

## El “espectáculo del pueblo” Exhibición cinematográfica y socialización en la ciudad de Oaxaca, 1898-1961

### *The “People’s Entertainment” Cinematographic Exhibition and Socialization in the City of Oaxaca, 1898-1961*

**Fernando MINO GRACIA**

<https://orcid.org/0000-0002-3098-4229>

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco (México)

Posgrado en Historiografía

[mino.fernando@gmail.com](mailto:mino.fernando@gmail.com)

#### Resumen

Este artículo analiza la exhibición cinematográfica en la ciudad de Oaxaca desde sus orígenes hasta el inicio de la década de 1960, con énfasis en el doble carácter de las salas de cine como espacios de socialización y de escenificación de diferencias y acuerdos entre sectores sociales en el marco de las transformaciones derivadas de las políticas modernizadoras en marcha durante ese periodo. El tema es abordado desde la perspectiva de los estudios mediales que proponen que los públicos cinematográficos establecen diferentes pactos de consumo en torno a las exhibiciones fílmicas e interpretan de formas diversas los productos culturales ofrecidos en las pantallas. En el caso específico de la ciudad de Oaxaca, se propone, a partir de una amplia revisión hemerográfica, que tales pactos implicaron también el despliegue, desde las élites, de estrategias para normar y tutelar la recepción de la producción simbólica por parte de los públicos populares. En conjunto, este trabajo participa en la discusión sobre las maneras en que los espectáculos públicos masivos, como el cine, apoyaron la expresión de diferencias, acuerdos y disputas entre grupos sociales heterogéneos y con formas contrastantes de adaptarse a las imposiciones de la vida urbana moderna en las ciudades del interior.

**Palabras clave:** exhibición cinematográfica, mediaciones, públicos, modernidad, socialización, Oaxaca.

#### Abstract

*This article analyzes the cinematographic exhibition in the city of Oaxaca from its origins to the beginning of the 1960s, with emphasis on the double character of movie theaters as spaces for socialization and staging of differences and agreements between social sectors in a time of transformations derived from the modernizing policies underway in that period. The subject is approached from the perspective of media studies that propose that cinematographic audiences establish different consumer pacts around film exhibitions and interpret in different ways the*

Recepción: 17 de abril de 2023 | Aceptación: 24 de agosto de 2023



© 2024 UNAM. Esta obra es de acceso abierto y se distribuye bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

*cultural products offered on the screens. In the specific case of Oaxaca city, it is proposed, based on an extensive newspaper review, that such pacts also implied the deployment, from the elites, of strategies to regulate and protect the reception of symbolic production by the popular public. Overall, this work takes part in the discussion about the ways the massive public spectacles, such as the cinema, contributed to the expression of differences, agreements and disputes between heterogeneous social groups, with diverse social and political interests, and with contrasting ways of adapting to the impositions of modern urban life in cities within Mexico.*

**Keywords:** cinematographic exhibition, mediations, public, modernity, socialization, Oaxaca.

El cine fue, durante buena parte del siglo xx, un medio relevante en el proceso de integración política, cultural y social al proyecto de la modernidad. Su carácter tecnológico, su capacidad de representación “fiel” de la realidad, su modelo “ritual” y masivo, su organización comercial y su accesibilidad en el espacio público fueron factores que hicieron de la exhibición de películas una actividad que incidió, de formas múltiples y contradictorias, en el actuar de sus “públicos”.<sup>1</sup>

Los salones de cine aportaron al proceso de secularización del espacio público y se convirtieron en “puntales de la modernidad”, es decir, lugares para la escenificación de ideas y comportamientos asociados a una urbanidad moderna, dentro y fuera de la pantalla. Los salones, en forma temprana, pusieron en práctica códigos para la convivencia colectiva entre *iguales* (de acuerdo con la condición común, legitimada por el liberalismo, de *ciudadanos*), pero con claras delimitaciones para las nuevas jerarquías sociales de la vida urbana.<sup>2</sup> Esos códigos constituyeron un particular pacto de consumo, sujeto a transformaciones a lo largo de los años.

<sup>1</sup> El tema de los públicos cinematográficos ha ganado visibilidad en la discusión historiográfica en las últimas décadas. Los trabajos desde la antropología, los estudios culturales y la historiografía de Carlos Monsiváis, Néstor García Canclini, Silvia Oroz, Jesús Martín Barbero, Aurelio de los Reyes, Juan Felipe Leal y, más recientemente, Julia Tuñón y Ana Rosas Mantecón han sido muy influyentes para la investigación sobre el tema, específicamente respecto a México y América Latina. La alusión a “públicos” se refiere al conjunto de personas desconocidas entre sí reunidas en forma voluntaria en torno a un discurso, sin más distinción que su capacidad de pago; se trata de un fenómeno relevante para la modernidad, como señala Habermas: “esa transformación no ha acarreado cambio en el público, sino que ha dado lugar al ‘público’ mismo como tal”; citado por Ana Rosas Mantecón, *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas* (México: Gedisa; México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2017), 42.

<sup>2</sup> Rosas Mantecón, *Ir al cine...*, 23.

El temprano control estatal sobre las películas a exhibir,<sup>3</sup> la creciente oferta, su carácter visual y la relativa facilidad para su comercialización permitieron que las proyecciones cinematográficas se convirtieran en espectáculos populares por su accesibilidad para los públicos subalternos. El cine como “espectáculo del pueblo” permitió la integración a la esfera pública de vastos sectores hasta entonces excluidos de la discusión ilustrada y, a la vez, favoreció la consolidación de una cultura visual moderna, caracterizada por hacer de lo visual el lugar donde se crean y se discuten los significados, es decir, una cultura que adopta una visión del mundo más gráfica y menos textual en su pretensión de instruir o tutelar el raciocinio.<sup>4</sup>

Este artículo se propone describir, desde las coordenadas descritas, los orígenes y cambios en el consumo cinematográfico en Oaxaca de Juárez, pequeña ciudad ubicada en el sur del país,<sup>5</sup> y las formas en que la naciente cultura visual incidió y se nutrió de los procesos de cambio en marcha en la configuración urbana y las relaciones sociales a lo largo de la primera mitad del siglo xx. En un primer apartado recojo algunas consideraciones teóricas que serán relevantes en el relato posterior, en el cual destaco las formas en que los diferentes grupos sociales, en desigual proceso de adaptación a la modernidad, organizaron y se disputaron el espacio público.

La revisión a partir de fuentes es, inevitablemente, dispar: la prensa refleja, en forma abrumadora, las opiniones de un solo conjunto de voces,

<sup>3</sup> La primera legislación de censura cinematográfica aplicable en todo México data de junio de 1913. El *Reglamento de cinematógrafos* (publicado en el *Diario Oficial* el 23 de junio de 1913) dotaba a la autoridad de facultades “para suspender la exhibición de una película en que se ultraje directamente a determinada autoridad o persona, o a la moral o a las buenas costumbres, se provoque algún crimen o delito, o se perturbe de cualquier modo el orden público” (art. 35). Juan Felipe Leal y Eduardo Barraza, “Inicios de la reglamentación cinematográfica en la ciudad de México”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n. 150 (octubre-diciembre 1992): 169-175.

<sup>4</sup> Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2003), 24-26.

<sup>5</sup> Hay una buena cantidad de trabajos que abordan el surgimiento de la exhibición cinematográfica y sus diferentes públicos en distintas regiones del interior del país desde el trabajo pionero de Gabriel Ramírez, *El cine yucateco* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980). Entre muchos otros, destaco las revisiones de Patricia Torres San Martín, *Crónicas tapatías del cine mexicano* (Guadalajara (Jalisco): Universidad de Guadalajara, 1993); Evelia Reyes Díaz, *Ciudades, lugares, gentes, cine. Apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes* (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2012) y, más recientemente, María García Chávez, “Nombrar a los desconocidos. Espectadores de cine en la ciudad de Zacatecas (1904-1931)”, *Fuentes Humanísticas*, n. 62 (enero-junio de 2021).

afines a un mismo proyecto social, racial y de clase. Mientras tanto, las posturas de los sectores populares se escapan entre líneas y, sobre todo, son apenas referencias desde la descripción, a menudo negativa, de sus maneras de reunirse, divertirse y protestar. No obstante, la revisión también muestra una interrelación profunda entre grupos, “en una dialéctica de permanencia y cambio, de resistencia y de intercambio”.<sup>6</sup>

### *Medios, mediaciones y modernidad*

En el siglo XIX comenzó a observarse un fenómeno del todo común durante el XX: los medios de comunicación masiva se convirtieron en “el espacio de recolección colectiva predominante y cotidiano en las sociedades nacionales modernas”.<sup>7</sup> Ese suceso sólo fue posible a partir de una transformación radical: la emergencia de las *masas* como sujeto histórico, el conjunto de los “ciudadanos inesperados” que “tuvieron que agarrar el toro de la construcción del Estado y la nación por los proverbiales cuernos y reclamar sus derechos, negociar el uso de recursos, y otorgar o retirar su consenso a los representantes de la soberanía”,<sup>8</sup> es decir, a los miembros de la élite ilustrada que vieron con complementarias esperanza y repulsión cómo se superaba la estable segregación cultural proporcionada por el libro; primero por el periódico y luego, horror, por medios masivos anclados en la visibilidad —la fotografía y el cine— o la oralidad —la radio.

