver películas que eran de mi interés en ese momento. Hasta que un día en el Festival Ambulante que se realiza anualmente en la Ciudad de México vi que proyectarían Pina de Wim Wenders en 3d en la calle de Regina, que justo tenía poco tiempo de haberse convertido en calle peatonal.

Cuando asistí a esta proyección, al ver los preparativos requeridos, la organización, la disposición del espacio y las personas que asistían descubrí que quería estudiar cómo se realizaban esas proyecciones, qué motivaba a las personas a escoger las calles, a sacar el cine a las calles de la Ciudad de México. Al adentrarme en ese tema descubrí los antecedentes históricos de estas proyecciones, las primeras crónicas de esas proyecciones y cómo repercutían en el espacio y en las relaciones sociales, descubrí que el cine en tanto industria cambia las formas de hacerse llegar a la población. Tal correspondencia es interesante puesto que se adaptan y regulan los espacios para así privatizar los contenidos y cobrar un boleto, estandarizar las temáticas y ordenar los horarios.

Esta investigación tiene como objetivo señalar cómo es que los habitantes de la Ciudad se adaptan a su espacio pero también lo adaptan conforme a sus necesidades, desde las acciones más inmediatas hasta las de largo plazo. Mi interés recae en cómo es que el sujeto incide en las reconfiguraciones de la ciudad a través de las proyecciones de cine al

aire libre, su transformación dentro de las experiencias espaciales asociadas a la práctica cinematográfica. Cuando el cine acude a las calles se sitúa en un espacio diferente, lejos del silencio y la oscuridad, las calles y los espectadores guardan un silencio diferente cuando se proyecta la película en una sala a diferencia de cuando se proyecta en un espacio público. Los transeúntes posponen los pasos para sentarse a observar una película, o muchas veces simplemente se detienen un momento, dedican un par de miradas para saber qué es lo que pasa. No han pagado un boleto y nada les obliga a permanecer en esa proyección. El cine se coloca en donde puede, ya sea en salas de la más alta tecnología o en una televisión vieja en blanco y negro con estática y sin mucha resolución. La pantalla resulta ser esa página en blanco en donde se proyectan historias pensadas por otras personas listas para ser analizadas en diferentes lugares. El propósito de exhibir en las calles contrasta con las salas ya establecidas, en el primer caso se invita al habitante a ser parte de un espacio que de por sí es suyo y en el segundo caso el espectador se amolda con los horarios que las salas ofrecen, a los contenidos, a la comida y al precio del boleto.

SOBRE LA DELIMITACIÓN HISTÓRICA

Las primeras proyecciones realizadas en la Ciudad de México en la época del porfiriato representaban todo un reto puesto que las calles empezaban a pavimentarse, la electrificación de la ciudad apenas comenzaba y se pretendía dar a conocer este aparato a la población; a la par se realizaban otras actividades artísticas que me llevan a entender ese proceso y cómo es que se traslada a la época actual la misma actividad pero con diferentes problemáticas. Es por esto que el espacio público es susceptible de ser transformado por los sujetos sociales, es ahí cuando se convierte en un espacio social. Cómo es que se involucran actualmente los sujetos en el espacio público con estas proyecciones de cine y si es que acaso se genera comunidad a partir de estas prácticas fueron de las interrogantes que surgieron cuando empecé con el planteamiento del problema. Realizar este recorrido es interesante pues las actividades que acompañan actualmente estas proyecciones cambian la zarzuela y el baile por el skate y el camping. Imaginar la ciudad en ciernes siempre resulta nostálgico, los primeros rollos que se proyectaron con la ayuda de una persona que se dedicaba a dar vueltas a la manivela, transportar las cintas cambian por una persona que da un clic en una computadora y conecta un proyector en las calles de la ciudad. Estos cambios me ayudan a entender las

contradicciones de la Ciudad y a realizar esta narración y estudio de cómo las personas reaccionan a estos estímulos en diferentes épocas.

Dentro de la urbe existen dimensiones públicas y privadas que repercuten directamente en la vida de los habitantes; lo privado se rige por políticas gubernamentales de carácter muchas veces monopólico o empresarial; mientras que las políticas que reglamenten lo público son operadas bajo códigos y normas simbólicas comunes a la organización social, sin dejar de lado que también tienen sus propios códigos jurídicos que dejan en entredicho las características públicas del espacio urbano. La reapropiación de espacios parte del supuesto en donde las calles, los parques y algunos recintos culturales son de acceso público, sin embargo también existen reglas no escritas o normas impuestas por los mismos habitantes que no permiten realizar esta apropiación de manera constante. Es por esto que esta reapropiación se reinventa y negocia con los códigos existentes en el espacio público para así fomentar el uso social, la convivencia, los lazos comunitarios y la organización social que se lleva a cabo en el espacio público desde las diferentes épocas. Esta reapropiación se vuelve importante en un contexto en el que los espacios privados canalizan a la población hacia espacios utilitarios, de consumo, privatización y centralización.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Intento explicar cómo es que la reapropiación del espacio público fomenta el papel activo del sujeto cuando éste accede a nuevas formas de vivir la ciudad. Los colectivos organizados encargados de estos proyectos presentan una propuesta alterna a la monopolización del espacio; al rentar o gestionar espacios a cargo de las Delegaciones de la Ciudad de México. Para que así la población acceda a nuevas formas de *ver el cine* lejos de las salas o de los espacios privados, entre ellos incluido el espacio doméstico. De esta manera se fomentan las relaciones sociales que puedan derivar de estas proyecciones. Esta reapropiación también es parte de un *continuum* histórico y social que ha pasado por diferentes épocas para ser llamado así, puesto que obedece a procesos dialécticos en donde los sujetos, parte importante de los colectivos sociales se organizan para intervenir los espacios públicos de la ciudad con el propósito de proyectar cine.

Al adaptar y modificar los teatros para proyectar cine o al construir nuevas salas de cine en la ciudad vemos cómo es que la importancia de la exhibición transforma el espacio urbano, mapea los centros de entretenimiento en la ciudad y saca de las calles esta

actividad ya muy apreciada por los habitantes de la ciudad. Salas con capacidades nunca antes vistas que llegaban a los miles de espectadores fueron importantes para recapitalizar las realizaciones y así reinvertir las ganancias para las productoras y distribuidoras encargadas de pagar a los directores y a toda la gente involucrada en la película. Entonces surge la interrogante de por qué si ya existen estas salas con todas las comodidades se sigue irrumpiendo en el espacio público a través de los colectivos organizados, en las marchas o en ciertos festivales organizados con el propósito de llegar al grueso de la población, aquella que no tiene tiempo de ir al cine porque trabaja y van a casa directamente. Esa gente que se encuentra *afuera* de los espacios privados es justamente el público al que se busca llegar con estas proyecciones, aquellos afectados, con una cercanía visible ante los acontecimientos públicos.

Las acciones colectivas de apropiación van a la par de modelos modernizadores y de progreso, es decir, de dinámicas urbanas que cambian en función de diferentes procesos históricos pero también de políticas gubernamentales que particularizan el espacio urbano de la Ciudad de México, esta tesis propone explicar qué papel juegan estos colectivos en las relaciones que actualmente existen entre los habitantes, la ciudad y estas proyecciones públicas. Para así ejemplificar cómo es que las políticas de espacio público detentadas desde el gobierno pueden coincidir con los objetivos que tienen estos colectivos y pueden facilitar el proceso de las proyecciones públicas de cine.

OBJETIVOS

El ser partícipe de la ciudad, de un caos que complejiza la individualización y lo convierte en transformador de un espacio urbano, implica también una vulnerabilidad y sorpresas necesarias. Pero ¿Qué significa ver una película en las calles de la Ciudad de México? ¿Qué proyectos se dan a esta tarea? El ir a las proyecciones de cada uno de los proyectos presentados en esta tesis da luz a cómo es que ellos se conducen en el ámbito de la gestión cultural y también qué relación tienen con los delegados y las personas que manejan los derechos en torno al espacio público. Esto me ayuda a comprender las continuidades que han seguido a lo largo de los años así como las motivaciones para sacar al cine fuera de sus espacios obvios de exhibición.

METODOLOGÍA

Para esta investigación empleé una metodología cualitativa basada en entrevistas a los actores que se organizaron para realizar estos colectivos y asociaciones, con el propósito de exhibir en los espacios públicos de la ciudad, que a través de un proceso de organización gestionan exhibiciones cinematográficas y generan posibilidades de apropiación de espacios, con el objetivo de ampliar el margen de acción dentro de lo público en la Ciudad. De estas prácticas que no se aíslan en lo individual ni quedan al margen de lo privado, se manifiestan en la ciudad y están dispuestas por personas que se organizan por y para la exhibición pública de cine. Por lo que es importante remontarse a las prácticas monopólicas, alianzas empresariales que siguen impulsando la construcción de conglomerados cinematográficos, procesos que también tuvieron que ver con la demolición de los cines de sala única. Asimismo pensando en esas disposiciones espaciales que se tensan y destensan en las dinámicas urbanas entiendo a la exhibición de cine como el último eslabón de la cadena cinematográfica, que llega a un público en diferentes contextos.

MARCO TEÓRICO

En el marco teórico entrelazo corrientes teóricas de análisis entre el espacio público y su relación con el sujeto urbano. Un autor como Walter Benjamin teórico alemán quien habla del proceso modernizador que representa la ciudad para sus habitantes así como también explica hasta qué grado el cine influye en las relaciones sociales, puesto que al ser un producto de la modernidad genera *shocks* de manera constante al igual que la vida en la ciudad. Michael Foucault, filósofo francés menciona cómo es que las heterotopías (espacios heterogéneos) son aquellos espacios que incluyen diferentes épocas que entretejen diferentes tiempos, que se construyen en contextos que salen de los espacios homogéneos, es decir salen del estándar en donde el modelo espacial responde a cánones específicos e inmutables; aquellos espacios- otros que salen del objetivo con el cual fueron construidos. David Harvey, geógrafo británico relaciona el modelo utópico de ciudad en dos sentidos indisociables, el tiempo y el espacio gestados solamente a través de negociaciones jurídico-espaciales con las instancias respectivas, para formar lazos sociales entre la ciudad y los sujetos.

Los casos que abordo en este trabajo podrían ubicarse en lo que David Harvey llama arquitectos insurgentes, aquellas personas que realizan en una espacio-temporalidad específica acciones que buscan transformar sus contextos más inmediatos, aquellos que realizan actividades capaces de exponer las contradicciones del lugar en el que se vive. *El arquitecto insurgente no puede negar las consecuencias de esa personificación en la vida material, mental y social*¹, quienes en este estudio se sitúan en el espacio público. El arquitecto insurgente es aquél que hace manifiestas sus acciones en el espacio público y lo modifica. Jordi Borja por otra parte es un autor que hace énfasis en concebir al espacio público no como un espacio residual, vaciado de códigos jurídicos o destinado únicamente a ser un espacio para las actividades recreativas.

Respecto al tema del derecho a la ciudad, lo defino a partir de Henri Lefebvre quien explica cómo es que los habitantes adquieren ciertas facultades sobre el espacio que habitan pero no muchas veces ejercen algún tipo de acción en torno a este. Es por esto que el sustento teórico de este autor es importante para explicar cómo es que las exhibiciones públicas de cine en la Ciudad de México hacen de los habitantes de la ciudad un actor-gestor de los espacios. Son los organizadores de estos proyectos los que apelan por la formación de públicos y por una comunidad que se genera en los espacios públicos. Puesto que los espacios privados muchas veces desvinculan al sujeto de su actividad organizativa y lo alejan de una comunidad situada en los espacios públicos. Se ponderan cualidades y potencialidades que se pueden realizar en el espacio público lejos de la racionalidad instrumental Weberiana, que declara que de antemano tienen un propósito específico e individualizado del sujeto sin proponer un cambio en la relación medio-fin.

INTERROGANTES

En esta tesis intento responder a estas preguntas: ¿Qué tipo de reapropiación se realiza? ¿Cuánto dura? ¿Esta actividad genera comunidad? ¿De qué manera la población se involucra con los asistentes a las proyecciones públicas? ¿Cómo se recupera un espacio aparentemente público? ¿Cómo es que estos colectivos se incluyen en la configuración de la ciudad y de qué manera la transforman?

¹ Vázquez, C.G., Bourdieu, P., Hooper, B., Beck, U., Cottino, P. & Harvey, D. (2014). Referencias teóricas para BAT_Invisibles p.15.

CAPITULADO

Respecto a cómo es que se articulan el cine y la Ciudad de México, el primer capítulo titulado: *Ciudad de México: El cine y su configuración en el espacio urbano* aborda el impacto del cine en el momento en que éste llega al continente Americano desde Europa en el año 1896. La época porfirista en la que se encontraba nuestra ciudad recibe al cinematógrafo en un momento idóneo para la tecnología y la política, puesto que es un espectáculo de ascendencia científica y en constante innovación, que contaba con condiciones específicas para su proyección pública así como con sus dificultades. Una pantalla, una fuente de energía y un lugar para instalar al cinematógrafo. Obviamente los únicos que accedían a la compra de un cinematógrafo eran los empresarios de la época y ellos daban a conocer sus marcas y productos en las mismas carpas de proyección.

Es difícil precisar cuál fue la primera proyección en las calles de la ciudad, pero es un hecho que las primeras instalaciones en torno al cine en nuestro país programaban las llamadas *vistas*². En específico con elementos improvisados se acondicionaban las calles en carpas conocidas como *jacalones*³ que tampoco resultaron tan prósperos como se pensaba en un inicio, debido a que atentaron contra el esquema de ciudad asumido por la élite progresista y burguesa, es decir, un espacio limpio lejos de la toma de bebidas alcohólicas, bailes incitantes o lenguaje altisonante. La época del porfiriato, con miras a dar una entrada masiva a los adelantos tecnológicos y al impulso industrial de la época, contribuye en gran medida al lanzamiento del cinematógrafo y de las proyecciones públicas en la entonces pequeña Ciudad de México.

En el segundo capítulo titulado: *Nuevos espacios cinematográficos en la Ciudad de México* abordaré el auge y caída de los teatros cinematográficos, desarrollaré cómo las exhibiciones públicas se ven desplazadas, justo cuando algunas de las calles y avenidas ya estaban reservadas para instalaciones y proyecciones de cine; esto aunado a las

² Pequeñas películas de cerca de un minuto de duración. En blanco y negro y sin sonido que se repetían de manera continua durante días o semanas el tiempo dedicado a la función de cine.

³ Exhibiciones callejeras, en donde se proyectaban en mantas de 7x10 m, había un cobro y se situaban en las calles de la Ciudad de México mientras que la población se sentaba en las sillas para observar las películas del día. Al paralelo de la proyección cinematográfica acontecían otras actividades artísticas que repercutían directamente en la manera de ver cine y de explotar las sensaciones de la ciudad que se presentaban en el espacio urbano, para añadir más complejidad al ya complejo ambiente ciudadano. Estos fueron los primeros intentos de iniciar a la población en la experiencia visual frente al cine.

microprácticas artísticas que muchas veces ocurrían antes, durante o después de la película –microprácticas por su duración efímera que eran actos de magia, baile o intervenciones de algunos minutos mientras se cambiaba de rollo para continuar la proyección de películas- con habitantes de la ciudad que acudían con regularidad y fomentaba su relación en comunidad.

Abordo el tema de consumo cultural, pues al ver al cine como un producto y al espectador como consumidor, se dice que el consumo de cine depende únicamente del intercambio económico cuando en realidad las relaciones de consumo se entienden de manera diferente en el espacio público. Este consumo implica otras actividades no simplemente el intercambio económico. La manera en la que se estructuran los proyectos en el espacio público depende de marcas y patrocinadores en muchos de los casos, de la difusión en redes y de los patrocinadores o del presupuesto destinado a la cultura. Es decir estos se sustentan a través de acuerdos económicos con el público y con los encargados de la gestión del espacio público para así dar continuidad a las exhibiciones. En este capítulo también explico cómo es que algunas de las aproximaciones conceptuales que describen al espacio público como lugar de intercambio de relaciones sociales *in situ* son importantes para esta tesis porque explican la reapropiación en tanto urgencia social.

El tercer y último capítulo titulado: *Reapropiación: Tres perspectivas* registro tres entrevistas de tres casos que a mi parecer ejemplifican diferentes formas de reapropiación de espacios en la Ciudad de México. Cinemabajolaluna, Proyecto Noctambulante, y el caso del Centro Cultural José Martí que en cada caso rompen con el paradigma de exhibición en una sala de cine, analizo estos casos a través de sus diferentes discursos, de la manera en la que se establecen en la ciudad, puesto que al ser una opción ante los circuitos cinematográficos y monopolio de exhibición en México cuentan con características importantes para poder entender sus propios modelos de reapropiación de la ciudad. Cada uno responde a una reapropiación diferente, por ejemplo el caso de Noctambulante responde a una reapropiación simbólica del espacio público y a veces del espacio privado. La reapropiación desde una Institución Académica corre bajo el cargo de Cinemabajolaluna y los contenidos y maratones nocturnos que salen de los horarios que usualmente tienen los centros culturales se ejemplifica con el caso del Centro Cultural José Martí.

Este último capítulo esclarece cómo es que se realizan los montajes e instalaciones urbanas de exhibición que se ubican en las calles o avenidas reapropiadas por cada uno

de los proyectos, cómo es que estos se vinculan con el espacio a través de las relaciones sociales que detona cada proyección pública, así como qué contenido visual escogen para generar estos lazos que sirven como procesos que le incumben a los habitantes de la ciudad. Puesto que la ciudad no puede ser entendida sin sus habitantes ni sin sus producciones artísticas o manifestaciones socioculturales. Los colectivos herederos de una primera apropiación del espacio público hace más de un siglo, actualmente buscan territorializar los espacios comunes como parques y avenidas, al menos de manera efímera.

Mi planteamiento general entonces gira en torno a los espacios públicos, de cómo se necesitan a los sujetos para reactivar su uso, los gestores no-oficiales y los usuarios de las calles y del espacio urbano, para rearticularlo de nuevo en sus formas. Esta reapropiación realizada por los colectivos sociales fomenta el interés de la población en las actividades culturales a través de acuerdos tales como 1) La gestión del espacio entre los actores que buscan reapropiarlo y las autoridades gubernamentales que conceden permisos para su uso. 2) Realizar pactos entre las normativas existentes que rigen el uso del espacio público para solventar los requerimientos básicos de las exhibiciones públicas. Esto fortalece el reclamo social y promueve la instalación de actividades en el espacio público, al menos de manera transitoria, de ahí la vigencia de esta investigación, al documentar estos proyectos en la ciudad.

Es por esto que sostengo que la reapropiación reestructura las esferas de lo social, cultural y político. La definición de comunidad es a partir de un grupo de personas a las que perteneces *per se* por características como idioma, nacionalidad, lugar de nacimiento. Pero la comunidad también interpela a sus habitantes, pues ésta busca encontrar personas con intereses en común para dar lugar la participación social, nuevas formas de apropiación del espacio urbano y su reorganización a través de actividades artísticas, es decir los vínculos en comunidad contribuyen a la heterogeneidad y a la renovación de las actividades que dinamizan la integración entre los grupos al hacer uso de sus rasgos comunes, para así intervenir activamente en las problemáticas de integración que pueden existir al interior. En este caso la pregunta es si esta comunidad se genera a partir de las proyecciones públicas de cine en la Ciudad de México.

CAPÍTULO I

CIUDAD DE MÉXICO

EL CINE Y SU CONFIGURACIÓN EN EL ESPACIO URBANO.

*“La ciudad, para el que pasa sin entrar, es una,
y otra para el que está preso de ella y no sale;
una es la ciudad a la que se llega la primera vez,
otra la que se deja para no volver;
cada una merece un nombre diferente”
Italo Calvino*

1.1 El cine y la dictadura porfirista: Un lazo necesario.

La etapa de la llegada del cinematógrafo a la Ciudad México coincide con el periodo de gobierno del presidente Porfirio Díaz, quien ya había consolidado su poder para el año 1896. El modelo de gestión porfirista respecto a los asuntos del Estado y de la sociedad mexicana estuvo impulsado por una marcada división de clases, en donde la clase burguesa, formada por los grandes terratenientes, los industriales y los primeros banqueros, apoyados en la burocracia tecnocrática de la época, los llamados «científicos», liderados por José Yves Limantour, a la sazón secretario de Hacienda, imponían su proyecto de nación, en el cual los habitantes de las clases más bajas debían mantener orden para alcanzar, algún día, el progreso de su condición. Es entonces, cuando las personas con mayor poder adquisitivo, parte de la élite y con gran incidencia en las decisiones que concernían a la planeación de la ciudad⁴, encontraban lógica la fundación de una capital moderna, en donde el espacio físico tendría que erigirse a través de divisiones geográficas, distribuciones espaciales y distintos asentamientos urbanos capaces de cubrir las necesidades sociales de las élites político-económicas. Un ejemplo de esto fue el desarrollo de la Colonia Juárez, un modelo de la majestuosidad a la que aspiraban las clases pudientes. Esta colonia aún conserva rastros del proyecto estético

⁴ La Ciudad de México, referida en esta tesis, estaba en ciernes, la Ciudad estaba a cargo de algunos liberales que se quedaron al mando hasta después de la secularización del país. Con la llegada de Porfirio Díaz al poder, se buscaba la traza de un nuevo modelo espacial con un afán modernizador y con el propósito de imitar las metrópolis europeas.

porfirista. Con una arquitectura afrancesada, el centro de la Ciudad de México, copiaba el estilo original de otros centros hegemónicos: París, Viena, Bruselas. Lo que contrastaba con otras viviendas también localizadas en el centro de la ciudad, las vecindades de Tepito y la Lagunilla. Es en este contexto de ampliación y modernización de la Ciudad de México en que hace su aparición el cinematógrafo *Lumière* a cargo de Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre.

El 6 de agosto daban una exhibición privada en Chapultepec a Porfirio Díaz, a la familia Romero Rubio y a un grupo de amigos, quienes como era de esperar, fueron cautivados por la reproducción en movimiento [...] El viernes 14 de agosto iniciaron las sesiones al público. La reproducción de figuras en movimiento no era una novedad en México. Desde enero de 1895 los capitalinos se habían azorado con las —~~cat~~uras tan cristianas como nosotros y tan animadas por almas como lo están en las nuestras” en el kinetoscopio⁵ de Edison. La diferencia entre cinematógrafo y el kinetoscopio radicaba en que al primero lo podía contemplar un numeroso grupo de personas, porque se proyectaba en una pantalla de regulares dimensiones, colocada a cierta altura al frente del espectador, en locales pequeños, para unas 30 o 40 personas. El otro invento permitía que una persona viera figuras a través del orificio de una caja de madera. En el primero las figuras se veían de tamaño natural, y como las películas Lumière eran reproducciones de escenas reales, tenían profundidad de campo.⁶

El cine se implantó en la cotidianeidad de la sociedad mexicana en el centro de la ciudad, su difusión no se hizo esperar, fue un proceso largo pero efectivo que llega hasta el ensamble perfecto entre la arquitectura y el cine en la Ciudad de México:

Pero el espectáculo fue aceptado con vertiginosa rapidez a partir de 1898, y los salones de exhibición rompieron las primeras estrechas fronteras que les habían asignado los

⁵ Las bandas del kinetoscopio reproducían escenas de diversa índole: cómicas, atléticas, coreográficas y hasta zoológicas. Tenían una longitud de 15 a 20 metros y proporcionaban espectáculos de dos o tres minutos de duración. La observación de estas escenas desde la ventanilla del aparato se efectuaba a trasluz, pues las bandas que eran de celuloide transparente- estaban iluminadas en su parte posterior por una lámpara eléctrica. Las películas del kinetoscopio son diapositivas obtenidas para impresión de contacto con las bandas negativas de un tomavistas llamado kinetógrafo, mediante el cual Edison consigue fotografiar 16 imágenes por segundo, promedio de la futura cinematografía. García, B. E. (2004). *Kinetoscopio Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós, en El Universal* (1896). México: Universidad Autónoma de México. p.42.

⁶ De los Reyes, Aurelio., (1996). *Cine y sociedad en México 1896-1920. Vivir de Sueños Vol.I.* México: UNAM IIE. pp.21-22.

empresarios. El número de salones que surgieron entonces indica su rápida popularización, pero es más expresiva todavía la ubicación y las dimensiones que tuvieron algunos de los locales.⁷

Un autor importante para entender la incidencia del cine en el contexto social, es Walter Benjamin teórico alemán de la Escuela de Frankfurt, quien recalca cómo es que la incursión del cine tiene repercusiones directas en la manera de percibir la realidad y es el resultado de una época en la cual, las imágenes estáticas –fotografías- ya habían transformado radicalmente la forma de ver el mundo. Sin importar el lugar al que fuera, el cine tenía la capacidad de alterar la vida de los espectadores, la facultad de traducir entornos sociales en imágenes, y de innovar la manera de *ver* distintos lugares del mundo. Cuando el cine llega a México no es la excepción, justo porque trastoca la vida de los espectadores, quienes imaginan otros contextos sociales y otras realidades a través de las imágenes en movimiento. Es importante recalcar que el cinematógrafo al igual que la cámara fotográfica son artefactos con gran impacto en el mundo del arte y de la cotidianidad, el material que se grababa con el cinematógrafo *Lumière*, por ejemplo, era proyectado en diferentes continentes, es decir eran imágenes con una inserción de orden socioespacial que transmutaba la construcción histórica del individuo, puesto que contenidos exhibidos en las películas, las más de las veces, les eran ajenos a los espectadores.

Sin embargo, estos aparatos –los cinematógrafos- no tardaron en ser asequibles para los diferentes realizadores nacionales, los cuales continuarían con el legado de los *Lumière* y masificarían los contenidos. La compra de algunos cinematógrafos por los empresarios en México, posibilitaba la independencia de aquellos lugares cerrados en los cuales se proyectaban las películas (de corta duración en un inicio) de modo que se pudieron transportar a las calles, al igual que facilitaron la grabación de más cintas para así poder expandir la oferta cinematográfica. Los teatros y las galerías eran los más utilizados para realizar las proyecciones de estos materiales; en los años de 1897, 1898 y 1899 las rentas de estos espacios se hacían habituales y se adaptaban a las necesidades de las exhibiciones. El cine era un espectáculo cada vez más grande, musicalizado por

⁷ De los Reyes, Aurelio. (1972). “*El Cine en México hace 75 años: Vicios y virtudes*”. La Revista de la Universidad México, Vol. XXVI (núm.10), p.2.

orquestas y contaba con personas amenizando los intermedios, entre cada exhibición o entre tanda y tanda.

Antes de la llegada del cine, mucha agudeza fue empleada al decidir la cuestión de que si la fotografía era un arte o no –sin haberse planteado la pregunta previa de si el carácter global del arte no se había transformado a causa del surgimiento de la fotografía-; después, los teóricos del cine retomarían pronto, de igualmente apresurado la misma cuestión. Pero las dificultades que la fotografía había planteado a la estética tradicional resultaron un juego de niños en comparación con las que el cine tenía reservadas.⁸

En este caso, las primeras imágenes proyectadas se restringieron a los recintos porfiristas, con el propósito de que el aparato tecnológico obtuviera la credibilidad de las élites e incidiera directamente en el poder político de la época; estas imágenes, que también retrataron la vida del gobernante Porfirio Díaz, tenían como propósito desplegar su imagen dictatorial, debido a que fueron filmadas en su medio natural, en el castillo de Chapultepec –la residencia oficial- al realizar sus caminatas por los recintos presidenciales, captaban el porte y la imagen de la autoridad máxima en ese entonces. Los más allegados al presidente en el ambiente político, así como su propia familia, fueron los primeros testigos de esas dos realidades entrecruzadas, la del presidente y la del familiar/amigo en una serie de filmaciones que se hicieron durante la estancia de los representantes de los *Lumière* en México.



El presidente Porfirio Díaz cabalgando en el bosque de Chapultepec

⁸ Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F: Ítaca. p.63.

Bornard y Veyre respectivamente, dos de los más importantes exponentes del proceso transhumante⁹ dieron a conocer este aparato, primero haciendo relaciones públicas, así como proyecciones cinematográficas para los gobernantes de los países que visitaban, conviviendo primero con el poder político y después con la sociedad civil. Este hecho, fue igualmente desarrollado en nuestro país, primero se realizó proyección en la sala de Plateros (ahora corredor peatonal Francisco. I Madero), era una exhibición reservada a las personas más allegadas al presidente, las filmaciones ahora proyectadas frente a un público específico transformarían la imagen pública y política de Porfirio Díaz, estas imágenes también sirvieron para llegar a un grupo reducido pero importante, la clase burguesa, que brindaría los elementos necesarios para poder estructurar y dar a conocer los alcances técnicos de Francia y aprovecharlos en México. Con la aceptación de la élite burguesa se lograron varias cosas, entre ellas la compra de cinematógrafos por empresarios que darían a conocer aún más este adelanto tecnológico, lo que aseguraría también la existencia de espacios idóneos para la exhibición de películas:

Ahora bien, con las exhibiciones destinadas a los “grupos científicos” se auguraba que el cinematógrafo sería un espectáculo exclusivo para los altos círculos de la sociedad mexicana. Un detalle muy significativo es el hecho de que el primer salón estuviera en la calle de Plateros, que además de ser el nervio comercial de la metrópoli, se convertía los domingos en el paseo predilecto de los jóvenes de la “buena sociedad”. Las salas de exhibición que se abrieron con posterioridad se ubicaron en lugares más o menos cercanos uno de otro. No trascendieron las arterias del corazón de la ciudad.¹⁰

El alcance que tuvo la figura de Porfirio Díaz en sus años como presidente, no se limitaba a la enorme inversión política que se llevó a cabo en su periodo de gobierno, los logros en términos de edificación e impulso de grandes iniciativas urbanas permitieron la modernización de la ciudad. Estos factores lo configuran como un presidente interesado en el desarrollo de obras públicas, imagen que quedó plasmada en las filmaciones hechas

⁹ El proceso transhumante consiste en trasladar el cinematógrafo a diferentes países y a otros continentes lejos del centro hegemónico que en este caso sería Francia. Salvador Toscano por ejemplo, fue uno de los muchos transhumante que hubo en nuestro país al realizar tomas a la par que recorría las comunidades del Istmo de Tehuantepec, así como otras localidades, al mismo tiempo que estas tomas se exhibían algunas grabaciones en algunos cines locales –si es que acaso las comunidades llegaban a contar con ellos-.

¹⁰ De los Reyes, Aurelio. (1972). *El Cine en México hace 75 años: Vicios y virtudes. La Revista de la Universidad México*, Vol. XXVI (núm.10), p.2.

con el cinematógrafo, que eran por más, filmaciones de su vida, pero también de actividades políticas, documentaban las inauguraciones de obras arquitectónicas o ferroviarias, las cuales le darían mayor visibilidad en términos de un impacto global y de una notoriedad buscada como mandatario del país.

El primero de agosto *L'Echo du Mexique*, diario de la colonia francesa acusó recibo de una invitación de dichos señores (Bornard y Veyre) para asistir a una exhibición del aparato que ya había sido mostrado en las principales capitales europeas[...] El general Berriozábal les prometió efectuar ejercicios militares para que los tomaran con el aparato y gestionar una exhibición del invento al general Porfirio Díaz, presidente de la República, a quien el jueves 6 de agosto ofrecieron la primera función de cine en México, en su residencia del Castillo de Chapultepec. Asistieron el presidente, su esposa y unos 40 invitados.¹¹

El personaje principal de las primeras vistas, como ya mencionamos, fue el presidente Porfirio Díaz, quien así difundió su imagen gubernamental desde México hacia el mundo, es de esta manera como la ciudad y el cine se desarrollan al paralelo en el periodo porfirista. La imagen de la sociedad mexicana en las filmaciones se enfocaba principalmente, en retratar la vida burguesa. Mientras tanto, el espacio urbano cambiaba, se hacía más limpio y transitable, comenzaban las grandes avenidas las cuales dibujarían una experiencia urbana más habitable en la Ciudad de México. Las actividades propias del gobierno porfirista, tales como la imitación del modelo extranjero de progreso, la construcción de vías de ferrocarril, así como la electrificación de algunas zonas de la Ciudad, determinaban la rápida consolidación de una sociedad mexicana destinada a trabajar en nuevas industrias fabriles, textiles, y de otras manufacturas.

Las exigencias espaciales de la repentina urbanización demandaban de la población nuevo estilo de vida, sobre todo en el centro de la ciudad. Los habitantes del Distrito Federal se vieron obligados a consumir, componer y construir las primeras apropiaciones del espacio físico urbano que extendían su participación más allá del espacio doméstico y de los espacios privados, también los habitantes buscaban su incidencia en torno a las actividades culturales. La dictadura concretaba proyectos que tenían como objetivo construir las vías de comunicación que conectarían caminos por medio de ferrocarriles;

¹¹ De los Reyes, Aurelio. (1995) "*Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, representantes de los hermanos Lumière, en México*" En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM (núm. 67) Volumen XVII. p. 123.

las locomotoras y avenidas serían el boceto de una metrópolis afrancesada con tintes folklóricos, que rescatarían el pasado mexicano como un estandarte nacionalista.

En ese sueño porfirista aparecía la Ciudad de México próspera, soberbia, orgullosa del progreso de sus calles, de su alumbrado eléctrico, de sus obras de desagüe, de sus elegantes colonias Juárez, Cuauhtémoc, San Rafael, Santa María; de su paseo de la Reforma bordeado con verdaderos palacios.¹²

Así la arquitectura ya no estaba basada únicamente en su diseño colonial sino que pugnaba por otros estilos, que encontraban sus matices en elementos europeos y estadounidenses, así como el sello nacional de lo mexicano.

1.2 TEATROS Y JACALONES 1898-1904

Las primeras proyecciones como tal en el espacio público, fueron posteriores a las exhibiciones realizadas frente a la élite, éstas no fueron concertadas por la población civil sino por empresarios que rentaban las plazas públicas o parques, localizadas en el centro de la ciudad. Las exhibiciones fueron realizadas en carpas o salas de cine improvisadas, que en su mayoría adecuaban el espacio con tablonces de madera, de ahí el nombre que reciben: *jacalones*, los cuales estaban destinados a la población de escasos recursos. Muchas exhibiciones realizadas por los empresarios, además de buscar recuperar la inversión que implicaba adquirir un cinematógrafo para así poder proyectar materiales, tenían como propósito dar a conocer a través de propaganda, programada durante el intermedio de las vistas (*vues* en francés), las marcas y productos que los habían conformado como empresarios exitosos.

Esto acontecía en un momento en donde la economía espacial de la ciudad estaba basada en la centralización de empresas localizadas en el Distrito Federal, dentro de la misma urbe se disociaron los procesos tradicionales y se establecieron prácticas modernas. La consolidación del espacio público, en donde éste hacía las veces de intermediario entre el espacio privado familiar y el espacio privado laboral, se encontraba atrapado por el comercio informal, el cual se hacía presente no solamente por los vendedores de periódico, los boleros, los vendedores ambulantes, sino por algunos

¹² De los Reyes, Aurelio. (1996). *Cine y sociedad en México 1896-1920. Vivir de Sueños Vol.I* México: UNAM IIE. p.90.

personajes que empezaban a cobrar importancia en las calles de la ciudad, los pintores, los cómicos, aquellos sujetos que construían el paisaje socio-espacial de la ciudad en crecimiento, construían también elementos identitarios en torno a las prácticas artísticas.

Es entonces cuando podemos entender el contexto en el que se sitúa el cinematógrafo, después de la exposición ante las élites, se buscaba su difusión en el espacio público, en las plazas de la ciudad, puesto que ahí se encontraban la mayoría de los habitantes. Los *jacalones* fueron ese escaparate para el cine, cerca de los puestos comerciales, colindantes con muchos de los comercios, con las cantinas, pulquerías, puestos de fritangas y burdeles, el cine estaba al alcance de todos por algunos centavos. Lo que contrastaba con las primeras exhibiciones en teatros destinados únicamente para la burguesía. Estas proyecciones callejeras impactaban en el público y fueron los periodistas quienes se dieron a la tarea de narrar algunas exhibiciones a través de crónicas en periódicos como *El Universal*¹³ y dar a conocer por medios escritos lo que ocurría a partir de las proyecciones de cine.

La Ciudad de México vio de pronto la multiplicación de salas cinematográficas gracias a la distribución de aparatos *Edison* y *Lumière*. En el transcurso de algunos meses se abrieron veintitantas salas, distribuidas en diversos rumbos. Algunas eran permanentes, como las de las calles de Plateros, otras eran carpas y “*jacalones*” (construcciones rústicas de madera, lámina y lona). El cine inició su popularidad porque la competencia hizo bajar los precios a diez, cinco, cuatro y tres centavos y porque los locales se distribuyeron más allá de Plateros, sitio reservado a las familias acaudaladas; los hubo en barrios como Tepito, Lagunilla, Merced, etc.[...] La ciencia había perdido al cine.¹⁴

Las exhibiciones de cinematógrafos se acompañaban de otras prácticas cotidianas:

La venta libre de pulque barato a toda hora las tandas del Teatro Principal, del Apolo, Briseño, María Guerrero y otros jacalones más o menos semejantes; las corridas de toros y

¹³ Un cronista importante para retratar los grupos sociales existentes en el año de 1896 es Ángel de Campo conocido por el seudónimo de *Micrós*. Quien da cuenta en el periódico *Universal* de muchas crónicas de los habitantes de la Ciudad de México, siguiendo el concepto de *flâneur* que aborda Charles Baudelaire, entendido como aquél intelectual que transita las calles y las describe a través de narraciones de la vida cotidiana.

¹⁴ De los Reyes, Aurelio., (1996). *Cine y sociedad en México 1896-1920. México Vivir de Sueños Vol.I*: UNAM IIE. p.31.

las carreras de caballos que se frecuentaban en los hipódromos Peralvillo y de la Condesa tenían muy complacida a aquella generación.¹⁵

En un contexto de evidente industrialización, se da la transformación del cinematógrafo, -que de un aparato científico pasó a un componente esencial capaz de desencadenar una red de agrupaciones empresariales y de entretenimiento respecto de su propio núcleo- con la llegada de las cintas de la Star Film del francés Georges Méliès se marca con claridad una transformación estructural respecto a los objetivos financieros que tenía el campo cinematográfico respecto a la venta de sus filmes, al proceso de distribución y producción de películas. Sin embargo, el proceso de modernización de la ciudad continuaba y los *jacalones* fueron retirados conforme se remozaban las plazas que los habían visto nacer, de cierta manera se puede decir que se buscó limitar la cantidad de actividades callejeras y manifestaciones culturales obligándolas al abandono de las calles confinándolas al espacio privado.

