

La presencia de óperas primas de ficción realizadas desde Guadalajara en el campo cinematográfico transnacional (2011-2020)

The Presence of Fiction Directorial Debuts from Guadalajara in the Transnational Cinematic Field (2011–2020)

JOSÉ HAROLDO FAJARDO IBARRA

haroldo@iteso.mx

<https://orcid.org/0000-0002-8115-6765>

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México

FECHA DE RECEPCIÓN
febrero 12, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
mayo 22, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre 2025

<https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i31.470>

RESUMEN / Este artículo presenta una caracterización de las 27 óperas primas de ficción filmadas por realizadores noveles en Guadalajara, México, entre 2011 y 2020, examinando su presencia como capital específico dentro del Campo Cinematográfico Transnacional, a través de la perspectiva teórica de Pierre Bourdieu. Se describe la presencia de estas películas en el campo y su integración en el panorama cinematográfico global. Metodológicamente, el estudio implicó la búsqueda y categorización de películas por medio de una investigación documental, sistematizada en una base de datos. Los hallazgos revelan un aumento en la producción cinematográfica, impulsado principalmente por esfuerzos individuales en medio de oportunidades de financiamiento y circulación limitadas.

PALABRAS CLAVE / Producción cinematográfica, Cine regional, Cine Jalisciense, Cine transnacional.

ABSTRACT / This paper presents a characterization of the 27 first fiction films filmed by new filmmakers in Guadalajara, Mexico, between 2011 and 2020, examining their presence as specific capital within the Transnational Cinematographic Field through the theoretical perspective of Pierre Bourdieu. The presence of these films in the field and their integration into the global panorama is described. Methodologically, the study involved the search and categorization of films through documentary research, systematized in a database. The findings reveal an increase in film production, driven primarily by individual efforts amid funding opportunities and limited circulation.

KEYWORDS / Film production, Regional cinema, Films made in Jalisco, Transnational cinema.



FIGURA 1. *My first movie*
(Manuel Villaseñor, 2013).

Una versión previa de este texto fue presentada como ponencia en el 35 encuentro de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación AMIC.

El propósito de este artículo consiste en ofrecer un panorama general de las condiciones estructurales de producción de óperas primas de ficción en Guadalajara, México¹. Para ello expongo, por medio de un análisis descriptivo, las características particulares de las 27 películas que fueron realizadas durante el periodo comprendido entre los años 2011 y 2020. Durante este lapso ocurrió un crecimiento sostenido en el surgimiento de directores noveles, quienes buscaron iniciarse en el campo cinematográfico con la realización de sus primeras películas.

Como se verá a lo largo del texto, las posibilidades de filmar a bajo costo a partir del acceso a tecnologías digitales, la profesionalización de los espacios de formación técnica y académica, así como la continuidad y diversificación de festivales, además de la creación de dependencias públicas y legislación en torno a la cinematografía de Guadalajara, dan cuenta del momento por el que atraviesa el campo cinematográfico

¹Este trabajo tiene su origen en una investigación más amplia, realizada durante mi trabajo de tesis de maestría. En ella me pregunto por las condiciones, tanto estructurales como subjetivas, con las que contaron algunos realizadores cinematográficos oriundos de la ciudad de Guadalajara para diseñar y ejecutar tácticas de incorporación al campo cinematográfico transnacional. Por lo tanto, en este texto descarto las óperas primas de documental y animación para concentrarme únicamente en largometrajes de ficción de acción viva. El interés por colocar el foco de la investigación en la ficción no es exclusivamente personal, sino que responde también a la necesidad de un recorte metodológico que permitió construir el objeto a investigar tomando en cuenta su factibilidad durante el tiempo de duración del programa del cual se deriva este trabajo.

FIGURA 2. Fotograma de *Les Poetes* (Omar Velasco, 2020). Fuente: IMDb.



en esta ciudad. En tanto sujetos, prácticas e instituciones, dichos elementos conforman un espacio social estructurado en el que se pueden observar reglas, tensiones, disputas y negociaciones por posiciones de poder, que se dan como parte de la dinámica propia de un campo.

Lo anterior puede ser rastreado en la materialidad representada en la primera cinta de cada realizador cinematográfico. A partir del análisis de las características de cada una de las películas filmadas por esta generación de cineastas, es posible dar cuenta de las estructuras que en ellas se manifiestan. Es por ello que esta investigación busca responder a la pregunta: ¿cuáles son las condiciones estructurales propias del campo cinematográfico transnacional expresadas en las óperas primas de ficción filmadas en Guadalajara durante el periodo 2011-2020?

ALGUNOS ANTECEDENTES Y UN BREVE RECORRIDO HISTÓRICO SOBRE LA PRODUCCIÓN CINEMATO- GRÁFICA EN GUADALAJARA

Me interesa comenzar este artículo apuntando que suele referirse al cine, ya sea desde su estudio o desde sus mismas prácticas de producción, como arte o como industria,

muchas veces sin una distinción clara entre ambas. Es así que la producción cinematográfica ha sido observada desde campos y disciplinas tan diversas como son, por citar apenas unas cuantas, la historia, los estudios culturales, la economía política de la comunicación y la cultura, la economía de medios, la gestión estratégica, la teoría crítica, la sociología de la cultura y los estudios cinematográficos.

Son abundantes en este sentido las revisiones históricas que, a partir de la delimitación de períodos particulares, se enfocan en las características de la producción cinematográfica situada en diversas épocas y regiones. Otra serie de análisis que se presentan con regularidad son aquellos que, afirma Alvarado (2018), observan al cine desde “el análisis narrativo y estético que privilegia a la imagen y al montaje (escritura en imágenes) como focos centrales de estudio” (p. 252). Con esto en mente, los textos sobre la producción cinematográfica se han concentrado también en revisar autores, movimientos de vanguardia, géneros cinematográficos o estilos filmicos representativos.

Por otro lado, se puede notar que ha prevalecido un enfoque que se inclina a mirar a la producción cinematográfica como una industria cultural o del entretenimiento, desde donde se han revisado ampliamente las condiciones

estructurales de la producción, la circulación y el consumo de cine. Desde estos enfoques, que se nutren de la teoría crítica o la economía política de la comunicación como perspectivas teóricas, se pueden mencionar debates que giran en torno a las grandes compañías productoras y las ideologías que las películas contribuyen a perpetuar, ya sea en el público que las consume o directamente sobre los sujetos que las producen, como parte integral de una industria.

Finalmente, como señala Victor Rivas Morente (2012), “la influencia de la sociología provocó una fragmentación de los estudios sobre cine en cuatro ramas principales: los estudios socioeconómicos, la institución cinematográfica, la industria cultural y la representación de lo social” (p. 211). Teniendo a estas perspectivas como punto de partida, se ha estudiado la institucionalidad del cine, es decir todo aquello que enmarca a las obras cinematográficas dotándolas de un sentido social. Estos estudios se preguntan qué es el cine según las propias comunidades cinematográficas, quiénes dan validez a estas ideas o bajo qué condiciones se desarrollan. Indagan pues en cómo se producen, reproducen, negocian o disputan estos sentidos sociales acerca del quehacer cinematográfico.

Los debates presentados anteriormente se hacen manifiestos de igual manera en los estudios dedicados al cine producido en México. Si bien en países de habla inglesa se ha desarrollado un campo de estudio autónomo enfocado a la producción cinematográfica, conocido como *Film Studies*, en nuestro país, como en general en latinoamérica y países no angloparlantes, los trabajos académicos que colocan al cine como objeto de estudio suelen partir desde diversas preocupaciones disciplinares provenientes de las ciencias sociales y las humanidades, como es el caso de las Ciencias de la Comunicación.

Ignacio Sánchez Prado (2023) agrupa algunas de las tendencias actuales al respecto de los estudios sobre cine en México. En principio, señala la participación activa de la crítica especializada y sus aportaciones a los trabajos académicos sobre cine. Posteriormente, el autor da cuenta del

papel que los enfoques historiográficos han jugado en la configuración del campo, donde las investigaciones han cubierto y analizado las películas prácticamente desde el nacimiento del cinematógrafo. El formalismo y la semiótica, donde caben tanto los procesos de significación como la forma propia de las películas, han conformado otro grupo importante de trabajo académico en torno al cine mexicano. Por último, el sistema de medios, el estudio de audiencias y la circulación de las películas, han sido enfocadas y analizadas por disciplinas tales como las ciencias de la comunicación, la sociología o la ciencia política, es decir desde las ciencias sociales.

Por su parte, en cuanto al cine producido en Guadalajara se refiere, Jalisco ha sido, desde la llegada del cine al país en 1896, un estado proclive al desarrollo de la producción cinematográfica. El estado de Jalisco ha sido partícipe del campo cinematográfico no únicamente a través de la realización y exhibición local de películas, sino también con la aportación de capital humano al campo transnacional, e incluso a la construcción de imaginarios de lo nacional (Gómez, 2019). No obstante, los “trabajos académicos sobre cine —y sobre la producción artística en general— se han focalizado históricamente en el estudio de los productores y campos culturales considerados centrales y consagrados nacionalmente” (Kejner, 2017, p. 66) desde la capital del país.

