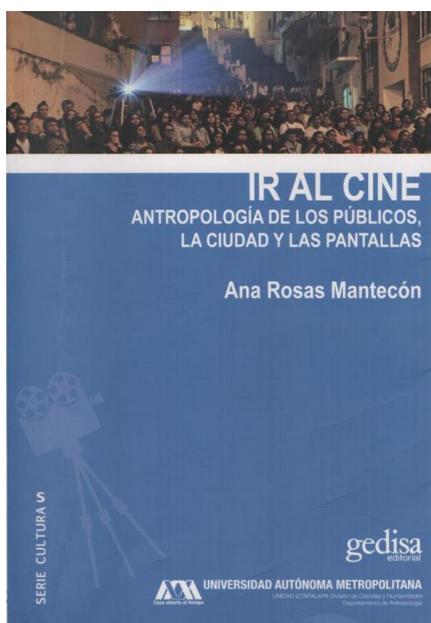


Sobre Ana Rosas Mantecón. *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa/UAM, 2017, 355 pp., ISBN: 978-84-16919-42-0 Gedisa, ISBN: 978-607-28-1004-4 UAM.

Por Ana Broitman*



Los estudios sobre cine están comenzando a interesarse, en los últimos años, por una zona que había sido escasamente frecuentada. Más allá del análisis de las películas y de las políticas públicas vinculadas con la producción, han surgido valiosos aportes que se proponen recopilar y analizar información sobre los circuitos de exhibición y las experiencias de consumo cinematográfico, ya sean comerciales o de otra índole. Tal es el objetivo del libro de la antropóloga Ana Rosas Mantecón, que realiza un minucioso estudio de los públicos (en plural)

de cine en la ciudad de México desde una mirada que cruza disciplinas diversas como la antropología, la historia social, la comunicación de masas, la sociología de la cultura, la arquitectura urbana y los estudios sobre consumo y recepción.

La investigación, que se propone comprender la persistente fascinación de las salas de cine pese a su convivencia progresiva con multiplicidad de otras pantallas, no se orienta a mirar las películas exhibidas sino a incorporar “otros elementos no menos fascinantes que hacen su parte en la construcción de la magia del cine: los públicos, las salas y la ciudad que las alberga” (p. 20). Alrededor de esa tríada, la autora irá articulando su argumentación, una de cuyas hipótesis es que no pueden comprenderse los vaivenes de los

espectadores sin considerarlos en diálogo con otro conjunto de prácticas de acceso cultural que acompañaron los ritmos de la vida urbana en distintas coyunturas económicas, sociales y políticas. El trabajo recorre cómo fueron cambiando los modos de ir al cine en la ciudad de México en relación con las metamorfosis urbanas y del mundo audiovisual, desde el inicio de las proyecciones a la actualidad. Se trata de una temporalidad larga que abarca origen, auge, crisis y reorganización de la denominada “era Lumière”,¹ contemplando el conjunto de pantallas existentes, en sus dinámicas locales y globales.

Al utilizar la noción de “práctica de acceso cultural” para caracterizar la actividad de “ir al cine”, Rosas Mantecón se inscribe en una tradición de pensamiento latinoamericano (Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, entre otros) sobre la relación con los medios de comunicación, que postula el papel activo de los consumidores que se construyen a sí mismos en el acto de recepción, siempre activo. La sociabilidad es una dimensión fundamental de estas “prácticas” que involucran operaciones intelectuales, afectivas y relacionales, partiendo de pautas de interacción y modos de percepción propuestos por los medios.

Surge así otro concepto articulador: el de “pacto cinematográfico”. La autora toma la noción de contrato de lectura del campo de la semiótica y el análisis del discurso, para analizar pactos de consumo que definen roles variables bajo la influencia del espacio y el entorno. Su hipótesis es que, partiendo de un modelo “ideal” —que señalaba un espectador en silencio, entregado a la imagen en la oscuridad, junto a otros—, los diversos públicos “negociaron” sobre esta propuesta, según factores sociales, generacionales y regionales. Y aprendieron

¹ La autora considera que la posibilidad del cine como espectáculo urbano de dimensión masiva surge con el aparato desarrollado en Francia por los hermanos Lumière, el cinematógrafo, que permite y propicia la mirada colectiva a diferencia de otros que lo preexistieron, como el kinetoscopio de Edison, pensados para el uso individual.

a “ser público” a medida que lograban desempeñar también otros roles urbanos como “modos de estar juntos” tanto en el cine como en la ciudad.