Urgía edificar una nación propia y a la vez inscribirse dentro del avance tecnológico, para vislumbrar un boceto del espacio urbano, que gradualmente se iba consolidando en nuestro país, con el objetivo de impulsar la economía, la cultura y la política desde la óptica de los “científicos” amparados bajo la sombra de Don Porfirio:

En los últimos años del siglo XIX dio principio la construcción de edificios inspirados en las modas reinantes en Italia y principalmente en Francia que por esos años era la nación más moderna y ejemplar. El modelo Europeo era naturalmente imprescindible, pues el país se orientaba hacia el progreso y la civilización [...] Con el encumbramiento económico del porfirismo surgieron las tiendas y los bancos y como es natural, los edificios, salvo excepciones, no superaron las casas destruidas. Una de las primeras tiendas y la más espectacular fue El centro Mercantil construida en 1898, estilo neogriego por fuera, y art novean [sic] por dentro. La Esmeralda 1893 El Palacio de Hierro, La Perla joyería.¹⁶

¹⁵ Espinosa López, E. (1991). *Ciudad de México: Compendio cronológico de su desarrollo urbano, 1521-1980*. En: Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, UNAM. p.117.

¹⁶ López, E. E. (1991). *Ciudad de México: Compendio cronológico de su desarrollo urbano, 1521-1980*. México: Edición de Autor. pp.148-149.

En todo caso se puede decir que los *jacalones* fueron las primeras micro-prácticas¹⁷ artísticas que replanteaban el uso del espacio y que la población disponía como suyo, al ser los habitantes de la ciudad quienes disfrutaban de las proyecciones públicas. Los entresuelos en donde también se exhibían las películas fueron la parte intermedia entre los jacalones y los teatros puesto que estaban en las accesorias, en las plantas bajas o altas de hoteles. Las droguerías o recintos comerciales eran habitualmente sitios de reunión para observar películas. No obstante, algunos teatros utilizados para exhibir eran también de ocupación temporal y eran destinados a otras actividades, los *jacalones* por otro lado estaban al alcance de clases populares y tenían una estancia itinerante:

Después de haber ocupado los respetables espacios de los teatros de la ciudad, el cinematógrafo se alojó en los jacalones, cuyas dimensiones dependían de las posibilidades económicas de los empresarios. Construidos básicamente con madera y lona brotaban en las plazuelas de la ciudad para desaparecer tras una breve temporada. Los empresarios que no podían darse muchos lujos plantaban tiendas de campaña.¹⁸

Los empresarios de los jacalones tuvieron una importancia fundamental en la difusión del cinematógrafo:

Los jacalones, pese a lo efímero de su existencia y a lo precario de sus construcciones, formaron con el paso del tiempo un público amplio y asiduo. Uno tras otro los empresarios se sucedían en el mismo espacio y gracias a ellos el cine se volvió en la ciudad de México un espectáculo masivo que trascendió la cerrada geografía de la “sociedad” porfiriana. Sus continuadores en los años treinta serían los “cines de piojito”.¹⁹

Al final del siglo XIX se terminaba con una primera época de la difusión del cinematógrafo en la Ciudad de México y el país, sin embargo como bien explican Leal, Barraza y Flores:

En 1899 la prensa de la capital de la República y de las principales ciudades de provincia guardan un silencio del que se infiere que, desde ese año, los empresarios descienden un escalón más y recorren, por caminos polvosos y casi despoblados, las ciudades de menor

¹⁷Prácticas artísticas a nivel de calle. Es decir actividades asociadas con el arte que se realizan continuamente en el espacio público pero que tienen una repercusión directa en la vida cotidiana por realizarse en las calles o en los foros y que sumaban al cine en tanto espectáculo callejero.

¹⁸ Juan Felipe Leal, E. B. (1995). “*Jacalones y permisos La instalación de cinematógrafos entre 1898-1904.*” Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, p.190.

¹⁹ Op.Cit p.192.

importancia y los pueblos y rancherías, a la caza de nuevos espectadores. Entre ese año y 1904, en efecto, las actividades cinematográficas en el país decaen. Es el lapso en que se produce menor número de películas mexicanas y en que la cartelera registra la exhibición de tan sólo 44 vistas.²⁰

En los primeros años del siglo XX se acentúa el fenómeno de la itinerancia, veamos qué tipo de empresas eran:

Las compañías eran pequeñas, familiares, más parecían de aficionados que de comerciantes. Algunos empresarios corrían la legua acompañados de esposa e hijos y se distribuían el trabajo: los chicos gritaban en la puerta para atraer al público, otro cobraba, uno más proyectaba y en ocasiones explicaba con voz sonora, el significado de las películas o de las vistas fijas exhibidas [...] Los problemas de la iniciación se agravaban porque apenas se comenzaba a electrificar. Unas cuantas ciudades contaban con energía eléctrica y los primeros aparatos llegados a México la necesitaban [...] Desde el principio aparecieron dos tipos de empresarios que podríamos calificar de mayores y menores. Los primeros contaban con más recursos y sobre todo con aguda sensibilidad comercial que facilitaba sus operaciones [...] Los otros eran aventureros que llegaban a la población sin más.²¹

Muchas de esas primeras exhibiciones itinerantes se hicieron por microempresarios (Salvador Toscano –quien abriría uno de los primeros recintos cinematográficos en Guadalajara en el año de 1907 fue también empresario ambulante-, Enrique Rosas–empezó como exhibidor itinerante y fue director del film Automóvil Gris-, Carlos Mongrand–fue también exhibidor itinerante-). Otra ventaja para transportar materiales y viajar a otras partes de la República eran las líneas de ferrocarril, aún nuevas, que conectaban las ciudades principales con el centro. Los microempresarios fueron quienes, en los primeros años alquilaban teatros o hacían negociaciones con el Ayuntamiento y hacían cabildeo para poder exhibir en lugares públicos, los exhibidores tenían oportunidad de grabar sus propios materiales al contar con el cinematógrafo. Los espacios callejeros adaptados como carpas de cine eran combinados con espectáculos en vivo, las proyecciones se posibilitaban gracias compra o renta de películas; estos espacios eran un primer acercamiento a las proyecciones en un espacio público: Los empresarios ambulantes

²⁰ Juan Felipe Leal, E. B. (1994) *El Arcón de las vistas. Cartelera del cine en México 1896-1910*. UNAM p.30.

²¹ De los Reyes, Aurelio. (1996). *Los orígenes del cine en México (1896-1920) Vivir de Sueños Vol.I*. UNAM IIE p.38.

nacionales iniciaron la importación de proyectores en 1897, después que los franceses y norteamericanos habían dado a conocer el cinematógrafo.²²



Ing. Salvador Toscano

Los reglamentos de exhibición -itinerante y fija- se fueron haciendo más estrictos conforme la periodicidad de las proyecciones, por otra parte se regulaban y transformaban las conductas permitidas dentro de las salas cinematográficas, ya no se podían tomar bebidas alcohólicas ni fumar tabaco al interior de los recintos.

En octubre de 1900, después de un año de vida de los veintitantos locales, se publicaron reformas al reglamento de espectáculos que, finalmente, no pretendían mejorar las condiciones de higiene y seguridad de los sitios, sino reprimir al público.²³

Por su parte, el empresario franco-mexicano, Ernesto Pugibet, dueño de la Fábrica de Tabacos El Buen Tono, S.A., asociado con el empresario cinematográfico Henrí Mouilinié, pidió permiso al Ayuntamiento de la ciudad para instalar un cinematógrafo al aire libre en el costado oriente de la Alameda Central. De hecho se trataba del edificio que fue derruido para dar paso al Palacio de Bellas Artes. Así en el segundo semestre de 1903, los habitantes de la ciudad, por las noches, se apropiaban de las calles aledañas para disfrutar del espectáculo gratuito. En 1904, esta asociación recorrerá las principales plazas de la República. Quizás por esta competencia, es que a partir de ese año se

²² De los Reyes Aurelio. (1996). *Los orígenes del cine en México (1896-1920)*. Vivir de Sueños Vol.I UNAM IIE. p.37.

²³ De los Reyes Aurelio. (1996) *Cine y sociedad en México Vol.I, Vivir de Sueños (1896-1920)* UNAM IIE p. 34.

empieza a dar un regreso de los cinematógrafos a la Ciudad de México. En 1905 el Teatro Riva Palacio se transforma, gracias a Enrique Echániz Brust, en el primer teatro cinematográfico permanente de la Ciudad²⁴. Como señala Ángel Miquel:

En el segundo lustro del siglo XX comenzó a producirse en México una transformación decisiva en el negocio, al ocurrir dos desarrollos simultáneos en las esferas de la exhibición y distribución. Por un lado, se instalaron salones permanentes en las ciudades grandes, construidos con caseta de proyecciones, pantalla, marquesina, vestíbulo y otros requerimientos propios del espectáculo. Al mismo tiempo, las empresas distribuidoras que hasta poco antes importaban y vendían las películas transformaron sus prácticas para alquilarlas. Así al adquirir el cine un carácter urbano permanente, los empresarios dejaron de comprar las obras que exhibían, mientras que los distribuidores ampliaban el alcance de su negocio para atender las solicitudes de un número cada vez mayor de salones.²⁵

En los años que van de 1906 a 1910 las exhibiciones itinerantes iban a la baja pero a la Ciudad de México se le seguía conociendo como la ciudad de los cinematógrafos por las numerosas salas que se ubicaban en la ciudad. La cantidad de cines se duplicó, llegando a 30 salas, uno de ellos el Salón Rojo con capacidad de hasta 710 personas al interior. Una diferencia clara entre estos cines y el primer CineClub²⁶ fundado por Jorge Alcalde que también estaba influenciado por los clubs de la élite porfiriana, era por ejemplo la modalidad de permanencia voluntaria y la oferta de múltiples actividades para el entretenimiento de las personas, un café, zona de comida y espacios comunes. Las actividades artísticas realizadas en las calles, como parodias realizadas por algunos o bailes de zarzuela, eran características de las exhibiciones callejeras que en las grandes salas no existían. Las vistas callejeras no requerían más que la presencia de algunos integrantes de la familia en la función y uno que otro artículo en venta para consumir a la par que se veía la película; en comparación, las salas cinematográficas y los grandes

²⁴ Cfr Leal, Juan Felipe, et al (2003). *Anales del cine en México, 1895-1911*. 1903. *El espacio urbano del cine*, México, D.F: Eón-Voyeur. pp. 65-66.

²⁵ Miquel, Ángel (2013) *En tiempos de la Revolución. El cine en la ciudad de México. 1910-1916*. México, D.F., UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas. p. 13.

²⁶ Hubo salones cuyo interior era en el más puro estilo *art nouveau* como el Cine Club de Jorge Alcalde en las calles de 5 de Mayo y Motolinía, actualmente convertido en tiendas de ropa que borrarón todo vestigio de su ornamentación. Reyes, A. d. (1982). *Cómo nacieron los cines*. Anales del IIE. P. 285 y Ángel Miquel (2013), *En tiempos de la Revolución. El cine en la ciudad de México. 1910-1916*. México, D.F: UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas. p. 21.

teatros se caracterizaban por la distinción y la formalidad de los asistentes, quienes solían sentarse con vestimentas elegantes en la primera fila, así como acataban correctamente las reglas civiles y morales a diferencia de aquellas personas que se encontraban en los palcos.



Cinema Paradiso

1.3 LA REVOLUCIÓN: EL ESPACIO PÚBLICO Y SU REAPROPIACIÓN ARMADA

Las fiestas del centenario de la Independencia realizadas a todo bombo y platillo, preludiaban el cierre del primer siglo de vida de nuestra nación, como menciona Gustavo Garza:

Desde una perspectiva histórica, el siglo XIX se inicia en México en 1810 al estallar la guerra de Independencia y culmina en 1910 al detonar el movimiento revolucionario [...] y *termina* con la consolidación capitalista como sistema dominante bajo la figura de Porfirio Díaz (1877-1910).²⁷

El triunfo de las fuerzas encabezadas por Francisco I. Madero, tuvo un efecto benéfico para el cine: Con la llegada de los contingentes revolucionarios aumentó el número de cines. Dos semanas después de la entrada de Madero había 46 salones de espectáculo, de los cuales 40

²⁷ Garza, G. (2003). *La urbanización de México en el siglo*. México: Siglo XXI. p.20.

exhibían películas o alternaban cine y variedades.²⁸ Aun así se le daba gran importancia a las exhibiciones y aquellos materiales que habían documentado los encuentros armados, con gran popularidad entre la población mexicana:

El 28 de febrero de 1915, durante la ocupación de Obregón, se abrieron 48 salas de espectáculos, de las cuales 42 ofrecieron funciones cinematográficas; seis menos que a la entrada de las fuerzas convencionistas, pero que de cualquier manera era un número considerable. El cine se había hecho imprescindible en la vida metropolitana.²⁹

El cinematógrafo tenía la característica de ser portátil, de esta manera los cinematografistas nacionales se pudieron trasladar a las escenas de la lucha armada que se inició el 20 de noviembre de 1910 y que continuó hasta la finalización de la etapa armada de la Revolución. Un caso emblemático es el de Jesús H. Abitia compañero de escuela y, por tanto, amigo del caudillo sonorense Álvaro Obregón de quien filmó la mayor parte de sus batallas después del cuartelazo de Victoriano Huerta.

Por esto no resulta casual la apertura de salas cinematográficas después de la entrada de las tropas revolucionarias, ya fueran maderistas, convencionistas o constitucionalistas, pues los cinematografistas traían consigo las cintas con los últimos combates acaecidos³⁰. Al triunfo de la fracción constitucionalista, algunos cinematografistas empezaron a ser contratados por las secretarías gubernamentales, tal es el caso de las hermanas Adriana y Dolores Ehlers, quienes entre 1922 y 1929, realizaron el noticiero semanal *Revista Ehlers*, que mostraba los acontecimientos del momento, -catástrofes, desfiles, manifestaciones- y que ellas vendían directamente a los exhibidores³¹. Otros, como Jesús H. Abitia y Enrique Rosas, instalaban los primeros estudios cinematográficos, para dar impulso a una industria que no se consolidaría como tal, sino hasta los años 30 con la llegada del cine sonoro.

²⁸ De los Reyes, Aurelio. (1996). *Los orígenes del cine en México (1896-1920)*. *Vivir de Sueños Vol.I* UNAM IIE. P. 110.

²⁹ *Ibidem*. p.166.

³⁰ Quien desee profundizar sobre el tema de las exhibiciones en la capital de la República puede consultar el trabajo ya citado de Ángel Miquel (2013), *En tiempos de la Revolución. El cine en la ciudad de México. 1910-1916*. México, D.F: UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas. p. 331.

³¹ Torres San Martín, Patricia, *Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine Latinoamericano*, Revista Nueva Sociedad, Núm. 218, nov/dic 2008, Buenos Aires, Argentina. p. 113.



Hermanas Ehlers

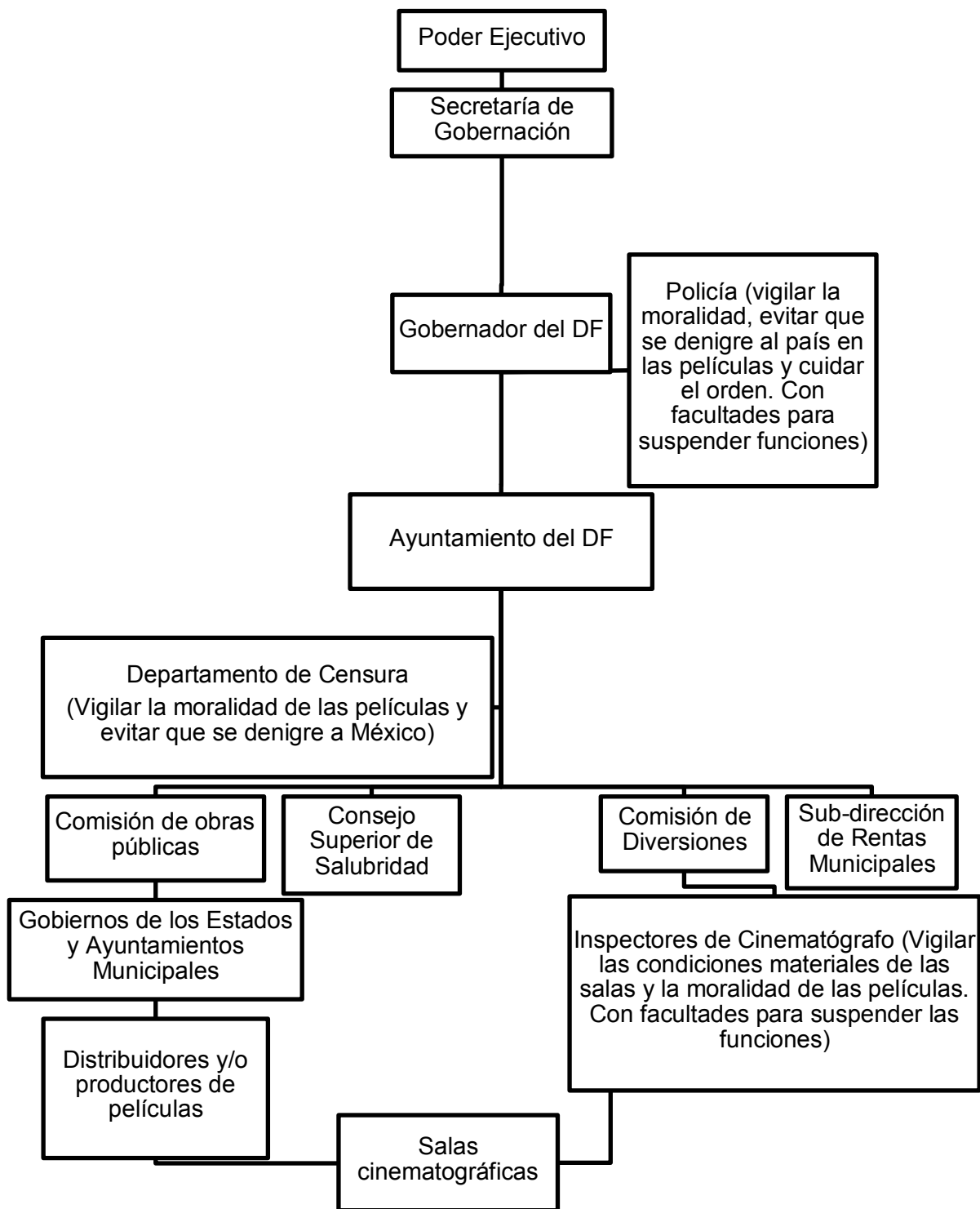
Al mismo tiempo que se desarrollaba el proceso revolucionario en nuestro país tenía lugar, al otro lado del Océano Atlántico, la primera guerra mundial, entre cuyos efectos cabe señalar, para el tema que nos interesa, la caída de la producción cinematográfica de los países en conflicto, particularmente Francia, y que tiene como consecuencia que en el ámbito de la exhibición domine, desde entonces a la fecha, la producción de Hollywood. Los teatros de la ciudad empezaron a ser adaptados para las exhibiciones cinematográficas. Los asistentes a las proyecciones públicas estaban habituados a la directa convivencia con vecinos, amigos o familias durante estas proyecciones, quienes discutían acerca de los documentales y las películas extranjeras que se exhibían.

El nuevo poder estableció la reglamentación para las exhibiciones cinematográficas:



Jesús H. Abitia

EL ESTADO Y EL CINE EN 1919³²



³² Cuadro sacado del libro: De los Reyes Aurelio. (1996) *Cine y sociedad en México Vol.I, Vivir de Sueños (1896-1920)* UNAM IIE p.234.

El cuadro anterior señala cómo es que las salas fueron reguladas desde el poder político federal hasta el regional, pero no solamente eso, el ejercicio del poder también se medía través de parámetros morales desde el contenido implícito en las películas, así como los comportamientos dentro de las salas que se desarrollaban durante la proyección de cine, los datos cuantitativos nos muestran que los cines incidían cada vez más en la vida de los mexicanos y a lo largo de la República.

La preferencia de los capitalinos por el cine en los cuatro años continuó en línea ascendente, como sucedía desde que se les ofreció por primera vez en 1896. En 1921 había treinta y seis salas, mientras que en 1924, cuarenta y cuatro, sin contar los teatros. En el transcurso de cuatro años se abrieron salas mucho mayores que casi duplicaron la oferta de asientos. El cine UFA Cinco de Mayo, con capacidad de dos mil quinientos se inauguró el 27 de mayo de 1921. Le siguió el cine Olimpia, para cuatro mil, construido bajo la modalidad norteamericana de teatro-cine. Siguió el Odeón, inaugurado en mayo de 1922 con dos mil setecientas; era el viejo Teatro Apolo adaptado por los mismos constructores del cine Olimpia. El 6 de octubre de 1922 se inauguró el Progreso Mundial, para dos mil cincuenta y un mil asistentes.³³



Cine Olimpia

³³ De los Reyes, Aurelio., (1996) *Cine y sociedad en México. 1896-1920. Bajo el cielo de México, Vol. II (1920-1924)*, México, D.F., UNAM pp.263–266.

1.4 Ciudad y salas cinematográficas (cine-espacios)

La Ciudad de México, durante los años veinte está mucho más acabada. Los espacios públicos se vuelven un atractivo fundamental y la rentabilidad de los mismos construye a su vez dinámicas de consumo que conllevan impedimentos en el campo de la exhibición pública de cine, las exhibiciones en las calles y/o plazas de la ciudad se habían ido –aparentemente- para no volver. Sin embargo, las salas cinematográficas, sirvieron para ampliar la vida social de los habitantes de la ciudad:

Los cines continuarían enriqueciendo la experiencia social de los capitalinos al ampliar sus actividades, además de ser sede de reuniones políticas y de casillas electorales, abrieron sus puertas para que convivieran los vecinos de las colonias metropolitanas y de los pueblecillos suburbanos: en la colonia Roma, en la San Rafael y en la Santa María los cines Royal, Rívoli, Las Flores y Majestic respectivamente, alegraban la vida al recibir a quienes festejaban una amistad, el fin de cursos escolares, o a los miembros de un club social que se reunían por el gusto de estar juntos o para chismear, lo mismo sucedía en los cines de Tacuba, Tacubaya y Azcapotzalco. Los cines tenían una experiencia social más allá del espectáculo, similar al de las iglesias, quizá por eso se les comenzó a llamar “templos del arte mudo”, “catedral cinematográfica”, “templos del silencio”. El cine había creado ya sus propios mitos y creaba su propio ritual social.³⁴

En los grandes cines de esa época la segregación simbólica de las clases bajas iba desde los precios elevados de los cines como el Olimpia, hasta los más accesibles como el cine San Juan de Letrán, aunque pronto se estandarizaron los precios para un acceso más equitativo. Respecto a las construcciones; éstas se modernizaban cada vez más, tenían servicios sanitarios, áreas de comida, servicios de aire acondicionado, todo dispuesto en salas de grandes dimensiones. La tipología arquitectónica variaba conforme a la zona y la temática escogida por los arquitectos basados sobre todo en tendencias europeas y norteamericanas. Mientras tanto el valor arquitectónico o espacial de los cines se extendía a la periferia en los llamados cines de barrio, a través del mapeo de las zonas conurbadas de la Ciudad:

Es posible señalar que el desarrollo de la ciudad en la década de los treinta se estructuraba a partir de lo que había sido la consolidación del Departamento del D.F, por medio del

³⁴ De los Reyes, Aurelio, (1996) *Cine y sociedad en México. 1896-1920. Bajo el cielo de México, Vol. II (1920-1924)*, México, D.F., UNAM pp. 43-45.

decreto del 31 de diciembre de 1928, mismo que consideraba a la antigua municipalidad de la ciudad de México como su cabecera político-administrativa, y que se complementaba con 13 delegaciones establecidas para ese fin[...] en lo que destaca la Ley de Planificación y Zonificación, decretada en 1933 que permitió reorganizar y transformar la zona urbana.³⁵

En sus inicios, los años treinta están marcados por la crisis capitalista de 1929 y, en el tema que nos interesa, por la aparición del sonido, lo que, por un lado, va implicar para los exhibidores una buena inversión para volver –sonoras” sus salas cinematográficas, pero, por otro lado, va a dar pie a que por fin se consolide una industria cinematográfica nacional y, por lo mismo, a la instalación de las grandes salas cinematográficas que permanecerán hasta los años setenta.

Las salas construidas en los años veinte establecieron el modelo que se seguiría en esta largo periodo como: *un programa y partido arquitectónico básico; es decir, pórtico, vestíbulo y sala de proyección.*³⁶

Dentro de este programa:

Las aportaciones formales de las salas cinematográficas del periodo que va de 1930 a 1970 tienen que entenderse a partir de una búsqueda, donde la ambientación escenográfica hizo convivir distintos lenguajes, desde el tradicional ecléctico hasta las tendencias de la modernidad. En las propuestas de fachada se nota la intención de manejar elementos con una volumetría sencilla, como eran la marquesina, el anuncio bandera, el nombre del cine y algunos vanos para vestíbulos; escaleras o cabinas de proyección; todo ello caracterizó y enfatizó la presencia urbana de las salas.³⁷

Los años cuarenta se ven directamente influenciados por la Segunda Guerra Mundial, que en varios ámbitos repercutirá de manera positiva en el país:

Durante la Segunda Guerra Mundial se le presentó a México la oportunidad y el incentivo para emprender un programa de industrialización acelerada, por ello, a partir de 1940 y durante dos sexenios se observó una política de protección a toda la industria nueva,

³⁵ Alfaro, F. y Alejandro Ochoa., (1997) *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*, México, UAM-Xochimilco.p.74.

³⁶ *Ibidem* p. 100.

³⁷ *Ibidem* p. 99. Para quien desee conocer con más detalle las características arquitectónicas de estas salas puede consultar este texto que está ampliamente ilustrado.

cuyas inversiones se vieron aseguradas y protegidas por el gobierno al llevar a cabo una serie de fuertes inversiones en el sector petrolero, el eléctrico y el sistema ferroviario³⁸, y la inversión canalizada al sector agropecuario, se desvió hacia una naciente agricultura capitalista. Esto trajo como consecuencia que al agro se le hiciera a un lado en pro del modelo de industrialización incrementándose así otro fenómeno el cual antes se tomaba muy poco en cuenta: el de la migración de la mano desocupada del campo a la ciudad.³⁹

El cine que de por sí ya era un fenómeno de masas, se masificó aún más, la construcción de diversas salas fue determinando, en cierto sentido, el desarrollo urbano de la ciudad:

La Alameda Central se erigió como el nuevo corazón urbano. En su entorno se construyeron importantes salas como: Venecia, Mina, Alameda, Magerit, Del Prado, Regis, Real Cinema, Palacio Chino, Arcadia, Metropolitan, Orfeón y Pathé [...] A partir de este núcleo, otros cines influirían en el desarrollo de tres grandes corredores: El primero se compone de las Avenidas Santa María la Redonda-San Juan de Letrán-Niño Perdido (Hoy Eje Central Lázaro Cárdenas [...]) El segundo se integra con las Avenidas Hidalgo-Puente de Alvarado-Ribera de San Cosme-Calzada México Tacuba su par vial, Avenida Juárez y Avenida de la República [...] El tercero sería paseo de la Reforma.⁴⁰

Esto se acompañó, del propio desarrollo de la industria cinematográfica nacional que entonces vivió su mejor etapa en términos de producción, son los años de la llamada *Época de oro* del cine mexicano. Sin embargo, para principios de los años cincuenta entra en acción un nuevo medio de comunicación, que en nuestro país se venía desarrollando desde los años treinta: la televisión. A partir de entonces, la sociedad mexicana preferirá el espacio privado y la comodidad que representa ver los programas y las novelas en el interior de sus casas.

Con el surgimiento de este nuevo medio de comunicación a principios de los años cincuenta, la cinematografía se vio en la necesidad de renovarse tecnológicamente para poder enfrentar a ese competidor inédito. De hecho, la televisión [...] se convirtió en otro espacio

³⁸En general las ciudades se mantienen sin grandes movimientos poblacionales desde la cuarta a la séptima década del siglo XIX, pero a partir de la octava empiezan a experimentar una dinámica significativa por el fuerte impulso que representó para la economía el advenimiento del sistema ferroviario y eléctrico. Garza, G., (2003), *Op. Cit.*, p. 21.

³⁹ Espinosa López, E. (1991). *Ciudad de México: Compendio cronológico de su desarrollo urbano, 1521-1980*. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, UNAM. p.213.

⁴⁰ Alfaro, *Op. Cit*, p. 82.

de exhibición fílmica. A partir de entonces, la industria cinematográfica buscó nuevos formatos de filmación y reproducción.⁴¹

Uno de esos formatos fue el *cinemascope*, un proceso de exhibición que significó una pequeña inversión a los exhibidores, pues solo había que comprar los lentes para la proyección de las películas filmadas en ese formato, a los que hay que añadir el cinerama y el sistema panavisión. Pero al igual que lo sucedido en otros países, la TV jugó un papel central de la vida doméstica de los mexicanos, ya era posible tener el entretenimiento que proporcionaban las imágenes en el espacio-privado y doméstico, facilitaba el consumo de la programación nacional en un principio y posteriormente el de producciones extranjeras. Este fue un nuevo dispositivo que sirvió para volver a relegar al sujeto lejos de la comunidad que se había formado con las exhibiciones callejeras y del proceso erigido con la construcción de los cines más importantes de las colonias en el D.F. Este proceso individualizador fue extendiéndose súbitamente hasta llegar a los ambientes rurales.

Poco a poco las salas cinematográficas en estos años (1950-1970) empezaban a tener menos espectadores estaban muchas veces desoladas, el público asiduo prefería convivir con su familia en su hogar y podían prescindir de la compañía de personas para así observar películas en recintos mucho más pequeños y cómodos. Este declive que tuvo el cine, fue en parte ocasionado por la popularidad de los programas grabados en vivo y transmitidos en TV. así como el acceso que tuvo la población a la emisión televisiva de algunos shows realizados en otros países; que también se combina con un proceso de globalización y con los objetivos de empresas trasnacionales de encontrar públicos asiduos y consumidores potenciales a través de la mercadotecnia, gracias a la difusión en vivo de publicidad. Es en ese entonces cuando algunos grupos minoritarios comienzan a ejercer una identidad visual compartida y activa, comenzaban a realizar documentales que proyectaban en manifestaciones públicas que de alguna manera se oponían a los contenidos exhibidos en la TV y el cine –lugares comunes de difusión que no necesariamente eran atractivos para toda la población-.

En el campo de la exhibición son también los años en que se consolida el monopolio en este rubro.

⁴¹ Alfaro, F. y Alejandro Ochoa., (1997) *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*, México, UAM-Xochimilco. p.137.

1.5 El monopolio de la exhibición

Es necesario recalcar la importancia del cine sonoro; en cuanto a características de innovación tecnológica: representó un gran paso en el tema del discurso imagen/sonido. El cine sonoro llega a nuestro país el 26 de abril de 1929⁴² en el Teatro Imperial, con la película *el Submarino*, tan solo un mes después, se estrenó la primera película hablada en nuestro país, titulada “*The Singing fool*” el día 23 de mayo de 1929 en el Cine Olimpia: técnicos especiales de la *Warner Brothers*, la iniciadora del cine parlante en explotación comercial, habían llegado meses antes y habían instalado en dicho salón los mejores aparatos vitafónicos⁴³ para el estreno de la primera película totalmente hablada, musicalizada y sonorizada que llegaría a nuestro país.⁴⁴

En el caso de nuestro país, se considera que la película que abre la etapa sonora es *Santa* donde el público pudo apreciar: la voz de la actriz Lupita Tovar. Gracias al desarrollo de la técnica sonora de Joselito Rodríguez con diálogos basados en la novela homónima de Federico Gamboa y filmada por el director y también galán de cine Antonio Moreno.⁴⁵

Fue precisamente la llegada del sonido al cine lo que posibilitó la consolidación de una industria cinematográfica nacional; no solo por la ventaja de producir películas en nuestro idioma, lo que ampliaba el público que podía disfrutar de las imágenes en movimiento, sino, también, porque provocó una conjunción de mercados, por ejemplo el cruce entre el

⁴² Vidal Bonifaz, Rosario. (Enero-junio, 2008). Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México (1928-1931). Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle, Vol.8, núm. 29, p.19.

⁴³ Las películas sonorizadas necesitaban de tecnología muy novedosa dentro de las grabaciones pues debía aislar las locaciones del sonido real para así, insertar grabaciones hechas por los directores; la adecuación de las salas cinematográficas para este aparato también fue una inversión importante en temas de compra de salas y remodelación de las mismas. El vitáfono, es el primer aparato que posibilita el cine sonoro y consiste en un proyector sincronizado con un sistema de tocadiscos que debía iniciar a la par de la película. El tocadiscos funcionaba a través de altavoces pero el desfase de la imagen-sonido era muy evidente y rompía fácilmente la composición y la sincronía de estos dos elementos.

⁴⁴ Vidal Bonifaz, Rosario. (Enero-junio, 2008). Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México (1928-1931). Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle, Vol.8, núm. 29, p.22.

⁴⁵ Carlos Martínez Assad. (2008). *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. México D.F: Secretaría de Cultura del Distrito Federal. p. 27.

cine y el radio, todos los cantantes y compositores pasaron a engrosar las filas de la industria cinematográfica nacional. No pocas veces el éxito de una canción determinó la realización de una cinta.

En el área de la exhibición cinematográfica, pese al cierre de algunas salas, la expansión fue espectacular:

En 1906 la ciudad tenía 34 salas exclusivas para cine, con cupos que llegaban hasta 600 espectadores. De modo que para 1928 las estadísticas nacionales señalan la existencia de 520 salas en todo el país. Puede considerarse que, coincidiendo con la desaparición del cine mudo, en 1930 también termina la etapa de introducción de la costumbre de ir al cine. En 1934 se registran 382 salas. A partir de 1930 algunas salas tuvieron que cerrar por no contar con los equipos necesarios.⁴⁶

Con la expansión de las salas se incrementaron los ingresos de taquilla. Los intereses financieros comenzaron a enfocarse en esos años en la producción de películas mexicanas, para explotar así el mercado nacional. Los empresarios observaban un fruto económico con la publicidad que aportaban los artistas y los temas cinematográficos incrementaban cifras en los bolsillos de los exhibidores, quienes ganaban tanto con las películas extranjeras, principalmente de Estados Unidos, como con las nacionales; las cuales, representaban una gran ventaja al estar dobladas al español o grabadas en idioma original y subtituladas, así como las realizaciones mexicanas que conquistaban el mercado latinoamericano. Con el estallido de la guerra civil española y de la Segunda Guerra Mundial, la consolidación de la industria mexicana estaba asegurada:

A partir de los años cuarenta la Ciudad de México fungió no sólo como escenario sino como parte fundamental para el despliegue del drama cinematográfico. El desarrollo que trae consigo la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de lo que se ha denominado la época de oro del cine mexicano, que no quiere decir otra cosa sino que se trataba de una industria con amplios márgenes para sus socios.⁴⁷

⁴⁶ Elizondo, Jorge, (1991) "La exhibición cinematográfica. Retrospectiva y futuro", en *Pantalla*, México, núm. 15, invierno, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, p. 36.

⁴⁷ Martínez Assad, Carlos, (2008) *La Ciudad de México que el cine nos dejó* Secretaría de Cultura Gobierno del Distrito Federal. p. 40.

Dentro de estos socios los que se llevaban la parte del león eran los exhibidores. Y este fenómeno obedecía a la historia del cine en México, pues los primeros empresarios cinematográficos que hubo en el país, como ya vimos, eran exhibidores. Así, el monopolio de la exhibición cinematográfica realizado por empresarios extranjeros comienza con Jacobo Granat hijo de inmigrantes judíos, vivía en Estados Unidos pero decidió empezar negocios en México, al tener familiares residentes en la ciudad. Empezó con una tienda de artículos mexicanos, también fue uno de los beneficiados del periodo del porfiriato, en donde se impulsó aún más el poder empresarial extranjero. Jacobo Granat participó en la industria minera y orfebre, así como en la industria peletera, interesándose después por la exhibición cinematográfica:



Cine Granat

Cuando Jacobo Granat compró el Salón Rojo⁴⁸, éste era un edificio de características eclécticas, pero más tendiente al neoclásico que remataba con una hornacina que albergaba a la Virgen de Guadalupe. Las puertas se abrieron después de una reparación destinada a la comodidad del público. Su ubicación fue inmejorable ya que ocupó a Casas de Borda, que fue una construcción palaciega edificada por don José de la Borda en 1775.

⁴⁸ Enero de 1907.

El señor Borda jamás imaginó que su obra llegaría a ser ícono de la cinematografía mexicana.⁴⁹

Dicho salón se convirtió en el cine emblemático del final del porfirismo, pese a la gran amistad que unió a este empresario con el líder iniciador de la Revolución Mexicana:

Madero, como gran amigo de Granat, sabía que contaba con él y el préstamo de sus cines para exponer sus ideas y proyectos futuros. Ya desde los inicios del movimiento revolucionario había estado en el Salón Rojo en varias ocasiones. Para Jacobo Granat que conocía bien a Francisco I. Madero desde su época en San Antonio Texas, era importante apoyar al amigo para que hubiera cambios en la política del país.⁵⁰

Quizás esta relación explique la permanencia de este empresario a pesar de los vaivenes ocasionados por la Revolución:

Uno de los circuitos que nacieron entonces fue el de Granat, empresario del Salón Rojo que en 1917 tenía ya cuatro salas, el Salón Rojo, el teatro Alarcón, el teatro Alcázar y el cine Garibaldi. Un año después contaba con ocho salas y para 1919 ya eran un total de 19 cines. Como se sabe el hecho de adquirir esas salas de cine lo convirtieron en un gran magnate de la industria.⁵¹

El intento de Jacobo Granat de convertirse en el único empresario cinematográfico de la ciudad continuaba. En enero de 1920 constituyó la sociedad Granat S.A. para ampliar el capital por lo que admitió de socios a tres norteamericanos.⁵²

Vemos la precuela del proceso de concentración de las salas de exhibición que en la etapa sonora también encabezaría un personaje de origen estadounidense.