La idea de *mediación* alude al rompimiento, característico de la comunicación de masas, entre el vínculo espacio-temporal del productor y el receptor de bienes simbólicos. Los lectores de libros o periódicos o los públicos cinematográficos no asisten a un diálogo que genera información, sino a un mensaje fijado en un *producto* tangible (como el papel o el celuloide), transmitido a través de *medios* técnicos específicos, que se recibe de forma

<sup>6</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (México: Gustavo Gili, 1991), 75.

<sup>7</sup> Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg, “On Media Memory: Editor’s Introduction”, en *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 3, 7, 11.

<sup>8</sup> Pablo Piccato, “De la ciudadanía a los ciudadanos: notas sobre la contingencia en la historia política”, en *Ciudadanos inesperados. Espacios de formación de la ciudadanía ayer y hoy*, ed. de Ariadna Acevedo Rodrigo y Paula López Caballero (México: El Colegio de México; México: Instituto Politécnico Nacional, Centro de Investigación y Estudios Avanzados, 2012), 317.

unidireccional y es reapropiado de maneras diversas e indefinidas. En la medida en que este flujo de mensajes es público, la indeterminación de la recepción crea condiciones de incertidumbre respecto a una potencial incidencia en el entorno social: una protesta política motivada por una noticia publicada en los periódicos; la moda impuesta por una estrella de cine; la integración al cortejo de la música popular reproducida en la radio; el cuestionamiento a ciertos valores tradicionales a partir de modelos de identificación mediados por el cine o la televisión. Todos son sucesos mediados (véase la figura 1).<sup>9</sup>

El carácter público de la comunicación de masas favorece una transformación “de la naturaleza de la interacción social y de los modos de experiencia en la vida moderna”,<sup>10</sup> en la medida en que los productos mediales intercambiados no son neutrales, ni por su producción ni por la diversidad de lectura de los receptores. Los medios testifican el fin de la experiencia burguesa “como la única configuradora de la realidad” y la posibilidad de una experiencia otra “que desde el oprimido configura unos modos de resistencia y percepción del sentido mismo de sus luchas”.<sup>11</sup> Se trata de una interacción que involucra, además de la dimensión cultural, un sentido político profundo.

Los públicos no son estáticos ni pasivos, sino que participan de negociaciones, “pactos de consumo” en los que se acuerdan las reglas para interpretar el producto medial ofrecido, sea éste una fotografía, un artículo periodístico, una canción o una película; el emisor despliega ciertas “estrategias discursivas”, aprovechando el “particular soporte o formato”, que exigen del receptor el “despliegue de sus propias estrategias de cooperación interpretativas”, las cuales pueden ser imprevisibles.<sup>12</sup>

Asimismo, hacia el exterior del intercambio cultural también hay pactos de consumo: audiencias públicas en espacios privados, sala oscura, silencio, respeto del espacio individual compartido entre hombres y mujeres, buenos modales, higiene, etcétera. En conjunto, esa “dimensión disciplinaria” se inscribe en lo que Norbert Elias definió como la “coerción civilizatoria” correspondiente al desarrollo de los órganos del poder político.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2002), 321-323.

<sup>10</sup> Thompson, *Ideología y cultura moderna*, 328.

<sup>11</sup> Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 62-63.

<sup>12</sup> Rosas Mantecón, *Ir al cine*, 72.

<sup>13</sup> Rosas Mantecón, *Ir al cine*, 73.



**PARA LAS DAMAS EXIGENTES**

Hemos inaugurado un servicio especial en un anexo a la peluquería que todos conocen:

**HOLLYWOOD**

Nuestro nuevo departamento por la mayor comodidad que le ofrece el ser **EXCLUSIVAMENTE** para damas, constituye para nosotros una satisfacción y un nuevo éxito no omitiendo esfuerzo para atender siempre mejor a la clientela femenina que nos favorece.

Está atendida naturalmente por expertos en el arte de la peluquería y cosmética,

**LOS CABALLEROS Y DAMAS** que conocen, se arreglan siempre en

**Hollywood**

Cruceiro: (Alcalá y Matamoros.)

Figura 1. La reapropiación de los mensajes del cine favoreció el surgimiento de modas y, con ellas, nuevas aspiraciones y hábitos de consumo.

Este anuncio de prensa trata de capitalizar la influencia del cine entre los lectores oaxaqueños de los años treinta.

*Magazin Dominical, El Oaxaqueño, 21 de junio de 1936*

Durante la primera mitad del siglo xx (e incluso hasta los años ochenta en vastas zonas de América Latina, dadas las asimetrías en las transiciones tecnológicas), la sala de cine fue un espacio donde se escenificaron múltiples mediaciones: la de los significados posibles de la película que se proyecta, pero sobre todo las que conectan deseos con imposiciones y emociones con códigos de conducta. A los salones de cine se acudía para acceder “a los moldes vitales, a la posible variedad o uniformidad de los comportamientos”.<sup>14</sup> En la oscuridad, frente a la pantalla, se mediaba “lo que viene de las culturas campesinas con el mundo de la sensibilidad urbana”.<sup>15</sup>

En el caso de los públicos del interior de México, el cine fue un educador relevante para transmitir nuevas costumbres y formas de percibir la realidad. El cine representa costumbres propias y ajenas, y cada narración se impone ejemplar, incluso sin pretenderlo. La vida urbana, con sus modas y costumbres en construcción, se muestra como ideal de ascenso social. El espacio geográfico se amplía con la mirada de los nuevos rumbos revelados en la pantalla: las barreras entre el campo y la ciudad se disuelven en cada

<sup>14</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México*, t. 2 (México: El Colegio de México, 1981), 1507.

<sup>15</sup> Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 211.

proyección, lo que facilita, en la medida en que resta incertidumbre, el desarraigo, el movimiento y la migración. Mientras que la vida cotidiana se desapega de la tradición, ésta se vuelca, vicaria, en las pantallas.

### *La exhibición cinematográfica en Oaxaca*

El cine llegó al estado de Oaxaca en 1897, aunque no se tiene certeza de la fecha de la primera exhibición. En enero de 1898, sin embargo, la prensa consignaba que ya se realizaban temporadas de exhibición, sin precisar el recinto, con “la asistencia de gran número de personas”.<sup>16</sup> La llegada del invento está vinculada a la integración de la región, naturalmente escarpada y de difícil acceso, con el centro del país gracias al ferrocarril inaugurado unos pocos años antes. Salvador Toscano, uno de los pioneros de la exhibición y la filmación, consideró a Oaxaca en sus rutas por el sur del país. Al inicio del nuevo siglo la exhibición en el Teatro Juárez, a un costado de la plazuela de Sangre de Cristo,<sup>17</sup> ya era cotidiana, gracias al impulso de exhibidores que en su mayoría eran foráneos, como los hermanos Pastor, Enrique Rosas, los hermanos Asensio, los hermanos Becerril y Ramón Barreiro.

Durante la primera década del siglo, las exhibiciones cinematográficas en Oaxaca estuvieron compuestas por breves películas documentales (conocidas como “vistas”), las cuales mostraron otros rincones, atuendos distintos y personas diversas, ajenas a la realidad local. Otras películas enseñaron eventos cívicos cuya representación del proyecto nacional fue considerada relevante por las autoridades locales. Por ejemplo, el 30 de noviembre de 1910 se exhibieron en Oaxaca las vistas de las fiestas del Centenario de la Independencia en la ciudad de México. El espectáculo

<sup>16</sup> *La Voz de la Verdad*, 16 de enero de 1898; *El Ferrocarril*, 16 de enero de 1898, citados por José Manuel Tenorio Salgado, “Un acercamiento a la historia del cinematógrafo en la ciudad de Oaxaca de Juárez”, en *El cine en las regiones de México*, ed. de Lucila Hinojosa Córdova, Eduardo de la Vega Alfaro y Tania Ruiz Ojeda (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013), 55.

<sup>17</sup> El Teatro Coliseo fue construido en 1840; luego se llamó Principal y, tras su remodelación en 1886, Teatro Juárez. Era “todo de madera (luneta, palcos segundos, galería y pisos)” y su uso como cine concluyó con su demolición en los años cuarenta del siglo xx. Alejandro Méndez Aquino, “Teatro del siglo xvi a la mitad del siglo xx”, en *Historia del arte de Oaxaca. Colonia y siglo xix*, coord. de Margarita Dalton y Verónica Loera (Oaxaca: Gobierno del Estado de Oaxaca, 1997), 360-361. Tenorio Salgado, “Un acercamiento a la historia del cinematógrafo”, 65-70.



presentado por Salvador Toscano fue “obsequiado” por el gobierno del estado a “los niños y niñas que concurren a las escuelas”.<sup>18</sup> La función pedagógica del cine ya comenzaba a ser aprovechada como una forma de integrar a la región a la modernidad pregonada por el régimen porfirista. Con el mismo bombo fueron filmadas, en 1907, las actividades inaugurales del ferrocarril transístmico. Los hermanos Alva, Salvador Toscano y otros camarógrafos tomaron vistas del acontecimiento presidido por Porfirio Díaz y capturaron imágenes que con los años adquirirían centralidad en el discurso nacionalista, como las tomas de las mujeres de Tehuantepec saliendo de misa con sus almidonados huipiles de cabeza, también conocidos como “resplandores” (véase la figura 2).<sup>19</sup>

En la segunda década del siglo, la exhibición se consolidó en salones bien acondicionados y equipados. Por ejemplo, el Teatro Casino Luis Mier y Terán, un suntuoso recinto de arquitectura ecléctica inaugurado en 1909, combinó la exhibición fílmica cotidiana con otros espectáculos cultos y populares, en un modelo tan redituable que se mantuvo hasta 1970. También había funciones regulares en el Cine Palacio y el Salón Venecia, ambos ubicados en el portal de Mercaderes del zócalo de la ciudad, y ya en los años veinte se consolidó el Salón Rojo, ubicado en la esquina de Bustamante y Guerrero. En todos los salones se exhibían películas de ficción estadounidenses, italianas y, cuando había, mexicanas. Así se configuró la forma de ver cine que dominaría la escena durante décadas.

