



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

Facultad de Filosofía y Letras  
División de Estudios de Posgrado

## LA CONSERVACIÓN DEL MATERIAL CINEMATOGRAFICO EN MÉXICO

TESIS  
QUE, PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
MAESTRA EN BIBLIOTECOLOGÍA,  
PRESENTA:

CECILIA VILCHES MALAGÓN

ASESORA:  
Dra. María Idalia García Aguilar

México, DF., 2010





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## Tabla de contenido

|   |    |
|---|----|
| <b>Introducción</b> .....   | i  |
| <b>Capítulo 1. Valor y patrimonio cinematográfico</b> .....                   | 5  |
| 1.1. Valor y patrimonio .....   | 6  |
| 1.1.1. Obra de arte .....   | 29 |
| 1.1.2. Patrimonio audiovisual .....   | 32 |
| 1.2. El patrimonio cinematográfico .....                                      | 35 |
| 1.2.1. Como objeto físico .....   | 39 |
| 1.2.2. En su contenido .....  | 46 |
| 1.2.3. Lenguaje cinematográfico .....   | 48 |
| 1.3. La sociedad frente al patrimonio cinematográfico .....                   | 50 |
| 1.4. Instituciones encargadas del patrimonio cinematográfico .....            | 53 |
| 1.4.1. Principales instituciones a nivel mundial .....                        | 62 |
| 1.4.1.1. Federación Internacional de<br>Archivos Fílmicos (FIAF) .....        | 62 |
| 1.4.1.2. Cinemateca francesa .....  | 65 |
| 1.4.1.3. Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.....                       | 68 |
| 1.5. Consideraciones legislativas para el patrimonio<br>cinematográfico ..... | 70 |
| 1.5.1. Derechos de autor .....  | 70 |
| 1.5.1.1. Convenio de Berna .....  | 72 |
| 1.5.1.2. Convención Universal .....   | 75 |
| 1.5.2. Depósito legal .....   | 76 |

|   |         |
|---|---------|
| <b>Capítulo 2. El cine en México</b> .....  | 79      |
| 2.1. Historia del cine mexicano .....   | 79      |
| 2.1.1. El cine mexicano en la actualidad .....  | 96      |
| 2.2. Instituciones que salvaguardan el material<br>cinematográfico en México .....                                    | 106     |
| 2.2.1. Archivos públicos .....  | 106     |
| 2.2.1.1. La Cineteca Nacional .....   | 107     |
| 2.2.1.2. Incendio de la Cineteca Nacional .....   | 108     |
| 2.2.1.3. Filmoteca de la UNAM .....   | 120     |
| 2.2.1.4. Instituto Mexicano de Cinematografía .....   | 123     |
| 2.2.2. Archivos privados .....  | 128     |
| 2.2.2.1. Fundación Salvador Toscano .....   | 128     |
| 2.3. Legislación cinematográfica en México .....  | 129     |
| 2.3.1. Ley Federal del Derecho de Autor .....   | 130     |
| 2.3.2. Ley Federal de Cinematografía y su reglamento .....  | 132     |
| 2.3.2.1. Ley Federal de Cinematografía .....  | 132     |
| 2.3.2.2. Reglamento de la Ley de Cinematografía .....   | 133     |
| 2.3.3. El depósito legal .....  | 140     |
| <br><b>Capítulo 3. Recomendaciones para la salvaguarda del<br/>        patrimonio cinematográfico en México</b> ..... | <br>144 |
| 3.1. La sociedad y su vinculación con el patrimonio<br>cinematográfico .....  | 147     |
| 3.2. Políticas culturales .....   | 150     |
| 3.2.1. Situación de la política cultural en México .....  | 160     |
| 3.2.2. Políticas en el sector audiovisual .....   | 184     |
| 3.2.3. La política audiovisual en México .....  | 189     |

|   |            |
|---|------------|
| 3.3. Industrias culturales .....  | 193        |
| 3.3.1. La industria audiovisual en México .....   | 194        |
| 3.4. Instituciones que resguardan el patrimonio<br>cinematográfico .....                                    | 202        |
| 3.4.1. Aspecto social .....   | 202        |
| 3.4.2. Aspectos financieros .....   | 207        |
| 3.5. Páginas web de las instituciones encargadas de la<br>preservación del patrimonio cinematográfico ..... | 209        |
| 3.5.1. Proyecto MINERVA .....   | 210        |
| 3.5.2. Página web de la Cineteca Nacional .....   | 217        |
| <b>Conclusiones</b> .....   | <b>222</b> |
| <b>Bibliografía</b> .....   | <b>227</b> |
| <b>Anexos</b>   |            |

# INTRODUCCIÓN

---

El cine desde sus inicios ha llegado a cautivar la mirada de cientos de personas a lo largo del mundo, de diferentes culturas, credos y estatus sociales. Es sin duda reflejo directo o indirecto de nuestros deseos, miedos y fantasías; así como también ha sido testigo de los más grandes acontecimientos a lo largo de más de un siglo de historia. El cine ha tenido varios usos, que van desde un simple entretenimiento, hasta servir como parte de la propaganda política de algún país, o ser parte de los documentos que existen para entender la ideología, costumbres, historia de otros pueblos, entre otros.

En los inicios del cinematógrafo, las películas representaban para la gran mayoría del público solamente una fuente más de entretenimiento. Sin embargo, una serie de personas amantes de este nuevo arte, advirtió de la importancia de conservar estos filmes como parte de una herencia para las generaciones venideras y que más tarde sería considerado como patrimonio cultural de la humanidad. Así en el año 1898 el operador Boleslas Matuszewski advierte de la necesidad de crear alguna institución que conservara las películas, así como un depósito de cinematografía histórica. Más adelante, Henri Langois sería uno de los pioneros en la conservación de los filmes no solo de Francia sino de todo el mundo.

Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial la UNESCO empieza a evidenciar todos los bienes que han sido destruidos por la naturaleza o por el propio ser humano, y se realizan conferencias que permitan salvaguardar el patrimonio de la humanidad, definiendo patrimonio como todo aquello que le confiere una identidad determinada a un país. Sin embargo es hasta 1980 cuando realmente se enfatiza al cine como patrimonio cultural de la humanidad, aunque

para ese entonces la gran mayoría de los países ya contaban con filmotecas, cinetecas y archivos privados para llevar a cabo las tareas de preservación, conservación y difusión del séptimo arte.

Una de las preguntas fundamentales cuando se habla de patrimonio cinematográfico es precisamente que deben de conservar los archivos, en palabras de Henri Langlois; “Debemos intentar conservarlo todo, salvarlo todo, mantenerlo todo, y renunciar a jugar a aficionados a lo clásico. No somos Dios, no tenemos el derecho a creer en nuestra infalibilidad...Hay malas películas que siguen siendo malas, pero que con el tiempo pueden convertirse en películas extraordinarias....” (Sadoul, 1977, p. 271, 272)

Esta ha sido una vertiente que las filmotecas y las cinetecas a lo largo del tiempo han llevado a cabo, y el caso de México no es la excepción. En nuestro país también existió la necesidad de contar con instituciones que llevaran a cabo el rescate y resguardo del patrimonio cinematográfico nacional. Las instituciones más importantes que se han dedicado a esta labor son en primer lugar la Filmoteca de la UNAM creada en 1960, y 14 años después en 1974 la Cineteca Nacional.

Al principio tanto Filmoteca de la UNAM como Cineteca Nacional, realizaron labores de identificación, resguardo, así como también tratar que las películas estuvieran en las mejores condiciones posibles. Sin embargo existieron una serie de problemas que tuvieron que sortear ambas instituciones como fueron el acceso a las fuentes de información, parcialmente dañadas o destruidas, así como también la poca sensibilidad por parte de distribuidores, productores o exhibidores por conservar este material. Este tipo de problemas junto con la fragilidad química del material son factores con los que se debe de luchar hasta nuestros días. De igual forma, un problema más que se debe de enfrentar es la subestimación cultural del cine como patrimonio de la humanidad y todos aquellos elementos que lo conforman para lograr una adecuada conservación de los films.

Es precisamente en este último rubro donde la conservación del patrimonio cinematográfico visto como parte del patrimonio cultural ha tenido que cubrir otros elementos para lograr que este tipo de documentos se conserven para las futuras generaciones. Algunos de estos elementos son la creación de políticas culturales donde el Estado debe regular y destinar recursos humanos y económicos para llevar a cabo esta tarea. Otro factor que debe estar presente es la regulación jurídica, con el propósito de que la producción nacional se encuentre resguardada en archivos, así como también todo el material asociado a cada película. Por último y no menos importante se encuentran las instituciones que hacen posible que físicamente el material se resguarde y sobre todo se difunda como parte de nuestra cultura e identidad.

Es por ello que el objetivo de la presente investigación es conocer si los factores arriba mencionados que intervienen en la conservación cultural del patrimonio cinematográfico en nuestro país cumplen o no con sus funciones para lograr una conservación íntegra e interdisciplinaria.

Para lograr la investigación, primero se tuvo que definir de manera clara el término patrimonio cultural, para entender su relación con el patrimonio cinematográfico y los elementos que lo integran. Después se revisó la manera en como se siguen los lineamientos para lograr la conservación de este patrimonio en otros países y en México. De esta manera se pudo identificar aquellos aspectos con los que cuenta nuestro país, así como también de aquellos que carece.