En este sentido, la literatura académica enfocada en la cinematografía de Jalisco no es para nada abundante en comparación a los estudios sobre el cine nacional, mismos que se han llevado a cabo desde una perspectiva centralista que tiende a la homogeneización nacional y a ignorar las particularidades de lo local. Lo anterior da cuenta, como señala Annemarie Meier (2021), de la “falta de atención de los estudiosos que no corresponde al peso que la región ha tenido y sigue teniendo en el cine mexicano y el imaginario cultural dentro y fuera del país” (p. 2).

Un breve recorrido por la historia del cine en Guadalajara permite observar que esta ha sido estudiada y documentada desde la llegada del cinematógrafo a Jalisco, partiendo de la

Fuente: Elaboración del autor.

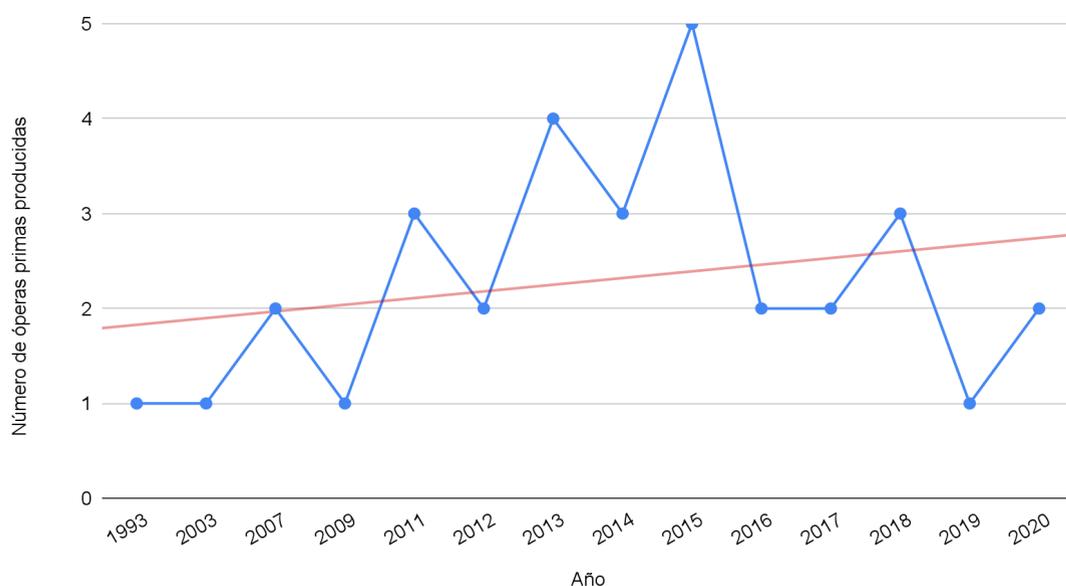


FIGURA 3. Óperas primas filmadas en Guadalajara (1993-2020).

primera exhibición cinematográfica pública, misma que se llevó a cabo el 20 de octubre de 1896 en el Liceo para Varones de Jalisco. Apenas unas semanas después, durante noviembre del mismo año, Gabriel Veyre —enviado de los Hermanos Lumière— filmó las primeras “vistas” en Jalisco, específicamente en la finca “La Florida” ubicada en la hacienda de Atequiza (Vaidovits, 1989).

Durante la época del cine silente, el fotógrafo Jorge Stahl junto con sus hermanos Carlos y Antonio, filmaron y exhibieron la que es considerada la primera película de ficción en Guadalajara, *Ladrón de bicicletas* (Jorge Stahl, 1906), tras algunos años dedicándose a la filmación y exhibición de “vistas” de escenas costumbristas de esta ciudad (Tuñón, 1986; Vaidovits, 1989). Si bien algunas otras películas fueron realizadas durante este periodo, con la llegada del cine sonoro en la década de los 30, la producción cinematográfica en Guadalajara sufrió un franco declive, propiciado por las complicaciones que trajeron consigo los tiempos y procesos de postproducción (Gómez, 2019).

La década de los 40 estuvo marcada por el establecimiento de empresas productoras en Guadalajara, mismas que intentaron posicionarse como pioneras en la entonces reciente industria cinematográfica a través de aportaciones

económicas para la realización de películas en la ciudad. Lo anterior debido a que no se contaba con la infraestructura o el personal capacitado para la realización local (Tuñón, 1986). En consecuencia, este fenómeno generó una mayor dependencia del entonces Distrito Federal, lo cual desencadenó un largo periodo de sequía en la producción cinematográfica de la región. No fue sino hasta el año 1964 que la compañía Producciones Jose Luis Bueno filmó y exhibió la película *Guadalajara en Verano* (Julio Bracho, 1964), considerada además como un éxito en taquilla (Tuñón, 1986).

Durante los últimos años de la década de los 60 y, sobre todo durante los 70, se filmaron varias películas en la ciudad gracias a la aparición de formatos filmicos caseros, específicamente la cinta de súper 8mm. Pedro Matute Villaseñor (2016) destaca de este grupo de realizadores la noción de independencia para realizar sus películas, pues fueron producidas al margen de la industria nacional. Al estar filmadas “en formatos mucho más maniobrables y a un costo irrisorio” (Matute, 2016, p. 8), las características temáticas, así como narrativas, se alejaban de los estándares de las películas realizadas tanto nacional como localmente.

Asimismo, esta época se destaca por el surgimiento de espacios alternativos de exhibición, particularmente festivales

y cineclubes (Matute, 2012, 2016; Lay-Arellano, 2016). Estos lugares significaron un punto de encuentro y desarrollo para la exhibición, consumo, discusión y eventual realización de películas en la ciudad. En 1965 se llevó a cabo la primera edición del Festival Internacional Guadalajara de Cortometraje, que tuvo actividades de manera intermitente hasta el año 1972, sumando un total de cuatro ediciones. Por otro lado, el primer antecedente de un cineclub con el que se cuenta data de los años 50, con la fundación del Cine-Club Universitario². Destacan también el cineclub de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Guadalajara³ y el Cine Club Guadalajara, ubicado en la Casa de la Cultura Jalisciense⁴.

Mención aparte merece el cineclub Cine y Crítica fundado en 1976, con el apoyo del Goethe Institut y con el Museo Regional como sede. La intención de este espacio consistió en “conocer y estudiar al cine que se realizaba al margen del *mainstream*, lejos del cine industrial de Hollywood y del cine comercial mexicano” (Meier, 2010, p. 1). Además de la exhibición, este cineclub se caracterizó por la organización de seminarios y talleres, actividades que culminaron con la realización de películas por parte de sus miembros, impulsados a ésta principalmente por la llegada de Jaime Humberto Hermosillo (Meier, 2010), quien para ese entonces contaba ya con amplia experiencia en la realización cinematográfica industrial.

²En este espacio, fundado por iniciativa del profesor Río Akal en la Universidad de Guadalajara, se proyectaban películas principalmente europeas, que eran facilitadas por consulados y embajadas (Gómez, 2019).

³Durante el rectorado de la Universidad de Guadalajara de Jorge Matute Remus (1949 - 1953) se creó la División Cinematográfica. Además de producir documentales y productos educativos, esta división contó con este cineclub, a cargo de Roberto Pardiñas. Una vez terminado el periodo como rector de Matute Remus, la División Cinematográfica no tuvo continuidad (Gómez, 2019).

⁴Fundado ya entrados los años 60 con el apoyo de la Alianza Francesa.

Tales esfuerzos en estos rubros se consolidaron durante este mismo periodo. Específicamente, en el año 1986 se llevó a cabo la primera edición de la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara⁵ y se fundó el Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas (CIEC), que es considerado como la primera escuela de cine en Jalisco. Ambos proyectos fueron respaldados por la Universidad de Guadalajara, misma que ya entrados los noventa, apoyó distintas producciones cinematográficas bajo un esquema de coproducción. No obstante, estas cintas no necesariamente fueron filmadas en Guadalajara, ni se destacó en estas la participación de colaboradores jaliscienses.

No se puede obviar en este breve recorrido por la producción cinematográfica de ficción la constante participación en el campo de realizadores dedicados al cortometraje y el cine de animación desde Guadalajara. La producción cinematográfica en formato breve data desde los primeros trabajos de directores hoy consagrados como Guillermo del Toro (*Doña Lupe*, 1986; *Geometría*, 1987). De esta misma época se destaca el trabajo de Antonio Urrutia (*De tripas corazón*, 1985)⁶, Celso García (*Su radito*, 2002; *La leche y el agua*, 2006) y Kenya Márquez (*Cruz*, 1997; *Señas particulares*, 2006)⁷, por citar apenas unos cuantos.