Hacia 1915, el cine era considerado “el único espectáculo en la ciudad” de Oaxaca.<sup>20</sup> Las películas rentadas llegaban de la ciudad de México a través

<sup>18</sup> La función ofrecida a escolares de escuelas “oficiales y privadas de esta ciudad”, tuvo lugar en el Teatro Luis Mier y Terán. Juan Felipe Leal y Eduardo Barraza, *Anales del cine en México, 1895-1911. Volumen 6. 1900: segunda parte. El cinematógrafo y los teatros* (México: Juan Pablos Editor; México: Voyeur, 2009), 153.

<sup>19</sup> Hay noticia de al menos cuatro películas; además de las de Toscano y los hermanos Alva, se filmó otra producida por Enrique Echániz y otra más tomada por Fernando Orozco. Para una detallada revisión histórica de la película de Toscano, véase Eduardo de la Vega Alfaro, “Prensa, cine y poder en la última etapa de la dictadura porfirista: los reportajes de *El Diario* y el caso de *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (1907), de Salvador Toscano Barragán”, en *El cine en las regiones de México*, 83-122.

<sup>20</sup> Fernando Ramírez Candiani, “Pasajes de la revolución. La soberanía del estado de Oaxaca, 1914-1916. Sinceras confidencias de un testigo presencial [mecanoescrito, 1936]”, *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, v. VII, n. 28 (otoño-invierno 2004): 22. Como señalan Leal y Barraza, “Inicios de la reglamentación cinematográfica”, 139, “era común entre las clases pudientes deplorar cierto aburrimiento” para justificar su naciente afición a espectáculos populares, como las zarzuelas, el teatro de revista o el cine.





A



B

Figura 2A y B. Tehuanas saliendo de misa. Fotogramas de *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (Salvador Toscano, 1907).

Reproducción digital tomada de *Oaxaca* [DVD], México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2005

del ferrocarril. Una vez proyectadas se devolvían por el mismo medio al distribuidor. El ferrocarril permitía intercambiar con el centro del país, no sin peripecias, las películas a exhibir para mantener una programación novedosa.<sup>21</sup>

### *Racionalización y reacomodos urbanos*

En el tránsito entre siglos, la élite oaxaqueña se enfrascó en un largo proceso de reorganización del espacio urbano para adaptarlo a sus propias ideas de modernidad. Este proyecto incluyó tanto la construcción y la adecuación de la infraestructura urbana, para hacerla higiénica, secular y racional, como una regulación creciente encaminada a controlar y a segregar a los habitantes de la capital de Oaxaca. Este proyecto social y político hizo de la ciudad el espacio para escenificar una cierta idea de civilización inspirada por las urbes

<sup>21</sup> Tenorio Salgado, “Un acercamiento a la historia del cinematógrafo”, 52-53, enfatiza en que la novedad de los programas de exhibición estaba supeditada a las interrupciones más o menos frecuentes de las comunicaciones ferroviarias entre Oaxaca y las ciudades de México y Puebla, debido a las condiciones climáticas y, ya en la segunda década del siglo, a los conflictos políticos y sociales vinculados a la revolución. También anota las eventuales complicaciones con el suministro eléctrico requerido para las proyecciones, un servicio también novedoso, instalado en forma gradual en la ciudad a partir de 1884.

europas. Las élites porfirianas, tanto de la ciudad de México como de las capitales de los estados, “alteraron y adornaron los espacios de [su] ciudad y los llenaron con símbolos de progreso, nacionalismo y modernidad”.<sup>22</sup>

Los conflictos revolucionarios no eliminaron en Oaxaca las ideas de una ciudad civilizada y racional, pero sí forzaron a integrar a tal entelequia a los sectores medios, e incluso a compartir el espacio con los grupos étnicos antes invisibilizados y ahora enaltecidos por las representaciones mediadas por la prensa y la gráfica.

En 1915, el empresario del Salón Venecia, Fernando Ramírez Candiani, se vio obligado a repetir diez programas durante cerca de un año, pues los conflictos entre los soberanistas oaxaqueños y el gobierno de Venustiano Carranza cortaron las comunicaciones ferroviarias con las ciudades de Puebla y México.<sup>23</sup>

Pensamos que el público no resistiría alrededor de tres o cuatro repeticiones de programas lo que nos obligaría a hacer ciertas lagunas de tiempo y dar una o dos sesiones semanarias; pero nuestra sorpresa era progresiva, cada día mayor, al ver que el público no disminuía, sino al contrario, aumentaba de manera notable. [...] Pero había que corresponder a la benevolencia del público y ya que éste, prácticamente había convertido el salón en el ‘rendez vous’ de la sociedad, organizaba con frecuencia funciones que llamaba de gala en las cuales las damas eran obsequiadas con algún pequeño objeto [...]. Había más. Tanta repetición en los mismos nombres de las películas se hacía monótona y había que poner un poco de sal en el asunto. [...] [T]rastocábamos los nombres de las películas lo que era motivo de sana crítica y risas no contenidas [...].<sup>24</sup>

Este ejemplo muestra cómo el salón de cine operaba como extensión de la plaza pública (en este caso específico de forma literal, dada su ubicación en el contorno del zócalo oaxaqueño): lugar de socialización, de apropiación del espacio urbano, de resignificación y negociación de los discursos fílmicos. Era un lugar de creación de opinión pública que, hasta cierto punto, integraba una diversidad más amplia que la contemplada por el proyecto urbano de la *vallistocracia* que sostenía la necesidad de una

<sup>22</sup> Mark Overmyer-Velázquez, *Visiones de la ciudad esmeralda. Modernidad, tradición y formación de la Oaxaca porfiriana* (Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca; Oaxaca: Congreso del Estado de Oaxaca, 2010), 82-84.

<sup>23</sup> En la época se le llamaba “programa” al conjunto de películas cortas agrupadas para conformar una función de una hora de duración.

<sup>24</sup> Ramírez Candiani, “Pasajes de la revolución”, 23.

racionalización de “los espacios de la ciudad para reflejar su forma de modernidad dominante, exclusiva de clases y razas”.<sup>25</sup>

### *Ocio jerarquizado y orgullo regional*

La exclusión porfiriana fue sustituida por una jerarquización simbólica, funcional para los proyectos urbanos posrevolucionarios. Los festejos en torno a los cuatrocientos años de la fundación de la ciudad son un ejemplo de esa estratificación. En 1932 se realizó un evento cívico denominado “Homenaje racial”, descrito por la comisión estatal que lo organizaba como “una fiesta de color” en la que “las regiones del Estado acuden [...] vistiendo sus mejores galas [...] llevando sendos regalos y homenajes para ofrendarlos a Oaxaca, la perla del Sur”.<sup>26</sup> El tributo indígena a la civilizada capital funcionó como metáfora del centralismo político, económico y social, que fue una constante a lo largo del siglo.

En los años veinte la asistencia a las salas de cine era una actividad plenamente integrada a la cotidianidad de la ciudad de Oaxaca. Ir al cine se consideraba una actividad moderna, que igualaba a sus espectadores con la población de otras urbes del mundo desarrollado. Por ejemplo, en el periódico oaxaqueño *Mercurio* se sostenía que el cinematógrafo, el automóvil y los deportes eran las formas más extendidas en que se gastaba el “ocio obrero en los Estados Unidos”.<sup>27</sup> Y como para recalcar los afanes miméticos, las escasas páginas del diario intercalaban las notas políticas y policíacas con anuncios a plana completa de Ford (cuyo distribuidor autorizado, Jesús Barreira, tenía sus oficinas en el Portal de Mercaderes número 6), las carterías del Teatro Luis Mier y Terán, y del Salón Rojo, así como la publicación semanal de unos “Comentarios fílmicos” escritos por un tal *Conde Otho* (posible pseudónimo del joven escritor local Enrique Othón Díaz).

<sup>25</sup> Overmyer-Velázquez, *Visiones de la ciudad esmeralda*, 82. El autor recupera la descripción de Víctor de la Cruz, luego desarrollada por Anselmo Arellanes Meixueiro, respecto a la élite de la capital oaxaqueña como “vallistocracia”, por ser los Valles Centrales el asiento de su poder político y económico, hegemónico sobre el resto del territorio estatal.