Este trabajo consta de tres capítulos, el primero muestra de manera general conceptos e historia acerca de cómo y donde surge el concepto tanto de patrimonio cultural, como de patrimonio cinematográfico. Así también, engloba aquellas instituciones que ayudan a la conservación y difusión de los archivos cinematográficos alrededor del mundo y por último las consideraciones legislativas más importantes para resguardar los films.

El segundo capítulo abarca lo concerniente al cine en México, desde su historia, la situación actual, así como las instituciones más importantes que conservan material cinematográfico. Por último, la normativa que rige nuestro país en cuanto a protección de los films se refiere.

El último capítulo trata acerca de las recomendaciones que se pueden seguir para lograr que los distintos factores en nuestro país permitan una interrelación que garantice la conservación del patrimonio cinematográfico en México.

Se espera que este trabajo sirva no solo a los bibliotecólogos sino a toda aquella persona amante del cine, para ayudar a profundizar y crear conciencia de los problemas que existen en nuestro país para conservar el patrimonio cinematográfico.

# **CAPITULO 1.**

## **VALOR Y PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO**

---

El patrimonio es el resultado de la necesidad humana y sus aspiraciones, que se comparte dentro de una sociedad y se trata de conservar para los demás por ser un conjunto de objetos que los identifican de otras sociedades. El valor más importante del patrimonio cultural es la diversidad. Pero de este se debe tener el propósito de unir a los diversos pueblos del mundo mediante el diálogo y el entendimiento, en vez de separarlos.

Se considera como patrimonio cultural a los objetos ya sea tangibles o intangibles, que están relacionados con el desarrollo cultural de una sociedad, los cuales provienen de generaciones pasadas y han sido acogidos por los individuos contemporáneos por sus valores estéticos y por ser expresiones únicas que los diferencia dentro de todas las sociedades a nivel mundial.

Todos los bienes del patrimonio cultural son recursos no renovables, de ahí radica la responsabilidad actual para asegurar la preservación de nuestra herencia cultural, para el disfrute e investigación de las generaciones presentes y futuras. Aunque el incremento del turismo y la globalización han provocado que en los últimos tiempos este tipo de objetos esté amenazado, por lo que tanto los

individuos como los organismos internacionales están desarrollando políticas más eficientes para protegerlo. Dentro de estos objetos amenazados se encuentra el patrimonio cinematográfico de cada nación.

## 1.1. VALOR Y PATRIMONIO

A mediados del siglo XX, y sobre todo después de las dos guerras mundiales devastadoras, la comunidad internacional reflexionó acerca de todo el patrimonio cultural que había sido saqueado y devastado en los bombardeos y las intervenciones. Es por ello que se crearon grupos e instancias para hacer algo al respecto, por lo que el resultado más contundente fue la *Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado* desarrollado por la UNESCO en la Haya en el año de 1954 conocida genéricamente como la *Convención de la Haya*, documento que también se dedica a evitar la pérdida del patrimonio cultural. En esta reunión se hace mención por primera vez del término “bien cultural” al que se define como:<sup>1</sup>

1.- Los bienes, muebles o inmuebles, que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos.

2.- Los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles, tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles.

---

<sup>1</sup> El texto completo de la Convención de la UNESCO puede revisarse en: [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13637&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html). (Acceso Mayo, 2009)

3.- Los centros que comprendan un número considerable de bienes culturales (que ha sido enumerados en los apartados anteriores) que se denominarán "centros documentales".

En dicha Convención también se llegó al acuerdo de que los Estados se comprometen a renunciar tanto a la destrucción, saqueo o uso peligroso de la propiedad cultural, ya sea inmueble o mueble, como pueden ser los sitios arquitectónicos, arqueológicos, museos, fondos, colecciones, bibliotecas, etcétera. De igual manera, se estableció la necesidad de llevar a cabo una serie de mecanismos preventivos para evitar precisamente esa pérdida, como son la elaboración de inventarios, la identificación de los mayores peligros para estos bienes (físicos, químicos, naturales, por mencionar algunos) y el establecimiento de instalaciones de almacenaje para su protección especial.

A esta reunión siguieron otras en la misma tesitura, como la que tuvo lugar en 1970 *Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales* que respondía al requerimiento urgente de frenar los robos en museos y sitios considerados patrimonios culturales por la UNESCO.

Con todas estas convenciones la UNESCO fue estableciendo medidas para lograr que el patrimonio cultural de la humanidad fuera conservado en las mejores condiciones posibles, considerando como patrimonio cultural a los monumentos, los conjuntos de construcciones y los sitios con valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico y antropológico. La noción de patrimonio cultural se extiende a categorías que no se consideraban por no haber sido realizadas por el hombre, pero que con el paso del tiempo se les dio la misma

importancia por ser parte directa o indirecta de la sociedad y de su entorno. Entre estas se encuentran las formaciones físicas, biológicas y geológicas, las zonas con valor excepcional desde el punto de vista de la ciencia, la conservación de la belleza natural y los hábitats de especies animales y vegetales amenazadas.

Para que este tipo de patrimonio fuera considerado por la UNESCO necesariamente se reconoció que el papel que desempeñan estos objetos dentro de la sociedad es precisamente la vinculación de la misma con su historia, dicho en otras palabras, encarna el valor simbólico de las identidades culturales de cada pueblo y es la clave para entender a los demás.

Cuando se hace referencia al término de identidad cultural, esta se puede definir como “una riqueza que dinamiza las posibilidades de realización de la especie humana, al movilizar a cada pueblo y a cada grupo para nutrirse de su pasado y acoger los aportes externos compatibles con su idiosincrasia y continuar así el proceso de su propia creación. La identidad cultural de un pueblo se renueva y enriquece en contacto con las tradiciones y valores de los demás”.(UNESCO, 1982, inciso 3, párrafo 3).

La comunidad internacional reconoce que es su deber vigilar la preservación y la defensa de la identidad cultural de cada pueblo. Para lograrlo es necesario llevar a cabo políticas culturales que protejan, estimulen y enriquezcan la identidad y el patrimonio de cada pueblo; además, de establecer respeto y aprecio por las minorías culturales, y en general, por todas las culturas del mundo.

Finalmente en 1972 se plasmaron todas estas inquietudes en la *Convención sobre la protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*. Aquí se enumera y se define lo que constituyen ambos patrimonios, teniendo las siguientes definiciones (UNESCO, 1972, inciso 1, párrafos, 1, 2, 3)

- Patrimonio cultural:

“Monumentos.- Serían aquellos edificios, pinturas y esculturas monumentales, etcétera, que tengan un valor universal desde el punto de vista de la historia, el arte o la ciencia.

Conjuntos.- Como los grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya integración en el paisaje les da un valor universal desde cualquiera de los tres puntos de vista enunciados anteriormente.

Lugares.- Son todas aquellas zonas que individualmente o en conjunto también tienen un valor universal”.

- Patrimonio natural

“Los monumentos naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas o por grupos de esas formaciones que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico.

Las formaciones geológicas y fisiográficas y las zonas estrictamente delimitadas que constituyan el hábitat de especies, animal y vegetal, amenazadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico. Los lugares naturales o las zonas naturales estrictamente delimitadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural”.

En estas reuniones existe la urgencia por tratar de preservar un patrimonio que poco a poco está desapareciendo, ya sea por razones naturales, físicas o por

la irresponsabilidad del mismo ser humano, por ser objetos con un valor y una significación para una sociedad sin importar el paso del tiempo.

Este tipo de objetos son parte de una memoria individual y colectiva, son un reflejo de su existencia y un medio de comprensión de la esencia de su propia historia. Esta designación puede darse incluso cuando el objeto ha perdido su valor de uso, sin importar el límite de tiempo o lugar.

Sin embargo, existe una complejidad cuando se trata de definir el término patrimonio cultural, esto se debe a varios factores, el primero es su polisemia pues tiene que ver con los distintos significados que ofrece el término patrimonio, ya que puede abordarse como propiedad en herencia, selección histórica, como conformador de la identidad social. De igual forma las instituciones públicas tanto en el ámbito nacional como internacional han propuesto sucesivas clasificaciones y denominaciones, acogidas muchas veces por las leyes que dependerán de cada país para considerar los elementos que integran tal patrimonio.

El problema de base se refiere a que se trata de un concepto relativo, que se construye mediante un complejo proceso de atribución de valores sometido al ir y venir de la historia, las modas y la propia conformación de la sociedad. Esto es, que dependiendo la época, un objeto histórico puede tener un significado y valor para una determinada cultura, mientras que para otra ese mismo objeto puede carecer de estas características. Así, también dentro de una misma sociedad, un objeto puede o no tener un valor y significado, dependiendo el momento histórico en que se encuentre.

Otro de los factores de esta complejidad es que la noción de bien cultural se ha ido ampliando progresivamente para incluir no sólo monumentos históricos y obras de arte, sino también elementos folklóricos, bibliográficos, documentales, materiales, entre otros, cuya significación para la sociedad no tiene que ser sólo histórica o estética, sino que son valiosos por tratarse de manifestaciones de la actividad humana en general, aunque sean más recientes que otras, como son los objetos de carácter archivístico, documental, bibliográfico, material y etnográfico, junto con las creaciones y aportaciones del momento presente y el denominado legado inmaterial.

