

# EXHIBICIÓN Y PROGRAMACIÓN CINEMATOGRAFICA EN MONTERREY, MÉXICO DE 1922 A 1962: UN ESTUDIO DE CASO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA “NUEVA HISTORIA DEL CINE”

## **José Carlos Lozano**

Tecnológico de Monterrey, México

## **Daniel Biltereyst**

Universidad de Gante, Bélgica

## **Lorena Frankenberg**

Universidad Metropolitana de Monterrey, México

## **Philippe Meers**

Universidad de Amberes, Bélgica

## **Lucila Hinojosa**

Universidad Autónoma de Nuevo León

### **Resumen**

*El trabajo, inspirado en la perspectiva teórica sobre la Nueva Historia del Cine (New Cinema History), describe y discute la exhibición y programación de películas de 1922 a 1962 en la ciudad de Monterrey, México, la tercera en población en el país. Con el propósito de ofrecer un estudio de caso fuera de los Estados Unidos y Europa que permita contrastar y refinar las afirmaciones previas sobre los factores sociales, culturales y económicos que influyen en la oferta cinematográfica, el estudio describe la ubicación geográfica de las salas de cine de esta ciudad altamente industrializada y la evolución de su programación a lo largo de ese periodo. El estudio se basa en investigación documental en los archivos de la ciudad y en las carteleras cinematográficas publicitadas en los diarios locales durante las cinco décadas cubiertas. Mediante información sobre el número de cines en las diferentes partes de la ciudad y el origen de 12,462 filmes exhibidos durante 52 días de cada uno de los cinco años en la muestra, el artículo analiza la presencia histórica de las películas de Hollywood en la ciudad, el auge y declive de la exhibición de cintas nacionales durante los 1940 y los 1950 y los incrementos y decrementos históricos en el número de salas cinematográficas así como sus características. En la discusión final se ofrece una reflexión sobre la manera en que los cines y sus estrategias de programación interactuaron con las redes sociales y culturales de la población, estableciendo las bases de una cultura de la pantalla entre las audiencias locales diferenciada principalmente de acuerdo a la clase social. El proyecto es una réplica de un estudio similar realizado en Flandes, Bélgica por Daniel Biltereyst (Universidad de Gante) y Philippe Meers (Universidad de Amberes).*

### **Abstract**

*Inspired in the new cinema history perspective, and with the objective of providing a case study from a location outside of the United States and Europe to contrast findings and refine assertions about social, cultural and economic factors influencing the supply and consumption of films, this paper discusses the exhibition and programming of motion pictures from 1922 to 1962 in Monterrey, Mexico, the third largest city in the country. Through archival research and the programming schedules of daily newspapers of the epoch, the study explores the way in which sites for film exhibition were situated in this highly industrialized Mexican city, geographically close to the United States and the historical evolution of their programming during that period. Using data on the number of cinemas in the different parts of the city and the origin of 12,462 films exhibited during 52 days of each of the 5 years in the sample, the paper discusses the historical presence of Hollywood films in the city, the boom and decline in the exhibition of national films during the 1940s and 1950s, and the historical increase and decrease in the number and characteristics of cinema venues. The paper concludes with a discussion on the way in which cinemas and their programming strategies interacted with the cultural and social networks of the city, establishing the basis for a screen culture among local audiences particularly along class lines. The project is a replica of a Belgian study coordinated by Daniël Biltereyst (University of Ghent) and Philippe Meers (University of Antwerp).*

De 1990 a la fecha, el trabajo teórico y empírico de académicos como Allen (1990, 2006), Gomery (1992), Jancovich, Faire y Stubbings (2003), Kuhn (2002), Maltby (2006), Meers, Biltereyst y Van de Vijver (2010), Paz (2003), Richards (2003), Staiger (1992) y Taylor (1989), entre otros, ha establecido las bases de la llamada “nueva historia del cine” (new cinema history), un enfoque que estudia tanto la exhibición y la programación de películas como la memoria y la experiencia social de ir al cine de las audiencias (Maltby, Biltereyst and Meers, 2011). A través de trabajo documental en archivos locales o federales, publicaciones de la industria y carteleras cinematográficas publicadas en periódicos, estos y otros investigadores han destacado la importancia de analizar la explotación económica de las salas de cine, las líneas históricas en el desarrollo de la exhibición cinematográfica y el origen y género de la oferta de películas así como los patrones de su exhibición. Mediante análisis históricos de recepción y varias metodologías etnográficas con públicos pertenecientes a diferentes grupos de edad y nivel socioeconómico, por otro lado, han puntualizado la necesidad de tomar en cuenta los significados culturales y sociales de su asistencia al cine en diferentes épocas, concentrándose en las experiencias cotidianas de los cinéfilos.

El presente trabajo, realizado en Monterrey, México, constituye un estudio de caso muy diferente a los ya disponibles en el enfoque de la nueva historia del cine, debido a que fue realizado en un país en desarrollo con diferencias históricas, sociales y culturales a las prevalecientes en los países industrializados estudiados previamente. Los hallazgos aquí reseñados permitirán contrastar y refinar afirmaciones sobre los

factores sociales, culturales y económicos que afectaron la exhibición y la programación de filmes en el período de 1920 a 1960

## **Estudios previos sobre exhibición y programación**

Los estudios sobre memorias y experiencias de asistencia al cine en diferentes tipos de espectadores se han vuelto más comunes desde inicios de los noventa (Allen, 1990; Barker y Brooks, 1998; Fuller, 1996; Meers, Biltereyst y Van de Vijver, 2010; Jancovich, Faire y Stubbings, 2003; Kuhn, 2002, 2011; Richards, 2003; Stacey, 1994; Staiger, 1992, 2000). En contraste, la bibliografía sobre la exhibición y la programación históricas en las salas de cine en ciudades o regiones específicas sigue siendo escasa. Como explican Jancovich, Faire y Stubbings (2003), los pioneros en este tipo de estudios fueron Allen (1990) y Gomery (1992), los cuales publicaron trabajos a principios de los noventa que se convirtieron en puntos de referencia para este tipo de aproximaciones. Tomó más de una década, sin embargo, para que empezaran a proliferar estudios similares. Entre los estudios publicados recientemente podemos encontrar estudios sobre la exhibición y/o programación en ciudades o regiones de países como el Reino Unido (Burrows, 2004; Hark, 2002; Jancovich, 2007; Jancovich, Faire y Stubbings, 2003; Moitra, 2012), Bélgica (Biltereyst, Meers, Lotze y Van de Vijver, 2012; Biltereyst, Meers y Van de Vijver, 2011; Meers, Biltereyst y Van de Vijver, 2010), Holanda (Hogenkamp, 2005; Pafort-Overduin, 2011; Van Oort, 2005, 2012), Suecia (Jernudd, 2012), Alemania (Garncarz, 1994; Kessler y Lenk, 2012; Ligensa, 2012), República Checa

(Szczepanik, 2012), Australia (Sedwick, 2011; Walsh, 2011) y los Estados Unidos (Abel, 2007; Gaines, 2007; Glancy y Sedgwick, 2007; Lindwall, 2007; McKenna, 2007; Waller, 2002, 2007). Como se puede advertir en estas referencias, la mayoría de los estudios inscritos en la perspectiva de la nueva historia del cine enfocados a la exhibición y/o programación se han realizado principalmente en Estados Unidos, el Reino Unido y otros países europeos. En otras regiones del mundo con diferentes contextos históricos, culturales, lingüísticos e incluso religiosos, la exhibición de filmes y las experiencias de las audiencias con ellos podrían reflejar patrones y diferencias importantes. Explorar estos casos permitiría al enfoque sobre nueva historia del cine contar con una perspectiva más amplia. Aunque existen algunas evidencias de que este tipo de estudios empieza a ser más común fuera de los países occidentales industrializados (Ambler, 2007; Gürata, 2007; Putnam Hughes, 2011), su número sigue siendo claramente insuficiente. Al tomar como caso de estudio una ciudad como Monterrey, en el noreste de México, este trabajo ofrece datos empíricos sobre las diferencias y similitudes entre los casos ya existentes y una de las principales ciudades de un país en desarrollo que es vecino directo de los Estados Unidos.