<sup>26</sup> Folleto titulado *Homenaje racial. Argumento para la ceremonia al aire libre con que se celebrará el IV Centenario en que Oaxaca obtuvo la jerarquía de Ciudad*, escrito por Alberto Vargas en 1932, citado por Salvador Sigüenza Orozco, “El homenaje racial y la construcción de un paradigma”, en *Oaxaca 1932*, coord. de Salvador Sigüenza Orozco y Daniela Traffano (Oaxaca: Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez, 2012), 15.

<sup>27</sup> “Las horas libres del obrero”, *Mercurio*, 14 de enero de 1925.

Gracias al *Conde Otho* podemos saber que en algunas ocasiones la función del Teatro Mier y Terán registraba un lleno “brutal [...] sin lugar ni para colocar un simple alfiler”, lo que obligaba a algunos a “resignarse a estar parados todo el tiempo que dur[a] la función”. También sabemos que en cada función había un “juez de teatro”, responsable de mantener el orden entre los públicos.<sup>28</sup> La misma arquitectura del teatro, planeada en la etapa álgida de la modernización racional-urbana porfiriana, permitía estratificar a los públicos y hacerlos convivir sin mezclarse. En 1925, el Mier y Terán ofrecía dos funciones los domingos, a las cinco de la tarde y a las nueve de la noche.<sup>29</sup> Sus localidades se dividían en luneta (las butacas en la parte baja del teatro), palcos segundos, galería, y paraíso, este último en la parte más alta del teatro. Los palcos, sin embargo, estaban sujetos a la disposición de la administración del teatro: la desventura del *Conde Otho* —tener que contemplar una función de pie— se debió a que, a pesar de que ya tenía lugar en uno de los palcos, “hubimos de desocupar[lo] para dejar sentar a tres docenas de mocosos que según el empleado del teatro eran hijos de no sé qué conspicuo personaje”.<sup>30</sup>

Cada localidad restringía la mezcla de sectores sociales a partir del costo de acceso. En marzo de 1925 la luneta costaba 60 centavos, lo mismo que un kilo de carne de res o la mitad que una cajetilla de cigarros; los palcos, 30 centavos; la galería, 20 centavos; y el paraíso costaba una sexta parte del precio de la luneta: módicos 10 centavos, un poco más que un kilo de maíz.<sup>31</sup> Esta estratificación funciona como una metáfora de la organización del espacio urbano y la disciplina requerida para habitarlo. La cercanía de la pantalla estaba reservada al público más pudiente —y, por tanto, imaginado como la “clase educada”—, mientras que la galería y el paraíso se reservaban para los públicos populares. Cada público era atendido por un boleterero específico, entraban por puertas bien diferenciadas y todos eran vigilados por el juez de teatro para cumplir el pacto de consumo. En 1926 se ahondó esta división jerárquica: las funciones del Mier y Terán, recinto

<sup>28</sup> *Conde Otho*, “Comentarios fílmicos. De cómo pierde todo encanto una cinta cuando las piernas duelen”, *Mercurio*, 17 de marzo de 1925.

<sup>29</sup> Las funciones en el Mier y Terán se limitaban a los domingos, los días festivos, como el Año Nuevo, y las funciones de beneficencia que ocasionalmente se programaban los martes o los jueves. En el Salón Rojo la programación cinematográfica también estaba limitada a los domingos. En ambos casos, cada semana estrenaba nuevas películas.

<sup>30</sup> *Conde Otho*, “Comentarios fílmicos”, *Mercurio*, 17 de marzo de 1925.

<sup>31</sup> Cartelera Teatro Mier y Terán, *Mercurio*, 1 de marzo de 1925. “Precios a que se expendieron ayer los artículos de primera necesidad”, *Mercurio*, 29 de marzo de 1925.

que estrenaba nuevo administrador, sumó a las entradas tradicionales las opciones de platea y de palcos primeros al elevado precio de 3.60 pesos.

Estos públicos en permanente escenificación y negociación de su participación en el espacio público también buscaron representarse en la pantalla. Durante los años veinte, el cine filmado en México o con participación de mexicanos era ampliamente resaltado por la prensa oaxaqueña. Fue el caso de la película *Su nombre es mujer* (*Thy Name is Woman*, Fred Niblo, 1924), protagonizada por “el gran artista mexicano” Ramón Novarro, “quien logró arrebatarse el primer lugar al ídolo Rodolfo Valentino”.<sup>32</sup> El *Conde Otho* explicó la postura de cierto público: “[A]l tratarse de un paisano, nuestro orgullo se esponja, y nuestro amor propio entona aleluya y dan ganas de darle un beso al afortunado muchacho (si se es mujer, ¡naturalmente!) y si se es hombre un caluroso y ‘cordialísimo’ apretón de manos”.<sup>33</sup>

Ese orgullo esponjado podía convertirse también en prurito regionalista. El 1 de marzo de 1925 se exhibió en el Mier y Terán el documental *Revista Pro-Oaxaca*, que seguía “el viaje de los Diputados al Congreso de la Unión a Oaxaca”. En su comentario publicado el 3 de marzo, el *Conde Otho* recriminó al director de la película: “sujeto cuyo nombre no recuerdo”, originario de “la polvosa ciudad de Tehuacán de las granadas”:

El público paga por ver cosas pasaderas cuando menos, no regala su dinero por ir a aburrirse con mamarrachos tan grandes como la revista precitada, y el que crea que el público de Oaxaca es poco culto y puede tragar gato por liebre, está muy equivocado y no hará sino buscarse una rechifla como la que se concedió el domingo a la *Revista Pro-Oaxaca*[...].<sup>34</sup>

La nota aprovechaba para destacar que “nosotros contamos con un operador cinematográfico más modesto pero mil veces más competente”: Óscar Aragón, “el fotógrafo ejuteco”, anunciante frecuente del *Mercurio* (“Fotógrafo. Av. Independencia 65. Retratos, vistas positivas para cine, películas cinematográficas. Trabajos para aficionados”, según se leía en una de sus publicidades). Óscar y su hermano Arnulfo Aragón se habían dado a conocer en noviembre del año anterior con la exhibición en el mismo Teatro Mier y Terán del documental *Oaxaca* (1924), el cual contenía

<sup>32</sup> Cartelera Teatro Luis Mier y Terán, *Mercurio*, 22 de marzo de 1925.

<sup>33</sup> *Conde Otho*, “Comentarios filmicos. Estrenos de la semana”, *Mercurio*, 24 de marzo de 1925.

<sup>34</sup> *Conde Otho*, “Comentarios filmicos”, *Mercurio*, 3 de marzo de 1925.

“aspectos de la vida oaxaqueña en los últimos meses, así como costumbres regionales y panoramas muy bien logrados”.<sup>35</sup>

Los hermanos Aragón concretaron en 1926 dos cortos “de aficionados” (las primeras películas de ficción filmadas en el estado), con los auspicios de Enrique *Petit* Iturribarria, joven miembro de la *vallistocracia*. Ambos trabajos mostraron las aspiraciones de un público tan moderno como anclado a una idea decimonónica de cultura. La primera, una comedia titulada simplemente *Una aventura de Petit*, fue descrita por Iturribarria como “un jugueteo”:

Sólo diré que se hizo lo que se pudo: cada quien, con pocas instrucciones y sin ensayos anteriores, se colocó ante la cámara, y desarrolló su papel a su modo; adorné la cinta con títulos más o menos ocurentes y asunto concluido. ¿Que esto fue de gusto estragado, vulgar...? No; sed justos; decid que como cómico, no fue nada, convenido, pero no estragado, vulgar; fué un jugueteo.<sup>36</sup>

Más ambiciosa resultó *La ninfa extraviada*, un relato escrito por Iturribarria en que una ninfa es seducida por un sátiro; “pensando en que aquello despedía aroma mitológico, reflexioné, y fui a consultar la mitología, la cual, confieso, nunca habían mis ojos leído”. Según *Petit* en pantalla se veía:

una exhuberante [sic] selva, por la que caminaba hermosísima ninfa, perseguida por un sátiro; vi a la ninfa, plena de juventud purísima, de encantadoras líneas y bellísimos contornos, sugestiva hasta lo irresistible. Vi al sátiro, pleno de vitalidad temible. Contemplé la frondosidad de la selva que por todos lados exhalaba amor; pasó ante mis ojos interiores la frenética lucha... Después maduré la idea: hice del sátiro el representante del amor brutal; de la ninfa, la defensora de la pureza; y si la di por vencida, fue porque así me lo pidió la vida.<sup>37</sup>

La película, estrenada en el Mier y Terán el 29 de abril, suscitó según un crítico “los gritos y las manifestaciones de *las galerías que tomaron por*

<sup>35</sup> *Excelsior*, 29 de noviembre de 1925, citado por Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II (1920-1924)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993), 257. La película se ha perdido y se conoce sólo por referencias.

<sup>36</sup> Enrique Iturribarria, “La ninfa extraviada”, *Mercurio*, 16 de mayo de 1926.

<sup>37</sup> Iturribarria, “La ninfa extraviada”.