Por todo ello se debe analizar al patrimonio cultural desde una perspectiva amplia e interdisciplinar, que tenga en cuenta los diversos puntos de vista que ofrecen cada una de las ciencias que se han dedicado a estudiarlo

Otra de las definiciones que también ofrece la UNESCO es que el Patrimonio Cultural de un pueblo “comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas”. (UNESCO, 1982, inciso 1, párrafo 1)

En la definición de Magdalena Krebs, directora del Centro Nacional de Conservación y Restauración de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos en

Chile, se aprecia una semejanza con la aportada por la UNESCO, no obstante la autora vislumbra una clara idea encaminada a los aspectos económicos, ya que considera que el patrimonio cultural de una nación comprende todos aquellos bienes que son expresiones y testimonios de la creación humana propias de ese país, comprendidos el conjunto de edificios, instalaciones industriales, museos, obras de arte, sitios y restos arqueológicos, colecciones zoológicas, botánicas o geológicas, libros, manuscritos, documentos, partituras y discos, fotografías, producción cinematográfica y objetos culturales en general que dan cuenta de la manera de ser y hacer de un pueblo.

Este patrimonio es todo aquello que le confiere una identidad determinada a un país; puede ser de propiedad pública (administrados por las distintas entidades que conforman el Estado) o de propiedad privada. “Estos bienes son preservados porque los individuos o la sociedad, a través de las organizaciones creadas para ello, le confieren algún significado especial, ya sea estético, documental, histórico, educativo o científico”. (Krebs, 1999, p.209)

Dentro del aspecto económico del patrimonio cultural los objetos se dividen en bienes públicos y privados. Los primeros se refieren a aquellos bienes que son puestos a disposición para uso y consumo público. Los segundos son aquellos bienes que son consumidos y dispuestos ya sea para un individuo o un grupo específico de personas.

En ocasiones la sociedad puede obtener beneficios culturales de aquellos bienes que son de propiedad privada, como el caso de exposiciones temporales

pertenecientes a coleccionistas privados, o las donaciones de colecciones privadas a entidades públicas.

Por otro lado, a veces los bienes públicos pasan a formar parte de la propiedad privada por la disgregación de conjuntos y/o sustracción ilícita de objetos que después son vendidos a particulares o regalados a cercanos al poder.

Al abordar el consumo de bienes culturales, cuando este es privado, lo realiza solamente un individuo o un grupo en particular, es decir, que su uso y goce excluye o impide el consumo de ese objeto a otros individuos o grupos. En el caso de los bienes públicos, el consumo es realizado por un gran número de personas en forma simultánea evitando así cualquier rivalidad. Dentro de esta dualidad, existen bienes de propiedad o administración del Estado que son destinados al consumo privado o excluyente (los cuadros en la oficina de alguna persona importante), mientras que grandes sitios o colecciones de propiedad privada son expuestos al consumo público en museos privados.

Otra característica de muchos bienes del patrimonio cultural es que su valor privado (que pertenece a un individuo o un grupo) o social (el consumo que realiza la sociedad en general) es incrementado si su uso y goce se realizan en conjunto con otros bienes culturales que les son afines espacial o temporalmente, por correspondencia territorial, histórica o física. La separación física o contextual de bienes muebles (e incluso partes de bienes muebles) del lugar de origen o la destrucción de información sobre su proveniencia les resta valor privado y social.

Dentro del bien público y el privado existen dos modelos de protección del patrimonio: el modelo europeo continental, con un fuerte énfasis en una combinación de la intervención directa del Estado en la propiedad y gestión pública del patrimonio con limitaciones impuestas a la propiedad privada del patrimonio; y el modelo anglosajón, que le confiere un significativo rol indirecto al Estado, el que es ejercido a través del otorgamiento de beneficios fiscales (especialmente tributarios) a la iniciativa privada de la protección del patrimonio, combinado con una elevada valoración social del mecenazgo privado y del voluntariado privado (Krebs, 1999, p.218).

La intervención directa del Estado a través de la propiedad pública de parques nacionales, sitios arqueológicos, sitios y edificios históricos, museos y archivos, conjuntamente con el financiamiento de su adquisición, mantenimiento y gestión, es la forma tradicional de protección pública. Tiene particular importancia en la tradición europea continental y en América Latina. Sin embargo, el Consejo de Europa considera conveniente elaborar una nueva legislación que tenga presente la necesidad de proteger el patrimonio cultural mediante desgravaciones fiscales que aporten donaciones o subvenciones para la ayuda de la salvaguarda del mismo (Hernández, 2002, p.237)

Para proteger el patrimonio cultural en manos privadas, y como consecuencia de la incorporación de bienes privados a alguna lista de monumentos u objetos de patrimonio cultural, la legislación establece limitaciones al derecho de propiedad, uso y/o goce de los propietarios de dichos bienes. La legislación complementaria sobre ciertas categorías de bienes en manos privadas,

estén descubiertos (como ciertos bienes históricos) o no (como los bienes arqueológicos), además establece limitaciones al ejercicio de la propiedad privada. En ambos casos se marcan frecuentemente obligaciones a sus dueños acerca del mantenimiento de dichos bienes, que pueden o no ser compensadas por subvenciones públicas o exenciones tributarias.

Para lograr que el patrimonio sea preservado existen diferentes mecanismos para lograr los recursos financieros suficientes, entre estos se encuentra el incentivo económico del Estado al incremento del patrimonio cultural y a su protección por el sector privado. Esta es una forma alternativa a la intervención pública directa en la protección del patrimonio cultural que consiste en el otorgamiento de subsidios, transferencias y exenciones tributarias por el Estado al incremento y a la protección del patrimonio cultural en manos privadas. Esta política indirecta de protección es muy importante en naciones anglosajonas, particularmente en Estados Unidos. Ello es congruente con la menor injerencia del sector público en estos últimos países, reflejo de una concepción más liberal que le otorga al sector privado una función mayor en la actividad económica y en la cultura.

Algunas formas de subsidio se presentan a continuación:

- La mayor parte de los países industrializados reduce significativamente el impuesto al valor agregado o a la compraventa cobrado por los museos y otras instituciones sin fines de lucro dedicadas a preservar el patrimonio.
- Una segunda exención tributaria que beneficia a los museos y otras Instituciones sin fines de lucro que mantienen patrimonio cultural, es la exención de impuestos territoriales o de bienes raíces;

- Otra categoría es la de los impuestos a la transferencia de riqueza, por herencias y por regalos entre vivos, en donde se establece deducciones tributarias sin límites a las herencias y los regalos a las instituciones sin fines de lucro.
- La cuarta categoría está constituida por la legislación sobre el impuesto a la renta. En general, los países industriales aplican generosas deducciones impositivas de las bases tributarias a las donaciones hechas a las instituciones sin fines de lucro, incluyendo los museos y las fundaciones que manejan patrimonio cultural.

Otro de los aspectos es la regulación y supervisión pública de las empresas privadas que procura optimizar la gestión privada en estos sectores. Para la protección y administración del patrimonio público también se plantea la propiedad y/o la gestión privada como una forma de elevar sustancialmente la eficiencia en el cuidado del patrimonio, bajo un marco de adecuada regulación y supervisión por el sector público.

Aunque también existen definiciones vistas desde el punto de vista jurídico, ahí la connotación de patrimonio tiene una visión similar a las expuestas en párrafos anteriores donde el objeto sigue teniendo un valor para la sociedad y se resalta la identidad cultural de cada lugar. De esta manera, como Cottom lo indica “Aquellos productos culturales tangibles e intangibles (materiales o inmateriales) que tienen un valor excepcional para una colectividad social determinada y que forma parte fundamental de su identidad cultural”. (2001, p.82).

Lo que queda evidente es que la memoria de las sociedades del mundo es de vital importancia para conservar las identidades culturales, para unir el pasado con el presente y para determinar el futuro. La UNESCO a través de sus reuniones destacó la importancia de mantener los bienes ya fueran de una naturaleza o de otra en las mejores condiciones posibles para su difusión. Sin embargo hasta 1972

existían bienes que habían quedado exentos dentro de las medidas de protección y salvaguarda decretadas por la UNESCO: los bienes documentales, cuyas características tienen que ver con la fragilidad de sus soportes y la variedad de formatos en donde se encuentra contenida la información.

Para poder proteger y conservar algo, es necesario conocerlo, saber a que nos referimos cuando se habla del patrimonio documental, que elementos conforman su universo, por eso es fundamental delimitar que es un documento. Así, entendemos que:

“Un documento es aquello que documenta o consigna algo con un propósito intelectual deliberado. Aunque el concepto de documento es universal, se reconoce que algunas culturas son más documentales que otras” (Edmondson, 2002, p.6)

Además la UNESCO define una serie de características que deben reunir este tipo de bienes para que puedan ser considerados documentos:

Serán considerados dentro del patrimonio documental aquellos documentos que puedan trasladarse a cualquier lugar del mundo. Consistentes en signos, códigos, sonidos, y/o imágenes, ya que se pretende agrupar no solo los materiales de bibliotecas o archivos; sino también a aquellos pertenecientes a cinetecas, fonotecas, y aquellas instituciones salvaguardadas de material audiovisual. Conservables, reproducibles, trasladables, y por último que sean el fruto de un proceso de documentación deliberado. (Edmondson, 2002, p.6-7)

Otra de las características o naturaleza de este tipo de bienes es que casi siempre se les puede dividir en dos aspectos a considerar, el contenido y el soporte en el que este se encuentra. Esto debido a que un mismo contenido puede encontrarse en dos o más soportes diferentes, los cuales tienen que ser conservados de maneras distintas dependiendo de sus características físicas. El soporte es en sí parte de la información del objeto, ya que muchas veces no se

tiene la fecha exacta de cuando fueron realizados ciertos documentos. De esta manera gracias a las características del soporte se puede tener una aproximación del período histórico en que este fue realizado, y así, contextualizar el momento socio-cultural de la época.