### **Investigación sobre la exhibición y programación de cine en México**

En contraste con Estados Unidos y Europa, donde los estudios de recepción de cine y de exhibición cinematográfica histórica han sido desarrollados consistentemente al menos desde principios de los noventa del siglo

pasado, la investigación mexicana sobre asistencia histórica al cine o sobre su exhibición y programación en décadas pasadas ha sido muy escasa. En el país se han realizado algunos trabajos desde la economía política sobre el desarrollo histórico del cine mexicano (Silva, 2011; Tello, 1988; Vidal, 2008) o sobre el control histórico de la distribución de cine en México por las *majors* norteamericanas y el financiamiento y apoyo al cine mexicano en la década de los cuarenta por el gobierno estadounidense (Fein, 1996; Peredo, 2009; Serna, 2006). Sin embargo, es muy raro encontrar investigaciones que puedan ser compatibles con las preocupaciones de la perspectiva de la nueva historia del cine, excepto por algunas notables excepciones como las de Gómez (2004), Rosas Mantecón (1998) y Torres (2006). Los estudios sobre la exhibición histórica de películas y sus patrones de programación en ciudades y salas de cine en ciudades específicas, sin embargo, continúan siendo muy raros, fuera de unos cuantos trabajos enfocados en la Ciudad de México (Rosas Mantecón, 2000). Destaca, entre estos últimos, el monumental trabajo de recopilación documental de Amador y Ayala Blanco (1980, 1982, 1985, 1986, 1988, 1999, 2006, 2009), quienes reconstruyeron de manera exhaustiva la cartelera cinematográfica de la Ciudad de México, con fichas para cada película y el nombre de los cines en que se exhibió, para las décadas de 1912-1919, 1920-1929, 1930-1939, 1940-1949, 1950-1959, 1960-1969, 1970-1979 y 1980-1989.

Apoyado en el mismo diseño de investigación del proyecto belga “The Enlightened City<sup>1</sup>” (Biltereyst, Meers y

---

<sup>1</sup> El proyecto completo consistió en tres etapas: a) un inventario de las salas de cine en la región de Flandes, Bélgica; b) un análisis de contenido de la

Van de Vijver, 2011) para permitir análisis comparados, este trabajo<sup>2</sup> ofrece información sobre las salas cinematográficas regiomontanas y su programación desde 1922 hasta 1962.

## **Monterrey, México como estudio de caso**

Monterrey, México es un buen ejemplo para estudiar la exhibición cinematográfica en un contexto cultural y lingüístico diferente debido a su ubicación en un país en desarrollo de habla española, a su importancia industrial y a sus fuertes conexiones históricas con los Estados Unidos. Después de fundarse por los conquistadores españoles en 1595, Monterrey fue por siglos una pequeña villa aislada en los territorios del norte, hasta que la guerra entre México y Estados Unidos en 1846-1848 culminó con el establecimiento del Río Grande (llamado “Bravo” del lado mexicano) como la nueva frontera entre

ambos países. Este cambio en la ubicación de la frontera convirtió a Monterrey en una ciudad en relativa proximidad con el poderoso vecino del norte, abriendo oportunidades para el comercio con Estados Unidos y revistiendo a Monterrey de un poder político y económico importante al constituirse en el eje del nuevo sistema mexicano de aranceles y revisiones aduaneras para las importaciones y las exportaciones establecido por el gobierno federal (Cerutti, Ortega y Palacios, 2000; Kumar Acharya, 2011, Vellinga, 1988). Durante la Guerra de Secesión estadounidense (1860-1865), Monterrey se convirtió en un centro para el intercambio del algodón de los Confederados por productos y provisiones europeas y mexicanas (Saragoza, 2008).

En la década de los 1890, después de la llegada del ferrocarril a la ciudad, que permitió su conexión tanto a la Ciudad de México como a otras partes del país y a Texas, Monterrey cambió de ser un simple centro de distribución a ser una población plenamente industrializada. Los ya para entonces poderosos comerciantes locales se convirtieron en industriales y abrieron varias fundiciones de acero para aprovechar la creciente demanda de metales industriales en el noreste de Estados Unidos, así como una importante fábrica de cerveza (*Cervecería Cuauhtémoc*) la cual con el paso de los años se convertiría en una de las dos más importantes del país. Así, de 7,000 habitantes que tenía en 1803, Monterrey pasó a fines de esa década a contar con 60,000, debido a la rápida industrialización de la ciudad (Kumar Acharya, 2011). En 1903, Monterrey se convirtió virtualmente en la Pittsburgh latinoamericana con la apertura de Fundidora Monterrey, la primera planta

---

exhibición de películas de 1922 a 1962 en los cines de esa región y c) entrevistas focalizadas con informantes de esa parte del país sobre experiencias y memorias de su asistencia al cine. El estudio fue coordinado por Daniel Biltereyst (Universidad de Gante) y Philippe Meers (Universidad de Amberes) y se realizó entre 2005 y 2008.

<sup>2</sup> El estudio completo en el caso de Monterrey se titula “*Cultura de la Pantalla: entre la ideología, los intereses económicos y la experiencia. Un estudio sobre el papel social de la exhibición de películas y del consumo cinematográfico en Monterrey, México (1895-2010) en interacción con la modernidad y la urbanización*”. Basado en el Tecnológico de Monterrey, la Universidad Metropolitana de Monterrey y la Universidad Autónoma de Nuevo León y en colaboración con los equipos del proyecto original en las universidades belgas de Gante y Amberes, el proyecto inició en octubre de 2009 y ha sido coordinado por José Carlos Lozano, Lorena Frankenberg, Lucila Hinojosa, Daniel Biltereyst y Philippe Meers.

acerera integrada en toda América Latina, creando miles de empleos y constituyéndose en uno de los pilares económicos de la ciudad hasta inicios de la década de los ochenta, cuando cerró.

Fue en la década de los noventa del siglo XIX, cuando miles de personas llegaban a la ciudad a trabajar en las nuevas fábricas, que arribó el cine a Monterrey. Hasta ese momento la población había tenido solo un teatro formal llamado *El Progreso*, construido en 1857 y dedicado a presentar dramas, comedias, zarzuelas, conciertos y óperas por compañías mexicanas y en ocasiones británicas e italianas y, por supuesto, todo tipo de actos de entretenimiento por magos, comediantes y la exhibición de “vistas” fijas y semi-móviles<sup>3</sup>.

En octubre de 1898, de acuerdo al historiador local Saldaña (1988), una compañía cinematográfica visitó Monterrey por varias semanas exhibiendo “vistas móviles”. También en 1898 un impresor local, Lázaro Lozano, trajo a la ciudad una cámara Lumière y estableció una de las primeras exhibiciones de cine en el centro histórico de la ciudad (Vizcaya, 1971, p. 124). Saldaña (1988) explica que de 1898 a 1910, las películas fueron exhibidas en todo tipo de lugares, como parques, calles, tiendas de vaudeville o en los teatros formales existentes en la ciudad, como parte complementaria a otros actos de entretenimiento como zarzuelas, canciones y obras dramáticas o cómicas.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, Monterrey continuó creciendo y consolidándose como la capital

industrial de México. Más empresas fueron creadas como derivados de la cervecería y la fundidora: una gran fábrica de vidrio para producir las botellas de las cervezas, otra de empaques para la producción de cajas de cartón para la distribución de ese mismo producto y para refrescos. Asimismo, los empresarios locales se diversificaron e incursionaron en el negocio de la producción de cemento, de textiles, bancos y productos para el hogar. La población de Monterrey, para 1920, alcanzó los 88,000 habitantes. A pesar de la perturbación de la Revolución Mexicana (1910-1916) y la caída significativa de la demanda nacional por bienes y servicios a consecuencia de la misma, Monterrey no fue afectada tan drásticamente como otras partes del país, debido a su condición urbana e industrial y por no constituir en ese momento un factor político importante en el contexto nacional (Cerutti, Ortega y Palacios, 2000, p. 9). Para la mitad de los 1920, la economía de Monterrey se había recuperado plenamente y volvía a crecer. La ciudad se expandía con una población compuesta por una élite empresarial, una creciente clase media gerencial y de empleados de cuello blanco, así como miles de obreros industriales.