*su cuenta* la acentuación escénica”.<sup>38</sup> El público popular, se infiere, malinterpretó el alto mensaje que pretendía transmitir Iturrubarría —quien aseguró tener, “no sé si por desgracia o por ventura, aunque parezca pretencioso, una sensibilidad exquisita”— y festejó sonoramente la alusión sexual en el escarceo entre ninfa y sátiro. La interpretación imprevisible de las películas, una parte inevitable del pacto de consumo mediado, incidió de manera determinante en la representación. Si los públicos populares no podían filmar sus propias historias, como había hecho *Petit*, sí pugnaron por “hacerse visibles” a través de su interacción con las imágenes de la pantalla: “más que argumentos [el cine] entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores”.<sup>39</sup> Con la llegada del cine sonoro en los primeros años treinta, la asistencia al cine como experiencia cultural popular se impuso a los resabios de estratificación de la exhibición teatral de los veinte.

### *La “distorsión” popular*

A finales de los años veinte era claro que el proyecto nacionalista de la posrevolución se construía en buena parte a partir de “un ‘descubrimiento’ del pueblo por intelectuales y artistas”.<sup>40</sup> Ese fenómeno, sumado al notable incremento de la migración rural a las ciudades, dio como resultado una emergencia de lo popular, tanto a nivel simbólico como social y político, que desafió al proyecto de racionalidad urbana ya descrito.

En 1931 se alcanzó la cúspide de la disrupción desde lo popular, cuando los terremotos del 14 de enero y días subsecuentes dejaron a una gran cantidad de personas sin hogar, obligándolas a instalarse en las calles, las plazas y en el Paseo Juárez (un amplio parque público ubicado al norte de la ciudad) en “barracas provisionales, insalubres”. La administración local, en un intento por administrar el caos urbano derivado de la contingencia,

<sup>38</sup> Iturrubarría, “La ninfa extraviada”, citando el artículo de Ramón Pardo titulado “La película de Petit”, publicado el 8 de mayo de 1926 en *Oaxaca Nuevo*. Cursivas de quien suscribe. Tanto *Una aventura de Petit* como *La ninfa extraviada* sólo se conocen por estas referencias; las películas no parecen haber sido conservadas luego de su exhibición inicial.

<sup>39</sup> Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 181.

<sup>40</sup> John Lear, *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; México: Grano de Sal; México: Sindicato Mexicano de Electricistas, 2019), 74.



financió la construcción de “confortables casas de madera”, diseñadas por el ingeniero Rafael M. Peña y elaboradas en talleres instalados ex profeso en los llanos contiguos al acueducto de San Felipe, los cuales “funcionaron bajo un sistema tan bien regulado, como cualquier industria profesional”, según presumió una revista propagandística.<sup>41</sup>

Las acciones racionales transitaron de la proyección civilizadora vertical del Porfiriato a la reacción voluntarista —como la descrita— frente a una ciudad desbordada por los cambios, que algunas voces ilustradas consideraban como un proceso de decadencia. En 1936, Enrique Othón Díaz describió a Oaxaca como sumida en una “profunda atonía y un pauperismo creciente” que ha ido “aniquilando la vida ciudadana”.<sup>42</sup>

La convivencia en los espectáculos públicos también reflejó esa disputa entre los afanes racionalistas y el crecimiento de las masas populares urbanas, relatada por los periódicos como el avasallamiento de la “gente decente” por los “gustos estragados” del pueblo, en los que, además del cine, se incluían otros espectáculos ofrecidos en carpas y jacalones, como las revistas cómicas, frívolas o costumbristas. En 1937, a propósito de las funciones de la Carpa Follies, instalada a un costado de catedral, frente al Palacio Federal, un artículo de *Oaxaca Nuevo* indica que entre los capitalinos “hay deseos de ver algo diferente que no sea el cine, pero se desea algo que esté en tono con la cultura”. Luego describe, con detalles escandalosos encaminados a justificar sus prejuicios, el espectáculo ofrecido por la carpa:

Penetramos y lo primero que salta a nuestra vista es la sala llena de humo porque a los espectadores no hay quien les prohíba fumar en el interior, con grave molestia para las familias que concurren a divertirse. Luego individuos de diversas categorías que trascienden a alcohol, lo que da margen a que causen molestias a los que

<sup>41</sup> *Reconstrucción de Oaxaca después de los temblores* [folleto], julio de 1931, Acervo Foto Maldonado.

<sup>42</sup> Enrique Othón Díaz, *La montaña virgen. Ensayo de novelas* [1936] (Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Instituto de Investigaciones en Humanidades, 2013), 104. La novela de Díaz (antiguo colaborador de los diarios *Mercurio* y *El Oaxaqueño*) describe la serie de abusos padecidos por el indígena Juan Pablo y su familia en su visita a la ciudad de Oaxaca para vender sus mercancías; la urbe es descrita en sus contrastes: construcciones en ruinas y “casas de adobe con aleros de teja” frente a “la cinta plomiza del asfalto [...] congestionada de peatones y animales”: “calles embetunadas que le dan a la ciudad un aspecto vulgar, uniforme y presuntuoso”, 91-92. Para Díaz, la ciudad de Oaxaca de 1936 “languidece y se muere, agotada y exprimida por la voracidad irracional de sus explotadores”, 104.

tienen a su lado, y que perdida la noción a la descencia [*sic*] se dedican a proparar gritos destemplados que en más de una ocasión hieren el pudor de las damas [...].<sup>43</sup>

La proliferación de carpas en las calles de las ciudades mexicanas ejemplifica la apropiación del espacio público por parte de los sectores subalternos durante los años veinte y treinta. Si bien el pacto de consumo en las carpas populares era distinto al de un cine, sobre todo en lo que se refiere a las posibilidades de interacción entre el espectáculo y el público, su influencia modificó también los acuerdos sobre la disciplina requerida para la asistencia a los salones cinematográficos, es decir, las maneras de compartir la sala, la convivencia en silencio y los espacios sociales delimitados por la arquitectura, que se fueron relajando gradualmente.

Con la llegada de la tecnología que permitió empatar imágenes y sonido se afianzó la idea de un “cine nacional”. A lo largo de los años treinta, este cine perfeccionó la capacidad para desplegar una narrativa teatralizada y sobresimplificada, sostenida en convenciones melodramáticas amparadas en la moral tradicional, el costumbrismo y la mitificación de “lo popular”, incluida la música de moda, derivación de ritmos tradicionales como los sones y los corridos. Ese cine sintetizó múltiples referentes: la novela romántica, los relatos folletinescos, el pintoresquismo pictórico y fotográfico, el sainete, la zarzuela y las revistas de carpa. Los temas de mayor éxito se repitieron una y otra vez hasta consolidar géneros bien identificables: comedias rancheras habitadas por doncellas inocentes, bravucones seductores y violentos empistolados; dramas de madres dominantes y patriarcas venerables; una ciudad nocturna poblada de gánsteres, cantantes y bailarinas exóticas; barrios habitados por honestos trabajadores, atribulados por las pillerías de los ricos, y muchas veces por cómicos que, entre tropezones, borracheras y equívocos verbales de ascendencia carpera, logran quedarse con la joven e ingenua vecina.

El éxito del cine mexicano se consolidó, sobre todo, entre los sectores subalternos tanto de México como de buena parte de Latinoamérica. Este descubrimiento comercial de las masas, al inicio de los años cuarenta, impulsó al emergente aparato industrial del cine mexicano a ensayar un modelo de mediación con los sectores populares, tanto urbanos como rurales, que procuraba acercar el discurso de la modernidad —temas, situaciones, arquetipos, valores, prejuicios— con imágenes y expresiones

<sup>43</sup> “Por la ciudad. Los espectáculos en la Carpa ‘Follies’”, *Oaxaca Nuevo*, 6 de junio de 1937.

verbales y corporales a menudo contradictorias. Entre finales de los años treinta y hasta bien entrados los sesenta, las películas mexicanas constituyeron sucesos mediados que confrontaron mensajes explícitos (moralistas, desmovilizadores, racistas, misóginos y garantes de las jerarquías, de la propiedad y del culto al progreso) con “subversiones visibles” sin las cuales ese cine “no hubiera arraigado en un público tan ávido y reprimido”.<sup>44</sup>

La oferta fílmica mexicana y su preferencia en el público popular fue motivo de preocupación entre las “clases educadas” de Oaxaca. En 1939, un artículo de *Oaxaca Nuevo* reflexionaba sobre los vínculos entre la “educación popular” y el “arte cinematográfico”, y señalaba la importancia de aplicar una censura profesional al cine para “defender a nuestro pueblo de influencias perjudiciales a su evolución social”. Líneas más adelante describe una serie de sugerencias a través de las cuales el cine mexicano podría ayudar a “orientar” al pueblo:

Al mismo tiempo que se presentan a nuestros charros ebrios, introducir los estragos del alcoholismo; al propio tiempo que se presenta al hombre como vulgar conquistador de una mujer hacer resaltar la dignidad de ésta en su preferencia por un hombre íntegro, sencillo pero decente y trabajador. Una propaganda atractiva a la vez que de educación ayudaría mucho a levantar el espíritu popular. No hay que olvidar que el espectador inculto es un niño grande que imitará al *gangster* si todos los días se le muestra en nuestras pantallas [...].<sup>45</sup>

La legislación proteccionista establecida desde la administración de Lázaro Cárdenas —que imponía cuotas de pantalla para el cine nacional— favoreció que las ciudades del interior tuvieran una exposición mayor al cine mexicano que la ciudad de México, con más pantallas y mayor diversidad de películas exhibidas. A finales de los cuarenta, mientras que en la capital del país las cintas nacionales promediaba el 30% de la oferta total —en su mayoría exhibidas en las salas más populares en los barrios periféricos—, en el resto del país, por el contrario, la proporción era inversa: 70% de las películas exhibidas eran mexicanas.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Carlos Monsiváis, “La cultura popular en el ámbito urbano. El caso de México”, citado por Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 181.

