

Realizadores de ficción debutantes y sus tácticas de incorporación al Campo Cinematográfico Transnacional desde Guadalajara, México (2011-2020)

Debut fiction filmmakers and their incorporation tactics into the Transnational Cinematographic Field from Guadalajara, Mexico (2011-2020)

José Haroldo Fajardo Ibarra

haroldo@iteso.mx

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente

RESUMEN

Guadalajara ha sido un espacio propicio para la producción cinematográfica desde la llegada del cine a México. Este artículo analiza cómo los realizadores de óperas primas, a partir del año 2011, han buscado integrarse al campo cinematográfico transnacional. Se examinan sus condiciones estructurales y subjetivas por medio de la teoría de los campos de Bourdieu y las tácticas de Certeau. Mediante revisión documental y entrevistas semiestructuradas, se identificó una aportación incipiente al campo desde una cinematografía local en formación, misma que enfrenta desigualdades estructurales frente al centro del país, lo que dificulta una incorporación estratégica de los debutantes del interior.

Palabras clave: Producción cinematográfica; cine mexicano; cine jalisciense; campo cinematográfico transnacional; ópera prima.

ABSTRACT

Guadalajara has been a favorable setting for film production since the arrival of cinema in Mexico. This article analyzes how first-time filmmakers, starting in 2011, have sought to integrate into the transnational cinematic field. Using Bourdieu's field theory and de Certeau's concept of tactics, the study examines their structural and subjective conditions. Through documentary review and semi-structured interviews, an emerging contribution to the field was identified, stemming from a local cinema in the making that faces structural inequalities in relation to the country's center—conditions that hinder the strategic incorporation of debut filmmakers from the interior.

Keywords: Film production; Mexican cinema; films made in Jalisco; Transnational cinematographic field; debut feature film.

INTRODUCCIÓN

La ciudad de Guadalajara ha sido un espacio propicio para la producción y la exhibición cinematográfica desde la llegada del cine a México. Un breve recorrido por la historia del cine en Jalisco permite observar que este ha sido estudiado desde la llegada del cinematógrafo al estado y la exhibición durante la época silente (Vaidovits, 1989), así como los intentos de fundar las primeras productoras industriales locales entre los años 40 y 60 (Tuñón, 1986). Se ha abordado también la labor de realizadores independientes activos en el periodo comprendido entre los años 1965 y 1979, y su trabajo en formatos caseros como el super 8 mm.

Este periodo se caracteriza por la aparición de espacios alternativos de exhibición, particularmente cineclubes (Matute, 2016; Lay Arellano, 2016). Estos cineclubes se constituyeron como espacios de encuentro y formación, tanto para la exhibición y el consumo como para la discusión y eventual realización de películas en la ciudad.

Tales esfuerzos se consolidaron durante los años ochenta. En 1986 se celebró la primera edición de la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara¹ y se fundó el Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica (CIEC)², la primera escuela de cine en Jalisco. Ambos proyectos fueron respaldados por la Universidad de Guadalajara, que en la década de 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 ellas la participación de colaboradores jaliscienses. A partir de esta época la realización de películas en Guadalajara —particularmente de cineastas debutantes— fue de esporádica a prácticamente nula.

Entre 1993 y 2010 apenas cinco largometrajes de ficción fueron filmados por realizadores debutantes de Guadalajara. Los largometrajes que se estrenaron —ya fuera como parte de la competencia de festivales internacionales, o en salas comerciales— fueron: “Cronos” (del Toro, 1993), “Fantasías” (Araujo, 2003), “Llamando a un ángel” —previamente conocida como “De ángeles, flores y fuentes”— (Rodríguez, Rodríguez y Guzmán, 2007), “*La misma luna*” (Riggen, 2007) y “*Otro tipo de música*” (Gutiérrez, 2009). A partir de la segunda década del siglo XXI la producción de óperas primas en Guadalajara repuntó, iniciando un proceso de crecimiento sostenido. Este periodo (2011-2020) constituye el marco temporal de la presente investigación.

El objetivo de este trabajo es contribuir al estudio de la producción cinematográfica local. El énfasis se centra en las prácticas

1. Esta muestra se consolidó, dando paso, en su vigésima edición llevada a cabo en 2005, al Festival Internacional de Cine en Guadalajara. 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.

2. Durante los años noventa el CIEC dio paso al departamento de video y televisión de la Universidad de Guadalajara. Tras una reestructuración universitaria llevada a cabo durante el año 2000, el departamento de video y televisión dio paso al departamento de imagen y sonido de la Universidad de Guadalajara (Gómez, 2019), donde actualmente se imparten la Licenciatura en Artes Audiovisuales y la Maestría en Estudios Cinematográficos.

de los realizadores con el fin de observar cómo se expresan en ellas las estructuras dominantes del campo, materializadas en cada una de sus óperas primas. Se busca, en particular, explicar cómo los cineastas debutantes de Guadalajara intentan incorporarse al campo cinematográfico transnacional, desde una perspectiva histórica y situada. Para ello, se plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo interviniieron las condiciones estructurales y subjetivas de los realizadores de ficción en el diseño y la ejecución de sus tácticas de incorporación al campo cinematográfico transnacional durante la producción de su ópera prima en Guadalajara durante el periodo 2011-2020?

Tras caracterizar las óperas primas filmadas entre 2011 y 2020, argumento que existe una aportación al campo en construcción, una cinematografía local en ciernes. Las condiciones estructurales resultan asimétricas en comparación con aquellas que operan a nivel federal, lo que vuelve improbable que un realizador cinematográfico debutante en Guadalajara pueda desplegar un pensamiento estratégico para negociar su incorporación al campo. Las lógicas estratégicas, en cuanto a condiciones subjetivas se refiere, son asumidas únicamente como un punto de observación que, en la práctica, deviene en movimiento táctico. Dichos movimientos permiten introducirse en el campo, puesto que las condiciones estructurales y la distribución del capital no favorecen un desarrollo estratégico capaz de reproducir o sostener sus lógicas dominantes.

Esta investigación arrojó diversos hallazgos:

1. Las películas filmadas apuntan más a lo posible que a lo deseable, dadas las condiciones de realización.
2. Existe una proliferación de festivales locales que buscan posicionarse como agentes legitimadores.
3. Aunque la producción cinematográfica local ha crecido, la

exhibición enfrenta barreras estructurales prácticamente infranqueables.

4. No se identifica una identidad o cohesión explícita del cine hecho en Guadalajara, sino una diversidad de acercamientos estéticos, formales y narrativos.
5. La filmación de estas óperas primas significó un acercamiento al campo, pero no una integración plena para la mayoría de los realizadores.

ESTADO DEL ARTE

Tanto desde el estudio académico como desde las prácticas de producción, el cine suele ser abordado bajo dos perspectivas principales: como arte y como industria. Sin embargo, no siempre existe una distinción clara entre ambas. En consecuencia, la realización cinematográfica ha sido analizada desde campos y disciplinas tan diversos como la historia, los estudios culturales, la economía política de la comunicación, la gestión estratégica, la teoría crítica, la sociología de la cultura, los estudios cinematográficos, entre otros. Debido a esto, abundan las revisiones históricas que, al delimitar períodos específicos, examinan las características de la producción cinematográfica en distintas épocas y regiones.

Otro enfoque recurrente es el que, como señala Alvarado Duque (2018), observa el cine “por el análisis narrativo y estético que privilegia a la imagen y al montaje (escritura en imágenes) como focos centrales de estudio” (p. 252). A partir de esta perspectiva, numerosos textos se han concentrado en revisar autores, movimientos de vanguardia, géneros cinematográficos o estilos filmicos representativos.

También ha tenido un peso importante la mirada que entien-

de la producción cinematográfica como una industria cultural y del entretenimiento. Desde esta aproximación, nutrida por la teoría crítica y la economía política de la comunicación, se ha estudiado la estructura de la producción, circulación y consumo de cine. Estos debates suelen girar en torno a las grandes compañías productoras y a las ideologías que las películas transmiten, en tanto actores de una industria, ya sea al público que las consume o a los propios sujetos que las producen.

Como indica 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). Desde esta perspectiva, se ha puesto especial atención en la institucionalidad del cine, es decir, a todo aquello que enmarca a las obras cinematográficas y las dota de un sentido social. Estos estudios se preguntan qué es el cine según las propias comunidades cinematográficas, quién otorga validez a estas ideas y en qué condiciones se desarrollan. Indagán, en suma, en cómo se producen, reproducen, negocian o disputan los sentidos sociales en torno al cine.