⁵Esta muestra se consolidó, dando paso al Festival Internacional de Cine en Guadalajara, en su vigésima edición llevada a cabo el año 2005. Este espacio se ha posicionado y mantenido a través de los años como uno de los festivales internacionales más importantes de la región iberoamericana hasta la actualidad.

⁶Este cortometraje fue nominado al premio Óscar, otorgado por la *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* en los Estados Unidos, el cual es considerado hasta la fecha el galardón más prestigioso en cuanto al cine industrial se refiere.

⁷Estos realizadores tuvieron la posibilidad de acceder a distintos financiamientos a nivel federal para la realización de sus cortometrajes, mismos que fueron ampliamente circulados y premiados en el circuito internacional de festivales. Por otro lado, Márquez se desempeñó también como directora del Festival Internacional de Cine en Guadalajara (2002-2005).

Fuente: Elaboración del autor.

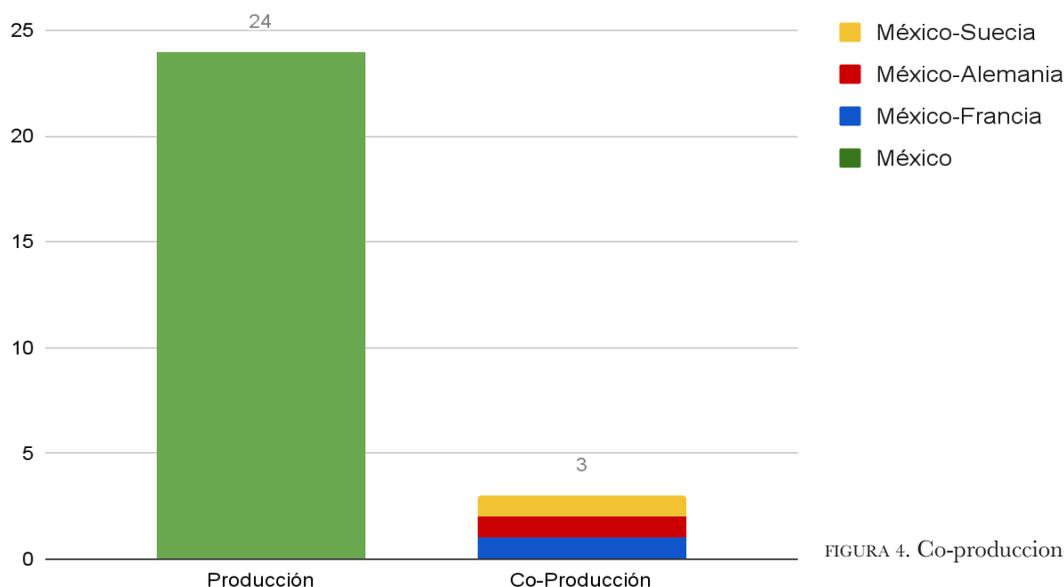


FIGURA 4. Co-producciones.

En el terreno de la animación, un nutrido grupo de jaliscienses han incursionado en el campo desde los años noventa, consolidando a la ciudad de Guadalajara como un semillero para la realización de películas en dicho formato. Rigoberto Mora, asociado con Guillermo del Toro, fundó la compañía dedicada a la creación de efectos especiales, prostéticos y cine de animación “Necropia”, la cual se afianzó como una formadora de nuevos prospectos (Andalón y Gómez, 2022). Destaca también la realización de los cortometrajes *Sin sostén* (Urrutia y Castillo, 1998), *El octavo día* (Basulto y Medina, 2000) y *Hasta los huesos* (Castillo, 2001) entre otros; además de los largometrajes *El gran milagro* (Bruce Morris, 2011) y *El secreto del medallón de jade* (Leopoldo Aguilar, 2012).

En síntesis se puede señalar que, más allá de los altibajos, los aportes que datan desde la llegada del cine a Jalisco han sido perseverantes desde distintos frentes. Ya sea desde la cinefilia, la formación cinematográfica, la generación de espacios para exhibir o modelos para producir películas; así como la constante realización de proyectos, tanto en el documental, la ficción, la animación e incluso géneros audiovisuales periodísticos, que han ganado notoriedad al ser exhibidos y premiados dentro y fuera de México.

A partir de la década de los noventa la realización de largometrajes de ficción en Guadalajara, particularmente de cineastas debutantes, fue de esporádica a prácticamente nula.

Como se puede observar en la FIGURA 3, durante el periodo comprendido entre los años 1993 y 2010, apenas cinco largometrajes de ficción fueron filmados por realizadores debutantes de Guadalajara. A saber, estas fueron las películas que tuvieron su estreno, ya fuera como parte de la competencia de festivales internacionales⁸, o en exhibición comercial en salas: *Cronos*⁹ (Guillermo del Toro, 1993), *Fantasías* (Jorge Araujo, 2003), *Llamando a un ángel* (Francisco Rodríguez, Héctor Rodríguez y Rodolfo Guzmán, 2007), *La misma luna* (Patricia Riggen, 2007) y *Otro tipo de música* (José Gutiérrez, 2009). Finalmente, la producción de óperas primas de ficción en Guadalajara comenzó un proceso de crecimiento sostenido a partir de la segunda década del año dos mil. Este periodo (2011-2020) enmarca temporalmente esta investigación.

⁸Principalmente en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, puesto que el Festival Internacional de Cine de Morelia comenzó a exhibir largometrajes como parte de su selección oficial a partir de su quinta edición, en 2007, y hasta el año 2010 no exhibió ningún largometraje de realizadores de Guadalajara como parte de su selección oficial.

⁹*Cronos* fue exhibida en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes, donde obtuvo el premio Mercedes-Benz en 1993.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Pierre Bourdieu (1990) define al campo como un espacio social estructurado y estructurante. Es un espacio estructurado en tanto conserva formas de reproducción del sentido, a partir de normas y reglas compartidas por los sujetos que lo integran. Por otro lado, el campo es estructurante, toda vez que los sujetos asimilan los fundamentos del mismo por medio de sus procesos de socialización. Esta estructuración se presenta a su vez de manera dinámica pues los sentidos al interior del campo no son fijos, sino que se encuentran en constante reestructuración o reconfiguración de acuerdo a las prácticas del grupo de sujetos que los integran (Vizcarra, 2002).

Específicamente, un campo está compuesto por agentes, instituciones y prácticas que lo dotan de autonomía, es decir “aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios” (Bourdieu, 1990, p. 109). Cabe señalar que Pierre Bourdieu nunca trabajó la noción de campo cinematográfico como tal. Por ello, el uso del concepto para este trabajo se puede considerar “una derivación por analogía” (Fuentes, 2015, p. 159), puesto que “existen homologías con cualquier otro tipo de campo, en tanto que tiene sus dominantes y dominados, sus conservadores y vanguardias, sus luchas y sus mecanismos de reproducción” (Rodríguez, 2015, p. 5).

La analogía anterior permite entonces “entender de dónde surgen [las] instituciones y cómo se configura su ‘campo’ de acción social” (Rivas Morente, 2012, p. 215), en este caso el de la producción cinematográfica. Para ello hay que entender al campo cinematográfico como “un entramado de relaciones de fuerzas entre diversos actores sociales, institucionales y culturales, al interior del cual se producen no sólo obras materiales (las películas) sino también discursos, interpretaciones y valores, tanto económicos como simbólicos” (Stange y Salinas, 2009, p. 271). En este sentido puede

hablarse de la autonomía del campo cinematográfico (Rivas Morente, 2012).

En concreto, y para efectos del presente trabajo, por agentes me referiré a los propios realizadores cinematográficos. Por su parte, entenderé las prácticas como la realización cinematográfica en sí misma, teniendo como capital específico del campo a las películas. Finalmente, las instituciones se agruparán en Estado, escuelas y festivales de cine. El Estado como responsable de promover políticas públicas y regular el otorgamiento de fondos y estímulos para la producción, así como de ejecutar labores de preservación, conservación y difusión. Las escuelas como instituciones dedicadas a la reproducción de las reglas del campo. Por su parte, los festivales de cine funcionan como los principales espacios de legitimación, al otorgar reconocimiento a las películas y a sus realizadores.

Por otro lado, Thomas Elssaesser (2015) considera el concepto de cine transnacional como “el que mejor representa la situación de la cinematografía actual bajo las condiciones que marca la globalización” (p. 175). Lo anterior parte de la noción de que el cine transnacional posiciona al circuito de festivales como el “principal punto de encuentro e intercambio” entre realizadores y las películas mismas, toma en cuenta el “giro digital” de la cinematografía en sus procesos de producción, circulación y consumo, además de aglutinar los movimientos cinematográficos producidos localmente en un entorno global. Conceptualizar al cine como transnacional permite trascender la idea de “cine del mundo”, misma que construye una mirada dicotómica que pone al centro a los Estados Unidos, principalmente aquellas películas producidas en Hollywood (y en menor medida al cine Europeo) y que, en consecuencia, reserva las periferias para las cinematografías del resto del mundo (Elssaesser, 2015).