La definición de la UNESCO al expresar el significado de documento, es muy ambigua y no refleja de manera clara que es lo que se debe proteger. Por lo cual, podemos mencionar otra definición de patrimonio documental que se encuentra en la LPHE (Ley del Patrimonio Histórico Español) y es mucho más precisa. Aquí se define como documento a cualquier expresión de lenguaje natural o convencional, así como cualquier expresión gráfica, sonora o en imagen, y recogidas en cualquier tipo de soporte material.

La concepción de patrimonio ha ido cambiando, modificándose y evolucionando dependiendo del momento histórico en que se vive, de los valores, las modas y de la sociedad misma, por lo que es importante conocer la evolución que ha tenido el concepto a lo largo de los siglos, para entender el significado que en estos momentos tiene la palabra patrimonio.

La idea de patrimonio se remonta a las civilizaciones antiguas, en Grecia por ejemplo, los templos eran lugares en donde se depositaban las obras de arte para que pudieran ser apreciadas por aquellos que visitaban este lugar. Los sacerdotes se encargaban de registrar, inventariar y conservar las obras de arte que los fieles entregaban con motivo del cumplimiento de sus promesas. De esta manera fue como se formaron grandes colecciones de objetos.

Sin embargo es la Iglesia Católica la que desempeña un importante papel dentro de la conservación de los bienes culturales, ya que su esencia se manifiesta en preservar todos aquellos objetos y lugares que ha heredado de la tradición apostólica, así como de objetos de lo que esta considera pertenecen a las religiones paganas.

La Iglesia toma como suya, la responsabilidad de que todos los objetos que esta salvaguardando relacionados con la fe, puedan ser transmitidos a futuras generaciones de creyentes. Es así como serán los santuarios, las reliquias de los santos, los mártires y las peregrinaciones para venerarlas quienes empezaran a conformar poco a poco la idea de patrimonio dentro de la Iglesia. (Hernández, 2002, p.20)

Estas reliquias propiciaron la rivalidad entre diversas comunidades por obtenerlas, ya que se considera que el poseedor de estos objetos tiene ante sí un preciado tesoro que deberá guardar y conservar, por lo que empezará a crear lugares donde estos puedan ser venerados por los fieles, creándose de esta manera los santuarios. Así, puede decirse que estos lugares serán el antecedente de los museos y en consecuencia, de un patrimonio que en ese entonces pertenecía a la Iglesia y a sus creyentes. Se puede observar que dentro de las iglesias y catedrales existía una serie de objetos profanos que los peregrinos fueron introduciendo como regalo por los pedimentos concedidos. De esta forma existe una fusión entre la creencia popular, la fe y el patrimonio del pueblo que lo empieza a integrar. Es así como los santuarios, que guardan y custodian dichas

reliquias, se convierten pronto en lugares de peregrinación, no solo en la religión católica sino también la musulmana, hinduista o budista.

Por desgracia, el patrimonio religioso sufrió la pérdida de muchos de sus objetos a lo largo de la historia, siendo un ejemplo la Reforma Protestante a partir de 1516, donde surge el problema del culto a las imágenes. Es en 1536 cuando Calvino influye para que se ordene la destrucción de imágenes y altares de las iglesias y monasterios, el resultado fue que muchas de las estatuas, imágenes y reliquias fueran saqueadas, quemadas y destruidas las iglesias, perdiéndose un patrimonio muy importante (Hernández, 2002, p.28).

Aunque el patrimonio eclesiástico exigía costos elevados para su mantenimiento constante, los creyentes fueron los que lo mantuvieron a lo largo del tiempo, ya que los objetos formaban parte de su vida y deseaban que pasaran a futuras generaciones. Se puede apreciar el valor que la gente le da a estos bienes porque los considera suyos y parte de su propio legado.

Durante la Alta Edad Media los tesoros que se habían ido acumulando sufrieron una serie de circunstancias por parte de los reyes y nobles, que los convirtieron en recursos económicos para poder pagar sus grandes gastos, por lo que estos pasaban de un lugar a otro, o simplemente desaparecían como el caso de los objetos elaborados con materiales preciosos, los mismos que se fundían para obtener dinero. Sin embargo sucederán dos fenómenos ante esta situación, el primero es que los nobles siguieron intensificando sus colecciones precisamente para enfrentar alguna situación de crisis económica, siendo atraídos

por el valor artístico de estos objetos, y la segunda, como consecuencia de este valor empezarán a formar diversas colecciones.

Esto se hará más evidente en el siglo XV a comienzos de la cultura humanista, cuando los príncipes europeos comienzan a coleccionar conjuntos de objetos que solamente podrán ser apreciados por unos cuantos por ser estas colecciones de carácter privado. En este período los monarcas contarán con grandes bibliotecas y archivos, llevando a cabo inventarios de los libros y documentos. De igual manera, en algunos lugares se crea el depósito legal de libros, instrumento por el que los impresores debían depositar en la biblioteca real un ejemplar de cada libro nuevo publicado.

Lo más significativo de este proceso fue el cambio de mentalidad que se fue gestando en el proceso de valoración de los objetos patrimoniales. Los monumentos del pasado empezaron a ser apreciados como testimonios de la historia, que explicitaban visualmente el paso de los siglos, y además avalaban la información adquirida de los textos escritos provenientes de las culturas antiguas. (Riegl, 1987, p.31)

Aquí pueden apreciarse dos formas de destrucción: la primera tiene que ver con la destrucción de la identidad de un pueblo por medio de sus monumentos y objetos; la segunda consiste en reemplazar un edificio original por uno más suntuoso. Ante este proceder, los papas serán los primeros que dicten las disposiciones sobre la protección de monumentos, aunque ellos mismos las transgredan, ya que realizaban nuevas construcciones con material que

pertenecía a vestigios de otras civilizaciones. De la misma forma, la monarquía renacentista pierde interés por los monumentos de la Edad Media derribándolos y construyendo nuevos monumentos acordes con la moda de esa época.

Un hecho muy importante dentro de la evolución del patrimonio es la Revolución francesa, en donde los periódicos exponen a la luz todos los actos que se están llevando a cabo en contra del patrimonio monumental en toda Europa. Otro aspecto que ayudó a la conservación de los monumentos, fue la secularización de los bienes de la Iglesia por parte del Estado, el cual establecerá normas para lograr que estos y otros monumentos no se pierdan. Además este movimiento trajo consigo que los bienes debían ser institucionalizados técnica y jurídicamente para el beneficio de la sociedad.

Un personaje importante en la defensa del patrimonio nacional francés en esa época fue el abate Grégoire. Gracias a su designación como diputado por la Convención Nacional, se dedicó en primera instancia, a redactar un informe sobre la importancia de conservar las inscripciones latinas que figuraban en los monumentos antiguos. En 1793 se constituye la comisión de monumentos o de sabios en donde él participa, que tenía como objetivo dirigir trabajos que definían las diversas categorías de los objetos, así como también precisar las normas que se debían seguir para realizar los inventarios de las obras y la catalogación de las bibliotecas. (Hernández, 2002, p.74)

Otra de las actividades que llevó a cabo, fue diseñar el plan de lo que se convertiría en un futuro en el Conservatorio de las Artes y los Oficios. Este

proyecto de cuatro años, culmina con el acuerdo de que el monasterio de San Martín del Campo en París, pasase a formar parte del Conservatorio, convirtiéndose en la sede del mismo, donde sería refugio de toda clase de máquinas, modelos, herramientas, diseños, descripciones y libros que hicieran referencia a las diversas artes y oficios.

Otros personajes que siguieron los pasos del abate Grégoire, después de que en 1789 se nacionalizaran las posesiones de la Iglesia fueron Gabriel–Francois Doyen y Alexander Lenoir. El primero se hizo cargo del convento de los Petits Agustins, donde se guardaban las obras de arte más importantes que quedaban de estos recintos. Doyen llevó a cabo el inventario de las obras de arte que se encontraban en los conventos e iglesias, así como el transporte de los mismos hasta el Petits Agustins. (Hernández, 2002, p.76)

Como sucesor en esta tarea quedó a cargo Alexander Lenoir, que viviría en 1792 la promulgación de la República y un año después la supresión del cristianismo. Estos hechos promoverían una política de destrucción de todos los monumentos que tuvieran relación con la Iglesia o la nobleza. Lenoir al observar los actos de vandalismo que se cometían a las obras de arte cobró conciencia del peligro que corrían, por lo que favoreció la conservación y restauración de los objetos que pertenecían a los Petits Augustins, así como también la idea de la creación de un museo, el cual se vería concretado en 1795.

