

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

U N A M



TESINA

**LA PRODUCCIÓN DEL CINE MEXICANO PERIODO 2007-2015
(ENSAYO)**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**PRESENTA
DIANA MONTES MONTES**

**ASESORA
MTRA. ADELA MABARAK CELIS**

**EDUCACIÓN CONTINUA
Febrero 2016**

Ciudad Universitaria, D. F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre y mi luz, Alicia Montes Poceros
A las dos estrellas más brillantes de mi firmamento:
mi chamána, Alicia Poceros Huitrón
y mi guardián, Jorge Montes Fuentes



AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo se realizó en medio de sueños y tormentas, de pérdidas importantes, así que agradezco en primer lugar al universo por su fuerza y energía para salir adelante de todos los obstáculos, por estar en el *aquí* y en el *ahora*, en este valioso presente, y por darme un ser de luz: Alicia, mi madre, que me brinda una entrega incondicional; gracias por ese apoyo inagotable que me impulsó siempre a culminar este documento.

Agradezco también a todas las personas involucradas en algún punto de la elaboración de este escrito, que para mi significa mucho y tantas cosas; gracias a Pakko, Icauhtli, Israel y Faye por esos primeros acercamientos al tema, las charlas trasnochadoras sobre este proyecto, el cine, nuestro país, la política, la antropología, la filosofía, etc., haciendo mezclas y recortes; por sus ideas y sugerencias siempre enriquecedoras. A Michel Segura, por proporcionarme valiosos textos del Museo de Antropología e Historia, por los otros libros *de antes* y las películas mexicanas, pero sobretodo, por el tiempo y su ejemplo de perseverancia. A Gaby Ramírez, por ser una eterna compañera de estudio, de metas, de sueños, y una gran amiga. A las “tele-aéreas” (Ana, Bere e Itzel), a Zule y a Gaby Álvarez, a todas ellas por ser mis confidentes en esas tormentas, brindarme siempre su apoyo y compartir tantos viajes hacía el corazón. A Abygail, por esta nueva etapa de vida, la escucha, su solidaridad y los consejos.

Finalmente, bajo la dirección y asesoría de la maestra Adela Mabarak Celis, finalizo el proceso, le agradezco la revisión minuciosa de mi trabajo, las risas y los regaños, pero sobretodo, su amistad. De la misma forma extendiendo mi reconocimiento a los distinguidos miembros del jurado examinador por sus comentarios, observaciones y correcciones: Isabel Lincoln Strange Reséndiz, Gerardo Luis Dorantes Aguilar, Magda Lillalí Rendón García y Lilia Ramos Ordoñez.

A mi Facultad, a mis colegas, a mis amigos, a mi familia... Gracias.

Contra la cultura neoliberal

El neoliberalismo también creó un ámbito sensible cuya consigna tópica fue: no a la política, ¡sí al mercado! Esto significó, entre muchas cosas, el abandono de la reflexión crítica sobre la política y de la cultura, del arte y de la ciencia. Se decía que la racionalidad occidental había olvidado la importancia de la emoción y para salir de este ‘estado de barbarie’ se tenía que desarrollar la inteligencia emocional.

Una de las razones más expuestas fue buscar el bienestar con uno mismo, se decía: “hay estar bien con uno mismo”. Estas ideas contribuyeron con fuerza a la despolitización y nos dejaron una creencia en lo meloso, en lo armónico, en la vitalidad experimental –como un espacio iluso de trasgresión al mundo normativo-, en fin, una cultura del egotismo.

Se dijo que se acabaron los grandes relatos, las utopías y que el futuro ya estaba aquí. Que no había que conquistarlo, ni eran necesarias las rebeliones, solo se tenía que luchar por tener “más oportunidades”, por igualar a todos frente a las oportunidades del mercado.

Lo que se dejó de decirse es que la brecha entre ricos y pobres se convertía en un abismo obscuro. Los discursos necrológicos abundaron –fin de la historia, fin del arte, de la ciencia y de la filosofía pero, ante todo, fin de la política de la emancipación- y éstos fueron correlativos a la muerte real de millones de personas expulsadas del programa de globalización... del norte.

Pero las décadas de la despolitización, esto es los ‘80 y los ‘90, significaron el triunfo total de la sociedad del espectáculo, es decir, la abstracción más compleja escenificada en la ilusión más anodina: las cosas están frente a nosotros. Sin embargo, este ‘estar’ significa encontrarse gobernados por ella, por los valores que impone. Lo que importa es circular, deambular, como

cualquier otra mercancía. No importa ya la nación o la igualdad, sino el “estar bien”.

La despolitización tuvo un blanco muy concreto: desprestigiar la teoría social y la filosofía. Había que reducir la teoría social a ser un lugar de recetas metodológicas para ser implementados en los proyectos de desarrollo o en las reingenierías institucionales o emocionales.

No hacía falta teorizar pues se acabaron los grandes “relatos”. No obstante, olvidaron que sin comprensión teórica, lo que llamamos realidad, se convertiría en un simple espacio de despliegue instintivo. Pues la cultura neoliberal apostó a que los hombres se convirtieran en seres de la emoción, de la susceptibilidad, esto es, fueron reducidos a lo que Aristóteles identificó como *phònè*: ser capaces de emitir sonidos y quejas, pero carecer de arte y de razonamiento para distinguir el bien y el mal, lo justo y lo injusto. Ser seres de la emoción significó abrir un gran mercado: el del consumo cultural. Frente a esto hay que decir que es necesario discutir las teorías, desnaturalizar los lenguajes y los nombres, desarmar la virtud ascética del mercado del goce.

Rafael Polo Bonilla

El Telégrafo

30-07-2008

"Revoluciona la conciencia, que las demás se darán como consecuencia de aquella"

Abel Pérez Roja

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I: La política cultural nacional y el perfil histórico de la industria cinematográfica mexicana.	
1.1. El perfil de la cultura, hacia una industria cultural en el contexto de la globalización.	7
1.2. Política cultural e identidad nacional	17
1.3. El perfil histórico de la industria cinematográfica mexicana en el contexto socio-político.	23
Capítulo II: La dicotomía del cine mexicano en la actualidad.	
2.1. El cine mexicano en la cinematografía mundial y ante las fuerzas del mercado.	54
2.1.1. Los subsidios en las potencias fílmicas mundiales.	61
2.1.2. Participación del mercado en la exhibición y consumo.	62
2.1.3. La industria cinematográfica de América Latina.	69
2.1.4. Distribución y exhibición nacional en manos de empresas estadounidenses.	75
2.2. La agonía de la industria cinematográfica mexicana: el TLCAN y la ley federal de cinematografía.	80
2.2.1. Las políticas neoliberales del Tratado de Libre Comercio.	80
2.2.2. La asesina Ley Federal de Cinematografía.	87
2.3. Nuevos bríos del cine mexicano: reflejos de la colectividad actual.	98
2.3.1. El despunte de un nuevo paradigma fílmico.	100

2.3.2. Las nuevas tendencias del cine actual.	106
---	-----

Capítulo III: El cine mexicano (2007-2015) ensayo.

3.1. Políticas públicas imprescindibles para la reactivación de la industria fílmica nacional.	124
3.1.1. México precisa de un Organismo de “Patrimonio Cultural”.	125
3.1.2. Las políticas públicas para reactivar la industria fílmica nacional.	126
3.2. El papel del Estado en la industria fílmica nacional.	134
3.2.1. Fondos públicos y creación de nuevas audiencias.	134
3.2.2. Apoyo estatal sin institucionalizar la cultura.	139
3.3. Alternativas de financiamiento, distribución y exhibición para el cine mexicano.	142
3.3.1. Reactivar la industria cinematográfica con capital privado.	142
3.3.2. Cambios Legislativos para recuperar terreno en la exhibición nacional (modificación de la Ley Federal de Cinematografía).	147
3.3.3. Alternativas de distribución y exhibición mediante nuevas tecnologías.	152
CONCLUSIONES	159
BIBLIOGRAFÍA	168

INTRODUCCIÓN

El presente documento en la modalidad de tesina denominado “La producción de cine mexicano periodo 2007-2015” tiene como objetivo primordial dar a conocer las condiciones de la producción de cine mexicano actualmente y hacer un análisis sobre la problemática de la decaída de la industria fílmica en el país.

Este proyecto se divide en tres capítulos, el primero denominado “La política cultural nacional y el perfil histórico de la industria cinematográfica mexicana”. En este capítulo se abordan los conceptos de cultura, política cultural e identidad nacional, ubicándolos en el contexto mexicano, así como los antecedentes históricos de la industria cinematográfica nacional y su evolución en el contexto político-social en el país, en el afán de una mejor comprensión sobre sus alcances y limitaciones en la actualidad.

El primer apartado de este capítulo se titula “El perfil de la cultura y la industria cultural en el contexto de la globalización”. En él, se esboza el concepto de “cultura” desde el campo de estudio social y antropológico, enfoques que son pertinentes en este trabajo; una vez que queda entendido este concepto prioritario, se da paso a la definición de “industria cultural”, concepciones que funcionan como columna vertebral de esta investigación. Cabe acotar que dichas dilucidaciones se desarrollan en el contexto actual de la globalización.

El siguiente punto se titula “Política Cultural e Identidad nacional”. Este punto se enfoca a definir los conceptos de “Política Cultural” e “Identidad Nacional”, y cómo se precisa, del fortalecimiento de la primera, para la activación de una industria cinematográfica cultural que exalte los valores de una identidad nacional en el país. Por eso se hace meritorio adentrarse también en la definición de identidad nacional y esbozar algunos acercamientos en este campo.

Se da paso al siguiente apartado “El perfil histórico de la industria cinematográfica

mexicana en el contexto socio-político”. En el que se esbozan los orígenes del cine mexicano, desde su surgimiento en 1896, durante el mandato de Porfirio Díaz y las primeras vistas documentales realizadas en el país por Gabriel Veyre y Ferdinand Von Bernand, enviados de los hermanos Louis y August Lumière, con el invento del cinematógrafo, hasta la época actual. A la par de los antecedentes históricos, en este capítulo se realiza un análisis del papel del cine nacional dentro de su contexto social, político y cultural, con sus respectivos cambios y continuidades en la sociedad.

En este apartado se busca exponer de manera cronológica los datos claves en los más de cien años de cine mexicano, por ejemplo, la llegada del cine a México, el cine de la revolución mexicana, el cine silente de los años veinte, la época de oro del cine mexicano y el reflejo de la identidad nacional en la década de los cincuenta, el papel del gobierno en la institucionalización de la industria cultural, el “boom” del cine documental de los años setenta y de denuncia a la barbarie gubernamental, la decadencia con los temas vulgares y ramplones del cine de cabaret en la década de los ochenta, y el llamado “nuevo cine mexicano” en el decenio de los noventa.

Después de la revisión histórica, se abre brecha al capítulo II, titulado “La dicotomía del cine mexicano en la actualidad”. Aquí se plantea el problema de la muerte de la industria fílmica nacional y se aborda la dicotomía del cine mexicano en la actualidad, por un lado, se plantea un análisis desde el punto de vista económico, al establecer a la industria cinematográfica mexicana frente a las fuerzas del mercado y en el contexto globalizador; sobre esta línea se expone también un análisis desde el punto de vista político, haciendo una crítica a las políticas neoliberales del Estado, se expone la inequidad entre los países socios de la firma de los Tratados de Libre Comercio, y una anti-proteccionista Ley Federal de cinematografía. En contraste, se plantean los nuevos perfiles de un cine mexicano que ha crecido en calidad y en público, realizando el análisis social.

Así pues, se da paso al primer apartado de este capítulo “El cine mexicano ante las fuerzas del mercado. La distribución y exhibición en manos extranjeras”. Aquí se esboza un análisis desde el punto de vista económico de la industria mexicana, que se encuentra bajo la lápida de las fuerzas del mercado; de la rentabilidad y del yugo de la desbalanceada exhibición de películas hollywoodenses que acaparan las salas en México, la crisis económica para el trabajador y talento mexicano, debido al poder que sustentan los monopolios extranjeros; se expone entonces, la problemática de distribución y exhibición de las películas mexicanas.

El segundo apartado de este capítulo se titula “La agonía de la industria fílmica nacional. El TLCAN y la Ley Federal de Cinematografía”. Al que se podría denominar también: “la política neoliberal asesina de las industrias culturales”. Aquí se aborda la problemática del declive de la industria cinematográfica mexicana; se esboza un análisis de dicha industria desde el punto de vista político, basado en las políticas neoliberales que la sepultaron. Se señalan como principales factores de su agonía, el Tratado de Libre Comercio de América del Norte y la sanguinaria Ley Federal de Cinematografía, que sólo sirvieron para la apertura indiscriminada de mercados extranjeros, específicamente de los monopolios estadounidenses, se analizan las condiciones desventajosas del Tratado y las contradicciones de dicha ley.

Después se aborda el apartado “Nuevos bríos del cine mexicano. Reflejos de la colectividad actual”. Al que se podría llamar también “un nuevo paradigma fílmico”. En este punto se expone el contraste de una agonizante industria fílmica nacional y el renacimiento de un cine mexicano que despunta con nuevos contenidos, propuestas en estilo y estética. Se analizan los filmes que abrieron brecha en este nuevo “paradigma fílmico”, y se hace un recorrido por las nuevas tendencias y modelos cinematográficos, se puntea el hecho de que, actualmente, a contra corriente de las políticas asesinas del Estado, se está realizando un cine mexicano con altos estándares cualitativos.

Con la información que antecede, se abre la puerta al siguiente capítulo “La producción del cine mexicano (2007-2015)”. El cual tiene como objetivo general, exponer diversas propuestas para la reactivación de la industria cinematográfica mexicana, propuestas que versan en los tres eslabones de la cadena de dicha industria: producción, distribución y exhibición.

El primer apartado de este capítulo es “Políticas públicas imprescindibles para la reactivación de la industria fílmica nacional”. Primeramente se expone una propuesta que gira en torno a cómo incrementar la producción con fondos gubernamentales y políticas públicas de Estado; se plantea la necesidad de crear un “Organismo de Patrimonio Cultural Mexicano” para la protección de sus bienes y su patrimonio cultural. Esta idea se toma como ejemplo de los organismos que ha creado Canadá para proteger sus industrias culturales, también se aborda el tema de las políticas públicas necesarias para la reactivación de la industria fílmica en México.

El siguiente apartado se titula “El papel del estado en la industria fílmica nacional”. En este punto se señala la importancia que tienen los fondos públicos para el impulso de cualquier industria cinematográfica, para después analizarlos en el contexto mexicano, efectuando una comparación con los fondos canadienses, y así, desarrollar una propuesta de lo que se puede y debe aplicar en México; se expone también la importancia de crear nuevas audiencias que comiencen a habituarse al consumo de películas nacionales, y finalmente, se plantea el doble discurso de la estatización en las industrias culturales.

Por último, en el apartado “Alternativas de financiamiento, distribución y exhibición para el cine mexicano”, se exponen alternativas para el financiamiento de las películas mexicanas; una vez planteada la importancia de los subsidios gubernamentales, es menester señalar que la inversión del capital privado y extranjero es importante también, siempre y cuando se de en un contexto equitativo y beneficie a todas las partes involucradas. Se aborda el tema

legislativo, que es imperante para regular la distribución, exhibición y legalidad en México, para finalmente exponer otras formas de competencia (basadas en el uso de nuevas tecnologías y plataformas actuales) a los monopolios que sustentan estos procesos de distribución y exhibición.

En este apartado se hace igualmente un análisis sobre que dicen algunos estudiosos en referencia a incentivar el consumo y la producción de cine mexicano, se esbozan opiniones, sugerencias y se complementan puntos de vista al respecto.

Finalmente se engloba la idea general de los objetivos centrales de este documento: esbozar el perfil histórico del cine en México para comprender sus deficiencias y atinos en la actualidad, conocer los puntos claves de lo que alguna vez fue una industria cultural fuerte que exaltaba valores nacionalistas, hasta su desmantelamiento gracias a los PRI-sexenios y el neoliberalismo imperante de los últimos casi treinta años; el análisis de la legislación cinematográfica, los tratados internacionales, y todo aquello que mermó la prosperidad de la economía del país en el campo de las industrias culturales, y finalmente, la exposición de diversas propuestas para recobrar el poder de la industria fílmica.

Se pretende hablar del cine como esa pantalla capaz de proyectar un presente donde figuren los tantos mundos que existen en el territorio mexicano, como herramienta para difundir la pluralidad, el patrimonio cultural, las tradiciones y la cosmovisión ancestral, que a su vez son claves del reconocimiento de las raíces mexicanas y un importante motor económico del país.

CAPÍTULO I
LA POLÍTICA CULTURAL NACIONAL Y EL PERFIL HISTÓRICO DE
LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA

Este capítulo comienza con la definición de las nociones: “cultura” e “industria cultural”, para abordar el análisis de las industrias culturales en el contexto de la globalización. También se expone la noción de “política cultural” e “identidad nacional”, esta última, como fuerte valor de construcción en el cine mexicano a lo largo de los decenios, y cómo un baluarte en contra de este fenómeno globalizador. Después se entra al estudio del perfil histórico de la industria fílmica nacional, se esboza un análisis, social, político y económico a lo largo de los sexenios presidenciales, terminando con el cine de la década de los noventas.

1.1. EL PERFIL DE LA CULTURA. HACIA UNA INDUSTRIA CULTURAL EN EL CONTEXTO DE LA GLOBALIZACIÓN.

Para abordar los temas de política cultural e industrias culturales que son imperantes en este trabajo, es necesario empezar definiendo qué es la cultura y ésta no es una tarea sencilla, ya que por mucho tiempo se ha dado una interminable discusión y controversia para dar una definición, y aunque no la hay con precisión, aquí se exponen algunas dilucidaciones sobre este concepto, para exponer un sincretismo con base en esas aproximaciones; es entonces menester adentrarse a los estudios culturales que existen desde la perspectiva de algunos teóricos.

El reto de definir la cultura es que puede precisarse desde distintas áreas de conocimiento, desde el punto de vista filosófico, antropológico, biológico, social, o religioso, aquí se presentan algunas definiciones desde las perspectivas social y antropológica, que serían la más funcionales para los fines de este trabajo.

Francisco Prieto dice que la palabra cultura dentro del campo semántico se refiere a la transición histórica del mundo rural al mundo urbano.¹ Se puede añadir que entonces el hombre a lo largo de su evolución ha tenido que adaptarse mediante patrones de comportamiento en una sociedad, dependiendo de su entorno y sus necesidades. Prieto acota que desde 1960, la palabra cultura ha dado un cambio, y actualmente significa la afirmación de identidades específicas, nacionales, sexuales, étnicas y regionales.²

Por su parte, José Manuel Valenzuela Arce dice que la cultura puede ser sinónimo de una agrupación humana (natural como una etnia, macrosocial como los integrantes de una rama de una actividad productiva, contingente como los habitantes de un área geográfica), pero también es utilizado el vocablo para

¹ PRIETO, Francisco. Cultura y comunicación. Edit. Premiá, México, 1984, pág. 47.

² Ídem.

designar el producto de una agrupación de este tipo o el espacio simbólico en el cual se desenvuelve y mediante el cual se distingue de otras agrupaciones. En esta segunda aceptación, cultura suele ser una determinada esfera de la realidad social, constituida por conocimientos, percepciones, actitudes y valores, pero sin problematizar su relación con otros aspectos de la realidad social tales como la conducta observable o los resultados de la intervención humana en la naturaleza.³

Con base en lo anterior, se afirma que, desde el punto de vista social, la cultura pertenece a la creación de códigos específicos por parte de grupos sociales pertenecientes a una misma región que comparten hábitos, costumbres, tradiciones, las cuales son parte de su visión particular y les crea un sentido de pertenencia. Son entonces, estas normas morales, filosóficas, religiosas y de convivencia con las que rigen su vida.

Una definición sincretista es la del antropólogo José Herrero, dice que la cultura es una abstracción, es una construcción teórica a partir del comportamiento de los individuos de un grupo. Por tanto, nuestro conocimiento de la cultura de un grupo va a provenir de la observación de los miembros de ese grupo que vamos a poder concretar en patrones específicos de comportamiento, y agrega que:

“Cada individuo tiene su mapa mental, su guía de comportamiento, lo que llamamos su cultura personal. Mucha de esa cultura personal está formada por los patrones de comportamiento que comparte con su grupo social, es decir, parte de esa cultura consiste en el concepto que tiene de los mapas mentales de los otros miembros de la sociedad. Por tanto, la cultura de una sociedad se basa en la relación mutua que existe entre los mapas mentales individuales. El antropólogo, como no puede conocer directamente el contenido mental de una persona, determina las características de estos mapas mentales a través de la observación del comportamiento”.⁴

Con esta perspectiva se puede reforzar la definición de cultura antes señalada, un grupo de individuos que comparten patrones de comportamiento dentro de su

³ VALENZUELA, Arce José Manuel. Los Estudios culturales en México. CONACYT, FCE, México, 2003, pág. 105-106

⁴ HERRERO José. *Estudios antropológicos de la cultura*. Derechos reservados 2002. <http://www01.sil.org/training/capacitar/antro/cultura.pdf> Consulta: 7-06-15 19:55

grupo social, la psicología individual se hace colectiva en dichos grupos, y para tenerlo aún más claro, Herrero también hace una distinción sobre las características universales de la cultura, que es importante acotar.

Parafraseando al autor, señala como dichas características, que las categorías y taxonomías (formas de clasificación de la realidad) ayudan a la gente a no confundirse dentro del grupo; los miembros de una cultura comparten siempre los mismos símbolos (entre ellos la lengua) los que le permiten comunicarse eficazmente; cada cultura ostenta su propio modelo de comportamiento cultural, no hay reglas para elegir ese modelo; es aprendida: no es genética, no es interiorizada por instinto; una persona es el profesor (la madre, el padre, el tío, etc.) de otra; es compartida: es necesario que todos los miembros tengan los mismos patrones de cultura para poder vivir juntos, por eso se comparte la cultura a través de la infancia, cuando se inicia un proceso de socialización; es todo un sistema integrado: donde cada una de las partes de esa cultura está interrelacionada y se afectan entre sí; tiene una gran capacidad de adaptabilidad: está siempre cambiando.⁵

Con base en lo anterior, se puede señalar que la cultura ha ido cambiando con el tiempo, el ser humano ha ido modificando sus usos y costumbres, según sus nuevas necesidades, las tradiciones han ido mutando o se han perdido, la sociedad se hace más grande cuantitativamente y el preservar las mismas normas de comportamiento en un grupo, ante diversos choques culturales, se hace cada vez más difícil.

En México la cultura es resultado de un sincretismo de las tradiciones prehispánicas y las costumbres impuestas por los españoles en la Colonia, la invasión modificó rotundamente la cultura mexicana en su identidad; y aunque en la actualidad se preservan tradiciones y conocimientos ancestrales en las comunidades indígenas, la era actual que pretende una uniformidad cultural, hace

⁵ ídem.

más complicado para el individuo y la sociedad crear patrones de identificación genuina.

El reto en la actualidad sería definir a la cultura en un panorama de bombardeo mediático, de múltiples contenidos provenientes de todo el mundo, la sociedad urbanizada, cada vez más globalizada, se encuentra en contacto inminente con los medios de comunicación masivos en todo momento, los cuales crean invenciones culturales, patrones, estilos de vida, por lo que resulta cada vez más difícil escapar al control que ejercen los dueños de dichos medios: la oligarquía, los creadores de las industrias culturales, las cuales definiremos y estudiaremos no sin antes esbozar una distinción entre la “Cultura Popular” y la “Alta Cultura”, para entender con mayor claridad la problemática cultural actual en México en los puntos siguientes.

“En 1949 el poeta y ensayista británico de origen estadounidense Thomas Stearns Eliot (1888-1965) escribió en sus *Notas para la definición de la cultura* que el celebre concepto debía ser considerado en tres aspectos englobantes. En primer lugar la *cultura del individuo*, que está contenida en el recipiente mayor de la *cultura de grupo o la clase*; ésta a su vez depende de un conjunto más vasto, la *cultura de una sociedad*. Para Eliot este tercer círculo es el determinante, aquel al cual, en definitiva, el término ‘cultura’ en su sentido fuerte, debe restringirse. Esta dimensión social de la cultura conducía por un camino de ida y vuelta hacia la religión, por un lado, y hacia las elites que serían las encargadas de seguir reproduciendo el acopio de la humanidad en un futuro que se mostraba incierto, por el otro.”⁶

Eliot distinguió la *alta cultura* como la cultura de las elites, que se manifiesta en una sociedad en donde es notorio que el eje divisor de las clases sociales es el eje económico, como lo es el capitalismo y en donde existirá no sólo una desigualdad económica, sino también cultural, ambos aspectos no podrán desarrollarse de la misma manera, siendo los dueños de los medios de producción o a quienes se puede referir como la cultura burguesa, los que reproduzcan e impongan determinada ideología.

Entonces para Eliot “[...] la cultura baja es la no-cultura, a la nada de la razón y del arte. De ahí la importancia trascendental que otorga a las elites o a los grupos

⁶ WARLEY, Jorge. La cultura, versiones y definiciones. Editorial Biblos. Buenos Aires, 2003. Pág. 11.

creadores de la cultura. [...] Una investigación sociológica de la cultura en la sociedad liberal debe comenzar con la vida de aquellos que crean cultura, es decir, los intelectuales, y su posición dentro de la sociedad como conjunto”.⁷

Apuntalando las definiciones de Eliot, se puede acotar que la *cultura baja* es la *cultura popular* de la población asalariada, que al desarrollarse en un sistema como lo es el capitalismo, en un ritmo de trabajo intensivo, deteriora la capacidad creativa del individuo, se impone entonces la cultura creada por las elites, asociada a un mercado repleto de mercancías que se vuelven falsas necesidades en la sociedad.

Y sobre este eje es pertinente acotar una cita sobre la *cultura popular* que José Manuel Valenzuela Arce señala en su libro *Estudios de la cultura en la antropología mexicana*:

“El concepto general *cultura popular* fomentó la fructífera conexión del tradicional estudio microsociológico de barrios populares, grupos migrantes campo-ciudad y obreros fabriles con un marco de análisis global de carácter marxista. Así, por una parte, permitía dar cuenta de la segmentación real de las capas mayoritarias de la población mexicana en cuanto a trabajo, vida cotidiana, intereses políticos e incluso expresiones simbólicas, es decir, reconocía, a partir de la información etnográfica disponible, la existencia y las características de determinadas modalidades de cultura obrera, cultura sindical y cultura urbana. Por otra parte, impedía la atomización de la sociedad en una multiplicidad de subculturas aisladas mediante su integración en un esquema analítico más comprensivo que permitía no desvincularse de los acostumbrados tonos de denuncia y crítica social, orientándose más hacia el estudio de la lucha de clases (privilegiando los conceptos de ‘pueblo’ y de ‘clases subalternas’) o más hacia la construcción de la hegemonía política (privilegiando los conceptos de ‘hegemonía’ y ‘sociedad civil’.”⁸

Estas distinciones entre la *cultura alta* y *cultura popular* puntan el hecho de que efectivamente, en una época contemporánea, la historia nos ha recalado que después de la Segunda Guerra Mundial, para ser más aproximados, se ha acentuado el uso de la cultura por parte del gremio dominante para controlar a la

⁷ Ídem. Pág. 12.

⁸ VALENZUELA, Arce José Manuel. *Estudios de la cultura en la antropología mexicana*. CONACULTA. Fondo de Cultura Económica. México 2003. Pág. 87-88.

población. También ha surgido un concepto de cultura de masas para la clase proletaria y un concepto de cultura intelectual para un pequeño sector, que tiene al alcance los medios económicos para acercarse al arte de una manera más real, producirlo y reproducirlo.

Sí Eliot define a la *cultura alta* como lo educado, sofisticado, artístico conformada por la clase de élite, los marxistas ven a la cultura baja formada por la clase trabajadora la cual aporta ideas revolucionarias.⁹ En este sentido, las recientes políticas neoliberales, consistentes en la apertura indiscriminada de mercados extranjeros, globalizan la cultura, cultura que al ser consumida por la clase explotada y mayoritaria, la vuelve popular, la mercantiliza. Entonces el reto será encontrar instrumentos versus de la homogeneidad cultural, recobrar en la medida de lo posible la esencia formativa, reinventar y utilizar la cultura para combatir al sistema capitalista, para aportar ideas revolucionarias, como dicen los marxistas, tomar el emblema de cultura para expresarse a través de actividades artísticas como armas de acción social; democratizar la llamada cultura burguesa.

Como ya se ha hablado sobre mercantilización de la cultura, es momento entonces de definir qué es una “industria cultural”¹⁰. Marx Horkheimer y Teodor Adorno fueron los primeros en mencionar el término “Industria Cultural” en su libro *Dialéctica de la Ilustración*, texto publicado en 1947, y que lo definen así: “los sistemas de medios (películas, radio, prensa), donde cada sector aparece armonizado en sí mismo y todos entre sí, fabrican productos culturales estandarizados y estratificados de acuerdo con la lógica del sistema productivo, esto es, el mercado de masas”.¹¹

Por su parte, y por esa línea, Zer Zallo define la Industria Cultural como: “un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y

⁹ WARREN, Kidd. “Culture and Identity. Palgrave”,
WEB <http://www.galanet.eu/dossier/fichiers/Que%26%23769%3B%20es%20la%20Cultura%3F.pdf> , Fecha y hora de consulta: 12-06-15 16:46 hrs.

¹⁰ (*) A la postre será necesario entender al objeto de estudio: el cine, desde esta perspectiva de industria cultural.

¹¹ HINOJOSA Córdoba Lucia. *El cine mexicano. De lo global a lo Local*. Edit. Trillas. México, 2003. Pág. 23.

distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo con una función de reproducción ideológica y social”.¹²

Es pertinente agregar a la definición de Zallo que la finalidad de las industrias culturales es la de masificar las creaciones humanas y en su mayoría estas creaciones no son meramente artísticas o creativas (como se señalaba anteriormente con el sector económico de la cultura), más bien son creaciones consumibles por las masas. Por eso, sus productos son dirigidos a la clase popular, ya que estas industrias dictan estándares y modelos a seguir; educan y forman al consumidor, son también quienes crean los medios para llegar a la sociedad, y son utilizadas y patrocinadas por la elite del capitalismo. Al final, como empresas, lo importante es vender y cómo transmisores de ideologías, uniformar.

Para hablar con mayor profundidad sobre las industrias culturales, voy a citar a dos teóricos muy entendidos en este rubro, a Néstor García Canclini y a Florence Toussaint, quienes han elaborado diversos estudios culturales en México, y escrito diversas obras de suma importancia para entender la cultura mediatizada y el impacto que tiene ésta sobre la audiencia, han abordado la perspectiva cultural desde distintos medios de comunicación y son autores que tienen muy claro el contexto cultural en el país y el inexorable proceso de la globalización actualmente.

Parafraseando a García Canclini, la industria cultural es una empresa, cuyo objetivo (cómo en cualquier unidad productora), es producir bienes o servicios, ya sea de consumo final o intermedio, e interactúan según las reglas de mercado que a su vez son moldeadas por un campo regulatorio, así como las políticas económicas del sector. Existe una gama de industrias interrelacionadas en la economía de cada país, entre esta gama se encuentra la dedicada a la creación y promoción cultural, que según Canclini, entraría en el sector terciario de una economía.

¹² ZER Zallo. La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio. Pág. 220.

En este sentido, menciona el autor, que el sector cultural comprende a un conjunto de unidades productoras de bienes y servicios culturales, incluidas las micro, pequeñas, medianas y grandes empresas, ya sea de capital privado o bien gubernamental, cuyo principal insumo es la creatividad. Dicho sector abarca las bellas artes (música, pintura, danza, escultura, etc.), el patrimonio cultural, los museos, las artesanías y el entretenimiento (cine, radio y televisión).¹³

El autor emplea indistintamente la denominación de “economía basada en la creatividad” y de “industrias culturales”, aclarando que no representan lo mismo; por una importante razón de ser. “El común denominador de las diferentes definiciones de industrias culturales es la producción industrial, y por lo tanto masiva, de los productos y servicios culturales. Sin embargo, éstas son sólo una parte de la producción y generación de recursos de la economía basada en la creatividad, que también abarca otras actividades cómo las de artistas independientes, pequeñas compañías de teatro, música o danza, y el patrimonio cultural ligado fuertemente al turismo y por lo tanto a la generación de riqueza de un país”.¹⁴

Es importante la distinción que el autor realiza en cuanto a esta “economía basada en la creatividad” y las “industrias culturales”, ya que la apuesta en México a lo largo de este trabajo es por la primera, justamente en el fortalecimiento del “sector económico de la cultura”, y se deja entendido de una vez, que es un reto casi utópico que la “industria cultural” cambie sus contenidos (los cuales se analizarán más adelante) por otros que también vayan modificando los consumos culturales de la sociedad y la forma en que esa sociedad ve a los medios de comunicación, se hace menester incorporar en esos contenidos a la cultura intelectual, segregada en la economía creativa; y se dice “utópico” porque es un fuerte, contundente cambio en el sistema político.

¹³ GARCÍA Canclini Néstor. Las industrias culturales y el desarrollo de México. Siglo XXI editores. México 2006. Pág. 51

¹⁴ ídem. Pág. 51-52

Por otro lado, está el proceso de globalización y la homogenización de la cultura; las industrias culturales apuestan mayormente por la producción de una cultura rentable, vendible, fácil de mercantilizar, generalmente enfocada a lo que se está haciendo también en otros países y ha tenido un gran impacto en otras sociedades, de aquí el bombardeo mediático de patrones formativos funcionales y las inmensas campañas de publicidad de fenómenos culturales más plastificados con alcances mundiales.

Al respecto, Florence Toussaint dice que la globalización es el nombre que se le ha dado, a partir de los años setenta, a un fenómeno tanto económico como ideológico-cultural que está ocurriendo en todo el planeta. Consiste en la internacionalización, en el caso de la economía, del capital y de las formas de producir, vender y comprar. En lo que se refiere al ideológico-cultural se trata del desarrollo de fórmulas con pretensiones de universalidad en materia de entretenimiento que pueden ser consumidas por la población de manera indistinta, no importa el lenguaje, la historia, las tradiciones; en suma, la cultura del país de que se trate.¹⁵

Se puede presumir que México está cada vez más permeado por este proceso globalizador que parece inexorable, es parte de esta “nueva economía mundial”, entonces las industrias culturales también son empresas extranjeras que dictan los estilos de vida “óptimos” para la sociedad, al respecto se puntea a Toussaint al decir que el Estado delega las responsabilidades a estas empresas privadas, entonces se agregaría que el fortalecimiento de una política cultural dirigida a salvaguardar los patrimonios culturales no se hace importante ni prioritario; la identidad cultural nacional y ancestral, los regionalismos y las tradiciones se van diluyendo en este océano moderno y uniformado, de los grandes monopolios que toman gran parte de las responsabilidades del gobierno neoliberal.

Ahora bien, los medios de comunicación han tenido un papel esencial en este proceso, ya que sin sus posibilidades tecnológicas, la circulación del capital no

¹⁵ TOUSSAINT Florence. Televisión sin fronteras. Siglo XXI Editores. México 1998. Pág. 16

podría darse ni tan rápida ni tan globalmente. Asimismo, los cambios políticos e ideológicos necesarios y paralelos a los económicos se sustentan en gran medida en un sistema industrial de propaganda, de entretenimiento, de transmisión de valores y hasta de socialización que es propio del siglo XX y sin cuya concurrencia sería imposible hacer viable la globalización.¹⁶

Dice también Toussaint que la fuerza básica de la globalización está en los sistemas capitalistas, ya que desde el auge del capitalismo surgen formas de comercializar los productos y extraer las materias primas pasando por encima de las fronteras. Se puede agregar que, para lograr ésto, el Estado se vale de distintas convenciones de poder, la más funcional es la del “quinto poder” de los medios de comunicación cómo aparatos ideológicos, bajo este poder, el Estado puede disfrazar a un gobierno autoritario cómo uno democrático, por ejemplo. Todo el control nace de la enajenación e influencia que tienen dichos medios sobre una clase trabajadora que no tiene tiempo de intelectualizar o ejercer una crítica a la información.

Sobre este eje, ya criticaba también Noam Chomsky en su libro *Política y Cultura a finales del siglo XX*¹⁷, las consecuencias devastadoras del capitalismo, la escala abismal entre la oligarquía, quienes son los dueños de los medios de comunicación, producción e industrias culturales y la clase proletaria, trabajadora; la chusma que no debe entrometerse en la creación de esa cultura, menos en la economía o en la política de su nación, decía que el nuevo orden mundial después de la Segunda Guerra Mundial puso a Estados Unidos cómo patrón occidental, creador de una cultura de masas universal. Lo anterior lo puntea Toussaint al decir que: “La globalización tiene mucho de ideológico, al ser utilizado como un concepto que expresa una estrategia política del imperio, al hacer pasar como

¹⁶ ídem. Pág. 17

¹⁷ CHOMSKY, Noam. *Política y Cultura a finales del Siglo XX. Un panorama a las actuales tendencias*. Editorial Ariel. Barcelona España. 1994. 115 pp.

inevitable lo que en realidad es una tendencia alentada por los grandes centros de poder, especialmente el estadounidense”.¹⁸

Y se verá más adelante a detalle, cómo toda esta problemática ha mermado una economía enfocada al sector creativo, al fortalecimiento de una política cultural que subsidie los proyectos independientes artísticos, y que revitalice a una industria cinematográfica moribunda, ya que, por el contrario, dichas políticas neoliberales han recibido con bombo y platillo a esta globalización que se alimenta del capitalismo y de su vasta cultura popular. A esta altura se hace necesario entonces, entender esta situación desde el punto de vista de la política cultural.

1.2. POLÍTICA CULTURAL E IDENTIDAD NACIONAL

En este apartado se continuará con el análisis de la cultura en el perfil de la Política cultural y su influencia en la creación de una industria cinematográfica mexicana, así como la exaltación de los valores de una identidad nacional en el país, que el cine ha reforzado. Este primer punto impera en definir estos conceptos como valores supremos y nacientes en la industria fílmica en México.

Armando González Torres dice que “La Política Cultural es la parte de gestión de gobierno que se orienta a preservar el patrimonio cultural y fomentar las artes de un país”.¹⁹ Por su parte, Arturo Chavolla asienta que “podemos definir como Política Cultural al conjunto de todas aquellas acciones o intenciones por parte del Estado, la comunidad o instituciones civiles tendientes a orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de una sociedad y obtener consenso para la transformación social o el establecimiento de un nuevo tipo de orden entre las personas”.²⁰

Entonces, no es necesario justificar la presencia de una fuerte política cultural,

¹⁸ TOUSSAINT Florence. Óp. cit. Pág. 18

¹⁹ GONZÁLEZ Torres Armando. *Revista digital Letras Libres*. “La política cultural y sus reyertas”. Mayo 2010. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-politica-cultural-y-sus-reyertas>. Consulta: 30-05-15 21:32 hrs.

²⁰ CHAVOLLA, Arturo. Proyecto: Diccionario de pensamiento alternativo II. Universidad de Guadalajara. <http://www.cecies.org/proyecto.asp?id=48> Consulta: 30-05-15 20:14 hrs.

podemos considerar dentro de ésta, el patrimonio cultural de una nación: su arte, su cultura, sus usos y costumbres, que se refieren a las tradiciones memorizadas y transmitidas desde generaciones ancestrales, originales, sin necesidad de un sistema de escritura.

México ha sido un país rico en tradiciones y conocimiento ancestral, y que muy a pesar de la Colonización española en 1521, se han conservado enseñanzas y tradiciones prehispánicas, resguardados por múltiples etnias²¹ a través del tiempo y a lo largo y ancho del país. Sobre este patrimonio, Armando Gonzáles acota: “el patrimonio cultural común y determinadas creaciones refuerzan la cohesión social y brindan orgullo a los ciudadanos, y la producción y el consumo cultural pueden contribuir al desarrollo económico”.²²

Cabe señalar que el esfuerzo por mantener una fuerte política cultural en México, a pesar del cambio en los consumos culturales de la sociedad y las influencias externas, que cada vez corrompen más la identidad nacional (gracias a la extrema apertura de mercados extranjeros por parte del gobierno) debe ser un esfuerzo que tenga como meta la socialización de los productos y la democratización de sus resultados para que toda la población, independientemente de su credo religioso, su posición social, edad o postura política, tenga acceso al patrimonio generado por la sociedad en su conjunto.

Sin embargo, México es un país que no tiene una política cultural bien estructurada, y con la modernidad, la identidad nacional (la cual habrá que definir y estudiar más adelante), también ha ido en declive, dando paso a un “chovinismo”²³ creado por el Estado para ejercer un control ideológico sobre la

²¹ Etnia es un conjunto de personas que comparten rasgos culturales, idioma, religión, celebración de ciertas festividades, expresiones artísticas (como música), vestimenta, nexos históricos, tipo de alimentación, y, muchas veces, un territorio. Dichas comunidades, excepcionalmente, reclaman para sí una estructura política y el dominio de un territorio. Definición del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

²² GONZÁLEZ Torres Armando, Óp. cit.

²³ También conocido coloquialmente como patriotismo, es la creencia narcisista, próxima a la paranoia y la mitomanía, de que lo propio del país o región al que uno pertenece es lo mejor en cualquier aspecto. Definición del diccionario de la Real Academia Española.

población, cómo bien lo dice Armando González Torres: “La política cultural se inscribe en los organigramas y adquiere valor estratégico en el siglo XX. Dicha política cumple diversas funciones que van desde la simple afirmación de la especificidad cultural de un país hasta el proselitismo, y se vuelve relevante en los regímenes autoritarios, o en las naciones en formación, donde se utilizan los poderes persuasivos de la historia y de las artes para inducir lealtades en torno a un proyecto político”.²⁴

Existe un gran reto en cuanto a la política cultural nacional en la actualidad, y parece que se hace aún más inalcanzable conforme pasa el tiempo y la globalización impera en el mundo. Es menester el planteamiento de estos conceptos, para después entender por qué las industrias culturales, entre ellas, la cinematográfica, están agonizando en el país.

Entonces, es importante mencionar algunos aspectos determinados de la creación intelectual y de la cultura moral en este milenio, ya señalados por Noam Chomsky, quien básicamente dice que el Estado ha empleado a los medios de comunicación como aparatos ideológicos de control, han mercantilizado la cultura y vendido falsos ideales para mantener a la población bajo control, desde los sueños de democracia, hasta los de libertad y justicia, que se han vuelto altamente rentables como demagogia en los discursos políticos de gobiernos autoritarios, entre los cuales, en la actualidad, México se identifica.

Al respecto, Armando González Torres dice que:

“Después de la Segunda Guerra Mundial, la política cultural adquiere mayor importancia en los esquemas de gobernabilidad interna, diplomacia y seguridad de las naciones; refleja el equilibrio geopolítico de la Guerra Fría y el clima de la descolonización y es utilizada como instrumento en la lucha ideológica al interior y entre los países. Por ejemplo, en Estados Unidos la política cultural llega a concebirse como una defensa de la democracia frente al totalitarismo; en Francia, como una defensa de la cultura clásica europea no sólo frente al totalitarismo sino frente a la cultura de masas norteamericana; y en muchas naciones del entonces llamado Tercer Mundo, como un instrumento para

²⁴ Ídem.

combatir el imperialismo y promover cohesión en torno a proyectos nacionalistas”.²⁵

Y es justamente, en este rubro del Tercer Mundo o de los llamados países en vías de desarrollo, donde se podía presumir que México al final de la Segunda guerra mundial en 1945, tenía una política cultural que reforzaba valores de identidad nacional; el Estado surgió como el protagonista de la cultura que usó como medio de cohesión social, legitimación y proyección del régimen. Aunque se puede deducir que con el paso de los años o “sexenios”, el discurso cultural empezó a fragmentarse y la cultura a “institucionalizarse” para servir a los intereses del gobierno.

Ya que se ha esbozado el concepto de Política Cultural, se entiende que su objetivo se relaciona con el sello distintivo de un país, con el espíritu más permanente que lo anima y revive, con la identidad que cada nación tiene y que lo caracteriza y a la vez lo diferencia de otros países. Se afirma entonces que la política cultural también debe reforzar la identidad nacional de un territorio, teniendo como prioridad, salvaguardar el patrimonio cultural.