Para 1930 la población ascendía a 134,000 y para 1940 llegaba a los 186,000. Muchos migrantes de otras partes del noreste y del resto de México llegaron a Monterrey durante ese período. De acuerdo a Kumar (2011), para 1940 26% de la población estaba constituida por migrantes y para 1950 había crecido aún más, a 30% del total.

La asistencia al cine se convirtió, para los regiomontanos, en el medio de entretenimiento más popular. En una ciudad con una infraestructura cultural mucho menor que la de Ciudad de

<sup>3</sup> En 1872 el teatro presentó, por ejemplo, el “Gran Panorama” con vistas como *La Batalla de los Comunistas en París, el bombardeo e incendio de esa ciudad, La rendición de Sedan, La captura de Metz y El Tratado de Paz entre Francia y Prusia* (Vizcaya, 1971, p. 60-62).

México y otras poblaciones como Guadalajara, ir al cine era una alternativa barata y accesible. Como discutiremos en los hallazgos, el establecimiento y proliferación de salas de cine en Monterrey coincidió y se asocia fuertemente con el desarrollo urbano y la modernidad.

Retomando lo anterior, el presente trabajo se planteó las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Cómo estaban situados los lugares de exhibición y distribución de cine en una ciudad industrial como Monterrey y qué relación guardó su crecimiento y desarrollo con los procesos de urbanización y modernización de la ciudad?
- ¿Cómo se encontraba organizada la exhibición y programación de películas en la ciudad?
- ¿Cómo interactuaban las salas de cine y otros sitios de exhibición cinematográfica con las redes sociales y culturales de la ciudad?

## Método

Como se mencionó anteriormente, retomando el mismo diseño de investigación del proyecto belga (flamenco) “The Enlightened City” (Biltereyst, Meers and Van de Vijver, 2011) para facilitar estudios comparados, el presente estudio se basó en:

a) Un inventario detallado de la estructura de exhibición de cine en Monterrey, incluyendo la distribución socio-geográfica de las salas, sus características, el tipo de películas programadas y de audiencias que acudían a verlas. Esta parte del estudio se realizó mediante investigación en archivos: actas de cabildo y del gobierno estatal, hemerotecas, publicaciones de historia

local, reportajes en periódicos o revistas y demás.

b) Un análisis de las películas exhibidas durante todos los sábados de los años de 1922, 1932, 1942, 1952 y 1962. Las variables más importantes incluidas en el análisis fueron: título de la película exhibida, actores principales, género, duración en pantalla, país de origen, año de producción, clasificación, sala de cine donde fue exhibida, etc. El proyecto centró su análisis en la cartelera cinematográfica promocionada en las páginas de los diarios locales *El Sol*, *El Norte* y *El Porvenir*, editados en la ciudad desde fines de los noventa o principios de los veinte del siglo pasado<sup>4</sup>.

El presente trabajo de campo se realizó durante 2010 y 2011 y participaron como codificadores alumnos de la Maestría en Comunicación y de la Especialidad en Comunicación y Estudios Culturales del Doctorado en Estudios Humanísticos del Tecnológico de Monterrey. Gracias al apoyo del Grupo Reforma, los codificadores pudieron consultar la hemeroteca de los periódicos *El Sol* y *El Norte* de 1922 a 1962 y capturar la información relativa a la cartelera cinematográfica de cada sábado de los años incluidos en el muestreo de fechas. Posteriormente, cada película incluida en la base de datos se buscó en la International Movie Data Base (IMDB) para corroborar los datos de su título original, procedencia, año de producción y actores principales. Asimismo, las películas se contrastaron y complementaron con la información incluida en la

---

<sup>4</sup> El proyecto original incluye también un estudio histórico de las audiencias y sus experiencias al asistir al cine, mediante 90 entrevistas en profundidad con residentes locales de Monterrey de diferentes edades y clases sociales. Este trabajo, sin embargo, reporta solamente los hallazgos relacionados con la exhibición y la programación.

serie de libros sobre la cartelera cinematográfica histórica en la Ciudad de México de María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco editados por la Universidad Nacional Autónoma de México.

## Resultados

De acuerdo con Rosas Mantecón (2004), para los años veinte del siglo pasado el hábito de asistir al cine se había consolidado en el público urbano de México. En la capital del país, el mercado más grande de todos, había una butaca por cada 16 habitantes al inicio de la década (p. 208). Del predominio en la oferta de filmes europeos de 1897 al inicio de la Primera Guerra Mundial, se había pasado a una preponderancia de películas de Hollywood durante 1914-1920. Como explica De los Reyes (1983), después de varios años de desorden en la distribución y exhibición, donde algunos exhibidores compraban legítimamente títulos en el mercado neoyorkino y otros los contrabandeaban desde Cuba y los promocionaban con otros nombres, se pasó en 1919 al establecimiento de las primeras sucursales de los productores estadounidenses International Pictures Co., Fox y Universal en la Ciudad de México (pp. 267-269). De acuerdo a De los Reyes, México quedaba, después de la Revolución,

(...) bajo una presión norteamericana más agresiva. En cine, esa influencia no paraba en la exhibición de películas, o en la forma de hacerlas, sino que...llevaba consigo la penetración de capitales y, además, la difusión de otro modo de pensar, de concebir la vida...todo parecía indicar que, cinematográficamente hablando, México sería para los norteamericanos. (p. 270)

El crecimiento de las salas de cine en Monterrey de 1922 a 1962 (de 5 a 14 establecimientos) no fue equivalente al incremento paralelo en la población (de 88,000 a 723,739 habitantes). La cantidad más alta de salas se dio en 1942, con 25, en pleno auge de la época de oro del cine mexicano, pero disminuyó en los siguientes 20 años a solamente 14. A estas cifras, sin embargo, hay que agregar durante los años cuarenta a sesenta al menos 46 “terrazas”, modestos cines con bancas rústicas de madera y sin techo ubicados en barrios populares y con precios de entrada muy bajos<sup>5</sup> (Tabla 1). Pese al relativamente bajo número de salas en una ciudad industrial tan poblada, ir al cine era sin duda la actividad de entretenimiento más popular para los ciudadanos de clase media y baja.

En 1922, Monterrey contaba con cinco establecimientos cinematográficos ubicados en el centro histórico de la ciudad (Tabla 1), todos ellos propiedad de los hermanos Adolfo y Antonio Rodríguez, quienes habían sido propietarios de carpas para la exhibición del cinematógrafo en la ciudad desde principios del siglo XX. Estos hermanos dominarían la distribución y exhibición de las películas en Monterrey y en todo el noreste de México por alrededor de cuatro décadas. En los estados del noreste eran los representantes exclusivos inicialmente de Columbia Pictures y más adelante también de Warner Bros y otras compañías productoras internacionales y (Reyna, 2011, pp. 47-51).

---

<sup>5</sup> Debido al clima cálido y seco que predomina en Monterrey, las terrazas podían funcionar tan pronto oscurecía casi todos los días del año.



**Tabla 1.** Número de cines en Monterrey por población y año

Año	Población <sup>1</sup>	Cines <sup>2</sup>	Terrazas <sup>3</sup>
1922	88,000	5	
1932	134,000	8	
1942	186,000	25	46
1952	389,629	20	
1962	723,739	14	
1972	1,254,691	20	
1982	2,011,936	21	

- <sup>1</sup> La información sobre el número de habitantes de Monterrey proviene de: a) Dirección General de Estadística (1921, 1930, 1940, 1950, 1960, 1970) and b) Consejo Nacional de Población, CONAPO (1980, 1990).
- <sup>2</sup> Número de cines anunciados en la cartelera cinematográfica publicada por el periódico diario *El Norte* durante los 52 sábados de cada año.
- <sup>3</sup> Terrazas mencionadas en los archivos de la Ciudad de Monterrey y en Reyna, R. 2011. *100 años de cine en Nuevo León*. Monterrey: Grafo Print Editores. Para 1932 sólo se habían sumado tres cines más, para un total de ocho, pero en 1936, la cifra se duplicaría a 16 (en contraste con los 34 cines que funcionaban en 1935 en la Ciudad de México<sup>6</sup>).