Por su parte, Nadia Lie (2016) apunta que la transnacionalidad está fuertemente vinculada con el cine, en principio, dada su capacidad de trascender fronteras ya sea de forma física o virtual. Esto puede ser entendido desde el “giro digital” de la cinematografía, mismo que aplica para todas sus

Fuente: Elaboración del autor.

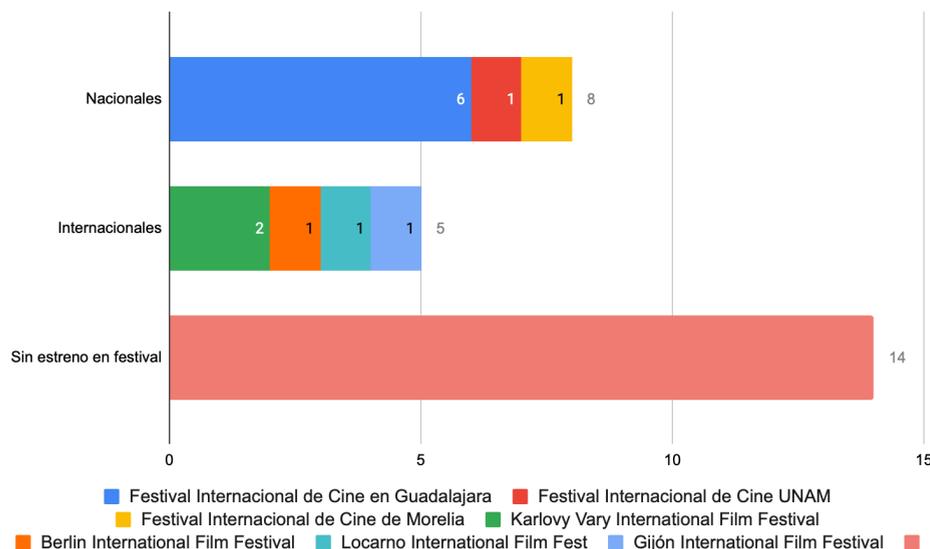


FIGURA 5. Estreno en festivales.

etapas, es decir la producción, la circulación y el consumo. Como puntualiza Elssaesser (2015), este fenómeno ha acelerado los procesos de transmisión de información, así como de creación de redes de colaboración por un lado, pero también advierte que el mundo globalizado presenta una serie de injusticias y desigualdades que afectan también a los procesos de producción cinematográfica que se reproducen al interior del campo. Si bien el acceso a la producción y al consumo cinematográfico es más sencillo en la actualidad, la sobreproducción de películas puede jugar en contra de las mismas y sus creadores. En cambio, en este mismo aspecto, las redes internacionales promovidas desde los festivales de cine benefician el intercambio de ideas para su debate y puesta en común, sin ignorar las agendas propuestas desde cada uno de estos certámenes según dictan sus objetivos particulares.

Finalmente, en cuanto al auge y la centralidad de los festivales para la circulación cinematográfica y la legitimación de los realizadores, Elssaesser (2015) afirma que “los cineastas hacen películas mayormente para festivales —sus programas, sus públicos, sus críticos— porque sin su estreno en un festival y la ventana de atención que le proporcionan tales proyecciones, una película tiene pocas oportunidades” (p. 186) de obtener una buena circulación y distribución. Por otro lado, como instancias legitimadoras del campo, los festivales de

cine implican “complejos mecanismos de selección, rituales de admisión arcanos y dobles raseros cuando confluyen arte y comercio” (Elssaesser, 2015, p.187), por lo que es necesario considerarlos al momento de comprender la circulación de las películas al interior del campo cinematográfico transnacional.

METODOLOGÍA

El proceso de obtención de información consistió en la revisión documental de anuarios y catálogos de exhibición en festivales cinematográficos. Este trabajo permitió rastrear y sistematizar, en un primer momento, las óperas primas de ficción que fueron realizadas en Guadalajara durante el periodo comprendido por esta investigación. Asimismo, los datos fueron cotejados, para complementar la información y localizar si hubiese algún faltante, con un listado proporcionado personalmente por Frank Rodriguez, co-director de la Gran Fiesta de Cine Mexicano, muestra cinematográfica local que desde el año 2011 exhibe anualmente la totalidad de películas que se producen en la ciudad.

Cada una de las películas fue vaciada en una ficha [TABLA 1], que contiene las categorías necesarias para hacer operativo el concepto de campo cinematográfico transnacional. La fuente

principal para la obtención de datos fue el portal IMDB (*Internet Movie Database*). De esta plataforma destacan características tales como “la riqueza y exhaustividad de los datos, la posibilidad de relacionarlos y el rigor organizativo”, como afirman Marfil y Repiso (2011, p. 1210). Además de que la misma es “alimentada por colaboradores de la empresa, no posee un código con libre acceso para modificar información si no es bajo previa autorización, por lo cual se facilita el conocimiento de contenido específico, detallado y real sobre [las] películas”, como señalan Frías y Marañón (2022, p. 31).

Una fuente documental complementaria, principalmente para la obtención de los datos biográficos de los realizadores, fue el Diccionario de Directores del Cine Mexicano. Este es un portal en línea que se presenta como “un sitio multimedia dedicado a los directores de cine que han dirigido largometrajes de ficción en México” (Ciuk, 2023), desde el año 1986. La particularidad de esta base de datos, en constante actualización según la propia presentación de su directora Perla Ciuk (2023), radica en el hecho de que los realizadores verifican su propia información, lo cual dota de mayor consistencia a los datos.

RESULTADOS

Para dar comienzo a esta sección, presento un listado de la totalidad de óperas primas que fueron filmadas y estrenadas entre los años 2011 y 2020, así como de sus realizadores [TABLA 2].

Como expuse en el apartado teórico de este documento, la transnacionalidad del campo cinematográfico se expresa a partir de tres categorías. Estas son el factor global de la producción, la digitalización de la totalidad de los procesos por los que atraviesa la trayectoria de una película (producción, circulación y exhibición), así como la centralidad de los festivales cinematográficos como instituciones legitimadoras, tanto de los sujetos que buscan integrarse como de aquellos que intentan mantener una posición dominante dentro del mismo campo (Elsaesser, 2015).

Para observar cómo se manifiesta la globalización en la producción de las óperas primas referidas, planteo dos elementos a analizar: las coproducciones en la etapa de producción, y los estrenos en festivales internacionales durante la etapa de circulación. La coproducción se refiere en este caso a la aportación, privada o estatal, ya sea en forma de capital económico o de servicios, para completar el presupuesto necesario para la producción de las películas desde un país distinto al país de origen de las mismas. En cuanto a los festivales internacionales se refiere, apunta Lucila Hinojosa Córdova (2022) que actualmente estos espacios privilegian la exposición de “diferentes construcciones y discursos de las identidades nacionales de los países ahí representados” (p. 69), por medio de las películas que se exhiben en dichos certámenes.

En este aspecto, pero centrada en el caso del cine español, Cristina Martínez Carazo (2020) afirma que, ante el problema que representa la insuficiencia de financiación pública para la realización de proyectos cinematográficos, una forma estratégica de mitigarla consiste en recurrir a un esquema de coproducción (p. 350). En el caso de Guadalajara, únicamente tres de las películas analizadas cuentan con algún tipo de colaboración financiera con otros países [FIGURA 4]. Dos de estas cintas obtuvieron financiamiento privado, por parte de empresas productoras de Alemania y Francia, respectivamente. Una tercera fue beneficiada con la obtención de un fondo otorgado por el Festival de Cine de Gotemburgo, en Suecia.

Tomando en cuenta a Ezra y Rowden (citados en Hinojosa Córdova, 2022), quienes mencionan que lo transnacional “puede entenderse como las fuerzas globales que unen a personas e instituciones a través de las naciones” (p. 67), la aportación de cine filmado en Guadalajara al campo cinematográfico transnacional es prácticamente nula. Lo anterior no implica únicamente la falta de financiamiento internacional por medio de coproducciones, sino también una ausencia de “intercambio de profesionales y artistas” (Martínez Carazo,

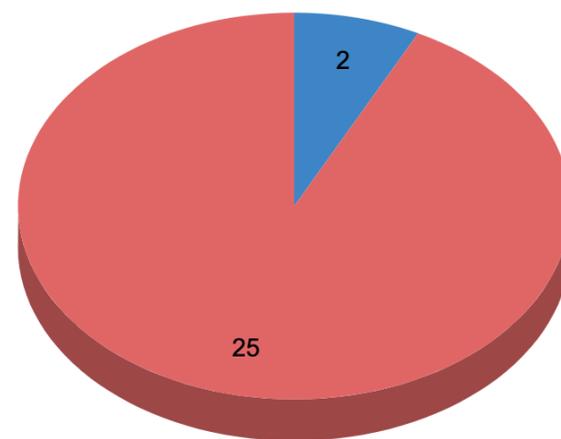


FIGURA 6.
Formato de registro.