Por lo anterior, es importante definir a la identidad nacional, y el por qué ha sido de vital importancia también para entender la evolución del cine en México, el cual nació siendo documental, y a partir del surgimiento del cine de la revolución reforzó los símbolos y valores mexicanos durante mucho tiempo. Este invento conocido como: “la fábrica de sueños”, ha hecho imaginar por generaciones a millones de mexicanos, ha sido una industria cultural y ha manejado infinidad de símbolos y patrones de identificación, y ha reflejado la realidad de la sociedad mexicana por más de un siglo.

Uno de los pioneros en emitir un discurso reconocido y afamado sobre “nacionalismo” fue José María Vasconcelos Calderón, considerado uno de los más importantes intelectuales después de la Revolución Mexicana, combinaba el

²⁵ GONZÁLEZ Torres Armando. Óp. Cit.

activismo educativo, la movilización y la propaganda con el fenómeno de las artes y la política cultural posrevolucionaria.

Bien dice Fernando Vizcaíno que el discurso vasconcelista exaltaba los valores nacionales, que básicamente sostendrían a la nación como única base legítima del Estado y que el principio de nacionalidad se basaba en que cada nación debía formar su propio Estado. Se sabe que el concepto de “nacionalismo” nace de tras de las grandes revoluciones mundiales, ante una imperante necesidad por parte de los países, de redefinirse y emancipar su identidad nacional para diferenciarse y conservar ese sentido revolucionario en el orden mundial.

Vizcaíno dice al respecto que:

“José Vasconcelos ha sido destacado como una de las figuras más importantes de la Revolución Mexicana, del nacionalismo y las instituciones del nuevo régimen. [...] la historia cuenta con todas las partes necesarias para asumir una armonía que une al "iniciador de la Revolución" con la nación y el nacionalismo. Si el nacionalismo implica la utilización de la historia por una élite para unificar a la sociedad y conservar o transformar el poder político, Vasconcelos se nos representa como ejemplo mayor. Hay que decir, sin embargo, que José Vasconcelos también fue uno de los más destacados y radicales críticos del nacionalismo mexicano”.²⁶

Con el nacionalismo sucede algo parecido a lo que pasa con la cultura, en el sentido de que pierden su esencia, ambos conceptos comienzan siendo definidos cómo aquellas características que diferencian a los territorios, más tarde a las naciones, y terminan siendo explotados y mercantilizados para llevar a cabo los objetivos de la elite dominante. Vasconcelos exaltaba la soberanía nacional, en el sentido de que la nación era la base que legitimara al Estado, pero el concepto de nacionalidad, se ha vuelto caduco ante esta época globalizadora, donde es cada vez más difícil conservar una identidad nacional, que si bien fue ultrajada con la colonia, aún en el período vasconcelista, quedaba un fuerte valor nacionalista ante la imposición española. Actualmente, la mayoría de estos conceptos resguardados en la Revolución Mexicana se han ido perdiendo con la homogenización cultural también.

²⁶ VIZCAÍNO Fernando. Repensando el nacionalismo de Vasconcelos Material educativo “Argumentos” Año 26. Núm. 72. UAM Xochimilco. México. Mayo-agosto 2013. Pág. 195

Durante ese tiempo de la retórica Vasconcelista, Gonzáles Torres afirma que:

“El Estado era el regenerador del alma nacional, el gran productor de cultura y el único empresario cultural que no aceptaba competencia (lo que sin duda influyó en la atrofia de las empresas culturales privadas). Esto se refleja en la longevidad del discurso nacionalista, en la filia por los proyectos faraónicos y por las dinámicas farandulescas, y en las fallas en los circuitos más modestos de promoción, difusión y creación de públicos. Por lo demás, como política pública, la cultura fue mucho menos racional y sujeta a escrutinio que otras, lo que implicó arbitrariedad en la asignación y ejercicio de los recursos, falta de dirección de los esfuerzos y formación de leyes de hierro burocráticas”.²⁷

Con lo anterior, se puede hablar sobre la crítica de Vasconcelos al Estado nacionalista, la cual recaía en que, al no haber un sincretismo de valor nacional y una apertura económica visionaria hacia fuera del país, la política pública de ese tiempo fue más bien burocrática y cuadrada, mermando la gestación de posibles proyectos novedosos y revolucionarios, culturalmente hablando. Burocracia que no ha cambiado mucho en estos tiempos, aún menos en esta era globalizadora.

Por otro lado, para tener una idea más clara de qué es el nacionalismo, el antropólogo Manuel Gamio dice que “el proceso indispensable para conseguir una nacionalidad coherente y definida era la vasta homogenización derivada de sus propuestas integracionistas. El nacionalismo implicaba un proceso de unificación y definición política (en función de la relación entre los límites administrativos y geográfico-territoriales del Estado y la población); también exigía un proceso de estandarización sociocultural”.²⁸

Al analizar las dos ideologías, de Vasconcelos y Gamio, se puede deducir que se apoyan entre sí, el nacionalismo es un proceso integracionista, de unificación y a la vez político, es el Estado el que protege y sustenta la nación, el que en teoría tiene el deber de salvaguardar el patrimonio cultural y proteger los regionalismos como parte de un todo en una identidad nacional.

²⁷ GONZÁLEZ Torres Armando. Op cit.

²⁸ CASTILLO RAMIREZ, Guillermo. Integración, mestizaje y nacionalismo en el México revolucionario: Forjando Patria de Manuel Gamio: la diversidad subordinada al afán de unidad. *Rev. mex. cienc. polít. soc* [online]. 2014, vol.59, n.221, pp. 175-199. <http://www.scielo.org.mx/scieloOrg/php/reference.php?pid=S018519182014000200008&caller=www.scielo.org.mx&lang=es>. 2/06/15 14:00 hrs

Ahora bien, ¿por qué es importante entender el concepto de nacionalismo, en su esencia más pura, con nociones revolucionarias y antropológicas?, porque justamente en una era globalizadora, con unas políticas de Estado inclinadas hacia el otro extremo de un nacionalismo revolucionario, volver a esa esencia se hace una resistencia que podría fragmentar lo global; y porque el cine en México ha sido y sigue siendo un reflejo, desde sus inicios, de la realidad en el país, de su época gloriosa y su decadencia, el reflejo de los consumos culturales de la sociedad, porque fue en algún momento, una industria, un engranaje importante en el motor económico, promovió en dicho momento los valores nacionalistas mas importantes de una época ante el mundo.

1.3. EL PERFIL HISTÓRICO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA EN EL CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO (1895-20015).

En este apartado se elabora un resumen del perfil histórico de la industria fílmica nacional y se realiza un análisis de su papel en el contexto político-social, con sus respectivos cambios y continuidades.

Es importante señalar que la industria cinematográfica mexicana nunca ha gozado de una estabilidad propiamente, tal como se verá en este capítulo; en los más de cien años de la llegada de este nuevo invento al país, se puede decir que más bien, se ha sujetado a los caprichos personales de quienes están a la cabeza de esta industria, un pequeño sector económicamente estable y enriquecido, y a su política gubernamental, por lo que dicha industria ha sufrido constantes y vertiginosas transformaciones, caídas y ascensos a lo largo del tiempo, según los “sexenios” presidenciales, y se ha regido acorde al gusto de esta clase dominante.

Además de que el cine mexicano siempre ha sido un subordinado de la industria fílmica de Estados Unidos; una “Industria Hollywoodense” que siempre ha interferido en la industria fílmica mexicana para servirse de ella, para hacerla bailar

a su son, aprovechándose de contar con una infraestructura poderosa. Y que también, ha ejercido un importante control sobre ella, para satisfacer sus intereses ideológicos y monetarios.

Para ir esbozando mejor el perfil histórico del cine mexicano, Eduardo de la Vega Alfaro hace una división histórica sobre éste en dos partes, la primera, que es un periodo preindustrial o artesanal, que comprendería de los años 1897 a 1937, que a su vez puede subdividirse en dos grandes etapas: el periodo silente y la primera fase sonora; y la segunda, un periodo industrial, que comprenderá del año 1938 a la actualidad, y en este caso es el desarrollo de una industria cultural que engloba a su vez dos importantes etapas: el auge y consolidación industrial entre los años 1938 y 1952 (conocida también como la “época de oro del cine mexicano”) y una larguísima etapa de crisis e inestabilidad que, con algunas modalidades se inicia hacia 1953 y se prolonga hasta nuestros días.²⁹

Para arrancar con los inicios del cine mexicano, Aurelio de los Reyes menciona que éstos datan el 6 de agosto de 1896; “Díaz presenció, acompañado de su familia y de algunos amigos en el Castillo de Chapultepec, una función privada a cargo de los representantes de los Lumière, Ferdinand Von Bernard y Gabriel Veyre. La primera función pública ocurrió el domingo 16 de agosto de 1896 en la calle de Plateros 9, en un local habilitado en el entresuelo de la Droguería Plateros, que ocupaba en ese tiempo, curiosamente, la Bolsa Mexicana de Valores. El éxito fue rotundo. En seguida se instauraron varias sesiones diarias para dar a conocer al público la novedad del día, como se le solía llamar al cinematógrafo”.³⁰

Entonces, se presume que el nacimiento del cine mexicano se da durante una dictadura política, la llegada a México en 1896 de este revolucionario invento fue impactante, para la sociedad, siendo el pequeño sector enriquecido y gobernante

²⁹ DE LA VEGA, Alfaro Eduardo, La industria cinematográfica mexicana Editorial Universidad de Guadalajara. México, 1991. Pág. 8-9.

³⁰ DE LOS REYES, Aurelio. Cine y Sociedad en México (1896-1930). UNAM, México, 1983. Pág. 5.

en el país quien aprovechó ese impacto, comenzó a servirse de este medio para realizar las primeras “vistas” de la realidad porfiriana en el país, que eran en su mayoría el registro de eventos de la aristocracia y reportajes de los protocolos oficiales del presidente.

México estaba ya a la altura de las naciones con un capitalismo avanzado, evidentemente acorde a los intereses de los terratenientes y la burguesía, y no de los campesinos a quienes se les habían arrebatado sus tierras, De la Vega Alfaro dice: “México se encontraba pues viviendo el apogeo de una dictadura a la que irónicamente se ha denominado *pax porfiriana*”.³¹ Con esto, no es de extrañarse que se dieran en el país los preámbulos de la que fue considerada la primera cultura fílmica en gestarse, la denuncia de una oprobiosa situación que desataría una feroz lucha de clases: la Revolución Mexicana de 1910.

Parafraseando a Aurelio de los Reyes se puede afirmar que, en esa altura de la exhibición de protocolos gubernamentales, ya se estaban gestando los primeros movimientos sociales que darían paso a la Revolución Mexicana, y el gobierno, evidentemente, no permitía la exhibición de los primeros documentales sobre revueltas y pobres inconformes, y tampoco los primeros espectadores fieles clase medieros, de las salas de cine (que ya eran famosas y concurridas en muchas partes del país) querían ver esos factos. Más bien, el fin primordial del cine en sus inicios era crear un entretenimiento para las masas, crear un impacto para introducir la idea de un México que avanzaba hacia la modernidad, y con el advenimiento de un nuevo sistema tecnológico, convencerlas de la eficacia del famoso lema de Díaz: “Orden y Progreso”, mientras nacían las intenciones por parte de grupos combativos de derrocar dicha dictadura.

Cabe mencionar que uno de los fenómenos más interesantes en los ocasos del porfiriato, fue el nacimiento de la llamada “escuela mexicana del documental”.

³¹ DE LA VEGA, Alfaro Eduardo. Óp. Cit. pág. 12

“Se inauguran en México las primeras casas distribuidoras de películas, con lo que llega a su fin el llamado cine trashumante, se fundan los primeros talleres o estudios cinematográficos de los que se tiene memoria y se realizan los primeros largometrajes documentales (*Viaje a Yucatán*, del pionero Salvador Toscano y *Fiestas presidenciales en Mérida*, de Enrique Rosas)”.³²

Serán estos dos personajes los fundadores de dicha escuela mexicana documentalista, exaltando en esa altura, los iconos nacionalistas del país.

“Y no deja de resultar sintomático que esos mismos personajes y otros camarógrafos, de número ya considerable, no se hubieran atrevido a filmar las huelgas de Cananea y Río Blanco, movimientos precursores de la Revolución, mismos que al ser reprimidos por el régimen, demostraron la incapacidad del dictador para enfrentar las presiones masivas del incipiente proletariado”.³³

El historiador Aurelio de los Reyes atinadamente afirmó que desde sus inicios el cine mexicano estuvo condicionado por las diversas expresiones de un nacionalismo incipiente. “[...] Las fiestas del Primer Centenario de la Independencia Nacional, celebradas en septiembre de 1910, proporcionan un claro modelo del propósito ejemplar que animó a los primeros cineastas: dejar constancia, y por lo tanto contribuir, al proceso de afirmación nacional identificado con los esfuerzos de industrialización emprendidos al inicio del siglo XX”.³⁴

Hay que apuntar que desde un inicio la producción, distribución y exhibición de películas mexicanas quedó en manos de un pequeño sector burgués que vio en este invento revolucionario, el camino para enriquecerse e imponer ideologías a la clase proletaria, quien era mayoritariamente analfabeta. A pesar de los esfuerzos del grupo de documentalistas mexicanos que seguían fieles a sus convicciones y retrataban los movimientos insurgentes³⁵, el control de la exhibición en manos de este sector y de la clase política, quienes incluso ya contaban con camarógrafos

³² ídem. Pág. 15

³³ ídem. Pág. 16

³⁴ LOZOYA Jorge Alberto. *Cine mexicano*. México, IMCINE, 1992. Pág. 10.

³⁵ (*) Cabe señalar aquí una obra importante que menciona Lozoya en su libro *Cine Mexicano* y que dio paso al documental de la Revolución: “Insurrección en México”, filmado en 1911 por los hermanos Alva.

personales, hicieron de la manipulación de la población una tarea sencilla. Pero estos factores no fueron suficientes para evitar la revuelta, y los fragmentos rescatados de películas sobre este feroz movimiento, constituyen un testimonio valiosísimo del patrimonio nacional.

Para finales de 1916, la ola de documentales mexicanos parecía un movimiento creciente que apuntalaba a los documentalistas arriesgados a ser partícipes de lo que se llamaría una “etapa de reconstrucción nacional”, sin embargo, fue una paradoja: el documental mexicano estaba sumergiéndose en un periodo de crisis debido a diversos factores, primero, cómo afirma “Aurelio de los Reyes, se agotaba a sí mismo, llega a su fin “[...] México se quedó a la mitad del camino; su peculiar manera de ordenar las imágenes de la realidad pudo ser una contribución al cine universal, pero la producción nacional era exclusivamente para consumo doméstico. Sus realizadores, por lo visto, jamás pensaron en su exportación”.³⁶

Además de lo que menciona Aurelio de los Reyes, no se haría esperar la censura política por parte del nuevo régimen de Venustiano Carranza, quien estaba meramente enfocado a crear y difundir la idea de “un nuevo gobierno”, para servir a estos intereses se realizaron dos documentales importantes: *Reconstrucción Nacional* y *Patria Nueva*, que encausaron la producción fílmica mexicana a la orden de los mandatarios; también comienzan nuevos bríos para la producción de un cine de argumento o de ficción, parte de este nuevo encause y declive del cine documentalista mexicano.

Sobre este nuevo cine de argumento, De la Vega Alfaro dice:

“El cine de argumento no había podido realizarse debido a la baja composición del capital que caracterizó al país durante el porfiriato. Pero a raíz del optimismo surgido del triunfo carrancista, se dio un notable impulso al cine narrativo o de ficción que entre 1916 y 1922 alcanzó una cifra de 70 filmes, haciendo un promedio anual de 10 largometrajes. Cantidad irrisoria y muestra del subdesarrollo si se toma en cuenta que para entonces Hollywood ya producía 750 largometrajes de ficción al año”.³⁷

³⁶ Ídem. Pág. 19

³⁷ DE LA VEGA, Alfaro Eduardo. Óp. Cit. Pág. 20.

Han sido varios autores los que mencionan la obra de Enrique Rosas, *El automóvil gris* (1919), como una obra importantísima de cine de argumento posrevolucionario, producida por un ícono del cine documental. Señala De la Vega Alfaro que, en este caso, “la relación cine-política resultó muy pertinente, ya que fue patrocinada por Pablo Gómez, con el objeto de promover su candidatura a la presidencia para el periodo 1920-1924. En su calidad de jefe militar de la ciudad de México en el turbulento año de 1915, González había sido asociado a una serie de robos, asaltos y vejaciones cometidas por una banda que utilizaba uniformes carrancistas un automóvil gris. El candidato encargó a Rosas la filmación de una cinta que *dijera la verdad sobre el caso*, para recuperar su prestigio de hombre honesto y gobernar al país”.³⁸

Así es como se van perfilando el contenido y la estética de lo que sería el cine de argumento mexicano, y Lozoya dice:

“Como señala el historiador Moisés Viñas, *El automóvil gris* representó una madura asimilación de las influencias fílmicas de la época y de la emergente tradición realista del cine mexicano. [...] El tiempo ha causado grandes estragos y es muy poco lo que ha sobrevivido del cine mudo mexicano. Sin embargo, es factible desprender de las imágenes conservadas, antecedentes y primeros prototipos para la evolución posterior de los géneros prevaletentes en la industria cinematográfica de México: la supremacía absoluta del melodrama como categoría más universal de creatividad escénica”.³⁹

Sin embargo, el auge del primer cine de argumento en México tampoco alcanzaría una estabilidad, parafraseando a De la Vega Alfaro, en el periodo que comprende de 1923 a 1930, la mano hollywoodense entraría en acción; el país, que estaba marcado en buena medida por las formas de gobierno de los caudillos Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, estaba enfrentando una política norteamericana bastante agresiva, resultado del triunfo de los estadounidenses en la Primera Guerra Mundial, así que, a cambio de ayuda militar para apaciguar nuevos movimientos, y subsidio tecnológico, México tendría que abrir sus mercados

³⁸ ídem. Pág. 22.

³⁹ LOZOYA, Jorge Albero. Óp. cit. Pág. 12-13.

internos, en el caso del cine, se incrementó bruscamente la exhibición de filmes hollywoodenses, todo esto fue parte de los convenios firmados como los “Tratados de Bucareli”⁴⁰ en 1923.

Dichos tratados resultaron bastante convenientes para la política estadounidense. Por el contrario, México se vio imposibilitado para crear una industria fílmica independiente, incapacitado para igualar la tecnología de los estudios de Hollywood y competir contra su ya conocido *star system*.

La historia de la industria fílmica mexicana volvería a dar un salto vertiginoso a principios del decenio de 1930, gracias a un fenómeno que modificó la estética fílmica mundial: el cine sonoro, modalidad introducida al mercado por una empresa estadounidense llamada Warner Brothers.

“El tan inusitado como clamoroso triunfo de las cintas sonoras patrocinadas por la Warner motivó un cambio radical de opiniones. Los empresarios hollywoodenses decidieron entonces financiar cintas sonoras habladas en otros idiomas con objeto de mantener el dominio de sus mercados. A los mercados de habla hispana les correspondió la producción de las llamadas cintas “hispanas”, una saga de productos híbridos y falsísimos que ni siquiera eran capaces de proponer alguna forma de identidad cultural a millones de hispanoparlantes en España y América”.⁴¹

Cómo dice De la Vega Alfaro, con estos principios del cine sonoro hispano, comienza una nueva brecha para el cine en México, era la oportunidad de consolidarse como industria fílmica; un pequeño grupo de empresarios,

⁴⁰ Héctor Jaime Treviño en su libro Historia de México acota que Los Tratados de Bucareli fueron un acuerdo entre los países de México y Estados Unidos. El tratado buscaba canalizar las exigencias de ciudadanos estadounidenses por presuntos daños causados a sus bienes por guerras internas (Revolución Mexicana) durante el período comprendido entre 1910 y 1921. El marco nacional dentro del cual el tratado fue firmado se caracterizó por la inestabilidad política y las constantes asonadas militares. Uno de los orígenes de la relativa debilidad del gobierno de Álvaro Obregón provenía del hecho de que los Estados Unidos no habían reconocido su régimen post-revolucionario. La Constitución de 1917, con una marcada influencia socialista y nacionalista había perjudicado a muchos intereses estadounidenses, por lo cual el presidente de aquel país se negaba a reconocer como legítimo al presidente Álvaro Obregón, y además exigía la derogación de varios artículos o al menos que no fuesen retroactivos. Para Obregón, el reconocimiento de su gobierno por el país del norte era un asunto prioritario porque así evitaba la constante amenaza de un conflicto armado con dicho país y le restaba fuerza a sus enemigos internos, quienes también buscaban el apoyo de los estadounidenses.

⁴¹ DE LA VEGA, Alfaro Eduardo. Óp. Cit. Pág. 25

interesados en este nuevo fenómeno del cine sonoro, quería apostar todo para producir la primera película con sonido directo, que fue integrado a la imagen por primera vez gracias a los ingenieros y hermanos Rodríguez Ruelas, es así como surge la producción de la película *Santa* en 1931, dirigida por Antonio Moreno, considerada la base de la industria fílmica mexicana; una de las cintas más taquilleras de la historia del cine en México, un melodrama prostibulario basado en la novela homónima de Federico Gamboa.

Salvador Elizondo afirma que *Santa* ilustra la condición peculiar del alma mexicana: “la idealización por medio de la moraleja de la prostituta, ese ser irresistiblemente atractivo, y sin embargo, vedado; mundo en el que vegeta la bestia de todos los sueños; por inaccesible, idealizado; por idealizado, inaccesible”.⁴²

A principios también de 1930, hay que señalar un hecho notable que encausó la estética del cine nacional, debido a que desarrollaron algunas concepciones de la plástica muralista y la fotografía mexicana, fue la llegada al país del director soviético de *El acorazado Potemkin*, Serguéi M. Eisenstein, quien pese al rechazo de las autoridades aduanales y del propio gobierno, cómo lo menciona Lozoya, tenía firmes intenciones de documentar la historia, las costumbres y el paisaje mexicanos, que iban a plasmarse en su proyecto *¡Qué viva México!*; propósito que no se consumó debido a que no recibió el apoyo esperado, hubo además una crítica monumental a su trabajo, catalogándolo sólo como una visión turística y poco formal, demeritando así el talento y la visión cinematográfica de este ícono del cine mundial, y subvalorando sus aportes en teorías sobre el montaje y el sonido.

“El cineasta sufrió incluso un arresto acusado de ser “agente del comunismo internacional” y de fotografiar a los pobres en escenas “altamente denigrantes para el país”. [...]Cabría precisar que, aprovechando el prestigio mundial de Eisenstein, las versiones apócrifas de *¡Qué viva México!* (*Tormenta sobre México*, *Tiempo en el sol*, etc.) por fin dieron a conocer la imagen fílmica de un

⁴² LOZOYA, Jorge Alberto. Óp. Cit. Pág. 14

país de conmovedora belleza plástica y heredero de una tradición y unas costumbres dignas de ser exaltadas”.⁴³

El decenio de 1930 serviría para la experimentación genérica del cine nacional, ya a punto de consolidarse como industria, y gracias a que ya contaba con una estética definida y un sistema sonoro, el pequeño sector económicamente estable que estaba a cargo de la cinematografía tuvo el tiempo y los medios para experimentar con géneros estéticos y comerciales que serían parte de esta consolidación industrial. A esto se sumaron otros factores, cómo que en esta década se dio fin a la fase de “reconstrucción nacional”, y se institucionalizó el régimen presidencialista, que nos acompaña hasta el día de hoy, el control total de las fuerzas sociales bajo el Estado, y se comenzaron a establecer las bases de un sistema capitalista.

Otro ejemplo de este fortalecimiento de la industria fílmica nacional, es el de la película *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando De Fuentes, un emblema del movimiento musical nacionalista y pionero, además, de la internacionalización del cine mexicano.

Lozoya dice al respecto que, “la consolidación del género musical campirano sigue con el arrollador éxito de publico que fue la película *Allá en el rancho grande*, estrenada en 1936. La fotografía de Gabriel Figueroa fue premiada en el festival de Venecia, lo que constituyó el primer reconocimiento mundial al cine mexicano. La interpretación del galán Tito Guízar a la música de Lorenzo Barcelata fijó la imagen del charro cantor. La cinta consagró además a Esther Fernández como la belleza campesina ideal, aquella que será invocada en un sinnúmero de películas posteriores”.⁴⁴

Vendría en los años subsecuentes, un periodo de consolidación y auge industrial para el cine nacional, entre 1938 y 1952, denominado “la época de oro del cine

⁴³ DE LA VEGA, Alfaro Eduardo. Óp. Ci. pág. 27

⁴⁴ LOZOYA, Jorge Alberto. Óp. cit. Pág. 14

mexicano”; el pequeño sector que controlaba la industria fílmica formaría la Asociación de Productores de Películas y por su parte, algunos empresarios fílmicos mexicanos, la Asociación de Productores Cinematografistas de México, quienes ya tenían bases fuertes ideológicas desde el éxito de *Allá en el rancho grande*, logrando así una buena cantidad de productos cinematográficos en esa época.

Con la formula ya probada, De la Vega dice: “El propio De fuentes realiza dos secuelas se su comedia ranchera: *Bajo el cielo de México* y *La Zandunga*, ambas realizadas en 1937, en la que debuta para el cine nacional, la famosa actriz mexicana Lupita Vélez, de notables antecedentes en Hollywood, hecho que sentaría el precedente para que otros actores mexicanos, famosos en “La meca del cine” (Dolores del Río, Ramón Navarro, José Mójica), se fueran incorporando a un cine que ya les garantizaba la difusión de su prestigio”.⁴⁵

Con una receta exitosa, el subsidio económico estatal y privado, y la creciente “meca del cine” con un *star system*, que necesita cualquier industria fílmica para sobresalir, es como se consolida la industria mexicana, reflejada en una buena cantidad de producciones en esos años.

Además, otro hecho destacable, fue la relación que México ha mantenido con su vecino del norte, Estados Unidos, quien era protagonista de otro conflicto bélico que reestructuraría el orden en el globo: La Segunda Guerra Mundial. Estados Unidos paró su industria fílmica considerablemente durante el apuro, por lo que el auge de la mexicana se haría más fuerte, además ofreció al gobierno mexicano préstamos y ayuda tecnológica, a cambio de abastecimiento de materias primas y mano de obra barata, esto evidentemente, modificó el camino del país, dando un brinco de una sociedad agraria a otra urbana. Este facto, acentuó a la industria fílmica mexicana como subordinada de la estadounidense.

⁴⁵ DE LA VEGA, Alfaro Eduardo. Óp. cit. Pág. 32

Con esta oportunidad de inversionistas hollywoodenses en México, la industria evoluciona también en sus contenidos, dejando de lado la comedia ranchera y produciendo otros de temas biográficos y adaptaciones literarias, dando paso también a una de las generaciones más importantes en la historia del cine nacional: Emilio Fernández, Julio Bracho, Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón, Gabriel Figueroa, Alex Philips, Pedro Armendaríz, Dolores del Río, Andrea Palma, María Félix, Jorge Negrete, Arturo de Córdova, David Silva y algunos más, encargados de reencausar la industria hacia una estética nacionalista.

En pleno apogeo del cine nacional era evidente que Estados Unidos quería ver los resultados de su inversión en el país, reflejados en la producción de películas con contenidos bélicos, que sirviera de una propagación ideológica en la lucha de los Aliados, exigió así la realización de películas como: *Espionaje en el golfo* (1943) de Rolando Aguilar, *Cinco fueron los escogidos* (1942) de Herbert Kline, *Cadetes de la naval* (1945) de Fernando Palacios, *Corazones de México* (1945) de Roberto Gavaldón, *Escuadrón 201* (1945) de Jaime Salvador, etc. Y con esto, la industria mexicana termina por consolidarse, aumentando considerablemente el número de producciones por año.

A lo anterior, se agrega, como menciona De la Vega Alfaro, que el pequeño sector a cargo de la industria cinematográfica toma en su completo control la distribución y exhibición de películas en México, fundando la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica Mexicana, y en 1945 la creación del Sindicato de Trabajadores de la Producción cinematográfica (STPC), quien aglutina desde entonces a los trabajadores creativos de la industria.

Se puede decir que durante los regímenes de Lázaro Cárdenas (1934-1940) y su sucesor Manuel Ávila Camacho (1940-1946), se gozó de estabilidad económica en el país, imperando el capitalismo y las políticas de Estado sujetas a su vez, a las políticas de Estados Unidos; en resumen, la consolidación de la industria pudo darse gracias a estos factores: una estética cinematográfica mexicana con la

consolidación del sistema sonoro, el afianzamiento de un sistema de estrellas actorales, el paro de la industria fílmica estadounidense debido a la segunda Guerra Mundial y el apoyo tecnológico y financiero de Estados Unidos.

Para finales de 1940 el sueño dorado del cine mexicano empezaría a desvanecerse, primero porque la industria Hollywoodense renació y evidentemente retiró el apoyo monetario y tecnológico a México, y también porque las fórmulas en las producciones ya estaban desgastadas, habría que obedecer a los consumos de una incipiente sociedad urbana que se aglutinó en la Ciudad de México y que provocó un crecimiento inminente de muchos barrios en la capital; es así cómo Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez hallan una nueva fórmula para reactivar el cine mexicano: las temáticas de dramas urbanos.

“Adeptos a corrientes como el neorrealismo italiano y el cine negro de Estados Unidos, Alejandro Galindo realiza el díptico integrado por las cintas *¡Esquina bajan!* (1948) y *Hay un lugar para... dos* (1949), con David Silva; mientras que Ismael Rodríguez, filma otro díptico: *Nosotros los pobres* (1948) y *Ustedes los ricos* (1948), protagonizadas por Pedro Infante. El clamoroso éxito taquillero de estas cintas (sobre todo las dirigidas por Rodríguez) reorienta la producción fílmica mexicana a senderos de un cine predominantemente comercial dedicado a satisfacer las demandas de las clases populares urbanas, para las que el espectáculo fílmico se ha convertido en el medio principal para cubrir su tiempo de ocio”.⁴⁶

El enorme éxito taquillero de estas cintas obedecieron al contexto social de ese tiempo, una sociedad urbana en una crisis económica en un feroz capitalismo y con la proliferación de múltiples barrios con lenguaje procaz; el público se sintió identificado ante las problemáticas que estos directores plantearon, muestra de agudas dificultades en el país y una marcada diferenciación de clases, que cada vez se ha hecho más polarizada.

Ismael Rodríguez y David Silva son claros referentes de lo que Carlos Bonfil llama: “el melodrama mexicano” (llamado indistintamente “churro”, “melodramon”). “El impulso depende del exceso, de ausencia de límites es lo que se dice y en lo que

⁴⁶ DE LA VEGA, Alfaro Eduardo. Óp. cit. Pág. 36-37

se vive. Yen la competencia de los melodramas durante el periodo (1931-1955), todo aproximadamente, el género se rebasa así mismo y derrota en el exceso a su contraparte obligada, por lo menos en la cuantía de tragedias que le ocurren a una sola persona o a una sola familia, en el volumen de llanto, en la plétora de situaciones inconcebibles que ocurren por incomprensión o por el exceso de comprensión”.⁴⁷

El melodrama garantizaba audiencia, sobre esta consagración dramática, Carlos Monsiváis refiere una cita del argumentista y guionista Edmundo Báez (cuadernos de la cineteca nacional, 1976): “La aceptación del melodrama por el público tiene su origen en el hecho de que en Latinoamérica hay países cursis, no estoy despreciando la cursilería, la cual en el fondo es honesta, sincera, aunque el gusto sea malo... Toda Latinoamérica es cursi, lo es Argentina en los Tangos, Colombia, México en los valeses, en lo dramático; es una forma de la cultura, de la subcultura si uno quiere llamarla. El cine mexicano fue el apogeo de la cursilería”.⁴⁸

Este fue el último respiro de la “época de oro” del cine nacional, que terminó con el periodo presidencial de Miguel Alemán Valdés (1946-1952); en esta etapa hubo un incremento en las producciones debido a las temáticas melodramáticas de cabaret y prostitución que hicieron famosas a Meche Barba y Ninón Sevilla, por nombrar algunas, porque satisfacían los gustos populares, pero después de 1952, el declive volvería a ser inminente.

“Otros géneros exitosos de la época, también derivados del cine urbano, fueron la comedia, en la que sobresale la figura de Gilberto Martínez Solares, director de las mejores películas de Germán Valdés “Tin Tan”, y el melodrama familiar en el que Alejandro Galindo se anotó otra obra interesante: *Una familia de tantas* (1950) y la excepcional *Doña perfecta* (1950), inspirada en la novela de Benito Pérez

⁴⁷ MONSIVÁIS Carlos y Bonfil Carlos. A través del espejo. El cine mexicano y su público. Ediciones El Milagro. IMCINE. 1994. Pág. 135.

⁴⁸ Ídem. Pág.133.

Galdós”.⁴⁹ Roberto Gavaldón, por su parte, prolongó la estética nacionalista en películas como *Macario* (1959), una de las películas mexicanas más premiada internacionalmente y que materializa la esencia de lo que se considera la aproximación del campesino hacia un misticismo trascendente, *La diosa arrodillada* (1947) y *La noche avanza* (1951), entre otras, proclamado como el sucesor de Emilio Fernández.⁵⁰

Durante el gobierno de Miguel Alemán, en 1949, se decreta la Ley de la Industria Cinematográfica, aún vigente, dentro del marco de un supuesto “protectorado” a la industria fílmica, Alemán promueve esta Ley para el *supuesto beneficio* de la industria cinematográfica mexicana; pero es menester puntar el hecho de que el discurso demagógico siempre disfraza las verdaderas intenciones de enriquecimiento desmedido y “compadrazgo” que caracterizan a la clase política mexicana, y que en esta etapa se manifiesta colosalmente. Por eso el eje central de este punto está basado en la obra de De la Vega Alfaro: *La Industria fílmica mexicana*, porque ningún otro autor plantea el perfil histórico de dicha industria a la par de un análisis que ha dejado al descubierto las verdaderas intenciones del gobierno mexicano.

En cuanto a esto, el autor señala que al decretarse la Ley de la Industria Cinematográfica llamó la atención que en algunos de sus artículos se prohibiera el desarrollo de monopolios: la medida resultaba cuando menos anacrónica, porque justamente en el año de su promulgación, un monopolio regenteado por el norteamericano William Jenkins y sus prestanombres mexicanos, entre ellos Maximino Ávila Camacho, hermano del ex presidente, controlaba el 80% de la exhibición del país.⁵¹

A esta altura del perfil histórico de la industria fílmica nacional, es claro que la corrupción y el nepotismo comienzan a abarcar las más altas esferas del poder, y

⁴⁹ DE LA VEGA, Alfaro Eduardo. Óp. cit. Pág. 38

⁵⁰ Ídem.

⁵¹ Ídem. Pág. 39

este monopolio con alcances vigorosos, que pretendía mantener acaudalada a la clase dominante cinematográfica, no dejaría ese poder fácilmente. Dicha clase se encasilló en satisfacer los gustos populares, sin apostar por algo nuevo, que rompiera su estabilidad de emperadores fílmicos; este hecho es el preámbulo para un declive nunca antes visto en la industria. Sin contenidos nuevos y sin el mínimo interés en la exportación, el cine de calidad pareciera agonizar con la consumación del monopolio norteamericano.

Para continuar con este análisis dentro de los sexenios presidenciales, corresponde exponer una etapa de apatía en la industria cultural por parte de los entonces mandatarios Adolfo Ruíz Cortines y Adolfo López Mateos, periodo comprendido de 1952 a 1964, una etapa de “crisis estructural”, en la cual el monopolio Jenkins tenía en sus manos la industria fílmica mexicana, por lo que no era de extrañarse que fuera una fase de cierre a nuevas propuestas y talentos; apoyada por una política presidencial que daba preferencia al monopolio extranjero y que no hacía respetar las leyes de protección a lo nacional. A a esto se agregó el invento enajenante de la televisión, empleado desde sus inicios para control ideológico de las masas también. El dominio monopólico no demeritó la producción de películas en cantidad, más bien en calidad, los temas eran melodramas absurdos y de bajo presupuesto, de ahí se desprende el termino “churro mexicano”⁵², vigente a la fecha.

La década de los 50 estuvo plagada de contradicciones, la burguesía cinematográfica buscaba a toda costa mantener al público de clase baja urbana adepto a los temas de las películas melodramáticas de prostitutas y cabaret, pero al desgastarse la fórmula idearon nuevos géneros que les funcionarían también, cómo el *cine de luchas*, un cine representativo de la cultura mexicana y la tradición de luchadores enmascarados, *El Santo* es el icono de este cine al que, en lo

⁵² (*) Se ha denominado “churro mexicano” a una película sin estética cinematográfica y sin contenido, generalmente emplea el uso de lenguaje vulgar o acude al desnudo para entrar en el gusto de las clases populares mexicanas, exalta el lenguaje de barrio y es realizada con muy bajo presupuesto y en ínfimo tiempo.

personal, denominaría *Kitsch*⁵³, pero que fue muy socorrido en esa etapa, y que años después sería considerado *Cine de Culto*.

La bestia magnífica, dirigida en 1952 por Chano Urueta, primera cinta del género y, desde luego, la mitológica carrera de El Santo, El Enmascarado de Plata, nombre tras el cual se ocultó el rostro desconocido de Rodolfo Guzmán Huerta. “El Santo participó en quince mil combates en el ring y protagonizó veintiún filmes que crearon un entusiasta público no sólo en México, sino en sitios tan ajenos como podrán ser El Cairo o Singapur”.⁵⁴

Y por otro lado, en la década de 1950, se tiene que destacar el trabajo de cineastas excepcionales como el español Luis Buñuel. Lozoya dice: “En el centro mismo de la fantasía en el cine mexicano se ubica, sin posibilidad de desplazamiento, la filmografía de Luis Buñuel. Un lenguaje corrosivo que despiadadamente destroza los más sacrosantos usos y costumbres burgueses, y una riqueza visual ilimitada caracterizan algunas de esas películas de cuya magia nadie puede sustraerse. No en balde el productor de *El ángel exterminador* (1962), Gustavo Alatriste, exclamó al ver por primera vez la cinta: ¡No he entendido nada, pero es maravillosa!”.⁵⁵

El caso de Buñuel es sumamente plausible, ya que surge en medio de una crisis cinematográfica en varios sentidos, en el temático, estético y financiero, este director mantuvo su corriente cinematográfica surrealista a pesar de las limitaciones impuestas por la industria, y *Los olvidados* (1950) seguirá siendo un ícono mundial y un retrato de la realidad de las desigualdades sociales en México; aunque en la fecha de estreno sólo permaneciera cuatro días en cartelera, padeciendo una fuerte censura, ya que según el pequeño sector cinematográfico, proyectaba una mala imagen de México. No fue hasta años después, al proyectarse en el *Festival de Cannes*, que la recibieran gloriosamente en el país.

⁵³ (*) Kitsch se refiere a una estética pretenciosa y de “mal gusto”, muy alabado por las clases populares.

⁵⁴ LOZOYA, Jorge Alberto. Óp. cit. Pág. 18

⁵⁵ ídem. Pág. 19.

Pero hay que tener en cuenta que el caso de Buñuel fue relevante por merito propio, se colocó a la vanguardia del cine mundial por las representaciones simbólicas que el director apuntaba en sus ya afamadas películas, no porque fuera una etapa de gozo o auge fílmico nacional.

Otro caso destacable es el del también español, Luis Alcoriza, quien filmaría una trilogía multireconocida: *Tlayucan* (1961), un melodrama provinciano; *Tiburoneros* (1962), un hermoso poema que elogia la vida libre, y *Tarahumara* (1964), sin duda la mejor película sobre tema indigenista realizada en el país hasta la fecha.⁵⁶

A fines de la década de los 50, comenzaría una etapa de “intervención estatal”, anulando el monopolio Jenkins, el Estado tomaría el control de la industria fílmica, sin embargo, este hecho no ayudó en nada a mejorar la situación de crisis en ningún sentido, los temas seguían siendo absurdos, melodramáticos y vulgares. Al final, el objetivo del Estado no difería del objetivo del pequeño sector que controlaba la industria cinematográfica, era prácticamente lo mismo, seguir apostando al entretenimiento mediocre de las masas urbanas.

Ante el cierre de la industria, tuvo que gestarse en contra corriente un llamado “cine de autor” o cine independiente; ese sería otro hecho importante por el que se distinguieron los finales de esa década 1950 y el principio de la década de 1960, la creación de un nuevo grupo de cineastas y críticos, llamado “Grupo Nuevo Cine”, entre los que destacaban: Jomí García Ascot, Gabriel García Riera, Carlos Monsiváis, Manuel Michel y Paul Leduc, entre otros; quienes hacían críticas feroces al cine industrial y planteaban la necesidad de un espacio para nuevos aspirantes y talentos de la cinematografía mexicana.

Se puede acotar que, a principios de los 60 se abre la brecha para diferenciar el cine industrial, basado en contenidos comerciales, de los cuales dependía el pequeño sector cinematográfico, dueño de esa industria, a quienes solo les

⁵⁶ LOZOYA, Jorge Alberto. Óp. cit. Pág. 44

interesaba seguirse enriqueciendo a través de los consumos populares de la sociedad, y el cine independiente, realizado por aquellos cineastas que querían proponer nuevas estéticas y contenidos, efectuar una crítica o una denuncia; objetivos que se puntúan con la creación en 1963, de la primera escuela de cine formal: el Centro Universitario de Estudios cinematográficos (CUEC), perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), un caldo de cultivo de nuevas generaciones que harían aportaciones interesantes a esta contra corriente.

En poco tiempo los alumnos de las primeras generaciones del CUEC comenzaron a sobresalir como portavoces y exponentes de lo que llegaría a ser el “nuevo cine mexicano”.⁵⁷

En este decenio de los 60, los contrastes y las paradojas surgieron también, por un lado, en el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz se manifestó una profunda “institucionalización de la cultura”, la cual involucraba evidentemente, a la industria fílmica, que ya se encontraba en manos del Estado, hecho reflejado en la producción mayoritaria de un conjunto de series que solo servían para dar trabajo a los sindicatos de trabajadores de la cinematografía, pero la calidad y los volúmenes de producción fueron bajísimos, y a la par, estaban las demandas de este nuevo grupo de cine independiente que se hicieron escuchar, así, las nuevas autoridades cinematográficas apoyaron el “Primer Concurso de Cine Experimental” en 1965, que solo logró tres emisiones, de los que sobresalieron Alberto Isaac, Arturo Ripstein y Jorge Fons, entre otros.

La apertura de la industria, lejos de representar un fenómeno inmediato, permanente y de amplios alcances, fue de hecho una tentativa dispersa, accidentada y desesperadamente parsimoniosa. “De ahí que en ese periodo hayan resultado tan o más importantes algunas obras realizadas como ejercicios fílmicos del CUEC [...] *El Grito*, de López Aretche, lucido testimonio del

⁵⁷ DE LA VEGA, Alfaro Eduardo. Op cit. Pág. 47

movimiento estudiantil-popular que sacudió al país en el año axial de 1968. Otra vertiente significativa fueron los cortometrajes de Felipe Cazals, patrocinados por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1965 y 1966: *Alfonso Reyes, Que se callen y Leonora Carrington*.⁵⁸

En medio de estos contrastes entre el cine estatal y el cine independiente, en la década de los años 70, marcada por una colosal intervención del Estado en la industria fílmica y después del atroz evento de 1968, la matanza de estudiantes en Tlatelolco por parte del gobierno federal y su representante Gustavo Díaz Ordaz, el rumbo de la política mexicana cambiaría, y a su sucesor a la silla presidencial, Luis Echeverría, le tocaría disfrazar las consecuencias del priismo represor por un llamado “Gobierno de apertura democrática”.

El mandatario abriría la industria cinematográfica a las demandas de los talentos del cine independiente para acallar las voces de ese lamentable suceso; pero este hecho no era el reflejo de buenas intenciones, una vez más el nepotismo se hizo presente cuando el mandatario nombró a su hermano Rodolfo Echeverría como el director del Banco Nacional Cinematográfico, encomendándole la tarea de que esta industria sirviera a los intereses de la llamada “apertura democrática”, hecho que, se presume, no era más que otra demagogia de acción para lavarse las manos de la monstruosa represión que caracterizó al Estado en años anteriores.