Para 1942 el número de establecimientos cinematográficos se había incrementado a su pico histórico de 25 (Tabla 1), diseminando las opciones de pantallas a otras partes de la ciudad, en particular a lo largo de la Avenida Madero, una calle muy concurrida por las clases medias en esos años pero que ya para los cincuenta se convertiría en un área mayormente de clase trabajadora debido a la proximidad de las fábricas y las viviendas de los obreros. Las clases medias dejaron de ir a las salas de dicha avenida y se concretaron a visitar las nuevas construcciones ubicadas en el centro original (en particular el Cine Elizondo, un lujoso palacio con motivos

orientales y 1,750 butacas inaugurado en 1943 por los hermanos Rodríguez) y a algunos establecimientos construidos cerca de las nuevas áreas residenciales al poniente del centro. Una de esas salas era el Cine Monterrey, con 4,650 butacas, ubicado enfrente de la Alameda (en ese período el parque recreativo más importante para las clases medias regiomontanas). Inaugurado en 1947, el cine era propiedad de la cadena nacional de Gabriel Alarcón y William Jenkins, quienes ese año arrebataron el control de la exhibición de cine en Monterrey (y en el resto del noreste) a los hermanos Rodríguez (Paxman, 2008, p. 354). Para la década de los sesenta, al igual que en el resto del país, la asistencia al cine había disminuido dramáticamente y muchos cines cerraron en la ciudad. De 25 salas que había en 1942, la cifra bajó a solo 14 en 1962 (Tabla 1). El número promedio de idas al cine por año, en el país, disminuyó de 18 en 1940 a 14 en 1960 y sólo a 7 en 1970 (Rosas Mantecón, 2000, p. 110).

Las clases trabajadoras, sin embargo, continuaron asistiendo al cine, pero no a los grandes establecimientos del centro, sino a las terrazas, localizadas en los barrios obreros, a ver las películas de segunda o tercera corrida que se exhibían en ellas, con precios de entrada muy bajos. Algunas de estas terrazas habían iniciado operaciones durante la década de los cuarenta, pero su auge se presentó mayormente en los cincuenta y principios de los sesenta. Para mediados de los cincuenta había alrededor de 46 cines de este tipo en diferentes partes del área metropolitana (ver Tabla 1) y el alcalde se quejaba ante el cabildo de su excesivo número y destacaba la necesidad de imponerles impuestos más altos (Ayuntamiento de Monterrey, 1955, p. 12).

<sup>6</sup> According to Vidal, 2011, p. 52.

### *Exhibición y programación en los cines regionmontanos, 1922-1962*

La Tabla 2 muestra los patrones de programación por origen de los filmes en los cinco cines existentes en Monterrey en 1922. Debido a la escasez de datos en la cartelera cinematográfica publicada por El Sol en Monterrey en ese año, fue imposible identificar el origen de 33% de las películas de 1922, aunque muy probablemente la mayoría procedía de los Estados Unidos. De acuerdo a Serna (2006) el 78% de las películas exhibidas en la Ciudad de México entre 1920 y 1929 provenía de los estudios norteamericanos (p. 2). Aun descontando el porcentaje dedicado a los títulos no identificados, 67% de las cintas restantes tenían como origen los Estados Unidos, lo que reflejaba la hegemonía de estas producciones en las pantallas de la ciudad. En la oferta se detectaban algunas películas europeas, pero su porcentaje no rebasaba el 10%, cifra muy baja en comparación con el número significativo de películas europeas (principalmente italianas) que se exhibían en México antes de la Primera Guerra Mundial (López, 2000, p. 72; Serna, 2006, p. 42).

La industria cinematográfica nacional aún no mostraba signos de crecimiento. Entre 1917 y 1929, los estudios nacionales produjeron solamente 90 largometrajes en total, en comparación con las cerca de 6,000 películas estadounidenses ofertadas durante esos 12 años en las salas de la Ciudad de México (p. 3). Esto coincide con el bajo porcentaje de cintas mexicanas exhibidas en los cines de Monterrey (sólo siete) durante los 52 días muestreados de 1922.

En 1932 el dominio de Hollywood en Monterrey continuaba, oscilando entre el 67 y el 95% de las funciones totales en los diferentes cines (Tabla 2). Esto

coincide con la identificación por Amador y Ayala Blanco (s/f) para la Ciudad de México, del 94% de los estrenos como procedentes de los Estados Unidos (p. 273). Al mismo tiempo, existían 16 compañías distribuidoras nacionales en el país, la mayoría de ellas controladas por las *majors* de Hollywood (Vidal, 2008, p. 24), dato que permite entender el predominio de las producciones estadounidenses no solo en Monterrey sino en el país en su conjunto. De acuerdo a varios historiadores y académicos mexicanos del cine, las salas de cine y las producciones que se exhibían en ellas contribuyeron significativamente a suavizar las tensiones entre las formas de vida tradicionales y modernas en los habitantes de la mayoría de las ciudades en el país (Rozado, en Rosas Mantecón, 1998), actuando como un instrumento de cambio en la mentalidad y las costumbres de los espectadores (De los Reyes, 1993; García Canclini, 1994; Monsiváis, 1994; Rosas Mantecón, 1998). Como explica Noble (2006) el cine sirvió de mediador de los efectos de la modernidad en las audiencias mexicanas al proporcionarles “modelos de valores modernos con los cuales se podían identificar y que, además, se reflejaban en los escenarios urbanos, las tecnologías y los patrones de consumo que se mostraban en las pantallas” (p. 510). La asistencia al cine en Monterrey de 1922 a 1936 también parece haber sido instrumental en la aceptación entusiasta de la modernidad por sus residentes, en particular por la enorme cantidad de migrantes del área rural que arribaron a la ciudad entre 1890 y 1930 para trabajar en las grandes fábricas.

Durante la década de los treinta, el sistema político mexicano, por primera vez después de la Revolución, entra en un período de estabilidad. La administración

**Tabla 2.** Cines en Monterrey con número de funciones por año<sup>1</sup> y origen de las películas: 1932-1962

Cine	1922	1932	1942	1952	1962
Teatro Progreso	76				
Salón Imperio	139				
Independencia	37	46			
Obrero	105	102	19		
TSV El Progreso	169	101	45		
Escobedo		89	24	101	
Zaragoza		94	91	126	
Lirico		57	47	113	143
Bernardo Reyes		82	33	127	150
Rodriguez		132	93	138	140
Cosmos			46		
Madero			48		
Olympia			19		
Anahuac			28		
Tropical			46		
Eden			29	90	
Rex			139	115	137
Encanto			16	118	125
Juarez			36		139
Alameda			43	127	149
Florida			165	103	143
Acero			4		
Colonial			2		
Imperio			19		
Las Palmas			2		
Nacional			12		
Regis			6		
Coliseo			4		
Autocinema				103	
Rosita				109	
Palacio				120	125
Maravillas				122	145
Elizondo				151	128
Principal				38	
Monterrey				101	141
Reforma				107	137
Araceli				118	134
America				126	
Brasil				60	
<b>Total</b>		703	1016	2313	1936
		<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>

<sup>1</sup> Los datos se refieren al número de funciones en los 52 sábados de cada año.

de Lázaro Cárdenas de 1934 a 1940 proporciona distintos subsidios e incentivos a las artes, incluyendo al cine mexicano. La producción de películas en el país empieza a crecer y para 1938 la industria fílmica nacional se convierte en la más importante del país después de la industria petrolera, gracias a la exportación de sus producciones a toda América Latina (King, en Silva, 2011, p. 13). En 1936, el estreno de tres cintas marcó el inicio formal de la Época de Oro del cine mexicano y en particular de su exitoso género de comedias rancheras: “Allá en el Rancho Grande”, “Cielito Lindo” y “Ora Ponciano”. Particularmente la primera de ellas tuvo un éxito masivo en México y en toda Latinoamérica, extendiendo significativamente el mercado para el cine nacional. En 1937 se produjeron 38 largometrajes, 22 de los cuales pertenecían a ese género de *comedia ranchera*. Para 1938, la industria nacional de cine se había establecido firmemente con la producción de 58 cintas, la mayoría de las cuáles fueron exportadas a los países latinoamericanos (Vidal, 2011, p. 51). Durante los siguientes 20 años, la inmensa mayoría de los mexicanos, sin importar su clase social, vería y disfrutaría numerosas películas nacionales, un fenómeno de identificación y proximidad cultural con su cine nacional similar en cierta forma (aunque más largo en duración) a los señalados por Garncaz en Alemania, Sedwick en el Reino Unido y Pafort-Overduin en Holanda para ciertos períodos en la historia del cine en esos países (en Pafort-Overduin, 2011, p. 125).