A partir de entonces, los bienes culturales se consideraron elementos significativos del acervo cultural de toda la nación. Una ley francesa de 1791

transmitía a la sociedad la necesidad de inventariar y conservar los monumentos nacionales, aduciendo nueve razones por las que debían ser valorados; entre ellas se citaban, por ejemplo, su importancia histórica, su belleza estética y su interés pedagógico para el conocimiento de las técnicas artísticas del pasado. (Riegl, 1987, p.188)

Ahora bien, la recuperación y la valorización del patrimonio histórico se desarrolló en el siglo XIX cuando menos por:

- a) Una interpretación ideológica o espiritualista que dotó a los monumentos del pasado de una fuerte carga emocional y simbólica, según la cual empezaron a ser considerados como manifestaciones gloriosas de la cultura nacional.
- b) Un progresivo interés turístico por conocer el patrimonio cultural de cada país, que se difundió gracias a la moda de los viajes pintorescos.
- c) Publicación de numerosos libros, revistas y enciclopedias ilustrados, que presentaron a los monumentos artísticos como objetos de estudio literario, histórico e iconográfico.
- d) El desarrollo de la Historia del Arte como disciplina científica para el estudio de los monumentos y las obras de arte del pasado, tanto en sus aspectos estéticos como testimoniales, ideológicos, culturales, etc. (Riegl, 1987, p.39-40).

Esta limitación del concepto de patrimonio, ligado a los vestigios de la cultura clásica se mantuvo en toda Europa, prácticamente hasta el mundo contemporáneo. Es en el siglo XIX cuando comenzarán a diseñarse medidas para preservar el patrimonio, que se afianzarán y cobrarán fuerza en el siglo XX. Según la concepción que se tenía en el siglo XIX, cada estilo artístico comprendía una

parte del canon eterno, de esta manera todos los objetos tenían derecho a una eterna conservación, para que así pudieran ser disfrutados estéticamente por los individuos y para que esto se llevara a cabo, debían estar protegidos por la ley, teniendo en cuenta su valor. Además de ser un tiempo en el que también se amplió el abanico espacio-temporal para la valoración de los bienes culturales, intensificando al máximo el valor histórico.

Razón por la cual ahora se comprende al documento como cualquier forma de expresión tanto del lenguaje como de cualquier expresión gráfica, sonora o imagen contenido en cualquier tipo de soporte material.

Una vez que se entiende que es un documento, se puede hablar acerca del patrimonio documental, y de porque conservarlo al igual que los demás bienes, pero marcando las diferencias, porque es un legado con un frágil soporte, cuya información puede desaparecer por causas naturales, químicas, etcétera.

Las pérdidas más graves en este patrimonio han sido resultado de la acción humana; el cine por ejemplo está en peligro de perder la mayor parte de las obras que lo han hecho el arte del siglo XX, porque la información se alberga en un soporte inestable y altamente inflamable con el cual empezaron a realizarse los primeros filmes; y porque las condiciones ambientales donde se encontraba el material no eran las más idóneas y el soporte se iba descomponiendo químicamente de acuerdo a su propia naturaleza.

A principios del siglo XX no se tenía el interés por resguardar y preservar las películas realizadas, por lo que no existían instituciones que cumplieran con este

objetivo. El cine se apreciaba como un espectáculo exclusivo para entretener, por lo que una vez que la película había cumplido con esta misión era abandonada. Su valoración como bien patrimonial ha sido un largo derrotero.

La UNESCO empezó a observar como este patrimonio y en general que grandes porciones de la memoria documental mundial estaban en peligro de desaparecer, por lo que en 1992 se llevó a cabo el programa *Memoria del Mundo* para proteger y promover tanto el patrimonio documental en general, así como el patrimonio cinematográfico en particular, reconociendo que se debían adoptar medidas urgentes para evitar su desaparición en grandes proporciones, ya sea por su naturaleza física o por descuido humano.

Son tres objetivos básicos los que orientan la *Memoria del Mundo* y estos son: asegurar por los medios más adecuados, la preservación y difusión del patrimonio que tiene significado mundial, así como también aquel con significado nacional o regional; de igual forma permitir que el patrimonio sea accesible a la sociedad utilizando la tecnología más apropiada para llegar a un gran número de personas. Por último se busca desarrollar productos basados en el patrimonio, que se encuentren disponibles para una amplia distribución y exhibición, asegurándose que los originales se mantengan bajo las mejores condiciones posibles de conservación. (Abid, 1998, p.7-8)

En las dos primeras reuniones del Comité Consultivo Internacional de este programa que se celebraron en Pultusk, Polonia en septiembre de 1993 y en París, Francia en mayo de 1995, se recomendó que se ampliara el concepto para

incluir además de manuscritos y otros documentos raros y valiosos que se resguardan en bibliotecas y archivos, aquellos que se encuentran contenidos en cualquier medio o soporte, en particular: documentos audiovisuales, reproducciones digitales y tradiciones orales, cuya importancia varía de región en región. La razón es que estos tipos de materiales requieren protección a veces con carácter de urgencia, si se quiere evitar una amnesia mundial, así como establecer un intercambio cultural, pues su deterioro se ha debido por las características propias del material, y otras veces por la inadecuada gestión de los mismos.

En la segunda reunión, se acordó que debía realizarse un registro de la memoria del mundo como medio de conservación de los objetos, conociendo lo que se tiene y en donde se localiza. Este registro debe asentar el patrimonio documental identificado por el comité y que cumple con el criterio de selección de significado mundial, y servirá para que los archivos nacionales también cuenten con uno. Son nueve los criterios de selección:

- “Si ha tenido una influencia importante en la historia del mundo, trascendiendo las fronteras de una cultura nacional.
- Reflejar de manera sobresaliente un periodo de cambios decisivos en la situación mundial o contribuye de manera destacada a la comprensión del mundo, particularmente en una época importante de la historia.
- Que contenga información importante sobre un lugar que ha desempeñado un papel decisivo en acontecimientos esenciales de la historia o de la cultura mundial.
- Si tiene una asociación especial con la vida u obra de una persona o un grupo de personas que hayan hecho una contribución sobresaliente para la historia o cultura mundial.
- Si ofrece información particularmente valiosa sobre un asunto importante o un tema esencial de la historia o la cultura mundial.

- Si es un ejemplo importante de una forma o estilo sobresaliente.
- Si tiene valor excepcional, sea social, cultural o espiritual que trascienda los límites de una cultura nacional.
- Que puedan acrecentar el significado mundial del patrimonio documental, aunque en sí mismos sean insuficientes para establecer su valor.
- Si tiene un alto grado de integridad, si está completo, o bien, si es único o de extrema rareza.” (Abid, 1998, p.16-17)

El patrimonio ya sea cultural, documental, natural, etcétera, de cada región, nación y del mundo debe ser conservado, preservado y difundido por y para la sociedad, en el presente y para las futuras generaciones. Sin embargo, dentro de este patrimonio existe un grupo especial que se le denomina obras de arte, cuya designación se le da por conjuntar una dualidad que otros objetos no tienen, un valor como documento histórico y un valor artístico.

Igual que el programa *Memoria del Mundo*, la UNESCO decidió realizar un documento que evidenciara todo el patrimonio documental a nivel mundial que se había perdido. El resultado se tradujo en la publicación *Lost Memory: Libraries and Archives destroyed in the Twentieth Century*, que presenta una lista de todas las bibliotecas y archivos que se han perdido o que están seriamente dañados por causas naturales o por la mano del hombre. Este documento buscaba sensibilizar a la sociedad y a los profesionales de la conservación y preservación y alertar a las autoridades de diversas partes del mundo sobre la situación que actualmente viven estos lugares de inestimable valor y crear conciencia de la gran importancia que tienen para todo el mundo. Algo fundamental que se expone es que no es impedimento la edad del objeto para que éste pueda perderse, por ejemplo un

disco o una película que se realizó en los años cincuenta, si no se cuenta con las medidas adecuadas para protegerlo este puede desaparecer.

### *1.1.1. OBRA DE ARTE*

Se considera que una obra de arte al igual que los demás bienes es producto de la creación y capacidad del ser humano; es un objeto cultural por el hecho de ser una expresión realizada por el hombre y para el hombre, dejando este legado para venideras generaciones. Pero las obras de arte asumen una relevancia dentro de los objetos culturales debido a su doble naturaleza, ya que por un lado la obra es un documento histórico, pero además posee un valor artístico peculiar, es decir, unas cualidades o características que son propias de su condición artística.

En este sentido, uno de los mejores estudiosos sobre el tema fue Edwin Panofsky. En su teoría de arte visual, distingue el plano de la forma, el aspecto iconográfico, del contenido, la iconología. El arte contiene el mensaje de la época es decir, los valores, las ideas, la psicología, entre otros. La lectura visual de cualquier obra de arte atraviesa un primer nivel de contacto con el objeto, de identificación física (preiconográfico); un segundo nivel, donde se advierten los valores expresivos de las imágenes (iconográfico), y por último un tercer nivel de profundización en la carga simbólica, en el mensaje ideológico, en la expresión de su tiempo histórico, de su contexto social y cultural (iconológico). (Panofsky, 1979, p.60)

Para entender con mayor detalle esta dualidad a la que nos referimos, se debe estudiar la obra de arte en primer lugar como documento histórico; en esta

categoría se pueden encontrar numerosas y complementarias informaciones sobre la época a la que pertenece, conocer la historia a través de ella. Gracias a su aspecto histórico la obra puede informar sobre la concepción del arte en sí, sobre las relaciones sociales que existían en el período histórico de su creación, la vida, posición y papel del artista creador, la organización del trabajo en el taller, sobre las técnicas y materiales usados para su elaboración, sobre la vida política y el sistema de creencias religiosas, y en ciertos casos las costumbres de esa época.