Desde 1919 hasta 1921 el circuito cinematográfico más importante era el Circuito Olimpia S.A., en aquel entonces llamado Granat S.A. que administraba poco más o menos la mitad de los cines del Distrito Federal, lo que permitía programar una película en ocho cines al mismo tiempo, el mismo día, por lo que el espectador de barrio era el más perjudicado.

⁴⁹ Backal, A. G. (2012). *Jacobo Granat Una vida de contradicciones. Entre la comunidad y el cine*. México: Comunidad Ashkenazi de México. A.C. p.86.

⁵⁰ *Ibidem* p. 89.

⁵¹ *Ibidem* p. 97.

⁵² *Ibidem* p. 106.

<Debido a los retrasos que implicaba el traslado de los rollos de una película de uno a otro cine>⁵³

En la década de los años cuarenta el monopolio de los cines de la Ciudad de México, Puebla y Guadalajara quedó en manos de otro norteamericano que inició su gran poderío en la ciudad de Puebla: Jenkins.⁵⁴

William Jenkins⁵⁵ fue un empresario e inversor que basó su riqueza en el control de ingenios azucareros en Puebla y Morelos, sus inversiones en la industria textil y, desde luego, la exhibición cinematográfica. Gracias a la complicidad del empresario con los presidentes Manuel Ávila Camacho 1940-1946, Miguel Alemán Valdés 1946-1952, Jenkins fue apropiándose de estudios cinematográficos y adquiriendo cada vez más un papel de relevancia en el Banco Nacional Cinematográfico, es decir, en la producción de películas.

William Jenkins fue dueño de la Compañía Operadora de Teatros COTSA desde 1944 hasta 1960, y tenía como socio a Manuel Espinosa Yglesias, conforme pasaban los años iba desplazando a sus competidores, así a Emilio Azcárraga y Gabriel Alarcón les compró el circuito de exhibición llamado Cadena de Oro. Lo mismo ocurrió con los cines de los que fue propietario el ex-presidente y general Abelardo Rodríguez, durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortínez, 1952-1958. En este periodo la exhibición cinematográfica estaba supeditada a los deseos de William Jenkins, él y sus asociados decidían qué películas exhibir, en qué fechas y, sobre todo, en qué salas, lo que repercutía directamente en los bolsillos de los productores nacionales.

⁵³ *Ibidem* p. 110.

⁵⁴ *Ibidem* p. 129.

⁵⁵ Jenkins nació en 1878 en Shelbyville Tennessee, nieto de un pastor luterano e hijo de un maestro de escuela. Estudió en la Universidad de Vanderbilt y se casó con Mary Street en 1901. Ese mismo año se mudó a Monterrey, México donde vio, al igual que muchos estadounidenses de la época una oportunidad en la economía mexicana, que se modernizaba rápidamente con el gobierno de Díaz. Para 1910 ya prácticamente controlaba el mercado nacional de calcetines y medias a bajo costo...Para la década de 1930 ya se había aliado con el poderoso clan Ávila Camacho. LaFrance, David G. (2004). Revisión del caso Jenkins: la confrontación del mito. *Historia Mexicana*, LIII abril - junio, pp. 918-919.



Caricatura de William Jenkins

La carrera de Jenkins en el campo de las inversiones empezó a encontrar obstáculos:

Finalmente, la larga y controvertida carrera de Jenkins después de 1920 (supuesto contrabando de alcohol, uso de pistoleros para asesinar a sus oponentes, conexiones con los Ávila Camacho y con el banquero Manuel Espinosa Yglesias, apoyó al gobierno estatal, control de la distribución cinematográfica, creación de la Fundación y mucho más) ha ofrecido abundante materia para alimentar historias y especulaciones acerca del —extranjero entre los mexicanos”, rumores que han contribuido a fortalecer la idea de intriga y manipulación (...). Incluso el respetado ex presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) consideró adecuado condenar públicamente a Jenkins en un discurso de 1960, tachándolo de —altifundista y monopolista” por tratar de comprar tierras en el estado de Michoacán”⁵⁶

En el ámbito de la exhibición que afectó tanto al cine mexicano, su participación termina gracias a Adolfo López Mateos en su periodo presidencial de 1958 a 1964. Este tema del monopolio es expuesto ampliamente en el *Libro Negro del Cine Mexicano* publicado en 1960 del director Miguel Contreras Torres, quien se posiciona ávidamente en contra de estos ejercicios de particulares frente a la creación cultural.

⁵⁶ LaFrance, David G. (2004). Revisión del caso Jenkins: la confrontación del mito. *Historia Mexicana*, LIII abril - junio, pp.950.



Miguel Ángel Contreras Torres

1.6. Disputas por el espacio público

Las salas cinematográficas, implicaban una presencia urbana y cultural que cabía dentro de la representación física de modernidad ofrecida por la Ciudad de México, sin embargo los barrios y colonias fuera del centro de la ciudad no contaban muchas veces con estos grandes espacios arquitectónicos. La periferia insertaba de a poco, algunos centros culturales, pero nunca llegó a la par de la oferta brindada en el centro de la ciudad, la cual contaba con un 70% de las salas existentes, preparadas para el consumo y para lucrar con la población habitante de la periferia, abusando de la poca oferta cultural lejos del D.F. Las salas ubicadas en las que hoy son Delegaciones: Cuauhtémoc, Miguel Hidalgo, Venustiano Carranza y Benito Juárez, fomentaban un desarrollo y un espacio de intercambio familiar al igual que de disfrute, algunas otras salas ubicadas en las fronteras del D.F. eran una opción para habitantes del Estado de México, lejos de la ciudad central. El mapa de destacadas obras arquitectónicas y de renombrados recintos cinematográficos comienza con los cines más conocidos, como el Opera, el Alameda, el Cine Orfeón, el cine Latino, Cinelandia, el Mundial, el Teresa, el Palacio Chino, la mayoría concentrada en el Paseo de la Reforma.

Sin embargo la politización de las masas fue una de las tantas consecuencias que brotaban en el círculo intelectual de la época, el modelo mexicano de inicios de los 50 se

transforma gracias a las nuevas generaciones que buscan un modelo opuesto al delimitado desde las élites gubernamentales y así despunta el movimiento del 68. Las manifestaciones políticas de la juventud insistían en la temática de los derechos estudiantiles, sexuales y democráticos que buscaron en las calles un lugar de intercambio. Las plazas y los espacios públicos visibilizarían demandas de la juventud para dar a conocer descontentos a partir de los contenidos visuales generados desde los propios colectivos sociales. Las manifestaciones de los sesenta, influenciadas por el repudio de la sociedad ante los enfrentamientos armados -en su mayoría joven- estaban en contra de la guerra que EUA comienza en Vietnam, y una parte de la juventud mexicana se levantaba en la Ciudad de México al declararse en contra de conflictos armados que acontecían en todo el país y el mundo.

El espacio público en los años 70 se vigoriza como un arma para la representación artística, con colectivos en resistencia, de propaganda social y crítica social, en contraposición al indiferentismo espacial.⁵⁷ En los años setenta la configuración del espacio urbano se consolidaba gracias a las políticas públicas y a los escenarios presentes en torno a las manifestaciones sociales, también en el ámbito económico existía una dependencia total de la inversión extranjera, sobre todo volcada al modelo norteamericano que influía en las decisiones políticas en torno al espacio público. El contexto económico nacional entraba de a poco dentro del gran sistema económico a nivel mundial que conocemos hasta ahora.

Es entonces cuando se pone en duda el papel que ocuparían los cines con gran capacidad, así como su rentabilidad en torno a la demanda mobiliaria o a la reutilización de las salas debido a las pocas películas que alcanzaban a proyectarse por la poca demanda de la población, comienza la búsqueda de algunas personas en el ámbito de la realización cinematográfica que se posibilita gracias al desarrollo de nuevas grabadoras y formatos de filmación. Las salas que aún quedaban en la ciudad eran esplendorosas, contaban con mucho espacio y butacas, mantenerlas vigentes coincidía con el estado de bienestar social y económico que pretendían demostrarse desde los estándares políticos, pero el bienestar económico nacional pronto sería reemplazado por el bienestar de las

⁵⁷ Término descrito por Francesc Muñoz en donde explica el indiferentismo como aquellas semejanzas morfológicas entre una y otra ciudad o entre un diseño arquitectónico y otro, es decir que el espacio no se caracteriza por sus diferencias sino por sus puntos afines. Muñoz, Francesc (2008) *URBANALIZACIÓN. Paisajes comunes, lugares globales*. Gustavo Gili, Barcelona. p.49

empresas extranjeras que invertían en el espacio urbano de la Ciudad de México y las salas serían desechadas fácilmente. Los estándares de la población, se enfocaban en el ámbito de lo privado, ahora los habitantes de la ciudad estaban interesados en otro tipo de entretenimiento, la TV. Es por esto que esas salas y la TV representaban también un espacio con el cual se buscaba romper desde los colectivos organizados y asociaciones civiles

El libro *Gente en el cine* recalca la importancia que tiene el cine y la relevancia que toma cuando sale de los espacios privados:

Pero las películas no son los cines. Y los han abandonado, dejando un espacio para el recuerdo de las películas y sus espectadores. La sala de cine es entonces <<otro espacio>>⁵⁸

En 1968, Edgar Reitz constataba lleno de esperanza: <<El cine abandona los cines>>, porque está harto del control institucional de las salas (¡y de la televisión!) para tomar su propio camino de producción y proyección.⁵⁹

También hay que aceptar una realidad fatídica para los templos y teatros del entretenimiento, un hecho que ya mencionaba Walter Benjamin en su texto acerca de la reproductibilidad técnica, el momento aurático de la película proyectada dentro de una sala de cine, sale a las calles también gracias al poder de la técnica.

<<Hoy en día también podemos proyectar sin más, películas en cualquier lugar [...]Las películas ya no están ligadas a los cines>>.⁶⁰

<<Cualquiera que posea un proyector puede ver una película en su casa y convertirse así en parte de la masa de los espectadores cinematográficos sin poner el pie en un cine>>⁶¹

Es así es como comienzan los cineclubes alternativos⁶², con contenidos nacionales e internacionales que pugnaban por una concientización social, política y emancipación de

⁵⁸ Paech, A., & Paech, J. (2002). *Gente en el cine: Cine y literatura hablan de cine*. Madrid: Cátedra. p.419.

⁵⁹ *Ibidem* p. 420.

⁶⁰ *Ídem*.

⁶¹ *Ídem*.

⁶² Es decir que los cineclubes abarcan diferentes temáticas y enfoques, ciclos de cine de autor, cine de terror, académicos, etc. Es por esto que los cineclubes alternativos –a mi parecer– son aquellos que salen un

los contenidos de TV. Proceso que fue consolidado gracias a los nuevos formatos de las cintas y a la asequibilidad de nuevos materiales de grabación, el formato super 8 por ejemplo. El cinemascopio, cinemarama, cinema panorama y el uso del technicolor en cambio hacían de las cintas un objeto no tan manipulable que podían exhibirse con tan sólo un reproductor y por lo mismo no facilitaban el transporte de las cintas y proyectores para así realizar funciones de cine lejos de las salas cinematográficas. Los recintos utilizados para la exhibición fuera de lo privado-empresarial, pasaban a lo privado doméstico-particular debido a que el espacio privado dictaba la forma de consumo cinematográfica y limitaba las opciones del público, en el ámbito de los cineclubes, los contenidos se ponían a votación de los asistentes, ya fuese en alguna casa o en algún espacio más grande para que así las películas fueran comentadas al final.

Las nuevas industrias culturales⁶³ aventajaron gracias a los adelantos tecnológicos, el esplendor de las grandes salas decaía y reducía su impacto espacial dentro de la Ciudad respecto al acontecer de otros fenómenos socioculturales, como la habitabilidad, el trabajo, el entretenimiento, la convivencia. Al delimitarse las delegaciones y colonias en el Distrito Federal⁶⁴ así como las zonas consideradas periferia o del Estado de México se consolida la zonificación y los límites de la Ciudad de México, así como también se da importancia al equipamiento urbano. Pero estas delimitaciones también trajeron a otras problemáticas, como el inicio de las obras de construcción para equipar a la ciudad de un drenaje profundo, el diseño de avenidas alrededor de cauces de los ríos y los canales que dificultaban el establecimiento de los millones de habitantes que llegarían a la capital, esto posibilita la revitalización de espacios públicos y da luz a nuevas formas de reapropiación en las calles de la ciudad.

poco de las temáticas habituales dentro de toda la gama de películas existentes, muchas veces la característica de alternativos también se les dota a partir del espacio en que se exhiben las películas o las modalidades e interacciones que se tienen dentro y debido a que difunden otro tipo de cine diferente al que se exhibe en carteleras internacionales.

⁶³ El conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación en gran escala de mensajes y bienes culturales que favorecen la difusión masiva, nacional e internacional, de la información y el entretenimiento, y el acceso creciente de las mayorías. García Canclini, Néstor. 12/05/04 *Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos* en <http://www.sedi.oas.org/dec/espanol/documentos/1hub2.doc> Consultado en: El día 15/02/15 a las 7:56 hrs.

⁶⁴ En diciembre de 1970 se decretó la formación de las 16 delegaciones actuales.

No se vislumbraba la cantidad de habitantes que poblarían la ciudad, definitivamente se sobrepasarían las expectativas demográficas y de planeación gubernamental. La explosión demográfica, los conglomerados cinematográficos y la apertura económica colocaron a los públicos frente a múltiples opciones de entretenimiento (muchos estrenos cinematográficos, actividades culturales y de esparcimiento). Las metamorfosis urbanas y la economía del espacio fueron avasallantes, en el momento en el que se reclamaron espacios no oficiales para poder destinarlos a la exhibición de cine. Se presentaron otras opciones frente a las arbitrariedades introducidas en los espacios privados y modelos económicos tales como: butacas individuales, películas de estreno, programación repetitiva, consumo de alimentos vendidos en las mismas salas, que a pesar de las opciones alternas y algunos intentos por abandonar esos modelos, posteriormente se multiplicaron y derivaron en los diseños de las multisalas (dentro de plazas comerciales) de manera aún más avasallante.

CAPÍTULO II

NUEVOS ESPACIOS CINEMATOGRAFICOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO

*“El espectáculo es el dinero
que solamente se mira,
pues en él es ya la totalidad del uso
que se ha intercambiado
contra la totalidad de la representación abstracta.
El espectáculo no es solamente
el servidor del pseudo uso;
sino que ya en sí mismo
es el pseudo uso de la vida.”
Guy Debord*

CRISIS DEL ESPACIO PÚBLICO

En este capítulo se desarrollan cuatro procesos importantes respecto a la exhibición cinematográfica y la Ciudad de México: La edificación y caída de las salas cinematográficas, el ingreso de la modalidad multicinema en la ciudad, la tv doméstica y por último los cineclubes. La ciudad se llena de nuevas salas y de nuevos aparatos audiovisuales, de manera desfavorable para los espacios públicos, pues es entonces que los espacios privados toman importancia de nuevo. El operador del proyector en las salas únicas fue suplido por las señales satelitales domésticas, las imágenes proyectadas en los cines se redujeron de metros a pulgadas y las fuerzas mediáticas mermaron la comunidad en los espacios públicos. En este aspecto comercial, los multicinemas dependen de empresas monopólicas que pautan los contenidos proyectados; es por esto que el replanteamiento de los espacios de proyección así como de las películas dirigidas al público comienza con los cineclubes en México, aunque los colectivos organizados batían sus luchas desde lo privado, sondeaban el terreno con el propósito de salir de nuevo a las calles.

En la primera mitad del siglo XX, los cines fueron edificios de modernidad, símbolos de esplendor urbano y cultural, distribuidos físicamente a lo largo de la ciudad. Eran espacios arquitectónicos que se valían de diseños particulares e influenciaban un esquema

específico de urbanidad, objetivo que México buscaba alcanzar alrededor de la actividad cinematográfica. Estos cines fueron los primeros espacios diseñados con la única finalidad de ver películas; algunas salas que impactaron en el espacio urbano fueron muy lujosas mientras que otras fueron más modestas. En esos primeros espacios privados, se situaban las diferentes clases sociales; los estratos sociales estaban marcados por zonas específicas, que conforme a los precios de los asientos revelaban el nivel económico de los públicos, debido a la ubicación jerárquica que ocupaban dentro de las salas cinematográficas.

Antes del terremoto de 1985 el hotel Regis era uno de los puntos de referencia obligados en el Centro Histórico de la ciudad de México. Inaugurado en septiembre de 1914 [...] Así surgió el cine Regis, que en 1924 se inauguró con capacidad para 950 espectadores. La disposición de los palcos, en forma de —Ç junto a la presencia de un anfiteatro y una galería, manifestaban su parentesco con los teatros de herradura. El plafón, en forma de bóveda, estaba coronado en el centro por un gran medallón luminoso. La decoración, muy profusa, incorporaba elementos neobarrocos. Luego a la par de reinauguraciones en los años cuarenta y cincuenta el cine redujo su capacidad a 650 butacas.⁶⁵

El Olimpia contaba con dos salones de baile, un fumador y dos vestíbulos: un escenario digno de los mejores espectáculos [...] Enrique Langensheldt, Carlos Crombé condujo la remodelación del Olimpia en 1941 [...] Desde entonces, el edificio se mantuvo intacto, hasta que en 1995 fue seccionado en tres salas.⁶⁶

El Odeón, otro cine surgido de un proyecto de Crombé, se inauguró el 4 de mayo de 1922 en la calle de Mosqueta 29, con 2700 butacas [...] El Odeón desapareció a principios de los años sesenta, con los trabajos para ampliar el Paseo de la Reforma hacia el norte de la Ciudad [...] El cine Alameda, propiedad de Emilio Azcárraga Vidaurreta, se inauguró el 14 de marzo de 1936 sobre la avenida Juárez frente al parque más visitado de la ciudad de México, la Alameda Central. Con capacidad para 3300 espectadores [...] Demolido tras el terremoto de 1985. Del antiguo cine solo permanece la pequeña fachada.⁶⁷

⁶⁵ Ochoa, F. H. (1998). *La república de los cines*. México: Clío. p.20.

⁶⁶ *Ibid* p. 25

⁶⁷ *Ibidem*.



Interior Cine Regis años 20.



Fachada Cine Odeón

En este capítulo, la arquitectura de los cines es primordial para entender el proceso de funcionalización de los espacios privados, adaptados para un cupo determinado de asistentes y acondicionados para el disfrute de películas de acuerdo a la praxis cinematográfica. Esta práctica encajó en la relación social del público frente al contenido proyectado, así como también ayudó a la edificación de más salas de cine dentro del espacio urbano. Es de esta manera como el espacio incide directamente en la percepción

y en la experiencia del sujeto, que se sitúa anímica y físicamente en un espacio con demarcaciones concretas.⁶⁸

Debemos entender este paso para explicar los procesos arquitectónicos que devienen con el abandono de las salas, para después entrar de lleno al reviro y a la directriz que toman algunos colectivos e instituciones al devolver el cine a las calles; es conveniente señalar la importancia que tuvieron los primeros cines en la Ciudad de México, para posteriormente tender el puente que existe entre el proceso de edificación y el de la reapropiación de espacios públicos. En la siguiente cita Edgar Morin explica cómo es que el espectador al encontrarse dentro de las salas de cine es un sujeto pasivo, quien de acuerdo a lo que se plantea en esta tesis, cambia esa actitud pasiva por un carácter activo y de interacción fuera de las salas, es decir en el espacio público.

El espectador de las <<salas oscuras>> es sujeto pasivo en estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente, y padece. Está subyugado, y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él, en su cenestesia psíquica, si se puede decir así. Cuando los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador, hundido en su alvéolo, mónada cerrada a todo salvo la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia.⁶⁹

Los grandes cines continuamente hacían las veces de templos, que estaban destinados a reunir personas a costa de lo público, en el *rito laico*⁷⁰ de ir al cine, actividad que por antonomasia se había erigido como una de las más atrayentes en nuestro país por todas las características que reunía –imágenes, sonido, historias verídicas” y fantásticas-. La

⁶⁸ Con este propósito, se echó mano del arte y la ciencia: la isotópica y la acústica buscaron los medios para obtener la mejor visibilidad y el mejor sonido posibles; los decoradores y los responsables de iluminar las salas se ocupaban de transformar nuevos ambientes. Hacia los años cuarenta, la construcción de cines debió visualizarse y resolverse desde las más novedosas aportaciones: la exigencia de estar al día marcaba el ritmo constructivo. *Ibid* p.54.

⁶⁹ Morin, E. (1972). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós. p.91.

⁷⁰ En varios textos como Ochoa, F. H. (1998). *La república de los cines*. México: Clío. p.9. Se habla del cine como un rito, una actividad cuasireligiosa que lleva a las familias a las salas cinematográficas, en el texto Alfaro, F. y Alejandro Ochoa., (1997) *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*, México, UAM-Xochimilco.p.18. “Ir al cine” se entiende como un momento *especial* de la vida cotidiana. Son también ejemplo de que en el siglo XX los ritos son destinados también al consumo.

metamorfosis que se dio con la construcción de cines de gran capacidad ayudó a la masificación de esta actividad en el espacio urbano, edificios que mutarían las principales ciudades del mundo y que serían un deleite para la sociedad mexicana durante la fase más próspera de las salas cinematográficas⁷¹. Éstas, fueron un espacio de reunión para las paradojas sociales, ocultando las diferencias de clase, en la oscuridad de enormes recintos.

Otra de las repercusiones importantes de las salas cinematográficas se dio en la figura del transeúnte que se transformaba en espectador, el peatón formaba parte del espacio en el que se cristalizaba la actividad cinematográfica –la ciudad-, primero de manera pública y después de manera privada, a la cual podía asistir con la compra de un boleto, a un determinado costo. Puesto que era una actividad cultural, ameritaba el respeto de ciertos códigos sociales, así como la compañía de personas que le involucraban en sus círculos sociales; a la vez que ocupaba un lugar dentro de una sala con personas ajenas y desconocidas que asistían a la función. Todas estas actividades volcaban al espectador a un mundo contenido en una pantalla blanca en una sala de cuatro paredes; la ciudad quedaba a la espera de esos espectadores que se volvían transeúntes en el instante en que salían de las salas de cine.

De entre todos los escenarios fundados en la ciudad, las salas de cine, gracias a sus diseños específicos, fueron referentes materiales de sociabilidad, propios de cada colonia o zona de la ciudad y afines a las condiciones de urbanidad concretas de la época. A finales de siglo XX estos espacios menguaron su esplendor, cedieron el lugar privilegiado que habían logrado afianzar en la ciudad para dar pie a otro tipo de actividades que poco tenían que ver con la concentración de miles de personas en una sala exclusivamente cinematográfica. Después, la articulación de los intereses económicos y políticos alrededor de estas salas sería un buen pretexto para dividir las, reutilizarlas, demolerlas y dar paso a nuevas construcciones.

En un principio el diseño y la construcción de cines con gran capacidad proporcionaba un efecto de espectacularización a la Ciudad de México, los edificios gigantes se convertían

⁷¹ Para 1976 contaba con 375 salas en todo el país -243 arrendadas por sólo 91 de su propiedad- es decir 67 más que al principio del sexenio. Consultado el día 23 de septiembre 2015 a las 22:13 horas. En <http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historiadetalle&idhistoria=82#sthash.VZqrVyQt.dpuf>

en recintos que encapsulaban tiempos e ilusiones durante el transcurso de la película. La riqueza estética de esas salas, era un elemento atractivo para la mirada de públicos nuevos en llegar a la ciudad, así como de los ya establecidos en el D.F. desde hacía años. En muchos aspectos, estos edificios eran refugios que albergaban al espectador y lo abstraían dentro de un lugar cerrado por algunas horas, lejos del bullicio citadino. No obstante, estos recintos fueron detonantes de consumo –que en un principio era un consumo mínimo de artículos o comida dentro de la sala- al interior de un espacio privado.

En la composición urbana de mitad del siglo XX, existen algunas transformaciones importantes, por ejemplo el diseño de multifamiliares, entre ellos, el Conjunto Urbano Nonoalco 1960- Tlatelolco y el Multifamiliar Miguel Alemán, dos proyectos iniciados con Mario Pani, representante del funcionalismo arquitectónico francés en México en 1948, arquitecto que tuvo a Le Corbursier como maestro. Estos lugares significaban un aislamiento de una ciudad dentro de otra, porque eran escenario de relaciones y actividades sitiadas, en miniciudades con sus propios cines al interior. Significaron otro tipo de *aislamiento* y ejercicios urbanos que *deformaron* la reapropiación urbana, que limitaba cada vez más las posibilidades de interacción con vecinos fuera de los propios departamentos y en este caso incluso, con los habitantes de colonias aledañas. También se hace uso de espacios no acondicionados para la proyección de películas y posteriormente con el surgimiento de salas se produce un cambio de estándares, se exigía más del espacio urbano que en los años 50, en donde se llevó a cabo un auge de salas y autocinemas⁷², todavía de gran tamaño, que involucraban a las familias mexicanas en un “ir al cine” como práctica de fin de semana

Otra característica importante de los cines que se encontraban en una segunda etapa de reutilización, porque la primera fue la subdivisión de una sala en varias o con otro fin totalmente diferente al del proyecto inicial; la segunda se entiende como aquella esgrimida por dos de los *dispositivos ideológicos* (Iglesia y Estado) que retoman su poder a partir de esos espacios inutilizados que les fueron vedados en algún momento. Cobran fuerza de a poco en esos espacios desplazados, ya sea en forma de renta o de remodelación para dar lugar a otras actividades religiosas, de consumo cultural o de entretenimiento:

⁷² En 1950 la novedad era el autocinema de Las Lomas, y en 1959 ya había noventa salas cinematográficas [...] En 1959 abrió el Autocimena Satélite. Lopez, J. R. (2012). *Cine México*. México: Gran Numeronce Producciones.p.175

El paulatino abandono que sufrieron muchos espacios de exhibición cinematográfica desde la década de los 70's ha permitido desarrollar varias propuestas de reutilización [...] desde el punto de vista utilitario ... se destinaron a templos de diversas asociaciones religiosas bajo el esquema de renta ... Tal es el caso de los cines Briseño en la colonia Guerrero , Lux en San Cosme, Victoria en Tepito, Jalisco en Tacubaya, México en la avenida Cuauhtémoc[...] Desde el punto de vista mercantil...cuando se transforma en bares y discotecas la intervención aprovecha las amplias dimensiones de las salas, libera por completo de mobiliario el espacio, elimina el trazo isotópico; y sugiere el nuevo uso. Tenemos así los cines Gloria en la colonia Roma, hoy bar El cine, el Maya en la Doctores cuya propuesta es el bar Olé Olé ... y el Edén también en la Doctores convertido en el bar Almoloya [...]Con la tradición que se inició a principios de siglo de convertir teatros en cinematógrafos, es curioso que ahora se den estos cambios de cines a teatros...podrían incluirse los cines Ópera y Metropolitan [...] Desde el punto de vista fabril el Marina y el Ángela Peralta, han sido reutilizados como máquinas de tornillos [...] Existen también los centros recreativos tipo salón de baile o fiestas, que requirieron la transformación del espacio interior el cine Bretaña y el cine Reforma[...] El giro comercial ...como en el caso del cine Cervantes...caso similar es el cine Tacuba.⁷³

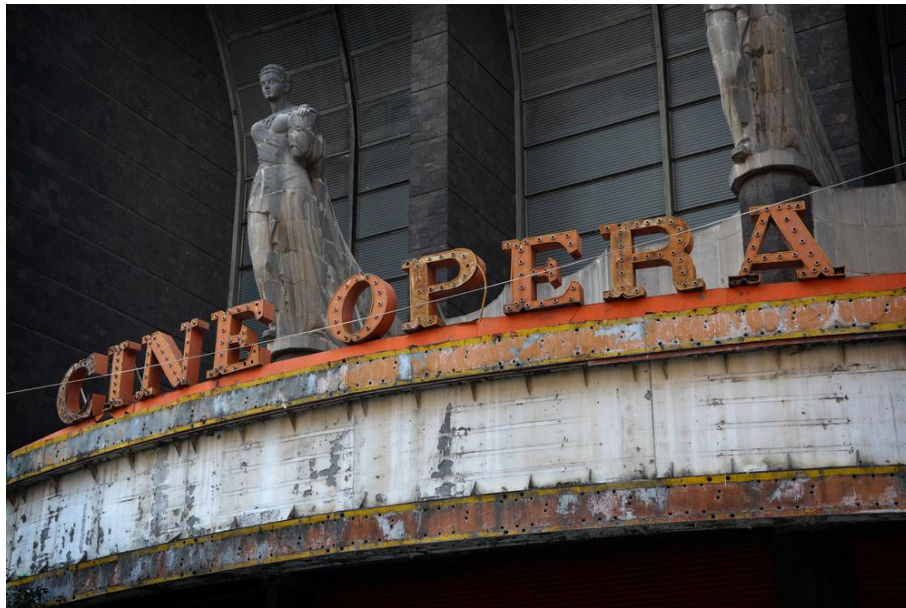


Cine Gloria

La entrada de los teatros-cine y de las salas cinematográficas en sus primeros años de afianzamiento, estaban caracterizadas por estilos arquitectónicos diferentes en cada uno de los cines en la Ciudad de México, representantes de la estética urbana debido a que

⁷³ Alfaro, F. y Alejandro Ochoa., (1997) *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*, México, UAM-Xochimilco. pp. 152-154.

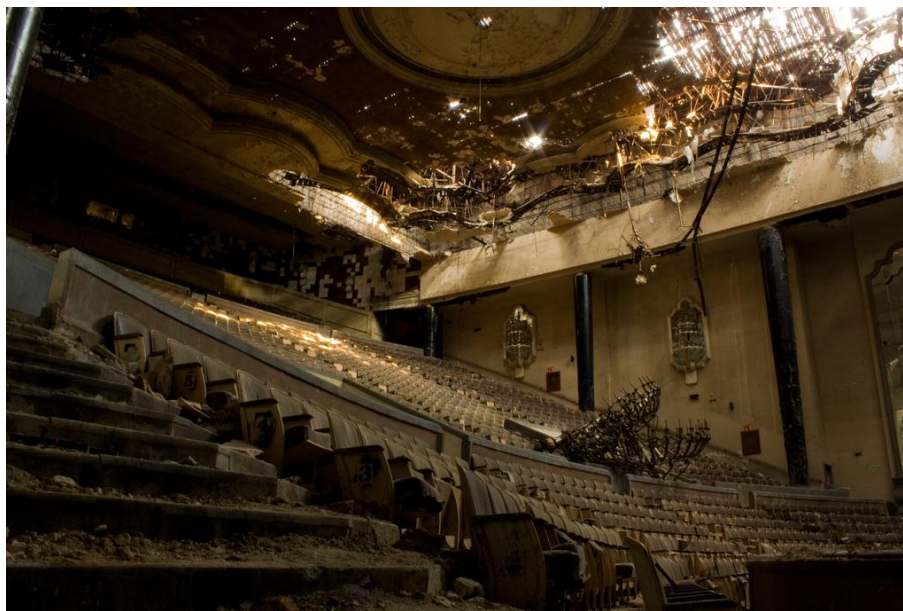
eran fácilmente reconocidos por los habitantes; cines como el Palacio Chino, el Cine Odeón o el Cine Opera por nombrar algunos, se convierten edificios importantes para el gesto arquitectónico⁷⁴ en la ciudad. El aforo de los miles de espectadores en esas salas era impresionante, pues el público mexicano había sido obligado a transformar sus prácticas de entretenimiento audiovisual⁷⁵, estos recintos habían sido construidos con el propósito de atraer a miles de espectadores.



Fachada Cine Ópera

⁷⁴ Se hace alusión al gesto, que en términos del autor Roberto Fernández es la tentativa de una instalación neutral y mínima del gesto arquitectónico en la mudez territorial. Entonces el gesto arquitectónico se entiende como el intento de la arquitectura por trasladar morfológicamente la experiencia de la dimensión social, en específico al espacio urbano, pero las más de las veces este *gesto* no es suficiente para cubrir las necesidades de la población, pues estas cambian constantemente. Fernández, R. (2001). *Derivas: arquitectura en la cultura de la posurbanidad*. Santa Fe, Argentina: UNL. p.316.

⁷⁵ La producción nacional de películas no era suficiente para el abasto de las salas, por esto se prefería introducir un mercado extranjero a México (películas internacionales) y así promover las múltiples exhibiciones en un lapso más corto que acaparaba la atención de más personas en las diferentes salas, diseñadas con el objetivo de incentivar la potencialidad consumista del espectador y no su participación dentro de la comunidad ni su actividad comunicativa, que en vez de permitir la discusión y el análisis solamente le posibilita el acceso a una sala de cine.



Interior del Cine Ópera en la actualidad.

Se hace mención a la veta arquitectónica de los años cincuenta y sesenta que impactó en la construcción de varios edificios cinematográficos, durante el periodo funcionalista, en donde el barroquismo de las décadas anteriores desaparece para dejar sitio a otros recursos arquitectónicos⁷⁶. Las reacciones venideras no se hicieron esperar, en los años sesenta y setenta la conflictividad urbana irrumpió en la vida política y social de la mayoría de países de Europa y América. El movimiento moderno no era tan simplista como el urbanismo funcionalista del capitalismo desarrollista. Su preocupación por la vivienda masiva y la importancia acordada a las comunicaciones expresaba una visión productivista, no especulativa, de la ciudad y una preocupación por las condiciones de vida de las poblaciones trabajadoras. Sus propuestas urbanas podían ser interesantes también por su complejidad, por la capacidad de integrar objetivos sociales, ambientalistas y estéticos.⁷⁷

Tuvo que ver sobre todo, con la especialización arquitectónica de las salas de cine, tales como: especificaciones técnicas, estructuras de hierro y acero, trabajos en piedra, cantera y mármol, rótulos de neón, ventilación, materiales acústicos, de sonido y proyección⁷⁸ que debían su diseño a éste espectáculo masivo. La arquitectura que giraba en torno a los

⁷⁶ Ochoa, F. H. (1998). *La república de los cines*. México: Clío. p.40.

⁷⁷ Borja, J. (2000). *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona p.29.

⁷⁸ Para más información revisar Ochoa, F. H. (1998). *La república de los cines* México: Clío. p.30.

cines de sala única, había cedido a este proyecto y fue intercambiado por la explotación que se hizo del espacio urbano, que comprometía su diseño, como ejemplo tenemos los casos de los cines -Olimpia, Odeón Alameda, Colonial, Cosmos-⁷⁹ que se intervinieron para concentrar otro tipo de actividades, las ahora ex-salas cinematográficas prevalecieron en menor número debido a las adaptaciones que fueron realizadas.

En muchos casos, se ha tratado del comienzo de un auténtico proceso de tematización de la ciudad. Un concepto que quiero definir como la exportación al territorio urbano de espacialidades y temporalidades características de los contenedores de ocio y consumo especializado, tales como centros comerciales, multicines o parques temáticos. Es decir, la misma lógica que rige los itinerarios en el espacio y el uso del tiempo en estos contenedores comerciales y de ocio se ha exportado a la ciudad real. En este sentido, los lugares tradicionales de la ciudad - los elementos tipológicos como calles y plazas, que han caracterizado históricamente la ciudad compacta- van siendo transformados progresivamente según un modelo de intervención muy similar.⁸⁰

2.1 DE LA ESTÉTICA URBANA A LA ESTÉTICA DE LA MERCANCÍA

Los nuevos cines o multicinemas en los años setentas fortalecen el espacio privado y la práctica compartida/apropiada que acontecía en los espacios públicos, se sustituye por una práctica encaminada al consumo⁸¹; la renuncia a la postura activa del espectador se materializa por primera vez dentro de una sala de cine, pero se reactiva con la demanda y el reclamo por el espacio público. La demolición y partición de salas que se llevó a cabo en algunos cines sería apenas un indicio de lo que le depararía al espacio urbano con el fortalecimiento de las cadenas cinematográficas nacionales: las salas multicinema -que de acuerdo a la planeación urbana, se consolidarían a finales de 1970 en el mercado mexicano- tuvieron su punto más álgido en los años ochenta.

⁷⁹ Ochoa, F. H. (1998). *La república de los cines*. México: Clío. p.25.

⁸⁰ Muñoz, F. (2008). *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili. p.6.

⁸¹ Con consumo me refiero a la acción/efecto de compra como bienes, servicios y productos. En este caso la compra de boletos con la finalidad de observar una película a la par del consumo de comida dentro de la sala o de artículos vendidos dentro de la misma.

El negocio cinematográfico nacional, cada vez más impedía el margen de acción de distribuidoras independientes y se enfocaba en las distribuidoras extranjeras con el propósito de globalizar la industria cinematográfica, con la intención de incrementar los fines lucrativos de exhibición⁸². Estas empresas multicinemas se establecen en un momento propicio, en donde la popularidad de las grandes salas iba en declive y la producción nacional de cine estaba en crisis.

El cine, por ejemplo, tuvo una caída de público en muchos países durante la década de los ochenta y en el último decenio muestra recuperación. En América Latina las salas tradicionales, que fueron deteriorándose y no dispusieron de inversiones durante muchos años, cerraron unánimemente. Los cines mexicanos, que en 1984 tenían 410 millones de espectadores, bajaron a principios de los años noventa a 170 millones. En rigor, este derrumbe de las salas no implica que el cine desaparezca, sino que la televisión y el video están trasladando a la casa el lugar de acceso a las películas. Si las empresas norteamericanas aprovechan mejor esos cambios tecnológicos y de hábitos culturales es porque se adaptan más rápido que las de otros países, los impulsan y logran controlar los circuitos de distribución y exhibición en casi todo el mundo, tanto interviniendo en la tv y el video como en las redes de salas.