● Analógico 16mm ● Digital

2020, p. 352) entre naciones, sin mencionar el acceso limitado a la exhibición cinematográfica fuera de las fronteras nacionales bajo las condiciones de distribución actual.

En este sentido, se observa una clara falta de estrategia que considere el acceso a fondos o estímulos de diversa índole, como parte de la etapa de desarrollo de estas películas. Lo anterior puede ser consecuencia del desconocimiento de parte de los realizadores sobre las posibilidades de negociar este tipo de alianzas transnacionales durante los festivales cinematográficos a los que asisten. Así, estos certámenes cumplen con una función única para los realizadores, la exhibición, por lo que pueden considerarse como espacios desaprovechados. Este desconocimiento se explica a su vez por el hecho de que los realizadores, al no estar integrados del todo al campo, no poseen el conocimiento de las estructuras del mismo, o no cuentan aún con los recursos necesarios, ya sean materiales o simbólicos, para acceder a este tipo de instancias.

Continuando por esta misma dirección, tanto en lo que se refiere a la dimensión global de la circulación de las películas, como aquella que apunta hacia la centralidad de los festivales internacionales como espacios de legitimación, cinco de las películas producidas tuvieron su estreno¹⁰ en eventos cine-

¹⁰Con “estreno” me refiero, a partir de este momento, a la primera exhibición pública de una película. En este sentido, el estreno puede darse en un festival, en el circuito de salas comerciales o directamente en alguna plataforma de exhibición digital.

matográficos llevados a cabo fuera de México, todos además en territorio europeo. En contraste, los estrenos en festivales nacionales alcanzan casi la tercera parte, con ocho películas que fueron estrenadas en encuentros mexicanos. Aun así, catorce de las películas realizadas no tuvieron paso alguno por festivales de cine [FIGURA 5].

Para Agustina De Rosa y Carmela Marrero (2024), la presencia de una película en el circuito internacional de festivales representa un movimiento estratégico para buscar la legitimación de la misma. Como ya he mencionado anteriormente, las secciones dedicadas a la industria en los certámenes cinematográficos colaboran con el posicionamiento de la película en diversos mercados además de promover colaboraciones internacionales, por ejemplo bajo el esquema de coproducción. De igual manera, los festivales comprenden en sí mismos un circuito alternativo de exhibición que corre, ya sea de forma independiente o a la par, de los estrenos en salas cinematográficas o plataformas en línea. Aunado a lo anterior, el curso para que una película forme parte de la selección de un festival, implica atravesar un proceso de valoración previa a su aceptación, determinado por los criterios que cada festival establece.

Así, la disputa por la acumulación de capital simbólico por parte de un realizador, da inicio desde la postulación de su película a ciertos certámenes —y no a otros—, pues su

aceptación para participar en ellos significa la adquisición de reconocimiento, sobre todo cuando se trata de festivales de prestigio comprobado o de la obtención de premios otorgados por los mismos. Es por lo anterior que estos eventos se han consolidado, y se mantienen hasta ahora, como “una referencia elemental al momento de cartografiar el panorama global y local del cine en la actualidad” (De Rosa y Marrero, 2024, p. 102). Asimismo, este pensamiento estratégico puede llevar al realizador a considerar las fechas en que se llevan a cabo los eventos, el perfil de las cintas que se buscan, los premios que ahí se otorgan, entre otros factores que pueden incidir directamente en la etapa de producción de una película.

En un punto en el que “la lógica de producción local se ha amoldado a los patrones que impone el circuito de los festivales internacionales” (De Rosa y Marrero, 2024, p. 106) vale la pena destacar la presencia transnacional de películas filmadas localmente. En principio, esta parecería representar una participación escasa pero, a partir de la constante asistencia de óperas primas a festivales internacionales (una cada dos años en promedio), se puede hablar de una cierta continuidad. Por otra parte, la mayor presencia en festivales nacionales, con ocho películas, da cuenta de que efectivamente existe un conocimiento estratégico sobre la importancia de la participación en eventos cinematográficos, pero también de “la complejidad y la competitividad que signa al circuito de festivales internacionales” (De Rosa y Marrero, 2024, p. 98).

Queda claro entonces que el realizador debutante es consciente de la necesidad de colocar su primera película en el circuito transnacional para una mejor incorporación al campo. Pero también éste se enfrenta al hecho de que el espacio para la participación en los festivales es limitado por cuestiones estratégicas. Como prueba de lo anterior, el Festival Internacional de Cine en Guadalajara es el que presenta el mayor número de estrenos de óperas primas filmadas por realizadores de esta ciudad. De las ocho películas que

fueron presentadas en eventos nacionales, seis de ellas tuvieron su estreno en dicho festival. Se puede considerar entonces que la participación en este evento es particularmente relevante para los realizadores que buscan integrarse al campo, teniendo como punto de partida su propia ciudad. Es decir, que el enfoque de circulación de este conjunto de óperas primas comienza en su mayoría mirando hacia lo local, en segunda instancia hacia lo nacional y finalmente hacia una dimensión transnacional.

En lo que se refiere a la digitalización de los procesos cinematográficos, veinticinco de las veintisiete óperas primas filmadas en Guadalajara fueron realizadas en dicho formato o soporte, quedando desplazado el cine analógico. Únicamente dos de las películas analizadas fueron registradas en cinta de 16mm [FIGURA 6].

La aparición y consolidación del cine digital se sitúa en la segunda mitad del siglo XX. La llegada de los efectos especiales digitales y posteriormente el surgimiento de las imágenes generadas por computadora, marcan el comienzo de la digitalización. Un hecho aún más significativo consistió en la transición de celuloide a digital, al comienzo del siglo XXI, como consecuencia de la reducción de costos y la flexibilidad de filmación, propiciada por la masificación de cámaras digitales de alta resolución (Vidackovic, et al., 2023). Si bien dos de las películas revisadas fueron registradas en cinta de 16mm, ninguna de estas fue filmada en celuloide de 35mm, otrora soporte estándar para la producción cinematográfica profesional, confirmando su desplazamiento.

Asimismo, los procesos de postproducción digital han reemplazado a sus predecesores analógicos. El fácil acceso a herramientas cada vez más intuitivas, ha acelerado los procesos de edición de imagen y sonido. Además, gracias al internet de banda ancha, la posibilidad de trabajar de manera remota es más factible. No obstante, los costos durante la etapa de postproducción de una película no son necesariamente menores a los de sus predecesores analógicos (Vidackovic, et al., 2023). Esto representa un obstáculo para

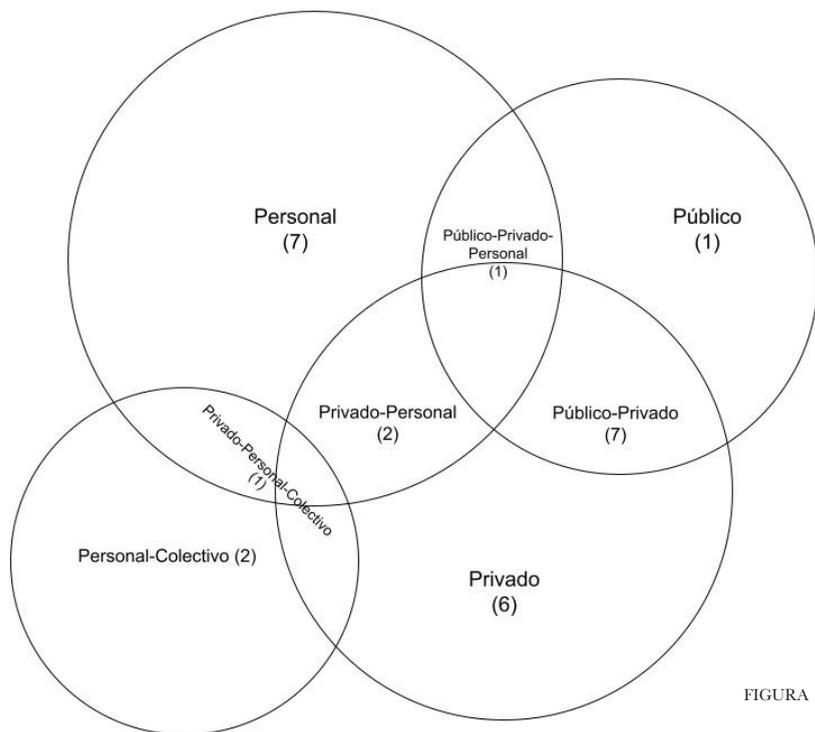


FIGURA 7. Fuentes de financiamiento.

la finalización de las películas. Finalmente, Vidackovic, et al. (2023) manifiestan otra inquietud, incluso más preocupante que lo anteriormente señalado, la cual consiste en que “el costo de almacenamiento a largo plazo de los *masters* digitales 4K sería hasta 11 veces superior al costo de almacenamiento de los *masters* de película de 35 mm” (p. 98). Esto puede conducir a una crisis de preservación a mediano o largo plazo, pues se están realizando un mayor número de películas, pero las políticas públicas que regulan la forma de conservarlas para la posteridad son aún inciertas.