También suministra noticias sobre los acontecimientos que necesariamente acompañan a la obra de arte desde su origen hasta nuestros días, pues debido a su constitución material, experimenta envejecimiento y puede sufrir modificaciones o transformaciones debido a exigencias diversas, como los cambios de gusto, las creencias políticas y religiosas que la han ido modificando con el paso del tiempo, el espacio físico donde ha sido guardada, etcétera. Como documento histórico toda obra de arte es un objeto singular, único e irrepetible, surge en un tiempo histórico preciso y en un lugar específico y está construida con una técnica precisa y ciertos materiales.

Como valor artístico, la obra de arte tiene una serie de características que son diferentes a otros objetos. La primera de estas y que es fundamental, es la de reconocer como esos objetos interactúan en nuestra experiencia y en nuestros sentidos, provocando repuestas estéticas; otra característica es que al ser creados por el hombre de un modo absoluto o primario, actúan estéticamente en la experiencia humana. Además de la existencia de valores sensoriales y formales que contiene la obra en su propio medio (colores, figuras, en las artes del sonido,

etcétera), que son propiamente artísticos, también transmiten las cualidades estéticas de la obra de arte, de manera que su alteración, disminución o pérdida provocará un detrimento de esta condición peculiar de obra de arte como objeto capaz de producir una función estética. (González, 1999, p.52)

De ahí que los objetos denominados obras de arte es mucho más reducido pues no todos pueden tener características estéticas, y cumplir una serie de valores propios a este tipo de denominación, ya que para ser considerado obra de arte debe en primer lugar provocar en las personas que lo observan una respuesta estética, un sentimiento, una expresión, etcétera. De igual manera en este tipo de objetos la obra puede ser apreciada ya sea por cada uno de los elementos que la conforman o por su totalidad. Así también esta obra despierta en cada individuo una serie de sensaciones y emociones diferentes que son ya ajenas a la obra de arte en sí. Dicho en otras palabras, el significado sensorial que se le da a la obra será único e irrepetible en la percepción de cada persona. (González, 1999, p.53)

Otro tipo de valor que debe ser tomados en cuenta en las obras de arte es la mirada sensorial que tiene la sociedad del objeto. Es decir, lo que la gente siente emocionalmente cuando ve el transcurso del tiempo por el que ha pasado la obra, su antigüedad. Lo más deseable sería que la sociedad al sentirlo, también se apropiara de los valores del objeto, pero no siempre sucede así.

Los elementos que componen las obras de arte deben tomarse en cuenta al realizar acciones de preservación, salvaguarda y conservación de estos objetos, para ello se debe asumir como documento histórico y de objeto específicamente

artístico. El primero trata de conservar el valor de la obra de arte y mantener los signos del tiempo sobre el objeto; por otro lado, la observación de la unidad formal de la obra de arte y sus valores propiamente artísticos deben posibilitar que siga existiendo como tal.

Es decir, como objeto susceptible de provocar experiencias estéticas, sensoriales, formales en el individuo, ya sea por cada uno de sus elementos o en su totalidad. Son varios los bienes que pueden considerarse como obras de arte, considerando sus características y el tipo de valores que los conforman, como pueden ser las fotografías, pinturas, etcétera, y también el que es denominado el séptimo arte, el cine.

### *1.1.2. PATRIMONIO AUDIOVISUAL*

Ofrecer una única definición del patrimonio audiovisual que englobe todos los factores que interactúan sería demasiado pretencioso, ya que el término es demasiado amplio y abarca una serie de elementos que solamente serán mencionados. Por ello se presentan a continuación algunos términos para intentar dejar un panorama claro:

El sector audiovisual es uno de los ejes más importantes para la transmisión y el florecimiento de los valores culturales de una nación, esto gracias a la gran cobertura que tiene a nivel regional, nacional y mundial; así como el contacto inmediato tanto visual como auditivo que ejerce sobre la sociedad. Este sector también desempeña un papel fundamental en la construcción de una identidad colectiva y en la expresión de la ciudadanía de cada país. La circulación de las

obras audiovisuales (películas y programas de televisión) contribuye a reforzar el diálogo intercultural y a mejorar la comprensión y el conocimiento recíprocos entre las culturas.

El patrimonio audiovisual abarca, sin estar limitado a ello, lo siguiente:

- a) “Las grabaciones sonoras, radiofónicas, cinematográficas, de televisión, en video, y otras producciones que incluyen imágenes en movimiento y/o grabaciones sonoras, estén o no destinadas principalmente a la difusión pública
- b) Los objetos materiales, obras y elementos inmateriales relacionados con los medios audiovisuales, desde los puntos de vista técnico, industrial, cultural, histórico u otro; comprenden los materiales relacionados con las industrias cinematográfica, radiotelevisiva, y de grabación, como las publicaciones, los guiones, las fotografías, los carteles, los materiales publicitarios, los manuscritos y creaciones diversas entre las que se encuentran los vestuarios y los equipos técnicos
- c) Conceptos como la perpetuación de técnicas y entornos caídos en desuso asociados con la reproducción y presentación de estos medios”. (Edmondson, 2004, p.7) <sup>2</sup>

En esta definición que ofrece Edmondson, se puede apreciar que se maneja el término imagen en movimiento como uno de los elementos que conforma el patrimonio audiovisual. Además no habría que olvidar que antes de que existiera el programa Memoria del Mundo la UNESCO ya se había tomado en consideración la salvaguarda de estos bienes en la “Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento” en 1980, en donde las define de la siguiente manera:

“Se entiende por imágenes en movimiento cualquier serie de imágenes registradas en un soporte (independientemente del método de registro de

---

<sup>2</sup> En este apartado Edmondson ofrece varias definiciones de lo que es un archivo audiovisual, se decidió que la que se ha transcrito era la más completa y abarcaba de una manera total todos los elementos que puede contener una definición de este tipo.

las mismas y de la naturaleza del soporte -por ejemplo, películas, cinta, disco, etcétera.- utilizado inicial o ulteriormente para fijarlas) con o sin acompañamiento sonoro que, al ser proyectadas, dan una impresión de movimiento y están destinadas a su comunicación o distribución al público o se producen con fines de documentación; se considera que comprenden entre otros, elementos de las siguientes categorías (UNESCO, 1980, p. 168)

- 1) Las producciones cinematográficas como pueden ser, películas de largo y corto metraje, películas de divulgación científica, documentales, de animación, didácticas, etcétera.
- 2) Las producciones televisivas realizadas por o para los organismos de radiodifusión
- 3) Las producciones videográficas (contenidas en video)”

Se aprecia que las producciones cinematográficas al igual que las demás imágenes en movimiento forman parte tanto del patrimonio cultural como de la humanidad, por ser expresiones propias de una cultura o civilización en un tiempo y lugar determinado, donde quedó plasmada su ideología, su cultura, historia, sociedad, etcétera, y que gracias a este medio pueden difundirse actualmente para las presentes y futuras generaciones.

## **1.2. EL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO**

En el punto anterior se aborda la dualidad que tienen las obras de arte y que por eso mismo las hace diferente a los demás bienes culturales que se conocen y se preservan. Teniendo en consideración que el cine es denominado obra de arte, o como es más coloquialmente conocido el séptimo arte, tendrá que apreciarse esa

dualidad, así como también considerar la naturaleza de su soporte, sus características, y también su contenido.

Aquellos que crearon e impulsaron la industria y la creación cinematográfica jamás pensaron que lo que ellos hacían podía llegar a ser considerado un arte. Sin embargo, aquello que crearon fue una verdadera revolución y aunque en un principio solamente era considerado como un mero entretenimiento, el cine puso de manifiesto que tenía una técnica y herramientas que le daban una magia totalmente diferente a las demás artes que existían.

Es apenas en el año de 1911 que el teórico italiano, Riccioto Canudo, una persona que también se mueve en el mundo del periodismo y la literatura, quién en su artículo titulado “La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe” reconoce que el cine debe ser considerado como "Séptimo arte" y en donde deben resumirse las demás artes. Para Canudo, con el cine nacía el arte total, la plástica en movimiento, el alma de la modernidad, ya que reunía todas las artes en su lenguaje y expresión, como la dimensión plástica de la pintura, la arquitectura y la escultura y la dimensión rítmica de la danza, la música y la poesía (UNESCO, 2009, párrafo 2).

En la pirámide de las artes realizada por Canudo, que se presenta en la figura 1 puede apreciarse como el cine capta varios elementos de las demás artes, para lograr un todo, ya que en los filmes puede conjugarse un lenguaje poético. Así varias escenas que parecieran ser tomadas de cuadros, elementos

dancísticos, o el fondo musical forman una unidad. Por todos estos elementos el cine está consignado en la punta de la pirámide.

**FIGURA 1**



Con este artículo se amplía la perspectiva que muchos tienen de las películas que se producen en todo el mundo. Se da una connotación y valorización especial al cine, ya que todos los productos no son realizados para el consumo masivo, sino que hay algunos en donde el espectador debe asumir que además de pasar un rato agradable y de mero entretenimiento en la sala de cine, también se va a encontrar una forma de contemplación más apasionada que, por su interés y calidad artística, podría derivar en una reflexión sobre lo dicho, lo contemplado y lo expresado.