En este punto, no deja de notar que, si bien las salas de cine fueron espacios de encuentro, también lo fueron de distinción. Apoyándose en los trabajos de Pierre Bourdieu, Rosas Mantecón señala la influencia de la jerarquización social de la exhibición, los efectos democratizadores de la misma sobre la diversión pública y los cambios que se fueron produciendo en los perfiles de espectadores. Así, busca analizar cómo se van diversificando “nuevas maneras de abordar el consumo cinematográfico como una actividad simbólicamente relevante para construir, mantener y/o transformar las relaciones personales, organizar los tiempos individuales y grupales, los espacios dentro de la familia y también entre ésta y el mundo exterior” (p. 31-32).

Si bien, como ya mencionamos, la propuesta no dirige su mirada específicamente a la producción de películas, los films no son dejados de lado por completo dado que también se postula que jugaron un papel central en la formación de México como nación. En ese sentido, se relevan y evalúan las políticas cinematográficas que desde el Estado buscaron, en distintos momentos, apuntalar imaginarios nacionales frente a la hegemonía de los Estados Unidos en los espacios de exhibición. De este modo, el estudio también pretende incidir en el desarrollo de acciones que mejoren el acceso a los bienes culturales con una lógica distinta a la mercantil, al documentar mecanismos de exclusión y proponer opciones para disminuirlos.

Luces, sombras e interrogantes

El libro se divide en cinco capítulos a lo largo de los cuales se va desplegando una cronología que propone idas y vueltas del pasado al presente, junto con un importante andamiaje teórico que permite enmarcar ese devenir. En primer

lugar, se presentan las condiciones históricas del surgimiento del público, en el marco de la autonomización del campo cultural y la expansión de la comercialización del ocio impulsadas por la modernidad, y en relación con la circulación de los productos simbólicos que produce la mediatización de la cultura. La reconstrucción rastrea el momento en que productos y espacios culturales se abren a la asistencia de cualquier persona sin importar su pertenencia a institución, rango o grupo alguno: “desconocidos unidos por su capacidad de pago”.²

En los capítulos siguientes se abordan las formas en que fueron cambiando las salas globalmente y en la ciudad de México en particular, desde el hito inicial del arribo del cine en 1896 y su participación en las lógicas de diferenciación social, las políticas de regulación del uso del espacio urbano, la secularización y la incipiente urbanización. En este periodo se inició el pacto de entretenimiento cinematográfico, negociado entre sectores sociales diversos, el mercado y la intervención estatal. Este pacto, en su forma ideal, tardó varias décadas en entablarse y se fue realizando de manera diferencial, en confluencia u oposición con otros que coexistían conflictivamente con el arribo del cinematógrafo. La cuestión del silencio en la sala se fue imponiendo muy gradualmente junto con normas reguladoras tendientes a mantener el decoro y la respetabilidad: “El silencio en las salas de cine fue asumido primeramente por los intelectuales. La crónica y el periodismo cinematográfico de principios del siglo XX transpiraban el enojo de los letrados ante la ruptura permanente del pacto cinematográfico por parte de los otros públicos” (p. 108).