A partir de esta revisión, los debates que considero más relevantes pueden agruparse en cinco categorías: (1) Los modos de representación, analizados a partir de los estudios sobre las grandes productoras del cine clásico de Hollywood y su contraste con otras cinematografías del mundo; (2) el cine independiente, entendido como un concepto en disputa que admite múltiples enfoques sin alcanzar un consenso claro; (3) el “giro digital” de la cinematografía concebido mayoritariamente como una utopía de democratización de la realización cinematográfica; (4) las representaciones y la identidad, particularmente en los estudios sobre cinematografías regionales o locales en América Latina durante los últimos veinte años; (5) el cine jalisciense en relación al cine mexicano, donde se advierte que los estudios sobre la cinematografía de Jalisco son

escasos en comparación con la abundancia de investigaciones sobre el cine nacional. Esta última, además, suele responder a una mirada centralista que tiende a homogeneizar lo nacional e invisibilizar lo local.

MARCO TEÓRICO

La presente investigación se inscribe en la perspectiva socio-cultural de la comunicación, la cual establece vínculos entre comunicación, cultura y sociedad, reconociendo siempre la historicidad de los fenómenos. El encuadre teórico principal es la *teoría de los campos* de Pierre Bourdieu, la cual permite comprender el campo cinematográfico como un espacio social en el que se producen y distribuyen películas, así como un espacio en el que los realizadores ocupan posiciones relativas de poder según la cantidad y combinación de capital económico, social, cultural y simbólico con que cuentan.

Pierre Bourdieu (1990) define al *campo* como un espacio estructurado y estructurante: estructurado, porque mantiene normas y reglas compartidas por los sujetos que lo integran; estructurante, porque los agentes asimilan esas normas en sus procesos de socialización. Esta dinámica nunca es estática, sino que se encuentra en constante reconfiguración a partir de las prácticas de los agentes (Vizcarra, 2002).

En este marco, el campo cinematográfico se entiende como un entramado compuesto por agentes (realizadores consagrados, activos y debutantes), prácticas (la producción cinematográfica en sí, cuyo capital específico son las películas) e instituciones (escuelas de cine, políticas públicas, fondos de apoyo, festivales de cine). Entre ellas, los festivales se constituyen como los principales espacios de legitimación simbólica.

Para el análisis de las prácticas ejecutadas por los realizadores debutantes —quienes carecen de un lugar propio dentro del campo— se incorpora la noción de *táctica* de Michel de Certeau (2000), entendida como una “acción calculada en ausencia de

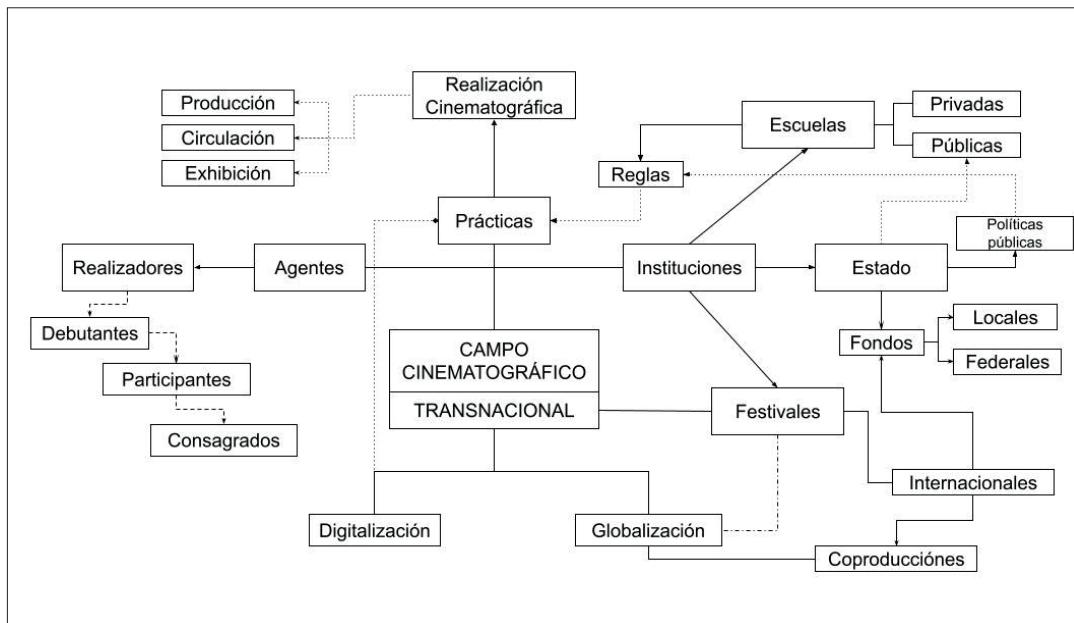
un lugar propio". Estas tácticas se observan empíricamente en decisiones concretas durante la producción y circulación de películas. Para la ejecución de estos movimientos tácticos los realizadores debutantes tuvieron que valerse de la estructura previamente diseñada, pero trastocando de manera consciente su función.

En este sentido, la acumulación de capital en sus tres estados (cultural, social y simbólico) contribuye a la formación del pensamiento estructurado, pero, sobre todo, a la toma de decisiones que lleva a ejecutar el movimiento táctico. Por lo tanto, el análisis de los capitales se apoyó en indicadores empíricos en lo económico (acceso a fondos públicos o privados, autofinanciamiento, coproducciones), cultural (formación académica universitaria o formación técnica, trayectoria previa en cortometraje u otros medios audiovisuales) y social (redes colaborativas con otros cineastas, productoras, festivales o instituciones educativas). Por otro lado, el *capital simbólico* (selecciones oficiales en festivales, premios, presencia en medios especializados) es el capital en disputa para negociar o disputar una mejor posición al interior del campo, una vez que se ha ingresado al mismo con la exhibición pública de un primer largometraje.

Finalmente, para situar a los realizadores en un marco global, se retoma el concepto de cine transnacional (Elsaesser, 2015), entendido como el conjunto de producciones que, al margen del canon hollywoodense, se articulan en torno a dos procesos: la digitalización de la producción y la globalización de la circulación a través de festivales. En este sentido, el *campo cinematográfico transnacional* funge como horizonte de aspiración, dentro del cual las óperas primas locales constituyen intentos tácticos de incorporación.

A modo de guía de lectura, presento a continuación un breve esquema teórico del campo cinematográfico transnacional (figura 1).

Figura 1. Esquema teórico



METODOLOGÍA

La investigación fue enfocada desde una perspectiva cualitativa y se utilizaron métodos documentales y narrativos. Se inició por realizar un rastreo de la totalidad de óperas primas filmadas por realizadores debutantes de Guadalajara en el Anuario Estadístico de Cine Mexicano (IMCINE, 2011-2020) y los catálogos de exhibición del Festival Internacional de cine en Guadalajara (38 ediciones), el Festival Internacional de Cine de Guanajuato (26 ediciones), el Festival Internacional de Cine de Morelia (21 ediciones) y el Festival Internacional de cine UNAM (13 ediciones). Los datos fueron cotejados para complementar la información y localizar, si hubiese, algún faltante. Se cotejó con un listado proporcionado personalmente por Frank Rodríguez, 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.

Esto permitió sistematizar la información de cada una de las películas en una base de datos producto de una ficha técnica (tabla 1). Dicho instrumento hizo posible observar las características de las películas producidas, con la intención de hacer evidentes las condiciones estructurales del campo cinematográfico transnacional presentes en las mismas.

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

La fuente principal para la obtención de esta información fue la base de datos en línea IMDB (Internet Movie Database). De esta plataforma destacan “la riqueza y exhaustividad de los datos, la posibilidad de relacionarlos y el rigor organizativo” (Marfil y Repiso, 2011, p. 1210). Además, al estar “alimentada por colaboradores de la empresa, no posee un código con libre acceso para modificar información si no es bajo previa autorización” (Frías y Marañón, 2022, p. 31), lo cual permitió la obtención de información detallada y confiable.

Como fuente documental complementaria, especialmente para la obtención de datos biográficos de los realizadores, se utilizó el Diccionario de Directores del Cine Mexicano. Se trata de

un portal en línea que funciona como “un sitio multimedia dedicado a los directores de cine que han dirigido largometrajes de ficción en México” desde 1986 (Ciuk, 2023). Su particularidad radica en que los propios realizadores verifican su información, lo que, según su directora Perla Ciuk, dota de mayor consistencia a los datos y asegura su constante actualización.