<sup>45</sup> Estela C. Martín, “La educación popular y el arte cinematográfico”, *Oaxaca Nuevo*, 29 de febrero de 1939.

<sup>46</sup> Dato del Departamento Técnico del Banco Nacional Cinematográfico, citado por Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen*,

Ir al cine durante los años treinta y los cuarenta fue una experiencia radicalmente distinta a la de los años veinte. Los precios, si bien todavía diferenciados, dejaron de ser un factor de segregación. El teatro Macedonio Alcalá (nuevo nombre del Mier y Terán)<sup>47</sup> siguió ofreciendo programas que mezclaban cine mexicano y estadounidense, con precios que en 1939 iban de 1.25 pesos en luneta a 30 centavos en paraíso. Desde inicios de la década también comenzaron a exhibirse funciones en matiné, pensadas para público infantil y costos aún más reducidos: en 1932 la entrada en paraíso costaba 5 centavos.

La extensión de la oferta cinematográfica en este teatro, la difuminación de las jerarquías y el creciente predominio de los públicos populares fue lamentado de formas diversas en la prensa, en un ejercicio narrativo que buscó exacerbar prejuicios y fortalecer la distinción frente al público popular, denostado con argumentos clasistas e, incluso, racistas. Una nota del diario *Libertad* da cuenta, en clave metafórica, del desprecio a un público identificado en términos raciales. Según el texto, “desde que los espectadores populares llenan el coliseo” comenzaron a presentarse problemas de parásitos: “Seguro que hasta la carne más morena no ha salido tan bien librada de las manchas rojas que dejan en brazos, caderas y piernas las canibalescas chinches de los asientos”.<sup>48</sup>

La relajación disciplinaria en el pacto de consumo dificultó la convivencia entre sectores sociales en los salones de cine, lo que impulsó nuevas segregaciones, físicas y simbólicas. Los “cines populares” (de hecho conocidos como “de piojo”) fueron narrados, con sensacionalismo, como espacios de tumulto y desorden. El cine Mitla, ubicado en la calle Guerrero, muy cerca de donde estuvo el desaparecido Salón Rojo, fue uno de esos cines populares y visitarlo en 1943 era, según la prensa, casi peligroso:

1939-1952 (México: El Colegio de México; México: Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998), 58.

<sup>47</sup> El Teatro Luis Mier y Terán tuvo también, entre 1916 y 1920, el nombre de Teatro Jesús Carranza, en homenaje al hermano del primer jefe Venustiano Carranza, caído en combate en 1915 en la sierra mixe. Derrocado el régimen de Carranza y superado el paréntesis soberanista oaxaqueño, el teatro recuperó su nombre original hasta su cambio definitivo en 1933 por el del músico Macedonio Alcalá.

<sup>48</sup> “Cunde la irritación en el Terán”, *Libertad*, 24 de julio de 1933, citado por Luis Alberto Arrijoja y Leticia Gamboa Ojeda, *Historia gráfica del Teatro Macedonio Alcalá. Centenario* (Oaxaca: Secretaría de Cultura de Oaxaca, Teatro Macedonio Alcalá, 2009), 146.

[O]btener un lugar durante la función es cuestión de ir dispuesto a ser “machucado” y a recibir empujones y quizá hasta lesiones con los filosos muros de las paredes del referido cine Mitla y generalmente el público de las localidades altas comienza a llegar desde muy temprana hora [...] [pero] tiene que vencer dos obstáculos, primero que le vendan en el expendio su boleto, lo que se hace con demasiado retraso y luego esperar que abran las puertas, y cuando al fin se da paso a los espectadores, es cuestión de echar a correr entre empujones y todo género de molestias, con peligro de que al pretender obtener un sitio en la primera fila puede perderse el equilibrio y sufrir una tremenda desgracia [...].<sup>49</sup>

Cinelandia, salón ubicado a partir de 1950 en el extemplo de Santa Catarina de Siena en la calle del Cinco de Mayo, buscó distinguirse por su precio de entrada más elevado, entre tres y cuatro pesos, y por programar casi siempre cine de Hollywood, reservado para un público con habilidades de lectura suficientes para comprender los subtítulos.<sup>50</sup> Su oferta estaba dirigida a ese público “decente”, temeroso de visitar el cine Mitla o el Alcalá y exponerse a los “escupitajos, ladrillazos, cigarros encendidos y hasta botellazos”, que según la prensa menudeaban en los cines populares.<sup>51</sup>

En los años cincuenta, el historiador Fernando Iturribarria se quejaba no sólo de los salones populares, sino de las películas mexicanas, en su mayoría dedicadas a halagar “los más bajos instintos del pueblo”. La postura de Iturribarria hace eco de un determinismo, muy común en la época, que consideraba que la cultura debía “elevar” los gustos populares, intrínsecamente primitivos: “El cine que aun siendo caro, resulta por ahora el más barato, al imponerse en el medio de la provincia, ayuno en lo general de espectáculos más elevados, degenera el gusto, enerva el sentido moral, si casi exclusivamente está formado por este tipo de películas”.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> “La empresa de los cines no da facilidades al público”, *Oaxaca Nuevo*, 17 de julio de 1943. El cine Mitla de la ciudad de Oaxaca pretendía emular en su arquitectura a la antigua ciudad zapoteca del mismo nombre.

<sup>50</sup> Desde 1943, y hasta finales del siglo, estuvo prohibido el doblaje de películas en idiomas extranjeros, a excepción de las dirigidas al público infantil; se trataba de una restricción creada para favorecer a la industria del cine mexicano, Adriana Berruero García, *Nuevo régimen jurídico del cine mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2009), 25.

<sup>51</sup> “Abusos en los cines”, *El Imparcial*, 11 de octubre de 1957, citado por Arrijoja y Gamboa Ojeda, *Historia gráfica*, 166.

<sup>52</sup> Fernando Iturribarria, “El cine mexicano visto desde la provincia [29 de marzo de 1950]”, *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, v. VII, n. 28 (invierno 2004): 43-44.

Tal desprecio por el cine mexicano muy pronto se convirtió en una señal de distinción, en una declaración obligada para los que se consideraban parte de un público “educado”. La resonancia de esta postura muestra también las formas múltiples de apropiación de las películas, las cuales acumulan capas de significado y formas de decodificación según los nuevos contextos de recepción. Una comedia ranchera, celebrada en los años treinta por su reivindicación del “alma nacional”, en los cincuenta podía ser vista como una mera curiosidad primitiva, mientras que otras nuevas películas del mismo género fueron descalificadas por su escenificación celebratoria del “atraso rural”. La discusión en la esfera pública constantemente negocia y reelabora significados y pactos de consumo que norman las formas de valorar los productos mediales.<sup>53</sup>

Un articulista aseguraba en 1961 que era “una ofensa obligar a toda una nación a ver cintas calculadas a la medida del analfabeto”. En su argumentación enaltece la superioridad de lo urbano y también recurre a estereotipos racistas para describir una ruralidad considerada premoderna.

[...] el cine nacional se ha adaptado a nuestro pueblo, que cuenta con un 40% de analfabetos, los cuales pagan y quieren salir complacidos. Los productores vieron la necesidad industrial de producir películas para la gente de huarache y alpargata, o sea, para la que no sabe leer. De aquí la fabricación en serie de churros de mala pasta cocidos en pésimo aceite de algodón, inaceptables para todo paladar que sepa lo que es un pastelillo apetitoso.<sup>54</sup>

Un año antes, la prensa oaxaqueña anunció una reorganización de la exhibición cinematográfica en la ciudad que, en gran medida, respondió a la presión exclusivista entre los públicos y “rescató” al Teatro Alcalá de la popularización. Un nuevo salón en proceso de construcción —el cine Oaxaca, ubicado en la calle de Morelos— sería dedicado junto con el Mitla a la exhibición de cine mexicano y otros espectáculos “simples [...]” propios del público que asiste a sus programas”, mientras que el Teatro Alcalá fue

<sup>53</sup> Dagmar Brunow, *Remediating Transcultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention* (Berlín/Boston: Walter de Gruyter, 2015), 150, utiliza el concepto de “remediación” para aludir a las maneras en las que un producto medial se nutre de otros previos para ampliar su significado y sus posibilidades de lectura.