A fines de esa década, con el inicio de la Segunda Guerra Mundial en Europa en 1939, el gobierno de Estados Unidos decidió apoyar la producción cinematográfica mexicana como parte de

una estrategia para: a) mejorar sus relaciones con el vecino del sur; b) Disminuir las posibilidades de que México simpatizara con Alemania o España en el conflicto; y c) Como un intento de utilizar el cine mexicano como propaganda de los aliados en América Latina (Fein, 1996; Peredo, 2009, p. 129). El flujo de fondos económicos, equipo y asistencia técnica, así como el retiro provisional de Hollywood del país, ayudó a la industria cinematográfica mexicana a expandirse dramáticamente: de 57 películas en 1938, la producción nacional pasó a 83 en 1945 y un récord de 123 en 1950 (Noble, 2006, p. 510).

Este contexto histórico permite explicar el incremento en el número de películas nacionales exhibidas en las pantallas de Monterrey. De sólo 10 cintas mexicanas exhibidas en 52 sábados de 1932 las salas regiomontanas pasaron a exhibir 161 en 1942 y hasta 895 en 1952 (Tabla 3). Las películas de Hollywood, sin embargo, no desaparecieron de las pantallas. Al contrario, a pesar del incremento en las producciones nacionales, siguieron siendo mayoritarias en los cines de la ciudad aún con el drástico declive en el porcentaje absoluto en comparación con décadas anteriores.

Para mediados de los cincuenta las cintas mexicanas habían perdido su atractivo para las audiencias de clase media, quedando como favoritas exclusivamente de las clases trabajadoras, lo que provocó que el total de funciones bajara en los 52 días muestreados a sólo 578 (29.8%):

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la exhibición de cine en México fue perdiendo su carácter pluriclasista y se fue enfocando crecientemente hacia los sectores populares, tanto por la temática de las películas nacionales, su decreciente nivel de calidad como

por las condiciones de exhibición predominantes. (Rosas Mantecón, 2004, p. 208)

Una razón adicional a esta reducción de la asistencia al cine de las clases medias y altas parecería haberse debido al auge experimentado por la televisión en México durante la década de los cincuenta. Para 1955 las tres cadenas televisivas existentes se habían fusionado en una sola (Telesistema Mexicano) y el consumo televisivo había crecido exponencialmente, llegando a la compra de 120 mil aparatos solamente durante el año de 1959 y a una audiencia de 3 millones 864 mil al mes en los primeros

años de los sesenta (González de Bustamante, 2006, p. 43). Los filmes europeos (incluyendo producciones del Reino Unido y de España), en contraste, mostraron un importante crecimiento, llegando a ocupar el 21.5% (16.2% si se restan las cintas británicas) del total de exhibiciones en la ciudad (Tabla 3), el más alto en toda la historia de la exhibición de cine en la ciudad desde la década de los veinte. Este dato es consistente con el auge que presentó esta cinematografía en Estados Unidos durante los cincuenta y los sesenta del siglo pasado (Ogan, 1990, p. 58).

**Tabla 3.** Número y porcentaje de películas exhibidas en los cines de Monterrey por origen y año: 1922-62

Origen	1922	1932	1942	1952	1962	Total
Estados Unidos	297	617	760	1157	833	3367
	57%	87.8	74.7	50	43	46.5
México	7	10	161	895	578	1644
	1.30%	1.4	15.8	38.7	29.8	28
Europa	47	12	5	49	255 <sup>a</sup>	321
	9.00%	1.7	0.5	2.1	13.2	8.8
Reino Unido		6	39	54	102	201
		0.9	3.8	2.3	5.3	4.2
España			3	25	59	87
			0.3	1.1	3	2
Otros			21	24	26	71
			2.1	1	1.3	5.3
No identificado	175	58	28	109	84	279
	33%	8.3	2.8	4.7	4.3	5.2
Total	526	703	1017	2313	1937	5970
	100%	100%	100%	100%	100%	100%

<sup>a</sup>. La mayoría de las películas exhibidas en Monterrey en 1962 eran co-producciones entre Italia y Francia (86 filmes), otras co-producciones entre países europeos (71) o películas italianas (40), españolas (35) o alemanas (35). Los datos se refieren al número total de funciones en los 52 sábados de cada año.

En suma, la exhibición de cine en Monterrey, de los años treinta a los cincuenta, reflejó primero el predominio del cine de Hollywood (1922-1936), después la época de oro del cine mexicano (1936-1946) y finalmente la crisis de la asistencia al cine (1952-1962) y una relativa popularidad provisional de las películas europeas (1962). Desde la llegada oficial en 1919 de las distribuidoras norteamericanas a la Ciudad de México, el cine de Hollywood había dominado las pantallas del país en promedio con el 78% del total de títulos exhibidos (Serna, 2006, p. 2). Los primeros seis años de la década de los 1930 no fueron la excepción, hasta que las políticas nacionalistas del gobierno mexicano, aunadas al inicio de la Segunda Guerra Mundial y el deseo del gobierno estadounidense de mantener cercano a México como aliado “ante la amenaza que el fascismo europeo y el totalitarismo japonés implicaban” (Peredo, 2009) propiciaron el apoyo y el surgimiento de la llamada época de oro del cine mexicano. Para finales de los cuarenta, sin embargo, las *majors* norteamericanas estaban de regreso con el pleno respaldo de su gobierno. La Segunda Guerra Mundial había concluido en 1944 y el sexenio de Ávila Camacho en 1946, lo que llevó a la conclusión de la “colaboración fílmico-diplomática que México y Estados Unidos habían establecido, por mutua conveniencia, durante el período crucial de la conflagración” (p. 133). Aunado a lo anterior, la disminución de la calidad en las películas nacionales, el crecimiento acelerado de la televisión como alternativa de entretenimiento y la disminución de políticas públicas de apoyo al cine mexicano se combinaron para una disminución drástica de la

asistencia a las salas de cine para fines de la década de los cincuenta.

## Conclusiones

El presente trabajo se planteó como objetivo documentar y analizar la exhibición de cine en la ciudad de Monterrey, México de 1922 a 1962. Retomando la perspectiva del enfoque teórico sobre la “Nueva Historia del Cine” (New Cinema History), este análisis pretendió servir como un estudio de caso sobre la exhibición de cine en un país en desarrollo que ofreciera datos empíricos para explorar las semejanzas y diferencias en los patrones históricos de programación cinematográfica extranjera y nacional a las estudiadas previamente en países industrializados.