Ahora bien, las cualidades artísticas de una obra van emergiendo cuando los directores apuestan por trabajos más cuidados desde el punto de vista de la iluminación, la interpretación, el montaje, el lenguaje, la dirección o todo en su conjunto. En su revalorización intervienen todos aquellos espectadores que se reúnen en torno a asociaciones que buscan desde su fundación disfrutar del valor artístico de la película.

Otro personaje que impulso el cine fue Louis Delluc (escritor, periodista, crítico y director francés) quien promovió los primeros encuentros cinematográficos en espacios que denomina "cine-clubs", donde se abre una nueva vía de contemplación para lo que se está realizando y que tiene que ver con aquellos que piensan en el cine como vehículo cultural. Después empiezan a surgir las primeras revistas de análisis, las reflexiones en torno al mundo del cine ya no solamente se limitan a dar reseñas de las películas, sino que hablan de sus contenidos visuales, el lenguaje y las aportaciones artísticas implícitas en la narración que se contempla. Todos los escritores que continuaron la línea de Delluc, van consolidando un terreno que tendrá como consecuencia textos sobre este arte con posturas tan diversas que permitirán abordar el cine, sus películas, desde planteamientos que darán visiones enriquecedoras y sorprendentes.

El valor que empiezan a tener las películas alcanza una mayor dimensión cuando a partir de 1920 en Europa se viven las corrientes vanguardistas. En estas el cine no puede ser ajeno, y empiezan a darse realizaciones que marcan el periodo que se vive en la nación que las produce, de esta manera podemos encontrar en las películas fuertes tendencias subjetivistas, surrealistas, expresionistas, y tiempo después neorrealistas. Por lo anterior, puede decirse que el cine por sus características propias esta dividido en tres características:

- “Fragilidad. Esto se debe a que el contenido que percibimos esta dentro de un soporte material que puede ser de distinto tipo, aunque casi siempre de composición frágil, y que se encuentra acechado por el paso del tiempo.
- Futilidad. Este adjetivo se le debe por ser la más joven y la última de todas las artes.

- **Facilidad.** De las tres características tal vez la más abstracta, ya que se le adjudica al cine la facilidad con que puede convertirse de un arte a un negocio meramente comercial y lucrativo y viceversa”. (Marcel, 1990, p.18)

Al hacer mención del cine tiene que considerarse una serie de elementos que lo conforman (contenido, soporte, lenguaje, por mencionar algunos). Aunque a veces todos estos elementos pueden confundirse unos con otros, o simplemente ser utilizados como sinónimos cuando su significado es totalmente diferente.

Uno de los errores más comunes que se cometen es señalar al cine como película o film indistintamente, cuando en realidad el verdadero significado de la primera corresponde a una de las partes del todo. Es decir, a la parte técnica, ya que se trata de una película fotográfica que tiene una capa de poliéster / celuloide con una emulsión sobre la cinta que actúa por reacción química a la luz y que se fija por el revelado. El soporte de los filmes ha cambiado con el paso del tiempo, logrando que cada vez sean más estables y seguros para la gente y lograr con ello su salvaguarda en condiciones adecuadas. Para poder proteger el patrimonio cinematográfico es importante en primera instancia conservar los distintos soportes existentes, conocer sus características y sus peligros, y después adentrarse en el contenido que los alberga.

### *1.2.1. COMO OBJETO FÍSICO*

El soporte fílmico es el medio en el que se plasma aquello que vemos en una sala cinematográfica, el mismo que se ha modificado a lo largo del tiempo desde el nitrato altamente inflamable, pasando por el acetato y llegando hasta nuestros días al poliéster. Todos estos cambios se han realizado con el propósito de lograr

una mayor estabilidad y perdurabilidad. Cambios que implican serios retos a la hora de lograr la conservación de los filmes y por ello, deben de conocerse de manera precisa todos los soportes, sus características y su evolución.

Así, desde el punto de vista de la naturaleza química de los materiales, hay tres tipos principales de soportes fílmicos: 1) nitrato de celulosa; 2) acetatos de celulosa (diacetato, triacetato, propionato de acetato); y 3) poliéster (Bereijo, 2001, p.9).<sup>3</sup>

Sobre el primero hay que resaltar que con la invención del celuloide o nitrato de celulosa comienza la historia del soporte material cinematográfico. El descubrimiento de este primer plástico sintético, tuvo lugar en 1869, y la posterior incorporación de la emulsión fotográfica a ese celuloide fue realizada por J. Carbutt, preparando el camino para el nacimiento de la película cinematográfica transparente. Este proceso lo lleva a cabo G. Eastman Kodak en 1889, y lo hace utilizando procedimientos industriales. Hacia fines del siglo XIX, se dispone de la tecnología necesaria para aplicar el fenómeno de la persistencia retiniana, que dará origen a la imagen cinematográfica.

En 1895 los hermanos August y Louis Lumière realizan la primera proyección cinematográfica pública, utilizando para ello película en soporte de nitrato. Este material fue producido comercialmente en los Estados Unidos de Norteamérica entre 1889 y 1951, aunque su fabricación continuó en otros países hasta la década de los años 60 del siglo XX. Esta película transparente con base

---

<sup>3</sup>Cfr. FISCHER, M. y ROBB, A., Guidelines for care and identification of film-based photographic materials, en: <http://palimpsest.stanford.edu/byauth/roosa1.html>, (acceso Julio de 2009).

de nitrato de celulosa tuvo una rápida difusión, a pesar de ser sumamente inflamable. Por desgracia la mayor parte de los filmes de ese tiempo, realizados con ese material, han desaparecido casi por completo. Se calcula según la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos que el 80% de las películas producidas antes de 1929 han desaparecido, y que de aquellas realizadas antes de 1950 el 50% ya no existe.

De ahí que el soporte de acetato fuese una mejor alternativa. Aparece en 1923, con la introducción de la película de seguridad (acetato de celulosa). Se reemplaza así el nitrato de celulosa por el acetato de celulosa; que a su vez, y hacia 1937 fue sustituido por diacetato de celulosa. Los nuevos materiales introdujeron mejoras al reducirse considerablemente la inflamabilidad del soporte, puesto que la temperatura de ignición para la película de seguridad está entre los 800°F (426.24C°) y 1000°F (537.78C°), en lugar de los 300°F (148.89C°) de las películas de nitrato de celulosa.

Pero el diacetato presentaba bastantes problemas: contracción del soporte, pérdida de color y una progresiva tendencia a quebrarse. Lo que provocó, hacia 1947, la sustitución gradual del diacetato por el triacetato de celulosa, que todavía permanece en uso. De este se creyó que su uso era una solución para impedir la degradación del soporte. No fue así, pues al hacerse estudios se comprobó que el problema que presentaba este nuevo material era que a ciertas temperaturas empezaba a desprender vapores de ácido acético que al inhalarse produce lo que se conoce más comúnmente como síndrome del vinagre, pues el olor que despiden es parecido. (Reylli, 1993, p.10).

Además la mayoría de las películas realizadas con base tanto de nitrato como de acetato son en blanco y negro. Estos tienen un valor agregado dado que son filmes que están desapareciendo, y que corresponden a una época anterior a 1950. Esta fecha es importante dentro de la historia del cine, porque marca el inicio de realizar las películas solamente en formato de acetato, así como también el color sería predominante desde este tiempo. Así al momento de evaluar una colección para determinar cuáles se deben copiar a otros soportes es que se considera que este tipo de filmes deben ser los primeros.

En el año de 1922 comenzó a introducirse en el mercado el sistema Technicolor, para realizar algunas películas a color. Este ha sido usado como un sistema completo. Es decir, que va desde la filmación hasta las copias. Para lograr este proceso de color se debía adherir dos películas (verde y roja). A partir de 1935, y hasta la definitiva implantación de las películas de negativo-positivo para color, esta empresa llegaría a ser el sistema fundamental para la cinematografía en este formato. Es hasta 1941 cuando se perfecciona la técnica con la aparición del sistema Monopack Technicolor que introduce una película en tres capas (verde, azul y roja), dando como resultado un color de mayor calidad. (Amo, 2006, p.48-49)

En 1936 la empresa alemana Agfa-Wolfen comercializa el sistema Agfacolor, enfocado a las grabaciones domésticas, y en 1952, se introdujo el negativo Eastmancolor de Kodak. Este último sistema no requería de cámaras especiales ni tampoco de equipos de revelado complejos y era un soporte

además más barato que el Technicolor y, a su vez, mucho menos duradero. En los años 70 se abandona el procedimiento de transferencia de color utilizado por Technicolor. Lo que creó otro tipo de sistema que garantiza ya una mayor solidez de los colores originales.

Se trata del soporte de Poliéster introducido en 1955 y es hasta nuestros días en el que se realizan las películas. Este nuevo soporte se denomina polietiliterephtalato (polyethylene terephthalate o PET), y existe otra variante comercial conocida como Mylar, que es un producto más estable químicamente. Así también, las pruebas de laboratorio de envejecimiento acelerado han mostrado una durabilidad entre cinco y diez veces mayor que los acetatos bajo condiciones ambientales de almacenamiento semejantes. El resultado permite tener esperanzas en la conservación a largo plazo, por lo que es necesario empezar a considerar el copiado de todas aquellas películas que se encuentren en otro tipo de soporte menos estable a este nuevo soporte para evitar así su desaparición.