En una segunda fase se obtuvieron seis narraciones biográficas de las y los realizadores de las películas por medio de entrevistas semiestructuradas. Los criterios de selección fueron: el grado de estudios del realizador, sobre todo si tuvo formación cinematográfica o no; las fuentes de financiamiento del proyecto (personal, privado, público o colectivo); y el alcance de la película durante la etapa de circulación³. Estos criterios colaboraron en la descripción de las decisiones que intervinieron en la configuración de la táctica recombinando reglas, espacios y productos ya existentes. Por lo tanto, fue necesario identificar la mayor cantidad de diferencias, más que las similitudes, entre las y los realizadores sujetos a ser entrevistados (tabla 2).

3. Este último criterio tomó en cuenta específicamente festivales, tanto nacionales como internacionales, que son considerados “Clase A” (en el caso de los internacionales) y longevos (en el caso de los certámenes nacionales). La distinción de festivales como “Clase A” es otorgada por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF). La lista de festivales pertenecientes a esta clasificación puede ser consultada en: <https://fiapf.org/festivals/accredited-festivals/>. Los festivales nacionales considerados, según el número de ediciones llevadas a cabo durante el proceso de investigación, fueron el Festival Internacional de cine en Guadalajara (38 ediciones), el Festival Internacional de Cine de Guanajuato (26 ediciones), el Festival Internacional de Cine de Morelia (21 ediciones) y el Festival Internacional de cine UNAM (13 ediciones).

Tabla 2. Criterios de selección

Formación en Cine / Artes Audiovisuales		Financiamiento				Participación en Festivales			
		Público	Privado	Colectivo	Personal	Desarrollo		Selección (exhibición)	
						Nac.	Int.	Nac.	Int.
Realizador	SI/NO	X	X	X	X	X	X	X	X
Realizador 0 (exploratorio)	Sí			X	X			X	X
REALIZADOR 1	No		X		X				
REALIZADOR 2	No				X				
REALIZADORA 3	Sí	X			X			X	
REALIZADOR 4	Sí		X	X	X				
REALIZADOR 5	No	X			X				
REALIZADORA 6	Si	X	X					X	X

Tres de las entrevistas fueron realizadas de manera presencial a conveniencia de cada uno de los realizadores participantes. Por otro lado, y tomando en cuenta factores como el hecho de que algunos de los realizadores ya no radican en Guadalajara o que no les fue posible desplazarse, las tres entrevistas restantes se llevaron a cabo de manera virtual, por medio del software Microsoft Teams. Las preguntas de la guía de entrevista están ordenadas en cuatro grandes bloques o ejes. El primero de estos bloques busca comprender la trayectoria seguida por cada realizador desde su descubrimiento del cine hasta su toma de decisión por dedicarse a ello. Un segundo eje busca conocer su interpretación de lo que significa el campo cinematográfico, es decir, los sujetos e instituciones que lo integran, además de las posiciones que ellos mismos y los demás realizadores ocupan en el mismo. El tercer eje se refiere a la descripción de redes y comunidades cinematográficas a las que cada realizador pue-

de o desea pertenecer, y qué le han aportado estas redes a su proceso de incorporación. Finalmente, el cuarto eje se refiere específicamente al proceso de realización de su ópera prima, con el objetivo de observar las decisiones que intervinieron en la configuración de la táctica recombinando reglas, espacios y productos ya existentes. En conjunto, estos cuatro ejes funcionan a manera de guía temática (tabla 3).

Tabla 3. Guion para entrevista semiestructurada

Pregunta	Eje	Observable
¿Cómo descubriste el cine y qué te hizo querer dedicarte a ello?	Trayectoria	Descripción del interés por pertenecer al campo por parte del sujeto.
¿Qué características tiene el cine hecho en Jalisco?	Contexto	Descripción de la percepción que tienen los realizadores sobre el campo cinematográfico, tanto en las películas como en las instituciones que lo integran.
¿A qué redes cinematográficas perteneces?	Redes y relaciones	Descripción de las experiencias de integración de los sujetos.
¿Cómo te integraste a estas redes?		
¿Qué temas se tocan en estos espacios compartidos?		
¿Puedes describir el proceso para desarrollar (escribir, financiar y preproducir) tu ópera prima?	Táctica	Descripción de las decisiones que intervienen en la configuración de la táctica recombinando reglas, espacios y productos ya existentes.
¿Puedes describir el proceso de producción y postproducción de tu ópera prima?		
¿Cuáles fueron los resultados de tu ópera prima?		

A continuación, presento también la relación de entrevistas realizadas:

Tabla 4. Relación de entrevistas realizadas⁴

Entrevistado	Fecha	Lugar	Duración
Realizador 1 (Sebas)	Octubre 12, 2023	La Flor de Córdoba (Midtown)	00:49:31
Realizador 2 (Gilberto)	Octubre 14, 2023	La Flor de Córdoba (Chapalita)	00:28:26
Realizadora 3 (Ana)	Octubre 16, 2023	Café Providencia (Arboledas)	01:08:45
Realizador 4 (Rodrigo)	Octubre 31, 2023	Microsoft Teams (Virtual)	01:17:44
Realizador 5 (Domi)	Noviembre 16, 2023	Microsoft Teams (Virtual)	00:48:04
Realizadora 6 (Claudia)	Noviembre 29, 2023	Microsoft Teams (Virtual)	00:17:55

El análisis de las transcripciones resultantes de las entrevistas consistió en una codificación abierta con una orientación inductiva. La finalidad de esta etapa de análisis es dar un orden a la realidad individual de cada realizador para explicar la generalidad de los procesos de producción cinematográfica en el periodo comprendido por este trabajo y “expresar los datos y los fenómenos en forma de conceptos” (Flick, 2013, p. 194).

Esta primera interpretación posibilitó construir una serie de categorías analíticas (tabla 5) que permitieron “tanto describir de forma ordenada como contrastar los fenómenos analizados con la hipótesis de partida de la investigación” (Pujadas, 1992, p. 73) por medio de un primer establecimiento de categorías, ya fuese desde los textos que enmarcan teóricamente la investigación, así como de aquellas que los realizadores aportaron en sus propias narraciones (*in vivo*).

4. Se obtuvo el consentimiento informado de cada uno de los entrevistados, mismo que quedó registrado verbalmente al inicio de cada una de las grabaciones de las entrevistas, después de hacerles saber las características de este estudio y el tratamiento de los datos que proporcionaron. Si bien las propias características formales o de circulación de sus películas, incluso la formación o género pueden hacer evidentes las identidades de los informantes, tomé la decisión de mantener sus nombres en el anonimato. Contrario a lo que supuse, al informarles a los realizadores sobre este hecho, ninguno se mostró en contra de que su nombre real fuera publicado. La decisión final de anonimizar sus nombres se sustentó más bien en el hecho de que lo que interesa en este trabajo no es conocer sus trayectorias como tal, sino lo que estas pueden llegar a decir acerca de sus tácticas y sus interpretaciones sobre el campo. Para mantener entonces dicho anonimato, tomé el nombre del protagonista de la ópera prima de cada realizador para nombrarlos de esa forma, a modo de seudónimo, y lograr una lectura más fluida del texto.

Tabla 5. Categorías analíticas

Ejes de análisis	Concepto	Categoría	Subcategoría		
Condiciones estructurales	CAMPO	Agentes	Realizador cinematográfico		
		Prácticas	Realización cinematográfica		
		Instituciones	Estado		
			Escuelas		
			Festivales		
	CINEMATOGRÁFICO	Capital específico	Películas		
	TRANSNACIONAL	Globalización	Co-producción		
			Exhibición en el extranjero		
		Giro digital	Formato de registro		
		Festivales	Participación		
		CAPITAL CULTURAL	Objetivado		
Condiciones subjetivas			Consumo de películas		
			Saber ser		
			Saber hacer		
Institucionalizado		Estudios de grado y posgrado			
		Cursos, talleres y diplomados			
		Aprendizaje en la práctica			
CAPITAL SOCIAL	Redes	Pertenencia a redes cinematográficas			
	Relaciones	Relaciones interpersonales			
CAPITAL SIMBÓLICO	Profesionalización	Ausencia de recursos específicos			
	Identidad	Cine local y diferencias con CDMX			
	Reconocimiento	Arte			
		Industria			
TÁCTICA	Cálculo estratégico	Observación de las prácticas			
	Movimiento táctico	Producción			
		Circulación			
		Exhibición			

Una vez determinados los primeros patrones, y sobre todo su relación con la pregunta de investigación, estos códigos o categorías fueron agrupados temáticamente, lo cual permitió analizar las regularidades, contrastes y dimensiones de cada uno de ellos. A partir de este agrupamiento, procedí a ejecutar una codificación axial con la intención de “facilitar el descubrimiento o establecimiento de las estructuras de relaciones entre los fenómenos, entre los conceptos y entre las categorías” (Flick, 2013, p. 198). La interpretación de los textos culminó al encontrar una saturación de las categorías.