El efecto modernizador del cine en una ciudad como Monterrey no se puede estudiar ni confirmar desde un estudio de la oferta cinematográfica ni desde el inventario de sus salas. El contexto histórico de la población, con su rápida industrialización coincidente con la llegada del cinematógrafo a ella y las oleadas de migrantes de ámbitos rurales que se enfrentaron a los contrastes de la vida urbana en una ciudad que crecía aceleradamente, permiten intuir que el cine efectivamente pudo suavizar la transición entre la tradición y la modernidad (Rozado, en Rosas Mantecón, 1998). Sin embargo, como ha señalado Manchin (2012) para el caso húngaro, la idea de que las películas pudieron crear una nueva sociedad o transformar radicalmente la cultura tradicional de manera rápida resulta muy aventurada. Más bien, como agrega la autora, pareciera ser el caso que el cine en diferentes regiones del mundo haya interactuado y se haya integrado a

estructuras y culturas preexistentes, permitiendo, como diría García Canclini (1998), que coexistiesen simultáneamente lo tradicional, lo moderno y lo posmoderno. El éxito de la comedia ranchera mexicana, tanto en el país entero como en Monterrey, podría apuntar hacia esa convivencia e interacción.

Los hallazgos de este trabajo muestran que la ubicación histórica de los establecimientos cinematográficos en Monterrey, en un principio, siguió los mismos patrones ya detectados en ciudades norteamericanas y europeas, aunque con algunas diferencias significativas posteriores. Los primeros cines (1900s-1930s) se localizaban en el centro original de la población, vinculando emocionalmente a sus habitantes y formando parte integral de su entorno y su vida cotidiana. Cuando ese centro se expandió, también lo hicieron las nuevas salas. Para los cuarenta y los cincuenta, con el fuerte crecimiento de la ciudad y la creación de barrios cerca de las fábricas para los obreros, se presentó la proliferación de las humildes terrazas en esas zonas. Las peculiares características de estos cines al aire libre, con bancas rústicas y sin dulcerías, con funciones solamente después del anochecer, se explican por los bajos salarios de los trabajadores pero también por el potencial económico de los mismos debido a su enorme número. Las películas de segunda y tercera corridas que se exhibían en esos lugares, así como el contexto físico de las funciones, deben haber proporcionado a las familias que asistían a ellas experiencias sociales muy diferentes a las experimentadas por sus contrapartes de clase media y alta que sólo acudían a los palacios ubicados en el centro de la ciudad. La disposición geográfica de los cines y las terrazas, así como sus características, precios y

políticas de exhibición, marcan claramente las profundas divisiones sociales que existían en Monterrey en esas épocas y la manera en que los exhibidores decidieron lucrar con cada uno de los segmentos socioeconómicos, influenciando de manera indirecta las experiencias específicas y los imaginarios de los diferentes grupos.

Otra importante diferencia con las ciudades norteamericanas y europeas durante este período de 1922 a 1962 es la permanencia de los cines en el centro de la ciudad. Mientras que en ciudades como Nottingham en el Reino Unido y Gante en Bélgica los cines abandonaron los centros históricos para mudarse a los suburbios junto con los habitantes de clase media y alta que migraban a ellos (Jancovich, Faire y Stubborn, 2006; Biltereyst, Meers y de Vijver, 2011) los nuevos establecimientos en el Monterrey de esa época se continuaron abriendo en el centro original o en el perímetro expandido del mismo, puesto que los regiomontanos siguieron viviendo en ese mismo espacio hasta los sesenta, cuando finalmente se abrieron áreas residenciales en las afueras de la ciudad.

Otra peculiaridad de la programación cinematográfica en las salas regiomontanas, en comparación con la detectada en la Europa continental, es el auge de la exhibición de cintas nacionales durante las décadas de los cuarenta y cincuenta. Este hecho, común en todo el país y no sólo en Monterrey, es un ejemplo valioso de cómo, cuando las condiciones políticas y económicas estructurales son adecuadas, las producciones locales pueden ser igual o más populares que las de Hollywood. La entusiasta aceptación de las audiencias a estas películas producidas en español y con temáticas y géneros más cercanos a la cultura local, constituye una corrección

importante a la idea errónea pero persistente de que, desde los 1920, el marcado predominio de las producciones de Hollywood en el mundo homogenizó los gustos de las audiencias, “educándolas” para valorarlas y preferirlas sobre cualquier otra cinematografía. Al combinarse diversos factores como la disminución del control económico de la distribución y la exhibición de cine en México por parte de las *majors* norteamericanas debido a factores externos (la Segunda Guerra Mundial) y la adopción de políticas públicas de apoyo a la producción de películas mediante subsidios y otras medidas, el cine nacional floreció y generó cintas sumamente exitosas y populares con importantes diferencias culturales en las narrativas, historias y convenciones de género frente a sus contrapartes estadounidenses. Durante 20 años, y a pesar del largo predominio previo del cine de Hollywood en México que podría haber moldeado las preferencias de los espectadores regiomontanos, éstos mostraron de manera inequívoca su interés en filmes muy diferentes a los estadounidenses con los que habían crecido gracias a la existencia y permanencia de factores culturales y sociales que no desaparecieron pese al largo predominio previo de Hollywood. El fin de la época de oro del cine mexicano, como argumentan Fein (1996) y Paxman (2008), tuvo más que ver con factores económicos estructurales, como su fundamental dependencia de subsidios federales, el bajo porcentaje de la taquilla para los productores nacionales (10% del costo de la entrada), el monopolio en el sector de la exhibición y la ausencia de reinversiones en los estudios cinematográficos mexicanos (pp. 33, 303)

que con el cambio en los gustos de las audiencias nacionales. Este fenómeno, característico en todo el país en las décadas de los cuarenta y cincuenta y detectado en el caso específico de Monterrey con los datos empíricos aquí discutidos, puede agregarse a la lista de ejemplos históricos de popularidad de las producciones nacionales en ciertos períodos de tiempo como los ocurridos en países como Alemania, Reino Unido y Holanda en diferentes momentos de esas mismas décadas (Pafort-Overduin, 2011, p. 125).

Además de los datos sobre el número de salas de cine y el origen y género de las películas exhibidas en la ciudad de Monterrey, este trabajo buscó ofrecer información básica sobre la oferta que sirva de contexto a investigaciones posteriores sobre las preferencias y memorias del cine de los espectadores regiomontanos en estas décadas que indaguen sobre la importancia que tenía el cine en la vida personal, comunitaria y colectiva de los habitantes de la ciudad. Los reportes derivados de este mismo proyecto, pero relativos a los públicos, permitirán explorar las diferentes maneras en que los patrones de exhibición y programación descritos arriba fueron percibidos e integrados en los hábitos y rutinas sociales de los residentes. El análisis del desarrollo histórico de la exhibición cinematográfica en la ciudad y del origen y género de las películas proyectadas en esta emblemática ciudad del norte de México representa solamente un crucial y necesario primer paso para aproximaciones posteriores a las audiencias que faciliten entender los usos y apropiaciones del séptimo arte en el contexto sociocultural de sus vidas cotidianas.