En lo que se refiere al capital económico con el cual contaron estas veintisiete óperas primas para su realización, el presupuesto más bajo registrado consistió en una inversión aproximada de 6,500 pesos. En contraparte, el presupuesto más alto alcanzó la cantidad de 30 millones de pesos. El costo promedio aproximado de una película mexicana osciló entre los 21 millones de pesos (en 2011) y los 14 millones de pesos (en 2020), según consta en los datos obtenidos en el Anuario Estadístico de Cine Mexicano (IMCINE, 2022, p. 50). Por lo tanto, clasifiqué los presupuestos de las óperas primas filmadas en Guadalajara en tres rangos: bajo presupuesto, presupuesto

promedio y alto presupuesto¹¹ [TABLA 3]. Por otro lado, es necesario considerar que el rango que integra la categoría de bajo presupuesto presenta una amplia variación al interior de sí mismo. Esto último da cuenta, como ya apunté en líneas anteriores, de la correlación entre la reducción en los costos para la producción cinematográfica propiciada por la digitalización de los procesos y la cantidad de películas filmadas con esquemas de producción considerados como de bajo presupuesto.

Por su parte, las inversiones para completar el presupuesto de las películas analizadas procedieron de cuatro distintas fuentes: pública, privada, personal y colectiva [FIGURA 7]. El financiamiento público (1) se refiere a los apoyos o estímulos otorgados por alguna instancia del Estado, sea ésta de nivel federal, estatal o municipal. El financiamiento privado (6) se refiere a inversionistas de la iniciativa privada, mientras que el financiamiento personal (7) se refiere a la aportación económica efectuada directamente por el realizador en cuestión.

¹¹El costo de tres de las películas fue imposible de obtener en las fuentes disponibles. Por lo tanto, la suma en este caso es de 24 películas.

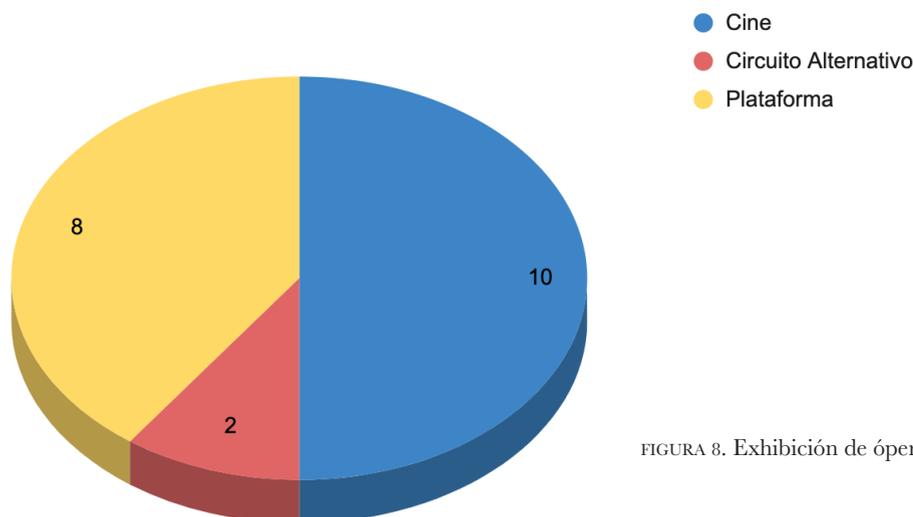


FIGURA 8. Exhibición de óperas primas.

Finalmente, el financiamiento colectivo se refiere a las campañas de micromecenazgo, ya sean estas de forma presencial o digital. Ninguna de las películas realizadas en este periodo contó con el total de su financiamiento por la vía de aportaciones colectivas. Este capital económico, a su vez, puede ser el resultado de la combinación de dos o más de estas fuentes para completar el presupuesto necesario para la realización de las películas.

En cuanto a la financiación pública se refiere, cinco de las películas contaron con algún apoyo otorgado a nivel federal, promovido y regulado por el IMCINE¹². Sólomente una de estas cintas utilizó esta fuente como único recurso para completar el presupuesto total para su realización, mientras que las otras lo combinaron con capital privado y personal. Una más de estas cintas, contó con recursos tanto federales como

estatales y locales, siendo las instancias otorgantes las Secretarías de Turismo y Promoción Económica de Jalisco, además de la Universidad de Guadalajara en lo estatal, y el Gobierno Municipal de Guadalajara en el terreno de lo local. Dos de las óperas primas aquí analizadas fueron beneficiadas con el estímulo denominado *Proyecta Producción*, otorgado por la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco¹³. Finalmente, dos películas más obtuvieron el beneficio otorgado por la convocatoria de producción de la Comisión de Filmaciones del Estado de Jalisco, por medio de un Fideicomiso¹⁴. Cabe señalar que aquellas películas que recibieron algún estímulo económico a nivel federal (una de ellas también con apoyos estatales y locales) fueron filmadas antes del año 2015. En contraste, las cuatro películas que recibieron apoyos a nivel Jalisco, fueron realizadas después del año 2017.

No obstante el crecimiento en la producción, siete de las óperas primas filmadas en Guadalajara no tuvieron

¹²Estos apoyos fueron el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), así como el estímulo fiscal EFICINE 189. El primero consistió en un fideicomiso que otorga apoyos vía capital de riesgo y créditos. Por su parte, FOPROCINE otorgó estímulos financieros a fondo perdido para películas con intenciones no necesariamente comerciales. Finalmente EFICINE 189 consiste en un estímulo fiscal para contribuyentes que pueden aportar a la producción cinematográfica un porcentaje de su Impuesto Sobre la Renta (ISR) (Barradas-Gurruchaga, 2016). Durante septiembre de 2020 los fideicomisos FIDECINE y FOPROCINE fueron extinguidos desde la Secretaría de Cultura, siendo suplidos por el Programa de Fomento al Cine Mexicano (FOCINE) que aglutina diversas convocatorias para acceder a fondos y estímulos.

¹³Este programa entró en vigor el año 2014 y se otorga hasta la actualidad. Consiste en un apoyo económico sin retorno, otorgado a productores de diversas disciplinas artísticas, entre ellas el cine, del estado de Jalisco (Lozano, 2021).

¹⁴Con la intención de desarrollar la infraestructura cinematográfica del estado de Jalisco, se creó en 2014 el Fondo Estatal Filma Jalisco, operado y regulado por la Comisión de Filmaciones de Jalisco, misma que a su vez depende de la Agencia Estatal de Entretenimiento (Congreso del Estado de Jalisco, 2020).

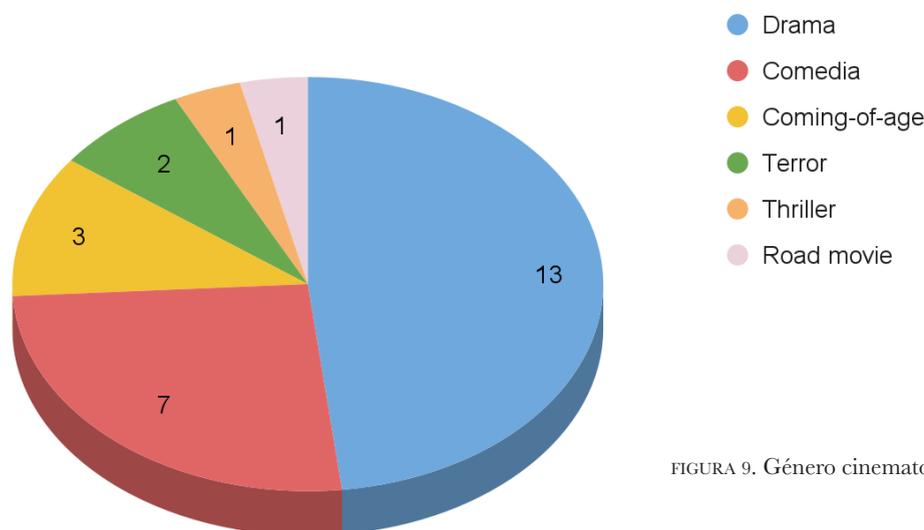


FIGURA 9. Género cinematográfico.

oportunidad de ser exhibidas en salas cinematográficas, ya fueran estas pertenecientes a alguna cadena comercial o al llamado circuito alternativo. Estas mismas, tampoco fueron incluidas en el catálogo de las plataformas disponibles en el periodo que comprende este trabajo¹⁵. Así pues, estas siete películas bien pudieron ser proyectadas únicamente en festivales que por sus características no fueron considerados para esta investigación, o bien quedar “enlatadas”, es decir que no tuvieron exhibición pública alguna. Las veinte películas que contaron con una exhibición se reparten de la siguiente forma: diez de ellas fueron exhibidas en salas comerciales, ocho más en plataformas y las dos restantes en cines del circuito alternativo [FIGURA 8].