LA PARTICIPACIÓN DESDE GUADALAJARA DE REALIZADORES DEBUTANTES EN EL CAMPO CINEMATOGRÁFICO TRANSNACIONAL

Con la intención de brindar un panorama general de la producción de óperas primas en Guadalajara, expongo las características generales de las 27 películas que fueron realizadas entre 2011 y 2020 (tabla 6). Este análisis permite observar las formas de participación de los realizadores locales en el campo cinematográfico transnacional desde esta ciudad.

Tabla 6. Óperas primas de ficción filmadas en Guadalajara (2011-2020)

Año de producción	Título	Realizador (a)
2011	Viaje a Tulum	Eduardo Villanueva
2011	Nos vemos, papá	Lucía Carreras
2011	Fecha de Caducidad	Kenya Márquez
2012	No hay nadie allá afuera	Haroldo Fajardo
2012	El eco del miedo	Samuel Reyes
2013	Amaneceres oxidados	Diego Cohen
2013	My first movie	Manuel Villaseñor
2013	Somos Mari Pepa	Samuel Kishi
2013	Los insólitos peces gato	Claudia Sainte Luce
2014	Yo quiero a Eva	Ed Zadi
2014	Dos caminos	Herbey Eguiarte
2014	Lección Zaragoza	Frank Rodríguez
2015	Cuando den las tres	Jonathan Sarmiento
2015	Pistolas de juguete	Adolfo López Campaña
2015	Diario de un inadaptado	Jerzain Ortega
2015	La delgada línea amarilla	Celso García
2015	La vieja escuela	Alejandro Soltero
2016	Barrancas	Juan de la Peña
2016	El lugar de las flores	Héctor Ibarra
2017	Los años azules	Sofía Gómez Córdoba

2017	Páramo	Andrés Díaz
2018	Las reglas de la ruina	Víctor Osuna
2018	Seda	Bárbara Balsategui
2018	Cigüeñas	Heriberto Acosta
2019	No dejaré de buscarte	Bibiana Barba
2020	Les poetas	Omar Velasco
2020	Domingo	Raúl López

La transnacionalidad del campo cinematográfico se expresa en tres dimensiones: el factor global de la producción, la digitalización de los procesos que configuran la trayectoria de una película (producción, circulación y exhibición) y la centralidad de los festivales como instituciones legitimadoras. Estos últimos validan tanto a quienes buscan integrarse como a quienes procuran mantener una posición dominante en el campo (Elsaesser, 2015).

Para observar cómo se manifiesta la globalización en la producción de las óperas primas analizadas, considero dos elementos: las coproducciones durante la producción y los estrenos en festivales internacionales en la fase de circulación. Estos últimos se entienden 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).

De este modo, a pesar del incremento en la producción local de cine, el alcance transnacional de las películas analizadas resulta limitado. La mayoría de las obras circulan únicamente en el ámbito local o, en el mejor de los casos, nacional. La reducida participación en coproducciones internacionales (3 de 27) y el escaso aprovechamiento de los espacios industriales y formativos que ofrecen los festivales refuerzan esta afirmación.

La participación en festivales se concentró en el ámbito nacional: ocho películas se estrenaron en certámenes mexicanos⁵, de las cuales seis fueron seleccionadas por el Festival Internacional de Cine en Guadalajara. En contraste, solo cinco óperas

5. Festival Intencionalidad de cine en Guadalajara (6), Festival Internacional de cine UNAM (1), Festival Internacional de Cine de Morelia (1).

primas accedieron a secciones de festivales internacionales, todos ellos en territorio europeo⁶, mientras que 14 no tuvieron presencia en ningún certamen.

Ahora bien, como señalan de Rosa y Marrero (2024, p. 106), los festivales también dependen de la presencia de películas prestigiosas para sostener su propio capital simbólico. La cantidad y calidad de títulos programados, determinadas por criterios y agendas particulares, constituyen el modo en que los festivales negocian dicho capital. En este sentido, tratándose de realizadores debutantes con un capital simbólico relativamente reducido, las óperas primas enfrentan un obstáculo adicional para acceder a los festivales de mayor prestigio.

La aparición y consolidación del cine digital se remonta a la segunda mitad del siglo XX. La introducción de los efectos especiales digitales y, posteriormente, el desarrollo de las imágenes generadas por computadora marcó el inicio de la digitalización. Un momento aún más decisivo se produjo a comienzos del siglo XXI, con la transición del celuloide al formato digital, impulsada por la reducción de costos y la flexibilidad de filmación que trajo consigo la masificación de cámaras digitales de alta resolución (Vidackovic et al., 2023). Si bien dos de las películas analizadas fueron registradas en cinta de 16 mm, ninguna utilizó celuloide de 35 mm —otrosoporte estándar de la producción cinematográfica profesional—, lo que evidencia su progresivo desplazamiento.

No obstante, aunque la digitalización ha ampliado la accesibilidad a los procesos de producción, los costos de la postproducción digital continúan siendo elevados y, en muchos casos, comparables a los del soporte analógico, lo que representa un obstáculo para la conclusión de las películas. Asimismo, “el costo de almacenamiento a largo plazo de los masters digitales 4K sería hasta 11 veces superior al costo de almacenamiento de los masters en película de

6. Karlovy Vary International Film Festival (2), Berlin International Film Festival (1), Locarno International Film Fest (1), Gijón International Film Festival (1).

35 mm" (Vidackovic et al., 2023, p. 98). Esta situación plantea un posible escenario de crisis en materia de preservación a mediano y largo plazo, pues, aunque se produce un mayor número de películas, las políticas públicas destinadas a garantizar su conservación siguen siendo inciertas.

Del total de películas analizadas, la mayoría se produjeron con presupuestos bajos (entre 0 y 13 millones de pesos), recurriendo principalmente a financiamiento personal, privado o mixto. Solo una obra fue financiada en su totalidad con recursos federales, mientras que otras cuatro recibieron apoyos, tanto federales como estatales y/o locales en Jalisco⁷. El financiamiento colectivo tuvo una presencia marginal y ninguno de los proyectos dependió exclusivamente de este mecanismo. Este panorama evidencia un desplazamiento hacia fuentes de financiamiento locales en detrimento de los fondos federales, particularmente a partir de 2015, como se verá más adelante.

De las 27 películas, 20 fueron exhibidas públicamente: 10 en salas comerciales, 8 en plataformas digitales (Netflix, Amazon Prime y FilminLatino/Nuestro Cine MX) y 2 en cines del circuito alternativo. El resto no se exhibió o quedó "enlatado". Las plataformas han ganado terreno como vía de exhibición especialmente por su capacidad de cruzar fronteras, aunque las salas continúan siendo el espacio preferido por los realizadores. Sin embargo, la presencia internacional de estas películas resulta limitada y la mayoría encuentra su primer —y muchas veces único— espacio de exhibición en festivales locales, como el ya citado Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG).

7. Estos 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.

La mayor parte de las óperas primas pertenecen al género drama (13) y comedia (7), seguidas por coming-of-age (3), terror (2), thriller (1) y road movie (1). No se identificaron propuestas abiertamente experimentales o no narrativas. Esto sugiere una estrategia de los realizadores orientada a replicar fórmulas temáticas y narrativas reconocidas por el campo cinematográfico con el fin de aumentar sus posibilidades de circulación.

El primer aspecto destacable es el surgimiento constante de realizadores que buscan integrarse al campo cinematográfico transnacional. Sin embargo, sus películas mantienen un alcance predominantemente local, lo que revela una tensión estructural entre la aspiración de internacionalización y las condiciones reales de circulación. La alta concentración de estrenos en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara ilustra esta paradoja: si bien el festival es uno de los más longevos e importantes de la región hispanoamericana, su función legitimadora no garantiza la proyección posterior de las óperas primas en otros espacios nacionales o internacionales.

Este fenómeno no solo limita la visibilidad de las obras, sino que también restringe la participación de los debutantes en los procesos de desarrollo transnacional, particularmente en el acceso a coproducciones, colaboraciones internacionales o instancias de formación y mercado que los propios festivales ofrecen. De este modo se confirma que la mera existencia de plataformas de prestigio local no equivale a un proceso de integración efectiva al campo cinematográfico global, ya que los capitales simbólicos disponibles en Guadalajara resultan insuficientes para negociar con instituciones de mayor peso. Estos hallazgos matizan la idea de la “democratización” de la producción y circulación audiovisual en la era digital, al evidenciar que las estructuras dominantes siguen operando mediante mecanismos de exclusión sutiles basados en el control de la legitimidad cultural y la distribución de capital simbólico.