La rápida popularización de las primeras “vistas” hizo que se diversificaran los espacios de exhibición: salas permanentes, carpas o construcciones rústicas, proyecciones gratuitas al aire libre. Los grandes teatros fueron sumando al cine

² La cultura de comercialización del ocio se expandió en los teatros europeos a lo largo de los siglos XVIII y XIX, a la par que los cambios en la vida urbana favorecieron la aparición y florecimiento de centros de entretenimiento y sociabilidad.

en combinación con diversas ofertas. En un momento donde alentar o desalentar la “mezcla social” en espacios públicos era tema de debate, el cine se insertó de manera contradictoria, al abrir sus puertas a todos los sectores, con un alcance masivo. Será en la década del veinte cuando, a la par del desarrollo del cine como lenguaje narrativo, crezca de modo significativo la cantidad de butacas. Para atraer público familiar y de clase media, sacudiéndose el mote de espectáculo popular, las salas adoptaron una arquitectura cada vez más espectacular y refinada, con nombres de reminiscencias celestiales y aristocráticas: “templos laicos del entretenimiento” que introducían al espectador en un mundo onírico desde la decoración del hall de acceso.

Luego de este momento inicial, la investigación se centra en la “Edad de Oro”, en el contexto de la expansión de la urbe y el Estado benefactor en las décadas del treinta al sesenta. Se trata de un momento clave en el que despegan la industrialización de la producción cinematográfica, junto con la del país, y su influencia se extiende por el mundo de habla hispana llegando incluso a los Estados Unidos y Europa en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Se consolidó en esta etapa la intervención pública en todas las fases del quehacer cinematográfico: financiamiento, distribución, exhibición y censura, ya que se consideraron el equipamiento y accesibilidad de las salas como un servicio indispensable para el conjunto de la población. Para contrarrestar las prácticas monopólicas de las empresas estadounidenses, se creó una empresa paraestatal de exhibición que diera salida a las cintas nacionales, regulara el mercado y mantuviera bajos los precios de las entradas.

La práctica de ir al cine (ahora sonoro) adquirió máxima relevancia en la vida urbana, en función de un nuevo vínculo con la oferta cinematográfica. Los circuitos se diversificaron y, si bien se mantuvo una jerarquización social entre tipos de cines y al interior mismo de las salas, había muchos espacios de

encuentro y convivencia que ponían en primer plano el carácter multclasista del entretenimiento cinematográfico.

En este apartado no solo se analizan los modos en que se fue articulando el mapa de relaciones entre los distintos sectores, sino que además se presenta un tema central para el desarrollo de una cultura cinematográfica que se está gestando contemporáneamente también en otras geografías: la existencia de cineclubes como una alternativa a la oferta del cine de masas. Espacios no lucrativos que se proponen la formación de públicos a partir de la exhibición y contextualización de films considerados *de arte*, con el objeto de generar una actitud crítica en los espectadores a partir de la discusión colectiva. También se destaca en este sentido la relevancia de la creación, en 1974, de la Cineteca Nacional que se propuso ampliar los espectadores para el cine de calidad.

La segunda parte del libro aborda el momento en que la época dorada pierde su brillo y el modelo entra en crisis, preguntándose si tanto la ciudad moderna como las salas de cine han llegado al fin de su apogeo. Es el momento en que el campo cinematográfico se diluye en el audiovisual, se reestructuran las ofertas, los consumos culturales y los pactos de entretenimiento, de modo paralelo a la crisis del Estado de bienestar, la caída de la intervención pública en la industria del cine nacional y el modelo de ciudad inclusiva, y el crecimiento de las opciones de entretenimiento hogareño.

La popularización de la televisión, producida entre los cincuenta y los sesenta, coincide con una abrupta caída del número de salas y la asistencia a las mismas a nivel global. Pero la autora señala que el proceso había comenzado antes de la entrada de los aparatos en los hogares, por lo cual se preocupa por encontrar otros factores que permitan afinar la comprensión. La crisis económica de 1982 y los terremotos de 1985, que destruyeron varias salas, redondearon una década negra. Como en muchas otras ciudades, antiguos

“palacios” y salas de barrio cerraron, para dejar su lugar a templos religiosos, tiendas y estacionamientos. Las nuevas salas se construyeron dentro de centros comerciales: muchas pantallas en espacios más pequeños, que brindaban más opciones tanto en películas y horarios como en actividades asociadas, en zonas residenciales de clase media en las afueras de la ciudad. Se produjo así una gran concentración de pantallas monopolizadas por cadenas transnacionales. La convergencia entre salas y centros comerciales cambió radicalmente el modelo de desarrollo cinematográfico implementado en el siglo XX, en el marco del avance del neoliberalismo y el retroceso de la intervención estatal.