El auge de las plataformas, como se puede observar, gana terreno en la forma en la que los realizadores buscan exhibir sus películas. Esto puede deberse, en principio, a la

transnacionalidad de las mismas, pues algunas de las cintas estuvieron disponibles en más de un territorio, por lo general en México y Estados Unidos. Por su parte las salas cinematográficas, ya sea en espacios comerciales o alternativos, continúan siendo el lugar preferido para la exhibición.

En cuanto al género cinematográfico se refiere, el drama (13) y la comedia (7) se posicionan como los más recurrentes. El *coming-of-age*, género centrado en la transición adolescente-joven-adulto, aparece como tercer lugar en recurrencia (3). Completan la variedad de géneros de las óperas primas el terror (2), el *thriller* (1) y la *road-movie* (1).

Se puede advertir una pluralidad de temáticas, agrupadas en seis distintos géneros cinematográficos [FIGURA 9]. Sin embargo, prevalecen como predominantes aquellos géneros que se sirven de narrativas consideradas clásicas y convencionales, como lo son el drama y la comedia. Esto parece estar alineado con el panorama nacional pues, como señalan Solís Salazar y Amador Alcalá (2022) en lo que se refiere al año 2019, el drama fue el género que se produjo mayoritariamente, mientras que la comedia fue el más consumido en México (p. 5). Se puede pensar entonces que una manera de acceder al campo se centra en reproducir estratégicamente las lógicas temáticas o técnico-expresivas consideradas como fórmulas exitosas, lo cual deja poco espacio para la experimentación.

¹⁵Para las cadenas de exhibición se consideran únicamente Cinépolis y Cinemex, al ser las que tienen mayor presencia en el mercado mexicano, específicamente en Guadalajara. En el caso del llamado “Circuito alternativo”, se consideran las cinetecas del país, o los cines “independientes” como el Cine Tonalá en la Ciudad de México o el Cineforo de Guadalajara, pues este último aún no pasaba a formar parte de la Cineteca FICG en el periodo abarcado por este trabajo. Lo anterior fue considerado siempre y cuando la exhibición o exhibiciones en estos recintos no hubiese sucedido en el marco de un festival cinematográfico, pues corresponde a otra categoría expuesta anteriormente en esta misma sección. Finalmente, como plataformas únicamente se tomaron en cuenta Netflix, Amazon Prime Video y FilminLatino (conocida, desde marzo de 2024, como Nuestro Cine Mx).



Fuente: Diccionario de Directores de Cine Mexicano.

FIGURA 10. En el set de *Seda* (Bárbara Balsategui, 2018).

CONCLUSIONES

A manera de cierre, y conforme a lo señalado anteriormente, considero que el primer punto destacable es el surgimiento constante de realizadores que buscan integrarse al campo cinematográfico transnacional. Sin embargo, las películas filmadas por realizadores de Guadalajara mantienen sus alcances en una dimensión que prácticamente no excede a lo local. Muestra de ello es la alta cantidad de estrenos que se dieron en el marco del Festival de Cine en Guadalajara. Si bien dicho evento es uno de los más longevos e importantes de la región hispanoamericana, las óperas primas participantes en sus diversas secciones, no necesariamente tuvieron presencia en otros espacios de relevancia nacional o fuera de México. Esto no únicamente afecta a la exhibición cinematográfica, sino que limita la participación transnacional desde las etapas de desarrollo de las películas, ya sea a manera de co-producciones, o colaboraciones internacionales. En este mismo aspecto, otro tipo de herramientas que los festivales pueden aportar, como son los espacios forma-

tivos o de mercado e industria, no son aprovechados por los realizadores locales.

Además, una vez que existieron fondos locales disponibles para la producción cinematográfica, la búsqueda de fondos federales disminuyó considerablemente en la conformación de los presupuestos de las óperas primas aquí expuestas. Esto puede ser consecuencia del centralismo que a la vez acapara el capital disponible, así como dicta los procesos que se deben seguir para acceder a estas formas de financiamiento. Así, nuevamente la mirada del realizador se concentra en la dimensión local. Por consiguiente, las películas analizadas surgieron, muchas de las veces, desde esfuerzos individuales que fueron materializados en su gran mayoría con pocos recursos económicos. Da cuenta de esto la cantidad de producciones que fueron financiadas de manera personal, antes que aquellas que obtuvieron algún tipo de financiación pública o privada.

Si bien es limitado, el acceso a recursos públicos para la realización en sus distintas etapas está claramente regulado por diversas instancias gubernamentales, en sus distintas

dimensiones. Pero la función del Estado no termina en la financiación de las películas. Aunque se observa que las políticas públicas han estado enfocadas en la fase de producción, se puede advertir también que las etapas de circulación y preservación han quedado desprotegidas institucionalmente. Dichos procesos quedan pues a expensas de las condiciones individuales de cada realizador o productor.

Se puede considerar que existe una aportación local al campo en construcción, una cinematografía local en ciernes que se sostiene mirando hacia adentro, pues las condiciones estructurales se adivinan asimétricas en comparación con aquellas que operan a nivel federal, por lo que un pensamiento estratégico para negociar la incorporación al campo se advierte improbable para un realizador cinematográfico debutante. 🍷

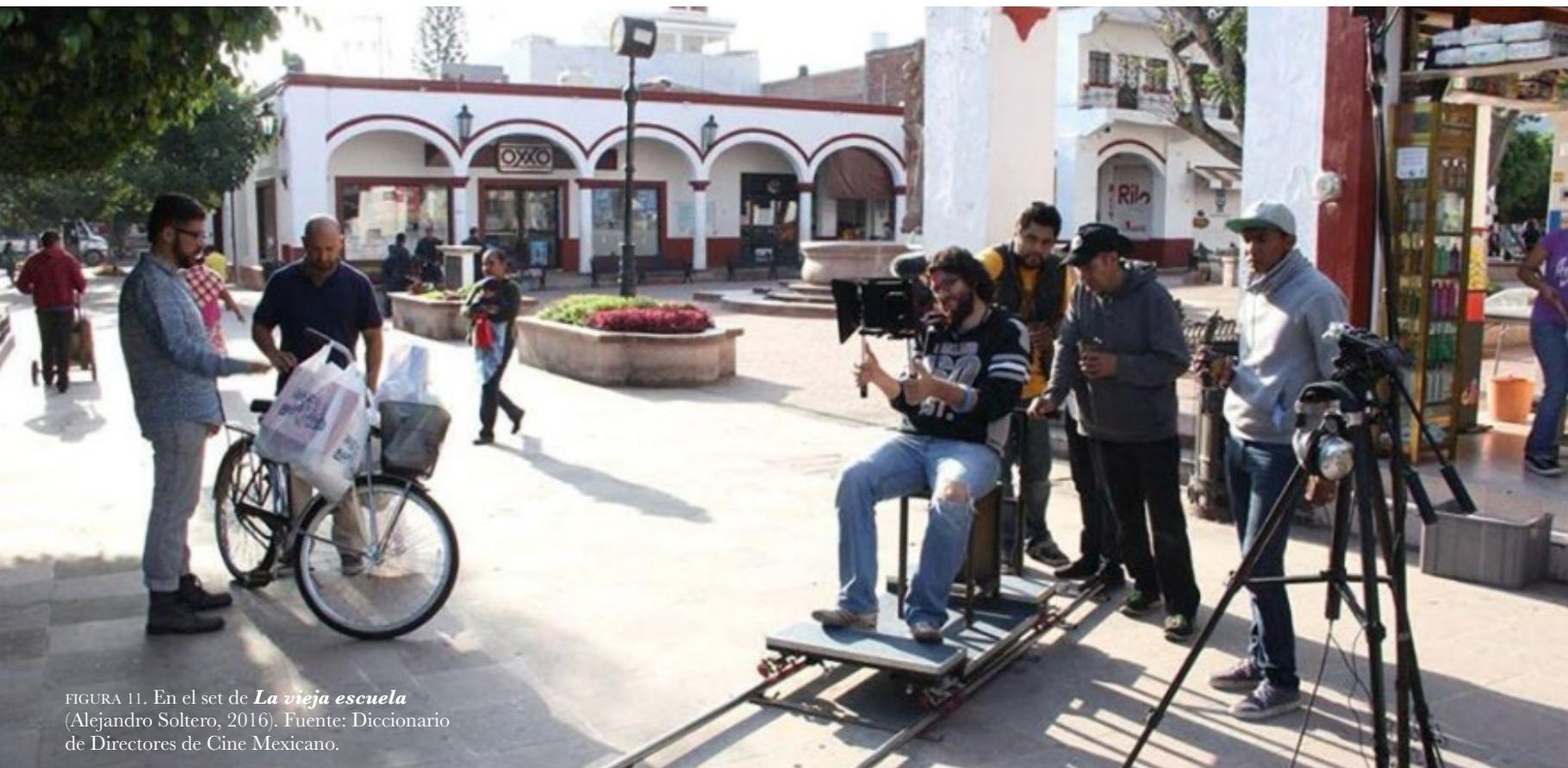


FIGURA 11. En el set de *La vieja escuela* (Alejandro Soltero, 2016). Fuente: Diccionario de Directores de Cine Mexicano.