La aparición de fondos locales para la producción cinematográfica tuvo como efecto una disminución en la búsqueda de apoyos federales para conformar los presupuestos de las óperas primas aquí analizadas⁸. Este desplazamiento no debe interpretarse únicamente como una elección estratégica de los realizadores, sino como una consecuencia del centralismo cultural que concentra capital en la capital del país y establece procedimientos restrictivos para acceder a dichos recursos. En este contexto, los realizadores vuelven a orientar sus esfuerzos hacia el ámbito local, reproduciendo con ello los límites estructurales que les impiden disputar con mayor fuerza su incorporación al campo transnacional.

En la práctica, las películas se gestaron, en la mayoría de los casos, a partir de esfuerzos individuales y con presupuestos reducidos, financiados principalmente con recursos personales. Este hecho evidencia no solo la fragilidad de las políticas de apoyo, sino también la persistencia de un modelo de producción que depende en gran medida de la capacidad económica individual de los realizadores. Desde una perspectiva crítica, esta dinámica implica que el acceso a la producción cinematográfica continúa mediado por desigualdades sociales y de clase, restringiendo la diversidad de voces que logran materializarse en el campo audiovisual.

Se puede afirmar que existe una aportación local al campo cinematográfico en formación: una cinematografía emergente que, ante la falta de condiciones equitativas, se sostiene principalmente en dinámicas endógenas. Las asimetrías estructurales respecto al nivel federal hacen improbable que

8. 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 de las películas que recibieron apoyos a nivel Jalisco, fueron realizadas después del año 2017. Dos de las óperas primas aquí analizadas fueron beneficiadas con el estímulo denominado Proyecta Producción, otorgado por la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco desde 2014. 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 Fideicomiso operado y regulado desde 2014 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).

un realizador debutante en Guadalajara pueda desplegar un pensamiento estratégico capaz de garantizar su incorporación al campo transnacional. En este marco, resulta necesario analizar no solo los condicionamientos estructurales, sino también las condiciones subjetivas de los realizadores que estrenaron su ópera prima entre 2011 y 2020, aspecto que abordaré en la siguiente sección.

LA ACUMULACIÓN DE CAPITAL POR PARTE DE LOS REALIZADORES CINEMATOGRÁFICOS QUE BUSCAN INTEGRARSE AL CAMPO CINEMATOGRÁFICO TRANSNACIONAL DESDE GUADALAJARA

Así como existe un capital específico que otorga autonomía al campo, también puede identificarse un interés particular que orienta las acciones de los sujetos. Dicho interés se materializa en las prácticas mediante las cuales los realizadores buscan integrarse al campo y, en ese proceso, adquieren cierta agencia y modifican su posición relativa. Sin embargo, la posibilidad de ejecutar estas estrategias no es homogénea: depende de los capitales previamente disponibles y de la capacidad diferencial de movilizarlos. De este modo, mientras algunos agentes logran acumular y articular recursos que los acercan a posiciones reconocidas y legítimas, otros enfrentan barreras estructurales que los mantienen en los márgenes. Estas desigualdades, lejos de ser accidentales, constituyen una condición estructural del campo cinematográfico y revelan cómo la autonomía de este se sostiene sobre relaciones asimétricas de poder.

El punto de partida en la trayectoria de los realizadores suele encontrarse en el desarrollo de un gusto por el cine, generalmente al interior del entorno familiar. Esta primera aproximación al consumo cultural, como señalan Azkunaga et al. (2024, p. 149), habilita al individuo para reconocer rasgos estilísticos de las obras sin requerir un conocimiento formal de los códigos que las estructuran. En el caso de los entrevistados, ninguno proviene de familias artísticas o vinculadas directamente

al cine. No obstante, todos refieren una exposición temprana a películas, muchas veces mediada por formatos domésticos como el Betamax o el VHS. Resulta significativo que este primer contacto con el consumo cinematográfico no ocurriera en las salas de exhibición —espacios históricamente asociados a la formación de públicos—, sino en el ámbito doméstico. Este hecho subraya tanto la centralidad del hogar como espacio de transmisión de capital cultural, como las limitaciones de acceso a circuitos institucionalizados de consumo que, de manera temprana, marcan diferencias en las posibilidades de socialización cultural y profesionalización posterior.

En otros casos el deseo de realizar películas se manifestó de manera más tardía, ya en la adolescencia y en el marco de la educación media. Fueron los profesores de preparatoria, e incluso de los primeros años universitarios, quienes influyeron en el descubrimiento del gusto y en la percepción de ciertas capacidades vinculadas a la creación audiovisual. Los realizadores reconocen dicha influencia al haberse sentido motivados por actividades desarrolladas en el aula que les permitieron descubrir o encauzar su interés por la realización cinematográfica. Este momento supuso, para ellos, un primer contacto con los medios y lenguajes audiovisuales.

Este contacto inicial con bienes culturales constituye lo que Bourdieu denomina capital cultural objetivado, que en este caso se manifiesta en el consumo de cine —fundamentalmente hollywoodense—. De manera significativa, varios de los entrevistados señalaron que su acercamiento al cine mexicano durante esta etapa de iniciación fue escaso o prácticamente inexistente. Más aún, dentro del propio entorno familiar, el cine nacional era percibido como un producto de baja calidad. Esta valoración temprana no solo orientó sus preferencias de consumo hacia narrativas extranjeras, sino que también consolidó una forma de distinción simbólica que reproduce la posición subordinada del cine mexicano frente al canon hollywoodense. Así, el gusto inicial de los futuros realizadores se configuró en

un marco de legitimación desigual, que condiciona no solo sus referencias estéticas sino también las aspiraciones y horizontes de su propio quehacer cinematográfico.

La suma de estas experiencias de descubrimiento constituye un proceso de iniciación que los entrevistados reconocen como una primera coyuntura decisiva en sus trayectorias. Este momento suele describirse como una suerte de revelación que orientó sus intereses futuros. Con el consumo reiterado de películas comienza también la acumulación de capital cultural, tanto en estado objetivado como incorporado. No obstante, este proceso no ocurre en condiciones homogéneas: la posibilidad de acceder periódicamente a dichos bienes culturales depende directamente de la capacidad económica de cada familia. En este sentido, la iniciación cinematográfica revela, desde su origen, las asimetrías materiales que median la formación del gusto, dejando entrever cómo las disposiciones culturales que más tarde se ponen en juego dentro del campo están ancladas en desigualdades estructurales de acceso.

Conviene subrayar que las distintas formas en que se manifiesta el capital cultural están estrechamente interrelacionadas. El acceso a la formación cinematográfica no puede entenderse al margen del entorno familiar, donde con frecuencia el arte —y en particular el cine— es percibido como una opción académica o profesional de menor jerarquía frente a carreras consideradas más “sólidas” o socialmente reconocidas. Cuando el aspirante a cineasta no proviene de una familia con tradición artística, este sesgo se intensifica, condicionando sus posibilidades de legitimación inicial. De este modo, el seno familiar se constituye como el primer espacio de disputa por el sentido, donde se negocia no solo la viabilidad material de estudiar cine, sino también la definición misma de qué es y qué hace un realizador cinematográfico.

En lo que respecta al capital cultural en su estado institucionalizado, se hace evidente la importancia de la formación académica. Como señalan Azkunaga et al. (2024), “aunque la

socialización temprana a la que alientan los padres a sus hijos influye positivamente en el consumo de alta cultura, esta herencia cultural puede disminuir con la edad y, por ello, debe seguir cultivándose en el ámbito educativo” (p. 150). Bajo esta lógica, los cineastas en ciernes buscan comprender las reglas y desarrollar las habilidades específicas del campo una vez que la curiosidad inicial se ha consolidado. Si bien estas competencias pueden adquirirse mediante la práctica directa, persiste la noción de que la legitimación y consagración del realizador cinematográfico pasan necesariamente por la obtención de un título académico. Este énfasis revela, a su vez, cómo la institución educativa funciona como un filtro de reconocimiento y pertenencia, al tiempo que delimita quién puede aspirar a ocupar un lugar legítimo dentro del campo.

En este sentido, la licenciatura en ciencias de la comunicación (10 casos)⁹, junto con la licenciatura en cine o artes audiovisuales (10 casos)¹⁰, se ubican como las opciones predominantes para la obtención de un grado entre los realizadores cinematográficos debutantes durante el periodo analizado. La elección por ciencias de la comunicación suele responder, en primera instancia, a la indecisión al momento de elegir una carrera universitaria, pero también a las limitaciones estructurales de la oferta académica. Por ejemplo, el programa de licenciatura en artes audiovisuales de la Universidad de Guadalajara admite

9. Los programas de licenciatura varían de nombre en las distintas instituciones. Por ello fueron agrupados, para una mejor comprensión, como “licenciatura en ciencias de la comunicación”. A saber: “ciencias de la comunicación” en el ITESO; “ciencias y técnicas de la comunicación” en UNIVA; “comunicación” en ITESM.