De este modo, se viene remontando la decadencia del cine en espacios públicos. Comenzaron a aparecer conjuntos de microsala en ciudades grandes y medianas de América Latina, con instalaciones de tecnología visual y sonora avanzada y butacas más confortables. Los espectadores están valorando el atractivo de estas innovaciones, así como en la emisión de boletos -en algunas ciudades latinoamericanas pueden comprarse por teléfono en máquinas interactivas -, todo lo cual reduce personal, evita la reventa y estimula el regreso del público a las salas.⁸³

⁸² La disputa enfrentó a exhibidores independientes (generalmente herederos de una tradición) uniones, asociaciones, “empresarios” del negocio en boga, grandes cadenas de exhibición, estudios y distribuidoras” que posteriormente construyeron estudios y sociedades para difundir los materiales en algunas de las empresas y estudios cinematográficos tal como los Estudios Churubusco inaugurados en 1944 hasta que Emilio Azcárraga cambió sus inversiones al radio y tv -. Ochoa, F. H. (1998). *O. México: Clío*. p.43.

⁸³ Canclini, N. G. (s.f.). *Las industrias culturales y el desarrollo en los países americanos*. pp.8-9.



Cine Mundo

Los grandes espacios cinematográficos se volvieron inoperantes, puesto que la masificación de la actividad en torno al cine ya no dependía únicamente de las pantallas gigantes, sino de las numerosas pantallas domésticas –televisiones- y de las otras muchas plazas comerciales con multicinemas al interior. Estos últimos comenzaron a acaparar nuevos públicos, y de manera secundaria rompían con la experiencia colectiva y callejera de ver películas en el espacio público, llevada a cabo con la llegada del cine, así como durante las manifestaciones sociales de los años 60. Entre más se fortaleciera la experiencia particular de ir *al cine* dentro de la lógica empresarial de los espacios privados y monopólicos de exhibición, más se tendrían que concentrar estos espacios en generar un trato individualizado para el sujeto que acude al cine.⁸⁴

El cine se fue incorporando a esta dinámica como una pieza más de este proceso pero ha acabado asumiendo un protagonismo muy claro hasta el punto de dar a una tipología de espacio nueva: el multiplex. Un espacio de ocio y consumo definido por tres características. En primer lugar, una mayor variedad de películas y de horarios de forma que las opciones de decisión se flexibilizan y multiplican.

⁸⁴ Con el shopping center aparece la idea de seccionar los cines en varias salas y anunciarlas bajo un mismo nombres, apenas diferenciado por la más elemental aritmética: Cinema 1,2 y3 etcétera. Este concepto, introducido en México por la empresa michoacana Organización Ramírez, tuvo un éxito fulminante entre un público acostumbrado a variar la oferta de entretenimiento con sólo cambiar los canales de su televisor. Ochoa, F. H. (1998). *La república de los cines*. México: Cílo. pp.68-69.

En segundo lugar, un mayor número de salas que son de menor tamaño y aforo, el multiplex ofrece una miniaturización del espectáculo. El espectáculo pierde así magnitud y escala, pero en cambio gana flexibilidad. En otras palabras lo multiplex ofrecen una mayor independencia por lo que se refiere al lugar, al tiempo y al mismo objeto de consumo, la película proyectada.

En tercer lugar, una mayor posibilidad de combinación de la acción de ir al cine con otras opciones de ocio paralelas, simultáneas, incluso sustitutorias.

Los espacios multiplex actúan así como compresores espacio-temporales, de forma que el ocio deviene en un espacio-tiempo flexible, ambiguo y elástico: los tickets de entrada que incluyen un happy meal; las bebidas y snacks para llevar; la posibilidad de contar con una mayor variedad de películas y -aunque limitada- de géneros fílmicos; características que se pueden encontrar independientemente de si está en un múltiplex o en otro y que ofrecen la certeza de un comportamiento análogo que puede ser repetido indefinidamente en cualquier otro punto del territorio.⁸⁵

El trato individualizador ofrecido en las multisalas a cada uno de los asistentes desde la compra del boleto y la venta de productos dentro de las salas fue modificada a la llegada de los multiplex. Debe decirse también que los dulces mexicanos fueron remplazados por el paquete personal de palomitas, refresco y golosinas; a partir de *Star Wars* en 1977 muchas películas eran también un pretexto para la venta de juguetes temáticos de las películas. Se suplantaba el imaginario estético y arquitectónico de las salas cinematográficas, aquél que por mucho tiempo proveyó al espectador de una dimensión sensible y espacial que al siquiera nombrar o pensar las salas provocaba una identificación inmediata con su espacio urbano –aunque también apostaban por el consumo del espectador, las salas multiplex aumentaron por mucho los artículos en venta que aquellos productos consumidos dentro de las salas de cines de sala única, asimismo incrementaron el precio de los boletos de acceso a la función-. En aquellos recintos el acceso a los cines no estaba dedicado totalmente al trato individualizador del espectador, sino que también apostaba por la defensa de un ambiente familiar.

Las multisalas aunque también ofrecen una experiencia familiar⁸⁶ dan promoción a los productos en paquetes para que así el objetivo de compra se garantice. Actualmente se

⁸⁵ Muñoz, F. (2008). *Urbanización*. Barcelona: Gustavo Gili. pp.85-86.

⁸⁶ Considerando que el cine es un espectáculo familiar (las familias se conforman por un mínimo de tres integrantes), al precio de los boletos se debe sumar lo que gaste en la dulcería y en el estacionamiento, con

resalta más la figura del espectador-consumidor antes que la participación activa o social del público asistente dentro la proyección de una película. De esta forma se destruían los recintos que alguna vez se edificaron para concertar una experiencia familiar y se atomizan aquellas prácticas que alguna vez fueron colectivas para dar lugar a una práctica individual-comercial. El espectador dentro del cine tenía más opciones de compra como el paquete-individual, este debía ser capaz de certificar que el producto –en este caso el cine- contara con las condiciones comerciales para su venta, como la calidad de imagen, la ausencia de fallas técnicas durante la película, un buen sonido, higiene de las salas y butacas cómodas. Para así ofrecer una –experiencia cinematográfica”⁸⁷ agradable.

Desde los años cincuenta creció la fortuna de los exhibidores, es decir, los dueños de salas tuvieron más ganancias que los distribuidores y productores en México, puesto que aquellos realizadores que buscaban un escaparate para sus películas, debían lograr acuerdos distribuidores que hicieran llegar sus películas a las salas; debían pactar con los encargados de las mismas para su estreno y exhibición continua, lo cual no siempre era una tarea provechosa y la mayoría de las veces terminaba en pérdidas para los realizadores. El monopolio de exhibición en nuestro país con largos antecedentes en manos extranjeras se consolida con la Organización Ramírez en 1970, que da lugar al primer consorcio en torno a las salas múltiples en 1973 en Plaza Universidad con las empresas nacionales Cinépolis y posteriormente, Cinemex en 1993 que continuarían el monopolio de exhibición.

El fenómeno de la fragmentación en las salas cinematográficas de la Ciudad de México, ocurrió por vez primera en 1974, cuando CINEMUNDO, apenas construido tres años atrás en la zona de San Ángel, entre las avenidas Insurgentes y Revolución, se dividió para dar

lo cual la cantidad erogada al asistir a una función cinematográfica se eleva considerablemente. Revista del Consumidor No. 288, Febrero 2001 “Si de ir al cine se trata...” Consultado en http://www.profeco.gob.mx/revista/pdf/est_01/Cines.pdf 14/04/2015 a las 15:33 hrs.

⁸⁷ La experiencia estética que ofrece una película, es un mensaje comunicativo, como bien menciona Jesús González Requena consultado el día 26 de Marzo de 2015 a las 12:54 hrs. en <http://goo.gl/XpXxt4> pero esta experiencia cinematográfica, al quedar fuera de una discusión respecto a las temáticas abordadas por la película, resulta ser una experiencia de entretenimiento. O como se explica en el sitio oficial de IMAX, La experiencia IMAX es olvidarse de que está viendo una película. La experiencia IMAX en <https://goo.gl/Bmbl0m> día 3/04/2015. Es decir, muchos cines multicinemas ofrecen una experiencia en donde lo menos importante es ver la película, sino estar cómodo dentro de la sala de cine.

lugar a varias salas [...] Durante los ochenta la segmentación de viejas salas fue escasa, y no fue sino hasta los noventa que se dio de una manera mucho más intensa ⁸⁸



La estética de la mercancía⁸⁹, es un punto importante en la discusión de los espacios privados de consumo dentro de la ciudad, porque sirve para explicar el contexto en el que

⁸⁸ Alfaro, F. y Alejandro Ochoa., (1997) *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*, México, UAM-Xochimilco. pp.147-148.

se inscribe al sujeto-consumidor. Lo ubica dentro del modelo transnacional de consumo de productos y de homogeneización de los espacios urbanos a través de *dinámicas capitalistas desiguales* como diría David Harvey, la desigualdad social a un nivel micro impacta a nivel global, puesto que son esquemas políticos de planeación urbana que condensan el poder económico en círculos de poder que se ubican en ciudades de todo el mundo. La acumulación de capital, la heterogeneidad de demandas sociales, el papel de la técnica, la comunicación masiva y el control específico en torno al tema de inversión capitalista dentro de espacios urbanos -entendidos como lugares genéricos en el contexto global- son elementos que no son adaptados a las necesidades de la población sino a modelos empresariales, por lo que limitan el papel del ciudadano frente al espacio urbano y público.

Dentro del proceso de globalización, la Ciudad se llena de espacios muy grandes como las plazas comerciales, sin propuestas de diseños arquitectónicos, en donde se concentran múltiples empresas en un mismo sitio, es decir, con una diversidad de locales pero con una oferta arquitectónica clonada y muy limitada. El ensamble idéntico de las salas de cine en los malls se coloca dentro de estándares globales reduccionistas del espacio urbano. La homologación del espacio entre una y otra sala, entre uno y otro cine, facilita la compra en automático del boleto para la película, de los alimentos y otros artículos que se van a consumir antes, durante y después del transcurso de la película. Pero pronto los multicinemas renovaron continuamente al público; en cada función y con diferentes horarios al día, es por esto que las pequeñas salas cuentan con menos capacidad de butacas, pero suman más espectadores debido a la cantidad de funciones, ofrecen libertad de elección en cuanto a zonas y horarios, así como también se acoplan mejor con la agenda de las personas.

⁸⁹ Debido a que el efecto de la estética de la mercancía se realiza en el comprador potencial, saca de él su material más efectivo. Le devuelve este material estéticamente re-trabajado para motivarlo a una aceptación voluntaria. La base de este efecto no reside en el objeto satisfaciente, sino en el sujeto necesitado. Ésta es la ley general de efectividad de la estética de la mercancía. En consecuencia, la estética de la mercancía debe ser entendida como una relación funcional cuyas instancias son puestas en un proceso permanente de rearticulación. La estética de la mercancía, alimentada por las imágenes de la necesidad, remodela esta necesidad por la retroalimentación de sus imágenes transformadas. Luego, del lado del sujeto, la estética del bien efectúa una remodelación constante de la necesidad. Fritz Haug Wolfgang Estética de la mercancía y cultura de masas. Definición basada en el texto en línea: <http://www.wolfgangfritzhaug.inkrit.de/documents/WAE-culturademajas79xx.pdf> Consultado 15/03/15. Es decir la mercancía como experiencia estética es aquella mercancía que basa su valor de uso en aquél desplegado desde la mercadotecnia como una experiencia semiótica trascendental. Es aquella mercancía que se afirma frente al sujeto gracias a que transforma sus *propiedades reales* en *cualidades ideales*.

Elementos como el mejoramiento de efectos especiales en las películas, la comodidad de los asientos y las salas ofrecidas por las salas múltiplex, las cuales, estaban ubicadas dentro de los malls se consolidaron en el año de 1968, en esta fase, los grandes cines desaparecieron casi por completo. Al mismo tiempo la televisión a colores era un elemento atractivo para la población y fomentaba el desinterés de la sociedad mexicana en salir de los espacios domésticos. Es por esto que los múltiplex ofrecían una experiencia incomparable, homologaban un deseo colectivo y lo convertían objetivo particularizado –consumista- al igual que ofrecían un espacio para la compra y se generaba un sentimiento de colectividad aún sin establecer lazos con los asistentes a las películas, puesto que la actividad de ir al cine debía ser realizada lo más rápido posible. Los multicinemas adolecen así, de la grandeza de la época arquitectónica de los grandes cines; que permanecen como un recuerdo de constante admiración y devastación, cuestión que ya no resultaba tan importante, siempre y cuando estrenos mundiales tuvieran cabida en las pantallas nacionales.

Es por esto que la técnica también es un recurso para los colectivos organizados, los fundamentos de la reapropiación están basados en el *cómo* de la técnica y el *dónde* del espectáculo, puesto que con los avances tecnológicos las películas pueden proyectarse los espacios públicos. No obstante, la proximidad y relación directa entre el objeto (película) y el sujeto (espectador) sigue mediada por el espacio privado.

El deseo de los espectadores de participar lo más directamente posible en lo que ocurre en las películas, es más bien el anhelo del cine de espectadores que deseen una cosa así; este deseo está cambiando la sala de cine en su aspecto de espacio de vivencia y transformando de paso toda la producción cinematográfica. El cine interactivo, que podría ser de importancia vital para la sala de cine como institución ligada a un lugar fijo, es decir, como espacio de vivencias, ha adoptado muchas formas (experimentales), que en todos los casos (como en los experimentos con películas 3-D) necesitan películas específicas programadas para estos efectos, y una instalación técnica especial. Podemos distinguir dos tendencias del <<cine interactivo>> que, ambas del más alto nivel <<técnico operativo>> apoyado por ordenador van en direcciones muy distintas.⁹⁰

La utopía reside en sacar al cine de su zona de confort, o de los espacios privados, para realizar un juego entre la ciudad y el cine, como dirían Adorno y Horkheimer, la ciudad es la continuación del espectáculo cinematográfico.

⁹⁰ Paech, A., & Paech, J. (2002). *Gente en el cine: Cine y literatura hablan de cine*. Madrid: Catedra. p.423.

La <<sala de cine como utopía>> es una paradoja, porque esta sala es la quintaesencia de una presencia en un lugar definida en el tiempo y el espacio y sólo existe en el aquí y ahora. La utopía por el contrario remite a algo en el futuro, que no tiene (aún) lugar. Es la misión de la literatura y el cine, intentar imaginar cómo podría ser en el futuro ese paradójico no-lugar de cine virtual.⁹¹

Para las décadas de los 70-80 el consumidor-realizador, era aquél sujeto que puede grabar sus propias obras creativas o cinematográficas, oportunidad que se hizo posible gracias a la compra de videocámaras; podía ser un aficionado al cine y comprar películas para observarlas en casa, a la vez que proyectaba sus realizaciones en su TV, de la misma forma, podía ver las noticias, telenovelas y películas. Es decir, el alcance de la tecnología invitaba al sujeto a observar programas de televisión abierta o por cable, dado que adapta a placer las condiciones que le proporciona su espacio privado y practica también su ejercicio cinematográfico en 16 y 8 mm. En la TV el sujeto puede observar comerciales, una programación con numerosas opciones; de esta manera la TV es un aparador por excelencia para presentar productos y también es un aparato que viabiliza múltiples adiestramientos o domesticaciones visuales, que atraen a la población y la obligan simbólicamente a quedarse dentro de sus casas. Mientras tanto, otros grupos también buscan salir a las calles haciendo uso de la nueva tecnología y buscan su derecho a la ciudad.⁹²

El cine en casa, la TV, había extrapolado la unión familiar que hacía unos años se realizaba dentro de las salas cinematográficas, trasladando fácilmente esta actividad a la comodidad de la sala doméstica, que reducía el tiempo de transporte y los gastos que involucraban y siguen involucrando ir al cine. La televisión fue uno de los primeros contendientes en la batalla por la atracción de públicos, posteriormente llegarían formatos como los dvds, el internet, y otros medios audiovisuales que transformarían la manera de *ver cine*. Las salas cinematográficas perdieron mucho terreno en este proceso, aunque algunos espacios fueron preservados por considerarse patrimonio arquitectónico, la mayoría de los inmuebles en desuso fueron presa fácil de la absorción empresarial ajeno

⁹¹ Op.Cit. p.432.

⁹² Influenciado por Henri Lefebvre, David Harvey menciona que el derecho a la Ciudad es: Es por tanto mucho más que un derecho de acceso individual o colectivo a los recursos que esta almacena o protege; es un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos. Es, además, un derecho más colectivo que individual, ya que la reinención de la ciudad depende inevitablemente del ejercicio de un poder colectivo sobre el proceso de urbanización. Harvey, D. (2012). *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid, España: Akal. p.20.

a la exhibición cinematográfica. Muchas de las demoliciones consecutivas de los cines, que alguna vez habían sido un recurso fundamental para configurar el imaginario urbano, hicieron de aquél proyecto arquitectónico simples escombros.

El entretenimiento y la oferta cultural ofrecida a la población dentro de una ciudad que alberga millones de habitantes deben reactualizarse en corto tiempo, es por esto que la renovación constante de ofertas culturales o de espectáculos es vital. Los espectáculos más que en espacios públicos se pueden observar en espacios privados; ahora el entretenimiento se anuncia particularizado con la TV, resulta más atrayente quedarse en casa antes de realizar grandes viajes con el solo propósito de ir al cine o de realizar alguna otra actividad con la familia. La permanencia voluntaria (que consistía en observar una película por más de una vez con la compra de un solo boleto) antes era una práctica típica del cine, que se constituía en el ámbito de lo público, hasta que esta práctica terminó el espacio más privado al que podía aspirar el habitante de la ciudad -el doméstico- que le permitía ver una película más de una vez, rodeado de sus propias comodidades dentro de su casa o departamento.



Gregory Crewdson Untitled (The Father)

2.2 CIUDAD NEGADA: EL REPLIEGUE DE LAS PROYECCIONES PÚBLICAS

La Ciudad de México se construye a través de los centros comerciales como un lugar en donde la oferta de consumo se vuelve obvia e impostergable, donde todo es asequible de ser comprado en un solo lugar; la ciudad se segmentariza a través de códigos implícitos dentro del espacio y esta fragmentación se genera desde los espacios privados, de gran capacidad y con múltiples locales al interior. Mientras las restricciones hechas a los habitantes en temas de consumo, van de acuerdo a su capacidad de compra, es decir, sus ingresos económicos, facilidades de pago o créditos en las tiendas departamentales, las compras están guiadas por marcas concentradas en un determinado espacio y zona geográfica de la Ciudad. Esto provoca un sentimiento de solvencia económica cuando en realidad el sujeto se introduce en una división de clases respecto a ciertos productos que salen al mercado.

Se instala un discurso de sociabilidad de consumo⁹³ al igual que dentro de la estética de la mercancía en donde las relaciones que se puedan suscitar dentro del espacio están mediadas por la actividad efectiva o en muchos casos performativa de hacer las compras⁹⁴, que ofrecen un pasatiempo para el sujeto que compra y que también participa de otras actividades que completan –a veces sin querer- su actividad inicial, es decir, hace las compras mientras va al cine o pasa por la zona de comida localizada en el centro comercial, actividades que no necesariamente estaban en su agenda y que se agregan a su paseo por el centro comercial.

El tema de las proyecciones públicas, representaron una elección para la población, una escapatoria de las salas tradicionales en la Ciudad. El proceso de significación urbana⁹⁵ es en donde el sujeto incorpora algunos espacios públicos aparentemente vacíos como las plazas o los parques, los reapropia dentro de una serie de prácticas, los incorpora en un determinado espacio escogido por los propios habitantes y pone en tela de juicio las dinámicas de urbanidad revitalizando las relaciones sociales. Esta construcción de

⁹³ Realizar actividades que invitan al sujeto a consumir algún producto a la par que otros sujetos.

⁹⁴ Debido a que el sujeto no siempre compra un objeto, sin embargo se instala en un contexto en donde las tiendas lo invitan al consumo de productos.

⁹⁵ La apropiación del espacio público no siempre es de manera legal, efímera o eterna; sino que también se apropia como referente de identificación e interpretación entre el sujeto con el espacio que habita.

territorialidades⁹⁶ puede decirse que es una extensión de lo privado, pero con dinámicas diferentes, que los sujetos escogen en esta lógica de instantaneidad y con historias de vida propias cimentadas en comunidad. Carlos Ossa en su libro titulado *El ojo mecánico Cine político y comunidad en América Latina* menciona acerca del término comunidad:

En el contexto del siglo XX, el concepto de comunidad se diluye en las ambigüedades de la estetización política y en muchos casos la historia y la teoría del arte la definen como un expediente propagandístico de los movimientos realistas. La tesis sobre la reproductibilidad técnica, base argumental de la Escuela de Frankfurt, confirma la disolución de la singularidad en la marea de lo mismo y convierte las metáforas del tiempo en signos de productor [...] De acuerdo a Max Weber, el Estado impone un conjunto de reglas racionales positivas destinadas a controlar el lucro irracional. [...] El consenso necesario para lograr tal propósito, **exige inventar un espacio representacional en donde los asalariados sientan que los tratan como seres libres: la comunidad.**⁹⁷

Fue, sin embargo, hasta la segunda mitad del Siglo XX, que con el advenimiento de las sociedades contemporáneas y la contracultura⁹⁸, que se buscaban opciones diferentes a las ofrecidas por el *stablishment*, cuando surgieron movimientos que echaron mano del cine con fines de reconfigurar relaciones sociales alrededor de la práctica de *ver cine*. Distintos grupos y movimientos generaban sus propios contenidos, muchas veces de protesta y empezaron a proyectar sus realizaciones, en el Distrito Federal, algunos ejemplos fueron: la Cooperativa de Cine Marginal y Colectivo Cine Mujer que vieron en la apropiación de la difusión del cine como un medio de lucha política, en el caso del Colectivo Cine Mujer la directriz era en torno a temáticas feministas.

⁹⁶ La territorialidad se refiere a las actividades que la población gestiona en un determinado territorio para apropiarse de él simbólicamente.

⁹⁷ Ossa, C. (2013). *El ojo mecánico Cine político y comunidad en América Latina*. Chile: Fondo de Cultura Económica. pp. 24-25.

⁹⁸ La contracultura es aquella entendida al margen de valores culturales preestablecidos.

CINEASTA FEMINISTA	PELÍCULAS MÁS REPRESENTATIVAS
Rosa Martha Fernández	<ul style="list-style-type: none"> ○ "COSAS DE MUJERES" 1977: aborto en México, nominada para el Ariel 1978 de Cortometrajes. ○ "ROMPIENDO EL SILENCIO" 1979, sobre la violación sexual a las mujeres en nuestro país.
Beatriz Mira	<ul style="list-style-type: none"> ○ "VICIOS EN LA COCINA" 1977, ganadora del Ariel 1977 de cortometraje y seleccionada entre los 10 mejores cortos en el Festival Internacional de las escuelas de cine organizado por el CILECT (Centro Internacional de Liaison des Ecoles de Cinema y Televisión)
Ellena Clamus	<ul style="list-style-type: none"> ○ "GO TO PUSH" (Hay que empujar) 1973, enajenación del trabajo en unas empleadas textiles de Boston.
Guadalupe Sánchez	<ul style="list-style-type: none"> ○ "¿Y SI ERES MUJER?" 1979, El colectivo Cine-Mujer patrocinó el cortometraje de animación, en donde se explica la imposición de roles en la mujer, desde niña hasta que llega a la edad adulta.
María Novaro	<ul style="list-style-type: none"> ○ "ES PRIMERA VEZ" 1976, filmaron escenas del 1º encuentro de diferentes grupos de mujeres en México;
Ángeles Necoechea	<ul style="list-style-type: none"> ○ "VIDA DE ÁNGEL" 1982, sobre el trabajo doméstico.

Obras de integrantes del Colectivo Cine-Mujer

Un intento de generar comunidad lo constituye el Colectivo CineMujer 1975 al 1987, en el cual mujeres fundan un equipo fílmico de cineastas feministas en México, contaban con sonidistas y editoras. Estas realizadoras de cine documental se encargaban de difundir sus propias películas. En sí las temáticas abordaban problemáticas y temáticas feministas: del porqué ellas debían posicionarse en torno a un cine con miras a una sociedad en donde el hombre tenía el poder de decisión. Ellas discutían el guion con los obreros del Movimiento Obrero Popular (MOP); el colectivo intentaba también distribuir y presentar cine por fuera de las salas entendiéndolas como espacios convencionales cooptados por un enemigo: la sociedad paternalista moderna capitalista. Para ellas, no importaba la comercialización del material, sino el contenido, porque esta etapa de coyunturas políticas (años 70) se involucraban con temáticas que estaban fuera del debate público como el aborto, las violaciones o la violencia masculina. Como se ha señalado para el caso español.

Los movimientos sociales de los sectores populares no eran ajenos a las críticas y a las reivindicaciones urbanas. Las movilizaciones ciudadanas y de barrio tienen antecedentes en

la mayoría de las ciudades europeas y se expresaban en la lucha por la vivienda, por el precio de los transportes, por los servicios urbanos básicos y también por plazas y jardines, por centros culturales y equipamientos sociales y deportivos. También, contra las expropiaciones, la corrupción, el autoritarismo y la opacidad de las decisiones de la política urbana. Estos movimientos sociales urbanos se dan aún en contextos dictatoriales, como en la España de los años setenta, y a menudo paralizaron actuaciones y proyectos, pudiendo negociar compromisos que satisfacían algunas de las reivindicaciones urbanas respecto a las expulsiones, accesos, equipamientos o transporte. Fue a partir de estas situaciones que el usuario, el ciudadano, se convierte en interlocutor real para los proyectos urbanos y arquitectónicos, dejando de ser una población abstracta. Incluso se consiguieron negociar programas de vivienda, servicios y espacios públicos para cualificar áreas marginales o muy deficitarias, respetando la población residente.⁹⁹

Después de este momento importante aunque intermitente de proyección de cine en el espacio público, en los años 70, hay en nuestro país una expansión de empresas transnacionales, los *malls* y la fusión con el modelo estadounidense ahora estructuraban las bases de México-EUA. México desarrolla la copia de modelos urbanos y copia elementos del sistema económico estadounidense. La industria cinematográfica de Hollywood busca romper con la idea nacionalista desarrollada en el cine en México, a través de la limitación de la producción nacional. En este momento el propósito de las multisalas cinematográficas era concentrar capital económico, problema a vencer desde los colectivos sociales independientes. Por otra parte los multiplex reducen el mercado de exhibición, homogeneizan los contenidos, proyectaban películas en más salas y las clasificaban por edades.

El cine extranjero colmaba las carteleras, sobre todo producciones norteamericanas. La concentración televisiva que representa la creación de Televisa -absorción de la Televisión independiente de México (canal 8) por el Telesistema Mexicano (canales 2,4,5)- profundiza el carácter pasivo del espectador mexicano. Como bien explica el autor Giovanni Sartori el *homo videns* es aquél sujeto que opta por una actividad pasiva frente a

⁹⁹ Borja, J. (2000). *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona. p.30.

las imágenes que le rodean, sobre todo aquellas televisadas o aquellas que dependen de un aparato tecnológico.¹⁰⁰

La televisión –como su propio nombre indica- es <<ver desde lejos>> (tele), es decir, llegar ante los ojos de un público de espectadores cosas que puedan ver en cualquier sitio, desde cualquier lugar y distancia. Y en la televisión el hecho de ver prevalece sobre el hecho de hablar, en el sentido de que la voz del medio, o de un hablante, es secundaria, está en función de la imagen, comenta la imagen. Y, como consecuencia, el telespectador es más un animal vidente que un animal simbólico. Para él las cosas representadas en imágenes cuentan y pesan más que las cosas dichas con palabras. Y esto es un cambio radical de dirección, porque mientras que la capacidad simbólica distancia al homo sapiens del animal, el hecho de ver lo acerca a sus capacidades ancestrales, al género al que pertenece la especie del homo sapiens.

Las prácticas de apreciación cinematográfica con las que se mezclaba el cine en espacios públicos en un principio eran de corte teatral o dancístico, de esta manera se incluían los habitantes en las calles en donde eran realizadas las proyecciones de cine. La vinculación entre los organizadores y los habitantes se hacía a través de actividades artísticas dentro de parques cercanos a colonias populares o corredores peatonales, para que así las personas que salían de sus casas se hicieran partícipes de los estímulos visuales del cine, así como de actividades que se relacionaban con la película o con el espacio en donde se proyectaba. En las calles/plazas/parques las personas que pasaban casualmente mientras se proyectaba una película, se territorializa¹⁰¹ el espacio, al adecuarlo a las necesidades inmediatas de los habitantes. Es a través de ese cambio dentro de la ciudad que se puede negociar con las delegaciones para realizar actividades públicas artísticas y cinematográficas contrarias a las tendencias privatizadoras, por supuesto, a partir de la inclusión de personas que posibilitan el desarrollo de la continuidad formal de las prácticas urbanas y públicas.

A la par de las demoliciones en la Ciudad, la iniciativa privada disputaba los espacios ausentes que quedaron sin dueño alguno, ni planeación urbana después del terremoto

¹⁰⁰ Giovanni Sartori menciona en su texto de 1998. *Homo videns. La sociedad teledirigida*, una crítica hacia el carácter pasivo que llegó con la tecnología capaz de modificar los hábitos y también la opinión pública: *En: Sartori, G. (1998). Homo videns La sociedad teledirigida. Argentina: Taurus. p.30.*

¹⁰¹ Definición de la RAE: Adscribir una competencia, una actuación, etc., a un territorio determinado.

de 1985,¹⁰² una las salas devastadas por el temblor fue el Cine Regis. En los años subsecuentes a esta catástrofe, el espacio urbano era potencialmente explotable para construir todo tipo de edificios, pero la falta de interés del Estado mexicano y el fin de siglo provocaron muchos cambios sobre todo en el ámbito de la reconfiguración de la ciudad. En este periodo histórico los habitantes del D.F. basaron su recomposición urbana en un sentido de comunidad postcatástrofe, que se propuso superar la falta de negociación por parte del gobierno y se dedicaron a idear nuevos proyectos inclusivos de esos espacios derruidos y para estructurarlos como parte del beneficio social; respecto a este tema David Harvey en su texto *La condición de la posmodernidad* nos da una interpretación más acabada de la ciudad, que apuntalará a entenderla desde las diferentes interpretaciones del espacio urbano y de su arquitectura respecto a las múltiples tácticas de reapropiación del espacio público:

Mientras que los modernistas ven el espacio como algo que debe modelarse en función de objetivos sociales y, por consiguiente, siempre están al servicio de la construcción de proyectos sociales, los posmodernistas conciben el espacio como algo independiente y autónomo a lo que puede darse forma de acuerdo con objetivos y principios estéticos que no necesariamente se inscriben en un objetivo social englobante, excepto, quizá, la realización de algo bello, intemporal y <<desinteresado>> como fin en sí mismo.¹⁰³

2.3 LOS MÚTIPLEX: INTRODUCCIÓN A UNA ECONOMÍA ESPACIAL DE LA CIUDAD

Los sexenios de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría Álvarez son un claro ejemplo del máximo momento del autoritarismo mexicano, el veto que establecen sobre el uso del espacio público urbano, marcado señaladamente por la prohibición de ocupar el Zócalo, si no era para eventos oficiales, es una prueba de ello. Gobiernos que pese a su retórica nacionalista y tercermundista, daban una amplia apertura al poderío de los monopolios y de industrias de origen extranjero.

En diciembre de 1970, recién iniciado su mandato, Luis Echeverría realiza la última modificación geográfico-política del Distrito Federal: desaparece el Departamento Central o Centro (Ciudad de México), en cuyo territorio se crean 4 nuevas delegaciones, llegando

¹⁰² De acuerdo con datos de la Secretaría de Salud, fueron dañados 5,728 inmuebles privados y públicos.

¹⁰³ Harvey, D. (2004). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu. p.85.

así a las 16 delegaciones actuales y se igualan los términos Ciudad de México y Distrito Federal. La idea que perseguían estos cambios era crear 16 espacios urbanos que tuvieran su propio desarrollo, de ahí que a partir de entonces las oficinas de los delegados dejarán de estar en el centro de la ciudad (Tlaxcoaque) y se ubicarán en el “centro” de cada delegación. Esta división va a dar pie al desarrollo de las plazas comerciales, diseñadas como mini ciudades de consumo que nada tenían que ver con la experiencia impulsada en años anteriores, y que, con el paso del tiempo, van a integrar a las llamadas salas múltiplex.

Desde la época del presidente Miguel Alemán (1946-1952) en la Ciudad de México se construyeron multifamiliares, esas micro-ciudades dentro de la gran ciudad, el micro-espacio dentro del macro-espacio y el funcionalismo del espacio arquitectónico dentro del caos urbano¹⁰⁴. Los múltiples servicios localizados dentro de las plazas comerciales, tenían grandes similitudes con las unidades habitacionales al interior de la Ciudad de México; es por esto que los centros comerciales son espacios cerrados, aglutinadores de experiencias y de ofertas de consumo. Aunque el objetivo no es vivir en las plazas comerciales sino consumir al interior de estas, fueron un modelo parecido al de los multifamiliares, puesto que estos espacios ofrecieron una mini-ciudad con todos los servicios sin tener que salir de la burbuja habitacional, muchas veces únicamente para ir al trabajo o salir de viaje.

Este desarrollo no va a ser homogéneo en el ámbito urbano de la ciudad, estas plazas comerciales primero se instalarán en donde el poder adquisitivo era mayor (Delegaciones Benito Juárez, Cuauhtémoc, Coyoacán) De hecho serán las salas multiplex, en particular Cinemark que arribó a nuestro país en 1994, las que lleven plazas comerciales a otras zonas de la Ciudad de México. Estas nuevas salas ofrecían un “concepto” nuevo de exhibición cinematográfica y una nueva tecnología que reducía el personal necesario para la exhibición de las películas. Su éxito fue acompañado por la imposibilidad de remodelar

¹⁰⁴ En los años cincuenta y sesenta, durante el periodo funcionalista, el barroquismo de las décadas anteriores desaparece para dejar sitio a otros recursos. Ochoa, F. H. (1998). *La república de los cines*. México: Clío. p.40. Las reacciones no se hicieron esperar. En los años sesenta y setenta la conflictividad urbana irrumpió en la vida política y social de la mayoría de países de Europa y América. El movimiento moderno no era tan simplista como el urbanismo funcionalista del capitalismo desarrollista. Su preocupación por la vivienda masiva y la importancia acordada a las comunicaciones expresaba una visión productivista, no especulativa, de la ciudad y una preocupación por las condiciones de vida de las poblaciones trabajadoras. Sus propuestas urbanas podían ser interesantes también por su complejidad, por la capacidad de integrar objetivos sociales, ambientalistas y estéticos. Borja, J. (2000). *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona p.29.

o recuperar las salas dañadas por el temblor¹⁰⁵. Los cines preferidos de las colonias habían cedido paso a otro tipo de experimentación espacial y estética como la de los malls o la apertura de centros culturales. El modelo múltiplex¹⁰⁶ sigue con el esquema centralista, pero en una lógica empresarial más profunda que las de los anteriores exhibidores, sigue siendo un esquema repetitivo y de clonación arquitectónica que se extiende a nivel mundial.

En estos conglomerados cinematográficos, solamente algunas personas llegan a ir al cine, puesto que en algunos de los Estados de la República las personas recorrían– y aún recorren- distancias considerables para llegar a una plaza –mall” o un cine, porque el gran número de salas comerciales se encontraban muchas de las veces en el centro de la capital correspondiente a cada Estado. Los múltiplex instalados en salas comerciales, a lo largo y ancho de la República, modificaron el espacio, la experiencia de ver cine con la que se formaron las generaciones anteriores, el estar adentro se transformó:

Estar adentro define por sí mismo las actividades posibles: comprar, pasar el rato, ir al cine, comer y fumar en los espacios establecidos para estas actividades y excluye otras. La ventaja es que las actividades permitidas pueden desarrollarse de manera despreocupada y en un ambiente cuyo requisito es la seguridad –siempre relativa- con respecto al afuera [...] Cada quién sabe de entrada por qué los demás frecuentadores están allí. Los reúne un común deseo de participar del mundo de consumo y del esparcimiento, según modalidades recurrentes (palomitas, refresco-película; restaurantes-paseo por las tiendas-espacio para los niños; restaurantes-compras-café y cigarro).¹⁰⁷

El impacto de este nuevo modelo de urbanización no se limita únicamente a las plazas comerciales y sus cercanos alrededores, sino como también ha ocurrido en otras ciudades latinoamericanas, va más allá:

¹⁰⁵ Los cines siguientes: Villa Olímpica, Francisco Villa, Santos Degollado, Pedro Infante, Quetzalcóatl, Corregidora, Emiliano Zapata, Vicente Guerrero y Fausto Vega. En: Ochoa Sandy, G. (16 de julio de 2000). Una incierta política cultural. El Ángel, Reforma, p.1. Al momento, el Gobierno de la ciudad ha declarado no contar con fondos para su remodelación, mostrando un desinterés similar al que ha manifestado hacia antiguos cines de barrio, ahora de su propiedad, los cuales son utilizados como bodegas, vecindades, casas de cultura, estancias infantiles y hasta salones de fiestas. En N. García Canclini, Ana Rosas Mantecón y E. Sánchez Ruiz (coords.) (2006) *Situación Actual y Perspectivas de la Industria Cinematográfica en México y en el Extranjero*. Guadalajara: Imcine/Universidad de Guadalajara p. 207.

¹⁰⁶ Cinemark, Cinemex, Cinematográfica Estrellas de Oro y Organización Ramírez.

¹⁰⁷ Giglia, Á. (2001). *Sociabilidad y Megaciudades Estudios sociológicos*. D.F México: El Colegio de México. p.815.