TABLA 1. Ficha técnica por película.

TÍTULO	Año de producción
	País de origen (o coproducción)
Director(a)	Edad (al momento de producción)
	Género
	Estudios
Sinopsis	Formato (Digital, 35mm, 16mm)
	Tema
Participación en Festivales - Fecha Obtención de premio(s) - Fecha	Presupuesto
Distribución (cine/ plataformas) - Fecha y periodo.	Fuente(s) de financiamiento

Fuente: Elaboración del autor.

TABLA 2. Óperas primas de ficción filmadas en Guadalajara (2011-2020).

Año de producción	Título	Realizador(a)
2011	<i>Viaje a Tulum</i>	Eduardo Villanueva
2011	<i>Nos vemos, papá</i>	Lucía Carreras
2011	<i>Fecha de Caducidad</i>	Kenya Márquez
2012	<i>No hay nadie allá afuera</i>	Haroldo Fajardo
2012	<i>El eco del miedo</i>	Samuel Reyes
2013	<i>Amaneceres oxidados</i>	Diego Cohen
2013	<i>My first movie</i>	Manuel Villaseñor
2013	<i>Somos Mari Pepa</i>	Samuel Kishi
2013	<i>Los insólitos peces gato</i>	Claudia Sainte-Luce
2014	<i>Yo quiero a Eva</i>	Ed Zadi
2014	<i>Dos caminos</i>	Herbey Eguiarte
2014	<i>Lección Zaragoza</i>	Frank Rodríguez
2015	<i>Cuando den las tres</i>	Jonathan Sarmiento

2015	<i>Pistolas de juguete</i>	Adolfo López Campaña
2015	<i>Diario de un inadaptado</i>	Jerzain Ortega
2015	<i>La delgada línea amarilla</i>	Celso García
2015	<i>La vieja escuela</i>	Alejandro Soltero
2016	<i>Barrancas</i>	Juan de la Peña
2016	<i>El lugar de las flores</i>	Héctor Ibarra
2017	<i>Los años azules</i>	Sofía Gómez Córdoba
2017	<i>Páramo</i>	Andrés Díaz
2018	<i>Las reglas de la ruina</i>	Víctor Osuna
2018	<i>Seda</i>	Bárbara Balsategui
2018	<i>Cigüeñas</i>	Heriberto Acosta
2019	<i>No dejaré de buscarte</i>	Bibiana Barba
2020	<i>Les poètes</i>	Omar Velasco
2020	<i>Domingo</i>	Raúl López

Fuente: Elaboración del autor.

Bibliografía

- ALVARADO Duque, C. F. (2018). Estado del Arte sobre la investigación en cine latinoamericano y colombiano. Estudio de caso: 2005-2015. *Discursos Fotográficos*, 14(25), 250-277.
- BOURDIEU, P. (1990). Algunas propiedades de los campos. En *Sociología y Cultura* (pp. 109-114). Grijalbo.
- CIUK, P. (2023). Presentación. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*. <https://dicionariodedirectoresdelcinemexicano.com/presentacion/>
- DE ROSA Arnaig, A. y Marrero Castro, C. (2024). Las rutas transnacionales del cine uruguayo. *En la otra isla. Revista de audiovisual latinoamericano*, (10), 95-116.
- ELSAESSER, T. (2015). Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital. *Fonseca, Journal of communication*, (11), 175-196.
- FRÍAS, L. G. y Marañón, F. (2022). Diversidad cultural, coproducciones y tendencias filmicas en tres festivales europeos de cine clase A. En B. A. Muñoz Yáñez, S. A. Corona Reyes y G. Pérez-Salazar (eds.), *Producción y consumo de contenidos audiovisuales. Abordajes desde la Comunicación Social* (pp. 15-50). Universidad Autónoma de Coahuila.
- FUENTES Navarro, R. (2015). La emergencia de un campo académico: la organización social de los saberes y la identidad disciplinaria. En *Centralidad y marginalidad de la comunicación y su estudio* (pp. 153-184). ITESO.
- GÓMEZ Gómez, C. E. (2019). *Escenarios del cine en Jalisco. La ciudad, la producción local y la mirada del cine industrial (1964-1995)*. Universidad de Guadalajara.
- HINOJOSA Córdova, L. (2016). El cine mexicano en tiempos de acuerdos y tratados internacionales: Crisis, transformaciones y continuidades. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (132), 47-63.
- INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA. (2022). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2021*.
- KEJNER, J. (2017). Historia del audiovisual en y desde la norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, instituciones y formaciones. *Folia histórica*, (30), 65-93.
- LAY Arellano, I. T. (2016). *Datos y anécdotas de las salas cinematográficas en Jalisco 1980-2015*. Sindicato de Trabajadores Académicos de la Universidad de Guadalajara.
- LIE, N. (2016). Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto. En R. Lefere y N. Lie (eds.), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (pp. 17-35). Brill.
- MARFIL, R. y Repiso, R. (2011). IMDB y su utilidad para la investigación cinematográfica: ejemplos de uso de datos desde la metodología de análisis de redes sociales. En I. Bort Gual, S. García Catalán y M. Martín Núñez (eds.), *Nuevas Tendencias e Hibridaciones de los discursos Audiovisuales en la Cultura Digital Contemporánea* (pp. 1207-1219). Ediciones de las Ciencias Sociales de Madrid.

- MARTÍNEZ Carazo, C. (2020). Objetivos transnacionales: El cine español del nuevo milenio. *Periphērica: Journal of Social, Cultural, and Literary History*, 1(2), 345-364.
- MATUTE Villaseñor, P. (2012). Cineastas de Jalisco: Fernando López Ochoa, pionero en la difusión cinematográfica. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, (5).
- MATUTE Villaseñor, P. (2016). *La producción cinematográfica independiente en Guadalajara realizada por algunos de los habitantes del lugar. (1965-1979)*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- MEIER, A. (2010). Cine y Crítica 1976-1986: Un cineclub que dejó huella. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, (2), 1-8.
- MEIER, A. (2021). Reseña de Escenarios del cine en Jalisco. La ciudad, la producción local y la mirada del cine industrial (1964-1995), de Carmen Elisa Gómez Gómez. *El ojo que piensa, Revista de cine iberoamericano*, (23), 1-8.
- RIVAS Morente, V. (2012). El concepto de campo cinematográfico. *ζer. Revista De Estudios De Comunicación*, 17(32), 209-220.
- RODRÍGUEZ, N. L. (2015). El campo de producción cultural en la sociología de las prácticas de Bourdieu. *XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales*.
- SÁNCHEZ Prado, I. M. (2023). El cine mexicano desde la perspectiva contemporánea. En L. Zavala (ed.), *El cine mexicano visto desde México y el extranjero* (pp. 11-23). Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- SOLÍS Salazar, S. G. y Amador Alcalá, A. F. (2022). Una mirada decolonial al cine mexicano. *Arte e Investigación*, (21), 1-13.
- STANGE, H. y Salinas, C. (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. *Aisthesis*, (46), 270-283.
- TUÑÓN, J. (1986). *Historia de un sueño: el Hollywood tapatío*. Universidad de Guadalajara Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas / Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas.
- VAIDOVITS, G. (1989). *El cine mudo en Guadalajara*. Universidad de Guadalajara.
- VIDACKOVIC, Z., Zigo, I. R. y Naglic, F. (2023). Digital transformations of cinema in the 21st century and its impact. En M. J. Meiriño, I. Martincevic y Z. Merkas (eds.), *104th International Scientific Conference on Economic and Social Development* (pp. 97-106).
- VIZCARRA, F. (2002). Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3(16), 55-68.

JOSÉ HAROLDO FAJARDO IBARRA. Maestro en Comunicación de la Ciencia y la Cultura por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Con su trabajo de investigación ha participado con ponencias en diversos encuentros académicos nacionales, tales como el Congreso Internacional de Investigación en Comunicación de la UDEM y el encuentro de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación AMIC. Como realizador cinematográfico, su trabajo ha sido exhibido en distintas muestras y festivales nacionales e internacionales.