La renovación de la exhibición se hizo según un modelo pleno de paradojas: proliferación de pantallas, pero menor diversidad de películas proyectadas; multiplicación de los espectadores, pero segmentados socialmente; mejora del equipamiento tecnológico, pero fragmentación en el marco de la llamada “revolución del multiplex”. En los 20 años que van de 1995 a 2015 los espacios de exhibición se cuadruplicaron siguiendo ese modelo, colocando a México en el cuarto lugar de infraestructura cinematográfica, después de Estados Unidos, China e India. Este proceso coincide con el paso de la era analógica a la digital, y la consiguiente transformación de las prácticas de producción, exhibición y consumo audiovisual.

Es interesante señalar que no se trata de una mirada que considere todos los cambios que trae aparejados este proceso de modo puramente negativo. La autora también encuentra que “el aumento del equipamiento tecnológico de los hogares y la aparición de los lugares de renta y venta de películas abrieron posibilidades de mayor autonomía y rango de decisión para los cinéfilos” (p. 227). La conformación de videotecas personales introdujo la comodidad de un nuevo tipo de experiencia cinematográfica doméstica y transformó los modos de cultivar la cinefilia. También se multiplicaron los espacios que proyectan

cine-arte hasta representar el 10% de las pantallas, y la Cineteca Nacional reforzó su carácter emblemático desde su remodelación en 2011. La exhibición alternativa no es un fenómeno excluyente de la capital, sino que cineclubes, festivales y proyecciones itinerantes ofrecen una programación distinta, especialmente en lugares donde la población no tiene acceso a los multiplex. Los equipos digitales de proyección facilitan a jóvenes y activistas culturales el impulsar espacios para películas que no encuentran distribución comercial, incluidas las nacionales.

Finalmente, Rosas Mantecón concluye que, a principios del siglo XXI, asistimos a procesos de fragmentación y segregación que limitan el acceso y propician una cierta desintegración de los espacios de convivencia colectiva, lo cual produce una crisis en la noción de espacio público como configurador de interculturalidad. En ese sentido, interpreta que, en un horizonte de acceso individualizado, las salas de cine dejaron de ser un lugar público, ya que es el mercado el que organiza la oferta y el consumo en centros comerciales: espacios emblemáticos de la ciudad fragmentada y sus estilos de vida. Y aboga por políticas que reconozcan el sentido del cine y los bienes culturales como expresión creativa y patrimonio de interés público; que defiendan el derecho de los estados a apoyar la creación y el acceso a su disfrute. Para garantizar el acceso y la difusión es preciso impulsar prácticas comerciales más equitativas y combatir el monopolio imperante en los canales de distribución y exhibición. Para lograrlo, es también necesario invertir en el desarrollo de nuevos formatos e infraestructura electrónica, de modo de promover la circulación en las redes y en otros soportes que vuelvan accesible el cine nacional a través de estrategias multimediales.

* Ana Broitman es Doctoranda del programa de Doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (FSC-UBA). Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social (FSC-UBA) y cursó la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín. Se desempeña como docente en la Universidad de Buenos Aires, en las asignaturas *Teoría de los Medios y la Cultura* (Facultad de Filosofía y Letras) e *Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación* (FSC); y en la Universidad del Cine, en *Historia del Cine Documental Argentino y Latinoamericano*. Dirige, junto con Máximo Eseverri, el Grupo de Investigación en Comunicación "Recepción, circulación y crítica de cine en la Argentina", que integra el Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones de la FSC-UBA. Su campo de investigación lo conforman las publicaciones especializadas del campo cinematográfico, dentro de una perspectiva que toma el hecho fílmico como fenómeno sociológico y cultural. E-mail: anabroitman@yahoo.com.ar