En muchos casos, se ha tratado del comienzo de un auténtico proceso de tematización de la ciudad. Un concepto que quiero definir como la exportación al territorio urbano de espacialidades y temporalidades características de los contenedores de ocio y consumo especializado, tales como centros comerciales, multicines o parques temáticos. Es decir, la misma lógica que rige los itinerarios en el espacio y el uso del tiempo en estos contenedores comerciales y de ocio se ha exportado a la ciudad real. En este sentido, los lugares tradicionales de la ciudad - los elementos tipológicos como calles y plazas, que han caracterizado históricamente la ciudad compacta- van siendo transformados progresivamente según un modelo de intervención muy similar.¹⁰⁸

Las relaciones que se basan únicamente en el consumo que realiza el sujeto dentro del espacio urbano lo confinan al olvido o lo estereotipan los elementos culturales, echan abajo los referentes espaciales de la ciudad y clausuran su jurisdicción dentro del espacio urbano, puesto que, la movilidad social se confina al espacio privado, y no encuentran condiciones propicias para construir comunidad. Esto repliega su actividad social y también destruye el lazo con los espacios de recreación y entretenimiento que mucho tiempo representaron para la sociedad mexicana un desenvolvimiento intelectual y político del sujeto dentro de las comunidades urbanas.

2.4 URBANALIZACIÓN DE LA CIUDAD DE MÉXICO

El indiferentismo espacial, incide en una postura que toman los habitantes de la ciudad o como Simmel lo enuncia la actitud *blasé*¹⁰⁹ del sujeto, que en este caso en tiempos más actuales a los que vivió Simmel, se secundarizan y en un determinado momento, se disuelven los intereses comunitarios, identitarios y simbólicos que estuvieron presentes en los primeros años del cinematógrafo para convertirlos en intereses económicos dentro de los espacios destinados al cine, que incentivan el consumo de los habitantes de la ciudad.

¹⁰⁸ Muñoz, F. (2008). *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili. p.6.

¹⁰⁹ La traducción del francés al español de blasé es indiferencia, respecto a esto, la noción de indiferencia se sustenta también en el individualismo de los sujetos respecto a los múltiples impulsos que existen desde el periodo moderno e industrial de la gran ciudad, hasta etapas más actuales en donde la tecnología aumenta esta indiferencia del sujeto respecto a su entorno urbano.

Según Francesc Muñoz la urbanalización¹¹⁰ se debe a la similitud espacial entre uno y otro espacio, es decir aquella que ya no presta atención ni *gestiona las diferencias* de su espacio puesto que no lo involucra en la ciudad, mucho menos lo invita a formar parte dentro de una comunidad de actores. El transeúnte puede estar en una ciudad desconocida y sentirse como en casa, debido a que los elementos intercambiables de la ciudad, en tanto que se estandarizan las morfologías urbanas para que así el sujeto no cambie el fin instrumental espacial ni el fin instrumental de consumo, ésta a-territorialidad, al igual que en la plaza comercial a-historiza¹¹¹ el espacio urbano, es decir las plazas podrían llamarse también espacios públicos simulados. Así como el indiferentismo espacial se convierte en un espacio amnésico, dependiente de los conglomerados comerciales, la estandarización de estos espacios modifica el objetivo que tenían en los primeros años las construcciones arquitectónicas en la ciudad, pues estos ya no buscan reafirmarse con una estética en particular, ahora reducen el gesto arquitectónico de la ciudad y lo confinan a un reduccionismo homologante.

Más que de urbanización podemos hablar entonces de urbanalización: los espacios públicos son utilizados como “*plazas de ocio*”; se establecen programas de seguridad y vigilancia urbana de manera estandarizada; se desarrolla un consumo de la ciudad —a tiempo parcial”, en función de la importancia que llegan a tener las poblaciones temporales y visitantes; se multiplican los barrios residenciales de casas en hilera, extendiéndose de forma clónica en las afueras de los centros urbanos, hacia los cuatro puntos cardinales. A veces, parecería incluso que fragmentos de unas ciudades son literalmente clonados en otras. Una producción de paisajes comunes que alcanza una escala global pero que conlleva un uso, manipulación y puesta en valor de algunos elementos de la esfera local en sus múltiples dimensiones: social, cultural o en lo que se refiere al entorno construido.¹¹²

La urbanalización no solamente tiene que ver con la presencia de la multiplicidad de relaciones sociales y la banalización del espacio, sino en general con el sustento del discurso de la globalización en donde las relaciones financieras inciden respectivamente a través de la inversión cíclica del capital, modifican y reacomodan la estratificación

¹¹⁰ La urbanalización se constituye como un proceso absoluto de simplificación urbana, de pérdida de la diversidad y la complejidad que puede y debe contener la ciudad. Muñoz, F. (2008). *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gilil. p.12.

¹¹¹ Lo suspende del contexto histórico del espacio que ocupa.

¹¹² Muñoz, F. (2008). *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili. p.5.

sociocultural pero se siguen afirmando las jerarquías, las libertades siguen siendo detenidas por las clases altas, que acceden fácilmente a los espacios privatizados.

En la plaza comercial se construye una comunidad diferente, la cual involucra un nivel de desconfianza en el espacio público urbano, puesto que el sujeto entra en un espacio urbano *suspendido* ya que sobrepasaba los términos de transformación y la administración del espacio, reemplaza la vitalidad callejera y se concentra en actividades productivas formales. Repliega la actividad comunitaria, la convierte en una actividad económica, a pesar de que algunos grupos sociales encuentran cómo entablar relaciones en torno a lo mercantil se siguen sosteniendo estos espacios privados, se subdivide en los múltiples espacios *clonados* que introducen a los habitantes de la ciudad en salas de cine que apartan al sujeto de las decisiones políticas y dan prioridad a la gestión del espacio urbano a través empresas monopólicas en territorio nacional. El sujeto urbano de finales de los 60 y principios de los 70 que irrumpía en el espacio público perdió su visibilidad debido a que la ciudad estaba cada vez más llena de espacios privados y de leyes que impiden las manifestaciones públicas.

El centro comercial no es una continuación de las formas tradicionales de comercio, ni del pasaje comercial. No es un espacio abierto al uso, es un recinto cerrado, un territorio aislado y segregado de la estructura participativa de la ciudad, es un espacio cerrado sobre sí mismo que no corresponde a la idea de la calle urbana, ni a su fluir, ni a la concentración vital y social de la plaza por su alejamiento de la trama y del centro de la ciudad [...] En su interior el hombre encuentra la unidad perdida entre él y la ciudad, entre la ciudad y la naturaleza, entre la ciudad y la comunidad[...] El centro comercial no reproduce en pequeña escala los grandes esquemas participativos urbanos, ni la vida en comunidad que le da sentido a la ciudad. Los centros comerciales aparecen cuando el protagonismo económico político y cultural del centro de la ciudad desaparece, pierde importancia el área central de la ciudad, el éxodo de los habitantes hacia áreas suburbanas aumenta, y el morador de las ciudades pierde el sentimiento de vida en comunidad. Aparecen con el proceso de “des-centramiento” de las ciudades, cuando la ciudad vivida y gozada por los ciudadanos se estrecha y pierde sus usos, el centro de la ciudad se desvaloriza, deja de ser un referente simbólico de la ciudad para sus habitantes, y no los congrega.¹¹³

¹¹³ Cano, F. M. (2008). *El centro comercial: Una burbuja de cristal Estudios sobre las culturas contemporáneas* Universidad Colima México. Estudios sobre las culturas contemporáneas. p.64.

Los cines, al estar ubicados dentro de las plazas comerciales, a la par de las tiendas y restaurantes se convierte en un producto más de consumo. La primera etapa de la modernidad transformó a la Ciudad de México de un golpe, pues se intentaba construir un referente global, así como espacial y arquitectónico, después de las transformaciones globales hubo un debilitamiento del Estado nacional. Con el temblor del 85 se intentaba aumentar la credibilidad del Estado, a través de la seguridad brindada por el gobierno hacia los habitantes de la ciudad, sin embargo también llegan modelos estadounidenses de mercado y de edificación supeditados a las relaciones compra-venta que implican los centros comerciales que limitan el rango de acción del Estado una vez más.

Las acciones anteriores, desean romper con el pasado cargado de tradiciones e identidad para fusionarse fácilmente con el sistema de compra a nivel mundial, así como ponen en entredicho la facultad del espacio público para ejercer una comunidad, puesto que este espacio debe ser destinado a los programas sociales fraguados desde las “necesidades” que el gobierno considera fundamentales para la población. De esta forma se entiende que el centro comercial tiene el objetivo principal de vender productos, pero además la desmemoria, el *borramiento* de los referentes tradicionales dentro de su espacio urbano, los habitantes de la ciudad estaban a unas puertas automáticas de olvidar la tradición que como sujetos tienen respecto espacio urbano. Esta falta de referentes y ofertas comerciales provoca la irrupción de los colectivos en el espacio público, quienes encuentran en esas limitantes su oportunidad de acción dentro de la ciudad.

El centro comercial representa las nuevas costumbres urbanas: no le rinde culto al pasado, ni a la memoria de la ciudad. No busca preservar el ambiente urbano, ni actualizar los significados de los lugares que forman el patrimonio de la ciudad: en su interior la historia está ausente y no se vive el conflicto entre el pasado y el presente[...] Es una arquitectura que anula el sentido del tiempo y de la historia: no continúa una tradición ni plantea una ruptura con el estilo de la arquitectura anterior urbana; es una arquitectura ecléctica, que aglutina sin ninguna coherencia fragmentos de formas arquitectónicas arcaicas y vanguardistas, populistas y elitistas de todo el país y de todo lugar, sin respetar su contexto ni sus sentido.¹¹⁴

Debido a los señalamientos anteriores, encuentro pertinente recalcar que algunos sujetos urbanos que no están del todo complacidos con las prácticas excluyentes que privilegian

¹¹⁴ Cano, F. M. (2008). *El centro comercial: Una burbuja de cristal Estudios sobre las culturas contemporáneas* Universidad Colima México. Estudios sobre las culturas contemporáneas. pp. 65-71.

al espacio privado frente al espacio público, y buscan la reapropiación de este último, buscan significar ciertas experiencias que le hagan disfrutar de su estancia, al mismo tiempo que de su aprendizaje visual o sensorial en la ciudad. En la Ciudad de México también se expone la discusión que habla del papel que toma el individuo ya sea por decisión propia o por imposiciones gubernamentales, en las zonas en las que este cotidianamente se desenvuelve. El individuo es un ser cambiante, por esto el tema del espacio lo delimita en tanto sujeto social, dentro de jurisdicciones sociales y construcciones arquetípicas de la cultura, pero reivindica continuamente su identidad dentro de la ciudad. Las formas de articulación del espacio surgen desde un imaginario que exigen nuevas apropiaciones de lo público a través de puntos nodales que encuentran un fundamento dialéctico espacio-temporal, esta dialéctica según David Harvey lucha contra el argumento Foucaultiano de heterotopía¹¹⁵ que olvida el espacio, el lugar y lo convierte en una yuxtaposición abstracta en donde se paralizan hasta las mismas prácticas de poder.

El mismo Michel Foucault explica en su texto *El cuerpo utópico y las heterotopías* que una utopía de forma espacial, muchas veces inmóvil y cerrada, se condena al encierro, a su privatización latente y a una vigilancia manifiesta. La utopía entonces pierde su carácter abstracto al hacerse multicausal, heterogénea al dar cuenta de las diversas significaciones que tiene para los habitantes, que generacionalmente han cambiado sus referentes culturales y espaciales. La correlación entre el espacio-tiempo realizan los habitantes a través de las actividades culturales o políticas en la ciudad, buscan adecuarse a los cambios sociales, reconstruidos a través de la historia. Frente a esta definición, Foucault diferencia entre las *heterotopías abiertas* y las *heterotopías cerradas*, las primeras son heterotopías que parecen abiertas pero restringen simbólicamente el acceso de ciertas personas, que buscan entrar a un lugar como forma de inserción dentro de un grupo social; y las cerradas circunscriben la capacidad de acción del sujeto a límites muy específicos.

¹¹⁵ Del griego *heterotopos*: [*hetero* otro(s) lo otro/la otredad] *topos* [el lugar]. Significa la relación entre una utopía y otra, es decir, la coincidencia física o abstracta que encuentran los seres humanos a partir de diversos objetivos o deseos. El concepto de heterotopía es abordado por el filósofo francés Michel Foucault que desarrolla una importante aportación teórica al estudio *del lugar*, de los valores y la carga histórica que representan ciertos espacios geográficos delimitados por diversos códigos que se transforman a través del tiempo, analiza desde diferentes puntos de vista las apropiaciones que hacen algunas culturas ancestrales y modernas de espacios compartidos a través de un método genealógico.

Muchas veces el acceso no es negado a los sujetos directamente por un intermediario o por elementos económicos que impidan un acercamiento, sino por los códigos sociales/culturales que el mismo sujeto reconoce en sí mismo frente a otros. Los sujetos se sienten extraños y excedidos por las múltiples representaciones que se les asignan al entrar a una heterotopía abierta, que si bien se sustenta en un discurso libertario, no existe un punto específico entre un adentro o un afuera y es por esto que el único impedimento es el de pertenencia a un espacio concreto o hacia alguna actividad fuera de las pautas de sociabilidad ya sistematizadas a través del tiempo: Hay heterotopías que parecen abiertas, pero donde sólo entran verdaderamente aquellos que ya están iniciados. Uno cree que accede a lo que hay de más sencillo, de más ofrecido, y de hecho lo encuentra en el corazón del misterio.¹¹⁶

Las heterotopías nunca están consolidadas *de facto*, van desde la modificación espacial hasta la topía que juega con la realidad del espectador.¹¹⁷ Las prácticas tan diversas que se efectúan dentro de un mismo espacio muchas veces son efímeras, juegan con el tiempo y con los espacios vacíos dentro de la ciudad, que están *en el ahí*, en el espacio público, en los espacios potencialmente reapropiables por ejercicios culturales o políticos; puesto que no existe una entrada ni una salida que señale instrumentalmente el uso del espacio. Sin embargo se encuentra mediada simbólicamente por parámetros y códigos propios del contexto así como por el uso dado en relación al espacio escogido para realizar proyecciones públicas y los sujetos que ahí viven tomando en cuenta las relaciones que se sustentan al interior:

Hay otras heterotopías, por el contrario, que no están cerradas sobre el mundo exterior sino que son de lisa y llana apertura. Todo el mundo puede entrar pero, a decir verdad, una vez que uno entró, se da cuenta de que es una ilusión y que no entró a ninguna parte. La heterotopía es un lugar abierto, pero que tiene esa propiedad de mantenerte afuera. ¹¹⁸

Para entender un poco más la definición de heterotopía y los tipos de heterotopías que se utilizarán para este estudio, considero importante sistematizar las características de cada

¹¹⁶ Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico, las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión. p.29.

¹¹⁷ En general, la heterotopía tiene por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser incompatibles (...) El cine es una gran escena rectangular en cuyo fondo, sobre un espacio de dos dimensiones, se proyecta un espacio nuevamente de tres dimensiones. *Ibidem* p.25.

¹¹⁸ *Ibidem* p.28.

una y de esta manera facilitar el análisis conceptual y empírico de los casos correspondientes a esta tesis:

Tabla 1. Utopía y Heterotopía.

DEFINICIÓN	LUGAR	CARACTERÍSTICAS	EJEMPLOS
<p>Utopía</p> <p>—emplazamientos sin lugar real. Son los emplazamientos que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o invertida” (p.69)</p>	No localizable		
<p>Heterotopías</p> <p>—lugares reales, lugares efectivos, lugares que están dibujados en la institución misma de la sociedad, y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, son a la vez representados, impugnados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables” (Pp.69-70)</p>	Localizables	<p>Seis Principios de las heterotopías:</p> <p>1) -No hay una sola cultura en el mundo que no constituya heterotopías” (p.70)</p> <p>Sociedades primitivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • -Heterotopías de crisis (lugares privilegiados, o sagrados, o prohibidos que están reservados a los individuos que se hallan, respecto de la sociedad, y del medio humano en cuyo interior viven, en estado de crisis.” (p. 71) • -Heterotopías de desviación: Aquellas en las cuales se instala a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o de la norma exigida.” (p.72) <p>2) —Erel curso de su historia, una sociedad puede hacer funcionar de una manera muy diferente una heterotopía que existe y que no ha dejado de existir; en efecto, cada heterotopía tiene un funcionamiento preciso y estipulado en el interior de la sociedad, y a la misma</p>	<p>-Adolescentes, mujeres en la época de las reglas, las mujeres en época de parto, los ancianos</p> <p>-Casas de reposo, clínicas psiquiátricas, prisiones, casas de retiro</p> <p><i>Cementerio</i></p>

		<p>heterotopía, según la sincronía de la cultura en la que se encuentra, puede tener uno u otro funcionamiento." (p.73)</p> <p>3) —Tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son en sí mismos incompatibles." (p. 75)</p> <p>4) Ligadas a recortes de tiempo, es decir que ellas abren lo que se podría llamar, por pura simetría: heterocronía." (p.76)</p> <p>5) Sistema de apertura y de cierre que, al mismo tiempo, las aísla y las torna penetrables. —Aspecto de lisas y llanas aberturas, pero que, en general ocultan curiosas exclusiones." (p.78)</p> <p>6) Crean un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior la vida humana está tabicada" (p.79)</p>	<p><i>Teatro, cine, jardín</i></p> <p><i>Museos, bibliotecas y cónicas como: ferias, pueblos de vacaciones.</i></p> <p><i>-Prisión, cuartel</i> <i>-Fincas de Brasil, habitaciones y moteles</i></p> <p><i>-Colonias de jesuitas</i></p>
--	--	---	--

La heterotopía que le concierne a las proyecciones de cine es la de una heterotopía localizable que yuxtaponen en un lugar real, varios espacios incompatibles, al respecto no solamente se puede yuxtaponer el espacio de la pantalla y de la sala de cine sino también el escenario de la ciudad, al aire libre; que es de suma importancia para la construcción de comunidad entre los espectadores y las instituciones que buscan otro tipo de relaciones en común entre la sociedad y la cultura, la proyección cinematográfica actual encuentra su tradición en aquellas experiencias que se vivían a inicios del siglo XIX.

Antes de transformarla significativamente en apareamiento, se agrandó la sala cinematográfica de modo considerable hasta conformar un verdadero templo oscuro, cuyo techo, escamoteado, brillaba con falsas constelaciones un azul profundo de bóveda celeste. Al son de órganos eléctricos, bajo el juego de los proyectores, sabias gradaciones

de media luz y luz negra componían una parte de la representación, acondicionamiento previo para que los espectadores describieran que ellos también eran fluorescentes que desprendían una misteriosa claridad [...] Todo sucedía en el seno de una multitud de videntes luminosos [...]Momento de inercia donde todo está ahí, en el falso día de una velocidad de liberación de la luz que nos libera realmente del viaje y deja paso a la atenta impaciencia por un mundo que no termina nunca de llegar, que no acabamos nunca de esperar ¹¹⁹

Para explicar el tercer principio heterotópico la *yuxtaposición de diferentes espacios incompatibles* mencionado por Foucault, hablaremos de los cines consolidados¹²⁰ que son parte de la detención provisoria en la ciudad. Después de su caída aparecen los multiplex, muchas veces instalados en el espacio de consumo por defecto y efecto: el centro comercial, estos malls y multicinemas explican muy bien el tercer principio, puesto que se yuxtaponen juegos/cines/centros de comida/marcas de ropa/centros de autoservicio, actividades mediadas por el dinero que gasta ese sujeto o agente de consumo que llega a estos espacios. Es entonces cuando se complejiza la exhibición cinematográfica al estar dentro de un conglomerado de diversas actividades, pues el cine, mercancía en sí mismo, es el pretexto para el consumo de otras mercancías en los “vestíbulos” de las propias salas como afuera de ellas, porque a la vez que se distancia de los grandes edificios antiguos, salas o teatros que representaban un referente único y unívoco; el cine se convierte en objeto de consumo al estar imbuido en un espacio privado, lleno de tiendas.

Las minisalas operan bajo sus propias características de horarios y mercadotecnia de acuerdo al circuito de exhibición, en donde la oferta de películas se reduce pero las salas y horarios aumentan. Aquí es cuando se recalca que la heterotopía se da también en las calles, en donde germinan las exhibiciones en el espacio público, la heterotopía de la ciudad que asigna Foucault a los nuevos ordenamientos frente a los ya superados: los cines derruidos u olvidados, que no representan lo mismo a las generaciones actuales, puesto que se saben de estos cines a través de las anécdotas o noticias, dan cuenta de un espacio que ha sido agotado en sus formas y que se construye con el paso de los años; nuevas actividades hacen frente a los retos históricos actuales, debido a esto se explica al espacio social y público como aquél que se modifica constantemente por los diferentes actores de la ciudad.

¹¹⁹ Virilio, P. (1998). *Estética de la Desaparición*. Barcelona: Anagrama. p.65.

¹²⁰ Los cines para Foucault son llamados: *Emplazamientos de detención provisoria*.

Un autor que considero importante para explicar los casos estudiados en la Ciudad de México es el sociólogo y geógrafo David Harvey, quien encuentra un error fundamental en la propuesta heterotópica, puesto que la heterotopía definitiva planteada por Foucault es un espacio a-territorializado *-un barco*¹²¹- que en su interior anula las relaciones de poder, -abstraído de la fijeza del tiempo-. En este punto la utopía se disocia del espacio-tiempo social urbano y hace inviable un caso concreto del análisis social al salirse del contexto histórico al que pertenece. De esta manera, sale del espacio físico concreto e incurre en el utopismo abstracto e imaginario, contra el que pretendía luchar el concepto de heterotopía. Contra esto, Harvey propone una dialéctica autorreferida al espacio y al tiempo posible dentro de la realidad urbana, en oposición a los espacios utópicos espaciales ya materializados. El *utopismo dialéctico* se encuentra en proyectos resueltos a cambiar la estructura urbana, realizados en un tiempo y espacio que resisten a las *utopías de proceso* ya consolidadas, los cuales enarbolan discursos y procesos a-históricos en su interior tales como los centros comerciales.

2.5 UTOPISMO-DIALÉCTICO

David Harvey propone en su texto *Espacios de esperanza*, una crítica al concepto de heterotopía al encontrar que la fijeza de los esquemas espaciales se basa en un largo proceso de construcción. Las heterotopías también de esquemas económicos, políticos, taxativos de un espacio concreto, que, al asirse al proceso utópico capitalista y a la subordinación territorial pueden convertirse en esquemas totalitarios. Es decir toda heterotopía por más «plural» o en términos de Foucault yuxtapuesta, nunca podrá contar con elementos que anulen las relaciones de poder en su interior. Harvey recalca que a pesar de que una reapropiación o construcción de una ciudad la reapropiación nunca es eterna, pero tiene un espacio y un tiempo concretos, así toma consciencia de que el concepto de heterotopía sigue limitado en términos reales por ciertas normas sociales en que se inscribe. El *utopismo dialéctico* será tangible y posible mientras que haga uso de la

¹²¹ Si se piensa, después de todo, que el barco es un trozo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está entregado al infinito del mar y que, de puerto en puerto, de derrotero en derrotero, de prostíbulo en prostíbulo, va hasta las colonias a buscar lo que ellas encubren de más precioso en sus jardines, comprenderán por qué el barco fue para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta nuestros días, [...]sino la mayor reserva de imaginación. La nave es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos los sueños se secan el espionaje reemplaza a la aventura, y la policía a los corsarios. Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico, las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión. p.81.

dialéctica –contextos históricos- al construirse como un proceso antagónico¹²² valiéndose de los elementos sociales que le dan forma para modificar el estatismo -físico y social- del espacio urbano.

David Harvey propone en este texto que no se debe abandonar el anhelo de la sociedad para construir un espacio público si es a partir de una idealización utópica ni como culmen de una sociedad armoniosa, siempre y cuando la carga utópica sea transformada dialécticamente para así potencializar el espacio público y recuperar comunidades en tiempos y espacios abiertos: La necesidad capitalista satisfecha en el urbanismo, en tanto que glaciación visible de la vida, puede expresarse —empleando términos hegelianos— como el predominio absoluto de —al apacible coexistencia del espacio” sobre —inquieto devenir en la sucesión del tiempo.¹²³

Es por esto que los proyectos realizados de forma concreta a partir de los actores tales como: proyectos académicos y civiles, se contrastan con los esquemas de consumo y entretenimiento. Los colectivos tienen la tarea de hacerlos accesibles al público en general al concentrarse en las calles, parques o avenidas de la ciudad; para así modificar las condiciones instrumentales del espacio privado, a través de su re-significación con las nuevas propuestas, que han permanecido a lo largo de diferentes periodos históricos. La fijeza espacial de las *utopías de forma espacial*¹²⁴ aunadas a las *utopías de proceso* según David Harvey devienen en totalitarismo —*utopías degeneradas*- que comprometen la obligación social, puesto que hacen un uso corrupto, que se materializa fácilmente en el espacio urbano (múltiple, cines convencionales)¹²⁵ porque la temporalidad y la dialéctica

¹²² Forma sociocultural para generar una dinámica espacio-temporal alternativa.

¹²³ Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos. p.103.

¹²⁴ Harvey hace una subdivisión de las utopías -Utopías de forma espacial En: Harvey, D. (2007). *Espacios de Esperanza*. México: Akal. p.211. citado a continuación: Lefebvre se opone resueltamente al Utopismo de forma espacial precisamente debido al autoritarismo cerrado de éste [...] Para él, la producción de espacio debe mantenerse siempre como una posibilidad infinitamente abierta” *Ibid.* p. 212. la crítica que hace Harvey a Lefebvre menciona cómo es que la apertura de estos espacios los deja frustrantemente indefinidos *Ibidem* - Utopías de proceso social *Ibid.* p.211. Dice textualmente: “Las utopías de proceso materializadas no pueden escapar de la cuestión del cierre o de las acumulaciones incrustadas de tradiciones, inercias institucionales, etcétera, que ellas mismas producen” Su ejemplo de Utopismo de proceso es el de libre mercado *Ibid.* p.221 -Utopías de proceso temporal que según Harvey no deben abandonarse *Ibid.* p.211. Su propuesta es el Utopismo espacio-temporal o -Utopismo dialéctico “La dialéctica es <<o bien/o bien>>, no <<tanto/como>> *Ibid.* p.226.

¹²⁵ El cine recreaba a placer la ocasión, la entrada en otra lógica, y así como se habían utilizado los corredores del metro para escapar de la realidad en tiempos de guerra, las salas de cine servían para

real se excluyen del campo social y se trasladan a espacios amnésicos que limitan al sujeto debido a la suspensión del tiempo que implica un espacio cerrado, saturado de sistemas de control y vigilancia (cámaras, elementos policiacos).

El sujeto urbano en el espacio público entonces es capaz de propiciar relaciones y encuentros-otros, que buscan fortalecer relaciones sociales de comunidad en su interior. Es por esto que el objetivo de la reapropiación no solamente se basa en el configuración de edificios al interior de la ciudad o a la creación de más Instituciones, se trata de generar vínculos con Instituciones educativas y gubernamentales existentes, para no repetir el discurso de la nostalgia respecto a los cines antiguos y así proponer otro tipo de proyectos dentro de la ciudad, que median con las instituciones culturales gubernamentales y civiles:

Es aquí donde un compromiso crítico con el estático utopismo de forma espacial (especialmente en su inclinación a la nostalgia) y la disminución de su atractivo por temor de la reivindicación de un utopismo de transformación espacio-temporal puede mantener abiertas perspectivas de un cambio mayor. La tensión creativa presente en la dialéctica entre particularidad/universalidad no se puede reprimir durante mucho tiempo. Las instituciones mediadoras, independientemente de lo necesarias que puedan ser, no pueden permitirse la osificación [...] La visión utópica dinámica que emerge tiene suficiente estabilidad de formas institucionales y espaciales como para proporcionar seguridad y continuidad, unida a una negociación dinámica entre particulares y universales para forzar a las instituciones mediadoras y a las estructuras espaciales a abrirse lo más posible.¹²⁶

Es en el continente Latinoamericano, en donde se viven las experiencias más cercanas que sirven como ejemplo a la Ciudad de México puesto que es en Latinoamérica donde se impulsarían opciones para reapropiar la estructura urbana, así se concertarían las exhibiciones públicas y se dotarían de otro tipo de actividades a los espacios privados. Puesto que, muchas veces; los parques, avenidas y en general aquellos lugares que han sido desocupados han sido acaparados por proyectos gubernamentales. La población mexicana del D.F. que ha intentado significar los intersticios *vacíos* propone actividades culturales, de entretenimiento a través de colectivos organizados o a través de

liberarse de ella en tiempos de paz [...] El precio de las localidades se convierte en una especie de valor inmobiliario, cuyo coste tiene en cuenta ese conjunto de circunstancias: las anchas y profundas butacas estilo pulman son las más caras, mientras que el rígido e inestable traspontín se ofrece por un importe irrisorio, en Virilio, P. (1998) *Estética de la Desaparición*. Barcelona: Anagrama. p.70.

¹²⁶ Harvey, D. (2007). *Espacios de Esperanza*. México: Akal. p.277.

Instituciones educativas de renombre que organizan proyectos dentro de la ciudad. Para organizar las proyecciones públicas, se introduce a la demás población en una nueva forma de entender la ciudad; más allá de los espacios que confinan al sujeto a una actividad determinada e inamovible, se les invita a participar en las funciones de cine al aire libre. También éstos colectivos se han encargado de asignarles un papel simbólico a los habitantes dentro de los espacios privados de intervención y cambio, como sujetos activos en los espacios públicos. La tarea de trasladar las actividades artísticas o culturales de un espacio cerrado a un espacio abierto también tiene que ver con el sentimiento de pertenencia que tienen los sujetos dentro de su comunidad. Los colectivos organizados tienen entre sus objetivos –aunque con sus matices- el dotar al espacio de características políticamente olvidadas, de procesos vinculantes entre el sujeto y su espacio inmediato, que potencializan el espacio público con actividades que salen del esquema urbano-comercial.

He podido constatar cómo crecen en este continente movimientos urbanos, de arte, literatura, cine, fotografía o video, junto con movimientos sociales, ecológicos, femeninos, gay y otras tercerías, incluso pandilleros, raperos y juveniles, que proclaman de entrada el derecho a ser ciudadanos y buscan distintas maneras de significarse como seres de ciudad.¹²⁷

Se genera una iniciativa importante, que serviría para devolver un poco el poder a la población, que si bien fue obstaculizado por los conglomerados en la Ciudad de México ceñidos en términos espaciales al ámbito de lo privado, las proyecciones públicas buscan involucrar el tiempo y el espacio público para organizar a los habitantes en torno a una actividad; las funciones públicas inciden en la colectividad de manera directa y la sitúan frente a una elección inmediata, la de quedarse a ver la película o la de pasar de largo. La organización interna de los colectivos que proyectan públicamente, dependen de dar a conocer a la población las problemáticas que se abordan en las películas, de montar el lugar en donde se piensa exhibir, estar al tanto de los materiales (películas, proyectores, pantalla) y en casos específicos de renta, tener un cuidado de no comprometer físicamente las cintas que se exhiben en sus espacios.

¹²⁷ Debemos entender que la ciudadanía como los derechos políticos que se le asignan a los sujetos de facto, aunque no siempre son en beneficio de los habitantes pues los sitúan en un marco de acción jurídica altamente vulnerable. Silva, A. (2006). *Imaginario urbanos*. Bogotá, Colombia: Arango Editores. p.10.

Los colectivos organizados dan un vuelco y resignifican al espacio público y urbano, puesto que dependen de la población para su transformación y reconfiguración histórica con nuevas prácticas. Tender el puente y dar validez al rastro simbólico¹²⁸ es un punto nodal para rescatar la importancia del espacio público y para recobrar el una relación social y establecer comunidades, pero lejos de priorizar la trascendencia simbólica desde las políticas estatales para el bienestar la población, se ha gestionado el rescate del patrimonio cultural a nivel gubernamental, para museificar los espacios, es decir para mantenerlos estáticos antes que posibilitar su transformación. Es decir se ha dado prioridad al rescate de la memoria a través de los hechos oficiales y de la nostalgia que implican ciertos eventos históricos acontecidos en el espacio público, en vez de dar mayor peso a la recuperación social a través de actividades que reactualicen y compartan su significado en comunidad.

Actualmente se crea una comunidad mediante mecanismos de difusión en redes y de actividades de organismos institucionales, a través asociaciones civiles o grupos de la sociedad organizados que salen a las calles con el propósito de dar a conocer diversos proyectos en el espacio urbano de la Ciudad de México. El tema de la comunidad y los lazos generados a partir de estas proyecciones es importante, puesto que se pone en cuestión a la propiedad privada la individualidad de los fines mercantiles tan inscritos actualmente en el día a día de la sociedad mexicana del Distrito Federal, como el filósofo Carlos Ossa menciona:

La sociedad de los intercambios simbólicos, opuesto a la mera agrupación de individuos motivados por beneficios mercantiles, demanda una comunidad basada en la interrupción de la conciencia-de-sí [...] Estar en comunidad, entonces, significa que cada uno se desprende de la simpleza personal y permite la anulación del individuo, de la propiedad o la sustancia que lo justifica y modela¹²⁹

Es importante recalcar la conciencia para-sí del espacio, debido a que la pregunta más importante para mí a lo largo de esta tesis es saber si la ruptura entre el mercado, la

¹²⁸ Es una relación histórica que se ejerce desde los sujetos con el espacio. En este caso las nuevas reapropiaciones del espacio público –proyecciones públicas- afirman esas prácticas que les anteceden históricamente a través de una postura activa, es por esto que los sujetos constantemente las renuevan como prácticas sociales necesarias en la ciudad.

¹²⁹ Ossa, C. (2013). *El ojo mecánico Cine político y comunidad en América Latina*. Chile: Fondo de Cultura Económica. p.54.

ciudad y la sociedad, se sostiene dentro de las generalidades y si es que aún existe la necesidad del encuentro entre los sujetos que forman parte de la urbe, a través de una autonomía como lucha contra el mercado y/o las faltas del Estado. Para exponer cómo es que las necesidades sociales sobrepasan a las exigencias financieras, debemos pasar por otras teorías y explicaciones sobre el espacio urbano/ciudad, tal como las heterotopías que menciona Michel Foucault. En donde la irreductibilidad del espacio también se contrarresta a través de micro prácticas y se disloca frente a la dialéctica racional-empírica de los actos artísticos efímeros, que buscan continuidad dentro del marco de acción en un tiempo y espacio concretos. Tema expuesto por David Harvey mediante el *utopismo dialéctico*, es decir, si la autonomía existe entre la sociedad y el Estado, se hace evidente a través de las asociaciones organizadas en donde la pieza fundamental es la actividad artística de las proyecciones.

Para David Harvey, autor en el que se basa esta tesis para el sustento teórico la dialéctica depende del espacio público y el tiempo concretos –efímeros en su cualidad apropiativa por los sujetos- quienes son mediadores entre espacio privado y público. La deuda que se tiene con el público para que estos contenidos puedan ser llevados a un espacio-otro debe estar acompañado de un análisis diferente, que haga del cine una emancipación social. La utopía dialéctica de la ciudad increpa al espectador como ser urbano dentro de la ciudad y lo sitúa como un factor de cambio y de análisis que modifica el espacio cerrado y sin diálogo a un espacio abierto de comunicación, fuera de los monopolios, del marco de acción reducido a lo comercial y del consumo de producto, que en nuestra ciudad ocurre desde los años 50's del siglo XX.

2.6 ESPACIOS CONTRA LA BANALIZACIÓN DE LA CIUDAD: CINECLUBES

A la élite mexicana de la poca porfirista que asistía al cine le disgustaba la mescolanza que se daba en las salas, de ahí que exigiera exhibiciones de gala (más caras) para obstaculizar la entrada de “cualquiera”; quizás por eso el empresario Jorge Alcalde en 1909 bautizó su sala de exhibición cinematográfica como Cineclub, ubicada en la hay avenida 5 de mayo esquina con Motolinía. Si la aristocracia porfirista ya tenía su *Country Club*, podría tener su cine. Actualmente las personas que asisten al cineclub no va no en busca de los estrenos ni a presumir sus trajes o vestidos en las grandes alfombras rojas de los anfiteatros, van con el propósito de buscar diversas temáticas fuera de la cartelera

comercial. Aunque son espacios específicos y especializados que se concentran en un “concepto” para atraer a un público concreto.

La tradición cineclubista de corte actual toma un lugar importante entre 1948 y 1952, en el sur del Distrito Federal. La interlocución entre los espectadores se hizo cada vez más necesaria, es por esto que las discusiones cada vez más informadas con fuentes de análisis acerca de la situación del país y de la enunciación de los conflictos a través del cine fue un paso que México extrajo de otros países como modelo de reunión entre los habitantes de la ciudad. Una consecuencia directa de este proceso, fueron las exhibiciones públicas generadas desde los cineclubes, así como las conferencias con especialistas que apelan a la interdisciplinariedad del análisis cinematográfico. Lo que ha posibilitado realizar proyectos colectivos en cada una de las fases de creación dentro de los cineclubes, que no solamente se dedican al análisis sino también a la filmación de sus propios contenidos.

Las iniciativas sociales respecto al espacio urbano y la reapropiación del espacio público fueron diversas, entre el periodo del desarrollo estabilizador (1950-1970) el cual abre las fronteras mexicanas, fomenta la introducción de la sociedad en otras prácticas culturales que llegaban a nuestro país a través de los medios de comunicación. Por otra parte la ejecución de actividades de entretenimiento que se contraponía al esquema genérico y global que llevaba consigo un modelo proteccionista y nacionalista que aceleraba la industrialización económica a la vez que nutría al país de productos culturales importados; para saldar la tarea que habían dejado inconclusa las exhibiciones de cine itinerante en la ciudad, se exhibían producciones de todo tipo en el espacio público.

Haciendo una cronología de los cineclubes o contra-espacios de exhibición, cabe señalar que en los años 60 irrumpen los cineclubes universitarios, los cuales se conformaban por un público de estudiantes capaces de articular discursos desde sus respectivas carreras, en relación a las películas proyectadas. Una de las ventajas de estas proyecciones era la intención de discutir los temas contenidos en las películas para así, generar un espacio de debate y de relación con los estudiantes que asistían asiduamente a las funciones de cine o ciclos. Estas proyecciones se hacían en el seno de las vanguardistas clases medias y

altas¹³⁰, de esta manera podemos entender una primera apropiación que se hace en las calles (sobre todo en mítines o marchas).