Los factores positivos de esta intervención estatal fueron que los subsidios que daba el Banco Nacional cinematográfico se democratizaron un poco, (cuando solo patrocinaba proyectos “churros” de los dueños de la industria cinematográfica, empeñada en conservar su cerrado monopolio), en ese momento se patrocinaron también películas de los nuevos talentos emergentes de las generaciones de cineastas propositivos y talentosos.

⁵⁸ ídem. Pág. 50-51

Además de que se pusieron a la orden de estas nuevas generaciones los Estudios Churubusco, se fundaron organismos como la Comisión Nacional de Cinematografía (CONACINE), dan inicio las actividades en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), otro caldo de cultivo de nuevos talentos, y en 1975 se inaugura la Cineteca Nacional, el archivo cinematográfico más importante del país.

Gracias a la intervención estatal en el sector de la producción, debutaron en formatos profesionales poco más de veinte directores. Influidos y presionados por las ideas imperantes de la época, el Estado estimuló un “cine de autor” que tuvo resultados de lo más diversos. “Los logros más evidentes corrieron a cargo de seis cineastas, todos ellos exponentes de un escaso pero auténtico “nuevo cine mexicano”: Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons, Paul Leduc y Eduardo Maldonado. [...] La mayoría de sus obras representan una ruptura con el *nacionalismo cinematográfico*, o, en su defecto, conducen a éste por nuevas vertientes, más modernas e impregnadas por formas innovadoras”.⁵⁹

Se puede acotar que la década de los 70 (dentro del régimen Echeverrista) fue positiva para el cine nacional, hubo oportunidades para los cineastas de la “nueva ola”, y se incentivó un cine más crítico, sin embargo, el proceso de distribución y exhibición siguió a cargo del pequeño sector cinematográfico, al que evidentemente, no se le quitó su poder ni su estatus económico, ellos siguieron produciendo sus películas insulsas, para las que aún había público de sobra.

Sobre este eje, el patrocinio estatal y el fomento cinematográfico se extinguen; al final de 1970 y comienzo de la década de 1980, bajo el mandato de José López Portillo (1976-1982), estos beneficios otorgados a los nuevos talentos se agotarían y el pequeño sector que controla la cinematografía mexicana recobraría todo el campo en el terreno de la industria nuevamente.

⁵⁹ ídem. Pág. 58

Otro ejemplo de nepotismo y nulo criterio es el de López Portillo, quien hizo girar la industria fílmica alrededor de la Secretaría de Radio y Televisión (RTC) y puso como directora a su hermana Margarita López Portillo, a esa altura al Estado ya no le interesaba refrendarse como protector cultural y menos en el rubro del cine, así que Margarita hizo desaparecer el Banco Nacional Cinematográfico, y el departamento de Cine-Difusión de la Secretaría de Educación Pública (SEP), retira significativamente el apoyo estatal para dar paso a la iniciativa privada.

El Estado encontró maneras de justificar la baja producción de cine en esa altura, lo que se había pensado que era un renacimiento del cine mexicano en los 70, después de veinte años de crisis, no fue más que un intento que fracasó gracias a los intereses de los López Portillo; lo que en un momento se percibió en el gobierno Echeverrista como el alza de una cultura e identidad nacional, reflejada en ese nuevo cine de autor, volvió a la decadencia de contenidos, estética y número de producciones; y sobretodo, al control absoluto de la familia económicamente posicionada, dueña de los medios. Así que para finales de los 70 y durante todo el decenio de los 80, el cine sería el más vulgar y ramplón de toda la historia, la peor decadencia de la industria fílmica: “cine de ficheras”. Sobre esto, De la Vega dice:

“El hipotético fracaso de la política estatal se convirtió en la mejor justificación para seguir filmando un cine constituido a partir de éxitos comprobables en taquilla: cintas de ficheras y prostitutas con muchos elementos pornográficos; dramas rancheros protagonizados por cantantes vernáculos como Vicente Fernández, Juan Gabriel, Cornelio Reyna o Pedrito Fernández; comedias ínfimas para lucimientos de actores televisivos como “La india María” o Luis de Alba [...] y múltiples ejemplos de un cine que hizo de la obscenidad verbal y corporal su mejor medio para atraer a la taquilla a los cada vez más amplios sectores urbanos integrados por el proletariado, el lumpen proletariado y la clase media baja”.⁶⁰

En la década de 1980 el auge del cine de ficheras era imperante, y sus realizadores, así como el elenco actoral, han alegado siempre que pese a las críticas por parte de los “intelectuales”, que recaen en que este cine carecía de

⁶⁰ DE LA VEGA, Alfaro Eduardo Óp. Cit. Pág. 64.

contenido, estética, y mucho menos fue artístico, al final, lo que importaba es que dejara grandes ganancias monetarias.

El cine de ficheras fue sumamente taquillero, no se puede negar que, los cines, los cuales en esa etapa aún no eran completos monopolios con multisalas como hoy en día, se atiborraban de las clases populares que gustaban mucho de los iconos del albur mexicano, como Rafael Inclán, Alfonso Zayas, Alberto Rojas “el caballo”, Lalo “el mimo”, entre otros y de las denominadas “encueratrices” como Sasha Montenegro, Lina Santos, Maribel Guardia, y otras más, por cierto, muy asediadas por la clase política.⁶¹ Al ser películas de muy bajo presupuesto que recuperaban grandes ganancias en poco tiempo, el pequeño sector que controlaba la industria cinematográfica no estaba interesado en cambiar la dinámica, era convenientemente económico seguir con esa fórmula.

Sólo algunos casos excepcionales son destacables en esa etapa, cineastas que siguieron nadando a contra corriente a favor de un “cine de autor” que reflejara las diversas realidades del país, con una estética cinematográfica imprescindible, filmados la mayoría en un formato “súper 8” y 16 mm, pero que desafortunadamente no encontraron muchos espacios de exhibición, salvo los cineclubs y algunas salas de arte; tal es el caso de Gabriel Retes, Alfredo Gurrola, Diego López Rivera y Nicolás Echevarría, este último, considerado el mejor exponente de documental etnográfico en el país, con obras como: *Tesguinada, semana santa tarahumara* (1979), *María Sabina, mujer espíritu* (1978) y *Niño Fidencio* (1980).

Otra causa de la crisis del cine mexicano en esa altura, fue la consolidación de la televisión, pues ya en los 80, prácticamente todo hogar urbanizado contaba con dicho aparato transmisor, que mostraba figuras de una creada farándula televisiva

⁶¹ (*) No era de extrañarse que años después, la señora Montenegro se convirtiera en esposa del entonces presidente López Portillo. La fórmula de prostíbulos en la industria cinematográfica de los 80s y después televisivos, para el goce de la clase política ha funcionado hasta el día de hoy, además de ser una eficaz estrategia para dar popularidad a los candidatos políticos en campaña, gracias a los consumos culturales por parte de las clases populares, tal es el caso del actual presidente Enrique Peña Nieto y la actriz Angélica Rivera, salida de las filas de Televisa.

que las clases populares abrazaron, todo esto gestado por el siempre amigo y compadre del priismo: Emilio Azcárraga Milmo “El tigre”, y su monopolio televisivo, Televisa, que cada vez sustenta más poder; por eso en la actualidad, no es de extrañarse que tengamos un presidente creado y empastado por esta empresa, es decir, una “Telepresidencia”; ese nivel de poder de los medios de comunicación, y sobretodo el de la televisión, para fabricar presidentes y elogiar a una clase política corrupta y ruin, es el tipo de poder que desde hace mucho tiempo ha sustentado el aparato ideológico preferido por el Estado: la televisión, y que se ha fortalecido cada vez más.

En este sentido, cabe señalar un extracto importante sobre unas declaraciones que hizo Azcárraga Milmo hace tiempo, este extracto es parte del libro *Los Golden Boy's*, escrito por Francisco Cruz Jiménez en el 2012 y editado por Planeta: “Si el pueblo quiere mierda, pues mierda les voy a dar. México es un país de una clase modesta muy jodida, que no va a salir de jodida. Para la televisión es una obligación llevar diversión a esa gente y sacarla de su triste realidad y de su futuro difícil. La televisión comercial es para enajenar (divertir) a los jodidos. No pretende más que incorporar a los pobres a la sociedad de consumo. Y tampoco pretende sacarlos de esa condición. Mucho menos instruirlos. Somos soldados del PRI y del presidente”.⁶²

Además, en 1978 se crea una empresa llamada Televisine, que básicamente se dedica a producir más películas absurdas, con sus ya consagradas “estrellitas de la televisión”, al respecto De la Vega Alfaro acota:

“El funesto cuadro quedó completo con la incorporación de la empresa Televisine, filial cinematográfica del poderoso monopolio Televisa, S.A. Esta nueva empresa se dedicó a patrocinar películas cuyo argumento giraba en torno a las posibilidades de explotación de otras “estrellas” del medio televisivo como Héctor Suárez *El Milusos* (1981), Roberto Gómez Bolaños “Chespirito” *EL chanfle*, *Don Ratón y don Ratero* (1978), el payaso “Cepillín” *Milagro en el circo* (1978) o las vedettes Olga Breeskin *Nora la rebelde* (1979), Lucía Méndez *Los renglones torcidos de dios* (1981). Mientras que en Alemania o Suecia la

⁶² Web: <http://www.proceso.com.mx/?p=336733> Fecha y hora de consulta: 20-06-15 17:52hrs

televisión había venido apuntalando la producción de un cine de vanguardia estética, en México el medio televisivo sirvió para envilecer aún más el medio cinematográfico”.⁶³

Estas películas y otras más, fueron la respuesta a los albueros y desnudos, Televisine, la empresa productora filial de televisa que menciona De la Vega, formula un llamado “cine para familias”, que, con otras temáticas, distó mucho de contener calidad y propuesta, era insulso, ramplón y altamente digerible, y posicionó también a muchas de sus “estrellas de la televisión”.

Gustavo García y José Felipe Coria señalan en una edición de cuadernos Clío titulada *El nuevo cine mexicano*, lo siguiente:

“Televisine atinó con ficciones de sus cantantes-actores (Lucerito, Alejandra Guzmán, Yuri, Paulina Rubio, Alejandra Ávalos, Gloria Trevi, los grupos Garibaldi y Magneto) tan blancas que resultaban siempre semiperversas, con irregular percepción en taquilla. La veta más fructífera en colaboración con el productor Carlos Amador, fue la biográfica: José José contó su vida en *¿Gavilán o paloma?* (1984) de Alfredo Gurrola, y dio cara a Álvaro Carrillo (1921,1969) en *Sabor a mí* (1988) de Cardona Jr., con inexactitud histórica, ambientaron pésima y abundante moralina. También se abordó a José Alfredo Jiménez (1926-1973) en *Pero sigo siendo el rey* (1988) de Cardona Jr.”⁶⁴

Era evidente la crisis que atravesaba el país en los 80, la ruptura atroz de la industria fílmica era un reflejo de los gustos y consumos culturales de la sociedad, la oligarquía lo sustentaba orgullosa, “damos al pueblo lo que piden”; resultado de la urbanización agigantada y la globalización imperante que se reflejó en la pérdida de calidad en los contenidos en los medios de comunicación, y un sistema capitalista gustoso de tener a una mayoría poblacional como clase popular y analfabeta. Cabe destacar que hasta aquellos portadores del “cine independiente” tuvieron que someterse al yugo de la institucionalización de la cultura, Felipe Cazals y Gonzalo Martínez, terminaron dirigiendo películas de melodrama urbano con el sistema de “estrellas populares”, como Rigo Tovar o Juan Gabriel.

⁶³ DE LA VEGA, Alfaro Eduardo. Óp. cit. Pág. 65

⁶⁴ GARCÍA Gustavo y Coria José Felipe. *Nuevo cine mexicano*. Editorial Clío. Libros y videos S.A. de C.V. 1ra edición. México 1997. Pág. 69.

Es pertinente en esta altura, agregar un fragmento de un texto que escribió Alberto Cortés Calderón, como parte de la generación de los 80 del CUEC, con lo cual, todo queda dicho sobre esta generación:

“La generación de cineastas que ingresamos a la vida profesional durante esta última década en México, al salir de la escuela, más que un mercado de trabajo nos enfrentamos a un mercado de subempleo o al franco desempleo, sobre todo en la especialidad de dirección. A diferencia de otros países, padecemos una industria que tarda en hundirse en un pantano sin salida, una corporación que oscila entre el paternalismo estatal y la mezquindad capitalista, y no está preparada para absorber a la mayoría de la fuerza de trabajo joven. Encontramos formas de producir nuestros proyectos: vendiendo la casa, el coche, con dinero propio o ajeno. Lo interesante de todos esos títulos es la diversidad temática, pero por su misma diversidad ha sido muy difícil encausar un movimiento o corriente que de cómo resultado un impacto en el público, por consiguiente rentabilidad y autofinanciamiento para seguir filmando. Bajo las condiciones actuales, una película no se recupera económicamente dentro del territorio mexicano a través de la distribución y exhibición que padecemos”.⁶⁵

La siguiente tabla, que presenta Rodrigo Gómez García, contiene las distintas políticas públicas relacionadas con el cine que impulsaron las distintas administraciones gubernamentales, desde 1936 hasta 1988, con el objetivo de que el lector tenga más puntos de referencia en el tiempo, así como para identificar la intervención activa que desarrollaron los distintos gobiernos en el pasado, para advertir los impactos de esas políticas en la producción nacional.⁶⁶

⁶⁵ CORTÉS Calderón Alberto. Artículo: La generación de los 80s, los cineastas en México. Cine, Video y T.V. en América Latina. Cuaderno de cine no. 34. México. UNAM, 1989.

⁶⁶ GÓMEZ, García Rodrigo. Ensayo: La Industria Cinematográfica Mexicana. 1992-2003 estructura, desarrollo, políticas y tendencias. Estudios sobre las culturas contemporáneas. Año 2005. Vol XI. Num. 22. Universidad de Colima. México. Pág. 257.

Tabla I
Políticas cinematográficas más importantes
impulsadas por los gobiernos mexicanos:1936-1990

Año	Políticas cinematográficas	Presidente
1936	Financiación de los Estudios Cinematográficos CLASA	Lázaro Cárdenas
1939	Decreto de cuota de pantalla	
1941	Creación del Banco Nacional Cinematográfico (dependiente del Banco de México) Decreto de Supervisión Cinematográfica	Manuel Ávila Camacho
1945	Creación de la Compañía distribidora Películas Mexicanas (<i>Pelmex</i>). Área de distribución Iberoamérica y el Sur de los Estados Unidos	
1947	Creación de la Compañía distribidora Cinematográfica Mexicana Exportadora (Cimex) Área de distribución a países de habla diferente a la hispana en todo el mundo	Miguel Alemán
1949	Ley de la Comisión Nacional Cinematográfica	
1950	Ley Federal de la Industria Cinematográfica (Cuota de pantalla del 50%)	
1960	El gobierno adquiere las cadenas de exhibición más importantes del país: la Operadora de Teatros y Cadena de Oro.	A. López Mateos
1969	El gobierno adquiere los Estudios Churubusco (los más importantes del país)	G. Díaz Ordaz
1972	Creación de las instancias encaminadas financiar las producciones nacionales: Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y el Estado (I y II)	Luis Echeverría
1974	Construcción de la Cineteca Nacional	
1975	Fundación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) Compra de los Estudios América	
1976	Creación de la Dirección Nacional de Radio, Televisión y Cinematografía	José López Portillo
1977-1982	Medidas ejecutadas por la Dirección: • Desaparición de CONACITE I • Desaparición del Banco Nacional Cinematográfico	
1983	Creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)	Miguel De la Madrid

Fuente: Gómez (2002:48)

Llega la década de los 90 con Carlos Salinas de Gortari en la presidencia (1988-1994), y se acentúa la institucionalización en la industria cultural y la participación del estado en la creación de contenidos y difusión de estos en los medios de comunicación, para dictar la ideología que más les convenga. De la Vega Alfaro dice: “Salinas de Gortari, implicó el relevo en la administración de IMCINE. Ignacio Durán Loera, como director, presionó para que IMCINE pasara a formar parte de una de las instancias de la Secretaría de Educación Pública: El consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CONACYT). Pero a estas alturas, el sector estatal no ha podido incrementar su producción. [...] A la fecha, el cine patrocinado por el Estado se ha convertido en un mero pretexto para justificar la añeja intervención estatal en los ordenes de cultura en los medios masivos de comunicación”.⁶⁷

En este perfil histórico es menester señalar de manera general, que el sexenio de Salinas de Gortari abrió descaradamente el paso a los mercados extranjeros, los monopolios se adueñaron de las salas de cine, y con el Tratado de Libre Comercio, en 1993, la economía nacional dio un vuelco importante a favor de la globalización y las políticas neoliberales; puntos que se tocarán posteriormente para entender la situación de la industria fílmica actualmente.

Por otro lado, a esa altura, ya era muy marcada la diferenciación entre el cine “comercial” altamente digerible por las masas, producido por los dueños de los medios de producción cinematográfica, y el cine independiente, principalmente hecho por las nuevas generaciones de las escuelas de cine, como el CUEC y el CCC.

En los 90 se marca una importante diferencia de contenidos en las producciones, sin embargo, el tema de distribución y exhibición eran y siguen siendo un gran problema; aunque positivamente, se puede apuntalar que el cine vulgar y ramplón de la década pasada llegó a su fin, y nuevos talentos apostaron por otros contenidos que distinguieron esa década.

⁶⁷ DE LA VEGA, Alfaro Eduardo. Óp. Cit. Pág. 75

A partir de este periodo el cine mexicano se dedicaría mayoritariamente, a tocar temas de la realidad social que vive México, abordando lo cotidiano, la violencia urbana y la problemática social. Los cineastas contemporáneos no pueden abstraerse de la crisis que vive el país y que se ha acentuado con el paso de los “sexenios”, con diferentes nombres y rostros, pero con las mismas políticas de Estado, orientadas al neoliberalismo, la homogenización cultural y la decadencia en contenidos y propuestas nuevas.

Sin embargo, a partir de los 90 se gestaron proyectos interesantes, que abordaron la realidad del país y que han sido reconocidos internacionalmente, y surgieron exponentes importantes, que en la actualidad siguen representando al cine mexicano, pero que tuvieron que hacer camino en la industria fílmica extranjera, debido al duro proceso existente en el país para levantar un proyecto fílmico, los escasos subsidios, los criterios de selección de las dependencias gubernamentales y la burocracia de las mismas.

El catedrático Jorge Ayala Blanco hace una crítica exhaustiva en varias de sus obras sobre este aparato burocrático que impera en las dependencias gubernamentales, y reconoce que la censura es un problema que sigue sin resolverse, así como los criterios de selección para subsidiar producciones, que dejan mucho que desear, hecho que conlleva a que muchos nuevos cineastas con aptitudes dejen mermados sus proyectos, y los que han logrado un importante reconocimiento, se unan al gremio de la “fuga de talentos”.

Cabe destacar a directores que se hicieron de gran fama en los 90 y retomaron la frase: “el nuevo cine mexicano”, directores dentro de esta era contemporánea que siguen activos en la actualidad: Alfonso Arau, Sabina Berman, Carlos Bolado, Carlos Carrera, Armando Casas, Alfonso Cuarón, Luis Estrada, Alejandro Gamboa, Alejandro González Iñárritu, Jaime Humberto Hermosillo, María del Carmen de Lara, Juan Carlos de Llaca, María Novaro, Gabriel Retes, Arturo Ripstein, Dana Rotberg, Juan Carlos Rulfo, Fernando Sariñana, Guita Schyfter,

Antonio Serrano, Marisa Sistach, Alejandro Springall, Isabelle Tardán, Guillermo del Toro, Mítl Valdez y María Elena Velasco, entre otros. Algunos de los cuales han logrado trascender internacionalmente y modificado la estética, pero sobretodo la narrativa del cine mexicano.

Los casos destacables de las películas de ese decenio son: *Rojo amanecer* (1990) de Jorge Fons, *Cabeza de Vaca* (1990) de Nicolás Echevarría, *Ciudad de ciegos* (1990) de Alberto Cortés, *Cómodas mensualidades* (1990) de Julián Pastor, *La tarea* (1990) de Jaime Humberto Hermosillo, *El bulto* (1991) de Gabriel Retes, *Danzón* (1991) de María Novaro, *La mujer de Benjamín* (1991) de Carlos Carrera, *Sólo con tu pareja* (1991) de Alfonso Cuarón, *Anoche soñé contigo* (1992) de Marisa Sistach, *Los años de Greta* (1992) de Alberto Bojórquez, *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau, *Cronos* (1992) de Guillermo del Toro, *Kino: La leyenda del padre negro* (1993) de Felipe Cazals, *La vida conyugal* (1993) de Carlos Carrera, *Ámbar* (1994) de Luis Estrada, *Bienvenido-Welcome* (1994) de Gabriel Retes, *Hasta morir* (1994) de Fernando Sariñana, *Mujeres insumisas* (1994) de Alberto Isaac, *La reina de la noche* (1994) de Arturo Ripstein, *El callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995) de Sabina Berman e Isabelle Tardán, *Salón México* (1995) de José Luis García Agraz, *Sin remitente* (1995) de Carlos Carrera, *Sobrenatural* (1995) de Daniel Gruener, *Cilantro y perejil* (1996) de Rafael Montero, *De muerte natural* (1996) de Benjamín Cann, *Profundo carmesí* (1996) de Arturo Ripstein.⁶⁸

Se puede acotar que la década de los 90 arrojó la consolidación de directores, actores y guionistas que dieron un nuevo aire al cine mexicano. Y la muestra fue que, primeramente, la lista anterior nos dice que sí se realizaron películas que marcaron una estética y exaltaron las aptitudes de sus realizadores, y que, muchas de esas producciones ganaron reconocimiento internacional. El cine de los 90 fue un contraste con el anterior cine de ficheras, retomaría temas sobre la realidad del país y al mismo tiempo, empezaría a sembrarse una semilla que, más

⁶⁸ Consulta WEB: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula8.html> Fecha y hora de consulta: 20-06-15 20:17 hrs.

adelante, daría nuevos bríos de esperanza hacia nuevos elementos estéticos y de contenido. Los retos de producción fueron en general, el escaso apoyo y financiamiento por parte de una agonizante industria fílmica nacional.

Es importante llegar hasta este punto en el análisis del perfil histórico de la industria cinematográfica en México, para dar paso en el siguiente capítulo a un cine más actual, el cine del Nuevo milenio, y analizar las circunstancias y alcances que ha venido enfrentando hasta la actualidad.

CAPITULO II

LA DICOTOMÍA DEL CINE MEXICANO EN LA ACTUALIDAD

En este capítulo se aborda primeramente, el papel de la industria cinematográfica nacional en el contexto mundial, haciendo un análisis económico, debido a las fuerzas del mercado, imperantes en las industrias culturales globales; para después analizar la dicotomía que sufre en la actualidad el cine mexicano, en el sentido de que, por un lado, se tiene a una moribunda industria cinematográfica que el Estado se ha encargado de dismantelar, gracias a sus políticas neoliberales de apertura indiscriminada a mercados extranjeros, se mencionan dos hechos fundamentales en el declive: la firma del Tratado de Libre Comercio, y la modificación al artículo TERCERO Transitorio de la Ley Federal de Cinematografía sobre la exhibición de películas mexicanas en el país, realizando el análisis político. La otra parte, es el surgimiento de nuevos aires en la realización de películas en México, se habla de un “nuevo paradigma fílmico”, que aborda temáticas actuales, contenidos interesantes y nuevas propuestas en estilo, haciendo a la par, un análisis social.

2.1. EL CINE MEXICANO EN LA CINEMATOGRAFÍA MUNDIAL Y ANTE LAS FUERZAS DEL MERCADO.

En este punto se plantea el desamparo que experimenta el cine en México ante las vigentes fuerzas del mercado. Es necesario seguir entendiendo a la industria filmica mexicana en el contexto de la globalidad, en el cual, los intereses de las grandes transnacionales son primordiales. Ahora las industrias culturales obedecen a fuerzas mercantiles, se han cosificado, son meras mercancías.

En este punto se hace referencia principalmente, a la obra de Lucía Hinojosa: *El cine mexicano. De lo global a lo local*, y a datos proporcionados por el IMCINE y la UNESCO, así como estudios de Néstor García Canclini sobre la industria cinematográfica en México y el extranjero. Se puntea a Lucía Hinojosa, quien acota que, para iniciar este análisis será necesario entender esta industria cultural desde la perspectiva de la globalización actual imperante, la autora dice que “investigar al cine *en tiempos de globalización* requiere un planteamiento distinto al enfoque moderno de las ciencias sociales, porque la globalidad, en su dinámica incierta y compleja está modificando el proceso productivo del cine mexicano, así como su exhibición y consumo”.⁶⁹

“La industria cinematográfica en la actualidad es uno de los motores de la economía mundial en países desarrollados (centrales) y también es un producto cultural que por sus características comunicativas se ha convertido en uno de los instrumentos de ideologización más poderosos, que dejan en desventaja a los países menos desarrollados (periféricos), cuyas industrias culturales no pueden competir en los mercados mundiales dominados por grandes transnacionales de los medios de comunicación”.⁷⁰

Apelando a esta idea, hay que ubicar primeramente a México en el papel de la industria cinematográfica en el mundo, plantear un panorama de la cinematografía mundial, entender que acontece en este ámbito, cuáles son los países mejor posicionados y a que se debe esa posición privilegiada, para después ubicarlo en su localidad. Las fuerzas del mercado son importantes en el globo, es una era en

⁶⁹ HINIJOSA, Córdova Lucia. *El cine mexicano. De lo global a lo local*. Editorial Trillas. México. 2003. Pág. 5-6

⁷⁰ Ídem. Pág. 9

que la cultura necesita ser rentable para ganar paso en el crecimiento de las industrias. Esto no es precisamente algo positivo en cuestión de exaltar corrientes artísticas o conservar identidades nacionales, pero es el contexto de la modernidad el que está determinando el papel de las industrias culturales actualmente.

Bajo este contexto de la globalización, una de las principales problemáticas discutidas en este trabajo, parafraseando a Hinojosa, es que se están transformando, de diferente manera, las estructuras de las industrias culturales de las naciones, ocasionando una cada vez mayor concentración de la propiedad y el control por parte de capitales transnacionales del proceso de producción, distribución y exhibición de bienes culturales, como lo son las películas. En la actualidad, alrededor de 12 corporaciones transnacionales dominan el mercado mundial de los medios de comunicación, para un público potencial de más de seis mil millones de personas.⁷¹

Como se vio en el capítulo anterior, el rey de la globalidad se impone como fuerza sustancial en el mercado mundial, punteando a la autora, los estudios de Hollywood, en Estados Unidos de América, controlan 85% del mercado internacional cinematográfico, según la encuesta acerca de los sectores cinematográficos nacionales de la UNESCO realizada en 2001, cosa que no ha cambiado hasta hoy. “[...] El paradigma histórico de la globalización ha generado nuevos aportes al estudio de la comunicación, dada su centralidad en el actual modo organizativo de la sociedad contemporánea. La globalidad contemporánea es el resultado de un largo proceso histórico, sobre todo del capitalismo y de las espectaculares transformaciones tecnológicas que ha vivido el mundo, especialmente en los dos últimos siglos”.⁷²

Lo global se impone sobre lo local, cuando en este contexto, lo que importa es el hecho de hacer crecer la economía de los mercados gordos y dominantes, al

⁷¹ ídem.

⁷² Ídem. Pág. 17-18.

respecto Hinojosa menciona que, en la emergente sociedad global, las relaciones, procesos y estructuras económicas, políticas, demográficas, geográficas, históricas, culturales y sociales que se desarrollan a escala mundial adquieren preeminencia sobre las relaciones, procesos y estructuras que se desarrollan a nivel nacional.

El nuevo paradigma es un cambio epistemológico fundamental: el conocimiento acumulado acerca de la sociedad nacional ya no es suficiente para esclarecer las configuraciones y movimientos de una realidad que ahora es internacional, multinacional, transnacional, mundial, global.

La exaltación de la identidad nacional a través del mantenimiento y difusión de los tradicionalismos queda fuera e la agenda gubernamental, el Estado usa todos los medios para servir a las economías poderosas que cuentan con la infraestructura y el poder económico para dictar la cultura, Hinojosa lo dice así:

“En la sociedad global, las organizaciones internacionales ejercen su poder e influyen en regionalismos y globalismos, llevan a cabo sus actividades y dan prioridad a los intereses de las naciones con mayor poder económico, político, militar y cultural. [...] Las empresas y conglomerados transnacionales en sus redes y alianzas, en sus planificaciones que operan regional, continental y globalmente, disponen de condiciones que les importen imponerse sobre regímenes políticos y estructuras económicas de distintos países, rebasando sus condiciones de soberanía y hegemonía”.⁷³

La producción de películas en México ante las fuerzas del mercado, se subyuga a la oferta de su vecino del norte, poco importa la calidad en contenidos y estéticas, ante la rentabilidad que puedan ofrecer las industrias culturales, en este caso, la filmica; las propuestas más aventuradas suelen conocerse sólo en pequeños sectores de público, en esta era, hay que analizar el contexto económico primero, para entender la producción de filmes después.

Parafraseando a Hinojosa, toda película se produce en un contexto económico, por tanto, se debe intentar situar en el estudio del cine dentro de la economía de una región o nación, estudiar el desarrollo de un grupo determinado de negocios, de una industria, analizar los cambios en el comportamiento de las empresas que

⁷³ Ídem. Pág. 21.

producen, distribuyen y exhiben películas.⁷⁴

Entonces es pertinente entender el contexto actual de la cinematografía mundial, las fuerzas del mercado cinematográfico en el globo, porque ahora, lo global influye directamente en lo local, son engranajes girando en una gran fuerza que determina el rumbo de las industrias filmicas nacionales. Para ésto, se hace referencia al *análisis de la encuesta internacional del UIS del año 2012 sobre las estadísticas de largometrajes*. Publicado en 2013 por el Instituto de Estadística de la UNESCO.

Los largometrajes constituyen una de las expresiones culturales más difundidas a nivel mundial, con un público que abarca aproximadamente a 7,5 mil millones de personas por año. Sin embargo, en los últimos años, el sector cinematográfico experimentó cambios estructurales en lo que respecta a la producción de sus películas y una mayor diversificación de sus modos de acceso. El público está utilizando cada vez más una gran variedad de medios (teléfonos inteligentes, tabletas, video a la carta, etc.) para ver películas.

La digitalización de la producción cinematográfica y su exhibición en multicine ha sido uno de los principales motivos por los que el cine continúa atrayendo al público a las salas en muchos lugares del mundo. Al mismo tiempo, la industria cinematográfica debió afrontar el impacto de la crisis financiera del año 2008, que frenó el crecimiento de muchos sectores de la economía.

En la actualidad hay que responder varias interrogantes sobre la industria cinematográfica mundial, para acabar de comprender la industria cinematográfica mexicana: ¿Cuál fue el impacto que sufrió la digitalización de la industria cinematográfica? ¿La tasa de digitalización ha sido la misma en todo el mundo? ¿El público acude a las salas con mayor frecuencia? ¿Cuáles son las tendencias en cuanto a los precios de las entradas? ¿Existe aún un público especialmente orientado a las películas nacionales?.

⁷⁴ ídem. Pág. 25

Se podrá responder a estas interrogantes con el presente informe, que examina estos y otros aspectos de la industria cinematográfica de acuerdo con el análisis de los datos estandarizados que se recopilaron en la encuesta bienal del año 2012 sobre las estadísticas de largometrajes para los años de referencia 2010-2011, realizada por el Instituto de Estadística de la UNESCO (UIS). Además, se presenta un análisis de los datos desde 2005 hasta 2011 para que los indicadores seleccionados permitan comprender mejor el estado actual de la industria cinematográfica, y que son de suma utilidad para analizar el periodo de estudio que comprende este documento (2008-2015).

La mayor cantidad de películas que se producen en la actualidad se orientan hacia el consumo del mercado masivo, especialmente el mercado de los jóvenes. La industria cinematográfica global se caracteriza, con muy pocas excepciones, por los éxitos de recaudación, muchos de ellos basados en cómics y otros presentándose como continuaciones, respaldados por potentes campañas de marketing masivas, y que representan un obstáculo para el cine nacional

Este análisis arranca con el planteamiento de que las películas de EE. UU. distribuidas por los estudios de Hollywood ocuparon las primeras posiciones en la clasificación de las top 30 películas de 2010 y 2011. Los estudios de cine de Hollywood produjeron un total de 23 películas en el año 2011, mientras que 17 de las top 30 películas del año 2012 provenían de Hollywood. Curiosamente, la mitad de los títulos que distribuyeron los estudios más importantes de Hollywood se presentaron en 3D en ambos años, lo cual demuestra la creciente importancia de este tipo de cine.⁷⁵

En el rubro de la producción cinematográfica a nivel mundial, ésta continuó creciendo desde 2005 hasta 2011, con un aumento del 39%. Durante este período, aproximadamente 100 países produjeron largometrajes de calidad profesional para exhibición en cine, con un promedio de producción de 5.987

⁷⁵ Mercados Emergentes Y La Digitalización De La Industria Cinematográfica. Análisis de la encuesta internacional del UIS del año 2012 sobre las estadísticas de largometrajes. Publicado en 2013 por: Instituto de Estadística de la UNESCO. Pág. 9

largometrajes por año, como se muestra en el siguiente cuadro. Las cifras también demuestran que desde el año 2008 existe un estancamiento en la producción cinematográfica a nivel mundial, con una producción total de aproximadamente 6.500 estrenos por año durante los últimos cuatro años según los datos disponibles.⁷⁶

CUADRO 3. PRODUCCIÓN A NIVEL MUNDIAL DE LARGOMETRAJES PARA EXHIBICIÓN EN CINE *, 2005-2011

	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Número de largometrajes producidos	4.818	5.284	5.760	6.454	6.475	6.548	6.573
Número de países	81	79	85	89	93	82	76

Nota: *Películas de calidad profesional producidas con la exhibición comercial como objetivo principal (no se incluyen las películas nigerianas).

Fuente: Instituto de Estadística de la UNESCO, julio de 2013.

Cuando se realiza un análisis por país, el aumento de la producción cinematográfica a nivel mundial depende en gran medida de los top 10 productores que representan alrededor del 65% de la producción mundial, como se muestra en el siguiente cuadro:

CUADRO 4. TOP 10 PRODUCTORES CINEMATOGRAFICOS MUNDIALES

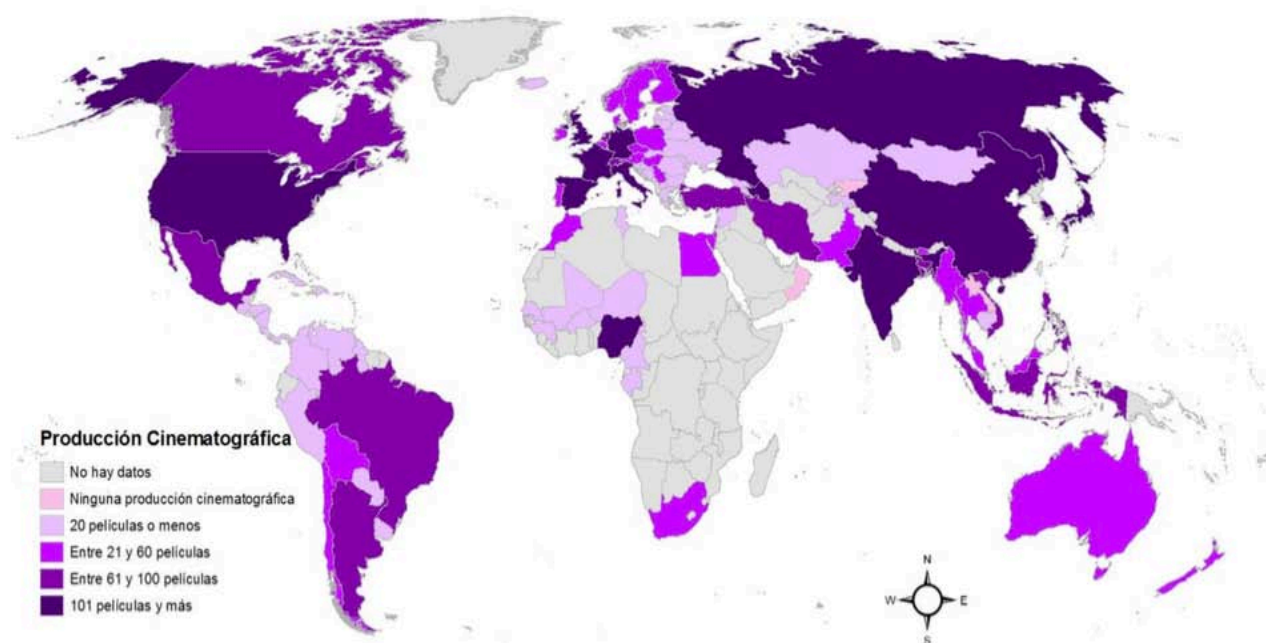
Clasificación	País	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	Aumento promedio de 2005-2011
1	India	1.041	1.091	1.146	1.325	1.288	1.274	1.255	21%
2	EE. UU.	699	673	789	773	751	792	819	17%
3	China	260	330	411	422	475	542	584	125%
4	Japón	356	417	407	418	448	408	441	24%
5	Reino Unido	106	107	124	279	313	346	299	182%
6	Francia	240	203	228	240	230	261	272	13%
7	República de Corea	87	110	124	113	158	152	216	148%
8	Alemania	146	174	174	185	216	189	212	45%
9	España	142	150	172	173	186	200	199	40%
10	Italia	98	116	121	154	131	142	155	58%
Porcentaje mundial de los top 10		65,9%	63,8%	64,2%	63,2%	64,8%	65,8%	67,7%	

Fuente: Instituto de Estadística de la UNESCO, abril de 2013.

2011 fueron: China (de 260 a 584; 124,6%), Reino Unido (de 106 a 299; 182,1%) y la República de Corea (de 87 a 206; 148,3%). Otros países con aumentos significativos fueron: Alemania (45,2%), España (40,1%) e Italia (58,1%). Fuera de los 10 más importantes, otros países mostraron aumentos destacables, aunque su nivel de producción fue más pequeño, incluyendo: Brasil (de 42 a 100 películas; 136%), Irán (de 26 a 76 películas; 192%), Turquía (de 28 a 70 películas; 150%), Vietnam (de 12 a 75 películas; 525% en el año 2010) y México (de 71 a 111 películas; 56,3%). El nivel de producción del resto del mundo creció en una proporción menor entre 2008 y 2011.⁷⁷

Se puede ver un incremento considerable en la producción de películas mexicanas entre el 2005 y el 2011, el siguiente cuadro muestra que México es un país con buena producción actualmente, produciendo entre 61 y 100 películas por año.

MAPA 1. CONCENTRACIÓN DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA EN 2011



Fuente: Instituto de Estadística de la UNESCO, julio de 2013.

⁷⁷ Ídem. Pág.11

2.1.1. Los subsidios en las potencias fílmicas mundiales.

Siguiendo con la línea de la producción de películas global, este análisis plantea como factor clave para el desarrollo de una industria cinematográfica nacional el apoyo estatal a la producción, sin embargo exalta el caso de China, como una potencia cinematográfica emergente que no cuenta con apoyo del Estado, y a través de fondos privados ha logrado sobresalir como el imperio cinematográfico actual, rebasando incluso a Estados Unidos.

Un gran sector de la industria cinematográfica nacional recibe subsidios públicos de manera directa e indirecta. Se pueden recibir subsidios directos de las agencias cinematográficas nacionales, de la comisión cinematográfica nacional encargada de la financiación de las películas nacionales o de fondos especiales orientados a la producción de cine nacional. Los subsidios indirectos pueden presentarse como cuota de pantalla o incentivos fiscales, y están directamente financiados por la lotería, como en Reino Unido.⁷⁸

En el siguiente cuadro se muestra que 12 de los top 15 países con la mayor producción y el mayor porcentaje de ventas cuentan con políticas y mecanismos de subsidio. Los principales países productores de películas con un nivel de producción alto o muy alto tienen un respaldo financiero directo, además de una tradición de coproducciones, como Argentina, Francia, España y Reino Unido.⁷⁹

México pudo recuperarse en cierta medida, gracias a la instauración del Fondo para la Protección Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) y Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), (el contexto de la creación de estos fondos se detallará más adelante), pero el despunte no se acaba de consolidar, porque son fondos que no han terminado de arrancar propiamente; sin embargo, ahora México ha entrado a la lista de los 15 países con mayor producción que cuentan con políticas y mecanismos de subsidio.

⁷⁸ ídem. Pág. 14.

⁷⁹ ídem.

CUADRO 8. TOP 15 PAÍSES CON EL MAYOR NÚMERO DE LARGOMETRAJES PRODUCIDOS PARA EXHIBICIÓN EN CINE, PER PARTICIPACIÓN DE MERCADO (ENTRADAS) Y APOYO AL CINE NACIONAL (PROMEDIO DE 2005 A 2011)

		Producción promedio (2005-2011)	Nivel de producción*	Apoyo al cine nacional
1	India	1.203	Muy alto	No
2	EE. UU.	757	Muy alto	Indirecto
3	China	432	Muy alto	Sí
4	Japón	414	Muy alto	No
5	Federación Rusa	292	Muy alto	Sí
6	Francia	239	Muy alto	Sí
7	Reino Unido	225	Muy alto	Sí
8	Alemania	185	Alto	Sí
9	España	175	Alto	Sí
10	República de Corea	137	Alto	Sí
11	Italia	131	Alto	Sí
12	Argentina	108	Alto	Sí
13	México	94	Alto	Sí
14	Brasil	89	Alto	Sí
15	Bangladesh	88	Alto	Sí

Notas: **Muy alto": 200 largometrajes producidos por año; "Alto": entre 80 y 199 largometrajes producidos por año.

Fuente: Instituto de Estadística de la UNESCO, julio de 2013, y Roque González (2012).

2.1.2. Participación del mercado en la exhibición y consumo.

En cuanto a la participación del mercado en la exhibición y el consumo, hay que resaltar los factores que determinan la influencia del mercado en estos rubros, uno, es el ingreso promedio per cápita contra el costo de vida en los países en desarrollo.

En el caso particular de México, con la renovación de las salas de cine, gracias a la entrada de monopolios extranjeros que han comprado las salas mexicanas, el costo del boleto se ha incrementado considerablemente. Y por otro lado, está el consumo actual de las películas en los *gadgets* o dispositivos electrónicos inteligentes.

En el contexto de la economía nacional, durante el sexenio de Salinas de Gortari la inflación subió 521.12% de acuerdo con el Índice Nacional de Precios del Consumidor. Los productos que subieron más sus costos fueron la educación y el entretenimiento. El producto que aumentó más fue el boleto de cine: 491.5%,

según datos de El Norte, del 14 de octubre del 2000. La devaluación de diciembre de 1994 empeoró las cosas. La crisis del país afectó no sólo a la industria, sino también al espectador, ya que el precio de boleto en taquilla había sido liberado desde 1993, y su valor fue aumentado de manera desproporcionada en relación con el salario mínimo.⁸⁰

Es una realidad que el público mexicano abandonó las salas de cine por su pésimo estado, a finales de los años 80, los cines lucían un deterioro importante, así que resultó más fácil cerrarlos o venderlos a empresas que crearan los nuevos complejos de multisalas, entrando a un concepto de tecnología en la modernidad global, con salas tipo estadio y *sound round* o sonido envolvente.