## REFERENCIAS

- Abel, R. (2007). Patchwork maps of moviegoing, 1911-1913. In R. Maltby, M. Stokes & R. C. Allen (Eds.), *Going to the movies: Hollywood and the social experience of cinema* (pp. 94-112). Exeter, UK: University of Exeter Press.
- Abrams, M. (1950). The British Cinema Audience, 1949. *Hollywood Quarterly*, 4(3), 5.
- Allen, R. C. (1979). Motion-Picture exhibition In Manhattan 1906-1912: Beyond the Nickelodeon. *Cinema Journal*, 18(2), 2-15.
- Allen, R. C. (1990). From exhibition to reception, reflections on the audience in film history. *Screen*, 31(4), 347-356.
- Allen, R. C. (2006). Relocating American film history. *Cultural Studies*, 20(1), 44-88.
- Allen, R. C. (2011). Reimagining the history of the experience of cinema in a post-moviegoing age. In R. Maltby, D. Biltereyst & P. Meers (Eds.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and case studies* (pp. 41-57). Malden, MA, USA and Oxford, UK: Wiley-Blackwell.
- Altenloh, E. (2001). A sociology of cinema: The audience. *Screen*, 42(3), 249-293.
- Amador, M.L. y Ayala Blanco, J. (1980). *Cartelera cinematográfica 1930-1939*. México: UNAM.
- Amador, M.L. y Ayala Blanco, J. (1982). *Cartelera cinematográfica 1940-1949*. México: UNAM.
- Amador, M.L. y Ayala Blanco, J. (1985). *Cartelera cinematográfica 1950-1959*. México: UNAM.
- Amador, M.L. y Ayala Blanco, J. (1986). *Cartelera cinematográfica 1960-1969*. México: UNAM.
- Amador, M.L. y Ayala Blanco, J. (1988). *Cartelera cinematográfica 1970-1979*. México: UNAM.
- Amador, M.L. y Ayala Blanco, J. (1999). *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. México: UNAM.
- Amador, M.L. y Ayala Blanco, J. (2006). *Cartelera cinematográfica 1980-1989*. México: UNAM.
- Amador, M.L. y Ayala Blanco, J. (2009). *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México: UNAM.
- Atkin, D. J. (2003). The Americanization of global film. In K. Anokwa, C. Lin & M. Salwen (Eds.), *International communication. Concepts and cases* (pp. 175-189). Toronto: Thomson Wadsworth.
- Austin, B. A. (1983). *The film audience: An international bibliography of research with annotations and an essay*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- Ayuntamiento de Monterrey. (1955). Acta de cabildo de abril 29 de 1955. Fondo Monterrey Contemporáneo. Colección: Actas de Cabildo. Volumen 999. Exp. 1955/016.
- Balio, T. (1993). *Grand design--Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*. New York and Toronto: Maxwell Macmillan International.
- Barker, M., & Brooks, K. (1998). *Knowing audiences: Judge Dredd, its friends, fans, and foes*. Luton, Bedfordshire, U.K.: University of Luton Press.
- Belton, J. (1994). Audiences. *Film History*, 6(4), 3.

- Belton, J. (1996). The 1950s and Beyond. *Film History*, 8, 107-108.
- Biltereyst, D. (2007). The Roman Catholic Church and film exhibition in Belgium, 1926-1940. *Historical Journal of Film Radio and Television*, 27(2), 193-214. doi: 10.1080/01439680701363242
- Biltereyst, D., Maltby, R., & Meers, P. (2012). *Cinema audiences and modernity: New perspectives on European cinema history*. Abingdon, Oxon and New York: Routledge.
- Biltereyst, D., Meers, P., Lotze, K., & Van de Vijver, L. (2012). Negotiating cinema's modernity: Strategies of control and audience experiences of cinema in Belgium, 1930s-1960s (pp. 186-201). In D. Biltereyst, R. Maltby & P. Meers (Eds.), *Cinema, audience and modernity: New perspectives on European cinema history*. New York and Oxon, CA: Routledge.
- Biltereyst, D., Meers, P., & Van de Vijver, L. (2011). Social class, experiences of distinction and cinema in postwar Ghent. In R. Maltby, D. Biltereyst & P. Meers (Eds.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and case studies* (pp. 101-124). Malden, MA, USA and Oxford, UK: Wiley-Blackwell.
- Burrows, J. (2004a). Penny Pleasures II: Indecency, anarchy and junk film in London's 'Nickelodeons', 1906-1914. *Film History*, 16, 172-197.
- Burrows, J. (2004b). Penny pleasures: Film exhibition in London during the Nickelodeon era, 1906-1914. *Film History*, 16, 60-91.
- Cerutti, M., Ortega, I., & Palacios, L. (2000). Empresarios y empresas en el norte de México. Monterrey, del Estado oligárquico a la globalización. *European Review of Latin American and Caribbean Studies*(69), 3-27.
- De los Reyes, A. (1993). *Cine y sociedad en México 1886-1930*. México: UNAM / Cineteca Nacional.
- Dlugo, M. (1991). Catalan cinema - historical experience and cinematic practice. *Quarterly Review of Film and Video*, 13(1-3), 131-146.
- Doyle, B. (2010). The geography of cinema going in Great Britain, 1934-1994: A comment. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 23(1), 59-71.
- Elsaesser, T. (1992). Early German cinema - audiences, style and paradigms. *Screen*, 33(2), 205-214.
- Fein, S. (1996). *Hollywood and United States-Mexico relations in the Golden Age of Mexican cinema*. (Ph.D.), University of Texas at Austin, Austin.
- Fuller, K. (1996). *At the picture show: Small-town audiences and the creation of movie fan culture*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- García Canclini, N. (Ed.). (1994). *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*. México: IMCINE.
- Garncarz, J. (1994). Hollywood in Germany. The role of American films in Germany, 1925-1990. In D. Ellwood & R. Kroes (Eds.), *Hollywood in Europe: Experiences of a cultural hegemony* (pp. 94-135). Amsterdam: VU University Press.
- Geraghty, C. (2000). Cinema as a Social Space. Understanding Cinema-Going in Britain, 1947-63. *Framework*(42 ).
- Glancy, M., & Sedgwick, J. (2007). Cinema-going in the United States in the mid-1930s: A Study Based on the Variety Dataset. In R. Maltby, M. Stokes & R. C. Allen (Eds.), *Going to the Movies. Hollywood and the Social Experience of Cinema* (pp. 155-195). Exeter, UK: Exeter University Press.

- Gomery, D. (1992). *Shared pleasures: A history of movie presentation in the United States*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Gurata, A. (2007). Hollywood in Vernacular: Translation and Cross-Cultural Reception of American Films in Turkey. In R. Maltby, M. Stokes & R. C. Allen (Eds.), *Going to the Movies. Hollywood and the Social Experience of Cinema* (pp. 333-347). Exeter: University of Exeter Press.
- Gómez, H. (2004). *Todas las mañanas del mundo. Transformaciones en la cultura local y medios de comunicación. La experiencia de las mujeres con el cine en la ciudad de León, Guanajuato: 1955-1975*. (Ph.D. doctoral dissertation), Universidad de Colima, Colima.
- González de Bustamante, C. (2006). *Tele-visiones (Tele-visions): The making of Mexican television news, 1950-1970*. (Disertación doctoral). Universidad de Arizona, Estados Unidos.
- Hark, I. R. (Ed.). (2002). *Exhibition: The film reader*. London and New York: Routledge.
- Jancovich, M. (2007). 'Cinema comes to life at the corner house, Nottingham': 'American' exhibition, local politics and global culture in the construction of the urban entertainment center. In R. Maltby, M. Stokes & R. C. Allen (Eds.), *Going to the movies: Hollywood and the social experience of cinema* (pp. 383-393). Exeter, UK: University of Exeter Press.
- Jancovich, M., Faire, L., & Stubbings, S. (2003). *The place of the audience: Cultural geographies of film consumption*. London: British Film Institute.
- Kuhn, A. (2002). *An everyday magic: Cinema and cultural memory*. London: I. B. Tauris.
- Kuhn, A. (2011). What to do with cinema memory? In R. Maltby, D. Biltereyst & P. Meers (Eds.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and case studies* (pp. 85-98). Malden, MA, USA: Wiley-Blackwell.
- Kumar Acharya, A. (2011). Urbanization and spatial changes in demographic characteristics in Monterrey's Metropolitan region. *Caminhos de Geografia*, 12(39), 271-282.
- Ligensa, A. (2012). Urban legend: Early cinema, modernization, and urbanization in Germany, 1895 - 1914. In D. Biltereyst, R. Maltby & P. Meers (Eds.), *Cinema audiences and modernity: New perspectives on European cinema history*. Abingdon, Oxon and New York: Routledge.
- Lopez, A. M. (2000). Early cinema and modernity in Latin America. *Cinema Journal*, 40(1), 48-78.
- Maltby, R. (2006). On the prospect of writing cinema history from below. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 9(2), 74-96.
- Maltby, R. (2011). New Cinema Histories. In R. Maltby, D. Biltereyst & P. Meers (Eds.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and case studies* (pp. 3-40). Malden, MA, USA and Oxford, UK: Wiley-Blackwell.
- Maltby, R., Biltereyst, D., & Meers, P. (2011). *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Maltby, R., & Stokes, M. (1999). *American movie audiences: From the turn of the century to the early sound era*. London: Bfi Publishing.
- Maltby, R., & Stokes, M. (2004). *Hollywood abroad: Audiences and cultural exchange*. London: BFI Publishing.
- Maltby, R., Stokes, M., & Allen, R. C. (Eds.). (2007). *Going to the movies: Hollywood and*