La pertinencia de la reapropiación del espacio privado e institucional nace de los cineclubes, que alcanzan su momento cumbre en los años 70¹³¹, espacios de construcción de comunidad mediada por el conocimiento cinematográfico, puesto que surgen con la necesidad de sacar al cine de los centros comerciales y los múltiplex. Los cineclubes son muy diversos, encuentran un tema en específico para sus proyecciones respecto al espacio en el que se construyen históricamente, ya sean espacios académicos o manejados por la sociedad civil. Los diferentes tipos de cineclubes ya fueran científicos, artísticos o especializados en algún tema, se convierten en una oferta alternativa a los multicinemas, sobre todo en los años 70, porque son una opción fuera del esquema comercial, son espacios culturales académicos, privados o civiles que van más allá de la actividad de *ver cine*. Los cineclubes nacen de un desinterés de los gobiernos estatales y federales en torno al tema de difusión de películas independientes y realizaciones que estaban fuera de circuitos comerciales; su vinculación con embajadas, consulados y organizaciones culturales facilitaba su irrupción en la ciudad.

Los contenidos están mediados por las personas que asisten a estos cineclubes con el propósito de compartir referentes culturales y sociales en un espacio determinado, es por eso que algunos cineclubes en la Ciudad de México siguen vigentes y mantienen un público asiduo gracias a las temáticas que abordan. Muchos de estos cineclubes consolidados en el espacio urbano, encuentran impulso gracias a sus coordinadores que se forman muchas veces a partir de los cineclubes universitarios y en ocasiones especiales, trasladan este proyecto a espacios fuera del ámbito educativo, lo transportan a espacios concretos en la ciudad con el fin de forjar un impacto de larga duración.

¹³⁰ El boom económico de los años sesenta y el consecuente crecimiento de las clases medias en las sociedades desarrolladas y algunos países con economías emergentes como México, permitió a algunas familias de clase media y alta adquirir cámaras y equipos de proyección, destinados comúnmente al registro de la vida familiar y en algunos casos, a la producción amateur. Mantecón, Á. V. (2012). *El cine súper 8 en México. 1970-1989*. México: Filmoteca UNAM. p.9.

¹³¹ Hacia los 80 los cineclubes también enfrentaban un declive, puesto que la oferta cultural nacional se concentraba en el cine de ficheras, de esta manera se “vulgariza” el contenido de la poca realización nacional, los cineclubes que se dedicaban a proyectar cine de arte también fueron olvidados de a poco, puesto que se concentraban en cine internacional, que exigía un alto capital cultural de los asistentes para mantenerse al nivel de las conversaciones. La especialización de los temas abordados implicaban una cinefilia, la poca reflexión de algunos públicos hacia el contenido y a la continua ida al cine provocaba que los espacios cineclubistas se concentraran en una pequeña parte de la población.

El cineclubismo no podría entenderse como una acción individual, sino como una acción conjunta que involucra la acción participativa de los sujetos en torno a la tarea de analizar películas, la repartición de actividades y objetivos en el espacio entendido como cineclub. Es decir, el sujeto queda al servicio de la *tekné* en un ejercicio de compartir la experiencia audiovisual, propone nuevas formas de interacción dentro del espacio que le compete, en este caso un espacio académico o dependiente de las actividades culturales dentro de la ciudad. Aunque propiamente, en el lenguaje marxista, la superestructura del cine no es un trabajo manual *per se*, es un trabajo que depende de la superestructura ideológica mediada por el interés económico, el consumo y la creación cultural de cada época.¹³²

Los cineclubes implican el análisis de un discurso visual y cultural en su núcleo, un conocimiento respecto al lenguaje cinematográfico, el cual se basa en disquisiciones particulares que ahondan en el trabajo de los directores, actores y datos muy concretos acerca de las películas programadas. Involucra también un elemento unificante respecto a los organizadores y los asistentes a estos clubes en torno al cine. Estas prácticas sociales sustituyen al entretenimiento fugaz por un conocimiento a fondo de los tópicos cinematográficos. El equipamiento y algunos temas legales de los cineclubes, problemas comunes que comprometen el buen funcionamiento de los cine-espacios privados, a diferencia de los gubernamentales y académicos.

La producción cinematográfica internacional influenciaba las visiones de cine en México, estas realizaciones se daban a conocer través de cursos, prácticas y de una profesionalización en torno al cine. Los mecanismos económicos internos de los cineclubes se realizaban con la reinversión interna de los abonos y editaban publicaciones mensuales. También se proyectaban películas con temas como la propaganda soviética, nouvelle vague o neorrealismo italiano, se dieron a conocer manifiestos de otros países y se hicieron los propios en México, los que sirvieron como una manifestación política en sus países de origen y que fomentaron una corriente propia plasmada en las creaciones de cine nacional.

¹³² Sergei Eisenstein director de cine ruso, llega a nuestro país en los años 30 y él ya hablaba de la dialéctica existente entre la superestructura y la estructura, en donde los sujetos activos llevan el cine a las masas, son los intermediarios entre un consumo a-crítico con bases para que los temas fundamentales de la creación fílmica se conecten directamente con las necesidades de la población.

2.7 CINECLUBES: DIÁLOGOS EN EL ESPACIO URBANO

El espacio universitario autónomo programa ciclos de cine a través de los cineclubes y se construye gracias a las libertades que proporciona la UNAM como ámbito institucional, debido a que facilita algunos de los materiales de proyección para los alumnos (proyectores/salas/fotocopias para la difusión), sin embargo los cineclubes dependen de la gestión que los alumnos puedan realizar por sí mismos para construir diálogo y hacerse de un espacio duradero, de esta manera se pueden intercambiar percepciones dentro de una Institución educativa o privada. Estos espacios se fortalecen fuera de la Universidad en tanto los Centros Culturales dan pie a actividades audiovisuales y de debate, capaces de producir proyectos accesibles a los habitantes de la ciudad. Otro ejemplo es el caso del IFAL (Instituto Francés de América Latina) que es un espacio que aprovecha la iniciativa internacional entre las relaciones políticas de México-Francia para generar discusiones académicas dentro de su cineclub¹³³.

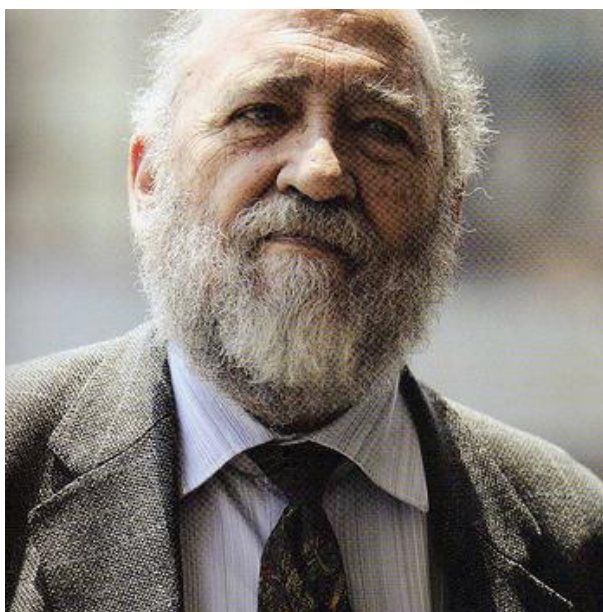
El cineclub de México IFAL¹³⁴, uno de los primeros cineclubes inspirado en cineclubes franceses e italianos, fue un lugar de difusión para las realizaciones internacionales. Por otra parte Manuel González Casanova inicia con el Cineclub Progreso en 1952 que daba importancia a la *sensibilización respecto al lenguaje cinematográfico*.¹³⁵ En los años 50 se da un auge de cineclubes en la Colonia Roma así como en los auditorios de la UNAM; de los cineclubes pertenecientes a esta Institución Académica se pueden enunciar el Cineclub Casa del Lago, ENAH, el de la ENAP, el de la Facultad de Economía, así como también llegaron algunos Festivales internacionales que se llevarían a cabo con gran expectativa en la ciudad. También se buscaban espacios en el centro y sur de la Ciudad para dar a conocer las realizaciones de los cineastas amateurs; a la vez que se realizaba traducciones de las más reconocidas revistas en el mundo respecto a temas

¹³³ Espacio sin opción para proyectar cine experimental. Mantecón, Á. V. (2012). *El cine súper 8 en México. 1970-1989*. . México: Fimoteca UNAM. p.19.

¹³⁴ Los antecedentes del cineclubismo universitario se encuentran en el Cineclub México, organizado en el IFAL, en 1948, y el Cine Club Progreso, que se lanzó en 1952 y publicó en el boletín Cine-Club. A mediados de los años cincuenta, ya habían llevado las semillas del cineclubismo al flamante campus universitario, por lo que se vivió el paso de los cineclubes que rentaban las salas en la colonia Roma al surgimiento de los primeros membretes universitarios que sesionaron en los auditorios de las facultades de la UNAM. Álvarez, G. R. (1998). Campo fértil para la cultura cinematográfica. *Cinestudios*, p.68.

¹³⁵ Sacado de la entrevista realizada a los integrantes del Cineclub Progreso *En: Daisy Olguín Sánchez*. (10 de agosto 2004). Entrevista con los miembros del Cine-Club Manuel González Casanova De La Ffyl. *Revista Digital Universitaria*, Vol. 5. p.2.

cinematográficos y se repartían durante las proyecciones, así como se editaban realizaciones propias de revistas o fanzines en cada cineclub.



Manuel González Casanova

Es fundamental entender al cineclubismo como una práctica lejos de las finalidades instrumentales, lejos de un proceso lineal entre el contenido y la reflexión se logra una consumación de pactos con instituciones culturales y gubernamentales, así también son una contrapropuesta frente la imposición de contenidos. La opción que representa elegir dentro de una comunidad de actores acerca de los temas y de los intereses particulares o colectivos de los asistentes, aunado al debate guiado por los gestores del cineclub genera también nuevas dinámicas al *ver* y entender el cine. Debemos entender que el cineclubismo también se concibe desde la Institución académica que representa la UNAM, esto debido al triunfo que resultó de erigir a la Filmoteca de la Universidad, como bastión de un archivo filmográfico.

En este periodo la sistematización de los contenidos fílmicos en nuestro país, se realiza a través de la Filmoteca de la UNAM¹³⁶, que cuenta con un acervo importante para el

¹³⁶ De 1961 a 1993 hubo innumerables sucesos en la industria nacional de cine, que entró en crisis de generaciones, de productores independientes, de relevos de cineastas. En ese periodo se abrieron las principales escuelas de cine; se organizaron la Filmoteca de la UNAM, la Cineteca Nacional y la Cineteca Luis Buñuel de Puebla; se gestó el Nuevo Cine Mexicano y se inventó el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine). En: Lopez, J. R. (2012). *Cine México*. México: Gran Numeronce Producciones. p.176.

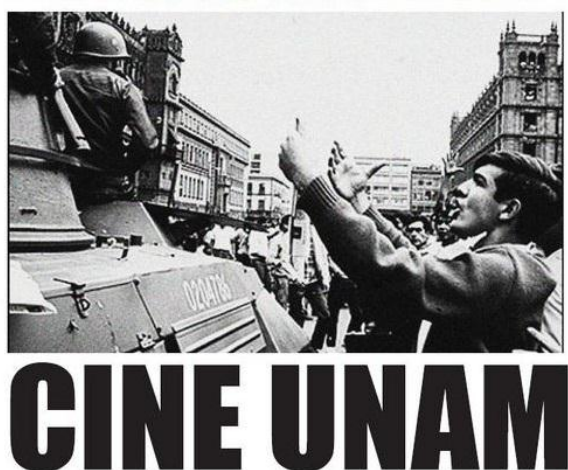
estudio de cine mundial, un ejemplo claro de lo que ocurre sin la clasificación, catalogación y restauración fue el hecho de que en Europa, en los años treinta las películas eran destruidas y eran consideradas objetos casi desechables. No es hasta que aparece el cine sonoro que se pretenden salvar las realizaciones cinematográficas, y es también cuando se realizan archivos cinematográficos como diría Walter Benjamin, la técnica también hace posible catalogar, datar y aseverar qué objeto es original y qué objeto es réplica, es decir el carácter aurático de la obra se conserva a través de la técnica.

Hasta que con la fundación escuelas de cine como el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) o el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) se consolida el propósito de la enseñanza de cine; con la selección de alumnos, estas escuelas además de instruir a los próximos directores de cine con un mapa curricular, lanzarían sus propias realizaciones, cortos y películas en formatos profesionales de cine. La tarea de “ver cine”, ahora decodifica el mensaje audiovisual, filosófico y educativo de las diferentes corrientes, en consecuencia lanza a los públicos las siguientes preguntas: ¿Cómo es que se realiza una película? ¿Qué elementos lo permiten? ¿Cómo se sitúa al espectador respecto a los contenidos de la película? Este discurso estético dirigido al espectador a través de comentarios, saberes o experiencias orales son elementos que enriquecen la enseñanza audiovisual, que se da a través del intercambio comunicativo y estructurado a partir de un conocimiento especializado.

La irrupción de espacios académicos de análisis tuvo que ver con la estructura cineclubista inicial, la cual se procuraba reglas sistemáticas para su correcto funcionamiento, tiene que ver con la creación de materiales, proyecciones independientes y la organización de festivales de cine. En 1963 con la creación del CUEC y de los primeros cineclubes universitarios, los cineastas jóvenes salían del acceso generalizado de la población a la TV, generaban nuevas propuestas y temáticas así como aprovechaban tecnologías para grabar sus creaciones individuales. Los realizadores en este periodo ya pueden manejar cámaras a bajo costo en formato Súper 8 con fondos institucionales del rubro académico (fuera del control gubernamental). La oferta tecnológica por otro lado “democratiza el lenguaje audiovisual” o al menos amplía la

producción visual dentro de otras esferas y da cabida a foros en México, con alcance global en los Festivales Independientes o en los concursos nacionales¹³⁷.

Pero no es hasta 1972, que estas escuelas propician un espacio apto para el análisis colectivo y que en Ciudad Universitaria las proyecciones públicas se hacen reglamentarias. La tradición cineclubista en la UNAM tiene larga data, y en esas escuelas los contenidos políticos eran confrontados con públicos inmersos en mítines o colectivos organizados con acuerdos manifiestos respecto sus formas de lucha, fue entonces que la retroalimentación y tradición latinoamericana de movimientos sociales tuvo un fuerte impacto en los contenidos de los nuevos cineastas, de cines de autor y de ciclos temáticos mucho tiene que ver la tradición de maratones en los cineclubes más famosos de la UNAM como el Cineclub de la Facultad de Ciencias que comienza en los años 90, de Ciencias Políticas y Sociales y de Economía.



En los 80 hay una ruptura con las proyecciones y los documentales de protesta, la crítica social en una diferente apropiación efímero-artística que tienen de facto las manifestaciones sociales. Los malls con sus salas multiplex, que exhibían diferentes géneros de cine, sin otra distinción entre una sala a otra ofrecen una oferta de cine mucho más cómoda que las calles de la ciudad. La saturación de un contenido repetitivo, esa calca que caracteriza a la modernidad, es de dimensiones internacionales y también provoca que los habitantes busquen formas que minimicen el poder que empresas

¹³⁷ Otro elemento común en los superocheros mexicanos fue su origen urbano. La gran mayoría de los participantes a los festivales y concursos procedían de la Ciudad de México, aunque también había algunos cineastas en las ciudades de provincia. El III Concurso de Cine Independiente celebrado en Zacatecas en mayo de 1973 permitió apreciar el trabajo de superocheros del centro y norte del país. Mantecón, Á. V. (2012). *El cine súper 8 en México. 1970-1989*. México: Filmoteca UNAM. p.13.

ejercen dentro de la ciudad, y maximicen el poder de los habitantes a través de creaciones fílmicas nacionales.

Los proyectos estudiados en esta tesis incluyen el proceso del cineclubismo, es decir en la relación del contenido con la discusión y la relación del argumento cinematográfico con los habitantes de la Ciudad. Las asociaciones a partir de Cooperativas como la Cooperativa Cine Marginal, o el Taller de Cine Octubre¹³⁸, son ejemplos directos que definen al cineclub como actividad conjunta, que se concreta en publicaciones mensuales y exhibiciones itinerantes en la Universidad Nacional Autónoma de México y en varias otras a lo largo de la República, sobre todo en la UNAM los integrantes tenían un rango de edad entre 18 y 30 años y proyectaban ciclos temáticos de líneas políticas, sindicalistas, eróticas, de lucha.

Después de los primeros espacios adecuados en la ciudad para ver cine, los cineclubes se convierten en referentes de espacios improvisados, sobre todo por las temáticas exhibidas dentro de una pequeña sala, con algunas butacas. El debate se convierte en gran aliciente, para poder generar un diálogo entre los espectadores y los coordinadores de los cineclubes facilitando la conversación entre los asistentes. También con el desarrollo de la tecnología se introducen al mercado los videos betamax (1975), vhs (1976) y videocaseteras que estaban al alcance de algunas familias mexicanas, la venta de películas y su reproducción casera, influye en la *reproductibilidad*¹³⁹. La grabación en los formatos de cinta magnética hacen de los aparatos caseros una ventaja utilizada por

¹³⁸ Pero antes del Taller de Cine Octubre existió otro colectivo que realizó una importante labor de cine militante en súper 8: la Cooperativa de Cine Marginal. Este grupo había nacido en 1971, de los debates entre los participantes en el Segundo Concurso de Cine Experimental Luis Buñuel, en donde se habían enfrentado los superocheros que optaban por un cine político con los contraculturales. Ahí se habían encontrado jóvenes en cuyas películas se mostraban preocupaciones sociales[...] y otros que denunciaban el carácter autoritario del régimen al señalar la represión del movimiento estudiantil de 1968 y reiterado el 10 de junio de 1971[...] Y el camino estaría marcado, según Taibo, por la decisión de participantes, organizadores y público de crear la Cooperativa de Cine Marginal, fundada por Paco Ignacio Taibo II, Enrique Escalona, Victor Sanén, Eduardo Carrasco Zanini, Jorge Belarmino, Gabriel Retes, José Carlos Méndez y Carlos de Hoyos. Se trataba de una combinación entre cineastas y cineclubistas. Méndez y de Hoyos provenían de la red de cineclubes de la UNAM y habían publicado números de la revista Cine-Club, un órgano de la Asociación de Cine-Clubes Universitarios Mantecón, Á. V. (2012). *El cine súper 8 en México. 1970-1989*. México: Filmoteca UNAM. p.100.

¹³⁹ Para masificar la experiencia artística Walter Benjamin recalca la necesidad de reproducir las obras de arte, para sociabilizar y apropiar el arte. Desde la tradición de la Escuela de Frankfurt a la que pertenece W. Benjamin influenciada por el Materialismo Histórico marxista, existe una Superestructura y una Estructura cimientamiento de la dialéctica entre las relaciones productivas e ideológicas que pueden ser transformadas a partir de la técnica.

los habitantes de la ciudad, modificando la praxis cinematográfica y apartando a algunas personas de las salas de cine; acercándolos a los cineclubes para adentrarse en la especialización del tema en torno al lenguaje cinematográfico o simplemente alejándolos aún más de estos nuevos espacios y confinándolos al único poder que podían ejercer dentro de sus casas, puesto que no todos estaban interesados en participar del ejercicio cinematográfico.

Las negociaciones y redes en torno a los cineclubes de corte internacional toman una pauta para la organización jurídica del acceso a la cultura. Del 1970 al 1985 los cineastas jóvenes tenían acceso a cámaras caseras de 8mm¹⁴⁰, debido a que eran cámaras que se encontraban al alcance por el bajo costo y el fácil manejo, para realizar películas domésticas para recordar momentos especiales, o para concretar algunos proyectos germinales a partir de ideas o guiones más estructurados. Las organizaciones estudiantiles dentro de las universidades experimentaban con las cámaras Kodak en su modelo Súper 8 la cual facilitaba la grabación y el sonido. El objetivo de los colectivos era el acceso a un sector más amplio de la población para realizar cortos documentales o micro ficciones. El objetivo de ese experimento era la democratización del lenguaje audiovisual, y tomar foros lejos de la colonización cultural por parte del mass media.

El *activismo visual* generado por estos colectivos involucraba una estrecha participación con los movimientos obreros y sindicales del país. Realizaron publicaciones en la Revista llamada Cineclub, así como una estrategia de exhibición itinerante, promovían el debate a través de sus diversas comisiones debido al gran equipo que lo conformaban setenta integrantes que realizaban comunicados periódicamente. Tenían una sección en Cuernavaca y duraron hasta el año de 1973, al asumirse marginales con nuevos contenidos como el erótico o el político, ponían a debate la pertinencia de la proyección de realizaciones nuevas, experimentales, influenciadas por modelos políticos chilenos y nicaragüenses. Los grupos que abiertamente se posicionan frente a los grupos aventajados empresarialmente respecto al cine, son las organizaciones de corte civil dependen de tanto en tanto de fondos gubernamentales o académicos y muchas veces

¹⁴⁰ En síntesis, para principios de los años setenta había una oferta tecnológica que permitía a un cineasta amateur filmar una película con apariencia profesional. En la medida en que el súper 8 permitió el acceso al cine a un amplio sector que antes jamás hubiera soñado con hacer una película, implicó una cierta democratización del lenguaje audiovisual. Aunque estuvo muy lejos de convertirse en un medio popular. El precio de las cámaras, de los rollos y de los artefactos de proyección lo hicieron accesible en México sólo para una élite de clase media y alta. Mantecón, Á. V. (2012). *El cine súper 8 en México. 1970-1989*. México: Filmoteca UNAM. p.11.

del cobro de cuotas al público; debido a la falta de espacios para establecerse de manera formal y como opción contaban con mecanismo de elección popular sobre los temas a tratar a través de cada ciclo o maratón de películas. Afrontar el desclasamiento de estos proyectos también es una tarea de los proyectos en ciernes, así como la concientización de los derechos de autor y de los procesos que posibilitan las proyecciones públicas

El derecho al arte así como al derecho a la cultura¹⁴¹ y a la formación de públicos como fuente de comunidad son elementos que educan al público y que conforman una unidad de análisis. El desarrollo de capacidades creativas, ya sea como la crítica cinematográfica, la creación, la investigación, la organización de los espectadores, para hacer uso de su derecho a la información y de la gestión cultural. El hecho de que el espectador sea activo en las formas de apropiación del espacio lo hace también un agente de relación entre el contenido de las películas y su propia realidad. Esa primera identificación del espectador con la película y la difusión del contenido tienen que ver con la capacidad de poder ver cine en lugares no convencionales.

Sobre todo los primeros ocho puntos de la Carta Tabor de los Derechos del Público aprobada con unanimidad por la Federación Internacional de Cineclubs (FICC) sacada a la luz en el año de 1987 impacta en la enunciación de cómo es que los sujetos se asumen frente a la cultura y si ésta también debe entenderse como un Derecho. Lo cual no se garantiza en términos jurídicos hasta el año de 2009 en nuestro país. Para enfatizar los lineamientos de la carta deben perfilarse algunos de los más esenciales, que tienen que ver con el acceso al cine, por ejemplo la comprensión, la apreciación, y la participación, es decir cómo es que se delinea del proceso comunicativo en dos vías como receptor y emisor, y cómo el receptor no es pasivo sino un sujeto activo respecto al contenido.

En el primer punto se habla del sujeto como receptor y como sujeto participativo que interviene del proceso comunicativo; el segundo punto enuncia el derecho al arte para la comprensión entre los pueblos; el tercer punto, la formación de públicos para relacionar al público con el contenido; el cuarto utilizar la técnica para la masificación del contenido que

¹⁴¹ En el caso de México, en donde si bien los derechos culturales se reconocieron en 2009 entre las garantías individuales dentro del artículo 4° de la Constitución Política como el Derecho a la Cultura, tradicionalmente la difusión cultural ha quedado como un trabajo unilateral impulsado por asociaciones civiles y colectivos que se desarrolla sin políticas de incentivo claro y permanente. Cuadernos de los Cinelubos (2010) *The cineclubs' review Cahiers des ciné-clubs* Número 1. Ed. Praxis p. 147.

permiten las nuevas tecnologías para experimentar como se puede participar del proceso creativo; el quinto la organización autónoma; el sexto el sujeto debe retribuir con comentarios y también dar a conocer los proyectos por cuenta propia; el séptimo se recalca el poder instrumental de los fines mercantiles en el proceso cinematográfico de exhibición para dar importancia al contenido y no a la publicidad; el octavo va contra la manipulación o censura. El noveno en cambio apuesta por un nivel internacional de organización colectiva que de validez a los proyectos nacionales de cada país y el último habla de cómo debe evitarse hacer estadísticas de popularidad de los proyectos dando importancia a reclamos de los espectadores.¹⁴² La Carta del 1er Encuentro Internacional por los Derechos del Público que se firmó en el estado de São Paulo, Brasil, en enero de 2010, tradujo avances en la comprensión jurídica, que caracterizó los Derechos del Público como sustancia de los tratados internacionales.¹⁴³

Para comprender y explicar los Derechos del Público, es preciso ampliar el ángulo y considerar que entran en una cronología de manifiestos, pronunciamientos y posiciones internacionales. Los antecedentes de la Carta de los Derechos del Público lanzada en 1987, pueden encontrarse en muchos países, simultáneamente, las juventudes exigieron su derecho de reunión, opinión, información y participación en la vida cultural de sus países, sometidos a las dictaduras o sistemas políticos opresivos. Sintetizando en tres aspectos significativos, en esa carta se reivindican el derecho al arte, a la información y a la organización, muchas veces coartada por disposiciones represivas.

¹⁴² *Ibidem* 128-129.

¹⁴³ *Ibidem* pp. 148-150.

CAPÍTULO III

ENTREVISTAS: ESTUDIOS DE CASO

Esta investigación nos ayuda a entender cómo una concientización de los espacios públicos, es decir los no-funcionalizados en la época contemporánea son desaprovechados debido al olvido social. Debido a las réplicas de los espacios como las plazas o los multicinemas en todo el mundo, el indiferentismo espacial provoca la tendencia crítica de algunos colectivos frente a esta postura, es por esto que las personas que organizan las proyecciones públicas apuestan por la construcción del paisaje más allá de su contenido político, ciudadano y repetitivo. Tomando en cuenta que:

Las ciudades han sido siempre lugares de desarrollos geográficos desiguales (a veces de un tipo benevolente y estimulante), pero ahora las diferencias proliferan y se intensifican en formas negativas e incluso patológicas que siembran inevitablemente las semillas del descontento social. La lucha contemporánea por absorber el excedente de capital en una fase frenética de la construcción de la ciudad (observen nada más el crecimiento de los rascacielos en Shanghái, Mumbai, Sao Paulo, o ciudad de México) [...] Éstas son las ciudades neoliberales que el capital ha construido, en su intento desesperado por absorber los excedentes que él mismo crea [...] La libertad de la ciudad ha sido usurpada por una élite financiera en su propio beneficio. Aún falta que los movimientos populares la recuperen.[...] Si es así, entonces una condición fundamental para el éxito de tales movimientos es confrontar en su raíz el problema de la reubicación del excedente de capital.¹⁴⁴

Tomando como referente la Carta Tabor de los Derechos del Público algunas asociaciones civiles y algunas instituciones académicas han irrumpido en la reinversión del capital económico transformándolo en capital simbólico: capital artístico y de convivencia social. La reinversión constante del capital entra en una espiral difícil de vencer; los colectivos organizados no se valen exclusivamente de aquella plusvalía económica excedente de la población para el entretenimiento, sino que, basan su atractivo en una lucha que se vale de los elementos económicos de acceso a la cultura como la compra de películas o tecnología, pero que se reinvierte como capital simbólico

¹⁴⁴ Harvey, D. (2008). *La libertad en la Ciudad*. Antípoda. p.18.

con la formación de públicos y de esta forma, genera comunidades; al igual que en algunos casos en donde las proyecciones no son gratuitas se retribuye de manera económica con una cuota establecida por el mismo colectivo o la organización civil para así seguir con las proyecciones. Estas micro-prácticas efímeras tampoco ejercen un poder sobre un solo espacio, se transforman en la espacio-temporalidad que las envuelve, permiten extender en el abanico de posibilidades que presenta la ciudad, lo cual se contrapone a los consorcios inamovibles, estandarizados que no *liberan* al sujeto urbano dentro de una acción compartida. Las proyecciones públicas funcionan bajo la modalidad de libre acceso –muchas veces gratuitas- en la ciudad, y generan comunidad debido a la alta posibilidad de asistencia, cada vez más constante que puede relacionar a los asistentes en cada proyección, pues en estas se considera al espectador como un sujeto activo, que comparte la búsqueda por la emancipación de los espacios.

Cuestiones como las rentas de los espacios o el apoyo de las colonias, son algunos de los elementos que deben gestionarse cuando se trata de cineclubes privados. La exhibición en cineclubes gestados desde espacios culturales se vuelve una actividad más palpable y holgada. En el caso de las Universidades Públicas, particularmente Ciudad Universitaria, las regulaciones y las facilidades que implica como espacio académico son mucho más holgadas comparadas con aquellas normas que deben acatarse en espacios controlados por Instituciones Gubernamentales; posibilitando así la aparición de cineclubes independientes, que al no estar mediados por presupuestos federales asumen más libertades y del mismo modo, más dificultades al interior por la falta de apoyos económicos o falta de organización.

A continuación presento las entrevistas realizadas en el trabajo de campo:

3.1 CINECLUBISMO (CASO DEL CENTRO CULTURAL JOSÉ MARTÍ)

Uno de mis entrevistados, Jorge Grajales (J.G.) es una persona encargada de un cineclub, que ha tenido experiencia en la formación de espacios de discusión cinematográfica desde una institución académica como la UNAM, y desde las Instituciones Culturales del Gobierno del Distrito Federal (GDF), en este caso a través de los ciclos de cine de terror realizados en la noche del último jueves de mes, para acabar a la mañana siguiente en, el Centro Cultural José Martí (CCJM). J. G. cuenta con una larga experiencia en el cineclubismo, fue vanguardista en temas cinematográficos de países orientales, tanto de cine de terror y fantástico. J.G se da a la tarea de diseñar nuevas formas para el impulso de ese cine en el centro del país, que es uno de los casos de mi investigación en donde las relaciones se dan a partir de modalidades no-convencionales de exhibición de cine, y aún vigentes en la ciudad. J.G da un panorama íntegro de los ciclos que se estructuran como permanencia voluntaria, no solamente bajo el esquema tradicional proyectar películas francesas o italianas –tendencia predominante en otros cineclubes-, sino que él propone acercarse a un cine-otro que estaba ocurriendo en India o en Japón, bajo la influencia de nuevas formas de adquisición dentro del mercado global, papel que desempeñaba la piratería mexicana, o los sitios en internet que contaban con películas completas y descarga de las mismas.

Estos nuevos horizontes aportan una visión diferente del cine en un espacio específico como el CCJM, localizado en el centro de la Ciudad de México a las afueras del metro Hidalgo, en donde J.G sigue con el formato de los maratones de cine nocturno una vez al mes –hasta la fecha en que se concluye esta tesis-, haciendo uso de un contenido más amplio respecto a las películas, amoldándose a un espacio no tan idóneo por cuestiones de diseño de la sala de cine, pero que se adapta a las necesidades inmediatas del maratón y del uso que las personas dan al mismo, por el hecho de acceder a esta práctica durante toda la noche. Práctica que apuesta contra el indiferentismo espacial y la urbanización -que hemos mencionado- (del espacio público y privado en la Ciudad de México respecto a la exhibición de cine. A continuación puntualizo los temas de la entrevista, relato al paralelo la consolidación del CCJM como un espacio privado pero abierto a proyectos nuevos que han forjado una comunidad en dicho sitio.

CONTEXTO DEL PROYECTO

Jorge Grajales en su labor como formador de públicos y cineclubista me explica cómo es que se interesó en el tema en el desarrollo de cineclubes, sobre todo desde la Institución académica Universitaria –que es donde inicia su labor como cineclubista-. El papel del cineclub, según Jorge Grajales debe incitar la discusión de las películas, a partir de diversos elementos, en donde los cineclubes universitarios son apoyados por los mismos reglamentos internos universitarios; de esa forma el cine cumple un papel fundamental en la formación académica y no solamente eso, los materiales que se proyectan son facilitados también por parte del acervo de la Filmoteca de la UNAM. Muchas veces la misma institución presta materiales nuevos que llegan desde difusión cultural o son contenidos realizados por la comunidad universitaria, lo cual facilita la estructura de las exhibiciones. J.G ahonda en cómo se fue interesando en el cineclubismo y cómo es que se adentra en esta práctica:

*Una cosa lleva a la otra, los mismos espacios educativos conocidos como cineclubes, forman el gusto cinematográfico desde diferentes aproximaciones [...] Yo me formé como cineclubista en el CCH Azcapotzalco [...] **El cineclub tiene esa función dentro de un contexto, provocar un debate desde diferentes disciplinas.** Yo más o menos sabía de todo esto, soy muy precoz y me interesaba por revistas y diarios que hablaban de la existencia de cineclubes, éstos consistían en llevar películas al debate y a la discusión acerca de la producción cinematográfica; supuse que éstas eran cosas que las personas deberían de saber. **La gente interesada a ese tipo de cine, debería poder abordar y ahondar más allá de lo cinematográfico, más bien entender el cine desde la vida, forjando un lenguaje cinematográfico propio.** Tuve la oportunidad de ver la función que cumple un cineclub, veo en el CCH que dentro de la misma institución tenía el apoyo de parte de la filmoteca y uno tiene un bagaje de eso hoy. **Me doy cuenta de que el cine se disfruta mejor como una experiencia colectiva, puesto que los cineclubes nacen así, entablados para tal fin.***

El tema de la reproductibilidad –como la entiende el autor alemán Walter Benjamin- no es un tema nuevo para Jorge, él coleccionaba películas y para él darlas a conocer a través de un cineclub era el siguiente paso, destinado a la difusión de temas que no habían sido apreciados en la industria cinematográfica de nuestro país. Actualmente J.G. se ha enfocado a exhibir películas orientales, busca otro tipo de cine que también represente un

reto para él y para el público desde los temas hasta los mecanismos a seguir para conseguir películas atractivas al público asistente a los maratones; a la par de la formación de nuevos espacios de discusión más allá de la película de estreno o de cine de autor.

*En todos los lugares en los que he estado tuve un cineclub, después enfocándome más a lo que me gusta sin despreñar otro cine, pero a mí me gustaba el cine fantástico. Dentro de una Asociación Civil de escritores, estudiosos de las ciencias sociales, y aficionados a la literatura, teníamos reuniones, dentro de esta Asociación Civil empecé a tener un cineclub. Todo por mi cuenta, empecé a coleccionar películas de lo más raro y a revalorar, aprendí a no dejarme llevar por ciertos críticos [...] Muchas personas me ubican por ser muy conocedor del cine oriental, cuando ahora les platico que yo despreciaba el cine asiático se les hace difícil de entender, yo estaba muy influenciado por la crítica occidental, desde una postura orientalista, con una visión distorsionada respecto a medio oriente y lejano oriente. Tuve diversas influencias de la cultura popular, que me fueron desatando de los atavismos y me acerqué a formas diferentes de entender el cine [...] **Ahora me reconocen en los cineclubes como un conocedor del cine asiático** [...] Irte dando cuenta de que el cine te lleva a otros horizontes es importante, **el cine muy depreciado me ha llamado la atención, me surge la necesidad de darle una validez; proponer un acercamiento diferente a ciertas películas, que era una de los objetivos con el cineclub.** En uno de los cineclubes que estuve, el cual era una casa de cultura catalana, se reunían personas que proyectaban películas que ellos se sabían de memoria, era muy fácil la renta, o las sacaban en tv de manera frecuente, y eso en mi particular opinión no es la propuesta que debe ofrecer un cineclub.*

Los temas acerca del análisis cinematográfico también tienen que ver con las disciplinas que analizan las películas, el tema de la acción comunicativa resalta cuando se discute una película en este punto se llega a otros momentos del debate acerca de las proyecciones y acuerdos acerca del alcance que tiene tal o cual película en la vida de los asistentes, grupos de diferentes rangos de edad y de acercamientos teóricos variados.

Un cineclub debe presentar otras opciones, proyectar o difundir aquellas cosas que no se pueden ver tan fácil y darle una aproximación de diferentes disciplinas.** Un amigo y yo teníamos una cantidad de películas impresionante y nos ofrecieron presentar las películas que teníamos, no sólo exhibirlas y provocar en el público asistente una discusión. **Muchas personas discuten las películas en una charla de café, nosotros extendíamos

esa discusión, exteriorizábamos aquello que se quedaría en una plática, para compartirlo, desde los temas básicos que sabíamos, desencadenarían otros tópicos. Al principio era muy difícil, uno no quería iniciar el debate por la pena. Por parte de la UNAM en el UNIVERSUM nos invitaron a participar, debido a que teníamos un cineclub, se buscaba un espacio donde se debatieran las películas de ciencia ficción desde su disciplina. En estas proyecciones iba un científico, haciendo esta síntesis entre la difusión cinematográfica. Empezamos mi amigo y yo y después yo por mi cuenta abordábamos al cine de esa manera. [...] Una especie de feria itinerante de literatura fantástica nos apoyaba, se hacían conferencias desde lo literario a lo fantástico. Nosotros intentábamos no verlo de una manera muy adolescente ni inclinarnos totalmente a la literatura fantástica, pasábamos películas que se mostraban en diversos sitios, acercando a comunidades muy diferentes, que tenían mucha predilección a estas temáticas.

La ubicación espacial del cineclub, a un lado de la Alameda Central, que programaba Jorge Grajales era un lugar céntrico pero peligroso en el año de 1999, la reproductibilidad de los materiales proyectados y el tema de la piratería siempre ayudaban para buscar más géneros desconocidos en el centro de la ciudad, para construir un diálogo a partir del bagaje de la película, datos curiosos y eventos con temáticas atractivos para el público.