De 1990 a 1995, el número de salas disminuyó. A partir de 1996 se observa un crecimiento sostenido con la participación de empresas como Cinemark, Cinemex, Organización Ramírez y United Artist. Estas cuatro empresas controlan el mercado nacional de exhibición de películas, y han mejorado notablemente el estado de las salas, lo cual propicia el regreso al público.⁸¹

A partir de 1995 se observan cambios en el mercado del cine nacional. En ese año, el “error de diciembre” y el alza del dólar habían descapitalizado al cine mexicano, entonces Cinemex se asoció con PJ Morgan y estableció su primer complejo en la Ciudad de México (inversión extranjera). La compañía Organización Ramírez abrió su primer multiplex Cinepolis. A pesar del aumento de precio de boleto (a 20 pesos), los nuevos complejos empiezan a atraer a la clase media. Los cines populares en cambio, empezaron a cerrar o a vender a los grandes exhibidores sus salas, porque no podían sostenerse con boletos de 5 pesos (concentración en la exhibición).⁸²

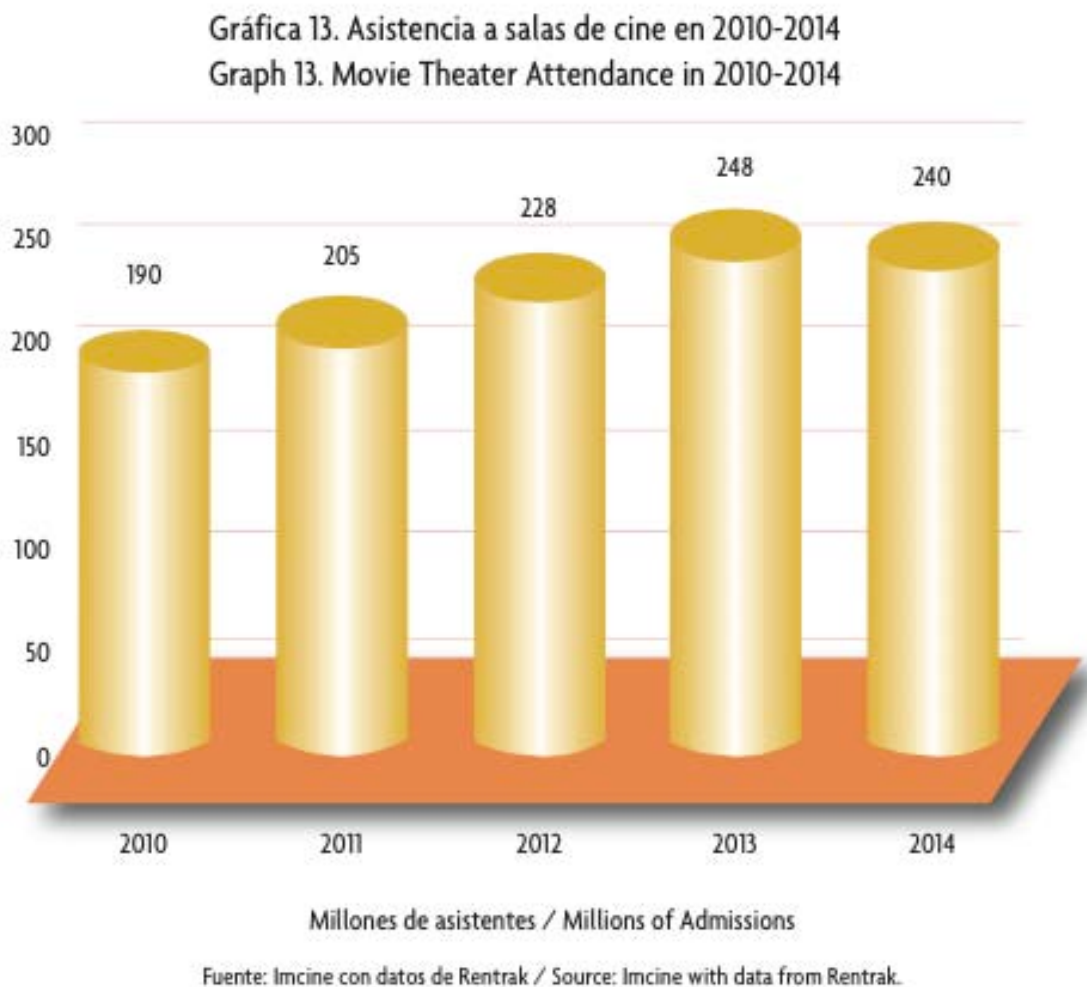
A decir verdad, dos de los sectores que constituyen la industria, el de la distribución y el de la exhibición, comenzaron a experimentar un repunte ante el regreso de las clases medias a los cines, motivado por la llegada en 1995 del

⁸⁰ HINOJOSA, Córdova Lucía. Óp. Cit. Pág. 46.

⁸¹ Ídem. Pág. 48.

⁸² Ídem.

concepto “multiplex”, con la empresa estadounidense Cinemark, a la que se unieron de inmediato la cadena más grande mexicana, Organización Ramírez (Cinepolis), y Cinemex, de capital estadounidense y mexicano, misma que adquirió un grupo canadiense. Así, por ejemplo, en revistas de negocios se hacían evaluaciones que atribuían un repunte “a la industria cinematográfica”, cuando en realidad la gente estaba regresando a las cómodas nuevas salas, equipadas con buen sonido y buena imagen, pero a ver películas hollywoodenses en su inmensa mayoría.⁸³ Ciertamente las asistencias a las salas de cine en México han aumentado y se han mantenido en los últimos cinco años, tal como lo muestra la siguiente gráfica del IMCINE:



⁸³ GARCÍA, Canclini Néstor. “Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y el extranjero. Universidad de Guadalajara. IMCINE. México 2006. Pág. 71.

Pero en el cuadro siguiente, proporcionado por el MCINE se puntea este hecho de la asistencia del público mexicano a las salas sigue siendo ínfima a comparación de la asistencia del público en Estados Unidos: 24 036 448 en México, contra 208 897 949 de Estados Unidos.

Tabla 19. Asistencia por país de origen en 2014 / Table 19. Attendance by Country of Origin in 2014

	Asistentes Attendance	%	Películas estrenadas Films Released	%	Películas exhibidas Films Shown	%
Total México / Mexico	24 036 448	10	68	21	95	17
México / Mexico	22 202 925		53			
Coproducción mexicana / Mexican coproduction	1 833 523		15			
Total Estados Unidos / United States	208 897 949	87	152	46	291	52
Estados Unidos / United States	199 361 149		143			
Coproducción Estados Unidos / US coproduction	9 536 800		9			
Total Europa / Europe	5 023 920	2	70	21	120	22
España / Spain	812 884		11			
Francia / France	807 363		22			
Reino Unido / United Kingdom	1 276 495		7			
Alemania / Germany	1 388 397		9			
Otros Europa / Others Europe	738 781		21			
Total Latinoamérica / Latin America	451 504	0.1	20	6	31	5
Total otros países / Other Countries	1 962 597	0.9	20	6	27	4
Total	240 372 418	100	330	100	564	100

Fuente: Incine con datos de Rentrak / Source: Incine with data from Rentrak.

Canclini también hace referencia al contraste del salario mínimo en México contra el costo de boleto de las salas de cine, acotando que las clases medias han sido las más asiduas en los complejos de multisalas.⁸⁴ La cantidad de salas de cine ha aumentado, al igual que el costo del boleto. En 1988 el salario mínimo nacional era de 8 pesos y el boleto de cine costaba un peso con seis centavos; 10 años después en 1998, el salario mínimo ascendió a 30.20 pesos y el costo del boleto a 25 pesos (en promedio)⁸⁵. En el 2015, el costo promedio del boleto es de 50 pesos, dependiendo de la ubicación geográfica, y alrededor de 90 pesos si es sala VIP o 3D, contra el salario mínimo de 70 pesos.

Si bien puede parecer que los precios de las entradas son bajos en los países en desarrollo, cuando se comparan con los ingresos promedio y el costo de vida, los precios de las entradas en estos países son relativamente altos en comparación con los de los países desarrollados: una salida al cine con amigos o en familia puede significar casi el 10% de los ingresos mensuales (González, 2012).

La comparación de las entradas y la recaudación muestra claramente esta dinámica diferente, se destacan los países más ricos (con un alto precio promedio de las entradas) y los mercados fuertes de los países emergentes (como China e India).⁸⁶

Otro cambio se presenta en la reducción de la tasa impositiva sobre el precio de las entradas; antes los propietarios debían pagar un impuesto de 30% sobre las entradas, ahora esa cifra se ha reducido a 8% en el interior del país y 6% en el DF. Los cambios legislativos también eliminaron el poder del que gozaban los sindicatos de trabajadores de cine y el monopolio estatal de la exhibición, permitiendo la entrada de exhibidores privados en el mercado.⁸⁷

Hinojosa acota, en la altura del nuevo siglo, el panorama de la estructura, conducta y rendimiento del mercado del cine mexicano descrito de una manera

⁸⁴ GARCÍA, Canclini Néstor. Óp. Cit. Pág. 48.

⁸⁵ HINOJOSA, Córdova Lucia. Óp. Cit. Pág. 52.

⁸⁶ Análisis de la encuesta internacional del UIS del año 2012 sobre las estadísticas de largometrajes. Publicado en 2013 por: Instituto de Estadística de la UNESCO. Pág. 17.

⁸⁷ HINOJOSA, Córdova Lucia. Óp. Cit. Pág. 52.

sucinta muestra que México es el mercado fílmico más prometedor de América Latina, y también está en vías de convertirse en uno de los cinco mercados extranjeros principales para las películas de Hollywood.

En el siguiente cuadro, proporcionado por la UNESCO se aprecia el incremento a las salas mexicanas del 2005 al 2011. Un 33% más, sin embargo, muy lejos de la nueva potencia cinematográfica, China, que aumentó en 6 años el 135, 37%.

CUADRO 11. TOTAL DE MILLONES DE ENTRADAS PARA LOS TOP 10 PAÍSES, 2005-2011

	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	Variación
India	3.770	3.997	3.290	3.251	2.917	2.706	2.940	-22,02%
EE. UU.	1.403	1.449	1.399	1.341	1.415	1.342	1.284	-8,49%
China	157	176	196	210	264	290	370	135,37%
Francia	176	189	178	190	201	207	217	23,42%
México	154	154	175	182	178	190	205	33,06%
Reino Unido	165	157	162	164	173	169	172	4,19%
Japón	160	165	163	160	169	174	145	-9,80%
República de Corea	146	153	159	151	157	149	160	9,75%
Federación Rusa	84	92	105	118	132	156	153	82,54%
Brasil	84	90	89	89	113	135	144	71,50%
Total de los top 10 países	6.298	6.622	5.917	5.857	5.720	5.518	5.788	-8,10%
Mundo	7.372	7.761	7.073	7.033	6.961	6.664	6.984	-5,26%
Porcentaje de los top 10 países	85	85,33	83,66	83,28	82,16	82,16	82,80	Promedio: 83,65

Fuente: Instituto de Estadística de la UNESCO, julio de 2013.

Otro motivo que ha detenido el crecimiento de la industria cinematográfica mexicana, además del costo del boleto contra el ingreso, pueden ser los cambios constantes en las tendencias del consumo audiovisual (Internet, dispositivos móviles, video a la carta, contenido desbordante, etc.), lo cual cambia radicalmente la forma en que las personas consumen películas. Como dijo el experto iberoamericano Octavio Getino: “Nunca antes las personas vieron tantas

películas... especialmente fuera de las salas de cine” (Getino, 2012).⁸⁸

Otro factor que ha repercutido en el desenvolvimiento de la industria cinematografía mundial es la digitalización. Esta problemática actual ha influido para que, por encima vea la industria estadounidense se colocó a la cabeza, el poder de la infraestructura es elemental.

El análisis de la UNESCO dice que desde 2010 (el año en que se estrenó la película Avatar), el número de pantallas digitales aumentó de manera exponencial, especialmente en los países desarrollados. En los países en desarrollo, la tasa de digitalización era más baja pero también considerable.⁸⁹

En la década de 2000, los líderes de la industria cinematográfica (Hollywood y las compañías multinacionales) declararon que la digitalización de las pantallas reduciría los precios de las copias y otros costos relacionados, lo cual permitiría la apertura de nuevas salas, la penetración en territorios con un bajo nivel de pantallas, el refuerzo de la diversidad cultural y la posibilidad de que los cineastas y productores de cine nacional de los países en desarrollo pudieran expandir su porcentaje de ventas (De Luca, 2004, 2009).⁹⁰

Hollywood y otros protagonistas dominan el ámbito de la digitalización. Esta concentración se ha acentuado durante los últimos años y tiene un impacto negativo sobre los pequeños y medianos exhibidores, y, en algunos casos, sobre los productores nacionales. El impuesto por copia en disco digital (VPF) prácticamente no existe en regiones tales como América Latina, excepto en el caso de algunos pocos peces gordos. Los productores nacionales también deben pagar un VPF “sui generis” lo cual resulta más caro que los costos anteriores de la impresión en 35 mm para los productores de los países en desarrollo (González, 2011).⁹¹

⁸⁸ Análisis de la encuesta internacional del UIS del año 2012 sobre las estadísticas de largometrajes. Publicado en 2013 por: Instituto de Estadística de la UNESCO. Pág. 18.

⁸⁹ Ídem Pág. 24.

⁹⁰ Ídem.

⁹¹ Ídem.

Esto demuestra que el poder de la infraestructura es imperante para posicionar a una industria cinematográfica entre las primeras, los países en desarrollo tienen la clara desventaja de no contar con esa tecnología para competir con las potencias mundiales, América Latina por ejemplo, en dónde se encuentra México, no cuenta con ella.

Estos patrones se acentúan más en los cines digitales por medio de su producto más representativo: el cine 3D (la gran mayoría de las pantallas digitales de América Latina son en 3D). En 2007, se digitalizaron 19 pantallas en América Latina. Desde 2008, especialmente en 2009, se inauguró una gran cantidad de pantallas digitales en toda la región. Sin embargo, la tasa de digitalización de la región continúa siendo la más baja del mundo (22% en 2011).⁹²

Sin embargo, las promesas sobre democratización, costos más bajos y mayor diversidad en el ámbito del cine digital no se han concretado. En América Latina, el costo de los equipos ronda los USD 100.000, casi el doble de lo necesario en los países desarrollados. Esto se debe a los altos impuestos aplicados a los equipos digitales y electrónicos. Por este motivo, solo las compañías de exhibición más importantes (locales y extranjeras) pueden afrontar los costos de la digitalización.⁹³

En líneas generales, no existen políticas públicas que ayuden a las compañías de exhibición a digitalizar el contenido (como en Europa), excepto en Argentina y Brasil. En este contexto, las pantallas digitales en América Latina repiten el patrón de la exhibición general: se encuentran principalmente en las ciudades más ricas y en los vecindarios donde vive la gente más adinerada.⁹⁴

2.1.3. La industria cinematográfica de América Latina.

El análisis continúa de lo general a lo particular, ahora bien, cuál es el papel de México en industria cinematográfica de América Latina. Esta industria no es

⁹² Análisis de la encuesta internacional del UIS del año 2012 sobre las estadísticas de largometrajes. Publicado en 2013 por: Instituto de Estadística de la UNESCO Pág. 34

⁹³ Ídem.

⁹⁴ Ídem.

homogénea y está liderada por dos países, Brasil y México, que ingresaron al mercado mundial durante la última década, mientras que otros países de la región aún carecen de pantallas y presentan una producción muy pequeña. La regulación y el apoyo públicos a la industria cinematográfica en la región también generaron una gran influencia en la estructura del mercado latinoamericano.

El mercado cinematográfico de América Latina muestra situaciones contrastantes entre los distintos países. Por un lado, hay países que en la última década aumentaron al doble o más su cantidad de pantallas, entradas o recaudación (es decir, Brasil, Colombia, México y Perú). Brasil ingresó a la lista de los top 10 países a nivel mundial con la mayor cantidad de entradas obtenida por un país latinoamericano durante la última década, mientras que México se ubica en el puesto cinco entre los países con la mayor cantidad de pantallas del mundo. Por otro lado, algunos países presentaron un crecimiento moderado o incluso un estancamiento en cuanto a la cantidad de pantallas disponibles (por ejemplo, Argentina y Uruguay).⁹⁵

Un patrón común que se observa en la región es el apoyo del gobierno a la producción cinematográfica. La evolución del mercado cinematográfico en algunos países como Argentina, Brasil y México, depende en gran medida de las políticas públicas, las cuales han cambiado durante los últimos 30 años.⁹⁶

En el año 2011, América Latina generó una recaudación total de 1.6 mil millones de dólares estadounidenses, lo cual representa que el precio promedio de las entradas es USD 4,50 y que se vendieron 417 millones de entradas. Brasil y México juntos representaron del 65 al 75% de estas cifras totales.⁹⁷

Los espectadores de América Latina tienen acceso a unas 2.026 pantallas. En promedio, se realizan 210 lanzamientos comerciales por año. Según el país, se

⁹⁵ Análisis de la encuesta internacional del UIS del año 2012 sobre las estadísticas de largometrajes. Publicado en 2013 por: Instituto de Estadística de la UNESCO. Pág. 28.

⁹⁶ Ídem.

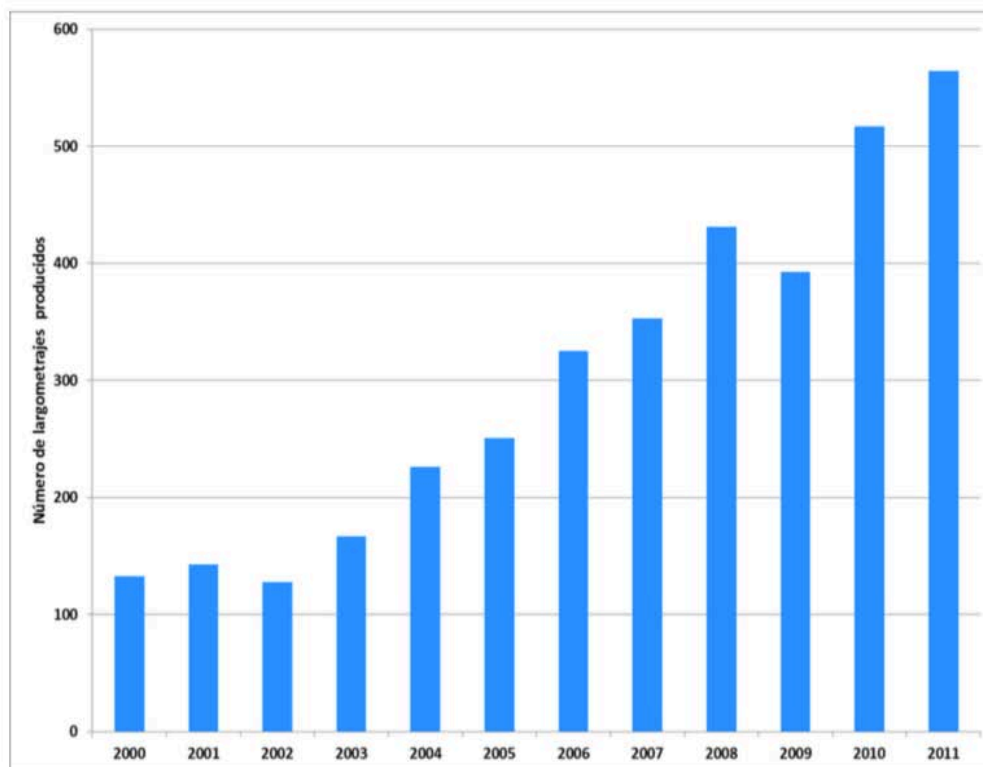
⁹⁷ Ídem.

producen entre 5 y 130 películas naciones por año.⁹⁸

A comienzos de la década de 1990, la mayor parte de los países de la región sufrió una reducción drástica en el apoyo de sus gobiernos, lo cual afectó negativamente a la industria cinematográfica de cada país. Sin embargo, a fines de la década de 1990 y principios de la década de 2000, resurgieron las políticas públicas que beneficiaban a la industria cinematográfica, especialmente en relación con la producción. Los tres países más importantes en la producción de películas (Argentina, Brasil y México) reanudaron su crecimiento. Durante la década de 2000, la mayoría de los países latinoamericanos implementaron leyes nacionales que apoyaban a la industria cinematográfica.

En la siguiente gráfica se observa el incremento de la producción cinematográfica en América Latina del 2000 al 2011.

GRÁFICO 8. NÚMERO DE LARGOMETRAJES PRODUCIDOS EN AMÉRICA LATINA, 2005-2011



Fuente: Instituto de Estadística de la UNESCO, julio de 2013, y agencias de cine latinoamericanas, productoras y medios (RoqueGonzalezConsulting.com).

⁹⁸ Ídem.

Argentina y Brasil restablecieron sus picos máximos de producción, con una producción anual de más de 100 películas, y batieron los récords alcanzados en los antiguos “años dorados”. México también aumentó su producción cinematográfica, pero este país solo alcanzó la cantidad de películas producidas durante sus años dorados (entre 1940 y 1980), que rondaba las 100 películas por año. También otros países latinoamericanos mostraron aumentos moderados en la cantidad de películas producidas. Debido a las nuevas políticas adoptadas con respecto al cine nacional en algunos de estos países, comenzaron a producir películas regularmente por primera vez en la historia.⁹⁹

El mercado cinematográfico de América Latina afrontó cambios drásticos durante las últimas décadas. Hasta hace 40 años atrás, las compañías privadas nacionales dominaban los mercados cinematográficos de América Latina, especialmente en el ámbito de la exhibición. Hoy en día, debido a la globalización, los estudios de Hollywood y las compañías multinacionales asociadas a ellos controlan la distribución y la exhibición cinematográficas (Guback 1969, Getino 1984-1987, Rey 2005).¹⁰⁰

En América Latina, parece haber menos amantes del cine: la frecuencia de asistencia en la región es de 0,8 películas promedio por año por persona, excepto en México (1,7), país que tiene el quinto mercado de exhibición más importante del mundo. Sin embargo, la recaudación mostró un aumento del 127% durante la década de 2000, principalmente debido al aumento constante del precio de las entradas al cine: los precios se duplicaron durante la última década (debido especialmente al costo de la proyección en 3D, que por lo general tiene un precio superior).¹⁰¹

Mientras tanto, la cantidad de entradas vendidas alcanzó un promedio del 43% entre 2005 y 2011 (se vendieron 2,8 mil millones de entradas). Así, el aumento de la recaudación en América Latina fue 1,6 veces mayor en comparación con el

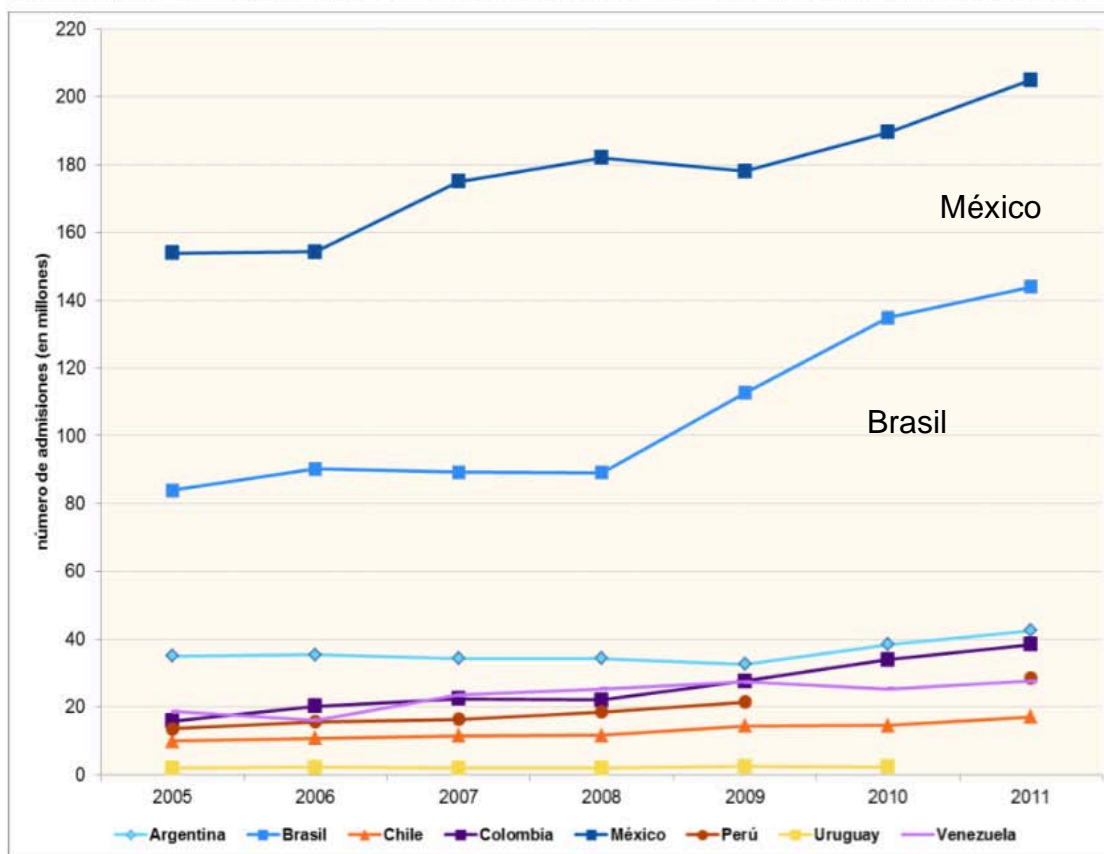
⁹⁹ Análisis de la encuesta internacional del UIS del año 2012 sobre las estadísticas de largometrajes. Publicado en 2013 por: Instituto de Estadística de la UNESCO. Pág. 29.

¹⁰⁰ Ídem. Pág. 30.

¹⁰¹ Ídem.

incremento en las entradas vendidas. México y Brasil representaron un 70% del total de la recaudación y las entradas en América Latina. Cómo lo muestra la siguiente gráfica de la UNESCO, el crecimiento para México viene desputando desde los primeros años del nuevo milenio, colocándose a la cabeza de América Latina.¹⁰²

GRÁFICO 9. NÚMERO DE ENTRADAS EN AMÉRICA LATINA, 2005-2011

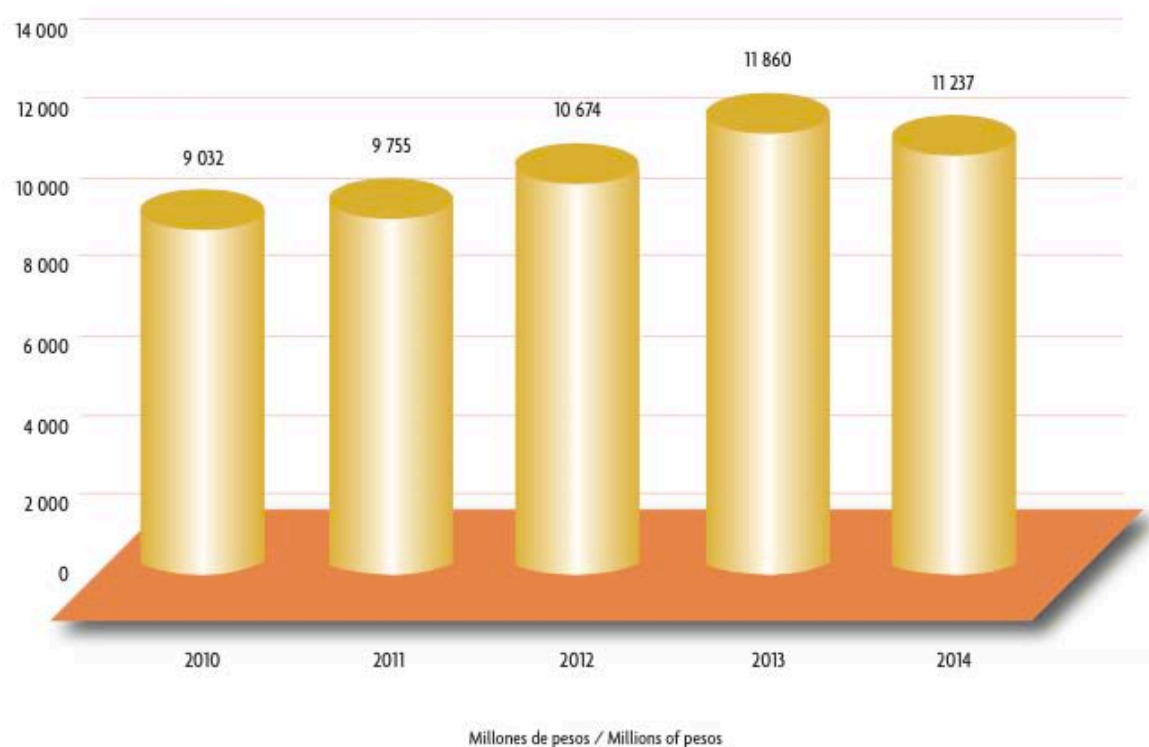


Fuente: Instituto de Estadística de la UNESCO, julio de 2013, y RoqueGonzalezConsulting.com.

El aumento en entradas que tuvo México hasta el 2011 y que se refleja en la gráfica anterior, ha seguido manteniéndose hasta el 2014, se puede apreciar en la siguiente tabla que le número de entradas siguió en aumento, reflejándose en los ingresos en las taquillas mexicanas, alcanzando su tope en el 2013, los datos del IMCINE puntan este hecho con la siguiente gráfica:

¹⁰² Ídem.

Gráfica 15. Ingresos en taquilla en 2010-2014 / Graph 15. Box Office Revenue in 2010-2014



Fuente: Imcine con datos de Rentrak / Source: Imcine with data from Rentrak.

La presencia de películas nacionales en las pantallas de América Latina varía de acuerdo con la solidez de la industria del cine nacional en cada país, su tradición cinematográfica y el grado de apoyo estatal. Durante la última década, la producción de películas nacionales aumentó considerablemente en Argentina, México y Brasil (se duplicó en el primer caso y se triplicó en los dos siguientes).¹⁰³

El número de pantallas en América Latina creció un promedio del 65% en la década de 2000. Este porcentaje estuvo encabezado por México y, en menor medida, por Brasil y Colombia (consulte la Gráfico 11). Este crecimiento se produjo en un contexto de alta concentración de clases y geografías, además del

¹⁰³ Ídem pág. 31.

alto costo de las entradas. En América Latina, una sola salida en familia representaba el equivalente al 10% de los ingresos mensuales promedio a nivel local.¹⁰⁴

2.1.4. Distribución y exhibición nacional en manos de empresas estadounidenses.

Este apartado puede considerarse un preámbulo para el siguiente punto, que esboza las causantes de la muerte de la industria cinematográfica nacional. Continuando con los poderíos mercantiles globales, cabe señalar que el mercado es la primera fuerza asesina de dicha industria; básicamente esto sucede porque la distribución y exhibición están en manos de unas cuantas compañías extranjeras que sustentan el poder en estos campos, y obedeciendo a sus intereses, el incremento de producciones mexicanas, su exhibición y la recaudación en taquilla obedecen a los monopolios de las compañías distribuidoras y exhibidoras.

La distribución cinematográfica está dominada en México por empresas norteamericanas bien conocidas (Warner, Columbia, Fox, etcétera), que representan el 65% de los ingresos totales.¹⁰⁵ En materia de exhibición de películas no existe restricción para la inversión extranjera, pero tampoco participación en la actualidad por considerarse un negocio poco rentable.¹⁰⁶

La distribución está concentrada principalmente en cuatro empresas (UPI, Columbia, Videocine y Fox), que controlan –desde 1994– alrededor del 70% de las películas de estreno en México (Sánchez-Ruiz, 2001). Por otra parte, la mayoría de las distribuidoras mexicanas no tienen el respaldo comercial y publicitario de las grandes *majors* estadounidenses; las únicas que han destacado

¹⁰⁴ Ídem. Pág. 32.

¹⁰⁵ GUEVARA, Niebla Gilberto y García Canclini Néstor. La educación y la cultura ante el tratado de Libre Comercio. Ensayo de María y Campos, Mauricio: Las industrias culturales y de entretenimiento en el marco de las negociaciones del Tratado de Libre Comercio. Editorial Nueva Imagen. México. 1992. Pág. 277.

¹⁰⁶ Ídem. Pág. 279.

en los últimos dos años son Nu Vision y Zafra.¹⁰⁷

Hasta finales del 2002, según la Cámara de la Industria Cinematográfica y del Videograma (Canacine) reportaba que en México existen 30 cadenas de cine y 2,900 salas (La Jornada, 23 de mayo de 2003); sin embargo, sólo cuatro empresas controlaban el 85% del mercado y acumulan el 87% de las pantallas. Los dos grupos líderes de capitales mexicanos son: la Organización Ramírez con sus complejos Cinépolis, Multicinemas y Cinemas Gemelos; agrupa 133 establecimientos con 990 salas. El otro, Multimedia Cinemas Cadena de Oro con 510 salas y 120 mil butacas. Detrás de ellos se colocan dos empresas con capitales mayoritariamente extranjeros: Cinemex, controlada por el conglomerado canadiense, ONEX Corp. y Oaktree Capital Management, con 34 complejos y 346 salas; y la transnacional estadounidense Cinemark, con 26 complejos y 256 pantallas.¹⁰⁸ Esta última que ya fue absorbida por Cinemex.

García Canclini ratifica lo anterior, al acotar que, ninguna empresa extranjera ha podido mantener el paso en esta guerra de armas culturales. Tampoco pueden igualar el aparato de distribución y mercado de las siete empresas “mayores” (majors) basadas en Estados Unidos –Disney, Warner Bros. Inc., MGM-UA, Sony Paramount, Universal y 20th Century Fox-. Sony, Universal y Fox son propiedad, respectivamente de compañías originarias de Japón, Canadá y Australia. Aun cuando firmas francesas, alemanas y danesas fueron pioneras tempranas del negocio cinematográfico, hoy ninguna compañía del entretenimiento establecida fuera de Estados Unidos es capaz de distribuir una película en todas las naciones de Europa, de acuerdo con el inglés David Puttnam, antiguo jefe de Columbia Pictures, propiedad de Sony.¹⁰⁹

Tanto Canclini como Hinojosa citan a Enrique Sánchez Ruíz, quien hace una radiografía del cine nacional en el contexto de la globalización, describe cómo se

¹⁰⁷ GÓMEZ, García Rodrigo. Ensayo: La Industria Cinematográfica Mexicana. 1992-2003 estructura, desarrollo, políticas y tendencias. Estudios sobre las culturas contemporáneas. Año 2005. Vol XI. Num. 22. Universidad de Colima. México. Pág. 263.

¹⁰⁸ Ídem. Pág. 264.

¹⁰⁹ GARCÍA, Canclini Néstor. Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y el extranjero. Universidad de Guadalajara. IMCINE. México 2006. Pág. 26.

han venido manifestando las tendencias de la comunicación global. Estas tendencias se observan en tres rasgos principales: Un proceso casi inexorable de contracción, en particular de la producción nacional; otro de concentración en pocas empresas, tanto en la producción, como de la distribución y la exhibición; y una acelerada transnacionalización, es decir, una cada vez mayor articulación subordinada al mercado mundial, a su vez dominado por la industria cultural más poderosa del mundo, la de Estados Unidos de América.

Este control en la distribución y la exhibición por parte de estas pocas empresas estadounidenses es una lepra para la industria mexicana y el cine nacional, impidiendo que la recaudación en taquilla de las películas sea para recuperar costos de producción o dar pagos justos a los trabajadores, creativos y actores del cine mexicano, la proporción en el reparto de las ganancias es increíblemente asimétrica.

Un ejemplo que cita Lucia Hinojosa es el de la taquillera película *Sexo, pudor y lagrimas* (2000), que fue tomada por una de las *major* transnacionales para su distribución. El despliegue de publicidad, común para las películas de Hollywood, rindió frutos y la película de Antonio Serrano, obtuvo ingresos en taquilla por 12.5 millones de dólares al terminar el año 2000, un record para una película mexicana.¹¹⁰

Sin embargo, esta cuestión de desbalance en los pagos lo cita Marién Estrada en un artículo para la revista Milenio donde retrata el *pay system* mexicano, donde se demuestra otra evidencia de rendimiento para las transnacionales cinematográficas. Entrevistó a varios actores que participaron en el éxito de taquilla, quienes le comentaron de las condiciones laborales injustas para los trabajadores del cine nacional. A la fecha de la entrevista *Sexo, pudor y lagrimas* había recaudado 117 millones de pesos, los cuales se repartieron (descontando el 15% de IVA), de la siguiente manera: 25% para la distribuidora 20th Century Fox,

¹¹⁰ HINOJOSA, Córdova Lucía. Óp. Cit. Pág. 49

60% para los exhibidores, 12% para la productora Argos, y el salario de Demian Bichir, personaje principal, fue de 60 mil pesos por seis semanas y media de rodaje; esto muestra también la falta de equidad en cuestiones laborales y que hacen más atractivo el invertir en coproducciones al capital extranjero.¹¹¹ Lo que se está viendo es que el cine mexicano puede competir con cualquier producto de Hollywood, si cuenta con el apoyo de distribuidores y el empuje de una campaña mercadotécnica efectiva.

A manera de conclusión, partiendo de lo general a lo particular, se puede decir que, este análisis destaca algunas tendencias únicas de la industria cinematográfica a nivel mundial. En primer lugar, la “industria cinematográfica global” (dominada por las producciones de Hollywood) muestra una tendencia a producir continuaciones, historias previas y adaptaciones (ideas no originales) dirigidas a los medios masivos, niños y jóvenes, y que tienen como consecuencia la concentración de la producción mundial.

En el período 2005-2011, las entradas a nivel mundial disminuyeron un 12,8%, mientras que los ingresos de la recaudación aumentaron un 27,8% (el precio promedio de las entradas aumentó un 46%, especialmente desde el auge del cine 3D). La concentración del mercado aún es muy alta; los top 10 países representaron alrededor del 75% de la recaudación de todo el mundo y el 85% de todas las entradas. La concentración de las entradas aumentó lentamente de 85% a 90% entre 2005 y 2011.

Otras regiones, como América Latina, han mejorado sus indicadores en el mercado cinematográfico, pero aún presentan valores bajos (excepto Brasil y México) en comparación con otras regiones.

Y en el caso de México, parafraseando a Canclini, no se ha podido propiciar de manera más orgánica, integral, el despertar de la industria fílmica como tal, puesto que el mercado no puede asignar eficientemente los recursos cuando su

¹¹¹ Ídem. Pág 50.

estructura es altamente oligopólica (además de que los principales “jugadores” son poderes transnacionales, que no entienden ni aceptan argumentos de desarrollo cultural, ni identidades locales y nacionales, a menos que sean rentables).

Y cierro este apartado con palabras de Canclini que obedecen a la situación actual de la industria filmica nacional ante el yugo de las fuerzas del mercado:

“En realidad, *como industria*, la cinematográfica ha estado siendo devastada por la crisis, que se ha ido agudizando durante el último decenio. Y no hay duda, la crisis industrial cinematográfica ha sido producida por las políticas neoliberales que ya cambiaron cualquier tipo de acercamiento nacionalista -en general, no sólo respecto al cine- por el eficientismo del mercado. (“si no genera demanda, es decir, sino vende, no es eficiente”). Pero dentro de los límites impuestos por ese acercamiento de política pública -que considera la acción gubernamental como un “estorbo” al funcionamiento del mercado-, y que en consecuencia ya no reconoce al patriotismo un lugar central en las tareas de gobierno, sino que parte de un fundamentalismo del mercado que finalmente equivale a la ley de la selva, o a la sobrevivencia del más fuerte”.¹¹²

¹¹² GARCÍA Canclini Néstor. Óp. Cit. Pág. 65

2.2. LA AGONÍA DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA: EL TLCAN Y LA LEY FEDERAL DE CINEMATOGRAFÍA.

Cómo se ha visto, el cine mexicano de este milenio se ha dado en un nuevo contexto de acentuada globalización que reencaminó su destino, por tal razón era necesario comprender el papel de la industria fílmica en México a nivel global y ante el mercado en el contexto actual; este capítulo se titula la “dicotomía del cine mexicano”, porque suceden dos fenómenos contrastantes y paralelos desde la entrada al nuevo milenio y que se han mantenido vigentes actualmente, por un lado, una acentuada crisis en la industria fílmica, y por el otro, un cine mexicano renovado que ha traído bríos de esperanza.

El salto al nuevo siglo se dio con una nueva configuración política, económica y cultural, con un gobierno que ha obedecido principalmente al interés de capitales extranjeros. Por esto, hay que entender los factores claves de la aguda crisis de una industria agonizante desde los años 80, y que presume de no recuperarse hasta el día de hoy, pero al mismo tiempo, analizar los nuevos arrojados que el cine mexicano ha tenido en este nuevo siglo.

El despunte de esta dicotomía es bastante interesante, en este punto se analiza la burocracia administrativa-gubernamental en los hombros de los productores, la modificación de una *Ley Federal Cinematográfica* que hoy, menos que nunca, protege al cine nacional, un *Tratado de Libre Comercio* que se impulsa en el decenio de los 90, y que no fue nada alentador para las industrias culturales mexicanas, así como una intervención desmedida de mercados extranjeros a la industria fílmica nacional.

2.2.1. Las políticas neoliberales del Tratado de Libre Comercio.

Bajo la premisa de un mundo globalizado, se analizan primeramente las consecuencias que trajeron a la industria cinematográfica la firma del Tratado de

Libre Comercio de Estados Unidos de América, Canadá y México (TLCAN), impulsada por Carlos Salinas de Gortari en 1992, y la Ley Federal de Cinematografía, decretada en 1950, reformada de manera importante en 1992, modificada nuevamente en 1998 y en el 2001. Hay que acotar que el presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), siguiendo con la línea privatizadora que despuntaría Miguel de la Madrid (1982-1988), agudizó las miras neoliberales, es decir, impulsó las políticas de apertura indiscriminada de mercados extranjeros al país, que acentuarían el proceso de globalización y el dominio de Estados Unidos sobre México.

Rodrigo Gómez García, propone entender las circunstancias de la industria cinematográfica a finales del siglo XX y principios del XXI, a partir, principalmente del viraje estructural que hicieron los gobiernos priístas desde comienzos de los años ochenta, al impulsar políticas de corte privatizador, encaminadas a disminuir la participación del Estado en las distintas industrias y regular las leyes en esa dirección. Bajo esa lógica, se impulsó la eliminación de las políticas proteccionistas y los mecanismos de financiamiento que apoyaron a la industria cinematográfica durante las cuatro décadas anteriores. No obstante, hay que decir que esta situación se impulsó de forma acelerada, durante la administración de Salinas, al realizarse una mala lectura de la transición que atravesó la industria cinematográfica durante los años ochenta y principios de los noventa, ya que durante ese periodo, la iniciativa privada se convirtió en el principal inversionista y productor, al realizar un promedio de setenta películas al año. Empero, más adelante se vería que estas empresas productoras privadas no disponían de bases financieras y flujos de capital sólidos.¹¹³

El autor menciona que coincide con el investigador Hernán Galperín en que las políticas de comunicación que se impulsaron durante la presidencia de Carlos

¹¹³ GÓMEZ, García Rodrigo. Ensayo: La Industria Cinematográfica Mexicana. 1992-2003 estructura, desarrollo, políticas y tendencias. Estudios sobre las culturas contemporáneas. Año 2005. Vol XI. Num. 22. Universidad de Colima. México. Pág. 255.

Salinas de Gortari:¹¹⁴

“se basaron en tres pilares: la privatización de las cadenas estatales más importantes, desregulación de los mercados audiovisuales y la disminución de la intervención pública en la producción y distribución de los productos audiovisuales (Galperín, 1999:634)”.