- the social experience of cinema*. Exeter, UK: University of Exeter Press.
- Manchin, A. (2012). Imagining modern Hungary through film. Debates on national identity, modernity and cinema in early twentieth-century Hungary (pp. 64-80). En D. Biltereyst, R. Maltby & P. Meers (Eds.), *Cinema audiences and modernity: New perspectives on European cinema history*. Abingdon, Oxon and New York: Routledge.
- Meers, P., Biltereyst, D., & Van de Vijver, L. (2010). Metropolitan vs rural cinema going in Flanders, 1925-75. *Screen*, 51(3), 272-280.
- Monsiváis, C. (1994). "Vino todo el pueblo y no cupo en la pantalla". In C. Monsiváis & C. Buenfil (Eds.), *A través del espejo. El cine mexicano y su público* (pp. 49-97). México: El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Noble, A. (2006). "Vino todo el pueblo": Notes on Monsiváis, Mexican movies and movie-going. *Bulletin of Latin American Research*, 24(4), 506-511.
- Ogan, C. (1990). The audience for foreign film in the United States. *Journal of Communication*, 40(4), 58-77.
- Pafort-Overduin, C. (2011). Distribution and exhibition in The Netherlands, 1934-1936. In R. Maltby, D. Biltereyst & P. Meers (Eds.), *Exploration in New Cinema History: approaches and case studies* (pp. 125-139). Malden, MA, USA and Oxford, UK: Wiley-Blackwell.
- Paxman, A. (2008). *William Jenkins, Business Elites, and the Evolution of the Mexican State: 1910-1960*. (Ph.D.), University of Texas, Austin, Texas.
- Peredo, F. (2009). La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoia y la construcción de imágenes nacionales. *Revista Mexicana de Política Exterior*(85), 93-135.
- Putnam Hughes, S. (2011). Silent Film Genre, Exhibition and Audiences in South India. In D. Biltereyst, R. Maltby & P. Meers (Eds.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (pp. 295-309). Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Reyna, R. (2011). *100 años de cine en Nuevo León*. Monterrey: Grafo Print Editores.
- Richards, H. (2003). Memory reclamation of cinema going in Bridgend, South Wales, 1930-1960. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 23(4), 341-355.
- Rosas Mantecón, A. (1998). El cine y sus públicos en México: un balance bibliográfico. *Versión*(8), 227-247.
- Rosas Mantecón, A. (2000). Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México (1930-200). *Alteridades*, 10(20), 107-116.
- Rosas Mantecón, A. (2004). Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México. In OEI (Ed.), *Industrias culturales y desarrollo sustentable* (pp. 201-224). México: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Saldaña, J. P. (1988). *¿Y que hicimos?, Monterrey en el siglo XX*. Monterrey: Producciones Al Voleo. El Troquel.
- Sedgwick, J. (2011). Patterns in first-run and suburban filmgoing in Sydney in the mid-1930s. In R. Maltby, D. Biltereyst & P. Meers (Eds.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and case studies* (pp. 140-158). Malden, MA, USA and Oxford, UK: Wiley-Blackwell.
- Serna, L. I. (2006). *"We are going Yankee": American movies, Mexican nationalism, Transnational cinema, 1917-1935*. (Ph.D.), Harvard University, Cambridge,

- Massachusetts.
- Silva, J. P. (2011). La época de oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales*, 7(13), 7-30.
- Stacey, J. (1994). *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London and New York: Routledge.
- Staiger, J. (1992). *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Staiger, J. (2000). *Perverse spectators: The practices of film reception*. New York: New York University Press.
- Stokes, M., & Maltby, R. (2001). *Hollywood spectatorship: Changing perceptions of cinema audiences*. London: BFI Pub.
- Szczepanik, P. (2012). Hollywood in disguise: Practices of exhibition and reception of foreign films in Czechoslovakia in the 1930s. In D. Biltereyst, R. Maltby & P. Meers (Eds.), *Cinema audiences and modernity: New perspectives on European cinema history*. Abingdon, Oxon and New York: Routledge.
- Torres de San Martín, P. (2006). La memoria del cine como extensión de la memoria cultural. *Culturales* 2(4), 50-79.
- Van Oort, T. (2005). 'That pleasant feeling of peaceful coziness': Cinema exhibition in a Dutch mining district during the inter-war period. *Film History*, 17, 148-159.
- Van Oort, T. (2012). 'Christ is coming to the Elite cinema': Film exhibition in the Catholic South of the Netherlands, 1910s and 1920s. In D. Biltereyst, R. Maltby & P. Meers (Eds.), *Cinema audiences and modernity: New perspectives on European cinema history*. Abingdon, Oxon and New York: Routledge.
- Vidal, R. (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*, 8(29), 17-28.
- Vidal, R. (2011). Racionalidad burocrática y dominación carismática: el cine mexicano como estrategia del estado nacional en México. *Revista del Centro de Investigación de la Universidad La Salle*, 9(35), 45-65.
- Vizcaya, I. (1971). *Los orígenes de la industrialización en Monterrey (1867-1920)*. Monterrey: Librería Tecnológico.
- Waller, G. A. (2002). *Moviegoing in America: A sourcebook in the history of film exhibition*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers.
- Waller, G. A. (2007). Free Talking Picture - Every Farmer is Welcome: Non-theatrical Film and Everyday Life in Rural America during the 1930s. In R. Maltby, M. Stokes & R. C. Allen (Eds.), *Going to the movies: Hollywood and the social experience of cinema* (pp. 248-272). Exeter, UK: University of Exeter Press.
- Walsh, M. D. (2011). From Hollywood to the Garden Suburb (and Back to Hollywood): Exhibition and Distribution in Australia. . In R. Maltby, D. Biltereyst & P. Meers (Eds.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (pp. 159-170). Chichester, UK: Wiley-Blackwel.

**José-Carlos Lozano** recibió el título de Maestría por la Universidad de Leicester, Inglaterra y el título de Doctor por la Universidad de Texas en Austin. Es Investigador Asociado en el Centro de Investigación en Comunicación e Información del Tecnológico de Monterrey, México y Director del Programa de Comunicación en la Universidad Internacional Texas A&M (TAMU).

**Philippe Meers** (Ph.D.) es profesor asociado en el Departamento de Estudios de Comunicación en la Universidad de Amberes y Director Adjunto del Grupo de Investigación de Estudios Visuales y Cultura de Medios de Comunicación. Es promotor de los proyectos ‘Antwerp Cinema City’ y ‘Cultura de la pantalla en Monterrey, México’.

**Daniel Biltereyst** (Ph.D.) es profesor de estudios cinematográficos y medios de comunicación en la Universidad de Gante, donde colabora como Jefe del Departamento de Estudios de Comunicación y Director del Centro para Estudios Cinematográficos y de Medios de Comunicación.

**Lorena Frankenberg** es Doctora en Comunicación y Estudios Culturales por el Tecnológico de Monterrey, Maestra en Filosofía por la Universidad de Monterrey y Licenciada en Medios de Comunicación Masiva y Periodismo por la Universidad de Monterrey. Actualmente es directora del Centro Interdisciplinario de Investigación Social Aplicada en la Universidad Metropolitana de Monterrey e Investigadora Postdoctoral en la Universidad de Bremen.

**Lucila Hinojosa** es Doctora en Comunicación Social por la Universidad de La Habana, Cuba, y Maestra en Comunicación por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Actualmente se desempeña como Directora del Programa de Maestría en Comunicación de la Escuela de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma de Nuevo León.

**Nota.** Los autores agradecen la colaboración en el trabajo de campo de Beatriz Inzunza, Antonio Corona, Isis Campos, Luis Aguilar, Raúl Treviño, Brenda Muñoz, Carla Maeda y Alejandra Fernández.

Artículo recibido: 9 de mayo de 2012

Dictaminado: 30 de julio de 2012

Aceptado: 23 de enero de 2013