El centro de la ciudad de México no era tan cosmopolita como lo vemos ahora, actualmente vemos los corredores peatonales, la efervescencia cultural de hoy día no es la misma que había hace algunos años. Antes les daba miedo, era muy peligrosa la zona en la que estábamos, „No vayan a hacer algo cerca de la Guerrero“ decía la gente. Gladys Robles-en ese entonces directora del CCJM- logró una oferta cultural muy importante en este lugar y como fueron avanzando los meses, la sala se llenaba. Esta propuesta original era execrable en sus inicios, pero fue atrayendo a la gente poco a poco. Proyectábamos temas de animación, acción, porno, gore; todo este cine despreciado por otros cineclubes enfocados a películas de Bergman, Godard, Kurozawa.

Jorge G. menciona que estos cineclubes deben de existir para acercar a ciertos jóvenes, para que conozcan a estos directores, pero él buscaba otras propuestas del cine oriental o hindú.

Nosotros acercamos al público a través de otras cosas, estos maratones eran –y siguen siendo- una plataforma de contacto de los jóvenes, empezamos por proyectar películas de animación y horror (sin decir que el cine de género no lo sea) que se

expandía los horizontes. Era algo tan basto encontrar todo tipo de cine, en aquellos días en donde la tecnología no estaba tan desarrollada como ahora con el Internet, conseguíamos las películas a través de una piratería muy sofisticada en los tianguis del Chopo.

Al mencionar la experiencia colectiva del cine se cuestiona otro punto importante: el de la experiencia individual, que se propaga con el uso de tecnología y disminuye la importancia de la comunicación social, que muchas veces limita el encuentro colectivo y hace del cine una cuestión doméstica.

*Esta pasión y acercamiento por el cine, que tuvimos mi amigo y yo, así como los encargados del CCJM involucraba otro acervo cinematográfico, la verdad que en el Centro Cultural nos dieron carta blanca, porque aparte nosotros damos una justificación de las películas: el por qué existe, por qué nos gusta, por qué nos resulta atractivo. Nada sale por generación espontánea, no sale con un afán simplemente comercial o de explotación. **Estos nuevos acercamientos que tenemos desde un cineclub deben dar para esos temas, si no, resulta ser muy árido, sobre todo hoy día, que se puede ver en Internet cualquier película. Debes ofrecer más a la experiencia colectiva del cine, exhibiendo las películas para generar con ello una visión diferente.***

El inicio de los maratones nocturnos y con lo que se caracteriza este Centro Cultural en la Ciudad también aborda el tema de la negociación directa entre el gestor de contenidos y el gestor cultural institucional del centro cultural al igual que con la relación entre las autoridades gubernamentales. En cuestiones jerárquicas, el Centro Cultural José Martí como muchos otros, depende del presupuesto de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal.

*Llegamos (mi amigo y yo) con esta feria itinerante de literatura fantástica, con un maratón desde nuestro contexto y lo armamos. En febrero del 98 ya estábamos muy clavados tanto él como yo, con el cine asiático, las películas de horror, gore, eran nuestros temas favoritos. Pasamos dos cintas de horror fantástica, para el público incluso seguidor de estas películas era algo muy atípico. **En Hong Kong hacen esas películas de acción y en México la proyección de este cine era muy naïve. Era muy cándido en aras de la globalización y de la cinematografía. Los cineclubes han formado una parte muy importante en este proceso.***

En este momento, se da la apropiación de un espacio institucional en el centro de la Ciudad de México:

Pensaba: -Esto está tan padre que vamos a proponer a las autoridades del Centro Cultural José Martí y programar maratones nocturnos todos los meses, dado que ellos tienen el espacio". Viendo que había resultado muy bien, se lo propusimos a las encargadas del cineclub dentro del Centro Cultural, ellas tomaron una postura muy abierta en vísperas de como apuntalar la oferta cultural del CCJM, aunque la Secretaría de Cultura del DF, de la cual dependía este centro, no los apoyaba tanto.

La historia de J.G respecto al cineclubismo ejemplifica cómo es que la figura del cineclubista se posiciona frente un espacio cultural dentro de la ciudad de México, al buscar relaciones políticas de difusión cultural y de conocimiento en temas de renovaciones tecnológicas del contenido visual (tal como subtítular películas, cambiar formatos para poder proyectar en laptops y proyectores). A la vez que los encargados de cineclubes muchas veces son personas que dan énfasis en las relaciones públicas para dar a conocer el proyecto que se realizaba.

*Mi compañero ya no siguió y yo continué con esta labor hasta 2006 -porque era una labor unipersonal-, tuve el apoyo de los diferentes dirigentes del CCJM, a cargo de la dirección del MUNAL. Después Andrea Lehm sale y se fue a trabajar en la Secretaría de Cultura. Ahora Eugenia Mundo es la actual dirigente, a pesar de este apoyo, debo seleccionar, discutir y difundir las películas del maratón. Yo por mi parte estoy involucrado con críticos de periódicos, y de otros medios. **Yo le daba difusión al cineclub, dando la sinopsis, la carrera del director, la historia de cómo ha sido recibida cada una de las películas que forman parte del maratón.** Por ahí quizá del 2003 la empecé a subtítular, gracias a la tecnología, subtítulaba el cine asiático, presento, pongo las películas, pero después de tantos años ya uno no se va haciendo tan joven y yo ya no podía hacerlo todo, en 2006 abandoné pero en 2011 regresé, y esto es algo que uno ya no puede dejar.*

Respecto a los nuevos acercamientos cineclubistas Jorge Grajales menciona que ha decaído el interés de las personas a cargo de la difusión de cine, mezclando elementos de mercadotecnia a nivel micro, dejando de lado la mirada crítica y multidisciplinaria que se puede tomar desde las proyecciones de películas, desde los principios artísticos hasta la discusión alrededor de la película.

En 1998 para cambiar la construcción del cine popular o de género se ha vuelto muy importante, a partir de lo que yo hice muchos espacios se dedican a lo mismo a proyectar cine underground, cine pop, de género, enfocado al terror, al steady-motion, y a la animación. Hay algunos que debo decir han perdido o quizá nunca lo tuvieron lo que es un cineclub. Un cineclub se estructura en torno a que debe proyectar y comentar la película para su público, con una visión más rica, no es que cambie la concepción del público sino de que expanda sus horizontes de pensamiento, encontrando validez. A veces los cineclubes o maratones actuales se realizan con fines de lucro, vendiendo chelas y boletos; la dinámica se cambia por completo a la altura del cine comercial, en amparo, con aras de, o con el pretexto de exhibir cine raro. En mi opinión personal no deberían de mezclarse estas prácticas; cuando esto sucede el cineclub deja de funcionar como un espacio con ganas de fomentar una mirada crítica, a pesar –por ejemplo- de que las películas proyectadas sean violentas. Hoy en la Ciudad de México se proyecta mucho de este tipo de cine que difundí en el 98 y muy pocos siguen enfocados en cine mundial proyectando a directores como Passolini, que en mi opinión ya no forman un entendimiento cinematográfico en un contexto mundial.

TEMÁTICAS CINEMATOGRÁFICAS Y FORMACIÓN DE PÚBLICOS

Jorge menciona que lo interesante de los maratones nocturnos tiene el propósito de crear un ambiente de atmósfera temática, aprovechando el espacio y los elementos con los que cuenta el *difusor* de cine. Entre cada una de las películas se realiza una discusión con los asistentes al maratón, en donde se discuten las actuaciones, los elementos cinematográficos utilizados por los directores y algunas que otras historias entre los asistentes. Muchas veces las pláticas salen del tema del maratón pero el estar presentes en este contexto los asistentes tiende a entablar conversaciones entre sí. J.G menciona la importancia del espacio en donde se dan los maratones nocturnos de cine en el CCJM que continúan hasta esta fecha.

Los maratones, se estructuran de forma diferente a un cineclub con muchas aproximaciones y variaciones de lo que es un cineclub pero conservando sus diferencias. A partir de los formatos, teniendo primero una temática, con algo que ver y algo que decir [...] entonces si tengo tal o tal película la armo, le doy la difusión por mis propios mecanismos esperando que resulte atractivo a la gente.

El CCJM cuenta con capacidad de cien butacas, sería ideal que fueran cien personas pero la verdad es que la manera como está construido el espacio lo dificulta, no tiene

elevación como en salas cinematográficas y alguien más alto que tú o alguien con cabellera exótica dejan que no veas. Pero ya muchas personas complican la situación, el balance ideal es curiosamente que no se llene, antes la sala tenía otra conformación, diversas cuestiones que tienen que ver con el contexto específico, estas películas tampoco eran fáciles de conseguir, ahora hay muchas personas que las pueden bajar, hay puestos de películas, la tecnología permite que éstas sean conocidas. La sala se llenaba y se hacían maratones hasta casi del doble de la capacidad que hay actualmente, doscientas personas, hoy día ya es muy improbable que esto volviese a ocurrir, yo espero que estén llegando 60 personas para que estén bien y tranquilos.

Se hace difusión, voy a programas de radio que nos conocen desde hace años, utilizo redes sociales, prensa escrita, en fin, esperamos que llegue la gente. Obviamente la estructura no da para un debate, la gente sigue la plática y no dentro de la misma sala, termina la película hay un espacio para que la gente vaya a tomar un refrigerio, con café y galletas, ya sea con gente que este ahí para que conozca nueva gente, esto para que se provoque una interacción social. Esto se da para que se comente la película; la naturaleza del maratón no da para la discusión dentro de la sala, lo que sí es que yo contextualizo todo. Y así es como lo hago, genero expectativa, es muy difícil ahora, antes, en el 98 era muy fácil que llegara la gente a través del morbo, habían películas temáticas de vampiros, [...] era una doble trampa ir más allá del mero espectáculo como un show de fenómenos y ya cuando está ahí se presenta con otro contexto, esa es nuestra expectativa, que las personas salgan con otra idea, queriendo buscar investigar de lo que les gusta. Sí hay manera de aproximarse a la gente.





3.2 REAPROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO DESDE UNA INSTITUCIÓN ACADÉMICA PRIVADA

(PROYECTO CINEMABAJOLALUNA) Tal como lo hace **CINEMA BAJO LA LUNA** un proyecto que germina con el propósito de dar difusión a la carrera de cine (carrera de reciente apertura) en la Universidad de la Comunicación ubicada en la Colonia Roma, apuesta por un lazo estrecho a través de la proyección de películas que apelan a la popularidad de la exhibición debido al contenido de las películas comerciales, las cuales rememoran elementos del imaginario social y cultural en los espectadores. Las funciones se realizan con la ayuda de los estudiantes que cumplen su servicio social y con los trabajadores de la Universidad que ayudan en la instalación de algunas sillas y con la pantalla de cine. La importancia de proyectos locales como éste, tiene que ver con un aprovechamiento de los espacios *vacíos*, se gestionan con el propósito de un uso comunitario, el ejemplo del Parque México es importante porque es un espacio muy concurrido por la juventud, muchas veces es utilizado por *skaters* de la zona o muchas personas también pasean a sus mascotas en el parque.



Parque México.

CONTEXTO DEL PROYECTO

Construir ciudad, o **construir espacio público** implica hacer uso los recursos que como individuos urbanos le conciernen al sujeto en sociedad, tal como la relación vecinal en diferentes Delegaciones de la Ciudad de México. Respecto a esto Ariadne Karime, la coordinadora del proyecto **CINEMA BAJO LA LUNA** comenta el proceso y gestión de las exhibiciones públicas. La Universidad y el parque, están ubicados en la Colonia Roma, que por cierto es un espacio de larga tradición cultural en nuestro país; actualmente se encuentran nuevos proyectos localizados en esta zona de la Ciudad puesto que muchos habitantes de esta colonia están enfocados al desarrollo de proyectos culturales. Este espacio por ejemplo es gestionado a través de la Delegación Cuauhtémoc y su Dirección Territorial Roma-Condesa. Las proyecciones públicas, efectuadas cada mes no impone reglas específicas de apropiación o comportamiento dentro del Parque México, propone la convivencia familiar en un tiempo y espacio definidos, con instalaciones para ver la película adecuadas por el mismo público. Ariadne Karime el día martes, 2 de julio de 2013, 01:31:56 p.m responde algunas preguntas que realizo para explicar un poco de historia del proyecto y de por qué ha tenido tanta afluencia y éxito:

Lo que dijimos fue bueno, hay que hacer proyecciones al aire libre en un espacio donde esté cerca de la Universidad de la Comunicación, nosotros estamos ubicados en la Colonia Roma, no podíamos hacer espacio al aire libre en otro lugar. Para que nuestra misma comunidad de la Roma y la Condesa conociera un poquito más de la Universidad de la Comunicación y de los proyectos que nosotros proponemos para la parte cultural. Para que toda la gente esté enterada un poquito más de la parte cultural.

*Lo que nos interesa como Universidad es la gente, realmente nosotros estamos apoyando muchísimo estos temas, **la parte cultural y social de la gente que viene de fuera para que tenga actividades recreativas diferentes** donde sea una convivencia sana, **donde no le cueste, porque ir al cine la verdad es muy caro, la entrada y las palomitas implican un gasto aproximado de 150 pesos por persona, nosotros quisimos ser una Universidad vocera y participativa, generar espacios en donde la gente conviva, en donde la gente tenga algo cultural, en donde la gente pueda tener un espacio los últimos jueves de cada mes.***

Al aire libre porque la gente se siente bien.** En donde la gente puede fumar, por decirte algo, puede estar con su picnic, por la zona y **el tema es que no es un cine ni un lugar cerrado, porque está cerca de su casa,** porque a lo mejor la gente de la Condesa que va al parque México nada más atraviesa a ver la función. **Es gratis, la gente va por

comodidad y cercanía, por donde viven, déjame decirte que nuestra base de datos nos dicen que viene gente de todos lados, desde las colonias cercanas a la Roma Condesa y hasta vienen de Azcapotzalco, o sea viene gente de Toluca es impresionante, digo son pocos, pero sí vienen de otros lugares exactamente para ver una película de CINEMABAJOLALUNA.

Este proyecto también se vale de una sinergia con el AUTOCINEMA COYOTE que retoma las ideas del Autocinema en la Ciudad de México de los años 50's, CINEMABAJOLALUNA es un proyecto que también se basa en ideas publicitarias, y se difunden las proyecciones a partir de cinco o seis redes sociales diferentes, con funciones mensuales nocturnas. Ariadne menciona:

*Las funciones empiezan a las 8:30 de la noche, son proyecciones comerciales. La instalación de la pantalla la realizan técnicos, que son los que montan la pantalla, la gente de intendencia que nos ayuda, la gente de cafetería que es la que reparte las palomitas, éste es un **equipo de 25-30 personas** que estamos todos los jueves en el Parque México y el Equipo de Autocinema Coyote nos ayuda en la parte de difusión la parte de redes sociales, con el objetivo de invitar a la gente, nosotros tenemos una junta con ellos cada semana para ver qué película, el procedimiento de elección de las películas es:*

- 1) Se toman tres opciones, una la toma la delegación, otra la universidad, otra la toma Autocinema Coyote.*
- 2) Estas tres opciones se ponen en redes sociales donde la gente vota.*
- 3) Entonces al final de una semana la opción ganadora se proyecta en el Parque México.*

*Nosotros como Institución debemos pagarle a la gente horas extras a la gente que monta toda la parte técnica, a la gente que se queda hasta el final de la proyección. **El apoyo de Territorial Roma-Condesa que nos presta las camionetas para cargar y a su gente para bajar y llevar las cosas de aquí, porque son las sillas que te digo tipo playa, se necesita todo un equipo técnico para montar la pantalla y conectar el cañón. Todo ese tipo de cosas sí involucran apoyo de muchas personas.***

Respecto al tema financiero y publicitario con el que cuenta la Universidad de la Comunicación para estas proyecciones públicas Ariadne menciona:

Entonces lo que queremos es poner nuestra pantalla de 12 metros por 12 metros pero pues obviamente no tenemos el cañón de tantos lumens para hacer esa proyección.

Tenemos que conseguir un patrocinio para que nos financie cada función, debemos conseguir aparatos como el cañón. Nosotros quisiéramos hacerlo más grande.

La apropiación del espacio, con ayuda de la Delegación se da a partir de elementos que llevan la Universidad y algunos otros que lleva el público asistente:

Lo que hacemos es acomodar las sillas para que la gente se siente en la parte de enfrente y tenga más espacio. Es el concepto que te decía, la gente lleva su comida, como tipo picnic, su mantita, hay mucha gente que lleva sillas, hay mucha gente que lleva hasta almohadas. Entonces va todo tipo de gente desde jóvenes de 15-16-17-18 años hasta adultos o familias completas.





3.3 REAPROPIACIÓN SIMBÓLICA DEL ESPACIO PÚBLICO DESDE UNA ASOCIACIÓN CIVIL (PROYECTO NOCTAMBULANTE)

El caso del **PROYECTO NOCTAMBULANTE** es pertinente para este análisis, dado el sincretismo que presenta en su estructura, debido a la formación de públicos así como del espacio cinematográfico, quiero decir que retoma elementos del proyecto cineclubista de maratón-nocturno empalmado con la recuperación de espacios públicos y privados para expandir la experiencia cinematográfica y dar a la comunidad interesada en la cinematografía mainstream, así como de corte independiente un espacio de reunión. Los casos anteriores de este estudio se conjuntan en este proyecto que se consolida como una Asociación Civil, que ha gestionado con instituciones gubernamentales y privadas para hacer de la **recuperación simbólica**, una mediación del espacio, de un pacto previo por la renta de un espacio público/privado para **consumidores de espacios-otros** para la exhibición de cine.

En este caso, la recuperación no la hace el público directamente, porque la Asociación Civil gestiona el espacio, previamente a la exhibición de cine, es por esto que los consumidores de un espacio, que sale de la lógica de las salas cinematográficas y de los múltiplex, retoman algunas características propias de las salas tradicionales, además utilizan espacios potencialmente adaptables para la concentración de públicos de al menos cien personas; con tres espacios de proyecciones simultáneas que cambian el contenido proyectado en cada uno de los espacios adaptados para la exhibición de películas.

El **PROYECTO NOCTAMBULANTE** se ha mantenido varios años con la determinación de mostrar muchos tipos de reclamaciones e intervenciones del espacio público y privado dentro de la ciudad, lo ha transformado a su favor a través de las diferentes estrategias de apropiación, puesto que no siempre ha estado vinculado con la intervención de varias locaciones en la Ciudad de México. Este proyecto no está destinado directamente al uso del espacio privado tal como aquellos que se erigen bajo el propósito de modelos económicos en la disputa por un espacio urbano como lo suponen el uso de las salas cinematográficas o los multicinemas que definen horarios, consumos, precios y contenidos, los cuales se deben a la intersección entre los intereses de corte privado y gubernamental. Es por esto que las apropiaciones configuradas como acciones directas

se sitúan en un escenario poco conveniente, estas acciones actualmente son muy escasas debido a que requieren de una asociación interna para operar desde su autonomía con finalidades específicas que recurren a la autogestión y consolidación como un plan de acción concreto.

Debido a esta posición ambigua del sujeto urbano entre la propiedad privada, el espacio privado que pertenece a las empresas y el espacio público que es parte de la sociedad civil organizada, al reclamar este espacio, exige su derecho a la ciudad para generar comunidades, en este caso en torno al cine. Lo cual es un imperativo para la elaboración de un poder real de la sociedad, puesto que esta reapropiación es una deriva de planes concertados a partir de una acción, de la frecuencia y del impacto con el cual se presenten nuevos proyectos con otro tipo de relaciones al interior, que llaman a la organización social para así, mantenerse vigentes dentro de la ciudad

Este proyecto adquiere su impulso en la tradición cineclubista de los años 70 en la Ciudad de México, iniciativa que provenía de otros países al paralelo de una búsqueda alternativa de difundir el cine y que encontró un sostén dentro de los espacios académicos que buscaban otras formas de entender el contexto de las películas extranjeras. Otra consecuencia de esta práctica cineclubista también se fue modificando a través del tiempo, al respecto, cabe mencionar que también evitaban el confinamiento de la relación entre el espectador-televisor en los años 50, que mediaban entre la relación intimista de las pantallas pequeñas. En los 60 en los 70 competían con los esquemas propios de la exhibición cinematográfica que involucraban factores económicos (precio de la entrada y consumo de comida o paquetes distintivos del estreno en cartelera) en el caso de los múltiplex, así como el desplazamiento que impedían a ciertas personas de la periferia acercarse a las salas que aún estaban en funcionamiento.

Este proyecto se comienza a configurar específicamente a fines de los 90 se debido a que aprovechaba los lugares de encuentro artístico y que reclama los espacios que le habían sido negados en otros espacios de la Ciudad, o cedidos a partir de proyectos económico-políticos y de inversión extranjera fuera de los beneficios para motivar la relación social entre familias y entre la población urbana y promotores de consumo cultural. El compromiso del proyecto depende en gran medida de la formación de públicos, de la relación horizontal que se tiene al ser parte de una comunidad (en este caso cinéfila en su mayoría) pero muchas veces no iniciados en el contexto de las películas, es por esto que la relación estrecha con el público y el hecho de transformar los espacios convencionales

para hacerlos un móvil de necesidades que suceden en un mismo lugar, alrededor de los contenidos visuales que se presentan.

La formación de públicos en espacios alternos a las salas cinematográficas tiene que ver con la apreciación y el contexto de los contenidos cinematográficos, es así como pasaron de un cineclub a un proyecto más incluyente, en donde la intervención de espacios fomentaría la irrupción de nuevos proyectos configurados a partir de los amantes del cine que pensaban que el cine no estaba destinado únicamente a la comodidad de lo privado, ni a la comodidad contenida por las políticas públicas o salas múltiples; sino a las propias necesidades que demandaba un espacio-otro, la adaptación real del sujeto a su espacio y no del espacio al sujeto, esta relación activa tiene el propósito de que los sujetos establezcan una relación estrecha con la ciudad y los espacios emergentes en donde los sujetos lo apropian de manera imperiosa y efímera con el fin de construir una comunidad de espectadores que salen de la lógica institucional de ver cine.

El **PROYECTO NOCTAMBULANTE**, retoma dos de las acciones que se despliegan en la ciudad a través exhibiciones públicas, tanto exhibición de cine como reapropiaciones del espacio público, porque reivindica al público en dos momentos evidentes, una como espectador que reapropia el contenido visual y otra como ciudadano activo que hace uso del espacio público, para una práctica específica (ver cine). Los maratones nocturnos que los caracterizaron en un inicio, así como la exhibición de películas, en su mayoría del género de horror, se da a conocer en los años 90 como un proyecto que nace de las consideraciones en torno a la aparición los Centros Culturales en el Distrito Federal. En donde no solamente se daban talleres teórico-prácticos, sino que estaban destinados a la inmersión en el contenido cinematográfico-presencial de debate; por la manera en la que se configuraban los maratones, que permitían al espectador ser parte de un contenido historiográfico entre cada una de las películas que correspondían a esa noche en particular.

El coordinador del Proyecto Octavio M. Ruiz da un panorama muy amplio sobre el surgimiento, la historia y los mecanismos con los que se ha podido mantener activo el Proyecto Noctambulante desde sus inicios en 2008. A continuación examino fragmentos de la entrevista realizada el día 29 de Agosto de 2013:

CONTEXTO DEL PROYECTO

Este comienza siendo un cineclub en una zona del centro de la Ciudad, con financiamiento gubernamental, que promovía la relación en comunidad de los habitantes de la zona, a pesar de que no se tenía mucha difusión en los medios de comunicación masivos, la popularidad del proyecto se basaba en difusión en radio o de boca a boca, de esta manera las relaciones sociales eran de manera más directa que la realizadas actualmente a través de redes sociales. A inicios de este proyecto la comunidad asistente—aunque poca—acudía frecuentemente, a la par se programaban maratones y cursos de cine.

Empezamos haciendo festivales multidisciplinarios en el Circo Volador con el apoyo del Instituto de Cultura de la Ciudad de México, en ese entonces todavía lo dirigía Alejandro Aura¹⁴⁵ y al final derivó en un espacio físico llamado “El Galerón”, El Galerón realizaba proyecciones cada sábado, eran maratones vespertinos y los miércoles habían dos películas. Era un ciclo, entonces el miércoles había película, los sábados era el maratón vespertino pero siempre el último viernes de cada mes era el maratón nocturno. Entonces era brutal para nosotros y a mí me tocaba hacer la programación, yo era el coordinador del espacio y en ese entonces me tocaba montar, hacer la programación y tenía que ser constante durante todo el año. El Galerón creció mucho, los últimos tres años, debido también gracias a la radio que nos apoyaba mucho y la difusión de información de boca en boca. La verdad no existían redes sociales como ahora, entonces era bien difícil anunciar un evento, promover, si no ibas a la radio era la muerte porque la gente no se enteraba de nosotros. El Galerón cierra en 2008 a mediados de 2008 en Agosto, la verdad nosotros cerramos porque el proyecto también ya como tal ya no crecía y lo curioso fue que mucha gente nos preguntaba por el cineclub. Ese espacio lo montamos en la colonia Guerrero, cerca del metro Hidalgo. A pesar de estar en una de las zonas más marginales de la ciudad, en donde hay un alto índice

¹⁴⁵El cinturón de alcance de esta zona marginal estaba muy lejos de ser un cineclub formal con apoyo completamente gubernamental, los festivales multidisciplinarios de los que se hablan tuvieron mucho auge en esos primeros años justo en la gestión de Alejandro Aura promotor cultural de la ciudad de México en una época en donde comenzaban a erigirse las políticas públicas que retomaban la línea artística. En 1998 Alejandro Aura fue nombrado Director General del recién fundado Instituto de Cultura de la Ciudad de México, cargo en el que permaneció hasta abril de 2001. Su gestión se destacó por el fomento a la lectura, así como por la recuperación del Zócalo capitalino como espacio para espectáculos artísticos masivos. Alcántara Islas Omar. Se va el artista polifacético: *En*. Coordinación Nacional de Literatura Alejandro Aura de Coordinación Nacional de Literatura: <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1649-aura-alejandro-semblanza?showall=1> Consultado el día (15/07/2013).

de violencia de drogadicción, narcomenudeo, prostitución indigencia, con todo y todo pudimos crear un espacio donde iba mucha gente de todos los estratos sociales. También estaba el rollo de las casas de cultura pues ha estado muy anquilosado aquí en México [...] lo que El Galerón ofrecía en aquél momento era algo que era atípico, ofrecíamos talleres de cine de terror de cine gore, empezábamos a dar clases de producción de música electrónica, muchas cosas que en aquél momento, no se daban, no existían, no era común, empezamos a manejar otras temáticas y bueno entre ellas surge el cineclub.

La propuesta no termina ahí, el proyecto actualmente graba sus propios cortos promocionales para los maratones, difunden sus propios materiales a través de algunas distribuidoras independientes, lo cual facilita la exhibición de cortos en festivales de cine independientes y da un foco de atención a las realizaciones que de ahí emanan. También procuran dar seguimiento a otros proyectos y dan difusión directores independientes que han hecho cortos y han sido premiados a nivel local e internacional, dando lugar a otro tipo de elementos y temáticas que no se podrían abordar directamente desde las Instituciones dedicadas al cine formal. La producción de esos materiales y la difusión se hace accesible y abarca más puntos de difusión a lo largo de la República.

*Se tenía la idea de **formar públicos y también estamos generando contenidos**, al tener un público replicante que también nos estaba dando contenidos pues nos dimos cuenta de que estamos completando el ciclo de los medios audiovisuales que la idea es la **creación, la producción, la distribución exhibición y consumo es parte del ciclo del producto cultural.***

De acuerdo a su historia particular, cabe decir que encuentran su tradición histórica en las primeras proyecciones públicas de cine, buscan entre sus prácticas a las personas fuera del círculo social inmediato y formar comunidades en torno al cine. Dado que en su origen, la comunidad no estaba implícitamente definida, se fue configurando en torno a los diferentes universos de sentido dentro del propio proyecto y a las particularidades externas que exigían más de estos proyectos emergentes:

*El **PROYECTO NOCTAMBULANTE** empezó a tener mucho éxito, empezamos a **intervenir gimnasios, a intervenir casas abandonadas, a intervenir lugares atípicos.** No necesariamente una sala de cine, hospitales o Xochimilco. **La idea es intervenir el espacio y al final nos dimos cuenta que era bien importante, o muy interesante ese fenómeno del uso del espacio público a partir de la intervención o audiovisual del público porque sí era muy participativo.***

Las normas al interior también son básicas para formar este tipo de comunidades que son parte de la experiencia colectiva, para así interactuar lejos de las normativas existentes en las salas de cine; puesto que son espacios reservados para una sola actividad, al ser espacios cerrados, se limita la retroalimentación de opiniones, puesto que las motivaciones, intereses e imaginarios sociales se dan por sentado debido a que se comparten temas e historias particulares, dentro de un espacio construido específica y únicamente para la exhibición de cine. El PROYECTO NOCTAMBULANTE se constituye a su vez como una asociación civil, para así mantener una independencia al interior del proyecto pero que se respalda a través de las instituciones gubernamentales y privadas para poder tener una difusión mayor a la un primer momento como proyecto cineclubista.

NOCTAMBULANTE está conformado por personas residentes del sur de la Ciudad, específicamente de Coyoacán, sin embargo, salta a la vista que en una zona que cobija a las actividades culturales emergentes, no de espacios para la proyección pública, puesto que la Delegación en Coyoacán se dirige a otras perspectivas artísticas, al erigirse como una zona que respeta sus tradiciones, en la que no es tan factible la apropiación del espacio a través de organizaciones civiles. Es por esto que el proyecto sale del lugar propio para configurarse dentro de otras realidades tal vez que estigmatizan menos los proyectos juveniles, que tienen menos conservadurismo y más zonas desocupadas, que buscan otro tipo de dinámicas y actividades al interior de sus colonias.

Al paralelo de las relaciones históricas que conforman un espacio específico, con sus propias dinámicas se liberan otras acciones directas que inciden continuamente y se resignifican en un espacio y tiempo concretos para incluir al sujeto dentro de las necesidades colectivas actuales, de esta manera lo invitan a salir de su zona de confort. Este proyecto busca ser un refugio contrario a las políticas que encierran y monopolizan el espacio a través de la constante vigilancia y el miedo del entorno y del espacio público; estructuras de poder muchas veces vecinales que no encuentran eco en las proyecciones públicas de cine o en las relaciones que se tejen en torno a estas. La escasez de la oferta cultural también invita a la búsqueda de otras opciones que aumentaran el criterio de selección de la población respecto a las actividades que permitían o no en determinadas Delegaciones:

Era interesante porque en aquél momento no había nada, de hecho un espacio cultural independiente, era algo muy raro, ese rollo de clandestinidad era bien interesante para mucha gente porque no era una casa de cultura, no era un rollo oficial sino que era un

taller mecánico un edificio. Lo acondicionamos para crear un centro cultural, y con pocos recursos. Después nos dimos cuenta que era importante constituirnos como una A.C (Asociación Civil) profesionalizarnos, porque pues era muy difícil la verdad difundir actividades, no existían redes sociales, no existía internet, no existía labor 2.0. Entonces para anunciar un evento dependías mucho de la radio, en aquél momento nos hacían mucho “el paro” porque les simpatizábamos a los de la estación de Órbita. Entonces llegábamos y bueno pues con el rollo de “Qué simpáticos estos cuates que están haciendo como algo así que está “fuera-de”. No había tantas marcas, tantas etiquetas como ahora, como que tenía ese aire más de revolucionario de esa onda de crear cosas, más que ahora, crear marcas. Ahora la gente, la oferta cultural la quiere enfocar a crear marcas. Este proyecto duró seis años y medio.

El foco de acción que se fomenta en este proyecto no solamente es recíproca entre el sujeto y el contenido visual, sino que las personas especializadas hacen de la experiencia cinematográfica, hacen de la manera de ver cine, un resultado distinto al ver una película en términos de consumo o de entretenimiento. Desenlazan otro tipo de elementos tales como la investigación interdisciplinaria que dispongan más elementos entretajidos que inviten al espectador a conocer el contexto de las películas y del cine en términos de proceso tecnológico para hacerlo más digerible a la audiencia. Para así hacer crítica a la población y que se pregunten cómo es que la temática de la película se involucra con sus vidas y con su formación, sea la que sea, como estudiantes, amas de casa o como trabajadores, hace que el contenido esté cercano a las realidades más cercanas, con el hecho de que se promueva la investigación y la generación de debate al interior del espacio público o privado o virtual, en el que se vinculan intereses y relaciones sociales.

*Es todo un proceso el de formar públicos desde el momento en que se vinculan contigo y tú estás hablando de contenidos, que **dentro de tus actividades metes también charlas donde invitas a escritores o gente especialista en el tema que vas a trabajar y te dan una bibliografía, una filmografía que te puede ir empapando también de lo que vas a ver, para ayudarte a entender de qué se trata.** Cuando vamos también nosotros mucho del contexto tratamos de que NOCTAMBULANTE tenga también esa parte que es bien interesante. **El segundo proceso es en las redes sociales en donde la gente participa, opina, dice qué le gusta [...] la idea de crear, generar una acción simbólica en donde tú también estás recuperando parte de un espacio público.***

SOBRE LA RENTA DE ESPACIOS

El coordinador del proyecto habla de la historia de la consolidación de este ejercicio de **recuperación simbólica** que no solamente depende del espacio sino de las asociaciones que se estructuran alrededor de este espacio y dan pie al éxito de esta reapropiación. La negociación simbólica del **Proyecto Noctambulante** es una estructura-estructurándose porque las relaciones urbanas no son meras direccionalidades mediadas por proyectos urbanistas y arquitectónicos, son mediadas por los públicos previamente configurados, que yuxtaponen sus propios intereses y encuentran un eco dentro de las visiones desplegadas a lo largo del tiempo y de los espacios que se han intervenido con esta urgencia de comunidad dentro del espacio urbano.

*Si estás en un hospital, si estás en una casa pues es propiedad privada es como si hicieras una fiesta, entonces **ese es el encanto de la clandestinidad recuperas el espacio, pero no tienes que ir a pedir permiso.** De repente hay mucho desconocimiento del marco legal y es en donde se “han atorado” a muchas organizaciones que no conocen eso.*

MODELO E INFLUENCIAS

Este proyecto recurre a una estrategia económica autosuficiente, que no podría realizarse sin el impulso mediático e institucional que como respaldo tienen a las redes sociales, el radio y sus autopromocionales. Se desarrolla un capital simbólico de interacción y formación de públicos gracias que este proyecto mediado también por un modelo económico propio como el boletaje y la venta de comida. Puesto que el arrendamiento o subarrendamiento ya sea del uso de un espacio público o de un espacio privado, se debe a la poca o nula representación que encuentra esa comunidad en las instancias políticas directas que no ofrecen un espacio para la creación de comunidades. La población es la que toma el papel de generador de estrategias dentro de ese espacio cuando el Estado se vuelve ausente; este intercambio no puede estar mediado únicamente por un acuerdo implícito y gratuito, puesto que este proyecto basa su propia autosuficiencia económica en el público. Dentro de este proyecto también media el trabajo de los organizadores, entonces se paga un trabajo y un espacio, se genera un desdoblamiento dentro de ese modelo económico interno, en donde la exhibición no se da de manera unilateral al solamente ofrecer proyecciones de cine, sino también se reinventa el espacio se vinculan actividades con los espectadores.

Cuando vi el documental “RIP: a remix manifiesto” me di cuenta que dentro de ese proyecto ellos han creado una industria interna, un modelo económico interno en donde además hay una flexibilidad dentro del modelo de derecho de autor. Porque ellos no están cobrando por la música, ellos están cobrando por la infraestructura que usan porque traen sus camiones, traen su luz, todo eso, NOCTAMBULANTE si le cobra a CONACULTA por ejemplo en el maratón que realizamos en la Estela de Luz no se cobró por las películas, se cobró la infraestructura, el equipo, todo eso, entonces nosotros a partir de eso, nos hemos filtrado.[...]vaya 150 te los gastas en un Cinépolis por persona ya nada más con la pura entrada y aquí es todo un festival lo que estás viendo.

El fortalecimiento de este ejercicio de recuperación simbólica además de depender del espacio obedece a las asociaciones que son parte de los diferentes espacios de apropiación desde otro tipo de búsquedas sociales, también depende de grupos que gestionan el espacio desde mucho tiempo antes en ciertos espacios de la Ciudad como en el caso de Xochimilco o del Ajusco en donde los grupos civiles se han configurado como «dueños del espacio», a través de permisos y cobros para que cualquier otro colectivo se adentre a la zona.

Hemos estado en casas, por ejemplo, en Xochimilco, que es parte de un circuito vinculado más bien con la Secretaría de Turismo entonces ahí por ejemplo los chinamperos a pesar de que son particulares “están dentro de”, son Sociedad Autónoma, ellos son empresas, porque tienen que darse de alta de esa forma porque tienen actividades empresariales. El modelo de empresas culturales algo que todavía no se conoce mucho aquí y que es algo en donde podría ser muy viable para muchas organizaciones al menos si están generando actividades culturales estás creando mecanismos o procesos, pero tienes activos que lo que propician es que puedas aprovecharlos para crear esa infraestructura.

FINANCIAMIENTO

El acto de intercambio entre quien brinda un servicio y quien lo requiere, debe estar completamente sustentado en la legitimidad que representa el proyecto para la población, sin disolverse en la red de intermediarios que no ofrecen un contexto cinematográfico, es decir, se presenta un producto (en este caso el cine) y lo venden dentro de un espacio específico (público o privado devenido en público). Estas convenciones particulares económicas, que no negocian la actividad en sí, sino el trabajo de quienes la realizan, puesto que no es propiamente una actividad económica sino una actividad cultural vinculante, que se vale de las relaciones genealógicamente fortalecidas, de marcas, de

iniciativas gubernamentales y privadas sin por esto romper con las negociaciones simbólicas que se organizan en cada una de las proyecciones.

A pesar de ser una A.C no estamos lucrando pero sin embargo estamos generando capital, creando los llamados autogenerados para que el proyecto pueda ser sustentable. Entonces eso es lo complicado de todo esto, entonces una infraestructura ya como NOCTAMBULANTE es muy compleja porque requiere una planeación, ya no es como antes, ahora hay una planeación de tres meses, requiere mucha chamba entre todos previa y para una sola noche. Es ir a hacer un scouting por ejemplo al Ajusco, revisar el lugar, ver cuáles son las condiciones tanto de seguridad como todo eso. De que estás con la idea de que el público tiene y debe estar seguro y que no tenga ningún problema.