10. Los programas de licenciatura varían de nombre en las distintas instituciones. Por lo que fueron agrupados, para una mejor comprensión, como “licenciatura en cine o artes audiovisuales”. A saber: “artes audiovisuales en departamento de imagen y sonido” (DIS) de la UDG; “comunicación y artes audiovisuales” en ITESO; “medios audiovisuales” en CAAV; “dirección de cine” en Escuela Superior de Artes y Espectáculos de Madrid (España); “cinematografía” en Centro de Estudios Cinematográficos INdie; “cine y animación digital” en UNIAT. Además, se agrupó dentro del DIS-UDG a uno de los realizadores que llevó a cabo sus estudios en el Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica (CIEC), al ser este el antecedente directo del propio departamento de imagen y sonido.

únicamente quince estudiantes por año, lo que restringe el acceso a una formación especializada.

Si bien en las últimas décadas se ha registrado un incremento en los programas de licenciatura orientados al cine y las artes audiovisuales, persiste una concentración desigual: la mayoría de las instituciones especializadas se localizan en la Ciudad de México. Este centralismo académico reproduce las asimetrías ya observadas en el financiamiento y la circulación de películas. Finalmente, otro factor que incide en la elección de una licenciatura en comunicación es el desconocimiento de la existencia de programas específicos en estudios cinematográficos, lo que evidencia una falta de articulación entre la oferta educativa y las necesidades de quienes buscan incorporarse al campo cinematográfico.

En el caso de la elección de la licenciatura en cine o artes audiovisuales, esta respondió a una necesidad más definida de formación especializada acompañada de una mayor claridad en torno a los elementos que orientaban dicha decisión. Quienes optaron por este tipo de programas señalaron haber contado con información suficiente acerca de las alternativas disponibles, ya fuera en la propia ciudad o en instituciones fuera de ella. Sin embargo, esta posibilidad estuvo condicionada por factores de acceso diferenciados, como la disponibilidad de recursos materiales y simbólicos para emprender una trayectoria académica fuera del lugar de residencia.

El interés tardío por la realización cinematográfica también influyó en la elección de programas académicos distintos tanto en campos cercanos al arte —como artes plásticas (1) y artes visuales (1)—, como en disciplinas con menor afinidad al oficio fílmico como derecho (2) y arquitectura (1). En varios de estos casos, una vez desarrollado el interés durante la licenciatura, el posgrado se presentó como la vía para adquirir los saberes específicos de la realización cinematográfica.

Seis de los realizadores que debutaron en el periodo estudiado continuaron con su formación académica mediante una segunda licenciatura (1), una especialización (1) o un programa de maestría (3)¹¹. En el caso de las maestrías, dos correspondieron a guion cinematográfico y una a realización cinematográfica. Tanto la segunda licenciatura como la especialización se cursaron también en realización cinematográfica, mientras que otra realizadora optó por una maestría en generación y gestión de la innovación. Resulta significativo que todos estos posgrados, salvo uno, se cursaron fuera de Jalisco, donde únicamente se ofrece la maestría en estudios cinematográficos en la Universidad de Guadalajara. Este hecho evidencia la concentración de programas especializados en otras ciudades, lo cual limita las oportunidades locales de profesionalización y reproduce la centralización del capital educativo en el campo cinematográfico.

Algunos realizadores complementaron su formación académica mediante cursos y diplomados orientados tanto al desarrollo de habilidades técnicas como a la mera comprensión de las reglas del campo. Estos espacios les permitieron familiarizarse de manera directa con cámaras, micrófonos y software especializado, así como ejercitarse competencias prácticas. Paralelamente, la participación en proyectos audiovisuales diversos —cortometrajes, videoclips, publicidad o televisión— constituyó un terreno decisivo de aprendizaje. En ellos pusieron en práctica sus conocimientos y desarrollaron destrezas en la gestión de producción y la dirección de equipos, al tiempo que confrontaron los desafíos logísticos, presupuestales y creativos propios de un largometraje.

La etapa de formación constituye también un proceso de socialización en el que se construyen redes personales y profesionales que podrán ser movilizadas como capital en fases posteriores.

11. Los programas de posgrado se refieren a: “maestría en guion” en la Universidad Intercontinental (CDMX) y “programa de estudios de guion cinematográfico” en Centro de Capacitación Cinematográfica (CDMX) agrupados bajo el término “maestría en guion cinematográfico”; “maestría en arte y técnica de la cinematografía” en London Film School; “maestría en generación y gestión de la innovación” en UDG; “licenciatura en realización cinematográfica” en Arte 7 (CDMX); “especialización en cinematografía” Los Ángeles Film School.

Los realizadores encontraron en sus compañeros de estudios colaboradores con quienes emprender proyectos, compartir saberes y desarrollar colectivamente sus primeras obras. Esta socialización trasciende el aula para extenderse a festivales universitarios, talleres, laboratorios de proyectos y otros espacios alternativos. De este modo, la acumulación de capital cultural se articula estrechamente con la construcción de capital social, el cual resulta decisivo en un campo caracterizado por la escasez de recursos y la competencia por legitimarse.

En contraposición, el entorno académico también puede constituir una fuente de desmotivación para los realizadores, ya sea por la limitada calidad de los programas y cursos, o por las dinámicas de poder que se generan al interior de las instituciones educativas. En este contexto, se ejerce una forma de violencia simbólica por parte de quienes ya detentan posiciones en el campo y buscan preservar su lugar de privilegio. Así, desde los espacios de formación se reproduce la disputa por los recursos y las jerarquías propias del campo cinematográfico, evidenciando que la competencia por la legitimidad y la acumulación de capital no comienza en la etapa profesional, sino que se instala desde los primeros procesos de socialización académica.

Finalmente, los realizadores atraviesan lo que puede denominarse un *momento de revelación*: una condición subjetiva en la que deciden emprender la filmación de su primera película. Esta decisión no responde únicamente a un cálculo racional ni a la existencia de condiciones estructurales favorables, sino a un proceso de maduración simbólica en el que confluyen experiencia, deseo, oportunidad y redes sociales. Dicho momento emerge tras la acumulación de capital cultural suficiente y se activa cuando el realizador se percibe a sí mismo como “listo”, aun cuando las condiciones materiales resulten precarias o no sean las óptimas. En este tránsito, los festivales cinematográficos y la observación de rodajes ajenos cumplen un papel

catalizador, pues el hecho de presenciar a colegas presentar sus propias películas opera como un impulso emocional y referencial que habilita —y a la vez exige— “dar el salto” hacia la ópera prima.

En este punto, el capital social adquiere un peso decisivo. Las relaciones tejidas durante la etapa de formación —compañeros de universidad, docentes, colaboradores de proyectos previos— se convierten en aliados estratégicos para emprender la realización de la ópera prima. A través de estas redes, que suelen articularse tanto en lo informal como en lo afectivo, los realizadores logran suplir carencias económicas o logísticas: se prestan equipos, se comparten saberes, se colabora de manera no remunerada o se abren puertas hacia contactos institucionales.

UNA PELÍCULA POSIBLE ANTES QUE UNA PELÍCULA DESEABLE. TÁCTICAS EJECUTADAS DURANTE LA PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y EXHIBICIÓN DE LAS ÓPERAS PRIMAS

Este apartado examina las distintas tácticas desplegadas por los realizadores cinematográficos debutantes en Guadalajara, Jalisco, para concretar la producción de su ópera prima en un contexto estructuralmente adverso. La noción de *táctica*, retomada de Michel de Certeau (2000), resulta clave para comprender cómo estos cineastas, al carecer de una posición consolidada dentro del campo cinematográfico, recurren a acciones puntuales, creativas y situadas que les permiten avanzar en medio de condiciones restrictivas. A diferencia de las estrategias —propias de actores con mayor poder y estabilidad en el campo—, estas tácticas se configuran como movimientos improvisados y reactivos, que responden a la urgencia de filmar una primera película pese a la precariedad de recursos, la escasez de apoyos institucionales y las desigualdades de acceso a circuitos de legitimación.

La débil presencia de estructuras cinematográficas en los estados del interior del país, aunada a la centralización del capital en sus distintas formas (económica, cultural, social), obligó a los realizadores que iniciaron su carrera en Guadalajara a emprender un cálculo estratégico inicial. En un primer momento, aprovecharon hasta el límite los recursos y herramientas que el propio campo les ofrecía. Sin embargo, una vez agotada esa disponibilidad, se vieron en la necesidad de desviarse de las reglas establecidas y ensayar movimientos que desbordaran las fronteras de lo permitido.