En el Primer Coloquio de Análisis Cinematográfico en el 2011, parafraseando a Fernando Cruz Quintana, previo a la firma del TLCAN, desde la década de los 80, el Estado mexicano había iniciado una reorganización de su política económica al implantar un modelo neoliberal para la misma. Definida *grosso modo*, esta nueva orientación del país privilegiaba la libre competencia de los productos de empresas privadas nacionales y extranjeras (con las que se tenía convenios firmados), la paulatina desincorporación y/o venta de las empresas estatales y la transformación del Estado a sólo árbitro y promotor de las cuestiones comerciales. En materia mediática la línea fue la misma: la desincorporación estatal, en el mejor de los casos, o la desaparición como medida extrema. Para ello se tendría que deshacer un grande y viejo aparato, sobre todo el cinematográfico, que para sus fines no hacía más que retardar el impulso de apertura de mercados de la época.¹¹⁵

Gerardo Salcedo, acota:

“[...] el 5 de diciembre de 1989, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) somete a concesión de la Secretaria de Hacienda y Crédito Público la desincorporación a través de la fusión, concesión, venta o, en su caso, desaparición de las empresas paraestatales: *producción cinematográfica*: Compañía Nacional de Cine y Teatro (CONACINE y CONACITE 2); *servicios a la producción*: Estudios América; *promoción y publicidad*: Publicidad Cuauhtémoc; *distribución de películas*: Películas Mexicanas y Continental de Películas; y *exhibición*: Compañía Operadora de Teatros COTSA, que estaba fusionada con dos entidades: Dulcerías Oro y Edificios Juárez (donde se encontraba el domicilio administrativo de la empresa)”.¹¹⁶

Lucía Hinojosa lo ratifica, al acotar un artículo de Marién Estrada, quien escribe

¹¹⁴ ídem

¹¹⁵ CRUZ Quintana Fernando. *La producción cinematográfica en el tercer milenio*. Primer Coloquio de Análisis Cinematográfico. Cd. De México, 15-18 noviembre 2011. UNAM/Difusión Cultural UNAM/CUEC/FILMOTECA DE LA UNAM/IIIE/FFYL/SUAC. Pág. 2

¹¹⁶ SALCEDO, Gerardo, *Los primeros 25 años en Múltiples Rostros, Múltiples Miradas. Un Imaginario Fílmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*. México, Conaculta/Imcine, 2009, p. 36-37.

para la revista mexicana de comunicación Milenio y *Proceso*, que la industria fílmica nacional fue desmantelada después de años de un proceso de declive que en 1993, culminó con la venta de la exhibidora estatal COTSA, la reducción de los Estudios Churubusco y la liquidación de las quebradas distribuidoras Continental e Películas, Nuevas Distribuciones de Películas, Películas Mexicanas, La Publicidad Cuauhtémoc, las productoras Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE), CONACITE, y el Banco Cinematográfico, cuyas funciones, en teoría, fueron absorbidas por el (IMCINE). De esta manera, la producción de filmes mexicanos se quedó sin la producción estatal.¹¹⁷ Con esto se redefine el rumbo de la industria fílmica nacional, las corporaciones extranjeras entran casi de lleno al país y las distribuidoras y exhibidoras quedan en manos del capital privado.

La adopción de políticas económicas neoliberales por parte del gobierno mexicano, con la consecuente apertura de mercados; la no negociación de las industrias culturales como parte del TLCAN; la aprobación de una desbalanceada Ley Federal de Cinematografía en 1992, fueron algunos de los factores que dejaron desprotegida a esta industria y que aunado a factores externos, derivados de la mundialización de la economía, ocasionaron su desplome.¹¹⁸

El economista René Villareal menciona que la decisión de firmar un TLCAN fue la respuesta mexicana frente a la globalización, pero en la práctica constituyó el resultado de un proceso de liberación comercial, privatización y desregularización, y que requería un entendimiento básico con nuestro poderoso vecino y socio mayoritario que a la vez ha sido líder de la globalización. Esto ha traído consecuencias indeseables para el país, derivadas de los excesos de la apertura comercial y de cierto nivel de “ingenuidad”, el cual tenemos que considerar como punto de partida de cualquier avance futuro de integración e inserción eficaz en la economía global.¹¹⁹

¹¹⁷ HINOJOSA, Córdova Lucia. Óp. cit. Pág. 45

¹¹⁸ Ídem Pág. 10

¹¹⁹ VILLARREAL, René. *La incorporación de México a los procesos de globalización*, en U. Urquidi et al., *La globalización y las opciones naciones*. Fondo de Cultura Económica, México. 2000. Pág. 131-192

Carlos Monsiváis y otros estudiosos realizaron un estudio sobre las consecuencias del TLCAN en las industrias culturales mexicanas en la altura de la firma, Monsiváis abre la pregunta ¿Qué quedará del cine mexicano?. En la producción hay pocos cambios. Por una parte, se filman muy pocas películas mexicanas en el territorio norteamericano. En cuanto a los productores extranjeros que quieren filmar en México, pueden importar casi todo lo que usan sin pagar aranceles¹²⁰. Respecto a la distribución, las modificaciones del TLC beneficiaran más a los estadounidenses. No hay actualmente aranceles para exportar copias de cine extranjero en EUA; pero si existen en México, serán suprimidas por el Tratado, con lo cual aumentarían las facilidades para que entren los filmes norteamericanos.¹²¹

Para Villarreal, la implicación más seria del TLCAN es que se llegó a convertir en la réplica básica a la globalización, proporcionando la gran oportunidad de acceder al mercado estadounidense de forma preferencial y de hacernos atractivos a la inversión extranjera, pero también, de habernos insertado muy rápidamente en un entorno de libre mercado asimétrico, donde hemos tenido que competir de la noche a la mañana con países y empresas poderosos, sin apoyos de transición que sí operan en otros contextos, cómo en el europeo.¹²²

Este autor señala que lo ideal sería aprovechar mejor el marco que ofrece el TLCAN en beneficio del mercado interno, al impulsar el mercado nacional y las inversiones correspondientes mediante acciones de fomento. Desafortunadamente, el TLCAN inició sin que México estableciera las condiciones internas para una participación competitiva.¹²³ De manera personal, se puede agregar a este panorama que ofrece el autor, que la administración gubernamental

¹²⁰ (*)Un arancel es el tributo que se aplica a los bienes que son objeto de importación. El más extendido es el impuesto que se cobra sobre las importaciones, mientras los aranceles sobre las exportaciones son menos corrientes; también pueden existir aranceles de tránsito que gravan los productos que entran en un país con destino a otro.

¹²¹ GUEVARA Niebla, Gilberto y García Canclini Néstor. La educación y la cultura ante el Tratado de Libre Comercio. Et al. Editorial Nueva Imagen. México, 1992. Pág. 233

¹²² VILLARREAL, Rene. Óp. Cit. 131.

¹²³ Ídem.

jamás contempló como medida fundamental la protección de su mercado nacional, lo importante fue siempre crear ganancias para los inversionistas extranjeros y, obtener una importante pieza del pastel, pretendió firmar unos tratados comerciales como si México tuviera la infraestructura y la posición de competir a la par de Estados Unidos, potencia que dicta la mayor parte de la cultura global.

Entre los tres socios del Tratado: Canadá, Estados Unidos de América y México, este último se encontró en mayor desventaja en esta firma, así que abrazó las políticas totalizadoras de su vecino del norte. Para entender el papel de cada socio en el tratado, María de la Luz Casas Pérez, que es otra autora que estudió las consecuencias del TLCAN sobre las industrias culturales en México, incluyendo la fílmica, señala el caso meritorio de Canadá, quien retiró sus industrias culturales del tratado, con el afán de protegerlas de su mercantilización, Casas señala: “Canadá apuntó que se oponía a incluir sus industrias culturales en las negociaciones del TLCAN, ya que dicha área se consideraba *una parte vital de la conservación de nuestra identidad cultural*. Estados Unidos de América indicó que si Canadá insiste en la exclusión de las industrias culturales, entonces debía modificarse el tratado tripartita y firmarse un acuerdo sólo con México”.¹²⁴

Nestor García Canclini también resalta el caso de Canadá, uno de los países más ricos del mundo y baluarte de la economía de mercado, la “globalización” ha ejercido y continua desplegando políticas que podríamos denominar “neoproteccionistas”, que intentan proteger y, principalmente, fomentar sus industrias culturales, en particular la audiovisual. Desafortunadamente en México, a pesar de que las autoridades cinematográficas y culturales han manifestado la importancia que le atribuyen al cine mexicano como manifestación cultural y fuente de identidades sociales comunes (además de que puede llegar a tener importancia económica), no encuentran apoyo en las instancias “mayores”

¹²⁴ CASAS, Pérez María de la Luz. *Modernidad, identidad cultural y medios de comunicación*, en J.C. Lozano, Anuario de la investigación en comunicación, CONEICC, Universidad de Guadalajara/DECS, México 1994. Pág. 37

en la pirámide del gobierno federal.¹²⁵

En el país, no se tenía la misma opinión que en Canadá en la firma del TLCAN, México, siendo una nación rica en cultura: identidad nacional, regionalismos y tradiciones, la dependencia gubernamental a cargo, dio luz verde para que las industrias culturales fueran parte del tratado, evidentemente les convenía la intervención de la mano (inversión) extranjera, cómo parte de sus políticas neoliberales, y entonces, se escucharía una declaración bastante penosa por parte del secretario de Comercio y Fomento Industrial, Jaime Serra Puche: “Respecto a la Cultura, es un asunto que no es relevante para México”.¹²⁶

Para el socio canadiense en el TLC no se consideraban los productos de las industrias culturales, como simples mercancías que deban ser dejadas a las “fuerzas del mercado”, y que se han instrumentado políticas que contienen cierto proteccionismo, complementadas por la promoción y apoyo al desarrollo del sector audiovisual. “[...] el apoyo gubernamental ha sido fundamental, por lo menos, para que el cine canadiense no desapareciese por puras razones de mercado”.¹²⁷ Lucía Hinojosa complementa esto, y señala que, al final, los canadienses mantuvieron su postura de respeto a las industrias culturales conseguida de antemano en una primera ronda bilateral con Estados Unidos en 1989, mientras que México ni si quiera obtuvo un reconocimiento particular a su cultura, sólo dentro de las disposiciones generales del acuerdo que establecen la delimitación clara a la no competencia desleal, especialmente en el área de la propiedad intelectual y dentro del sector de comunicaciones.¹²⁸

México se encontraba ante una desventaja abismal durante la firma del TLCAN, en contraste con su socio y vecino del norte, el papel de Estados Unidos frente al tratado fue el más beneficiado de los tres miembros, su dominio ejercido sobre el

¹²⁵ GARCÍA, Canclini Néstor. Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y el extranjero. Universidad de Guadalajara. IMCINE. 2006. Pág. 12

¹²⁶ HINOJOSA, Córdova Lucia. Óp. cit. Pág. 42

¹²⁷ GARCÍA, Canclini Néstor. Óp. cit. Pág. 44

¹²⁸ HINOJOSA, Córdova Lucia. Óp. cit. Pág. 43

globo, y en particular sobre el territorio mexicano durante todo ese siglo sería imperante. “Hoy, las películas estadounidenses se exhiben en más de 150 países en todo el mundo y los programas televisivos se transmiten en más de 125 mercados internacionales. La industria de Estados Unidos provee la mayoría de los casetes pregrabados que se ven en millones de hogares a través del mundo”.¹²⁹

Y ¿cómo se traduce esta presencia en términos de cuota de mercado en los dos socios de EE.UU. en el TLCAN? El predominio estadounidense es muy grande: en Canadá la proporción del mercado que ocupan los filmes de EE.UU. es de entre el 95 y 98%. En México, en el 2000 se consideró un gran logro que 8 de las 100 películas más taquilleras hayan sido nacionales, mientras que 86 fueron del país vecino.¹³⁰

Los estadounidenses se encontraban especialmente interesados en invertir en el sector de las comunicaciones en México. En la fecha de la firma del TLCAN fueron adaptadas parcialmente otras leyes relativas a los medios audiovisuales, cómo la Ley Federal de la Industria Cinematográfica, cuya última modificación fue aprobada en el 2001; siguiendo con este modelo de apertura de mercados, básicamente esta ley elimina las medidas proteccionistas para la industria cinematográfica nacional, menciona una supuesta defensa a los contenidos nacionales, pero no favorece en nada su producción y menos su exhibición.

2.2.2. La asesina Ley Federal de Cinematografía.

Víctor Ugalde señala que otra circunstancia que se debe incluir dentro del contexto de la crisis de la industria cinematográfica, fueron las negociaciones que inició el gobierno mexicano para firmar el TLCAN, con Estados Unidos y Canadá. En ellas, se le “recomendó” a México, entre muchas otras prerrogativas, el cambio

¹²⁹ GARCIA, Canclini Néstor. Óp. cit. Pág. 24

¹³⁰ ídem.

de la Ley de la industria cinematográfica para que estuviera en consonancia con las políticas de la libre circulación de productos y libre flujo de inversiones.¹³¹

La “liberalización” de la industria cinematográfica alcanzó una culminación y formalización legal con la Ley Federal de Cinematografía de 1992, cuyo proyecto fue enviado por Carlos Salinas de Gortari el 19 de noviembre de ese año y la cual fue aprobada, prácticamente sin discusión y con la ausencia del PRD, el 14 de diciembre de 1992 por la Cámara de Senadores y con la oposición del mismo partido el 22 de diciembre por la de Diputados. Miembros de la comunidad cinematográfica y de la oposición criticaron la nueva legislación “por fomentar y fortalecer los monopolios y abrir el mercado nacional al cine extranjero”. [...] Es claro que esta ley fue elaborada en preparación para la firma del TLCAN, y ante el tipo de presiones que en estos casos ejerce el Departamento de Comercio Estadounidense.¹³²

Siguiendo esta línea, se hace pertinente el estudio de dicha ley, y su principal contradicción, la destacan todos los estudiosos en un punto muy importante, coinciden en que el artículo Tercero del rubro Transitorios, es el que asesina a la industria fílmica nacional; fue una de las reformas más aparatosas hechas a la ley, y se encuentra en el epígrafe de la exhibición, con la ley anterior (la decretada en 1950), 50% de las películas programadas en pantalla debían ser mexicanas, mientras que la nueva ley especifica lo siguiente en el artículo Transitorio Tercero:

TERCERO. Las salas cinematográficas deberán exhibir películas nacionales en un porcentaje de sus funciones, por pantalla, no menor al siguiente:¹³³

- I. A partir de la entrada en vigor de esta Ley y hasta el 31 de diciembre de 1993, el 30%;

¹³¹ GÓMEZ, García Rodrigo, *La industria cinematográfica mexicana 1992-2003: estructura, desarrollo, políticas y tendencias*, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Época II., vol. XI, núm. 22, diciembre 2005, Universidad de Colima, p.255.

¹³² GARCÍA, Canclini Néstor. *Op. cit.* Pág. 63

¹³³ Ley Federal de Cinematografía. Última Reforma DOF 28-04-2010.

- II. II. Del 1o. de enero al 31 de diciembre de 1994, el 25%;
- III. III. Del 1o. de enero al 31 de diciembre de 1995, el 20%;
- IV. IV. Del 1o. de enero al 31 de diciembre de 1996, el 15%; y
- V. V. Del 1o. de enero al 31 de diciembre de 1997, el 10%.

Y en el reglamento aprobado en marzo del 2001, el artículo 44 establece que los exhibidores reservarán el diez por ciento del tiempo total de exhibición a la proyección de películas nacionales, sin menoscabo de lo dispuesto en los tratados internacionales de los cuales México forma parte.

Con este artículo sólo se ratificó lo que ya había sido estipulado en la Ley y que a partir de 1997 era “lo mínimo”. Además, como parte del artículo 45 se establece que “los exhibidores que cuenten con hasta cinco pantallas de cine en un municipio, o hasta diez en todo el distrito federal, estarán obligados a estrenar un mínimo de cinco películas nacionales por año”.

Canclini alude a dos movimientos que se gestaron contra este funesto cambio que daba preferencia a la exhibición estadounidense. En 1997 se manifestó un movimiento de la comunidad fílmica nacional, en una marcha-mitin bajo el lema: *Mátenme porque me muero: ¿Quién asesinó al cine mexicano?*, donde se hacían diversas propuestas. La principal giraba alrededor de la necesidad de modificar la ley de 1992. En respuesta parcial a las demandas del sector, en diciembre de 1997, se creó un Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) a cargo del IMCINE, con un presupuesto base de 135 millones de pesos. Pero las respuestas gubernamentales fueron asimétricas, como resultado de cuatro cambios en la dirección del IMCINE durante el gobierno de Zedillo. No solo no hubo continuidad con las políticas de la administración anterior, sino que al interior mismo del periodo Zedillista no se alcanzó a diseñar y menos a instrumentar ninguna política pública clara en apoyo al cine mexicano.¹³⁴

¹³⁴ GARCÍA, Canclini Néstor. Óp. cit. Pág. 69-70

Otro movimiento importante es un valiente intento entre 1995 y 1997, se promovió ante la Cámara de Diputados una iniciativa para realizar modificaciones a la Ley Federal de Cinematografía, que en principio había recibido la simpatía de los tres partidos principales (PRI, PAN, PRD). Sin embargo, al parecer, por “instrucciones presidenciales”, la fracción priista en la Cámara de Diputados obstaculizó el dictamen de la iniciativa de ley, con lo que el período legislativo terminó sin nueva ley de cinematografía.

Se organizaron varios foros en los que se analizaron las propuestas existentes y la situación del cine mexicano que, en alguna medida, culminaron con el simposio “Los que no somos Hollywood”, organizado a fines de septiembre de 1998 en la Cámara de Diputados, por María Rojo. Al mismo tiempo, una comisión encabezada por la cineasta Marcela Fernández Violante, secretaria general del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, redactó la iniciativa que presentó la diputada María Rojo ante la Cámara.¹³⁵ La iniciativa proponía básicamente:

1. Mantener la prohibición del doblaje en español de cintas extranjeras para su proyección en salas cinematográficas, excepto en el caso de películas para público infantil y documentales educativos.
2. La restitución de un 10% de tiempo de pantalla para las películas mexicanas, en todas las salas de cine del país.
3. La creación de un fondo de fomento a la industria cinematográfica financiado, en parte, con un cinco por ciento de la taquilla.

Pero en contra de los interesados en promover la reforma a la ley “se movilizaron los intereses económicos de las empresas norteamericanas”:

La Motion Pictures Association (MAP) a través de las compañías dependientes de su material como son las empresas de la exhibición (Cinemex, Cinemark y Organización Ramírez), de la distribución Film Board y Video Board) y de la

¹³⁵ Citado por García Canclini Pág. 73-74: RIVERA J., Héctor “Refuta Marcela Fernández Violante la acusación de marginar a CANACINE en el anteproyecto de la nueva ley cinematográfica”, en Proceso, núm. 1118, 5 de abril.

televisión (TELEVISA y TV AZTECA) así como las empresas de doblaje y sus trabajadores, cabildaron en contra del proyecto presentado por la comunidad cinematográfica a la Comisión de Cultura de la Legislatura.¹³⁶

“Es algo que no se pudo legislar. ¿Conocen una cosa que se llama Motion Picture Association? Por eso no se pudo, porque es una cuestión de mercado y de dinero.”, declaración de Alfredo Joskowics, director del IMCINE.¹³⁷

Canclini señala que después de cabildos por partes interesadas, controversias en los medios de difusión, etc., el 13 de diciembre de 1998 se aprobó la ley en la Cámara de Diputados, aunque dos días después el Senado modificó —a instancias de la fracción priísta— varios de los aspectos clave. No obstante, el “espíritu” de impulso al cine mexicano más o menos permaneció. La ley fue publicada en el Diario Oficial de la federación el 5 de enero de 1999. La cuestión del doblaje se mantuvo tal como ya estaba en el artículo 8 de la Ley de 1992.¹³⁸

ARTICULO 8o.- Las películas serán exhibidas al público en su versión original y, en su caso, subtituladas en español, en los términos que establezca el Reglamento. Las clasificadas para público infantil y los documentales educativos podrán exhibirse dobladas al español.¹³⁹

El autor agrega que, sin embargo, al cabo de unos meses, las empresas distribuidoras transnacionales (United International Pictures, 20th Century Fox, Buena Vista/Columbia-TriStar), se ampararon ante la suprema Corte de Justicia de la Nación, la cual falló a su favor, en términos de libertad de comercio” e “igualdad”. Con respecto a la cuota del 10%, el Senado ya había suavizado esta disposición, al haberle añadido al Artículo 19 el párrafo: “salvo lo dispuesto en los tratados internacionales en los cuales México no haya hecho reservas de tiempo

¹³⁶ Citado por GARCÍA, Canclini Néstor. Óp. Cit. Pág. 73: UGALDE, Víctor (2000) “Una nueva ley. ¿Una nueva industria?”, en Debates, noviembre (consultado en: <http://www.francia.org.mx/debates/noviembre/leydecine.htm-biovu> el 23/04/01), p.2.

¹³⁷ HINOJOSA, Córdova Lucia. Óp. cit. Pág. 54.

¹³⁸ GARCÍA, Canclini Néstor. Óp. cit. Pag. 74.

¹³⁹ Nueva Ley Federal de Cinematografía publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1992.

de pantalla.”¹⁴⁰, con lo cual este artículo no podía sustraerse al TLCAN. Quedando de la siguiente manera:

ARTICULO 19.- Los exhibidores reservarán el diez por ciento del tiempo total de exhibición, para la proyección de películas nacionales en sus respectivas salas cinematográficas, salvo lo dispuesto en los tratados internacionales en los cuales México no haya hecho reservas de tiempo de pantalla.

Toda película nacional se estrenará en salas por un período no inferior a una semana, dentro de los seis meses siguientes a la fecha en que sea inscrita en el Registro Público correspondiente, siempre que esté disponible en los términos que establezca el Reglamento.¹⁴¹ *Artículo adicionado DOF 05-01-1999*

Tanto la ley como su reglamento constituyen un marco jurídico potencialmente útil para la generación de una política pública más amplia que incluya acciones de apoyo a los diversos aspectos de la industria, para su posible desarrollo futuro, cómo lo señalan los artículos CUARTO, SEXTO y DECIMO CUARTO; cuyo contenido cabe destacar:

ARTICULO 4.- La industria cinematográfica nacional por su sentido social, es un vehículo de expresión artística y educativa, y constituye una actividad cultural primordial, sin menoscabo del aspecto comercial que le es característico. Corresponde al Poder Ejecutivo Federal la aplicación y vigilancia del cumplimiento de esta Ley y su Reglamento.

Las entidades federativas y los municipios podrán coadyuvar en el desarrollo y promoción de la industria cinematográfica, por sí o mediante convenios con la Autoridad Federal competente.¹⁴² *Artículo reformado DOF 05-01-1999*

ARTICULO 6.- La película cinematográfica y su negativo son una obra cultural y artística, única e irremplazable y, por lo tanto debe ser preservada y rescatada en

¹⁴⁰ GARCÍA, Canclini Néstor. Óp. cit. Pág. 74-75

¹⁴¹ Nueva Ley Federal de Cinematografía publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1992.

¹⁴² Ídem.

su forma y concepción originales, independientemente de su nacionalidad y del soporte o formato que se emplee para su exhibición o comercialización.¹⁴³ *Artículo reformado DOF 07-05-1996, 05-01-1999*

ARTICULO 14.- La producción cinematográfica nacional constituye una actividad de interés social, sin menoscabo de su carácter industrial y comercial, por expresar la cultura mexicana y contribuir a fortalecer los vínculos de identidad nacional entre los diferentes grupos que la conforman. Por tanto, el Estado fomentará su desarrollo para cumplir su función de fortalecer la composición pluricultural de la nación mexicana, mediante los apoyos e incentivos que la Ley señale.¹⁴⁴ *Artículo reformado DOF 05-01-1999*

Las contradicciones de estos artículos son: el artículo CUARTO considera a la industria cinematográfica como una actividad cultural primordial, pero la cercena con el agregado: “sin menoscabo del aspecto comercial que le es característico”, aquí hay una contradicción, sino se mercantiliza, entonces no es viable, o bien, si no vende, no sirve.

El SEXTO considera a toda película mexicana una obra cultural e irremplazable, pero sucede lo mismo que en artículo CUARTO, tal decreto se ve subyugado ante los intereses de las transnacionales, cuando la cultura mexicana es lo último que importa exaltar en la pantalla, y los procesos de distribución y la exhibición están a cargo de empresas estadounidenses, que merman a su vez los procesos de recuperación en las producciones mexicanas.

Y el DECIMO CUARTO dice que, el Estado fomentará su desarrollo para cumplir su función de fortalecer la composición pluricultural de la nación mexicana, mediante los apoyos e incentivos que la Ley señale, es decir, que la misma Ley anti-proteccionista de los bienes nacionales señale, es fácil determinar la línea de esta ley, amparando los capitales de inversión de Estados Unidos, la contradicción es que ha sido el mismo Estado el que dismanteló tal industria.

¹⁴³ Ídem.

¹⁴⁴ Ídem.

Finalmente, hay que señalar la última modificación a la Ley Federal de Cinematografía fue en el año 2001 con Vicente Fox, y sería para satisfacer los caprichos del presidente de la Motion Picture Association of America (MPAA), Jack Valenti.

Lucia Hinojosa cita uno de los artículos de Marién Estrada, en donde señala que una de las visitas a México de Jack Valenti, famoso por sus intervenciones en política interna en materia de cine en países como Venezuela, Brasil y Argentina, en periodos de intento de acuerdos para integrar reformas a la Ley Federal de Cinematografía, la última visita en 1999, con la intención de crear un Comité Binacional México-Estados Unidos para hacer coproducciones y montar guiones. Vino a México para reducir y evitar sanciones a los exhibidores nacionales que no cumplieran con el 10% obligatorio en la pantalla para el cine mexicano, así como para negociar el cobro del impuesto al copiado de películas estadounidenses destinadas a exhibirse en cines.¹⁴⁵

Parafraseando a la autora, Fox, realizó en marzo de 2001 una visita de trabajo de dos días a varias ciudades de California, en Estados Unidos de América, que culminó en una cena con personalidades de la política y el cine de ese país. Ese mismo mes, se aprobó el nuevo *Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía*, que no provee sanción en caso de no cumplirse con el 10 % de tiempo en pantalla para el cine nacional, a lo que se suma la eliminación de la prohibición del doblaje, con lo que la posibilidad de rendimiento de la inversión estadounidense en el cine mexicano se acrecienta.

Lo que mayoritariamente se esperaba es que esta Ley pudiera balancear los mecanismos de la industria, desde su producción hasta su exhibición, para alejarla de los fantasmas de la fragilidad y la crisis, y así afianzar, por los siglos de los siglos, una producción regular y estable. No fue así. Enredos y embustes legales de los monopolios, los sindicatos, y las mafias fílmicas, fueron suficientes para burlar una ley que de nacimiento era defectuosa. Una vieja ley defectuosa de

¹⁴⁵ HINOJOSA, Córdova Lucia. Óp. Cit. Hinojosa pag 49-50

nacimiento que sí bien, ha tenido sus modificaciones, han sido para empeorar la condición de los trabajadores en el medio cinematográfico mexicano y la industria en sí, para obedecer cada vez más a los intereses del capital extranjero.

Lucía Hinojosa señala también otras modificaciones al marco jurídico de las comunicaciones, que sirvieron para acentuar la problemática:¹⁴⁶

La nueva Ley de Inversiones Extranjeras, enviada al Congreso en noviembre de 1993 y publicada en diciembre del mismo año, y el artículo 28 constitucional modificado el 2 de marzo de 1995, que permiten una inversión de hasta 49% de capital extranjero en empresas mexicanas, entre las que están el sector de medios.

La Ley Federal de Derechos de Autor, que databa de 1963 y fue modificada en 1997, flexibilizando los derechos que hasta entonces tenían los autores. Entre otras cosas, esta nueva ley introduce la figura del Copyright que implica la posibilidad de adquirir los derechos patrimoniales de una obra, los cuales eran inalienables. Significa que lo que era visto como una producción intelectual y artística, en la actualidad se percibe como una mercancía con valor comercial, y al ser adquirida por las empresas puede ser modificada o mutilada.

Para Felipe Coria, crítico e investigador, la disminución de porcentaje de películas mexicanas para exhibirse, aprobada en la Ley Federal de Cinematografía, provocó la desbandada de productores privados: “Entre 1990 y 1991 se desplomó la producción en un 75%”. Como lo muestra la siguiente tabla, de producción de películas mexicanas durante los años 1990-2001, con datos de Enrique Sánchez Ruíz y Marién Estrada.

¹⁴⁶ HINOJOSA, Córdova Lucía. Óp. cit. Pág. 43

NÚMERO DE PELICULAS MEXICANAS PRODUCIDAS DE 1990 A 2001												
A ñ o	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001
N ú m	104	36	48	58	56	14	16	13	11	19	28	22

Fuente: E. Sánchez, 2000; M. Estrada, 2001 y 2002.

El desplome de la industria cinematográfica es desgraciadamente inexorable, el escritor, investigador y catedrático Jorge Ayala Blanco acierta en acotar en su obra *Fugacidad del Cine mexicano* lo siguiente:

“Fugacidad como primordial característica y reflejo de un difícil periodo histórico, el más duro que ha vivido el cine mexicano en toda su historia y que abarca desde agosto de 1993 hasta el día de hoy, cuando cayó la guillotina de la asesina Ley cinematográfica aprobada al vapor meses antes por un congreso obediente al espíritu salinista del Tratado de Libre de Comercio, hasta los preámbulos para la aplicación de una nueva Ley Cinematográfica, aprobada por un congreso plural zedillista en diciembre de 1998”.¹⁴⁷

Fugacidad en el arrullo del nuevo cine mexicano en vías de desaparición; ese refrenable cacareo del cine estatal desde hace cinco PRlsexenios, exactamente desde el dilapidador engaño cinestatizador echeverrista, hasta el desastre salinista entre aplausos cinejilgueros (venta de cadenas publicas, desmantelamiento de la cineindustria, cinelegislación en beneficio de inversionistas extranjeros, rebajamiento de las producciones gubernamentales a pordioseras de salas) y el ocaso zedillista con todos sus dispositivos culturales y cinematográficos aun salinizados. El nuevo cine mexicano se asoma bajo un nuevo signo y designio. El designio que nunca acaba de darle el verdadero ser, plena existencia y autónoma realidad.¹⁴⁸

¹⁴⁷ AYALA Blanco Jorge. *La fugacidad del cine mexicano*. Océano. México 200. Pág. 9.

¹⁴⁸ Ídem.

Fernando Cruz concluye el tema acotando que en la práctica de esta modificada Ley Federal de Cinematografía, la reducción sería más drástica y resultaría no sólo en la disminución de cintas exhibidas: la ausencia del cine mexicano en las salas comerciales fue la principal causa de que la producción cayera a sus números más bajos de la época del cine sonoro, al tiempo que el cine extranjero, sobre todo el estadounidense, aumentara sus exhibiciones en México. “La promulgación de esta ley y la venta del paquete mediático prepararon el terreno para la firma del TLCAN. De esa manera, con la tonta justificación de no atentar contra la libertad se arrojó a la competencia de las industrias culturales para que compitieran con las de Estados Unidos y Canadá sin si quiera crear algún tipo de mecanismo de protección cultural como sí hiciera este último país”.¹⁴⁹

Se puede agregar a esta breve pero sólida conclusión que, como sucede en cualquier sociedad desinformada, en México, estos cambios se aprobaron sin dificultad alguna, sólo algunos grupos intelectuales interesados se movilizaron, pero no bastó, pasaron entre las sombras y ante los conflictos de intereses, tampoco les importó el aniquilamiento de la industria fílmica nacional; a la par del TLCAN, todas estas legislaciones versaron sobre la misma línea de privatización y apertura colosal a la inversión extranjera, y a poco más de dos décadas de su aprobación, los resultados siguen repercutiendo para que la industria cinematográfica no salga del atolladero en el que se encuentra.

¹⁴⁹ CRUZ Quintana Fernando. Óp. cit. Pág. 4

2.3. NUEVOS BRÍOS DEL CINE MEXICANO: REFLEJOS DE LA COLECTIVIDAD ACTUAL.

En la lapida de la industria cinematográfica, el cine mexicano del nuevo milenio despunta positivamente, nuevos aires en contenidos y estética dejaron atrás el cine decadente, vulgar y ramplón, para dar paso a una nueva ola de cineastas creativos; algo comienza a suceder a principios del año 2000 que redefine, sino a la industria fílmica, sí al modo en que se realiza el cine nacional, reflejado en nuevas propuestas y estilos. Como se ha podido apreciar a lo largo de este recorrido histórico, las producciones mexicanas nuevamente comienzan a figurar en el extranjero, y se han abierto las puertas a un cine mexicano del nuevo siglo, que vuelve a ser el centro de atención del público en nuestro país y en muchas partes del mundo.

Lucia Hinojosa señala al respecto:

“el desplome de la industria cinematográfica es inminente, sin embargo, a partir del Nuevo milenio se empieza a vislumbrar un cambio paulatino en la oferta y consumo de cine mexicano con los éxitos en taquilla como *Sexo, pudor y lagrimas*, la premiada internacionalmente *Amores Perros*, la controvertida *Y tu mamá también*, y la polémica *El crimen del padre Amaro*, que hacen pensar en una naciente recuperación de la industria cinematográfica nacional con los millones de dólares recaudados no solo en México, sino internacionalmente, premios y reconocimientos otorgados al cine, quienes también parecen estar mostrando un gusto renovado por estas nuevas películas nacionales; al menos así lo señala IMCINE en el Programa Nacional de Cultura 2001-2006”.¹⁵⁰

Aunque, parafraseando a Néstor Canclini, Vicente Fox tampoco sorteó los grandes obstáculos para un desarrollo más incluyente y justo, con todo y que la macroeconomía “siga en orden” según los dictados neoliberales que siguieron los últimos gobiernos priístas y que, desde luego continuó el PAN “el gobierno del cambio”, han habido en los últimos años algunas películas que han tenido buena aceptación del público reflejada en taquilla, pero “unas cuantas” no hacen industria cinematográfica, ni “nuevo cine” y menos una “nueva época de oro”.

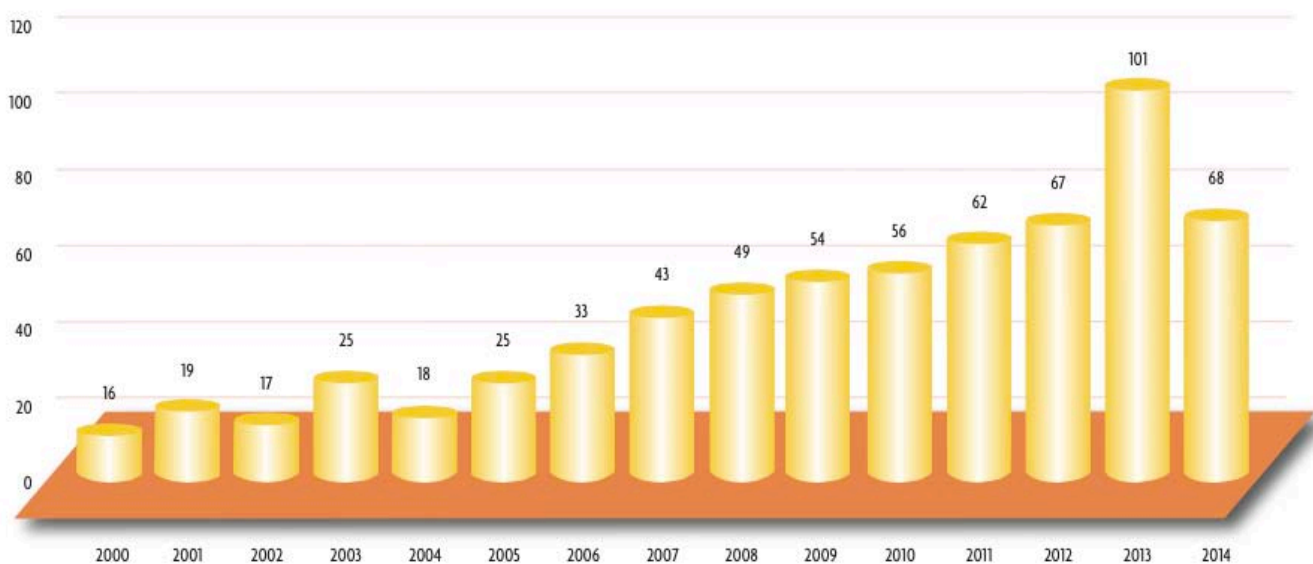
Sin embargo, hay consenso en que ciertos componentes nuevos en la

¹⁵⁰ HINOJOSA, Córdova Lucia. Óp. cit. Pág. 10

cinematografía mexicana hacen esperar aportaciones, más que cuantitativas, de orden cualitativo. Lo que es cierto es que con la transición al Nuevo siglo, el cine mexicano atravesó por una cierta etapa de transición postindustrial en la que sobrevivió su infraestructura artística, es decir, se cuenta con directores, guionistas, actores, fotógrafos, editores, técnicos, etcétera, y a pesar de las circunstancias adversas se ha seguido filmando.¹⁵¹

Efectivamente, unas cuantas películas que despuntan exitosamente, no logran consumir una industria fílmica, sí se produce poco, no será industria, pero, este resurgimiento del cine mexicano no es industrial, es artístico, en contraste con el punto anterior. Aún así, es innegable el crecimiento de las películas mexicanas estrenadas desde el nuevo milenio, siendo el 2014, el año top de películas mexicanas en cartelera, como se observa en la siguiente gráfica proporcionada por el IMCINE:

Gráfica 19. Películas mexicanas estrenadas en 2000-2014 / Graph 19. Mexican Films Released in 2000-2014



Fuente: Imcine con datos de Rentrak / Source: Imcine with data from Rentrak.

¹⁵¹ GARCÍA, Canclini Néstor. Óp. Cit. Pág. 78

Este hecho dicta un panorama de recuperación del cine mexicano, y ratifica lo que se mencionó en el primer punto de este capítulo en su contexto global, México ha tenido un aumento en estrenos de películas; y para continuar con este análisis de la dicotomía del cine mexicano en el nuevo milenio, y percibir el perfil de las temáticas vigentes, se tiene que destacar el trabajo de cineastas que se dieron a conocer a principio de siglo y que siguen activos en la actualidad.

2.3.1. El despunte de un nuevo paradigma fílmico.

Siendo ya referentes históricos de la cinematografía mexicana, se tomarán como ejemplos algunos casos de obras fílmicas citadas anteriormente: *La ley de Herodes* (2000) de Luis Estrada, *Amores Perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, y *El Crimen del padre Amaro* (2002), de Carlos Carrera. También servirá este análisis para perfilar más adelante, las temáticas que se abordan en la actualidad en el cine mexicano como reflejo de su sociedad.

Se eligieron estos filmes porque han sido un claro conexo de estos nuevos aires a la forma de hacer cine en México, fueron filmes que abrieron el nuevo siglo, pero además, los que más alcanzaron miras internacionales, después de un buen intento en el decenio de los 90; las temáticas entre ellas son muy distintas, y sobretodo, se eligieron porque son un “parte aguas” entre viejos y nuevos modelos cinematográficos, y del despunte de la situación actual del cine en cuanto a contenidos y formas, también porque las condiciones de producción y exhibición fueron casos especiales.

En lo particular, se hace referencia a la obra de Francisco Sánchez, quien hace un recorrido en su *Crónica de cine mexicano contemporáneo* sobre estas películas, las cuáles cita también cómo testimonio del cine actual en México.

Sobre la “Ópera Prima” de Alejandro González Iñárritu, acota que, sorprendente, una cinta que desde su campaña publicitaria marcaba un antes y después en la historia contemporánea de nuestro cine. Y no es sobrevalorar el trabajo de Iñárritu,

es simplemente ubicar en su justa dimensión un filme con un guión sorprendente, con actuaciones sobrias y buena fotografía, con una edición cuidada y detallada y un guión que, simplemente, nos envuelve con una sola escena climática que, estoy seguro, forma parte ya de la memoria colectiva: un impresionante accidente automovilístico.¹⁵²

“La estructura de la película es de destacarse. A partir de un choque automovilístico, tres tipos de vida convergen, pero en situaciones completamente distintas, mundos aparte, círculos que no se mezclan. Mundos que para mucha gente no existen. [...] Que una obra muy abiertamente situada en las antípodas del naturalismo haya tenido tal poder de sugerencia habla mucho en su favor. *Amores perros* es una película que en sus espectadores causa, sobre todo, una fuerte impresión. El adjetivo con más frecuencia utilizado para calificarla es el de “impactante”. En sus presentaciones en el extranjero, la constante ha sido igualmente de públicos sacudidos”.¹⁵³

A lo anterior se puede agregar que, este filme innovó dentro del cine mexicano en la forma de contar una historia, se entiende que Sánchez destaque la narrativa circular de la película, además de la velocidad del filme, que ningún otro había logrado, es otro factor que contribuyó a un espectacular juego con el montaje, la fotografía de Rodrigo Prieto fue extraordinaria, y así, *Amores Perros* se colocó ante los ojos del mundo como un cine mexicano novedoso a principios de siglo. Y no fue extraño que fuera nominada y premiada en festivales internacionales.

“Al verla, por primera vez, yo me dije, ¡Vamos, aquí hay algo diferente! En lo visual y en lo narrativo, la película se situaba a 180 grados del cine comercial que aquí usualmente se producía y se sigue produciendo. Es decir, «Amores perros» había escapado de la clonación, ¡Milagro! Esta ópera prima de Alejandro González Iñárritu desdeñaba, con bienvenida frescura, los vicios prehistóricos de nuestro cine y telera evitando así, por ejemplo, las abominables tomas para establecer la ciudad en donde transcurre la acción (la de «Amores perros» puede transcurrir en cualquier hacinamiento urbano del mundo)”.¹⁵⁴

Ese fue precisamente un punto importante que ha marcado las nuevas temáticas en el cine mexicano, realizar historias que pudieran desarrollarse en cualquier nicho urbano del mundo. Iñárritu logró con esta película un lugar destacable en la

¹⁵² SÁNCHEZ, Francisco. “Luz en la oscuridad: crónica del cine mexicano 1896-2002”. CONACULTA. México. 2002. Pág. 142

¹⁵³ ídem.

¹⁵⁴ ídem. 143.

cinematografía mundial, por eso, es un director perspicaz que continua vigente, aunque sus últimos trabajos los realizó en Hollywood, el talento sigue siendo mexicano, esta fuga de talentos se debe a una industria mexicana cinematográfica moribunda que no cuenta con la infraestructura para grandes proyectos. Su película, *Birdman* (2014) y la más reciente *The Revenant* (2015), multinominada a premios de la Academia, pueden presumirse como estandarte de la idoneidad mexicana, aunque evidentemente lejos de ser impulsadas por una industria nacional.

Ahora bien, Sánchez dice sobre *La Ley de Herodes*: “Basada en un guión de Luís Estrada, Jaime Sampietro, Fernando León y Vicente Leñero, *La Ley de Herodes*, fechada en 1999, es una sátira del engranaje político que durante más de siete décadas fue impuesto al país por un solo partido con el fin de perpetuarse en el poder (en lo que llegaría a ser una dictadura perfecta, según advirtió en su momento el escritor Mario Vargas Llosa). Es decir, aunque los hechos que narra se ubiquen medio siglo atrás, el filme exhibe un estado general de corrupción reconocible en cualquier época, un *modus operandi* que produce la degradación total del quehacer político. Interpretadas las leyes del país como le venga en gana a los funcionarios en turno, el ciudadano se ve entonces sujeto a lo que el pueblo llama “La ley de Herodes”, es decir, la que establece la sentencia de “o te chingas o te jodes”. Resultado: el desmán, el abuso, el saqueo, el fraude electoral e incluso el asesinato”.¹⁵⁵

Lo interesante de analizar en esta cinta es el contenido, una obra pionera en exaltar los abusos de poder y hacer una crítica abierta a los funcionarios públicos de alto rango y su corruptela; se empiezan a tocar temas políticos que incomodan a esa clase, fue la primera cinta en llamar a los partidos políticos como tales (con sus siglas reales PRI, PAN, PRD), dejando al descubierto que todos ellos juegan para el mismo equipo: el del interés monetario; qué el nepotismo y el robo son piezas clave en el poder.

¹⁵⁵ ídem. 144.