<sup>54</sup> José Díaz Bolio, “El cine y el público”, *El Imparcial*, 1 de julio de 1961, 3. El yucateco Díaz Bolio era un estudioso de la cultura maya cuyos artículos periodísticos eran replicados en varios diarios regionales del país.

reservado para la exhibición de cine extranjero, sobre todo estadounidense, y espectáculos “de gran envergadura”.<sup>55</sup>

La preocupación por la moralidad de las películas era otra forma de distinguirse como público educado, en la medida en que permitía desplegar una cierta idea de tutela y, con ella, un enaltecimiento de la propia condición social. Si bien la censura cinematográfica era una práctica institucional cotidiana,<sup>56</sup> la “clase educada” no sólo se quejaba, también actuaba para incidir en la recepción de los públicos populares. En paralelo a la censura estatal, la Iglesia católica aplicaba la propia e impulsaba a su feligresía a participar en el proceso. En 1959, la esposa de un distribuidor de películas de 16 mm en la capital oaxaqueña informaba de sus preocupaciones pero también de sus logros a la directora del Centro Católico de Orientación Cinematográfica de la Acción Católica Mexicana:

[...] nos hemos limitado a no traer películas clasificadas en C, pero temo que esta situación no podrá ser mantenida en forma perdurable pues, desde mayo que empezamos a trabajar en esto ya había programadas algunas a las cuales se les pudo cortar el pedazo o las escenas [inmorales], y hemos acaparado las exhibiciones en escuelas de la ciudad y algunas de fuera, lo mismo en Parroquias [...].<sup>57</sup>

La práctica censora era una tarea sistémica que —desde una pluralidad de actores tanto estatales como de la esfera pública, pero siempre asumida como parte de la “clase educada”— gestionaba la visibilidad y, de esta forma,

<sup>55</sup> “Cambios en la Compañía Operadora de Teatros”, *Oaxaca Gráfico*, 22 de febrero de 1960, citado por Arrijoja y Gamboa Ojeda, *Historia gráfica*, 171. En 1970, otra reorganización administrativa quitó a la Compañía Operadora de Teatros la gestión del Alcalá, con lo que concluyó su vida como sala de cine cotidiana, Arrijoja y Gamboa Ojeda, *Historia gráfica*, 181.

<sup>56</sup> La Secretaría de Gobernación revisaba todas las películas que buscaban exhibirse en los cines del país; en el caso de las cintas nacionales, esta supervisión incluía la revisión desde los argumentos previos a filmarse, con la finalidad de evitar transgresiones políticas o morales; el primer reglamento de censura cinematográfica en México data de 1913. Eduardo de la Vega Alfaro, *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano* (Guadalajara (Jalisco): Universidad de Guadalajara, 2017), 13-22.

<sup>57</sup> “Justina Ma. H. de Hernández a Emma Ma. Ziegler, 30 de septiembre de 1959”, Archivo de la Acción Católica Mexicana, exp. 2. 5. 3 Centro Católico de Orientación Cinematográfica Pío IX. Una anotación al calce de la carta complementa la información comercial: la empresa se llamaba Distribuidora General de Películas y estaba ubicada en la esquina de las calles García Vigil y Allende; el propietario, y esposo de doña Justina, era el señor Heliodoro Hernández Vázquez.



intentaba tutelar a los públicos populares, determinando lo que les era posible, o no, mirar.

A pesar de las quejas, inconvenientes y desacuerdos, el cine siguió siendo por muchos años el espectáculo más concurrido y popular.<sup>58</sup> En 1959 había en el estado 17 cines (la abrumadora mayoría en la capital) que en conjunto vendieron cerca de millón y medio de localidades, casi una por cada habitante;<sup>59</sup> sin contar con los exhibidores itinerantes que desde mitad de los cuarenta visitaban las cabeceras municipales en prácticamente todo el estado. En los Valles Centrales las proyecciones en formato de 16 mm itineraban una vez a la semana, en coincidencia con el día de mercado; en Tlacolula de Matamoros, por ejemplo, se exhibía los domingos y en Zaachila, los jueves. En la escarpada Cañada, en Huautla de Jiménez, las primeras exhibiciones se realizaron en 1946.<sup>60</sup>

### *Conclusiones: tensiones y acuerdos frente a la pantalla*

En 1961 se filmó en inmediaciones de la ciudad de Oaxaca, en la zona arqueológica de Monte Albán y en Tlacolula de Matamoros la película *Ánimas*

<sup>58</sup> Sin duda, la disponibilidad y accesibilidad de la oferta favoreció a este espectáculo. A partir de 1953 un decreto federal “congeló” los precios de entrada a los cines; desde ese año y hasta los setenta el precio máximo se fijó en cuatro pesos en todo el país. Asimismo, durante los cincuenta se popularizaron los “programas dobles”: dos películas se alternaban a diario en el mismo cine; el público que lo deseara podía aprovechar la política de “permanencia voluntaria” y ver las dos películas incluso más de una vez.

<sup>59</sup> El total de localidades vendidas en los cines oaxaqueños en 1959 fue de un 1 463 000 y la población registrada en el censo de 1960 alcanzó 1 727 266 personas. Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana* (México: edición de autor, 1964), 68. Secretaría de Industria y Comercio, Dirección General de Estadística, *VIII Censo General de Población, 1960. Estado de Oaxaca* (México: Secretaría de Industria y Comercio, 1963). En la ciudad de Oaxaca durante los cincuenta operaban, entre otros, los cines Alcalá, Mitla, Alameda, Cine-landia, Reforma y Río; en 1960 comenzó a operar el cine Oaxaca.

<sup>60</sup> Salvador Sigüenza Orozco y Fernando Mino Gracia, *Manuel Maldonado Colmenares. Imágenes de un pionero del oficio fotográfico en Tlacolula* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2019); Gerardo Melchor Calvo, *Historia de un pueblo... Relatos y costumbres de Zaachila* (Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas; México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996); Inti García y Tzutzumatzin Soto, “Cine Huautla, entre películas, montañas y visiones”, en *Cuaderno para el docente. Historias regionales en Oaxaca*, coord. de Salvador Sigüenza Orozco (Oaxaca: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; Oaxaca: Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, 2017).

Trujano, producida y dirigida por Ismael Rodríguez a partir de la novela *La mayordomía* de Rogelio Barriga Rivas. Durante la filmación en Tlacolula, lugar natal del autor adaptado, decenas de vecinos colaboraron, en forma voluntaria y con gran entusiasmo, para representar una mayordomía tradicional frente a la cámara. La filmación fue todo un suceso en la localidad.<sup>61</sup> Meses después, la película obtuvo cierto éxito de taquilla y reconocimientos internacionales como una nominación al premio Oscar de la academia hollywoodense. A pesar de la mala recepción de la crítica, la “clase educada” oaxaqueña la consideró una buena muestra de los paisajes, las costumbres, las fiestas y las tradiciones autóctonas, un catálogo que sin duda ayudaría a promocionar el turismo, actividad que era prioritaria para el gobierno de Adolfo López Mateos y se había convertido en uno de los motores económicos de la ciudad de Oaxaca. Incluso su función “première” mereció la pantalla del Teatro Alcalá, ya para entonces dedicado casi en exclusiva al cine extranjero (véase la figura 3).

Para esa época, muchas de las familias acomodadas de la ciudad habían integrado ya a sus diversiones privadas el uso de cámaras y proyectores caseros de ocho milímetros que se publicitaban en la prensa local a un precio de \$ 985.00. Comenzaba a registrarse en la ciudad de Oaxaca una nueva transición tecnológica que en unos años, gracias a la televisión, modificaría por completo el panorama del consumo audiovisual, con una tendencia a que este tipo de entretenimiento transitara hacia el ámbito privado.<sup>62</sup>

Entre gozos, tensiones y desencuentros, los heterogéneos públicos oaxaqueños de la primera mitad del siglo xx se apropiaron de formas diversas del espectáculo cinematográfico. Del proyecto de racionalidad urbana diseñado en el Porfiriato, jerárquico, estático y ordenado, a la ciudad masiva de la posrevolución, con una integración e intercambios cada vez más intensos con el centro del país, el salón de cine adquirió y consolidó en la ciudad de Oaxaca un papel relevante como espacio de socialización, de mediación y de escenificación de diferencias y acuerdos entre sectores sociales.

<sup>61</sup> Sigüenza Orozco y Mino Gracia, *Manuel Maldonado Colmenares*, 111-119.

<sup>62</sup> La llegada de la señal de televisión a la ciudad de Oaxaca fue bastante tardía respecto a otras regiones del país, pues la orografía dificultaba la transmisión. En 1968, los sectores medios de la ciudad viajaban al pueblo vecino de Tlacolula de Matamoros, ubicado a la mitad del valle, para poder ver los eventos televisados de los Juegos Olímpicos celebrados en la ciudad de México. Fue hasta inicios de los años setenta que la transmisión vía microondas se hizo regular en la ciudad. Francisco José Ruiz Cervantes, *Imágenes de una identidad. Valles Centrales* (México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología; Oaxaca: Gobierno del Estado de Oaxaca), 38-39.



Figura 3. Anuncio del estreno en Oaxaca de *Ánimas Trujano* (Ismael Rodríguez, 1961). *El Imparcial*, 20 de diciembre de 1961, primera plana

Los recintos destinados a la exhibición filmica fueron vividos por los públicos populares como espacios para el desarrollo de estrategias de adaptación y de resistencia frente a un proyecto modernizador que los impactó en formas múltiples. En las taquillas, vestíbulos y butacas afirmaron su presencia pública y demandaron un espacio para participar en el espectáculo; en la pantalla encontraron cartabones, mensajes y rostros que los interpelaron y motivaron a regresar a nuevas funciones. En su práctica cotidiana como asistentes al cine ensayaron, perfeccionaron y legitimaron sus estilos de sentir y de pensar. La mediación descrita sin duda incidió en sus maneras de imaginarse ciudadanos y de interactuar social y políticamente en el espacio público.