Manejamos autogenerados, al principio, en un principio tuvimos financiamiento con desarrollo social por parte de coinversiones con el Instituto de la Juventud, era para que de algún modo pudiéramos legitimarnos institucionalmente o sea una estrategia. Es la vinculación a nivel institucional tanto con iniciativa privada, como con instituciones, entonces de repente también nos han buscado de marcas. Nunca hemos metido marcas para vender dentro del proyecto pero sí nos cobijamos de enunciarlo. Por ejemplo la revista Indierocks nos ha patrocinado, nos ha patrocinado whiskey Jameson pero también nos ha apoyado CONACULTA como en el caso de la Estela de luz que por ejemplo esa función nos la pagó la institución porque nosotros no podemos dejarlo gratis porque hay gastos de operación, o sea llevar la estructura, pagarle a todos los chavos, pues se fletan 12 horas es una jornada muy pesada se fletan más de 12 horas montar, desmontar y o sea es mucho, la verdad es simbólica. Muchos de ellos lo hacen porque les gusta el proyecto; sin embargo nosotros tenemos claro que por eso se tiene que remunerar, de alguna manera debe de apoyarse entonces nos han apoyado todas esas instituciones pero nosotros siempre hemos dejado en claro que bueno, el proyecto es independiente totalmente.

La seguridad también es un factor vinculante, puesto que la ciudad de México se ha convertido en una Ciudad que dentro de sus espacios públicos representa un cierto grado de temor para los habitantes, debido a los robos, inseguridad y violencia que se han hecho cada vez más visibles, estas proyecciones implican un cierto grado de confianza en las personas que acuden puesto que al ser de manera continua las personas se van ubicando, y el temor que implica salir a las proyecciones nocturnas de algún modo se neutraliza a través de los intercambios de intereses que prevalecen por sobre la sospecha ante el otro, y se sustituye por un tipo de complicidad durante estas proyecciones .

Para sentirte seguro y crear una comunidad, una de las estrategias con las cuales hemos trabajado mucho es la de formación de públicos, es un proceso que nos ha tomado pues desde El Galerón, o sea ya llevamos si le echas, de Pánico de Masas del 99 ya llevamos 13-14 años. Lo que marca la diferencia es exactamente esa experiencia colectiva, que no es lo mismo verlo en tu casa, que igual está rico, también verlo en tu casa pero la experiencia de estar con mucha gente, involucrados en un lugar que no es propiamente una sala de cine y vivir una experiencia que es la aventura, pasar la noche, ahora en el Ajusco, en Xochimilco, en otros lados llegas con tus amigos además o a veces llegas y haces amigos ahí. Por ejemplo hay muchos que ya se identifican del evento anterior y del anterior, o sea hay gente que nos sigue cada mes, cada mes va, son constantes. Entonces el éxito deriva mucho a que tienes exactamente una experiencia colectiva pero en donde también tienes que ampliar la oferta a partir de la intervención del espacio, que además el espacio puede ser diverso, porque también nos damos cuenta, las películas las puedes ver en cualquier lado pero crear una atmosfera a partir de un espacio, nadie lo está haciendo.





CONCLUSIONES

LA UTOPIA DIALÉCTICA DE LA CIUDAD

*“El cine ha abierto una brecha
en la antigua verdad heracliteana:
los que están despiertos
tienen un mundo en común,
los que sueñan tienen uno cada uno”
Walter Benjamin*

POR UNA CIUDAD HETEROTÓPICA

El espacio público como se expuso a lo largo de los capítulos anteriores es resultado de varios modelos de apropiación y en un sentido histórico, es un proceso que incide en el sujeto, lo significa y lo transforma debido a las dimensiones sociopolíticas que ocurren al interior de la ciudad. Ese proceso de apropiación del espacio público a través del cine se realiza mediante un cúmulo de acciones que se socializan a través de los sujetos organizados, sin la pretensión de un dominio legal del espacio ni de su posesión material, sino de su apropiación a través de características temporales y dinámicas, que van más allá de la linealidad o de procesos funcionales, las cuales se anticiparon por mucho a la construcción de las primeras salas cinematográficas. La reapropiación, es un segundo momento respecto al primer proceso, debido a que los vínculos comunitarios alrededor esta actividad se immortalizan al mantener la vigencia de estas prácticas a pesar de las inevitables transformaciones físicas y tecnológicas que se dan a través del tiempo. Los intercambios simbólicos –miradas, gestos, comunicación no verbal- en torno a las proyecciones de cine, así como los referentes sociales que se dan en el espacio público se construyen de tal forma que todas estas acciones generan relaciones en comunidad.

Desde la perspectiva teórica utilizada en esta tesis, la reapropiación social del espacio público ocurre después del proceso capitalista ubicado en las ciudades, que desajusta y limita el margen de acción de los individuos frente a su espacio, la praxis social también se ve disminuida frente a las transformaciones globales económicas, fijadas desde las empresas, las cuales inciden en el aumento de los espacios privados en la Ciudad de México. Las proyecciones públicas se transforman en torno al vínculo social de ver cine, por ejemplo, las salas con capacidad para miles de personas chocaron con las nuevas

necesidades de la población y con su espaciotemporalidad, la inasistencia a las mismas, aunado a los intereses monopólicos del espacio urbano provocaron la destrucción de las salas y la creación de nuevos conglomerados cinematográficos. El ver una película en la privacidad del hogar ya sea transmitida en tv o en algún medio en internet también se transforma según los contenidos que el sujeto esté buscando.

Los sujetos encargados de las proyecciones públicas se organizan en un proceso dialéctico entre las actividades que buscan atraer a los asistentes y el uso que piensan darle al espacio público, de esta forma los colectivos organizados se legitiman a través de códigos internos ya sea por la selección de las películas, de los formatos o por cómo las proyecciones buscan ser trasladadas de un espacio a otro. Se tienen que seguir ciertas pautas para acordar el día, el tema y el espacio específico en donde se serán realizadas las proyecciones, estas acciones se negocian previamente con los encargados gubernamentales, quienes permiten estas exhibiciones o en todo caso facilitan la renta de los espacios. La gestión del espacio, así como el diseño, planeación y normas tienen que ser aprobadas desde las instituciones gubernamentales o de las personas a cargo de los espacios en donde se buscan realizar las proyecciones.

Es importante aclarar que el espacio del que se apropian los modelos monopólicos es el espacio urbano y lo convierten en privado, es decir, los modelos capitalistas reconocen la apropiación desde su posesión material y jurídica, con características estáticas que vislumbran una apropiación permanente a través de un espacio privatizado. El cual va desde los monopolios empresariales que tienen en su haber miles de cadenas comerciales. Esta privatización también existe en el espacio privado por excelencia, el de los hogares domésticos puesto que también prevalece la vigilancia y el hermetismo constante dentro de las casas particulares. Esta privatización del espacio predomina en la actualidad, se sustenta ideológicamente y se reproduce a través del bienestar empresarial, así como a través de la explotación del espacio urbano y público, que lo convierte en un espacio lucrativo para los intereses económicos de empresas transnacionales.

El espacio público conformado por calles, parques, avenidas, glorietas es considerado- la mayoría de las veces- un espacio olvidado, dentro de parques sin mantenimiento o espacios abiertos desocupados, que en realidad pueden reapropiarse con el propósito de facilitar los vínculos sociales entre sus habitantes. Un factor que hace de los espacios públicos espacios casi inexistentes para el encuentro social es el uso patrimonial que se

le impone a la ciudad. La patrimonialización de la ciudad solemniza los espacios urbanos, y esto se convierte en un factor de exclusión porque reprime el quehacer social e impide, hasta cierto punto, la administración de los espacios públicos desde la comunidad.

Paul Virilio menciona en su texto *La estética de la desaparición* cómo es que la desaparición comienza cuando los espacios físicos urbanos cargados sentido histórico se encubren con monumentos, esto pasa también con los malls o centros comerciales que remplazan la espacio-temporalidad colectiva del encuentro y la reducen a un fin comercial. Esto sucede también con los parques descuidados y abandonados por las delegaciones, que muchas veces no promueven su reconstrucción o reutilización. Por eso la demolición de los cines de gran tamaño que ahora son centros culturales, centros deportivos o hasta religiosos transforman *el primer significado* arquitectónico¹⁴⁶. Por ejemplo el impacto que tuvieron los cines dentro de la configuración de los espacios urbanos ha sido cambiado por la construcción de edificios de otro tipo, como centros culturales. De los casos más actuales es el caso del Cine Cosmos del arquitecto Carlos Crombé, incendiado en 1946 y modificado con capacidad para 2,500 personas por Carlos Vergara que actualmente será un centro cultural a cargo de Enrique Nortem¹⁴⁷. Otros cines desaparecidos son ahora espacios culturales en donde se realizan talleres o clases para capacitar a la población en diferentes rubros, a falta de una educación formal, los talleres también abren oportunidades laborales para jóvenes o adultos asistentes a estos centros culturales, en definitiva los cines convertidos en centros culturales, redescubren su vocación social y generan comunidades al interior.

Actualmente las películas programadas por los proyectos autogestivos, independientes, universitarios o de iniciativa privada cuentan con una mínima asistencia de total de la comunidad urbana, estas proyecciones no dependen exclusivamente de la cantidad de personas que se involucran en un espacio físico, se basan también en cuestiones simbólicas, códigos compartidos elementos que adquieren una parte fundamental en las disputas por el espacio urbano. En estas proyecciones públicas el factor sorpresa que representa la proyección en un espacio abierto, es parte de varias contiendas territoriales que pugnan por un lugar de coexistencia, reciprocidad y convivencia. El espacio público se construye a partir de la participación social porque se realiza a través de actividades artísticas, de disposiciones espaciales, simultaneidades físicas y/o sensoriales así como

¹⁴⁶ El primer propósito o diseño con el cual fue concebido el proyecto de un edificio o un espacio público.

¹⁴⁷ Hidalgo, R. (14 de Noviembre de 2014). Calzada México-Tacuba. *Máspormás*. p. 70.

por contenidos cinematográficos que propician la unión entre los espectadores. Los creadores de ciudad, aquellos que se reúnen con un objetivo específico y común: -el de valerse de vínculos sociales para generar un impacto de mayor alcance con actividades muy concretas y constantes-, se reflejan en tres de los casos que existen actualmente en la ciudad, los cuales nacen bajo una experiencia compartida y son parte del estudio realizado en esta tesis; Proyecto Cinema Bajo La Luna, Proyecto Noctambulante y el Centro Cultural José Martí.

Es importante hacer hincapié en cuál es el interés del Estado respecto a las expresiones organizativas que devienen en una toma de posición del espacio público, la reapropiación no es una dádiva gubernamental, es una consecuencia de los efectos de la presión de la comunidad y las organizaciones sociales. Es decir, la política cultural no sólo se modifica por la necesidad de legitimación del Estado, sino por la toma de posición de la sociedad organizada para generar vínculos sociales. El diseño estructural del espacio público no es una composición basada en las necesidades de la población, al contrario, los proyectos oficiales que existen actualmente en la Ciudad de México son desarrollados por gestores gubernamentales de la ciudad, quienes maquetan los espacios públicos como aquellos sobrantes que quedan en relación a la construcción de espacios privados. Sin embargo, la sociedad civil modifica y transforma los espacios públicos, la población convierte la *representación del espacio* (económico/jurídico) y forma un *espacio de representación* (social/comunitario) o como diría Henri Lefebvre producen un espacio¹⁴⁸, para así promover elementos vinculantes, que representan de manera real la práctica en comunidad. Dentro de la configuración espacial ya construida desde proyectos arquitectónicos estatales o federales, la reapropiación de los espacios públicos tiene como objetivo realizar acciones concretas en el tema de apropiación, al menos de manera efímera, dentro del espacio público.

¹⁴⁸ La producción en sí misma del espacio público es en donde se realizan actividades que lo reinventan que no simplemente entienden al espacio público como un producto/productor sino que puede modificarse de formas dinámicas. Es por esto que las relaciones en torno al espacio son parte de la interacción y la organización de su propia producción.

REAPROPIACIÓN SOCIAL DEL ESPACIO PÚBLICO

El espacio público es un campo de disputa y el interés de esta tesis explica el modo en que esta disputa se da a través de sujetos concretos. La reapropiación del espacio público de acuerdo a lo mencionado anteriormente, se suscita en lo general, en dos niveles, desde la dialéctica realizada por los microempresarios cuando el cine llega a México, su masificación al darlo a conocer entre los habitantes dentro del espacio público. Después se realiza una apropiación capitalista, de esos teatros, salas y multisalas que alguna vez fueron un bien público-estatal-federal. La síntesis entre estas dos apropiaciones deviene en una tercera, la llamada reapropiación social del espacio público desde los colectivos autónomos, instituciones académicas o culturales actuales. La dialéctica también se da en términos de espectador y contenido cinematográfico, en términos espaciotemporales. Al referirme a la reapropiación la expongo efímera, y me baso en las características que presenta el espacio público, que es sobre todo un lugar en donde actualmente se intentan generar lazos en comunidad, por la complejidad de las acciones individuales y colectivas que la gente tiene en la ciudad, mediando constantemente entre lo público/privado.

Por otra parte el espacio público se contrapone a la idealización de la propiedad privada, en donde la privatización del suelo ha sido parte del control estatal por el capital, ha suspendido los derechos para los habitantes de la ciudad e interfiere en su libre compra, acceso e incluso renta. En cambio esto no sucede a un nivel superestructural, pues a este nivel no se ve afectado el acceso a la propiedad privada, la libre compra está desregulada y la inversión de capital en el espacio urbano muchas veces es desmedida. Estas desventajas son entendidas muy bien desde los colectivos sociales, quienes promueven entre los individuos una asociación en torno a cualquier actividad fuera de circuitos comerciales, tales como el cine en espacios públicos u otras actividades como el performance/danza/música callejeros considerados como reapropiaciones de cohesión a un nivel microsocioal.

Desde los años 90, las políticas públicas estatales han manejado al espacio público con un argumento ideologizador, lo visibilizan para así promover su privatización con temas como la seguridad o la inversión de capital económico. El control gubernamental de los espacios públicos muchas veces cede sus derechos a empresas extranjeras, de esta manera se convence al sujeto de que está *exento* de los daños que representa la privatización de la ciudad, y también se convence al sujeto de que la única opción viable para la estabilización de la economía nacional es la inversión extranjera. Es por esto que

en la modernidad la propiedad no-privada es decir pública, suspende la sensación de pertenencia a un lugar social fijo, con recursos compartidos y también sitúa al sujeto en un sentimiento de incertidumbre, puesto que no hay reglas escritas ni permisos evidentes. Las relaciones sociales que acompañan al individuo en el proceso de habitar un espacio público intervenido o de instalación efímera en las calles de la ciudad ubican a los sujetos en un espacio de códigos medianamente abiertos, contextualizados por pautas culturales y muchas veces por reglas morales que determina el deseo de pertenencia en un lugar específico. Debemos entender que la relación entre el espacio urbano y los sujetos se ha basado en el poder que tiene el sujeto dentro de la propiedad privada, en cambio se podría hablar de un porcentaje mínimo respecto a la dependencia que tiene el sujeto con los espacios públicos a pesar de que cuantitativamente engloban más que los espacios privados. Los espacios públicos llaman a la colectividad, debido a esto también llevan al conflicto y socialmente encuentran su potencial en las diferentes formas de apropiación/reapropiación, desde las prácticas microsociales hasta las macrosociales, que van desde la caminata diaria o una práctica familiar que suma a demás personas como un picnic en el parque, hasta las demandas sociales que visibilizan y reclaman justicia desde diferentes ámbitos en manifestaciones de miles de personas.

El derecho a la ciudad es un concepto articulado sobre la reapropiación del espacio público y generado por Henri Lefebvre al calor de las movilizaciones del emblemático 1968 en Francia, este derecho lo consiguen aquellos actores inscritos en realidades que participan del espacio urbano, que descubren cómo es que funcionan las negociaciones con las diferentes instancias y así se responden las demandas sociales, puesto que reclaman derechos a través de la participación social y llegan a acuerdos con el gobierno para así formalizar esas necesidades y así fundar proyectos en beneficio del alcance social. Las características que detonan ese potencial del habitante en la ciudad en el espacio público -en su carácter de usuario del espacio privado, de espectador respecto al cine o de ciudadano dentro de los códigos de la ciudad-, son las que se articulan en torno a un objetivo compartido: el de cambiar aquellas lecturas que se hacen respecto al carácter pasivo del ciudadano. Los derechos que no nos están dados *de facto* -aquellos enunciados desde el plano jurídico- y que se reclaman desde la praxis ciudadana por los *urbanitas*, quienes luchan por el uso pertinente del espacio público a través de la exposición de demandas, protestan ante indiferencia espacial y son pertinentes en varios niveles porque se estructuran gradualmente. Es decir, a la vez que se pierden algunas

batallas de la apropiación espacial, continúa el esfuerzo por hacer que las actividades aumenten en las calles/parques/etc. supuestamente perdidas.

La utopía ofrece una salida para así transformar las diversas representaciones sociales, aunque estas muchas veces nunca se realicen, los modelos utópicos se han efectuado en escritos literarios, proyectos sociales o doctrinas filosóficas, que moldean la realidad y buscan convertirla en un modelo hipotético, con miras a resolver las problemáticas sociales. La ciudad es una consecuencia motora de las relaciones sociales, es transformadora y transformada porque es parte de procesos de larga duración económicos, políticos, sociales, biológicos y hasta geográficos, todos estos elementos que chocan entre lo material y lo ideal en todas sus representaciones. Las utopías venideras, difieren de los paradigmas actuales, puesto que no se pueden realizar pronósticos totalmente efectivos de futuras problemáticas, lo único seguro es que se pondrán a prueba las ideas arquitectónicas o urbanas respecto a la planeación de la Ciudad de México que hoy vivimos.

Es por esto que esa comunidad utópica y el diseño del espacio público para un ciudadano idílico está fraguada desde los discursos políticos y gubernamentales, es aquella que parte de estudios homologantes, que sitúan al sujeto dentro de las mismas circunstancias de accesibilidad a través de programas sociales focalizados hacia la población, de expresiones de cordialidad o idealizaciones del ciudadano, así como de buenos usos y costumbres de quienes habitan un espacio público. Esta población idealizada desde los planteamientos gubernamentales dista mucho de aquella que reclama el uso del espacio público. El "usuario" del espacio público es aquél que usa una cosa que no le pertenece, pero tiene derecho a usarla con limitantes jurídico-políticas, es decir algún sujeto que tiene derecho a utilizar los espacios públicos pero que difícilmente se convierte en un interlocutor capaz de ensamblar comunidades, porque un usuario entendido desde el discurso económico es también definido como consumidor.

Desde los proyectos no gubernamentales incidir en este espacio parece difícil, sobre todo si no se tiene el cobijo de empresas que instalen un espacio atractivo a la población con elementos como la mercadotecnia o la propia estética del espacio a la que alude esa reapropiación capitalista, realizada por arquitectos reconocidos o firmas de bienes raíces

expertas en acondicionar los espacios privados.¹⁴⁹ En este esquema, la política gubernamental sólo se ocupa del espacio público como si este fuera una dimensión residual del espacio privado; a su vez estos elementos instrumentalizan los espacios dentro de la ciudad, porque tienden a idealizar las formas y trazan objetivos desde una lógica mercantil. Sobre todo, la reapropiación es un ejercicio de combate respecto al uso instrumental de los edificios respecto de la entrada/salida de un espacio privado con una finalidad específica, ya sea la de comprar productos, entretenimiento o realizar actividades concretas en un espacio exclusivo. Es la conciliación espacio-temporal de la sociedad frente al espacio público, también una construcción discursiva contenida en la morfología urbana, es decir los diseños de los edificios o restaurantes, señalan qué actividades deben realizarse y con qué fin. Cuando en realidad las actividades y las necesidades de los habitantes de una ciudad son muy heterogéneas (en oposición a la homogeneización que se realiza a través de abastecimientos estructurales o servicios públicos diseñados igualmente para todos los habitantes).

Las actividades en el espacio público no simplemente llenan una fisura con cualquier práctica residual, ahora también son parte de un escenario que revela cómo es que las prácticas urbanas cobran sentido, para las multitudes, en un espacio que reivindica demandas sociales a través de representaciones culturales, sociales y crea códigos al interior de esas reapropiaciones con prácticas elegidas por los propios habitantes de la ciudad.

Varios argumentos desde la lógica gubernamental, que van desde la inseguridad, hasta el problema de las manifestaciones con demandas políticas, explican el por qué el sujeto debe renunciar al desenvolvimiento de las relaciones sociales en las calles. De esta manera también se codifica y se delimita el desplazamiento autónomo de los habitantes de la ciudad, se restringen sus relaciones sociales y clausuran los vínculos sociales. Un claro ejemplo dentro del tema que nos concierne, es que las proyecciones al aire libre, al comenzar en un desplazamiento individual y terminar en un desplazamiento colectivo de apropiación espacial -ya sea con la reunión a los amigos para generar un espacio de comunidad propio-, se encuentra con la presencia de la normatividad urbana, la cual muchas veces impide el despliegue pleno de lo público desde una perspectiva espacial.

¹⁴⁹ “parques temáticos, gentrificación de centros históricos en los que la historia ha sido definitivamente expulsada, reconversión de barrios industriales enteros” Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: La catarata. p.10.

Según Manuel Delgado, el espacio público es la *mediación* materializada físicamente, es decir la relación que se construye a partir de varios elementos, desde el azar, hasta las actividades que emergen desde la sociedad civil en relación al poder jurídico del Estado¹⁵⁰.

A través de varias generaciones la Ciudad de México ha mediado entre lo utópico¹⁵¹, es decir, un modelo sin tiempo ni lugar específicos y lo real, aquello que además de ser tangible depende de su propia materialidad para que los sujetos generen relaciones con los espacios urbanos existentes. Estos elementos, en su composición le han dado la forma a la ciudad que conocemos actualmente, pero algunos factores que distinguen a los individuos en sociedad como el género, diferencias económicas, intereses políticos y artísticos, son particularidades que encuentran eco en colectividad y a su vez generan consensos desde una postura social para habitar en el denotado espacio público. Algunos de los modelos utópicos diseñados por arquitectos y urbanistas a principios del siglo XX fueron diseñados con el propósito de evidenciar deseos particulares de la población y algunos de ellos subsisten actualmente, pero debido a las diferentes necesidades que surgieron a través del tiempo muchos espacios fueron modificados o derruidos.

Los esquemas de ciudad, en específico los de la Ciudad de México, corren el riesgo de caer en ciertas utopías, que si bien no apuntalan a la realización total de la sociedad mexicana, son afines a un contexto nacional y global específico, demandante de una convivencia espacio-temporal que desde la teoría de Michael Foucault es llamada heterotopía. En el caso de la exhibición de cine debemos entenderlo como un concepto capaz de englobar la heterogeneidad de procesos que se despliegan en un espacio concreto y utópico¹⁵², que como recalca anteriormente es soporte de una convivencia social no ideal.

¹⁵⁰ Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: La catarata. p.30.

¹⁵¹ Utopía es una palabra que proviene de los términos ou-topia (ninguna parte) y eu-topía (lugar feliz).

¹⁵² La utopía es el radical libre, la aspiración de los hacedores de ciudad que comenzaron con Tomas Moro, aunque la utopía nos indica que a pesar de su anhelo por construir una sociedad basada en fundamentos aspiracionales de comunidad y orden, los mecanismos de poder siguen presentes, la pretensión de universalidad que hace de las ciudades una comunidad normalizada y funcionalizada. Sin embargo Foucault da cuenta de que la utopía es en abstracto la rigidez y la significación dependen del espacio y no del tiempo así como de las historias que se emplazan y yuxtaponen en un mismo espacio. *“Las utopías eran ideas de una vida en la que la libertad era una necesidad aceptada de buen grado y obedientemente; gracias a la ausencia de conflictos entre lo posible y lo real, entre lo deseado y lo factible, no habría por qué vivir la*

La continuidad de la comunidad se comprende en el llamado espacio público no desde el modelo genérico *societalista* en donde los individuos racionalizan su forma de operar en comunidad a partir del mercado. La irrupción de actividades no consumistas crean lazos de unidad, estos lazos se fortalecen en tanto las actividades artísticas terminan o en el mejor de los casos continúan de manera itinerante. En este momento el espacio ya apropiado de manera privada es también un espacio mecanizado, tecnificado, en donde el arte irrumpe, desde esa primera apropiación no estatizada, en donde los aparatos e inventos sociales proponen un espacio público diferente al establecido por el Estado. A esto llamo reapropiación del espacio público; la cual no solamente se encuentra en una búsqueda de visibilización de demandas sociales, sino que busca promover la unidad entre “diferentes” -al menos momentáneamente-. ¿Pero de qué tipo de comunidad hablo? Esta comunidad es efímera e itinerante, no solamente es un fetiche o una utopía es más bien una búsqueda para alinear esa comunidad fracturada en un tiempo determinado.

Operativamente, el Distrito Federal engloba una inmensidad de características, congrega millones de habitantes, lo que dificulta la convivencia. De acuerdo a algunos autores, el espacio público tiene sus acepciones de acuerdo a las diferentes ciudades, pero también sigue siendo considerado como una utopía de libertad y comunidad. Otros lo denotan como aquel espacio absorbido por el libre mercado, en donde las relaciones humanas se limitan a relaciones de consumo. Este tema también denominado fetiche, es explícitamente un sedante que evidencia los conflictos pero que no los resuelve *in situ*, se resuelve gracias a las microiniciativas, es decir, a las dinámicas locales contra los modelos del urbanismo masivo global.

Sería muy fácil caer en la misma funcionalización del espacio con fines culturales dentro de estas reapropiaciones, si no se generaran actividades compartidas; si solamente se presenta o exhibe la película sin una información real que tenga que ver con la vida inmediata de las personas que van continuamente a estas proyecciones la actividad estaría vaciada de contenido. La renovación de la técnica también depende de la

necesidad como una carga o forma de opresión. Una vez satisfechos los deseos, no se desearía más de lo que se pudiera obtener. En el mundo utópico del perfecto equilibrio entre el deseo y el deber, la vida estaría libre de accidentes y toda desviación de la regularidad esperada sería nada más que una molestia momentánea fácil de aislar y reparar Bauman, Z. (2008). *La sociedad sitiada*. México, D.F: FCE. p.279. [...]La “utopía”, en su significado original de un *lugar* que no existe, se ha convertido, en la lógica del mundo globalizado, en una contradicción en los términos. Ese “no-lugar” ya no es un *lugar*. La “u” de “utopía”, desahuciada por *el topos*, se volatiliza, pierde toda esperanza de echar raíces, de “reinsertarse”. *Ibidem* p.288.

renovación de la vida y de los espacios compartidos que ayudan al disfrute de nuevas invenciones, nuevas adaptaciones arquitectónicas que generen comunidad y que no limiten las actividades compartidas y pugnen por un nuevo derecho a la ciudad. Pero ¿Cómo pueden coexistir los elementos de reapropiación cuando el capitalismo aprovecha para sí todos los espacios y los convierte en privados?

El diálogo entre los habitantes y el espacio puede devenir en exigencia política y pública, la reapropiación exige espacios de socialización de actividades, desarrollo y desenvolvimiento cultural sin generar solamente espacios funcionalizados de la cultura, buscando reestablecer las relaciones entre los sujetos. El espacio es esa instancia para reclamar discusiones y demandas, para establecer las propuestas concretas que realizan sus habitantes. El ímpetu creador de los sujetos no es solamente un “ocio” o “tiempo libre” ausente de relaciones sociales, en la pasividad, sino que se establece como una relación horizontal entre los ciudadanos que exigen y escogen significar al espacio público desde el arte.

El equilibrio entre la técnica y la comunidad debe encontrarse en medio de las nuevas edificaciones arquitectónicas, entre los espacios intersticiales, entre la diacronía y sincronía del espacio físico/urbano no solamente para establecer comunidades reminiscentes en espacios sobrantes, de caducidad casi inmediata, por lo que se deben establecer criterios con el Estado para el uso de ese espacio y que de esa manera regrese a los sujetos como espacio de convivencia. La creatividad de los proyectos, como ya hemos visto, dialoga y pide a los dueños del espacio una oportunidad para generar actividades-otras, ajenas a las funcionalizaciones específicas y limitantes de cada época, para que así se sostenga una comunidad respecto a las actividades culturales y artísticas.

El camino trazado por los gestores del espacio público en busca de la autonomía, ha promovido el acceso a diversos lugares en la ciudad, ampliando sus posibilidades de uso; es por esto que la comunidad generada a partir de las proyecciones cinematográficas crea otra espacialidad dentro de la Ciudad de México y forja una reapropiación del espacio público como acto de enunciación en las reuniones, los maratones nocturnos, las proyecciones en los parques y el desvelo nocturno en las salas de un pequeño cineclub. Estas acciones tienen una responsabilidad con el público actual en las proyecciones públicas, frente a las normas de permanencia oficiales que rigen en las calles, avenidas y parques. Esa ruptura de las normas de los espacios privados intencionaliza una acción colectiva y en muchos casos las lleva a cabo, para así generar procesos complejos de

corta o larga duración y nos permite imaginar nuevos encuentros y posibilidades en los espacios públicos de la ciudad.

La reapropiación del espacio público se hace desde las prácticas que tienen que ver con el uso de suelo, pero el punto es que muchas veces la especulación inmobiliaria provoca que aquellas Instituciones encargadas del espacio urbano de la Ciudad de México- Un ejemplo es el Observatorio Urbano de la Ciudad de México, o las autoridades encargadas del espacio público tomen medidas que van lejos del bien común. Es entonces cuando algunas asociaciones civiles y culturales se encargan de impulsar actividades en el ámbito de la recreación e inclusión. Es decir los sujetos moldean el espacio a través de la interacción y la comunicación, las cuales se construyen socialmente, de este modo dejan de mirar la particularidad que subsiste en los canales de poder. Si bien lo público se entiende como algo accesible a todos, los mismos sujetos restringen su acceso por códigos no solamente económicos sino sociales autoimpuestos, pero el objetivo de la reapropiación es regresar lo público al público, para generar canales de distribución de contenidos que contribuyen a la comunicación en sociedad, de esa comunidad en torno al cine dentro del espacio público en la Ciudad de México; tres piezas fundamentales que al unirse también se resisten a desaparecer.

BIBLIOGRAFÍA

- *Alfaro, F. y Alejandro Ochoa., (1997) Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México, México, UAM-Xochimilco. 240 págs.*
- *Álvarez, G. R. (1998). Campo fértil para la cultura cinematográfica. Cinestudios, p.68.*
- *Backal, A. G. (2012). Jacobo Granat Una vida de contradicciones. Entre la comunidad y el cine. México: Comunidad Ashkenazi de México. A.C. 172 págs.*
- *Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México, D.F: Ítaca. 127 págs.*
- *Borja, J. (2000). El espacio público, ciudad y ciudadanía. Barcelona. 92 págs.*
- *Canclini, N. G. (s.f.). Las industrias culturales y el desarrollo en los países americanos. 18 págs.*
- *Cano, F. M. (2008). El centro comercial: Una burbuja de cristal Estudios sobre las culturas contemporáneas Universidad Colima México. Estudios sobre las culturas contemporáneas. pp. 61-91.*
- *Carlos Martínez Assad. (2008). La Ciudad de México que el cine nos dejó. México D.F: Secretaría de Cultura del Distrito Federal. 144 págs.*
- *Cuadernos de los Cinelubes (2010) The cineclubs' review Cahiers des ciné-clubs Número 1 Ed. Praxis.*
- *Daisy Olguín Sánchez. (10 de agosto 2004). Entrevista con los miembros del Cine-Club Manuel González Casanova De La Ffyl. Revista Digital Universitaria, Vol. 5. 9 págs.*
- *De los Reyes, Aurelio. (1972). "El Cine en México hace 75 años: Vicios y virtudes". La Revista de la Universidad México, Vol. XXVI (núm.10). 3 págs.*
- *De los Reyes, Aurelio. (1982). Cómo nacieron los cines. Anales del IIE. pp. 285- 296.*
- *De los Reyes, Aurelio. (1995) "Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, representantes de los hermanos Lumière, en México" En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM (núm. 67) Volumen XVII. 114 págs.*
- *De los Reyes, Aurelio., (1996) Cine y sociedad en México. 1896-1920. Bajo el cielo de México, Vol. II (1920-1924), México, D.F., UNAM. 409 págs.*
- *De los Reyes, Aurelio., (1996). Cine y sociedad en México 1896-1920. Vivir de Sueños Vol.I. México: UNAM IIE 271 págs.*
- *Debord, G. (2005). La sociedad del espectáculo. Valencia: Pre-textos. 184 págs.*

- Elizondo, Jorge, (1991) "La exhibición cinematográfica. Retrospectiva y futuro", en *Pantalla*, México, núm. 15, invierno, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM. pp. 1-36.
- Espinosa López, E. (1991). *Ciudad de México: Compendio cronológico de su desarrollo urbano, 1521-1980*. En: Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, UNAM. 264 págs.
- Fernández, R. (2001). *Derivas: arquitectura en la cultura de la posurbanidad*. Santa Fe, Argentina: UNL. 337 págs.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico, las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión. 110 págs.
- Garza, G. (2003). *La urbanización de México en el siglo*. México: Siglo XXI. 221 págs.
- Giglia, Á. (2001). *Sociabilidad y Megaciudades Estudios sociológicos*. D.F México: El Colegio de México. 821 págs.
- Harvey, D. (2004). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu. 400 págs.
- Harvey, D. (2007). *Espacios de Esperanza*. México: Akal. 336 págs.
- Harvey, D. (2012). *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid, España: Akal. 237 págs.
- Harvey, D. *La libertad en la Ciudad*. Antípoda No.7. Julio-Diciembre 2008. pp.15-29.
- Juan Felipe Leal, E. B. (1994) *El Arcón de las vistas. Cartelera del cine en México 1896-1910*. UNAM. 372 págs.
- Juan Felipe Leal, E. B. (1995). *Jacalones y permisos La instalación de cinematógrafos entre 1898-1904*. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. 285 págs.
- Juan Felipe Leal, E. B. (2003). *Anales del cine en México, 1895-1911. 1903. El espacio urbano del cine*, México, D.F: Eón-Voyeur. 237 págs.
- García, B. E. (2004). *Kinetoscopio Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós, en El Universal (1896)*. México: Universidad Autónoma de México. 414 págs.
- LaFrance, David G. (2004). *Revisión del caso Jenkins: la confrontación del mito*. *Historia Mexicana*, LIII Abril – Junio. 957 págs.
- López, J. R. (2012). *Cine Mexico 1970 - 2011 México: Gran Numeronce Producciones*. 270 págs.
- Mantecón, Á. V. (2012). *El cine súper 8 en México. 1970-1989*. . México: Filmoteca UNAM. 336 págs.

- Miquel, Ángel (2013) *En tiempos de la Revolución. El cine en la ciudad de México. 1910-1916*. México, D.F., UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas.170 págs.
- Morin, E. (1972). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós. 222 págs.
- Muñoz, Francesc (2008) *URBANALIZACIÓN. Paisajes comunes, lugares globales*. Gustavo Gili, Barcelona. 216 págs.
- N. García Canclini, Ana Rosas Mantecón y E. Sánchez Ruiz (coords.) (2006) *Situación Actual y Perspectivas de la Industria Cinematográfica en México y en el Extranjero*. Guadalajara: Imcine/Universidad de Guadalajara. 315 págs.
- Ochoa Sandy, G. (16 de julio de 2000). *Una incierta política cultural*. *El Ángel, Reforma*. p.1.
- Ochoa, F. H. (1998). *La república de los cines*. México: Clío. 73 págs.
- Ossa, C. (2013). *El ojo mecánico Cine político y comunidad en América Latina*. Chile: Fondo de Cultura Económica. 218 págs.
- Paech, A., & Paech, J. (2002). *Gente en el cine: Cine y literatura hablan de cine*. Madrid: Cátedra. 480 págs.
- Sartori, G. (1998). *Homo videns La sociedad teledirigida*. Argentina: Taurus.205 págs.
- Silva, A. (2006). *Imaginario urbanos*. Bogotá, Colombia: Arango Editores. 293 págs.
- Torres San Martín, Patricia, "Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine Latinoamericano", *Revista Nueva Sociedad*, Núm. 218, nov/dic 2008, Buenos Aires, Argentina. 121 págs.
- Vidal Bonifaz, Rosario. (Enero-junio, 2008). *Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México (1928-1931)*. *Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle*, Vol.8, núm. 29. pp.17-28.
- Virilio, P. (1998). *Estética de la Desaparición*. Barcelona: Anagrama. 128 págs.

Consultas en línea:

- Consultado el día 23 de septiembre 2015 a las 22:13 horas. En <http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historiadetalle&idhistoria=82#sthash.VZqrVyQt.dpuf>
- Coordinación Nacional de Literatura Alejandro Aura de Coordinación Nacional de Literatura: <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1649-aura-alejandro-semblanza?showall=1> Consultado el día (15/07/2013).

- Fritz Haug Wolfgang Estética de la mercancía y cultura de masas.
<http://www.wolfgangfritzhaug.inkrit.de/documents/WAE-culturademajas79xx.pdf>
Consultado 15/03/15
- González Requena consultado el día 26 de Marzo de 2015 a las 12:54 hrs. en
<http://goo.gl/XpXxt4>
- García Canclini, N. 12/05/04 “Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos” en <http://www.sedi.oas.org/dec/espanol/documentos/1hub2.doc> Consultado en: El día 15/02/15 a las 7:56 hrs.
- La experiencia IMAX en <https://goo.gl/Bmbl0m> Consultado día 3/04/2015.
- Revista del Consumidor No. 288, Febrero 2001 “Si de ir al cine se trata...” Consultado en http://www.profeco.gob.mx/revista/pdf/est_01/Cines.pdf Consultado 14/04/2015 a las 15:33 hrs.