Conforme a los conceptos de estrategia y táctica propuestos por De Certeau, el hallazgo central de este trabajo consiste en distinguir cómo, más allá de los cálculos estratégicos, fueron las tácticas las que posibilitaron la realización de las óperas primas. Dichos movimientos tácticos se desplegaron tanto en la producción como en la circulación y la exhibición de las películas, aprovechando “grietas” o resquicios en el campo que permitían colarse en él. Este hallazgo revela que el ingreso al campo cinematográfico no ocurrió mediante trayectorias planificadas, sino a través de prácticas que buscaron legitimar la obra en medio de desigualdades persistentes.

Entre las tácticas identificadas en la etapa de producción destacan el uso de locaciones accesibles —casas de familiares, espacios públicos—, la elección de tramas sencillas o de tono naturalista, el aprovechamiento de fondos originalmente destinados a cortometrajes para financiar un largometraje, el trabajo con amigos y el rodaje con equipos técnicos reducidos para mantener los costos al mínimo. Estas prácticas explican que 21 de las 27 óperas primas analizadas hayan contado con presupuestos bajos o directamente no hayan tenido un financiamiento formal.

En buena medida dichas películas fueron posibles gracias a vínculos afectivos, redes personales y alianzas informales. Los

involucrados en los proyectos —técnicos, actores, amistades— se integraron más por convicción, afinidad o deseo compartido de hacer cine que por la expectativa de una retribución económica inmediata. Así, la producción de estas óperas primas no solo revela la precariedad estructural del campo cinematográfico en Guadalajara, sino también la potencia de las redes de colaboración como forma de entrada al campo.

Los realizadores también enfrentaron limitaciones estructurales derivadas de la ausencia de apoyos gubernamentales, la dificultad para acceder a estímulos federales y la escasa infraestructura local. En ese escenario emergieron decisiones forzadas como el autofinanciamiento, la fragmentación de la producción en etapas o la adaptación de los rodajes a los tiempos de disponibilidad del equipo. Con frecuencia el director debió asumir múltiples funciones dentro de la producción. Esta multifuncionalidad, lejos de responder a un ideal de versatilidad, es producto directo de las condiciones precarias del contexto local, donde no existe una industria consolidada capaz de distribuir y profesionalizar los roles. En algunos casos, los realizadores debutantes desarrollan un perfil híbrido que articula lo creativo con lo organizativo como una forma de sostener el proyecto.

En lo que respecta a la circulación, algunos grupos de realizadores que no encontraron cabida en certámenes consolidados impulsaron la creación de nuevos festivales cinematográficos. Este fenómeno puede leerse como un movimiento táctico pues, aunque los cineastas reconocen que los festivales constituyen el espacio privilegiado de legitimación y circulación, la imposibilidad de acceder a ellos los llevó a generar sus propios foros de alcance principalmente local.

De esta manera los directores debutantes procuran obtener capital simbólico no únicamente a través de sus películas, sino también mediante la organización de eventos que buscan do-

tarlos de visibilidad y legitimidad. Sin embargo, la creación de festivales propios no solo responde al deseo de exhibir obras, sino que también cumple una función de articulación de redes y vínculos que, aunque limitados en escala, refuerzan la cohesión del grupo. Sin embargo, la circulación en festivales de alcance local limita considerablemente la visibilidad transnacional de las películas. Desde la propia configuración del campo, el reconocimiento se obtiene principalmente en festivales consagrados preferentemente fuera del país de origen, lo que convierte a los certámenes locales en espacios de legitimación restringida. Como advierte Aida Vallejo (2020), “el crecimiento exponencial de los festivales de cine en todo el mundo, especialmente desde la década de 2000, ha creado un ecosistema de festivales caracterizado por una creciente especialización” (p. 5). En el caso de Guadalajara, los festivales creados por la propia comunidad cinematográfica¹² funcionan como plataformas de exhibición enfocadas en producciones locales e independientes, pero difícilmente logran insertarse en la red de festivales especializados de mayor alcance.

La exhibición continúa siendo un espacio profundamente condicionado por las estructuras dominantes del campo. En este terreno, las películas que no se ajustan a los criterios hegemónicos quedan prácticamente invisibilizadas, no solo por estándares de “calidad”, sino también por no haber acumulado el capital simbólico y económico que el campo exige durante las fases de producción y circulación. Como advierte Víctor Ugalde (2019), se trata de una “política oligopólica y de una especie de cártel de las empresas afiliadas en la Motion Picture Association of America (MPAA)”, que ejercen su poder desde una posición dominante. La imposición de tarifas obligatorias para

12. Gran Fiesta de Cine Mexicano (13 ediciones a la fecha), Festival Internacional de Arte y Cine Independiente MIAX (12 ediciones a la fecha), Festival Internacional de Cine de Tequila (9 ediciones a la fecha). Por su parte, el Festival Internacional de Cine en Guadalajara cuenta con una sección dedicada al cine realizado en Jalisco desde el año 2014

la exhibición, especialmente tras el giro digital¹³, constituye un mecanismo de exclusión que refuerza las barreras de entrada y restringe la diversidad cultural en las pantallas.

Por otro lado, y siguiendo las ideas propuestas por Gaustad et al. (2020), la digitalización de las salas cinematográficas abre la posibilidad de que las películas con narrativas locales superen en términos de audiencia a aquellas concebidas para un público global y culturalmente indiferenciado, gracias a su arraigo temático en la especificidad territorial. Este fenómeno puede entenderse como un movimiento táctico en algunas de las óperas primas filmadas en Guadalajara. Sin embargo, el problema persiste en la concentración de las estructuras de exhibición en la capital del país, lo que deja a las ciudades del interior con redes emergentes y frágiles. Como contrapunto al incremento en la producción, se observa que si las películas no logran pasar previamente por un festival consagrado que les otorgue capital simbólico, suelen ver truncado su recorrido de manera consciente o se ven obligadas a optar por circuitos alternativos (cinetecas, salas independientes, etc.). De este modo, la aparente democratización tecnológica que trae consigo la digitalización convive con un campo estructuralmente desigual, en el que la visibilidad y el reconocimiento dependen de mecanismos de validación aun fuertemente sedimentados.

Se observa también un notorio auge de las plataformas de video bajo demanda, que hoy constituyen un espacio de exhibición central en las aspiraciones de los realizadores para alcanzar a su público. Sin embargo, aunque hay plataformas emergentes, solo unas cuantas han logrado consolidarse como domi-

13. Una vez iniciado el proceso de digitalización cinematográfica, por medio del cual la producción y exhibición digital sustituyeron por completo a su antecesor analógico, fue necesaria su regulación para definir un estándar de calidad técnica. Por lo tanto, para discutir y normar las condiciones técnicas se fundó la Digital Cinema Initiative (DCI) en marzo de 2002. Este consorcio estuvo fundado por los estudios cinematográficos que operaban como Majors en aquel entonces: Walt Disney Pictures, Fox Broadcasting Company, MGM, Paramount, Sony Pictures Entertainment, Universal Studios y Warner Bros. De acuerdo con datos de Ugalde (2019), esta tarifa consiste en pagar 400 USD si la película se exhibe en menos de 300 salas. En el supuesto de que se exhiba en más complejos, el costo se incrementa a 800 USD.

nantes y son precisamente estas las que concentran el capital simbólico (y, en muchos casos, económico) más valorado. El acceso a los catálogos de estas plataformas resulta entonces más complejo y excluyente, reproduciendo lógicas de concentración y jerarquización semejantes a las del circuito tradicional. A ello se suma que las principales plataformas se han convertido en productoras durante los últimos años, lo que refuerza su posición estructural dentro del campo. Frente a este panorama, algunos realizadores expresan optimismo al considerar que la instalación y expansión de estas empresas en Guadalajara podría fomentar una mayor profesionalización del medio local, tal como ya ocurre en la Ciudad de México, que “se ha consolidado como uno de los centros de producción más importantes a nivel global” (Gómez y González, 2023). No obstante, este optimismo debe leerse con cautela, pues la concentración de recursos y oportunidades en manos de corporaciones trasnacionales plantea el riesgo de subordinar los proyectos locales a lógicas externas, más vinculadas al mercado global que a una política cultural de fortalecimiento de la cinematografía regional.