Fue de esperarse que el estreno de esta película causara mucho revuelo, y que una sociedad, que comenzaba a expresar abiertamente cansancio y repudio por el sistema político, abarrotara las salas de cine. Cargada de humor negro y sátira, justamente el proceso de exhibición es lo que hay que destacar, por las condiciones en las que se dio, cómo lo dice Francisco Sánchez en el siguiente párrafo:

“A principios de noviembre de 1999 en un intento desesperado por parar en seco la expectación que la película estaba causando, unilateralmente, sin consultar a Luís Estrada ni a la coproducción Bandido Films ni a nadie, el titular de IMCINE decidió dar un albazo, estrenándola por su propia cuenta en sólo dos salas, con pésimas copias y casi sin publicidad. Su intención era obvia: “quemar la cinta”. Aquí sí que se armó el gran escándalo. No sólo la comunidad cinematográfica se movilizó, sino también la artística e intelectual, desplegando a través de los medios una profusa campaña de protesta ante el evidente atentado en contra de la libertad de expresión. El funcionario censor fue cesado por sus decisiones erráticas, según se declaró, y el asunto fue llevado a la mesa de discusiones. Finalmente, se acordó que IMCINE vendería su parte a Estrada para que éste pudiera manejar con entera libertad la explotación de la película. De esta manera, ya distribuida por una empresa privada, el 18 de febrero de 2000, «La Ley de Herodes» se estrenó sin cortes y con éxito de público en doscientas salas de todo el país. Éste, por lo que se puede apreciar, sí fue un triunfo completo de la libertad de expresión”.¹⁵⁶

Esta película fue pionera de otras cintas basadas en la misma línea, como: *Todo el Poder*, estrenada también en el 2000, de Fernando Sariñana, y otras dos películas de Luis Estrada: *El Infierno* (2010), y la más reciente, *La Dictadura Perfecta* (2014). Surgieron otros cineastas y productores que siguieron y siguen retratando la realidad mexicana, el reflejo de una sociedad explotada, cada vez más polarizada económicamente, presa de los devastes que comete la clase política; se abordan temáticas actuales como el *narco-poder*, la *telepresidencia* que nos rige actualmente, gracias al dominio y manipulación que ejercen de los medios de comunicación sobre la población, así como el robo indiscriminado de gobernadores y mandatarios a la nación. Se está haciendo presente una crítica cada vez más incipiente hacia esta realidad.

¹⁵⁶ Ídem.

Otros casos destacables sobre estas temáticas, que son excelentes en nivel de contenido, pero que desafortunadamente no tuvieron la misma suerte en distribución y exhibición, por lo que llegaron a un escaso público, son los documentales: *Presunto Culpable* (2008), de Geoffrey Smith y Roberto Hernández, realizado en el Reclusorio Oriente de la Ciudad de México y en los Tribunales de Justicia, que narra la historia de José Antonio Zuñiga, encarcelado y acusado de homicidio, documenta su lucha en contra las inconsistencias, mejor dichas, aberraciones del Sistema Penal y Judicial mexicano; los más actuales de denuncia, *Vivir o Morir. Por la Verdad y Justicia* (2013), de Koman Irel, que aborda el caso de Alberto Patishtán, un profesor tsotsil de los altos de Chiapas, encarcelado desde el año 2000, pasó 14 años en la cárcel por un crimen que no cometió, a causa de impulsar la lucha de su pueblo contra los abusos del gobierno local; el documental de Luis Mandoki, *Fraude: México 2006* (2007), que presenta la crónica del presumible fraude electoral en las elecciones presidenciales en México de 2006. Y del más reciente filme *Ayotzinapa* (2015), de Xavier Robles, que narra uno de los hechos más nefastos de la historia política actual, y conocido internacionalmente como la más grave crisis en la administración de Enrique Peña Nieto: la policía de Iguala Guerrero que atacó a estudiantes de la Normal Rural de Ayotzinapa, hecho en el que murieron seis personas y 43 estudiantes desaparecieron.

Claramente, en la esfera política se causaba un gran revuelo, pero también, cuando en México se presentó una cinta que criticaba abiertamente a la iglesia católica en su seno, en su actuar cotidiano, las cosas no podían sino provocar aversión en varios grupos tanto católicos como cristianos que vieron en *El crimen del Padre Amaro* (2002) de Carlos Carrera, un completo sacrilegio, al punto de que en varias ciudades, grupos como Pro-Vida y asociaciones religiosas se plantaron afuera de los complejos cinematográficos para intentar convencer a la gente de que no entrara a verla, e incluso afuera de los templos llegaron a regalar volantes en donde se defendía apasionadamente el valor de la sociedad que resistía al influjo de tal grosería fílmica. Pero el resultado fue que por morbo,

curiosidad o por el simple gusto de llevar la contraria, esta cinta se convirtió en un éxito de taquilla en todo el país.

El viernes 16 de agosto de 2002 la libertad de expresión del gobierno llamado “del cambio” fue puesta a prueba. Salió bien librada al estrenarse, en casi cuatrocientas salas del país y sin problemas, la cinta *El crimen del Padre Amaro*, cuya exhibición había sido previamente cuestionada por la jerarquía católica y grupos oscurantistas dependientes de la misma. La película, hay que decirlo pronto, nunca estuvo prohibida, pues su exhibición había sido autorizada con diligencia y sin mayores trámites lo que hizo ver bien, entre la gente de vanguardia, a Santiago Creel, Secretario de Gobernación, quien se anotó un buen punto a su favor”.¹⁵⁷

“Adaptación actualizada por Vicente Leñero de una novela escrita en 1875 por Eca Do Queiroz, «El crimen del Padre Amaro», que dirigió con buen oficio Carlos Carrera, se limita a señalar, en palabras del propio guionista:

“Los comportamientos pecaminosos del clero, las torcidas politiquerías de la jerarquía eclesiástica y el aburguesamiento de los servidores de Dios. Alimentados además por nostalgias inquisitoriales, decidieron echar montón y así cardenales, arzobispos, obispos y acólitos se apuntaron de inmediato para participar en el linchamiento del filme, haciendo alarde de su ya proverbial retórica incoherente y lanzando anatemas a diestra y siniestra. ¡Vaya, ni siquiera se molestaron en ver la película que anhelaban quemar en leña verde! Claro, con esta gente -uno puede preguntarse- ¿Cómo pretender que nuestro país entre en la modernidad? Para bien de nuestro estado de derecho, la retrograda cruzada no sólo fracasó, sino que incluso a sus organizadores les resultó contraproducente, ya que el escándalo provocado sirvió de publicidad a la película, convirtiéndola en un gran éxito de taquilla”.¹⁵⁸

Las circunstancias de exhibición de esta película también son de destacarse, pues en miras de un nuevo siglo, mucha gente no religiosa se preguntó por qué tanto alboroto por un filme que tocara el tema de las relaciones sexuales entre el clero y también el aborto, ciertamente fue de sorprenderse que un partido conservador como el PAN, encabezado por el mandatario en turno Vicente Fox no pusiera trabas en su exhibición; pero México no sólo tiene el problema de la censura

¹⁵⁷ Ídem. 143.

¹⁵⁸ Ídem.

política, sino otro más que habla de su rezago social: la poderosa Iglesia dictando patrones de conducta y moral a la sociedad, entonces se puede presumir que el Episcopado local que había venido sosteniendo una revancha histórica desde que hace siglo y medio Benito Juárez los despojó de sus privilegios, creyeron llegada la hora de medir fuerzas con el Estado laico, se sintieron animados seguramente por el éxito de la reciente visita Papal, la canonización de Juan Diego y la expresa declaración de fe católica hecha por el propio presidente de la República.

Estas películas son casos a enfatizar, pues el nuevo milenio comenzó con un cine mexicano embriagado de nuevos aires, tanto el cine comercial que se exhibió con un gratificante número de copias, como el poco menos afortunado en la exhibición del cine independiente, empezaron a apostar por nuevas temáticas, que no solo enmarcaban un triste y “jodido” México, sino también exaltaron las estéticas del paisaje urbano y contaron historias que podían ubicarse en cualquier parte del globo.

2.3.2. Las nuevas tendencias del cine actual.

En cuanto a las temáticas, la dramaturgia se renovó también, por eso, actualmente podemos encontrar múltiples contenidos en las películas mexicanas; por el lado del cine comercial se ha demostrado que el cine en México está a la altura del cine hollywoodense en cuanto a eficacia, por ejemplo, al contar con una fotografía de primera calidad, una estética cuidada y una buena estructura dramática.

Desde esta última década se ha venido gestando un cine comercial que se siente fresco, que ha tocado temas como la homosexualidad, abordados acertadamente por Julián Hernández, las mundanas relaciones de pareja tocadas con tonos humorísticos y llevadas a una comedia entretenida, o las diferencias de clases sociales, pero sin caer en el *melodramón* interminable, y otras que apostaron por el género del terror también, y que por su parte, no cayeron para nada en lo absurdo, como suele pasar con un género tan difícil de realizar como éste, tal es el caso de las películas de Guillermo del Toro.

Casos que merecen mención en el cine mexicano del nuevo milenio son: *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro, *Pachito Rex, me voy pero no del todo* (2001) de Fabián Hofman, *El segundo aire* (2001) de Fernando Sariñana, *Un mundo raro* (2001) de Armando Casas, *Vivir mata* (2001) de Nicolás Echevarría, *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón, *Amar te duele* (2002) de Fernando Sariñana, *En la mente del asesino* (2002) de Agustín Villaronga, Isaac-Pierre Racine y Lydia Zimmermann, *El crimen del padre Amaro* (2002) de Carlos Carrera, *La habitación azul* (2002) de Walter Doehner, *El tigre de Santa Julia* (2002) de Alejandro Gamboa, *Asesino en serio* (2003) de Antonio Urrutia, *Corazón de melón* (2003) de Luis Vélez, *Dame tu cuerpo* (2003) de Rafael Montero, *Ladie's Night* (2003) de Gabriela Tagliavini, *Nicotina* (2003) de Hugo Rodríguez, *Sin ton ni Sonia* (2003) de Carlos Sama, *Tiempo real* (2003) de Fabrizio Prada, *La tregua* (2003) de Alfonso Rosas Priego, *Zurdo* (2003) de Carlos Salcés, *Voces inocentes* (2004) de Luis Mandoki, *Cansada de besar sapos* (2006) de Jorge Colón, *Kilometro 31* (2007) de Rigoberto Castañeda.

En los últimos cinco años destacan: *El infierno* (2010) de Luis Estrada, *Beatiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu, *Miss Bala* (2011) de Gerardo Naranjo, *Después de Lucía* (2012) de Michel Franco, *La dictadura perfecta* (2014) de Luis Estrada, *La filosofía natural del amor* (2014) de Sebastián Hiriart.

Y en casos más recientes, cintas cómo *No se aceptan devoluciones* (2013) de Eugenio Derbez, *Nosotros los nobles* (2013) de Gary Alazraki, y *Cásese quien pueda* (2014) de Marco Polo Constandse, las cuales se posicionan hoy en la lista de películas mexicanas más taquilleras desde el año 2000. Como se aprecia en la siguiente tabla del IMCINE:

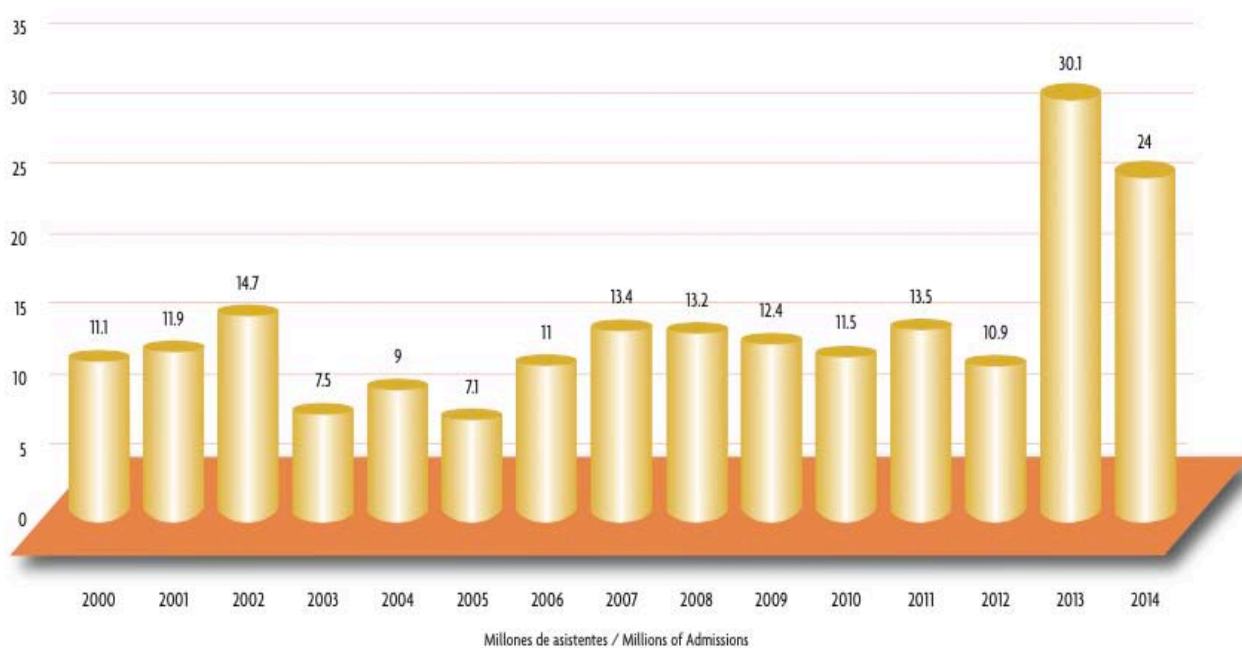
Tabla 8. *Top 10* de películas mexicanas con mayor asistencia a salas de cine en 2000-2014
 Table 8. Top 10 of Mexican Films with the Highest Attendance to Movie Theaters in 2000-2014

Película Film	Directores Directors	Año Year	Asistencia (millones) Attendance (millions)	Ingresos (millones de pesos) Revenue (millions of pesos)
<i>No se aceptan devoluciones</i>	Eugenio Derbez	2013	15.2	600.3
<i>Nosotros los Nobles</i>	Gary Alazraky	2013	7.1	340.3
<i>El crimen del padre Amaro</i>	Carlos Carrera	2002	5.2	162.2
<i>La dictadura perfecta</i>	Luis Estrada	2014	4.2	189.2
<i>Una película de huevos</i>	Gabriel Riva Palacio Rodolfo Riva Palacio	2006	4	142.3
<i>Cásese quien pueda</i>	Marco Polo Constandse	2014	4	168.3
<i>Y tu mamá también</i>	Alfonso Cuarón	2001	3.5	101.7
<i>Amores perros</i>	Alejandro González Iñárritu	2000	3.3	95.2
<i>Kilómetro 31</i>	Rigoberto Castañeda	2007	3.2	118.9
<i>Otra película de huevos y un pollo</i>	Gabriel Riva Palacio Rodolfo Riva Palacio	2009	3.1	113.6

Fuente: Imcine con datos de Rentrak / Source: Imcine with data from Rentrak.

Y este hecho debe de estar intrínsecamente ligado a que en el 2013 y 2014 se han registrado los índices mas altos de asistencia a las salas para ver películas mexicanas.

Gráfica 17. Asistencia a películas mexicanas en 2000-2014 / Graph 17. Attendance to Mexican Films in 2000-2014



Fuente: Imcine con datos de Rentrak / Source: Imcine with data from Rentrak.

Por el lado del cine independiente, también se han hecho verdaderas joyas de la cinematografía, que por su categoría justamente de “independiente” no han alcanzado la exhibición que les permita llegar a más público que al que acude a cineclubs, festivales de cine o a la Cineteca Nacional; desde la entrada al tercer milenio, el cine independiente ha crecido en propuestas, estilos y documentales que han marcado una nueva tendencia en México, el arte y la denuncia están presentes, aunque no reconocidos. Como los simbolismos de Carlos Reygadas, los temas de incesto de Michel Franco, o los retratos crudos y verosímiles de Amat Escalante.

Casos destacables con la apertura del nuevo siglo son: *Gabriel Orozco* (2002) de Juan Carlos Martín (documental), *Japón* (2002) de Carlos Reygadas, *Niños de la calle* (2002) de Eva Aridjis (documental), *Señorita extraviada* (2002) de Lourdes Portillo (documental), *Seres humanos* (2002) de Jorge Aguilera, *Cuento de hadas para dormir cocodrilos* (Ignacio Ortiz Cruz, 2002) *Los últimos zapatistas, héroes olvidados* (2002) de Francesco Taboada Tabone (documental), *La virgen de la lujuria* (2002) de Arturo Ripstein, *Alex Lora, esclavo del rocanrol* (2003) de Luis Kelly (documental), *La canción del pulque* (2003) de Everardo González (documental), *La hija del caníbal* (2003) de Antonio Serrano, *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003) de Julián Hernández, *No tuvo tiempo: La hurbanistoria de Rockdrigo* (2003) de Rafael Montero (documental), *La pasión de María Elena* (2003) de Mercedes Moncada (documental), *Recuerdos* (2003) de Marcela Arteaga (documental), *Un secreto de Esperanza* (2003) de Leopoldo Laborde, *Vera* (2003) de Francisco Athié, *Volverás* (2003) de Antonio Chavarrías, *Al otro lado* (2004) de Gustavo Loza, *Temporada de Patos* (2004) de Fernando Eimbcke, *Párpados azules* (2007) de Ernesto Contreras, *Los ladrones viejos: la leyenda del artegio* (2007) de Everardo González, *El violín* (2007) Francisco Vargas, *Norteados* (2009) de Rigoberto Pérezcano, *Alamar* (2009) de Pedro González-Rubio, *Daniel & Ana* (2009) de Michel Franco, *La mitad del mundo* (2009) de Jaime Ruiz Ibáñez.

En los últimos cinco años destacan: *Año bisiesto* (2010) de Michael Rowe, *La cebra* (2011) de Fernando Javier León Rodríguez, *Mai morire* (2012) de Enrique Rivero, *Post Tenebras Lux* (2012), de Carlos Reygadas, *Narco Cultura* (2013) de Paul Schwarz, *La jaula de oro* (2013) de Diego Quemada-Diez, *Potosí* (2013) de Alfredo Castruita *Paraíso* (2014) de Mariana Chenillo.

Ejemplos excepcionales como los documentales de denuncia que se han realizado en los últimos años y que se mencionaron con anterioridad en este punto, y las películas más actuales como: *Los insólitos peces gato* (2013) de Claudia Sainte-Luce, *Club Sandwich* (2013) de Fernando Eimbcke, *Heli* (2013) de Amat Escalante, la reconocida internacionalmente *Huicholes, los últimos guardianes del Peyote* (2014), de Hernán Vilchez, y las siguientes películas producidas en 2014 y que merecen mención especial: *El eco de la montaña* de Nicolás Echevarría, *Carmín Tropical* de Rigoberto Perezcano, *La Tirisa* de Jorge Pérez Solano, *Los Hamsters* Gilberto González Penilla, *Güeros* de Alonso Ruizpalacios, *Navajazo* de Ricardo Silva, *¿Quién es Dayani Cristal?* de Marc Silver, *H2Omx* de Lorenzo Hagerman y José Cohen, merecen mención especial, muestra de un cine mexicano propositivo, creativo y artístico. Y lo vemos reflejado en la siguiente tabla, proporcionada por el IMCINE.

Tabla 24. Top 10 de películas mexicanas en estadísticas de Taquillómetro en 2014
 Table 24. Top 10 Mexican Films in Box Office Meter Statistics in 2014

Película Film	Distribuidor Distributor	Proyecciones Screenings	Asistentes Attendance	Promedio de asistencia Average Attendance
<i>Los insólitos peces gato</i>	Cine Canibal	33	624	19
<i>Carmín tropical</i>	Tiburón Filmes	1	515	515
<i>La tirisia</i>	Tirisia Cine	1	403	403
<i>H₂Omx</i>	Mantarraya	14	294	23
<i>Los hamsters</i>	Centro de Capacitación Cinematográfica	3	356	119
<i>Güeros</i>	Cine Canibal	1	348	348
<i>Navajazo</i>	FICUNAM	14	348	25
<i>¿Quién es Dayani Cristal?</i>	Canana	1	223	223
<i>Club Sándwich</i>	Mantarraya	13	211	16
<i>Potosí</i>	Bisonte Rojo	1	202	202

Tabla 22. Top 10 de películas en estadísticas de Taquillómetro en 2014 / Table 22. Top 10 Movies in Box Office Meter Statistics in 2014

Película Film	País Country	Distribuidor Distributor	Proyecciones Screenings	Asistentes Attendance	Promedio de asistencia Average Attendance
<i>La grande bellezza / La gran belleza</i>	Italia / Italy	Mantarraya	40	1 334	33
<i>Huicholes: los últimos guardianes del peyote</i>	Argentina y México Argentina and Mexico	Independiente Independent	25	1 157	46
<i>La danza de la realidad</i>	Chile y Francia Chile and Francee	Cine Canibal	20	813	41
<i>Los insólitos peces gato</i>	México / Mexico	Cine Canibal	33	624	19
<i>La vie d'Adèle / La vida de Adele</i>	Francia / France	Mantarraya	22	521	24
<i>Carmín tropical</i>	México / Mexico	Tiburón Filmes	1	515	515
<i>Kaze tachinu / Se levanta el viento</i>	Japón / Japan	Zima	1	511	511
<i>Nymphomaniac: Vol. I / Ninfomanía vol. 1</i>	Dinamarca / Denmark	Cineteca	1	470	470
<i>Pokazatelnyy protsess: Istoriya Pussy Riot Pussy Riot: Una plegaria punk</i>	Rusia / Russia	Ambulante	8	467	58
<i>Tom à la ferme Tom en el granero</i>	Canadá y Francia Canada and France	Cine Canibal	14	443	32

Fuente: Taquillómetro / Source: Box Office Meter.

Los datos anteriores muestran un panorama esperanzador para el cine mexicano, los nuevos reflejos de la colectividad son eficazmente llevados a la pantalla; la cultura de la sociedad mexicana actual es retratada con ingenio y crítica, sus problemáticas, sus modelos y contradicciones encuentran camino en historias que están siendo llevadas al cine en la actualidad.

Hay que acotar que también hubo un hecho positivo en la transición al nuevo milenio, y que seguramente fue factor clave para la realización de un cine de calidad, subsidió nuevos proyectos artísticos y de cine de autor; fue la creación del Fondo para la Protección Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) en 1998, (que, como se menciona antes, surgió como respuesta de Zedillo ante las demandas de la comunidad cinematográfica de modificar la Ley de cinematografía), parafraseando a Lucía Hinojosa, dice que la creación de este fondo fue también un instrumento de la política de Estado para reactivar la industria fílmica nacional. Con los 135 millones de pesos depositados inicialmente en el FOPROCINE, el IMCINE pudo apoyar en tres años y medio la producción de 37 películas, al reactivar la producción que aumentó de 11 películas en 1998 a 28 producciones en el año 2000, 15 de las cuales fueron apoyadas con los recursos del FOPROCINE.¹⁵⁹

Y el 22 de agosto de 2001, el presidente Vicente Fox anunció de manera oficial la creación del Fondo de Inversión y Estímulos al Cine FIDECINE, pero en las lógicas gubernamentales, de desvíos de fondos y deslices, el FIDECINE recibe 30 millones de pesos menos de lo que el gobierno le había prometido y en ese presupuesto se dejó fuera al FOPROCINE, el fondo encargado para las cintas de calidad. Cómo tomar en serio las políticas de creación de estos fondos, si están llenas de contradicciones, y buenas intenciones que no pasan de ahí de “intenciones”.¹⁶⁰

¹⁵⁹ HINOJOSA, Córdova Lucía. Óp. cit. Pág. 53

¹⁶⁰ ídem.

Canclini señala al respecto, que a finales del 2001 se dijo que los legisladores habían “olvidado” incluir recursos para el FIDECINE en el presupuesto para el 2002, pero en realidad esos fondos son discrecionales del Poder Ejecutivo. El IMCINE no perdía la esperanza de que los dos fondos mencionados (FOPROCINE y FIDECINE) fueran recapitalizados por el gobierno, pues “la combinación de estos dos fondos es lo que posibilita que el cine mexicano tenga presencia”.¹⁶¹ De cualquier manera, como finalmente han fluido los apoyos, puede corroborarse este despunte del que se ha hablado.

Este análisis social versa en la gestación de nuevos contenidos en las películas mexicanas, creando un renovado “paradigma fílmico”; los temas de los filmes nacionales en los últimos años se han atrevido a reflejar las distintas realidades y recovecos en el país, con nuevos estilos cinematográficos, nuevas estéticas, y contenidos que no caen en el melodrama de las viejas representaciones, los cineastas contemporáneos se han osado en redefinir los esquemas fílmicos.

Como reflejo de la sociedad mexicana y su cultura, es necesario hacer un viaje por los contenidos temáticos que abordan las películas más reconocidas y vistas por el público mexicano, según IMCINE en esta nueva década. Podemos ver en la pantalla el reflejo de nuestra sociedad actual, en temas como la migración de ilegales a Estados Unidos, miles de mexicanos muriendo cada día en la frontera con este país, cómo lo expone Marc Silver en *¿Quién es Dayani Cristal?*, y *Norteados* de Rigoberto Pérezcano, o *La jaula de oro* de Diego Quemada-Díez, que narra la historia de tres amigos, una chica y un chico guatemaltecos y un joven indígena tzotzil en su viaje a los Estados Unidos.

Los temas de la política mexicana, como se mencionó anteriormente, reflejados en *La dictadura perfecta* de Luis Estrada, y que son el espejo de la decapante crisis de Estado de derecho que vive México, el poder de los medios de comunicación, del capitalismo voraz y las injusticias desmedidas, temáticas que se están tocando en la ficción o “real-ficción” docudrama y documentales; o la divertida y ácida visión

¹⁶¹ GARCÍA, Canclini Néstor. Óp. Cit. Pág. 81

de un acontecimiento histórico cómo la Revolución Mexicana, expresada en *La cebra*, de Fernando Javier León Rodríguez

Temas como el trasfondo del VIH, llevado a la pantalla de una forma diferente, tocando otras aristas cómo la desintegración familiar y a la par, la integración a esta familia de una extraña, la paradoja de la complejidad y la sencillez, los refleja *Los insólitos peces gato*, de Claudia Sainte-Luce; o la fotografía altamente disfrutable y la narrativa poética de *Alamar*, de Pedro González Rubio, una película que explica el romance de una ruptura real entre padre e hijo.

El viaje nostálgico y amoroso del travestismo en *Carmín Tropical*, de Rigoberto Perezcano; el machismo y los prejuicios que azotan a dos mujeres en la mixteca poblana, quienes enfrentan además, su maternidad en una extrema pobreza, lo plasma Jorge Pérez Solano en *La Tirisia*; o los retratos de personajes que luchan por sobrevivir en un ambiente hostil, en la película *Navajazo*, de Ricardo Silva, “el cine de Ricardo Silva es tan provocador como un escupitajo en la cara. O como una costra abierta, dice él. Un cine que *documento* para enunciar una *ficcioverdad* socialmente evadida. Es este híbrido el que lo pone en un lugar ético liminal, por no decir resbaloso. Silva le llama “etnoficción”: colocar parámetros preestablecidos (artificiales, *ficticios*) sobre una realidad para generar lo que no estaba en mente (lo inesperado, *verdadero*).¹⁶²

El *road movie* “defeño” *Güeros* de Alonso Ruizpalacios, que exalta la estética de una ciudad contrastante y compleja, filmada en blanco y negro, *Güeros* repiensa a la juventud, un público que parecía haber sido olvidado; “a pesar que intenta ambientarse en el año 1999, cuando sucedió la huelga en la Universidad, indaga sobre problemáticas actuales de los jóvenes. Se habla de sus sueños, ansiedades, ideales, su soledad, y también sobre qué lugar tiene el amor en sus vidas”.¹⁶³

Los conflictos familiares que no son nada ajenos a la actual crisis familiar que vive

¹⁶² WEB: http://www.vice.com/es_mx/read/navajazo-documentiras-desde-la-frontera. Fecha y hora de consulta: 8-jul-15. 16:20hrs.

¹⁶³ WEB: <http://www.elespectadorimaginario.com/gueros/> Fecha y Hora de consulta: 8-jul-15 16:30 hrs.

la sociedad mexicana, la falta de comunicación entre los miembros, el alejamiento y la poca o nula convivencia en las familias, problemática bien definida en *Los Hamsters* de Gilberto González Penilla, quien hace la descripción del peculiar estilo de vida de la familia urbana clase mediera en México.

O el tema de una madre sobreprotectora que se va unos días de vacaciones con su hijo adolescente, *Club Sándwich* de Fernando Eimbcke, retrata la angustia de la madre, que sin querer, se vuelve cómplice y testigo del despertar sexual de su hijo. “En *Club Sándwich* hay que agregar a esa temática adolescente una exploración al rol de la madre moderna mexicana, pues si bien la cinta explora el despertar amoroso y sexual del protagonista, también bordea los terrenos de Paloma, su mamá. Su relación, sus preocupaciones y hasta su trato cotidiano se convierten en el hilo narrativo de la cinta, situada casi claustrofómicamente en un hotel de playa”.¹⁶⁴

Junto con los filmes de ficción, presumiblemente el documental también ha ganado terreno en los últimos años, casos como los documentales de denuncias sobre hechos injustos por parte del Estado y otros temas etnográficos han despuntado de manera importante; tal es el caso del documental *H2Omx* de Lorenzo Hagerman y José Cohen, que aborda una de las grandes problemáticas en la actualidad: la escases del agua, un tema que no había sido tratado anteriormente y que registra puntualmente el desabasto, el desperdicio y los graves problemas de contaminación del agua, y hace un urgente llamado a la acción y al compromiso de los ciudadanos.

O el caso del multipremiado documental *Huicholes, los últimos guardianes del Peyote* de Hernán Vilchez, un documental independiente coproducido por México y Argentina, estrenado el 17 de mayo de 2014 en Real de Catorce, San Luis Potosí. Narra la historia del pueblo wixárika y su lucha por preservar Wirikuta, su

¹⁶⁴ WEB: <http://www.excelsior.com.mx/opinion/la-critica/2014/11/24/993965> Fecha y hora de consulta: 8-jul-15 16:43 hrs.

lugar más sagrado y la tierra donde crece el peyote, la medicina ancestral que mantiene vivo el conocimiento de este pueblo emblemático de México. Transversal a este eje narrativo, aparece el conflicto: la amenaza de las empresas mineras que, de concretar sus trabajos de explotación, podrían contaminar Wirikuta, convirtiéndolo en un territorio estéril.

La temática es excelente, por un lado es un claro ejemplo de que el cine mexicano sigue exaltando la identidad nacional, y por otro, es una muestra de que personas interesadas en la realización de temas como el despojo de los habitantes de tierras sagradas en el territorio nacional, pueden cambiar una realidad permeada de codicia por parte de las políticas gubernamentales, pueden generar cambios, difundiendo la información al mundo.

El Anuario 2014 de IMCINE hace un estudio de caso de este documental, porque ha sido aclamado mundialmente con premios como Mejor Documental, en el Red Nation Film Festival, California, 2014; Premio del Público, Premio Signis y Mención del Jurado en la sección Largometrajes en Competencia del Festival Internacional de Cine Ambiental, Buenos Aires, 2014, y Mejor Documental en el Festival Sayulita, Nayarit, México, 2015.

Otro caso de documental que merece atención especial, es el último largometraje de Nicolás Echevarría, *Eco en la montaña*, exhibiéndose actualmente en la Cineteca Nacional y algunas salas de cine independiente, este filme es una mirada a la vida y obra de Santos de la Torre, un gran artista Wixárika (huichol) que, como su pueblo, vive en el olvido. El público conocerá el infortunio de este artista que, a pesar de ser autor de un gran mural en la estación de metro Palais Royal en el museo Louvre, vive aislado e ignorado en su país.

Es pertinente mencionar una reseña que el sitio de Internet Variety realizó un artículo sobre *Eco de la Montaña*:

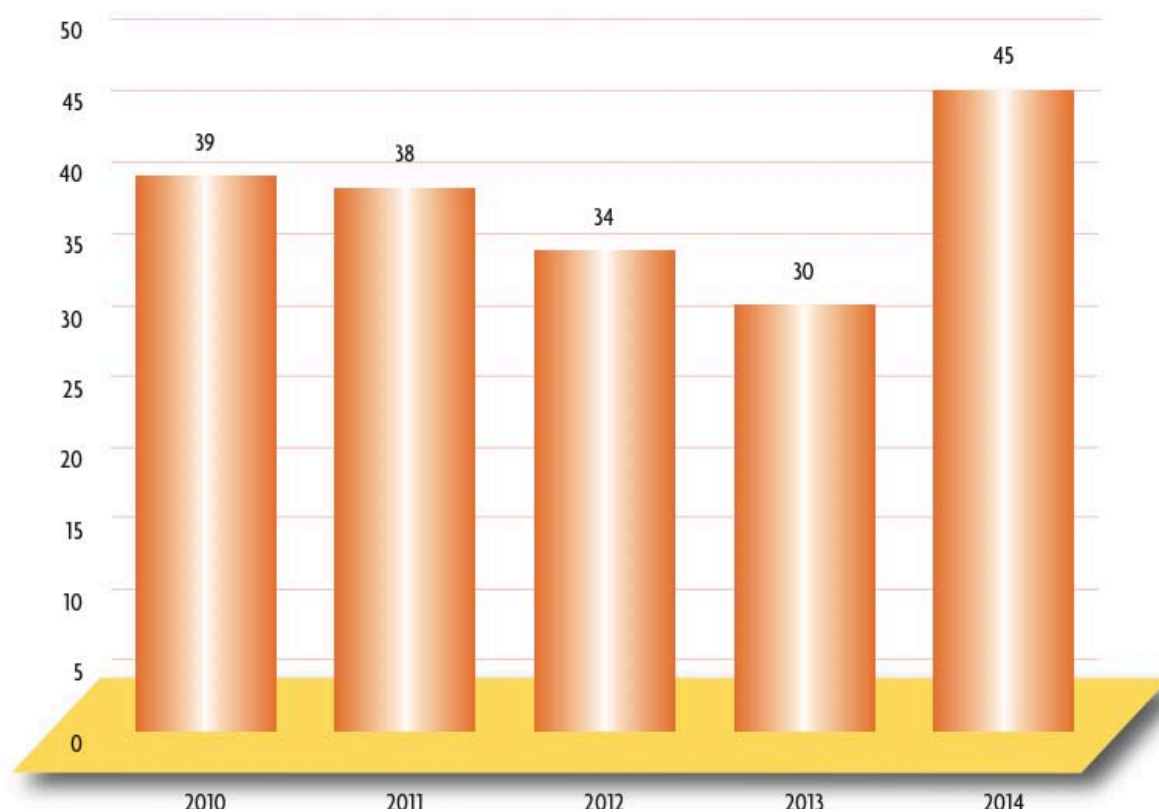
“Un galardonado documental sobre el artista huichol Santos de la Torre, dividido entre el proceso creativo y escenas de rituales tradicionales. Fascinado por la cultura

indígena huichol, el documentalista mexicano Nicolás Echevarría ("Cabeza de Vaca") vuelve su ojo artísticamente al maestro muralista Santos de la Torre, en el magníficamente "Eco de la Montaña". Una de los principales artistas de los huicholes, de la Torre, crea impresionantes murales tradicionales y complejos de cuentas multicolores, sus patrones ligados a la tierra y la religión de los pueblos. Echevarría documenta a él y su familia, tanto en el acto de la creación y durante los rituales elaborados que, aunque interesante, siguen siendo frustrantemente inexplicables".¹⁶⁵

Eco en la montaña es un claro ejemplo de un cine mexicano nacionalista, preocupado por exaltar su cultura, su tradiciones y el conocimiento ancestral del protagonista, pero sobre todo su gran talento artístico, el inmensurable valor del artista anónimo; Echevarría refuerza el nacionalismo y la identidad mexicana en un documental que ha sido afamado por la crítica y bien recibido por el público, mexicano e internacional, vuelve a poner a la vista del mundo su calidad de realizador con este nuevo documental etnográfico que exhibe la realidad de una comunidad y su cultura, amenazada por las políticas del Estado.

Y dentro de estas perspectivas, ha habido buenas miras para los documentales mexicanos, que felizmente han aumentado su producción desde el 2010 y han alcanzado su máximo punto en el 2014, tal como lo muestra la siguiente gráfica de IMCINE:

Gráfica 5. Producción de documentales en 2010-2014 / Graph 5. Documentary Production in 2010-2014



Y en estos nuevos paradigmas fílmicos recae el análisis social, las problemáticas actuales vistas en la pantalla; sí el público quiere saber que es lo que está sucediendo en el país, no sólo tiene la demagogia amarillista de la televisión, ahora también puede saberlo en las historias y documentales que se están realizando actualmente, puede disfrutar de propuestas estéticas y puede interpretar las temáticas desde distintas vertientes, al acercarse a un cine de autor que no le da a este público todo digerido. Como estandarte ante la globalización, el cine mexicano sigue conservando su que hacer “nacionalista”, con el documental etnográfico. Pero también, sí el público quiere acercarse a un cine más relajado, se está produciendo un cine comercial *bien hecho*, como ejemplos, se tienen las cintas más taquilleras de los últimos años, que han demostrado estar a la par de cualquier cine de calidad mundial.

A partir de la última década, una creciente producción de películas mexicanas de cuidadosa calidad que se están abriendo espacio en las pantallas nacionales e internacionales describen la evolución de esta aparente nueva etapa del cine mexicano, y tal vez, de un “nuevo público” a mediano y largo plazos.¹⁶⁶

Vale la pena mencionar que el cine independiente se ha fortalecido, y remarcar el hecho de que, algo importante está pasando en el fenómeno de la cinematografía mexicana, los cineastas contemporáneos se están preocupando por hacer un cine de calidad en todos los sentidos, en renovar modelos y tocar las problemáticas actuales del país, estos nuevos bríos dan esperanza y aliento, para seguir en contra corriente de una industria fílmica moribunda que está en manos de un Estado que no tiene la menor idea de cómo lidiar con ella, y que solo pretende vivir de las ganancias en taquilla de las películas producidas en Estados Unidos, olvidando la riqueza cultural que México posee y los talentos que la están vivificando e inmortalizando.

¹⁶⁶ HINOJOSA, Córdova Lucía. óp. cit. Pág. 10.

Aun no hay suficientes elementos para hablar de un “neocine mexicano” del siglo XXI, no se ha definido como tal una nueva corriente que de paso a eso, falta mucho apoyo, pero se está avanzando positivamente en el camino; sí bien el FOPROCINE y FIDECINE han colaborado a elevar estándares de calidad y posicionar un cine mexicano de autor, estos fondos necesitan dejar de trabajar a medias y eliminar su burocracia.

Con lo señalado anteriormente, se puede entender a la industria fílmica actual, los factores clave de su agonía o mejor dicho, muerte, y al mismo tiempo, los cambios que han venido manifestándose en la realización del cine mexicano, tanto el comercial, como el independiente. Se manifiesta un despunte esperanzador en los últimos 5 años en audiencia, en calidad y reconocimiento internacional. Se sabe hacia donde se perfilan las tendencias de un nuevo paradigma fílmico nacional.

CAPITULO III

EL CINE MEXICANO (2007-2015) ENSAYO

Este capítulo tiene como objetivo general, exponer diversas propuestas para la reactivación de la industria cinematográfica mexicana, propuestas en los tres eslabones de la cadena de dicha industria: producción, distribución y exhibición.

La primera propuesta gira en torno a cómo incrementar la producción, con fondos gubernamentales y políticas públicas de Estado, se analizan factores que pueden rescatarse de las viejas políticas y la situación actual de los fondos de financiación. Después se estudian diversas potencias de la cinematografía mundial y se aplican ejemplos al caso de México, para posteriormente entrar en el tema legislativo y por último, se plantean soluciones en la búsqueda de nuevos métodos de exhibición y distribución gracias a las nuevas tecnologías y a la digitalización.

De manera más detallada, en este capítulo se exponen propuestas y posibles soluciones para reactivar la industria cinematográfica mexicana, primeramente, tomando en cuenta los alcances y las limitantes que tiene actualmente, para así esbozar ejemplos de países que se están consolidando en el mercado de la cinematografía mundial, analizar a qué se debe esa consolidación, cuáles son las políticas públicas, fondos estatales y de inversión privada, y trazar entonces, lo que podría aplicarse de esos ejemplos en la industria fílmica nacional.

En lo particular y con base en la experiencia que se ha obtenido en el trabajo dentro de varias producciones cinematográficas mexicanas, se puede señalar que, no sólo la industria fílmica está moribunda, el ejercicio de realizar cine en México resulta un proeza desafiante y complicada; por eso es pertinente efectuar el análisis de los retos actuales, y proponer posibles soluciones por eslabones, primeramente, el primer eslabón que es la producción (la concepción y realización de un proyecto cinematográfico).

Por eso, la primera propuesta gira en torno a cómo incrementar la producción, en la cual, los fondos gubernamentales y las políticas públicas de Estado juegan un papel primordial, se menciona qué se puede rescatar de las viejas políticas y que sucede con los fondos de financiación actualmente. Después se analizan cinematografías mundiales que viven prácticamente del capital privado y se aplican ejemplos al caso de México, para posteriormente entrar en el tema legislativo y por último, esbozar soluciones en la búsqueda de nuevos métodos de exhibición y distribución gracias a las nuevas tecnologías y a la digitalización.

En lo particular, se ha comprobado que la experiencia en el gremio cinematográfico es complicada, el equipo de producción se ve forzado a trabajar en condiciones extremas, de tiempo y presupuesto, los salarios son desproporcionados y bajísimos en comparación con tabulaciones en países donde

la industria fílmica es activa. Por eso, este capítulo pretende dilucidar diversas propuestas para reactivar el flujo económico en los tres eslabones de la industria (producción, distribución y exhibición).

Sí este flujo económico logra activarse en los tres eslabones, que son interdependientes entre sí, la producción de películas en México sería continua, por lo que el gremio que labora en el quehacer cinematográfico podrá realmente vivir de este ejercicio y no involucrarse sólo por amor al arte, se hablaría también de una estabilidad laboral al haber producciones continuas, los privilegios podrían extenderse a los trabajadores más allá de los sindicatos, se lograría emplear a un mayor número de egresados de las escuelas de cine y técnicos, se financiarían más operas primas y proyectos con un guion de calidad, se impulsaría una profesionalización y capacitación de personal técnico y se obtendría más infraestructura para no depender de otros capitales; se exportarían más producciones mexicanas, se fomentaría el consumo de un cine nacional entre las audiencias.

Sí se puede revivir la industria fílmica mexicana, sin embargo, son muchos los retos que hay que enfrentar, sobretodo, romper estructuras, este capítulo pretende exponer cuales son esos retos y que estructuras hay que romper; así como los ejemplos de otras naciones que pueden servir a la industria nacional y las medidas a tomar para posicionar a México dentro de los líderes de la cinematografía mundial.

3.1. POLÍTICAS PÚBLICAS IMPRESCINDIBLES PARA LA REACTIVACIÓN DE LA INDUSTRIA FÍLMICA NACIONAL.

En este primer punto se plantea la necesidad de un Organismo de Patrimonio que proteja a la cultura mexicana, traducida en sus bienes culturales, esta idea se retoma de los organismos que ha creado Canadá para proteger sus industrias

culturales, después se aborda el tema de las políticas públicas necesarias para la reactivación de la industria fílmica en México.

3.1.1. México precisa de un Organismo de “Patrimonio Cultural”.

En esta era globalizadora, no es de extrañarse que todas las naciones del globo estén dentro del proceso homogeneizador cultural, comandado por la potencia en industrias culturales y mercantilización de la cultura, Estados Unidos. Ante este panorama, muchos países han adoptado por fortalecer su identidad nacional y colocar su patrimonio cultural por encima del fenómeno globalizante y como lucha contra el emperador de la cultura de masas. México no debería de ser la excepción. Pero un ejemplo que hay que señalar es el de Canadá y sus políticas proteccionistas a sus industrias culturales, que podrían implementarse en México.

A pesar de que el “nacionalismo cultural” canadiense está, al parecer, perdiendo fuerza y presencia políticas en la actualidad, a tono con el neoliberalismo que ha ocupado la hegemonía ideológica mundial, los gobiernos canadienses sí han continuado con aquella tradición durante los últimos años, la cual también se ha traducido en políticas concretas de apoyo al sector audiovisual. Por un lado, en la medida en que los canadienses han considerado que las industrias culturales, incluido, por supuesto, el sector audiovisual, tienen implicaciones en torno a sus identidades culturales, aquellas se han excluido mediante la llamada “excepción cultural”, de todo tratado internacional de comercio suscrito por Canadá.¹⁶⁷

En este sentido, y dentro de la premisa anterior de la estabilidad en las organizaciones gubernamentales, habría que crear primero un organismo que ampare el “patrimonio cultural”, que proteja los bienes culturales del país: tradicionalismos, etnias, dialectos, rituales, gastronomía, artesanías, conocimiento ancestral, etc., todo aquello que conforma la identidad mexicana; no se puede estar sólo en espera de que la UNESCO declare “patrimonio de la humanidad” a

¹⁶⁷ GARCÍA, Canclini Néstor. *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y el extranjero*. Universidad de Guadalajara. IMCINE. México 2006. Pág. 39-40.

sitios arquitectónicos ancestrales, para evitar su profanación o desaparición, cuando el gobierno debe tomar la iniciativa y ser el primero en proteger todo el patrimonio cultural del país.