Al mismo tiempo, las élites tanto antiguas como emergentes se distinguieron por sus formas de consumo fílmico en espacios diseñados especialmente para ellos, pero también por sus esfuerzos para racionalizar,

instruir y tutelar la mirada del público popular; en su narración mediada de los salones populares y de las películas producidas en México se expresan muchos de sus valores, prejuicios, proyectos, aspiraciones y frustraciones frente a una modernidad que también los sacudió y los obligó a resistir y a negociar nuevas maneras de integrarse a una sociedad masiva, sin perder su condición de excepcionalidad en su ser ciudadano, oaxaqueño, mexicano y moderno.

## FUENTES

### *Fuentes documentales*

Archivo de la Acción Católica Mexicana, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Acervo Foto Maldonado, archivo particular, Tlacolula de Matamoros, Oaxaca.

Biblioteca de Genaro V. Vázquez, Guelatao de Juárez, Oaxaca.

Hemeroteca Pública de Oaxaca Néstor Sánchez Hernández, Oaxaca, Oaxaca.

### *Periódicos*

*Diario Oficial. Estados Unidos Mexicanos*, 23 de junio de 1913.

*Excelsior*, 29 de noviembre de 1925.

*Ferrocarril, El. Periódico Independiente y Liberal*, Oaxaca, Oaxaca, 16 de enero de 1898.

*Imparcial, El*, Oaxaca, Oaxaca, 1 de julio de 1961, 11 de octubre de 1957.

*Libertad. Primer Diario Efectivamente Libre de Oaxaca*, 24 de julio de 1933.

*Mercurio. Diario Independiente de Información*, Oaxaca, Oaxaca, 14 de enero de 1925; 1, 3, 14, 17, 22, 24 y 29 de marzo de 1925.

*Oaxaca Gráfico*, 17 de julio de 1943, 22 de febrero de 1960.

*Oaxaca Nuevo*, 6 de junio de 1937, 17 de julio de 1943.

*Voz de la Verdad, La. Periódico Religioso, Social y de Variedades*, 16 de enero de 1898.

### *Bibliografía*

Arrijoja, Luis Alberto, y Leticia Gamboa Ojeda. *Historia gráfica del Teatro Macedonio Alcalá. Centenario*. Oaxaca: Secretaría de Cultura de Oaxaca, Teatro Macedonio Alcalá, 2009.

- Berrueco García, Adriana. *Nuevo régimen jurídico del cine mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2009.
- Brunow, Dagmar. *Remediating Transcultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlín/Boston: Walter de Gruyter, 2015.
- Conde Otho [Enrique Othón Díaz]. "Comentarios filmicos." *Mercurio*, 3 de marzo de 1925.
- Conde Otho [Enrique Othón Díaz]. "Comentarios filmicos. De cómo pierde todo encanto una cinta cuando las piernas duelen." *Mercurio*, 17 de marzo de 1925.
- Conde Otho [Enrique Othón Díaz]. "Comentarios filmicos. Estrenos de la semana." *Mercurio*, 24 de marzo de 1915.
- Díaz, Enrique Othón. *La montaña virgen. Ensayo de novela* [1936]. Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Instituto de Investigaciones en Humanidades, 2013.
- Díaz Bolio, José. "El cine y el público." *El Imparcial*, 1 de julio de 1961, 3.
- García, Inti, y Tzutzumatzin Soto. "Cine Huautla, entre películas, montañas y visiones." En *Cuaderno para el docente. Historias regionales en Oaxaca*, coordinación de Salvador Sigüenza. Oaxaca: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; Oaxaca: Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, 2017. <https://www.oaxacaeneltiempo.org/wp-content/uploads/2017/04/Cuaderno-para-el-docente.pdf>.
- García Chávez, María. "Nombrar a los desconocidos. Espectadores de cine en la ciudad de Zacatecas (1904-1931)." *Fuentes Humanísticas*, n. 62 (enero-junio de 2021).
- Heuer, Federico. *La industria cinematográfica mexicana*. México: edición de autor, 1964.
- Iturribarría, Enrique. "La ninfa extraviada." *Mercurio*, 16 de mayo de 1926.
- Iturribarría, Fernando. "El cine mexicano visto desde la provincia [29 de marzo de 1950]." *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, v. VII, n. 28 (invierno 2004): 43-44.
- Leal, Juan Felipe, y Eduardo Barraza. "Inicios de la reglamentación cinematográfica en la ciudad de México." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n. 150 (octubre-diciembre 1992): 139-175.
- Leal, Juan Felipe, y Eduardo Barraza. *Anales del cine en México, 1895-1911. 1900: segunda parte. El cinematógrafo y los teatros*. México: Juan Pablos Editor; México: Voyeur, 2009.
- Lear, John. *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; México: Grano de Sal; México: Sindicato Mexicano de Electricistas, 2019.

- Martín, Estela C. “La educación popular y el arte cinematográfico.” *Oaxaca Nuevo*, 29 de febrero de 1939.
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1991.
- Melchor Calvo, Gerardo. *Historia de un pueblo... Relatos y costumbres de Zaachila*. Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas; México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- Méndez Aquino, Alejandro. “Teatro del siglo xvi a la mitad del siglo xx.” En *Historia del arte de Oaxaca. Colonia y siglo xix*, coordinación de Margarita Dalton y Verónica Loera, v. 2. Oaxaca: Gobierno del Estado de Oaxaca, 1997.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003.
- Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx.” En *Historia general de México*, t. 2. México: El Colegio de México, 1981.
- Neiger, Motti, Oren Meyers y Eyal Zandberg. “On Media Memory: Editor’s Introduction.” En *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Overmyer-Velázquez, Mark. *Visiones de la ciudad esmeralda. Modernidad, tradición y formación de la Oaxaca porfiriana*. Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca; Oaxaca: Congreso del Estado de Oaxaca, 2010.
- Pardo, Ramón. “La película de Petit.” *Oaxaca Nuevo*, 8 de mayo de 1926.
- Piccato, Pablo. “De la ciudadanía a los ciudadanos: notas sobre la contingencia en la historia política”. En *Ciudadanos inesperados. Espacios de formación de la ciudadanía ayer y hoy*, edición de Ariadna Acevedo Rodrigo y Paula López Caballero. México: El Colegio de México; México: Instituto Politécnico Nacional, Centro de Investigación y Estudios Avanzados, 2012.
- Ramírez, Gabriel. *El cine yucateco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- Ramírez Candiani, Fernando. “Pasajes de la revolución. La soberanía del estado de Oaxaca, 1914-1916. Sinceras confidencias de un testigo presencial [mecanoescrito, 1936].” *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, v. vii, n. 28 (otoño-invierno 2004).
- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II (1920-1924)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.
- Reyes Díaz, Evelia. *Ciudades, lugares, gentes, cine. Apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2012.

- Rosas Mantecón, Ana. *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa; México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2017.
- Ruiz Cervantes, Francisco José. *Imágenes de una identidad. Valles Centrales*. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Oaxaca: Gobierno del Estado de Oaxaca, 2011.
- Secretaría de Industria y Comercio, Dirección General de Estadística. *VIII Censo General de Población, 1960. Estado de Oaxaca*. México: Secretaría de Industria y Comercio, 1963.
- Sigüenza Orozco, Salvador, y Fernando Mino Gracia. *Manuel Maldonado Colmenares. Imágenes de un pionero del oficio fotográfico en Tlacolula*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2019.
- Sigüenza Orozco, Salvador. "El homenaje racial y la construcción de un paradigma." En *Oaxaca 1932*, coordinación de Salvador Sigüenza y Daniela Traffano. Oaxaca: Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez, 2012.
- Tenorio Salgado, José Manuel. "Un acercamiento a la historia del cinematógrafo en la ciudad de Oaxaca de Juárez." En *El cine en las regiones de México*, edición de Lucila Hinojosa Córdova, Eduardo de la Vega Alfaro y Tania Ruiz Ojeda. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013.
- Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2002.
- Torres San Martín, Patricia. *Crónicas tapatías del cine mexicano*. Guadalajara (Jalisco): Universidad de Guadalajara, 1993.
- Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México; México: Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- Vega Alfaro, Eduardo de la. "Prensa, cine y poder en la última etapa de la dictadura porfirista. Los reportajes de *El Diario* y el caso de *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (1907), de Salvador Toscano Barragán." En *El cine en las regiones de México*, edición de Lucila Hinojosa Córdova, Eduardo de la Vega Alfaro y Tania Ruiz Ojeda. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013.
- Vega Alfaro, Eduardo de la. *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano*. Guadalajara (Jalisco): Universidad de Guadalajara, 2017.



## SOBRE EL AUTOR

Fernando Mino Gracia es licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y maestro en Historia por la misma universidad. Doctorante en el Posgrado de Historiografía de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Su línea de investigación se concentra en las manifestaciones de la cultura visual y sus impactos en la construcción de la memoria durante el siglo xx mexicano. Autor de *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 2007); *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cineteca Nacional, 2011), y *El gallo de oro. Reflejos críticos a la sombra de un palenque* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Filmoteca UNAM, 2021). Radica en la ciudad de Oaxaca, donde ha publicado, en coautoría con Salvador Sigüenza Orozco, *Manuel Maldonado Colmenares. Imágenes de un pionero del oficio fotográfico en Tlacolula* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2018).