Se puede señalar, entonces, que las películas filmadas por los realizadores debutantes en el periodo comprendido por este trabajo son, en muchos casos, aquellas que fue posible realizar y no necesariamente las que se hubiera deseado hacer. Esta diferencia evidencia las tensiones entre aspiración estética y condiciones materiales, donde el acceso a financiamiento, redes de apoyo o infraestructura determina de manera decisiva el tipo de obra que logra concretarse. Sin embargo, estas óperas primas constituyen una irrupción en el campo cinematográfico pues, a través de tácticas de adaptación y aprovechamiento del entorno, los realizadores consiguen insertar sus propuestas en un espacio que de otro modo les resultaría inaccesible. El gesto es significativo, no solo por lo que logran filmar, sino también por las distintas acciones que despliegan para hacerlo, ya que estas revelan las asimetrías estructurales del campo y, al mismo tiempo, ponen en evidencia la capacidad de los debutantes para tensionar y negociar las reglas impuestas por los agentes dominantes.

Los campos son espacios sociales esencialmente dinámicos, por lo que el hecho de no alcanzar una posición dominante en el momento de la incorporación no implica el abandono de la disputa o la negociación por mejorarla. En general, las óperas primas de los realizadores que colaboraron como informantes en esta investigación se concibieron como experiencias de aprendizaje y como el inicio en la construcción de una técnica y un estilo propios, bajo la conciencia de que la realización de un largometraje constituye la vía más concreta de inserción en el medio cinematográfico. A través de sus primeras películas, los realizadores identificaron las condiciones, recursos y saberes necesarios para disputar con mayor eficacia su incorporación al campo. Una vez objetivado su capital, pueden reconocer con mayor claridad cuáles son sus formas más eficaces, así como los ámbitos en los que deben concentrar su esfuerzo para seguir acumulándolo y volver a ponerlo en juego.

CONCLUSIONES

El realizador cinematográfico que debuta en Guadalajara y busca negociar o disputar su integración al campo transnacional enfrenta múltiples obstáculos estructurales: la distribución desigual de recursos entre la capital y los estados del interior, la escasa presencia de espacios legitimadores con reconocimiento nacional o internacional, y las disputas internas sobre qué se considera cine o quién puede ser reconocido como realizador. A pesar de ello, se observa una diversidad de propuestas y un optimismo constante entre quienes desde esta ciudad del interior de México aspiran a obtener reconocimiento en el campo global.

Aunque suele asumirse que la tecnología digital abarató y amplió el acceso a la producción de películas, esto no equivale a una verdadera democratización. Las estructuras de poder continúan adaptándose, ya sea imponiendo costos de exhibición o limitando el acceso a festivales. Además, la saturación actual de películas en circulación no garantiza su incorporación como capital cultural: las obras con mayores recursos de difusión son las que logran visibilidad, lo que dificulta la consolidación de

formas narrativas alternativas frente al canon hegemónico promovido por Hollywood como referente de la industria o desde el poder legitimador reforzado por instituciones europeas cuando se trata de festivales (Campos Rabadán, 2020).

Lo mismo ocurre con la formación cinematográfica: los programas educativos en sus distintos niveles reproducen mayoritariamente lógicas dominantes y ofrecen una oferta limitada en comparación con la capital del país. De esta forma, las instituciones de formación se convierten en reproductoras del modelo hegemónico, marginando propuestas innovadoras o periféricas. A ello se suma la limitada infraestructura laboral en Guadalajara. Sin embargo, el esfuerzo de los propios realizadores por permanecer en la ciudad y cubrir oficios en proceso de profesionalización contribuye a sostener el campo en un estado aún emergente.

Otro elemento encontrado es la búsqueda de identidad del cine filmado por realizadores de Jalisco, expresada en debates sobre la existencia de un “cine tapatío” como movimiento articulado. Los realizadores distinguen tres vertientes: directores oriundos de la ciudad, pero formados y debutados en la capital, proyectos apoyados por fondos estatales o federales, y un cine independiente o autogestivo que constituye la mayoría de las producciones locales. Esta última modalidad, sostenida por movimientos tácticos más que por estrategias normativas, resulta clave para entender la vitalidad del campo regional más allá de las instituciones.

En conjunto, los hallazgos permiten observar que las lógicas dominantes del campo cinematográfico operan estratégicamente en las instituciones, los festivales y los fondos existentes. Al intentar incorporarse a estas, los realizadores debutantes despliegan tácticas que, si bien confirman la vigencia de dichas normas, las matizan mediante prácticas alternativas y, al mismo tiempo, proponen formas de hacer cine desde contextos periféricos. Se trata de un aporte teórico al debate sobre

el campo cinematográfico transnacional, pues muestra que la incorporación no es un proceso lineal ni exclusivamente reproductivo, sino también una disputa táctica en condiciones de desigualdad estructural.

En conclusión, los realizadores debutantes en Guadalajara se integran al campo cinematográfico transnacional bajo condiciones desiguales, pero con un potencial creativo que da cuenta de una generación más que de un movimiento articulado. Sus trayectorias muestran que, aunque la consagración continúa dependiendo de la adhesión a normas dominantes, también existen fisuras tácticas que permiten imaginar un cine local con capacidad de disputar, poco a poco, un lugar propio en el escenario global.

REFERENCIAS

- 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. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2018v14n25p250>
- Azkunaga, L., Fernández-de-Arroyabe, A., y Chicote, M. (2024). La buena educación. Cuando la transmisión del canon cinematográfico es una cuestión de élite cultural. *Ámbitos Revista Internacional de Comunicación*, 63, 147–163. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2024.i63.08>
- Bourdieu, P. (1990). Algunas propiedades de los campos. En *Sociología y Cultura* (pp. 109–114). Grijalbo.
- Campos Rabadán, M. (2020). Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos. *Comunicación y Medios*, 29 (42), 72–84. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.57224>

Ciuk, P. (2023). *Presentación*. Diccionario de Directores del Cine Mexicano. <https://diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com/presentacion/>

de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

de Rosa, A., y Marrero, C. (2024). Las rutas transnacionales del cine uruguayo. *En la otra isla. Revista de audiovisual latinoamericano*, 10, 95–116. ISSN: 2796-9924.

Elsaesser, T. (2015). Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital. *Fonseca, Journal of communication*, 11, 175–196. <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/13440>

Flick, U. (2013). *Introducción a la Investigación Cualitativa (3a. Ed.)*. Ediciones Morata.

Frías, L. G., y Marañón, F. (2022). Diversidad cultural, coproducciones y tendencias fílmicas en tres festivales europeos de cine clase A. En B. A. Muñoz-Yáñez, S. A. Corona-Reyes, y G. Pérez-Salazar (Coord.), *Producción y consumo de contenidos audiovisuales. Abordajes desde la Comunicación Social* (pp. 15–50). Universidad Autónoma de Coahuila.

Gaustad, T., Gran, A. B., y Torp, Ø. (2020). Digitizing local cinema: Lessons on diversity from Norway. En A. Rajala, D. Lindblom, y M. Stocchetti (Eds.), *The Political Economy of Local Cinema: A Critical Introduction* (pp. 95–108). Peter Lang Publishing Inc. New York.

Gómez, G., y González, D. (2023). Televisa Univisión y la internacionalización de la producción de ficción televisiva; entre gigantes y agencias independientes. En M. I. V. de Lopes, J. Piñón, y C. Duff Burnay (Coord.), *Anuario Obitel 2023: Las productoras independientes y la internacionalización de la producción de ficción televisiva en Iberoamérica*. (pp. 229–256). Universidad Católica de Chile.

Instituto Mexicano de Cinematografía. (2012-2021). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011-2020*.

Lay Arellano, T. (2016). *Datos y anécdotas de las salas cinematográficas en Jalisco 1980-2015*. Sindicato de Trabajadores Académicos de la Universidad de Guadalajara.

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, S. García, y M. Martín (Eds.), *Nuevas Tendencias e Hibridaciones de los discursos Audiovisuales en la Cultura Digital Contemporánea* (pp. 1207–1219). Ediciones de las Ciencias Sociales de Madrid.

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.

Pujadas Muñoz, J. J. (1992). *El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Centro de Investigaciones Sociológicas.

Rivas Morente, V. (2012). El concepto de campo cinematográfico. *Zer. Revista De Estudios De Comunicación*, 17 (32), 209–220. <https://doi.org/10.1387/zer.6572>

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.

Ugalde, V. (2019). *Condición de dependencia*. PasoLibre.

Vaidovits, G. (1989). *El cine mudo en Guadalajara*. Universidad de Guadalajara.

Vallejo, A. (2020). Rethinking the Canon: The Role of Film Festivals in Shaping Film History. *Studies in European Cinema*, 17 (2), 155–169. <https://doi.org/10.1080/17411548.2020.176563>

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. ISSN: 1405-2210.