De hecho, la noción de diversidad cultural ha sido colocada en el centro de las políticas culturales del gobierno canadiense, que ha logrado durante las últimas décadas asumir la propia multietnicidad y diversidad de su propia población: a partir, primero, de la convivencia de los grupos principales, de habla inglesa y francesa y además por la nutrida inmigración que ha recibido en decenios recientes.¹⁶⁸

“El nacionalismo puede fácilmente volverse chovinista, xenofóbico, parroquial y elitista. Nosotros no necesitamos apoyo público a la producción cultural para expresar una identidad nacional. Tenemos que suspender la búsqueda de algún romántico y omniabarcante lazo cultural común. En cambio, necesitamos apoyo público para que la producción cultural explore los modos múltiples y contradictorios en que existimos como seres sociales en nuestras vidas cotidianas”.¹⁶⁹

Este es el primer paso antes que la creación de fondos de subsidio para la industria fílmica, la protección de la cultura en todas las manifestaciones artísticas, porque justamente este patrimonio cultural es el motor de despegue para la industria audiovisual; se ha visto que toda nación que protege su identidad cultural, y la emplea como arma en contra de la homogeneidad globalizadora, tiene a su vez, industrias culturales consolidadas, que son también, un motor económico importante, entre las que se encuentra la cinematográfica. Por eso, México, siendo una nación con una vasta cultura ancestral, repleta de color y tradiciones necesita de la creación de un fondo similar al de Canadá.

3.1.2. Las políticas públicas para reactivar la industria fílmica nacional.

Actualmente son muchos los retos a desafiar para generar una producción continua, voluminosa y bien remunerada para el equipo que realiza la película;

¹⁶⁸ GARCÍA, Canclini Néstor. Óp. Cit. ídem. Pág. 46-47

¹⁶⁹ ídem.

bien dijo Alberto Cortés Calderón, egresado del CUEC en la generación de los 80, (cuando México atravesaba su peor momento de crisis cinematográfica), situación que no ha cambiado mucho actualmente, que, para filmar una película, había que vender tu carro, tu casa, pedir prestado a todo el mundo; si bien el panorama ha mejorado, y existen Fondos que subsidian los proyectos fílmicos en el país, aún existe mucha burocracia y corrupción dentro de la administración pública, que obliga a la mayoría de los cineastas a continuar bajo esta línea de auto subsidiar sus proyectos.

Por eso, es menester apuntalar que las políticas públicas y el ejercicio del Estado en las industrias culturales son un fuerte impulso para que éstas crezcan y logren competir a una escala global, las potencias culturales en el mundo han logrado desarrollarse y mantenerse en ese sitio gracias a las políticas públicas, fondos y organismos que el Estado crea, no solo para la producción de los bienes culturales, sino también para su promoción y difusión, la cual se logra a través de exportaciones e intercambios de estos bienes. Por eso hay que señalar que en esas naciones potencialmente activas en sus industrias culturales, existe la participación del Estado, reflejada en una fuerte preocupación por la cultura de su país y una conciencia de protección a la identidad propia nacional.

Si bien, México, a lo largo de su historia ha tenido diversas políticas públicas que han impulsado las industrias culturales, y en este caso en particular, la fílmica, nunca ha mantenido una estabilidad, ya que estas políticas publicas han cambiado drásticamente según los intereses de quien sustenta el poder. Actualmente cuenta con diversos fondos públicos para incentivar la producción de cine, fondos que han sido creados en los últimos dos decenios y son un importante sustento de la producción fílmica actual.

Como se ha mencionado anteriormente, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), que fue creado en 1983, al que se integran los Estudios Churubusco, y más tarde, en 1988, se constituye dentro de la Secretaria de Educación Pública

(SEP), el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CONACULTA), que tiene a su vez el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), se consolidaron como empresa estatal mayoritaria, al conjunto de organismos de su dependencia en el marco de nuevos objetivos que trazaron la política cultural mexicana hasta el día de hoy.

Al surgir el IMCINE, éste absorbe toda la responsabilidad y funciones de antiguas dependencias del gobierno que se encaraban de coordinar todos los eslabones (producción, distribución y exhibición) de la industria fílmica en el país, en este sentido, lo que es pertinente analizar es sí en el contexto político, social y económico por el que atraviesa actualmente México, las limitantes de un presupuesto prometido contra el otorgado, la corrupción, el nepotismo y los criterios de selección para financiar proyectos merman en gran medida el impulso del cine mexicano.

Primeramente hace falta verificar mediante una fuerte legislación que las funciones del Instituto se cumplan debidamente, tales funciones básicas son: a) promover y coordinar la producción, distribución y exhibición de materiales cinematográficos, a través de las entidades que opere y de los demás instrumentos que considere necesarios a tal fin; b) promover la producción cinematográfica del sector público, orientada a garantizar la continuidad y superación artística, industrial y económica del cine mexicano; c) celebrar convenios de cooperación, coproducción e intercambio con entidades cinematográficas nacionales y extranjeras; d) realizar estudios y organizar un sistema de capacitación cinematográfica; e) establecer oficinas, agencias y representaciones dentro y fuera del país.¹⁷⁰

Si estas funciones se cumplen sólo parcialmente, y los fondos creados para el subsidio cinematográfico, no destinan el presupuesto prometido, y entonces, no

¹⁷⁰HARVEY, Edwin R. Política y financiación pública de la cinematografía: países iberoamericanos en el contexto internacional : antecedentes, instituciones y experiencias. Madrid, Fundación Autor, depósito legal 2005 Pág. 102.

despuntan en su totalidad, la función primordial de este organismo estatal de impulsar y promover el cine nacional no se consuma; y además se agrega la inestabilidad al que se ve sometido este Instituto, según los aires de la política en turno, los recortes presupuestales y la contaminación en el personal de la administración pública, con este panorama, la industria seguirá destinada al fracaso.

Para combatir este panorama, primero hay que lograr una estabilidad en estos organismos públicos, que no sean alterados o modificados según el sexenio o la administración en turno, se necesita un proteccionismo que ampare a los institutos creados, a sus funciones y presupuestos otorgados, la permanencia es lo que consolida cualquier política pública; un caso destacable es el de la política gubernamental en materia de cine, asumida por los gobiernos de Argentina, “desde la creación del Instituto Nacional de Cinematografía en 1957 que, a más de medio siglo de gestión ininterrumpida no dudamos en calificar de una verdadera política de Estado, dadas las sólidas fuentes de financiación en que se sustenta su pública gestión”.¹⁷¹ Desafortunadamente, México ha carecido de esta estabilidad durante toda su historia política, desde que se dismanteló la industria cinematográfica en los 80, se ha venido luchando para revivirla, lo que ha sido complicado en medio de un contexto que ya está permeado con la privatización y la fuerza trasnacional que impide al mismo Estado operar a favor de las industrias culturales nacionales.

La lucha se ha dado a través de los fondos creados por IMCINE para producir un cine de calidad, a través del Fondo para la Protección Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), que también se han señalado anteriormente, como impulsos importantes para la recuperación del cine mexicano en estándares cualitativos, éstos fondos son dependientes directamente del IMCINE, a excepción del Centro de Producción de Corto Metraje y de Promotora Cinematográfica Mexicana S.A.. Entonces,

¹⁷¹ Ídem. Pág. 416.

“actualmente el IMCINE es el organismo federal dependiente del CONACULTA que tiene como objetivo promover y coordinar la producción cinematográfica del sector público, orientado a asegurar la continuidad y la calidad artística del cine mexicano, buscando consolidar y promover tanto la producción de cortos como largometrajes y documentales experimentales, como la capacitación, distribución, la exhibición y la difusión cinematográficas en el territorio nacional y en el exterior”.¹⁷²

Pero la creación de estos fondos, sigue siendo una lucha, no un triunfo, las funciones que cumplen no alcanzan para subsanar las políticas neoliberales impulsadas años atrás, se necesitan fondos más fuertes, estables y sólidos.

Todas las industrias cinematográficas en el globo se han visto amenazadas por la globalización, no sólo México, las pocas naciones que han logrado fragmentar este fenómeno, lo han logrado a partir de políticas proteccionistas, ya se vio en el capítulo anterior con el Tratado de Libre Comercio, que Canadá ha sido el claro referente de protección a sus industrias culturales, y es también un ejemplo de las políticas de Estado y fondos creados para el impulso de su industria fílmica. Ciertamente hay una gran diferencia entre fondos gubernamentales de Canadá y los de México, primero en cantidad, en México todo depende prácticamente del IMCINE y en Canadá hay diversos fondos que enfocan todo el proceso industrial de una película, desde su realización , hasta su distribución y exhibición. Esto es algo que hay que tomar en cuenta para las políticas culturales nacionales.

Continuando con los ejemplos de Canadá, en el caso del cine, además de una serie de entidades provinciales que se encargan de promover el desarrollo audiovisual, hay políticas y acciones a nivel federal por parte de por lo menos dos organismos, que ya han tenido algunos logros en mercados internacionales. Estas entidades, coordinadas por el Departamento del Patrimonio Canadiense, son: el National Film Board, que llegó a ser una productora estatal importante (de cine y

¹⁷² Ídem 147.

posteriormente también de televisión), especialmente de material documental, pero cuyo papel ha disminuido en los últimos años, dejando paso para la estimulación del sector a Telefilm Canadá. Esta es una agencia cultural Federal que se dedica a desarrollar y promover la industria del cine, televisión y video multimedia.

Esto último es importante y un caso de contraste en México: a diferencia por ejemplo de la operación “sectorial” cerrada de IMCINE en México, la entidad canadiense tiene en cuenta no solamente a la cinematografía, sino a lo que se ha dado en llamar el “sector audiovisual”, que obviamente incluye a la televisión y el video. Incluso, desde 1995, Telefilm Canadá se ocupa también de impulsar la producción, en algún grado, en el renglón de los “multimedia”. Así, la pagina de internet de este organismo describía recientemente sus actividades:¹⁷³

“Telefilm ha impulsado grandemente el desarrollo de producciones canadienses y su distribución. Hoy, la industria audiovisual canadiense es uno de los sectores principales de exportación. La industria genera actividades económicas de gran magnitud -2.7 millones de dólares canadienses solamente de la producción- y crea decenas de miles de empleos. Las exportaciones de productos audiovisuales canadienses fueron en 1995 un total estimado de 1,400 millones de dólares, incluido el valor de la producción de servicios de Canadá.

Telefilm Canadá provee apoyo financiero a productos culturales de alta calidad en todas las etapas de proyecto: investigación y desarrollo, producción, distribución, mercadeo y promoción. Este apoyo toma muchas formas posibles: inversiones, prestamos, garantías, adelantos, líneas de crédito y becas para festivales canadienses.

Tomando en cuenta su desarrollo integral, Telefilm promueve la industria canadiense y sus productos mediante festivales y en los mercados internacionales.

Telefilm Canadá también administra por parte del gobierno canadiense los convenios internacionales de coproducción en televisión y cine. En 1996, las coproducciones generaron actividades económicas por un valor de 250 millones de dólares, llevando el total por los últimos diez años a más de 1 500 millones”.¹⁷⁴

Al respecto Canclini también señala que aun cuando los apoyos de Telefilm Canadá no han resuelto la enorme dominación de los mercados por parte de la

¹⁷³ GARCÍA, Canclini, Néstor. Óp. Cit. Pág. 41.

¹⁷⁴ Ídem. Pág. 41-42

cinematografía y la televisión estadounidenses, hay evidencias de que ha impulsado el mejoramiento de la capacidad de producción y distribución del sector audiovisual en este país. Tanto el National Film Board como Telefilm Canadá pertenecen al departamento del Patrimonio Canadiense, el cual, dentro de su Rama de Industrias Culturales:

“Desarrolla políticas y programas para fortalecer las industrias culturales canadienses y asegurar el acceso a filmes, videos, libros, revistas y grabaciones sonoras hechas en Canadá. La Rama se responsabiliza también por las políticas de derechos de autor y asesora al Ministro con respecto a Telefilm Canada y el National Film Board”.¹⁷⁵

En este sentido, Canadá ha mostrado siempre una gran pericia para proteger sus industrias culturales, tal como lo hizo en la firma del TLCAN al aplicar la regla de “excepción cultural” y sacarlas del acuerdo, México necesita definitivamente un departamento de “Patrimonio Mexicano” que gire bajo esa lógica, aún más cuando es una nación inmensamente rica en manifestaciones culturales.

Existen varios puntos que analizar e implementar en la lógica de las industrias culturales en México, con base en lo que señaló Canclini sobre las políticas canadienses; primeramente se aprecia una fuerte política pública, impulsada a través de un organismo fuerte y consolidado: Telefim, éste no sólo se encarga de otorgar fondos para la producción, esta inmerso en el ciclo completo, en todos los eslabones: producción, distribución y exhibición, en divergencia con México, y como lo apuntaba el autor, “y su fragmentada operación por parte del IMCINE”, es importante entender esto, porque sí bien la producción se ha recuperado en los últimos años, y en el 2014 se produjeron más de cien películas, lo cual es un logro bastante importante, después de una aguda crisis a finales del siglo pasado, la industria fílmica sigue atorada con la distribución y la exhibición.

Se precisa entonces, de un Instituto que esté involucrado en el ciclo completo de la industria, como lo está Telefilm, que impulsa proyectos nuevos, estimula a los

¹⁷⁵ ídem. Pág. 42.

creativos, pero también está inmerso en los procesos más decisivos para la recuperación y fluencia de fondos, eso es sencillo para Telefilm, porque todo el proceso completo está bajo su tutela, al ser dueños de sus distribuidoras y exhibidoras, pueden exportar y crear una economía que fluya y no que se estanque en el sistema oligopólico, como sucede en México.

México necesitaría en primer lugar, volver a apropiarse de sus distribuidoras y ganar espacio en la exhibición nuevamente, pero ese reto no es una tarea sencilla, habría que romper estructuras; primeramente, por el tema de los consumos culturales del país, la audiencia está habituada al consumo de un cine hollywoodense, con un 90% de exhibición de este cine, el público deja importantes derrames económicos en las taquillas, (como también se vio en el capítulo anterior), pero esos derrames son para películas de Estados Unidos, lo que habría que tomar también como ejemplo de las instituciones de Canadá en este sentido, es que se encargan de impulsar un cine nacional, de promover y apoyar talentos nacionales, y que eso no le resulta difícil, cuando ese país no es un subordinado cultural de la potencia estadounidense.

Una tarea importante es definir claramente un proyecto común para que la industria cinematográfica mexicana logre acuerdos y acciones grupales. La segunda tarea es fortalecer la interacción entre empresas, universidades y gobierno que lleve a diseñar e implementar iniciativas comunes con la intención de robustecer e internacionalizar la industria.

El sector público debe desempeñar un papel activo. Jorge Mario Martínez Piva, sugiere ejecutar y evaluar políticas que lleven a vigorizar la capacidad de los productores mexicanos para realizar obras de mayor calidad y potencial de ser comercializadas en el exterior, pues actualmente un número reducido de ellas se exporta con éxito y también un número reducido es rentable en términos

económicos.¹⁷⁶

Se reconoce que las políticas públicas deben tomar en cuenta que, además de los beneficios económicos directos para los productores, la industria cinematográfica tiene una gran cantidad de efectos directos e indirectos en materia de empleo, inversión y adquisición de bienes y servicios, además de su valor intangible como mecanismo para fortalecer valores, cultura e identidad nacional, así como de difusión cultural y promoción en el extranjero. Sin embargo, cumplir los objetivos económicos y culturales de la producción cinematográfica se lograría de mejor manera si creciera la audiencia en México y el extranjero.

3.2. EL PAPEL DEL ESTADO EN LA INDUSTRIA FÍLMICA NACIONAL.

En este punto se señala la importancia que tienen los fondos públicos creados por los gobiernos para el impulso de cualquier industria cinematográfica, para después analizarlos en el contexto mexicano, efectuando una comparación con los fondos canadienses, para desarrollar la propuesta de lo que es aplicable para México; se expone también la importancia de crear nuevas audiencias que comiencen a habituarse al consumo de películas nacionales, y finalmente se plantea el doble discurso de la estatización en las industrias culturales.

3.2.1. Fondos públicos y creación de nuevas audiencias.

Toda esta problemática tiene varias vertientes que son intrínsecas entre sí: Sí no se vuelve a ganar terreno en la exhibición nacional no hay manera de ir habituando al público a consumir cine mexicano, si no se modifican los consumos culturales audiovisuales, empezando en la televisión, es decir, sino se cambia la línea de televisión basura creada por los monopolios televisivos de Televisa y Tv Azteca, ese mismo público que acude a los cines, no comenzará a cambiar el

¹⁷⁶ MARTÍNEZ Piva Jorge Mario, et al. Ensayo: La Industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor. Sede Subregional de la CEPAL en México. Red MERCOSUR. México, D.F., diciembre de 2010. Pág. 46.

enfoque y las preferencias por un cine no sólo nacional, sino un cine nacional de calidad, que también ya se demostró que es posible, y se está haciendo. En ese sentido, el primer paso ante esta situación, es también una democratización de los medios audiovisuales.

Canadá no sólo exporta cine, también exporta infinidad de productos audiovisuales, porque los fondos que tiene, no sólo miden la calidad en la cinematografía, como lo hace México, también lo hacen los contenidos televisivos; con esto, sus audiencias tienen otro enfoque y otros consumos culturales. La calidad en contenidos y estéticas tiene que irse formando desde las bases, desde los medios más accesibles para el público, y este tópico de consumos culturales merece un trabajo aparte, ya que aquí no se alcanza a abordar debidamente, necesitaría una futura línea de investigación.

Y en este sentido, cuando se transforman estas audiencias, la pantalla se transforma también, se buscarán contenidos y estética que aporten al engrandecimiento de una cultura nacional, por ejemplo, *Del guión a la pantalla. Nuevas direcciones de políticas para el filme canadiense*: es una política lanzada por la entonces ministra del Patrimonio Canadiense, Sheila Copps, es un refinamiento de las políticas ya existentes, cuyo objetivo general es el cambio “de construir una industria a construir una audiencia”. De ahí por ejemplo, que una de las ambiciosas metas trazadas sea “capturar 5% de taquilla nacional en 5 años e incrementar las audiencias para las películas canadienses en el extranjero”. Pero hay otros cuatro objetivos generales que propone García Canclini:¹⁷⁷

1. Desarrollar y retener creadores talentosos, invirtiendo en el desarrollo de guiones y en desarrollo profesional para los realizadores;
2. Promover la calidad y diversidad de las películas canadienses, reestructurando los programas de apoyo para recompensar el desempeño y alentando un incremento en los presupuestos promedio de producción;

¹⁷⁷ GARCÍA, Canclini, Néstor. Óp. Cit. Pág. 47-48.

3. Construir más grandes audiencias en casa y en el extranjero, mediante un más efectivo apoyo al mercadeo y promoción de los largometrajes canadienses; y
4. Preservar y diseminar nuestro acervo de películas para las audiencias de hoy mañana.

“Desarrollar y retener creadores talentosos”, esto es algo que definitivamente tiene que hacerse en la política cultural de México, pero sucede lo opuesto, al no haber subsidios suficientes e infraestructura, la fuga de talentos es inexorable, el desarrollo será imposible mientras no se reactive la industria fílmica; si el derrame económico (que surge del éxito originado por el público acudiendo a los cines actualmente) sigue quedándose en la punta de la pirámide oligopólica, en vez de que fluya para nuevos proyectos, ¿de qué manera se puede invertir propiamente en el desarrollo de guiones y en el desarrollo profesional para los realizadores?. Si ni siquiera se llegan a recuperar costos de producción.

No hay forma de crear infraestructura sino no hay flujo económico, México no puede seguir dependiendo del desarrollo tecnológico de Estados Unidos, ese ha sido siempre un punto desfavorable para este país, y una razón de la subordinación que ha tenido ante la potencia vecina; pero se ha demostrado que México, aún como parte de las naciones en desarrollo, cuenta con todo el equipo para completar una producción de calidad, desde el inicio hasta el final, posee lo necesario en cuestiones de producción y post-producción para lograr resultados en laboratorio, efectos, sonorización y calidad visual en todos los sentidos; evidentemente no puede compararse a la infraestructura del contiguo del norte, pero sí este flujo económico existiera, cómo se mencionó, recobrando el ciclo completo de la industria, podría irse equipando paulatinamente hasta desarrollar desde nuevos estudios de filmación, hasta laboratorios de pos-producción de primer nivel.

Claro que, aunado a esto, debe de invertirse en la capacitación del personal para el manejo de equipo, puesto que esto ha sido otro grave problema en la historia cinematográfica mexicana, que cuando se contó con equipo tecnológico de primer nivel en los Estudios Churubusco, el personal no estaba capacitado para su manejo. La formación de capacidades nacionales en infraestructura, tecnología, así como capacitación de los recursos humanos en nuevas tecnologías digitales, requieren fortalecerse para lograr mejores resultados en esta actividad.

Promover la calidad y diversidad de las películas mexicanas, reestructurando los programas de apoyo para recompensar el desempeño y alentando un incremento en los presupuestos promedio de producción; en este sentido, se necesitan romper estructuras también, los programas de apoyo no son suficientes en México, hace falta llevar más historias a la pantalla, porque ya se ha visto que sí hay cineastas talentosos y propositivos, y aumentar el presupuesto para las producciones; en el país se cuentan con escasos subsidios económicos para su financiación. Que son solo los mencionados FOPROCINE, FIDECINE, y FONCA, coordinados por CONACYT e IMCINE.

Otro recurso que hay que mencionar es el del Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional (EFICINE), es un estímulo fiscal para los contribuyentes que otorga el Artículo 189 de la Ley del Impuesto sobre la Renta y que apoya la producción o postproducción de largometrajes de ficción, animación y/o documental; así como la distribución de películas. A través de EFICINE, los contribuyentes que inviertan en proyectos cinematográficos en México pueden obtener un crédito fiscal, equivalente al monto de su inversión, contra el impuesto sobre la renta en el ejercicio en el que se determine el crédito.¹⁷⁸

¹⁷⁸ WEB: <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/eficine> hora y fecha de consulta: 27-julio-2015 11:23 hrs.

En contraste, Canadá tiene múltiples fondos para causas diversas dentro del ciclo cinematográfico: Entre los programas y acciones propuestos, destaca el establecimiento de un nuevo Fondo Canadá para Películas (Canada Feature Film Fund), que consistiría en unos 100 millones de dólares canadienses al año. A partir de este, se instituye un Programa de Asistencia a la Escritura de Guiones (Screenwriting Assistance Program), con una serie de becas y apoyos que permitan crear un conjunto de guionistas experimentados y un banco de guiones canadienses promisorios. Un programa medular es el de Asistencia al Desarrollo, Producción y Mercadeo de Proyectos (Project Development, Production and Marketing Assistance Program), que recibirá 85 de los 100 millones anuales presupuestados. Este busca respaldar más integralmente la producción e incrementar los presupuestos promedio. Dentro de este programa se incluye el apoyo a distribuidores, para actividades de mercadeo y promoción. Complemento de este último aspecto, dentro del objetivo de “construir” audiencias, está el Programa de Actividades Complementarias, que reserva casi 5 millones de dólares canadienses para apoyar la participación en festivales extranjeros y los llamados *trade shows*, la organización de festivales fílmicos canadienses, igual que de ceremonias de entrega de premios, así como el desarrollo de redes alternativas de distribución.¹⁷⁹

Lo hay que destacar en estos programas, es que no sólo son para la producción de películas, también tienen fondos destinados a la mercadotecnia, es decir, a la publicidad, difusión y exportación de sus obras, el mercadeo y la promoción son piezas fundamentales que mantienen el flujo económico; como se vio también en el capítulo II, ante el éxito comercial de la película mexicana *Sexo, pudor y lágrimas* (1999) de Antonio Serrano, con la cual se demostró que la parte de la campaña publicitaria y la promoción fue fundamental para dicho éxito. Los fondos que se instauren en México deben ser también dirigidos al apoyo de campañas de publicidad y marketing para las películas nacionales. Pensadas evidentemente en su exportación.

¹⁷⁹ Ídem. Pág. 48-49.

Así, por consecuencia, otro de los resultados de crear fondos destinados particularmente para el mercadeo y promoción, será la construcción de más grandes audiencias en casa y en el extranjero de los largometrajes mexicanos.

3.2.2. Apoyo estatal sin institucionalizar la cultura.

Por otro lado, al hablar de romper estructuras, también hay que acotar que los criterios de selección para el financiamiento de películas en México, deben estar a cargo de personas capacitadas y realmente empapadas en el conocimiento y quehacer cinematográfico, es realmente difícil conseguir un apoyo sino se entra en los “criterios de selección” de los funcionarios públicos, ciertamente el tema de la censura y la visión cerrada merman muchos proyectos. En este sentido, lo que dice Jorge Ayala Blanco en su libro *Fugacidad del Cine Mexicano*, es interesante de señalar:

“Ahí está pues la colección y la lotería de absurdos:

El absurdo de personalísimos proyectos de cine de autor que primero deben ser humillantemente corregidos/ modificados/ censurados/ pasteurizados/ uniformados por los cineastas mediocres/ resentidos/ lamesuelas/ grillos que integran las comisiones consultivas del Imcine para ser rechazados/ autorizados/ financiados; el absurdo de cine directores rebajados a estériles cobradores de becas del SNC (es más barato dar canonjías que películas) y a sentirse dignos y beligerantes por defender sus aviadurías en destacables universidades de provincia; el absurdo de los arrinconados Estudios Churubusco con presunta tecnología de punta que aquí nadie sabe manejar, incosteables para mexicanos, despreciados por extranjeros y subutilizados por TVemisores y comerciales (¿ó es para bodegas?); el absurdo de la reducción de los cinetrabajadores mexicanos hambrientos envilecidos que hurgan en los botes de basura de los técnicos norteamericanos para llenar el buche (según el escenógrafo de Titanic, Les Collins); el absurdo de los herederos de la época de Oro convertidos en oposición indeseada; el absurdo de darle cuerda cada seis años a un puñado de jóvenes cineastas para luego dejarlos colgados de la brocha; el absurdo de un cine sobreviviente dependiendo del gobierno y manejado por viles administradores: la función del Estado no es producir películas, sino crear condiciones legales para que resurja un cine autónomo y económicamente sano”.¹⁸⁰

¹⁸⁰ AYALA, Blanco Jorge. *La fugacidad del cine mexicano*. Océano. México, 2001. Pág. 9.

Ayala Blanco nos menciona a grosso modo los lastres de la administración pública del IMCINE, son esos lastres los que tienen que depurarse del instituto, que a su vez determina y coordina los fondos que subsidian nuevos proyectos; se debe entonces, acabar con el nepotismo y las preferencias subjetivas dentro de esos organismos, terminar con la censura, sobre todo la política, que sí bien ha habido avances en ese sentido, aún México está atrasado en comparación con las cinematografías mundiales.

Con estas declaraciones, Ayala Blanco también da pie a hablar del discurso de la *Estatización de la cultura*, en este sentido, el discurso se vuelve doble, porque lo que debe buscarse es el apoyo del Estado en la industria fílmica nacional, pero no la institucionalización de la cultura.

El poder del Estado en las industrias culturales es elemental para su crecimiento y desarrollo, como ya se ha visto anteriormente, sí hay algún facto que rescatar del pasado cinematográfico de México, es la creación del Banco Nacional Cinematográfico que se instauró en 1941, en el sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), y el apoyo estatal durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976), en el que se buscó el incentivo a producciones de calidad y en el que se crearon la Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores del Estado I y II, instancias encaminadas a financiar producciones nacionales. Todas estas coacciones aniquiladas por Margarita López Portillo.

Entonces, es indispensable el apoyo del Estado en el cine nacional, mediante la creación de estas instancias, caso destacable fue el Banco Nacional Cinematográfico, puesto que era el fondo más importante para la producción y promoción de cine mexicano. Francia es un caso en el que justamente la creación de un Banco Cinematográfico, como un establecimiento público de carácter administrativo, dotado de personalidad jurídica y autonomía financiera, se convirtió en el pilar de la industria fílmica de ese país, mismo que le ha permitido consolidarse como una potencia cinematográfica global. Y por el otro lado, está la

parte negativa de la “institucionalización de la cultura”, que fue lo que hizo Margarita López Portillo, al comenzar tácitamente con el desmantelamiento de la industria fílmica nacional y obedecer a sus caprichos, “institucionalizando” la industria y generando una administración pública aún más corrupta y sin criterio alguno.

Lo que se debe rescatar del sexenio Echeverrista, es el activismo que surgió por hacer un cine revolucionario, documental, con excelentes cineastas que retrataban mediante diferentes propuestas artísticas la realidad, y el apoyo económico que otorgó el Estado, sin involucrarse en lo que los creativos correspondía, no se puede acotar que fue la mejor época para la industria, pero si fue un tiempo activo, de subsidios y de generaciones talentosas. Y se debe aprender del pasado, en la medida de aplicar en la actualidad lo que funcionó en ese entonces.

Durante el sexenio de Echeverría Álvarez (1971-1976) la cinematografía mexicana fue casi totalmente estatizada:

“Con esta estatización –mayoritaria, no total, y forzada en buena medida– culminó en 1976 una época excepcional del cine mexicano. Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores de la industria cinematográfica ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas. A pesar de que una muy actuante censura previa impidió muchas veces el abordamiento crítico de temas políticos y sociales de actualidad, y a pesar de que el cine se hizo eco de una retórica tercermundista y demagógica, los nuevos cineastas resultaron capaces por cultura y por oficio de reflejar algo de la complejidad de lo real. (Emilio García Riera)”¹⁸¹

El Estado se encargó durante ese periodo, del financiamiento, de la producción, de la distribución y de la exhibición, de la preservación y de la enseñanza. Prácticamente todas las actividades de la cadena productiva cinematográfica tuvieron participación estatal.

¹⁸¹ GARCÍA, Canclini Néstor. Óp. Cit. Pág. 62.

En este rubro, lo que se buscaría actualmente, es el apoyo estatal sin intervención más allá del subsidio económico, dejando la administración de los fondos y organismos en manos de criterios especializados, gente con basto conocimiento en las industrias culturales, con experiencia, fuera del gremio burgués, al que aún, en la actualidad, pertenece la industria; pareciera que la búsqueda de la reactivación de la industria cinematográfica mexicana se convierte en utopía cuando se habla de escapar de una burocracia fuertemente instaurada, y al mismo tiempo de esa institucionalización cultural por parte del priismo que claramente obedece a las fuerzas del mercado y al capital extranjero. Pero si no se empieza derribando los cimientos, difícilmente puede darse un cambio.

3.3. ALTERNATIVAS DE FINANCIAMIENTO, DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN PARA EL CINE MEXICANO.

En este punto se exponen alternativas para el financiamiento de las películas mexicanas, una vez visto la importancia de los subsidios gubernamentales, es menester señalar también que la inversión del capital privado y extranjero es importante, siempre y cuando se de en un contexto equitativo y beneficie a todas las partes involucradas; se aborda también el tema legislativo, que es imperante para regular la distribución, exhibición e ilegalidad en México, para finalmente exponer otras formas de competencia (basadas en el uso de nuevas tecnologías y plataformas actuales) a los monopolios que sustentan estos procesos de distribución y exhibición.

3.3.1. Reactivar la industria cinematográfica con capital privado.

Un ejemplo contrastante de potencia cinematográfica actual es China, en el sentido de que se ha consolidado como tal gracias a la inversión privada, sin apoyos estatales, China es hoy en día un fuerte referente de una industria cinematográfica activa y creciente, como se vio también el capítulo II, se espera que para el 2019, rebase incluso a Estados Unidos en producciones, exhibiciones

y exportaciones, se dice que será la nueva meca de la cinematografía mundial, quitándole el trono a Hollywood.

¿Y a qué se debe este crecimiento en la economía cinematográfica de China, y qué factores de su crecimiento se podrían aplicar al caso México?, Primeramente, a que es un país que ha presentado un crecimiento económico en general.

“Durante las últimas décadas, la tasa de crecimiento económico de China fue enorme en comparación con la mayoría, sino todas, de las economías de los países desarrollados. Como consecuencia, este crecimiento se manifestó en el mercado cinematográfico, ya que en el año 2012 China se convirtió en el segundo consumidor de largometrajes más importante del mundo en términos de recaudación. Durante el mismo período, el mercado de EE.UU. afrontó un estancamiento o experimentó un aumento muy pequeño en términos de entradas”.¹⁸²

Durante la última década, el mercado cinematográfico de China creció entre cuatro y cinco veces más rápido que su PIB (y su PIB presenta uno de los crecimientos más acelerados del mundo) y el desarrollo del mercado cinematográfico ha sido aún más impresionante. [...] Este crecimiento se produjo incluso a pesar del drástico aumento de los precios de las entradas que tuvo lugar en China durante este período.¹⁸³

Lo que se puede determinar con este ejemplo, es que el crecimiento de la economía de un país es directamente proporcional al crecimiento de sus industrias culturales; en contraste con México, como también se analizó en el capítulo II, es la problemática del costo del boleto de cine, que es disparado en comparación con el salario mínimo, por lo que resulta casi un lujo asistir a las salas de cine; si la economía ha crecido en China, y los sectores poblacionales ahora tienen el poder adquisitivo, las ganancias en taquilla también crecen.

Es difícil que México logre un crecimiento en sus industrias culturales por este lado, ya que justamente se vive un estancamiento económico, cuando “El número absoluto de mexicanos en pobreza aumentó de los 53.3 millones que había en

¹⁸² Mercados Emergentes y la Digitalización De La Industria Cinematográfica. Análisis de la encuesta internacional del UIS del año 2012 sobre las estadísticas de largometrajes. Publicado en 2013 por: Instituto de Estadística de la UNESCO. Pág. 25.

¹⁸³ ídem.

2012 a los 55.3 millones que se contabilizaron al 2014, lo que representa un aumento de casi 2 millones de personas, según un estudio del Consejo Nacional de Evaluación de la Política y desarrollo Social”.¹⁸⁴

Uno de los motivos del brusco aumento en la cantidad de entradas de China ha sido el increíble crecimiento de su economía, además del aumento del nivel de vida y de los ingresos disponibles en la clase media. Estos nuevos ciudadanos adinerados ahora pueden costear las salidas al cine para disfrutar películas nacionales y extranjeras. “Este crecimiento impulsó la rápida y continua construcción de salas de cine. [...] China se convirtió en el segundo mercado de exhibición más importante del mundo. [...] Con esta tasa de crecimiento en las entradas y la construcción de salas de cine, se espera que China supere a EE. UU. como líder mundial del mercado cinematográfico para el año 2020”.¹⁸⁵

Al desarrollar su industria fílmica, principalmente debido al crecimiento económico propio del país y por ende, al derrame económico que han dejado las audiencias, un flujo monetario que no se estanca, China ha aprovechado para acrecentar el número de salas, su infraestructura y sus exportaciones; como el negocio cinematográfico ha sido redondo para la economía de ese país, no es de extrañarse que el hombre más rico de China quisiera invertir en el capital de la industria cinematográfica, “el presidente del conglomerado Wanda, Wang Jianlin, invierte en el sector y pretende crear el mayor estudio del mundo en el este de China, a cuya presentación en 2013 invitó a estrellas como Nicole Kidman o Leonardo DiCaprio, si bien entonces era solo un páramo”.¹⁸⁶

México cuenta con uno de los personajes más ricos del mundo, Carlos Slim, pero definitivamente, no ha sido de su interés invertir en una industria cultural, como lo es la cinematográfica, una industria muerta, en medio de una economía que

¹⁸⁴ Consulta WEB: <http://www.sinembargo.mx/23-07-2015/1424544> Fecha y hora de consulta: 26-julio-2015 19:44 hrs.

¹⁸⁵ Mercados Emergentes y la Digitalización De La Industria Cinematográfica. Análisis de la encuesta internacional del UIS del año 2012 sobre las estadísticas de largometrajes. Publicado en 2013 por: Instituto de Estadística de la UNESCO. Pág. 27.

¹⁸⁶ Consulta WEB: <http://www.laprensalar.com.ve/2015/03/china-suena-con-ser-potencia-cinematografica/> Fecha y hora de consulta: 26-julio-2015 19:50 hrs.

muere también al paso de las decisiones de la clase política, definitivamente el señor no encuentra interés en este ámbito, cuando seguir expandiendo su monopolio le genera millones de pesos por segundo.

Pero algo que sí se puede aplicar en México, tomando como ejemplo a la industria cinematográfica China, es la realización de “coproducciones” otro factor clave de su crecimiento. La coproducción permite, mediante alianzas económicas, obtener recursos financieros para realizar una película. La realización de coproducciones le ha permitido a China un gran despunte dentro de su cinematografía.

La coproducción es un proceso en el que dos o más países comparten costos, créditos e ingresos por realizar una película. Las actividades de la cadena de valor se llevan a cabo en los países involucrados y su distribución depende de los acuerdos alcanzados entre los productores, así como de las condiciones que se imponen cuando se hace uso de fondos públicos.¹⁸⁷

Las coproducciones permiten la inversión de capital extranjero en la industria cinematográfica mexicana, también una mayor posibilidad de comercialización y exportación, es una opción más ante los limitados recursos financieros, que inciden en la calidad y capacidad de comercialización. También subsanan la falta de recursos para la distribución, incluso para la publicidad, trailers, y permite la exploración de nuevos mercados asociados.

Ciertamente, en años recientes, empresas de capital privado han estado apostando a la inversión del cine mexicano, ya que justo en los últimos años, como se ha visto en los estudios anteriores, sí bien la economía no ha crecido y existe un mayoritario sector excluido de las salas de cine, a la par, está el otro sector que ha dejado derrames importantes en taquillas, y algunas empresas bancarias, por ejemplo, han invertido en la industria fílmica nacional, sin embargo, sigue haciendo falta la reactivación en todos los niveles de dicha industria y sin duda un crecimiento económico en el país.

¹⁸⁷ MARTÍNEZ Piva Jorge Mario, et al. Ensayo: La Industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor. Sede Subregional de la CEPAL en México. Red MERCOSUR. México, D.F., diciembre de 2010. Pág. 34.

Otro ejemplo que también puede aplicarse a la industria fílmica mexicana, es fomentar el consumo de películas nacionales, las audiencias chinas están perfectamente habituadas al consumo de películas locales, ya que se producen a granel y cuentan con el espacio en pantalla para su exhibición, las opciones de películas nacionales abundan en la cartelera. “Una sorpresa fue que el récord de febrero del 2015 (650 millones de dólares) se debiera principalmente al consumo de producciones domésticas, con la cinta “El hombre de Macao II” como la más taquillera, seguida por “Dragon Blade” y por la ambiciosa coproducción chinofrancesa “Wolf Totem”, de Jean-Jacques Annaud”.¹⁸⁸

Este es un caso al que la cinematografía mexicana aspira llegar, después de hacer los cambios y reformas pertinentes con la legislación, que permitieran un mayor derecho de pantalla para el cine nacional, la economía fílmica empezaría a fluir; México ya cuenta con una cantidad de producción decente al año, ubicándose en el segundo grupo de países productores, (como se vio en el capítulo II), pero tiene todas las posibilidades de posicionarse en el primero, si se fomenta el consumo de películas nacionales entre las audiencias.

Este punto del consumo local que se mencionó anteriormente, ratifica la necesidad imperante del cambio en los consumos culturales; también se ha visto que las nuevas audiencias han recibido bien el cine mexicano, por eso México logró posicionar a tres películas que rompieron record de recepción en el 2014. China y la India, los líderes de producción actualmente mantienen un mayor porcentaje de películas locales en exhibición.

La industria India por ejemplo, empleó a más de 2 millones de personas en 2009 y, a diferencia de lo que ocurre en América Latina, la mayor parte de las producciones indias son de consumo local: más de 90% de los espectadores son locales. Los papeles de los personajes se basan en comportamientos, gestos, valores y tradiciones de la sociedad india (el respeto por los padres, el matrimonio

¹⁸⁸ Consulta WEB: <http://www.laprensalar.com.ve/2015/03/china-suena-con-ser-potencia-cinematografica/> Fecha y hora de Consulta: 27-julio-2015 10:48 hrs.

como institución, la familia, entre otros); el vestuario es tradicional, de seda y con accesorios lujosos.¹⁸⁹

Actualmente, las exportaciones de servicios de México han mostrado una débil expansión y ciertamente insuficiente para competir con países como la India o China; así que las claves en este sentido, son la exhibición y el consumo local, y la realización de un mayor número de coproducciones.

3.3.2. Cambios Legislativos para recuperar terreno en la exhibición nacional (modificación de la Ley Federal de Cinematografía).

Se ha propuesto ganar espacio en la exhibición en territorio mexicano para el cine nacional, y la única forma de volver a ganar terreno es echando atrás las reformas a la Ley Federal de Cinematográfica, sobre todo la aplicada e el Artículo Tercero Transitorio sobre el porcentaje de exhibición en las salas nacionales, después de que se modificara de 50% a 10% en 1997, se perdió la posibilidad de revivir la industria cinematográfica. Se hace imperiosa la modificación de una Ley que no funciona al sector cinematográfico ni a la industria.

Habría que aprovechar el estado de recuperación en el sentido de la producción nacional, ahora se produce buena cantidad de películas, pero no hay espacio para exhibirlas. Algunos grupos de intelectuales, involucrados en el gremio de la cinematografía, han luchado por echar atrás esta reforma, y no se ha logrado debido a un Congreso que ampara a las *majors*, pero en ese sentido, el gobierno debe dejar de ser subordinado de Estados Unidos en la exhibición, se ha visto en el capítulo II que el cine mexicano está teniendo fuerte aceptación, nacional e internacional, la única forma de reactivar la industria es volviendo a ganar terreno en la exhibición, invariablemente el público se irá habituando también al consumo de cine nacional, como se expuso anteriormente.

¹⁸⁹ MARTÍNEZ Piva Jorge Mario, et al. Ensayo: La Industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor. Sede Subregional de la CEPAL en México. Red MERCOSUR. México, D.F., diciembre de 2010. Pág. 22.

La propuesta tampoco es sencilla de llevar a cabo, seguimos bajo la premisa de cambiar muchos factores de fondo, si no se legisla correctamente el ejercicio cinematográfico, la industria filmica está condenada al entierro; desafortunadamente es difícil la tarea en la materia de legislación ya que se mueven muchos intereses económicos de por medio, y como ya se vio también, los gobiernos actuales obedecen a las fuerzas del mercado, y a la política cultural mexicana le ha funcionado más ser un subordinado que reactivar su propia industria cultural y defenderla y priorizarla ante estos intereses monetarios.

Hasta no entrar en un nueva era, de un gobierno interesado en el patrimonio cultural, de la creación en conjunto con un Congreso de oposición al que se tiene actualmente, interesado en legislar de manera proteccionista a las industrias culturales, no podrá haber una reforma importante en las leyes, ni serán en beneficio del país, seguirán obedeciendo a la economía de las trasnacionales.

La Cámara de Diputados debe impulsar la propuesta que se quedo enlatada a finales del 2002, "Por iniciativa de la comunidad de directores y productores mexicanos, se decretó un impuesto especial para conseguir recursos para los fondos estatales, al gravar un peso por cada entrada pagada en los cines de la República Mexicana (el precio promedio del boleto en taquilla, en 2003, era de 38 pesos) con lo que se esperaba recaudar, al año, la cantidad cercana a los 150 millones de pesos. Dicho monto se pensaba repartir a partes iguales entre FIDECINE y FOPROCINE".¹⁹⁰ En el 2015 el precio promedio por boleto es de 50 pesos, la cantidad que podría recaudarse actualmente es de 750 millones de pesos por año.

La propuesta impulsada por la Cámara de Diputados, fue impugnada por las distribuidoras estadounidenses al interponer varios amparos para no acatar la iniciativa del peso en taquilla, fallo que se resolvió positivamente para los

¹⁹⁰ GÓMEZ, García Rodrigo. Ensayo: La Industria Cinematográfica Mexicana. 1992-2003 estructura, desarrollo, políticas y tendencias. Estudios sobre las culturas contemporáneas. Año 2005. Vol XI. Num. 22. Universidad de Colima. México. Pág. 267.

empresarios en los Tribunales correspondientes, lo que frustró un mecanismo interesante de financiación para las producciones mexicanas. Por esta razón es obligatorio que esa propuesta sí se impulse ahora.

El apoyo brindado al cine mexicano debería ayudar a que las producciones mexicanas administren en forma más equilibrada sus sistemas de distribución, mercadeo y publicidad. Igualmente, la falta de regulación en el marco de la competencia del mercado de distribución y exhibición cinematográfica en México, contrariamente a lo que sucede en los Estados Unidos o en algunos países europeos, permanece como una tarea pendiente en el país. La ausencia de este tipo de regulaciones facilita que algunas películas acaparen grandes cuotas de pantalla y se excluyan o releguen las demás.¹⁹¹

Otro factor clave, que hay que modificar, es la cuota en pantalla, o el tiempo que una película está en cartelera, es otro punto débil para el cine mexicano, la cuota de pantalla para una película nacional es de una semana, por lo que, si no tiene grandes ventas en entradas en el primer fin de semana, se va, se debe aumentar el tiempo para la exhibición de películas hechas en México. Por ejemplo, en Francia “La obligación de difundir películas de producción nacional en salas de exhibición cinematográfica es de antigua data. La cuota de pantalla fue introducida en 1927, se estableció una cuota de cuatro semanas de películas francesas por trimestre, la que fue incrementada a cinco semanas en septiembre de 1948”.¹⁹²

Rodrigo Gómez García puntea estos cambios a la legislación, al acotar que: Regresando a la Ley del 98, pensamos que es imperioso impulsar su reforma para instrumentar mecanismos diferentes, pues desde que entró en vigor y hasta la fecha, no ha habido cambios significativos que nos hagan pensar que el marco legal en cuestión delinea las acciones necesarias para cumplir con el objeto de la

¹⁹¹ MARTÍNEZ Piva Jorge Mario, et al. Estudio: La Industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor. Sede Subregional de la CEPAL en México. Red MERCOSUR. México, D.F., diciembre de 2010. Pág. 43.

¹⁹² HARVEY, Edwin R. “Política y financiación pública de la cinematografía: países iberoamericanos en el contexto internacional : antecedentes, instituciones y experiencias”. Madrid, Fundación Autor, depósito legal 2005 Pág. 264.

Ley. Además, el Artículo 19, que se refiere al 10% de cuota de pantalla para las películas mexicanas, no se está cumpliendo año con año (Chairez, 2004), por lo que, al vincularlo con el Artículo 1, se deben de tomar cartas en el asunto.¹⁹³

Estos cambios en la Ley Federal de Cinematografía y las propuestas a aprobar por el Congreso y la Cámara de diputados son ejes claves en la reactivación de la industria fílmica nacional.

Siguiendo en la línea de cambios legislativos, se deben también resarcir los errores, como ya mencionaba Lucía Hinojosa, en *La Ley Federal de Derechos de Autor*, que databa de 1963 y fue modificada en 1997, flexibilizando los derechos que hasta entonces tenían los autores. Entre otras cosas, esta nueva ley introduce la figura del *Copyright* que implica la posibilidad de adquirir los derechos patrimoniales de una obra, los cuales eran inalienables. Significa que lo que era visto como una producción intelectual y artística, en la actualidad se percibe como una mercancía con valor comercial, y al ser adquirida por las empresas puede ser modificada o mutilada.

Un marco que regule y verifique esta cuestión es indispensable, ya que se podría combatir en buena medida uno de los problemas de mercado que impera en México, el de la piratería, esta problemática es basta y se necesitaría abrir una nueva línea de investigación para abordar sus dimensiones, pero de manera superficial, debe tocarse en este trabajo, ya que es uno de los puntos débiles dentro de la industria fílmica nacional.

La encuesta sobre sectores cinematográficos nacionales de la UNESCO dice que sólo unos 60 de un total de 102 países productores de películas poseen un marco jurídico y/o estructuras oficiales en este sector. Los aspectos relativos a la protección nacional del derecho de autor y a la conservación física de los bienes audiovisuales y cinematográficos obtuvieron la menor cantidad de respuestas

¹⁹³ GÓMEZ, García Rodrigo. Óp. Cit. Pág. 267.

afirmativas.¹⁹⁴

La encuesta mostró que los derechos de autor se encuentran menos protegidos en Asia. La Asociación de Productores de Cine Norteamericanos (Motion Picture Association of America MPAA), que representa a las ocho más grandes productoras cinematográficas de los Estados Unidos de América (las “majors”), pierde 2.500 millones de dólares al año a causa de la piratería cinematográfica, que tiene lugar fundamentalmente en los países asiáticos, en México y la Federación de Rusia. Por lo anterior, México no aparece e entre la lista de los países con mejor legislación acerca de la materia tampoco.¹⁹⁵

De tal forma que, con estos datos, podemos establecer el rumbo de los sectores a donde está orientada la infraestructura de la exhibición en el país, es decir, ésta se dirige hacia las clases sociales con un poder adquisitivo medio y alto, pues los precios en taquilla de los nuevos y grandes complejos cinematográficos excluyen a importantes sectores de la población mexicana.

Bien lo señala Rodrigo Gómez García: No obstante, existen otras vías para que las clases sociales con un bajo poder adquisitivo puedan tener acceso a algunos productos cinematográficos que se presentan en el circuito audiovisual. Es por medio del mercado ilegal (*pirata*) que se puede acceder a estos bienes, con lo que la piratería se convierte en una opción para las clases medias y bajas. Por ejemplo, en México un DVD de una película que se está estrenando en cartelera se puede adquirir por la módica cantidad de \$10 pesos (menos de un dólar); es decir, cuatro veces menos que un boleto para entrar al cine o una renta en DVD de algún videoclub. De tal forma que en México existe el caldo de cultivo necesario para que la “piratería” relacionada con las industrias audiovisuales se desarrolle exitosamente; por un lado, existen las condiciones socioeconómicas de un amplio mercado excluido y, por el otro, un sistema de justicia corrupto y con

¹⁹⁴ ENCUESTA SOBRE LOS SECTORES CINEMATOGRÁFICOS NACIONALES. UNESCO Sector de Cultura División de la Creatividad, las Industrias Culturales y el Derecho de Autor. Marzo de 2000. Pág. 7.

¹⁹⁵ Ídem.

muchos vacíos jurídicos.¹⁹⁶

Por eso, se precisa de una regulación estricta en el marco jurídico de la reproducción de bienes culturales, o en un caso más realista, explorar otras formas de llegar a la gente con menos recursos, a través de otros medios digitales: ante la problemática de una economía estancada, como la mexicana, con una polarización de clases sociales cada vez marcada, el costo del boleto de cine contra la percepción de ingresos per cápita, las industrias culturales se ven obligadas a establecer un nuevo marco de legalidad en el que se incluyan a los más vulnerables económicamente, y a su vez, poder controlar en la medida de lo posible el problema de la reproducción ilegal de las películas y otros bienes.

Lo anterior se ratifica con lo que señalan los expertos de la industria entrevistados para el estudio de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) en 2010, mencionaron que las películas mexicanas suelen tener una mayor penetración entre el público nacional por medio del mercado de la piratería. En ningún momento se califica esto como una virtud del mercado, pero sí como un indicativo de la existencia de espacio para un mayor mercado formal de las producciones mexicanas y de la necesidad de buscar mecanismos alternativos para que las producciones lleguen al público: DVD insertos en revistas o periódicos locales, Internet, circuitos alternativos de cine de menor costo, entre otros.¹⁹⁷

3.3.3. Alternativas de distribución y exhibición mediante nuevas tecnologías

Gracias a la tecnología y a las nuevas tendencias cinematográficas, la industria puede aumentar sus actividades y las formas de explotar los derechos de propiedad intelectual que crea, de tal suerte que se generan nuevas industrias o

¹⁹⁶ GÓMEZ, García Rodrigo. Ensayo: La industria cinematográfica mexicana 1992-2003. Estructura, desarrollo, políticas y tendencias. pág. 265

¹⁹⁷ MARTÍNEZ Piva Jorge Mario, et al. Estudio: La Industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor. Sede Subregional de la CEPAL en México. Red MERCOSUR. México, D.F., diciembre de 2010. Pág. 42.

ramos relacionados (digitalización, tercera dimensión, animaciones, sonidos especiales, nuevos formatos para comercializar, entre otros). En consecuencia, se amplía el número de empresas y actores económicos que pueden vincularse al sector, y así abrir oportunidades para descentralizar algunos eslabones de la cadena de la industria y permitir que nuevas industrias y jugadores (países) participen de una actividad que antes se concentraba en un solo país o región.

Es algo parecido a lo que sucede con la coproducción de películas, en este caso, la digitalización permite el comercio de nuevos formatos en el que pueden participar otros inversionistas y crear una competencia para el poder distribuidor y exhibidor centralizado.

En esta materia el estudio de la CEPAL *La Industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor*, propone soluciones interesantes que vale la pena señalar, primero acota que “Valdría la pena explorar nuevas estrategias de distribución, debido a que las salas de exhibición en México están actualmente concentradas en ciudades, y solamente 20% de la población con mayores ingresos asiste con regularidad al cine. Los mexicanos en promedio van al cine sólo 1,7 veces al año, mientras que en otros países, sobre todo los desarrollados, este número casi se triplica”.¹⁹⁸

Se vive una era tecnológica, y en el sentido de la difusión y exhibición de los audiovisuales es muy marcada, no sólo está el problema de que en algunos países resulta caro el acudir a las salas de cine, ciertamente también ha dejado de ser un ritual, como en años pasados, ante todas las posibilidades que existen hoy en día para ver una película, como las plataformas en internet, que permiten ver contenidos audiovisuales en cualquier dispositivo y lugar. Entonces, las nuevas formas de inserción en el mercado la distribución y exhibición para los audiovisuales, pueden ser una buena medida para ganar terreno a los monopolios que sustentan estos dos eslabones de la cadena en la industria cinematográfica (distribución y exhibición).

¹⁹⁸ Ídem. Pág. 40.

La transición a las tecnologías digitales y la difusión de las tecnologías de la información y comunicación, como Internet y los celulares, ha facilitado la producción y la difusión de las películas. “El uso de equipo digital profesional, que se adquiere a bajo precio, permite disminuir los costos y los tiempos de producción y postproducción, lo que ha generado que la producción de películas aumente (González y otros, 2009). Además, la reducción de costos para hacer copias digitales ha ayudado a los productores independientes a distribuir su trabajo más fácilmente. El costo de producción de una película en formato digital va de los 100.000 a los 500.000 dólares, mientras que en 35 mm el costo parte de los 500.000 dólares (González y otros, 2009)”.¹⁹⁹

Así, México se encuentra en una posición privilegiada en el proceso de globalización de las cadenas productivas del cine, y actualmente, gracias al desarrollo de nuevas tecnologías, se enriquecen las posibilidades de sofisticar y profundizar la participación del cine mexicano en la cadena global de la industria. A ello hay que agregar que globalmente la industria cinematográfica se encuentra en expansión, lo que alienta el dinamismo de los actores que se encuentran en este nicho de mercado. La industria audiovisual ofrece oportunidades importantes para los países en desarrollo, gracias a que tiene un alto valor agregado; una alta rentabilidad; conlleva la promoción cultural y de productos locales en los mercados externos, y un uso de un número significativo de recursos humanos especializados.²⁰⁰

Actualmente, las empresas de distribución de cine han evolucionado y encontrado, ventanas de comercialización distintas a las tradicionales salas de exhibición: la televisión, el video, los DVD, las computadoras, el Internet, nuevos dispositivos de almacenamiento y reproducción. Estas nuevas formas de exhibición también han abierto espacios para la competencia y oportunidades para empresas de todo el mundo, que deben competir por esos espacios con las transnacionales ya

¹⁹⁹ Ídem. Pág. 21.

²⁰⁰ Ídem. Pág. 8.

establecidas.

Aunque dicha competencia, se torna muy difícil si en esos espacios hay concentración monopólica de las televisoras, como sucede en México, por eso, paso a paso, como se mencionó antes, hay que democratizar también los medios de comunicación y regular la problemática de derechos de autor, en la medida de lo posible para combatir la piratería.

Es importante señalar que además de las salas de cine, existen otros medios para captar al público. En este sentido es importante observar que algunos países, sobre todo los europeos, obligan a las televisoras nacionales a transmitir sus producciones cinematográficas. Sin embargo, en México la televisión no está obligada a transmitir cine nacional, y la participación de éste con la oferta televisiva es muy baja. Además, los productores mexicanos reciben un pago significativamente menor por transmitir sus películas en televisión abierta o de paga, en comparación a los que reciben sus contrapartes extranjeras.²⁰¹ Por eso es imperante no sólo la descentralización de los monopolios televisivos, sino la exhibición en cadenas nacionales de una mayor parte de cine mexicano.

Otra oportunidad para el cine mexicano se ubica en la búsqueda de canales o formatos alternativos de exhibición más acordes con las preferencias y posibilidades de un porcentaje más amplio de la población, por ejemplo, crear circuitos alternativos de cine mexicano, utilizar nuevas tecnologías de información y comunicación, mejorar acuerdos para la transmisión en televisión abierta, opciones de menor costo y con películas dobladas, entre otras.²⁰²

La digitalización, la búsqueda de nuevos mercados a través de los medios de comunicación y el formato de cine en video no son nada descabellados para competir contra los monopolios exhibidores, ya que la producción en formato de video o cinevideo (video que corre también a 24 cuadros por segundo), que es un formato mucho más económico, también es un componente clave de la industria

²⁰¹ Ídem. Pág. 43.

²⁰² Ídem. Pág. 48.

cinematográfica y un factor de crecimiento y creatividad en muchos países en desarrollo. Los países que no cuentan con las instalaciones y los recursos necesarios para producir películas para su exhibición en cine utilizan el formato de video con el fin de llegar a los distintos públicos.

A manera de resumen, las propuestas hechas en este capítulo giran en volver a unificar en manos nacionales, los tres eslabones de la cadena de la industria cinematográfica: producción distribución y exhibición.

En la producción, la reinstauración de un Banco Nacional Cinematográfico, la intervención del Estado en la creación de fondos que no sólo subsidien las producciones, sino que profesionalicen y promuevan todos los campos de ésta, como la creación de guiones y la capacitación constante del equipo técnico, en ese sentido, la descentralización del único instituto que otorga subsidios al cine mexicano, ya que los criterios de financiación se cierran. La participación activa del Estado debe girar sin la institucionalización de las industrias culturales, eliminando los lastres de la burocracia y la corrupción de la administración pública. Y no dejar de lado, dentro de la creación de esos fondos, uno que se encargue específicamente de la promoción y mercadeo de las películas.

Las políticas públicas deben crearse en el sentido proteccionista de las industrias culturales, modificando las leyes que durante décadas han amparado a los monopolios extranjeros, y no al capital nacional, se debe garantizar un mayor espacio de exhibición en cines y en televisión abierta a las producciones nacionales, de manera que el mercado interno sirva como una verdadera plataforma para internacionalizar la industria. En este sentido, los incentivos públicos a la producción deben ir de la mano de un fortalecimiento institucional que permita a las producciones mexicanas competir en un mercado local (e internacional) dominado por el oligopolio de las distribuidoras y la fuerte presencia de películas estadounidenses con presupuestos millonarios.

Por eso México debe volverse una nación cultural independiente, dejar de ser

subordinado de la infraestructura y producción de Estados Unidos, al reactivar su industria Fílmica, tendrá mayor posibilidad de exportaciones, así se crearan también más audiencias nacionales y extranjeras, por lo que el sector privado también querrá invertir y habrá derrames importantes de capital en el territorio mexicano, y en este sentido debe hacer mayores lazos con otros países para coproducir.

Cuando México logre ganar espacio en la exhibición con las reformas pertinentes, y busque otros medios para distribuir y al mismo tiempo otorgue preferencia a las distribuidoras nacionales, la economía empezara a fluir por todo el engranaje de la industria fílmica, podrá mejorar su infraestructura, capacitar personal, producir a granel, como China o India, para consolidarse como una verdadera industria, y podrá sacar paulatinamente a Estados Unidos del tablero.

Lo anterior también beneficiará a todos los trabajadores del gremio cinematográfico, creando continuidad en las producciones y empleos más estables y mejor remunerados, cuando los ingresos en taquilla ya no se quedan con los distribuidores, la recuperación económica de una película no será tarea difícil, y así, el ciclo de la industria sigue activo y fluyendo. Porque sí hay talento creativo y técnico en México, eso ya no está en duda, sin embargo, hay que explotarlo y estimularlo al cien por ciento.

Por eso de manera global, se propone un sincretismo entre el apoyo estatal y el capital privado, en este trabajo se expusieron las dos vertientes, de países fuertes por la estatización cultural y otros cuya fortaleza viene de la inversión privada. En México el Estado no debe desamparar a la industria fílmica, ya que los diversos estudios señalados han demostrado que gran parte de la producción fílmica se sustenta ahora por subsidios públicos, pero es poco, el Estado debe reformar las leyes a favor de su industria nacional y vigilar los marcos jurídicos a favor de los derechos de autor, y también México debe abrirse a la inversión privada, sin descuidar su patrimonio cultural y sus propios intereses, con acuerdos equitativos y no en desventaja abismal como lo hizo al firmar el TLCAN.

Por último, México debe tomar impulso de su vasta cultura, proteger la identidad nacional y su patrimonio cultural, esto es clave para reactivar su industria fílmica; puede y debe adentrarse en lo social, con la temática apropiada a los grandes problemas de su tiempo; alzarse como defensa contra la influencia extranjera, manteniendo como estandarte su idiosincrasia; superar su apatía actual y adentrarse en la grandeza de la tradición mexicana y de su filosofía social, para constituirse no solo en el medio preferente de entretenimiento nacional, sino también como aportación positiva de la cultura y proyección mexicana.

CONCLUSIONES

Han sido importantes los hallazgos a lo largo de esta investigación, primeramente, se puede concluir que la cultura homogeneizadora se vislumbra fuertemente en el contexto de la globalización, dicha cultura ha ido evolucionando y adaptándose a la nueva era, en la que predominan las fuerzas del mercado y las decisiones de los que se encuentran en la punta de una pirámide oligopólica a nivel mundial, y de esta forma, las industrias culturales imponen esta cultura, basándose mayoritariamente a los gustos populares; se tiene a Estados Unidos como líder en la cultura de masas, como se vio a lo largo de este trabajo, el modelo occidental del norte se ha impuesto en la globalización.

Las naciones que sobreviven un tanto a esta “uniformidad” cultural global son las que, mediante políticas culturales proteccionistas han defendido sus manifestaciones culturales ancestrales, es la forma de fragmentar el proceso globalizador, por lo que se puede concluir que, primeramente debe existir particularmente, en un país como México, que cuenta con un considerable legado de representaciones culturales, una fuerte política cultural basada en el resguardo y promoción de la “identidad nacional”.

Cuando se pone la mira en el arte indígena precolombino, por ejemplo, se puede apreciar un innumerable simbolismo, tradición y conocimiento ancestral, que actualmente, siguen reproduciendo algunas etnias en todo el país, desafortunadamente, muchas de ellas han sido y siguen siendo exterminadas por los intereses de la política gubernamental, por eso se planteó la necesidad imperiosa de proteger estas manifestaciones culturales de los dinosaurios del capital.

Sí se va a existir una reproducción cultural, cómo lo mencionaba Zer Zallo en el sentido de que las industrias culturales tienen la misión de masificar las creaciones humanas, entonces, que éstas reflejen a la cultura nacional, expandir el orgullo de

las innumerables tradiciones mexicanas, que lejos de caer en un chovinismo moderno con iconos creados por los dueños de los medios para distraer a su población, sean un estandarte de orgullo que rebase fronteras, sin ir más atrás, tomar el ejemplo de las nociones revolucionarias de 1910 y retomar esa esencia de resistencia.

Sí la política cultural es parte de la gestión de gobierno que se orienta a preservar el patrimonio cultural y fomentar las artes de un país, en México se está a buen tiempo para romper las estructuras de gobierno que dan preferencia a la estandarización de la cultura impuesta por Estados Unidos, y comenzar a proteger las propias manifestaciones culturales nacionales, ricas en conocimiento y tradicionalismos milenarios, para de esta manera, dejar de profanar los territorios sagrados y dejar vivir en paz a sus poblaciones chamánicas y protectoras de todo ese conocimiento.

Una industria cultural, como lo es la cinematográfica, no puede crecer ni desarrollarse sino se entienden las premisas anteriores, las grandes potencias cinematográficas actuales están en esa posición porque exaltan su cultura y nacionalismo, Estados Unidos ha sustentado el poder de industria cinematográfica por más de un siglo porque dicho poder sólo se ha basado en la infraestructura, en el poder económico, porque ha sido pionero en la digitalización y modernización de las salas, así como en costosísimas producciones con efectos especiales, fuera de esa parafernalia, no tiene prácticamente ninguna manifestación de identidad cultural que transmitir, por eso China y la India han demostrado que gracias a la producción local basada en su cosmovisión podrían quitarle el trono a Estados Unidos.

Cómo se vio en el perfil histórico de la industria cinematográfica mexicana, el cine en México ha sido un reflejo de su identidad ante el mundo, sin embargo, nunca logró una estabilidad, a pesar de su época dorada, por el capricho institucional de

los sexenios dictatoriales del PRI en el que ha vivido la mayor parte de su existencia, y por ende, la subordinación a su vecino del norte.

Poco se ha entendido y menos ha importado el flujo constante de una industria cultural tan importante como lo es la fílmica en México, poco ha concientizado la política nacional sobre lo imprescindible que es esta industria para la reactivación económica de país y como motor cultural. Lo que se ha venido suscitando en los últimos 30 años es una obediencia a ser parte de un mundo globalizado con las mismas tendencias culturales y económicas, es decir, el dominio de empresas extranjeras en el capital nacional.

Y por eso se puede concluir que mientras no se rompan esos esquemas de anti proteccionismo a las industrias culturales mexicanas, todas ellas están condenadas a su muerte o bien, a ser dominadas por capitales del mercado extranjeros, que dejarán aún más al desamparo de sus etnias con sus tradiciones ancestrales, la única arma contra la homogeneidad de la nueva era mercantilista, capitalista, neoliberal.

Ahora bien, centrándose en el tema de la industria de cinematográfica, primero se puede acotar que no se encontraron estudios tan recientes sobre la situación del cine mexicano actualmente, los textos de estudiosos sobre el tema, no entran aún en la crítica del cine mexicano en los últimos 10 años, y si bien, esta investigación se basó también en estudios de la UNESCO y de IMCINE en cuanto a datos duros y cuantitativos, no existía aún una interpretación ni análisis de esos datos en contra de los contenidos y propuestas artísticas que se han gestado en esta última década.

En este sentido, se dejó ver claramente que la industria cinematográfica mexicana no ha tenido un avance significativo de la ya planteada por varios autores, crisis de los 80, en cuanto a lo que implica la misión de una industria, México ha seguido en la lapida cultural, sin embargo, aunque ha aumentado su número en producciones,

mientras la distribución y exhibición siga comandada por las *majors* estadounidenses, no podrá dar ese avance deseado.

La problemática planteada sobre la distribución y exhibición es colosal, el flujo económico dentro de la industria fílmica jamás podrá circular y empapar todos los engranajes sino se modifican los aspectos planteados en esta investigación: los más importantes: el cambio legislativo para ganar terreno en la exhibición y la recuperación de las distribuidoras por los nacionales; son actualmente escasas las distribuidoras mexicanas, pero ya se hicieron de un campo para apropiarse de las películas, y eso es un buen primer paso. Como se vio, no hay otra forma de reactivar la industria, sino es recobrando lo que la política neoliberal le arrebató al terreno de la distribución y exhibición en los 90.

En resumen, la principal problemática recae en las políticas de corte neoliberal que ha impulsado el gobierno mexicano, mediante tratados que acrecientan cada vez más la apertura a los mercados extranjeros, principalmente estadounidense, legislaciones anti proteccionistas para justificar la vendimia de las distribuidoras y exhibidoras a esos inversionistas foráneos, obedeciendo a los intereses del mercado, cosificando las industrias culturales, ocasionando un desbalance en pagos y la casi nula recuperación para el cine nacional, creando una cultura de consumo netamente hollywoodense.

El apartado justamente de los consumos culturales en México merecía un análisis más amplio, porque ha sido de vital importancia entender, que este también es el primer paso hacia la formación de audiencias que desarrollen un gusto por los contenidos audiovisuales de calidad en el país, y siendo que el término de “calidad” raya tremendamente en lo subjetivo, se retoman los estándares cualitativos de los que se habló respecto al cine, se buscaría en primer lugar, la democratización de los medios audiovisuales para tener más propuestas, para incentivar la creación de productos con análisis, crítica, entretenimiento que no caiga en el insulto del sentido común, como lo hacen los monopolios televisivos ya

mencionados, y obviamente más espacio para la transmisión del cine mexicano en la televisión, por lo que seguramente, en un perfil del gobierno que se tiene actualmente y obedece al capitalismo y a las fuerzas del mercado, se vuelve utópico también, ya que este busca el control y manipulación de la sociedad. Pero definitivamente el tema de consumos culturales y audiencias merece una línea de investigación aparte.

En lo personal, se concuerda totalmente con el catedrático y autor de una cuantiosa cantidad de textos sobre cine mexicano, Jorge Ayala Blanco, en cuanto a que, la institucionalización de la cultura es un lastre, pues le sirve al priismo, censurando la libertad de expresión en los medios de comunicación, cercenando contenidos considerados críticos o denigrantes para los que sustentan el poder, el gran facto de que muchos proyectos culturales y cinematográficos no sean aprobados para obtener un subsidio, más bien, han homogenizado muchos contenidos audiovisuales con un escaso sentido crítico, por no decir, nulo.

Otros lastres significativos, consecuencia del mal gobierno son: la censura latente en el país, la burocracia, la deficiencia de la administración pública y sus criterios de selección para otorgar subsidios, la legislación débil en materia de derechos de autor, la actual crisis económica, el costo de boleto de cine en contra el salario mínimo per cápita en México, que desencadenan en problemáticas como la piratería; estos factores son parte de una serie de vicios que deben irse diluyendo y que, además, podrían y deberían ser tocados con más profundidad en una nueva línea de investigación.

La institucionalización de las industrias culturales da cabida a una conclusión muy simple: el interés económico por parte de los representantes del gobierno mexicano, a su vez, se mueve el son de la conveniencia económica de la ideología oligárquica, de este modo, no hay innovación, por el contrario, se protege al sector burocrático y sólo se apuesta por la reproducción de esta ideología de masas, mermando todo intento de propuesta que gire en torno a la

exaltación de valores culturales propios o nuevas estéticas y recursos artísticos, el crecimiento de la institucionalización de la industria cinematográfica y un cine de mala calidad es directamente proporcional; y sí se ha hablado de la exportación como recurso para incentivar la industria fílmica, entonces, se abre una interrogante: ¿Cómo exportar un cine nacional de mala calidad?.

El presente documento planteó claramente que Estados Unidos es el dueño prácticamente de todas las industrias culturales que imponen la ideología global por encima de los procesos culturales locales, por eso se concluye también que, mientras México no logre desapegarse de esa sanguijuela añeja, difundiendo su propia identidad y cultura, seguirá siendo más que un subordinado, un lacayo, un esclavo, desatinadamente, la política mexicana parece encaminarse cada vez más hacia ese destino, pues evidentemente el mantenimiento y defensa del patrimonio cultural no entra en la agenda gubernamental.

A la par de este fenómeno que da el declive de la industria cinematográfica nacional, se pudo observar el otro hecho asimétrico, el de un cine mexicano propositivo en todos los niveles, estético, de contenidos y de propuesta artística, que en lo personal, al hacer el análisis rompió mi perspectiva meramente negativa sobre la situación actual del cine mexicano.

En cuanto al cine comercial, un hallazgo importante fue que, en el 2014 se colocaron tres películas mexicanas en el top de las más vistas en el país, rebasando largometrajes hollywoodenses, en lo particular, esto también fue una sorpresa, ya que, a la par de esta investigación, se efectuó un consumo importante de cine nacional, sobre todo actual y de estos referentes que se colocaron en las tabulaciones de IMCINE, como las películas más vistas, y el asombro fue descubrir, que, efectivamente, se está realizando un cine comercial de calidad, en guión, estructura dramática y realización. Lo que demuestra que, se precisa de que las películas mexicanas cuenten con una inversión para el marketing y la publicidad de las mismas, ya que esto es una estrategia imprescindible en las

películas estadounidenses y México está a la par, en este género, de las películas más taquilleras, de cualquier comedia romántica que pueda producirse en Estados Unidos.

Fue esperanzador descubrir en esta investigación, que el cine independiente también ha ganado terreno entre el gusto del público y por ende, un poco más de exhibición, al colocar dos películas mexicanas (*No se aceptan Devoluciones* y *Nosotros los Nobles*) en el top de las más vistas a nivel internacional, y en lo personal, haber descubierto también que están abordando temas de la realidad actual del país, que lejos de caer en dramas gastados, los nuevos directores están apostando por un cine de denuncia y crítica social fascinante; IMCINE colocó una gráfica en la que se mostró el crecimiento de producción y exhibición de documentales, lo cual muestra este cambio hacia los nuevos bríos del cine mexicano y su nuevo paradigma fílmico.

De manera general, el hecho de que la producción de películas mexicanas pasará de 71 en 2011 a 140 en 2014, denota un incremento del doble de producción, que da un respiro de vida a la industria fílmica, y que no debe quedarse en esa parte del engranaje productivo, sino fluir a la distribución y a la exhibición, sí ya se cuenta con un vasto material para la exhibición, no debe haber pretextos para no cubrir con una cuota obligatoria de cine nacional en las pantallas de los cines en México.

En el capítulo III se plantearon las posibles soluciones para la reactivación de la industria fílmica nacional, sobre esta línea, hay que hacer hincapié en que, lo que propone este trabajo no es un extremismo en el cierre a la inversión extranjera, como lo han hecho algunos países, Venezuela o Cuba, por citar algunos ejemplos, ni tampoco se pretende vivir solo del capital privado, como China, ya que eso no es posible, si primero no hay un desarrollo económico en todos los sentidos, lo que se busca es un sincretismo entre las políticas de Estado y la inversión extranjera, es decir, fondos gubernamentales con la mejor operación posible,

como lo demostró Canadá, y una inversión privada dentro de una legalidad que ampare las industrias culturales mexicanas.

Sobre esta línea, se puede concluir que aunque México cuenta con diversos fondos gubernamentales de subsidio para la producción de cine, no son suficientes y no operan al cien por ciento, como se planteó, falta un organismo que sólo se dedique a la protección del patrimonio cultural y un fondo que se encargue exclusivamente del marketing y las campañas publicitarias de las películas nacionales, después de eso, que los fondos que operan actualmente, se descentralicen, como lo es el IMCINE, y funcionen con el presupuesto prometido y no el reducido que es dado al final, la limpieza de la administración pública es necesaria, aunque es la parte más difícil.

Definitivamente se necesita la reactivación de la industria cinematográfica nacional, para que la situación del gremio artístico en el cine mexicano pueda vivir y sostenerse de su trabajo, para que haya pagos balanceados, como los hay en países con una industria activa, en lo personal, la experiencia obtenida a lo largo del trabajo en varias producciones cinematográficas, me hicieron interesarme por descubrir los recovecos de lo que ha dado al traste con proyectos fílmicos sin realizarse, otros tantos enlatados y sobre todo, las carencias y la crisis actual a las que se enfrenta la colectividad cinematográfica.

Así pues, para concluir, se acota que, los diversos hallazgos en esta investigación plantean fenómenos asimétricos dándose a la par, reflejando las contradicciones de un país en un contexto de crisis en varios sentidos; económica, política, cultural, social, de derechos humanos, y parece que esta crisis está gestando movimientos de personas altamente comprometidas con la realidad, al exponer y difundir las consecuencias de tales situaciones, por otro lado, se acentúan las políticas de un gobierno, no solamente mercantil y corrupto, fuera de cualquier conciencia de nuestro patrimonio cultural, sino también represor, que intenta por cualquier medio, acallar esas voces.

Sí no se informa a la sociedad de las problemáticas actuales que merecen atención y solidaridad a través de los medios de comunicación centralizados y de primer impacto, que son el arma eficiente del gobierno para manipular, habrá que seguir buscando mediante el cine independiente y el documental (las formas más nobles y comprometidas dentro de los medios audiovisuales) y mediante otras formas de distribución, exhibición y diferentes plataformas tecnológicas, elevar la voz de resistencia.

Y, mientras no se rompan esas estructuras de poder, ninguna industria cultural, podrá permanecer activa con el reflejo de su identidad, de su patrimonio cultural, en lo propio, se insiste en esa obstinación por la protección de los valores únicos y universales del México étnico, autóctono, ancestral, y en la difusión y producción de las distintas expresiones artísticas de lo mexicano a través del cine.

Por último, este trabajo de investigación que surgió del gusto y experiencia profesional en el mundo cinematográfico, y que de principio sólo pretendía ser eso, un protocolo de experiencia profesional (por eso se especifica el periodo 2007-2015, años activos en dicho medio), terminó convirtiéndose en una investigación más profunda sobre el panorama cinematográfico nacional actual y desató otras inquietudes, sobretodo, en el horizonte del patrimonio cultural como motor vigorizante en la cinematografía mexicana.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA SOBRE METODOLOGÍA:

- Baena, Guillermina. Instrumentos de investigación. Editores Mexicanos Unidos, México 2000.
- López Ruíz, Miguel. Normas técnicas y estilo para el trabajo académico. UNAM, México, 3ra ed. 1998.
- Schmelkes, Corina. Manual para la presentación de anteproyectos e informes de investigación. Harla, México, 1998.
- Tena Suck, Antonio. Manual de investigación documental, elaboración de tesis. Plaza y Valdés Editores, México, 1995.

BIBLIOGRAFÍA DEL TEMA:

- AYALA Blanco Jorge. La fugacidad del cine mexicano. Océano. México 200. 493 pp.
- CASAS, Pérez María de la Luz. Modernidad, identidad cultural y medios de comunicación, en J.C. Lozano, Anuario de la investigación en comunicación, CONEICCI, Universidad de Guadalajara/DECS, México 1994. 134 pp.
- CHOMSKY, Noam. Política y Cultura a finales del siglo XX. Un panorama de las actuales tendencias. Editorial Ariel, S.A. Barcelona, 1995. 115 pp.
- CRUZ Quintana Fernando. La producción cinematográfica en el tercer milenio. Primer Coloquio de Análisis Cinematográfico. Cd. De México, 15-18 noviembre 2011. UNAM/Difusión Cultural UNAM/CUEC/FILMOTECA DE LA UNAM/IIE/FFYL/SUAC. 12 pp.
- DE LA VEGA, Alfaro Eduardo, La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico social. Editorial Universidad de Guadalajara. México, 1991. 82 pp.
- DE LOS REYES, Aurelio. Cine y Sociedad en México (1896-1930). UNAM, México, 1983. 271 pp.
- GARCÍA, Canclini Néstor. Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y el extranjero. Universidad de Guadalajara. IMCINE. México 2006. 315 pp.

- ------. Las industrias culturales y el desarrollo de México. Siglo XXI editores. México 2006. 128 pp.
- GÓMEZ, García Rodrigo. Ensayo: La Industria Cinematográfica Mexicana. 1992-2003 estructura, desarrollo, políticas y tendencias. Estudios sobre las culturas contemporáneas. Año 2005. Vol XI. Num. 22. Universidad de Colima. México. Pp. 249-273.
- GUEVARA, Niebla Gilberto y García Canclini Néstor. La educación y la cultura ante el tratado de Libre Comercio. Ensayo de María y Campos, Mauricio: Las industrias culturales y de entretenimiento en el marco de las negociaciones del Tratado de Libre Comercio. Editorial Nueva Imagen. México. 1992. 398 pp.
- HARVEY, Edwin R. Política y financiación pública de la cinematografía: países iberoamericanos en el contexto internacional : antecedentes, instituciones y experiencias. Madrid, Fundación Autor, depósito legal 2005 435 pp.
- HINOJOSA Córdova Lucia. El cine mexicano. De lo global a lo Local. Edit. Trillas. México, 2003. 128 pp.
- Ley Federal de Cinematografía publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1992.
- LOZOYA Jorge Alberto. Cine mexicano. México, IMCINE, 1992. 213 pp.
- MARTÍNEZ Piva Jorge Mario, et al. Ensayo: La Industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor. Sede Subregional de la CEPAL en México. Red MERCOSUR. México, D.F., diciembre de 2010. 53 pp.
- MONSIVÁIS Carlos y Bonfil Carlos. A través del espejo. El cine mexicano y su público. Ediciones El Milagro. IMCINE. 1994. 230 pp.
- PRIETO, Francisco. Cultura y comunicación. Edit. Premiá, México, 1984, p. 47.
- SALCEDO, Gerardo. Los primeros 25 años en Múltiples Rostros, Múltiples Miradas. Un Imaginario Fílmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía. México, Conaculta/Imcine, 2009, pp.10-19, 36-71 y 74-83.
- SÁNCHEZ, Francisco. Luz en la oscuridad: crónica del cine mexicano 1896-2002. CONACULTA. México. 2002. 286 pp.

- TOUSSAINT Florence. Televisión sin fronteras. Siglo XXI Editores. México 1998. 183 pp.
- VALENZUELA, Arce José Manuel. Los Estudios culturales en México. CONACYT, FCE, México, 2003. 464 pp.
- ----- Estudios de la cultura en la antropología mexicana. CONACULTA. Fondo de Cultura Económica. México 2003. 457 pp.
- VIZCAÍNO Fernando. Repensando el nacionalismo de Vasconcelos". Material educativo "Argumentos" Año 26. Núm. 72. UAM Xochimilco. México. Mayo-agosto 2013. pp. 193-216.
- WARLEY, Jorge. La cultura, versiones y definiciones. Editorial Biblos. Buenos Aires, 2003. 116 pp.
- ZER Zallo. Artículo: La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio. pp. 215 a 234.

ESTUDIOS ESTADISTICOS:

- Anuario estadístico de cine mexicano 2014, elaborado por el Instituto Mexicano de Cinematografía. CONACULTA.
- Mercados Emergentes y La Digitalización De La Industria Cinematográfica. Análisis de la encuesta internacional del UIS del año 2012 sobre las estadísticas de largometrajes. Publicado en 2013 por: Instituto de Estadística de la UNESCO.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA:

- AYALA Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. En la época de Oro y después. México, Grijalbo, 1993. 422 pp.
- ----- La búsqueda del cine mexicano (1968-1972). Tomo I. México UNAM/Dirección General de Difusión Cultural, 1974 (Colección cuadernos de cine núm. 22. 559 pp.
- ----- La disolución del cine mexicano. Entre lo popular y lo exquisito. México, Grijalbo, 1991. 547 pp.
- ----- El cine actual con fines temáticos. UNAM-CUEC. México 2015. 464 pp.

- DE LOS REYES, Aurelio. Los orígenes del cine en México (1896-1900). México, FCE/SEP, 1984 (Lecturas mexicanas núm. 61). 248 pp.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.
- -----. Cine y Sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen I, 1920-1924. 2da ed. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- -----. Cine y Sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II, 1920-1924. 2da ed. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- GARCÍA Riera, Emilio. Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997. México, Ediciones Mapa -CONACULTA/IMCINE- Canal 22, Universidad De Guadalajara. 466 pp.
- GÓMEZ JARA, Francisco y Delia Selene de Dios. Sociología del cine. México, SEP/Sentenas, 1973. 182 pp.
- TREVIÑO, Héctor Jaime: Historia de México, Monterrey, Ediciones Castillo, 1997.

HEMEROGRAFÍA:

- GARCÍA Gustavo y Coria José Felipe. Nuevo cine mexicano. Editorial Clío. Libros y videos S.A. de C.V. 1ra edición. México 1997.
- CORTÉS Calderón Alberto. Artículo: La generación de los 80s, los cineastas en México. Cine, Video y T.V. en América Latina. Cuaderno de cine no. 34. México. UNAM, 1989.

CONSULTA WEB

- CASTILLO Ramírez, Guillermo. Integración, mestizaje y nacionalismo en el México revolucionario: Forjando Patria de Manuel Gamio: la diversidad subordinada al afán de unidad. http://apps.elsevier.es/watermark/ctl_servlet?f=10&pid=90371845&pid_usuario=0&pcontactid=&pid_revista=92&ty=55&accion=L&origen=zonadelectura&web=www.elsevier.es&lan=es&fichero=92v59n221a90371845pdf001.pdf Fecha y hora de consulta: 29-05-15 17:55 hrs.
- CHAVOLLA, Arturo. Proyecto: Diccionario de pensamiento alternativo II. Universidad de Guadalajara. <http://www.cecies.org/proyecto.asp?id=48> Consulta: 30-05-15, 20:14 hrs.

- GONZÁLEZ Torres Armando. Revista digital Letras Libres. “Artículo: La política cultural y sus reyertas”. Mayo 2010. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-politica-cultural-y-sus-reyertas>. Consulta: 30-05-15 21:32 hrs.
- HERRERO José. “Estudios antropológicos de la cultura”. Derechos reservados 2002. <http://www01.sil.org/training/capacitar/antro/cultura.pdf> Consulta: 7-06-15 19:55
- *Revista mexicana ciencias políticas sociales* [online]. 2014, vol.59, n.221, pp. 175-199. <http://www.scielo.org.mx/scieloOrg/php/reference.php?pid=S018519182014000200008&caller=www.scielo.org.mx&lang=es>. Fecha y hora de consulta: 2 -06-15, 14:00 hrs
- WARREN, Kidd. “Culture and Identity. Palgrave”, WEB <http://www.galanet.eu/dossier/fichiers/Que%26%23769%3B%20es%20la%20Cultura%3F.pdf> , Fecha y hora de consulta: 12-06-15 16:46 hrs.
- Revista Digital Correcamara.com WEB: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=43#sthash.c7RBotDk.dpuf. Fecha y hora de consulta: 18-05-15, 17:30 hrs.
- Artículo Revista Proceso: WEB: <http://www.proceso.com.mx/?p=336733> Fecha y hora de consulta: 20-06-15, 17:52hrs
- Instituto Tecnológico del Estado de México, artículo Cine mexicano: WEB: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula8.html> Fecha y hora de consulta: 20-06-15, 20:17 hrs.
- Blog Documentiras desde la frontera: WEB: http://www.vice.com/es_mx/read/navajazo-documentiras-desde-la-frontera. Fecha y hora de consulta: 8-07-15, 16:20hrs.
- Blog El espectador imaginario, artículo sobre cine: WEB: <http://www.elespectadorimaginario.com/gueros/> Fecha y Hora de consulta: 8-07-15, 16:30 hrs.
- Periódico Excelsior, nota de opinión: WEB: <http://www.excelsior.com.mx/opinion/la-critica/2014/11/24/993965> Fecha y hora de consulta: 8-07-15, 16:43 hrs.
- Blog cine mexicano, Eco en la Montaña: WEB: <http://ecodelamontaña.com/blog/221-resena-variety/> Fecha y hora de consulta: 10-07-15, 19:25 hrs.

- WEB: <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/eficine> hora y fecha de consulta: 27-07-2015, 11:23 hrs.
- Revista digital Siembargo.mx: WEB: <http://www.sinembargo.mx/23-07-2015/1424544> Fecha y hora de consulta: 26-07-2015, 19:44 hrs.
- Artículo, Las potencias Cinematográficas: WEB: <http://www.laprensalarara.com.ve/2015/03/china-suena-con-ser-potencia-cinematografica/> Fecha y hora de consulta: 26-07-2015, 19:50 hrs.
- Artículo, Las potencias Cinematográficas: WEB: <http://www.laprensalarara.com.ve/2015/03/china-suena-con-ser-potencia-cinematografica/> Fecha y hora de Consulta: 27-07-2015, 10:48 hrs.