El otro aspecto ligado al soporte y que es importante es la emulsión de donde se pueden sacar, negativos, positivos y duplicados. Los dos últimos servirán para poder realizar copias de los filmes ya sea con motivos de exhibición o para lograr su preservación, una vez que el negativo está en muy malas condiciones y está en riesgo de desaparecer. De igual manera, cada una de estas variantes debe conservarse en condiciones de humedad y temperatura diferentes, tomando en cuenta el soporte en que estén (nitrato, acetato, poliéster).

Para entender mejor todas estas variantes sin duda hay que partir de lo que se denomina como filme original de donde salen los positivos, duplicados, reversibles, este se aplica exclusivamente al filme usado en la cámara, esto es porque cualquier película ya sea positiva o negativa dará imagen negativa si se utiliza como película de cámara. Para saber cuando el filme es original es necesario conocer hacia donde está dirigida la emulsión durante la filmación. Así

“En toda filmación, el filme puesto en cámara siempre debe tener su emulsión hacia el lente, o sea, hacia el sujeto. De ahí parte la diferencia entre emulsión negativa y reversible. La primera es la que mira al sujeto, mientras la segunda es una emulsión positiva porque el resultado final de un filme reversible es una imagen positiva”. (Sánchez, 2003, p.286)

Esto es, que de un solo original pueden obtenerse varias copias del mismo, que se utilizan para su difusión y exhibición, pudiendo conservar en condiciones óptimas el original en caso de que a las copias les pasara algo y sobre todo por el valor que tiene un material original dentro de los acervos.

El arte cinematográfico está basado en reproducciones, y el principio es que la realidad exterior es filmada (reproducida) sobre las películas que se usan en la cámara y, a su vez, las películas de cámara serán reproducidas sobre otras películas hasta conseguir las copias de exhibición. En la fotografía fotoquímica, después del revelado, las luces brillantes del exterior habrán formado imágenes negras de plata y las oscuridades corresponderán con áreas transparentes en la película. Sin embargo a esa inversión del resplandor en oscuridad y de la oscuridad en transparencia es a la que se conoce como imagen negativa. Pero

esta no puede ser aceptada como reproducción de la realidad ya que las imágenes no reflejaban lo que se percibía en la realidad, por ello la fotografía desarrolló dos vías para resolver este problema: el sistema reversible y el de negativo-positivo que se detallan a continuación.

El proceso que sigue el sistema reversible es que la imagen negativa es revelada y destruida y la película es sometida a una nueva exposición que afecta por igual a toda la superficie del fotograma. Esta segunda exposición actúa sobre todo los cristales de plata que no fueron afectados en la primera exposición, realizada durante la filmación. Después de un nuevo revelado, la imagen conseguida será exactamente inversa a la primera, y por tanto, coincidirá con la realidad exterior filmada.

Por otro lado en el sistema negativo-positivo se realiza cuando se copia un negativo, y este se convierte en la realidad exterior que se fotografía sobre una nueva película. El proceso de inversión de brillos y oscuridades se repite en esta nueva reproducción que, así, conseguirá una imagen cuyas características luminosas se corresponderán con las de la primitiva y auténtica realidad exterior. Una copia positiva puede ser utilizada como realidad exterior original para una nueva reproducción, obteniendo así una copia negativa desde la que podrán reproducirse nuevos positivos. Así las emulsiones para blanco y negro pueden ser utilizadas para negativos o positivos indistintamente.

Fue hacia la mitad de la década de los veinte, que los fabricantes empezaron a ofrecer películas de grano fino que se procesaban en condiciones

especiales y diseñadas para la obtención de duplicados positivos y/o negativos. El sistema industrial que quedó establecido para la comercialización de las películas y que sigue hasta nuestros días, puede representarse en los siguientes pasos.

La película se filma con emulsiones para negativo de la sensibilidad adecuada a las necesidades y/o posibilidades de iluminación de cada escena. Terminado el montaje de la película y el del negativo original, se procede al etalonage (se refiere a las tiras de graduación de luces, secuencia por secuencia) y a la obtención de las copias necesarias hasta conseguir las calidades y continuidad de luces deseadas. Partiendo los criterios establecidos para el etalonage en las primeras copias, se obtiene un duplicado positivo sobre una emulsión especial de grano muy fino, que se procesa a un contraste muy bajo, obteniendo una imagen fotográficamente gris, poco nítida con las zonas claras no muy transparentes y negros no muy densos. Desde el duplicado positivo se obtiene un nuevo duplicado, esta vez negativo, que se utilizará como original negativo para la obtención de las copias de proyección. Es así como existe una serie de películas que se utilizan para diversos propósitos como son:

- Películas de cámara: negativos de cámara, positivos reversibles de cámara y negativos de sonido.
- Películas para duplicación: emulsiones para duplicación positiva y negativa, emulsiones de tipo *intermédiaire* que pueden aplicarse en cualquier fase de la duplicación y emulsiones reversibles para la duplicación.
- Películas para copia que abarca sistema negativo-positivo y reversible. (Amo, 2006, p.79)

### 1.2.2. EN SU CONTENIDO

En el momento de decidir explicar los factores que intervienen en el contenido de cualquier manifestación artística de esta índole, surge la pregunta ¿Qué término correcto se debe utilizar para designarlo?. Como la definición cine es demasiado extensa, se considera que algunos de los términos utilizados convenientemente podrían ser arte cinematográfico, aunque algunos otros lo designen como obra cinematográfica, o también imagen visual en movimiento si queremos ser mucho más específicos.

Aquí nos encontramos con dos vías, la primera tiene que ver a qué se refiere concretamente el término que designa al cine como obra de arte, y el segundo de imagen visual en movimiento se centraría en la forma en que se plasma y llega hasta nosotros este contenido. En un tercer punto que está implícito en los dos términos sería el lenguaje que se utiliza para comunicar y expresar estas inquietudes y por consiguiente el estilo que se crea dentro de este lenguaje. En primera instancia puede apreciarse que “el cine es un arte por la condición dual de la cual ya se ha hecho referencia, y con el paso del tiempo ha logrado desvincularse de las demás artes para lograr una autonomía que lo identifica y le da un lugar propio”. (Marcel, 1990, p. 4)

Ya que el cine es un arte, se conjugan una serie de valores, los cuales son percibidos por la sociedad que participa cuando está viendo un film. Estos valores pueden cambiar o modificarse dependiendo del momento histórico cultural en que sean apreciados, así también, cada cultura plasmara sus propios juicios y valores y la forma en que perciben su mundo. Por ello la riqueza del cine es tal que nos permite conocer la ideología y los valores de cada sociedad distintos de los

nuestros o a veces comunes. Estos valores también se transmiten a la gente por medio del lenguaje, la música, las imágenes, por mencionar algunos.

El primer valor que transmite el cine es el figurativo, que es dado tanto por la imagen como el público que la contempla, y se debe a que el cine trata de reflejar en apariencia una realidad, en conjunto con otros elementos como son el movimiento, el sonido, el color, y el relieve. Esta realidad que capta el cine es precisa y presenta por medio de algo singular una colectividad en espacio y tiempo. De igual manera, la realidad en el cine se muestra al público siempre en el tiempo presente de nuestra conciencia y de nuestra apreciación, aunque la historia realice saltos del pasado al futuro y presente. De esta manera el cine tiene el valor figurativo de nuestra percepción, nuestro pensamiento y conciencia. (Marcel, 1990, p.27)

El segundo valor es el afectivo, que consiste en mencionar las características que componen al cine, como son intensidad, intimidad y ubicuidad. En primera instancia, el cine tiene esa intensidad porque envuelve al espectador de manera casi inmediata, dejándose llevar por las situaciones que se presentan; es íntimo en el sentido de que podemos adentrarnos en los personajes y situaciones de una forma en la que el público puede llorar, preocuparse, alarmarse, etcétera, por todo aquello que se refleja en la pantalla. Por último, la ubicuidad se refiere a la facilidad que tiene el cine de transportarnos a través del tiempo y del espacio ficticio al tiempo real. (Agel, 1954, p.7). En otras palabras, el cine tiene un valor afectivo porque despierta emociones en el espectador con la

representación que la obra cinematográfica nos ofrece sobre los acontecimientos, más que por los acontecimientos en sí.

Al final se expresa el valor significativo, tal vez el más subjetivo y el más difícil de conciliar, ya que para llegar a él es necesario aprender a leer el cine, a descifrar sus imágenes, sus planos y sus encuadres, así como también sus montajes (Marcel, 1990, p.33). Estamos refiriéndonos a un valor que es totalmente individual, ya que un grupo determinado podrá ver alguna obra y cada uno de los participantes tendrá una interpretación y significado distinto de lo que acaba de percibir. Cada asistente reaccionara de forma diferente dependiendo de sus aficiones, su instrucción, cultura, prejuicios, ideología, fobias, etcétera.

### *1.2.3. LENGUAJE CINEMATOGRAFICO*

Es tiempo de hablar de uno de los elementos más importantes dentro del entorno cinematográfico que refiere a su lenguaje y los elementos que lo conforman. El cine, primero espectáculo filmado o simple reproducción de lo real, poco a poco se fue convirtiendo en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de vehiculizar ideas. (Marcel, 1990, p.20)

Cuando hablamos de cine, al igual que si fuera de literatura, teatro, etcétera, estamos hablando de un lenguaje, y no de un medio de expresión. Sin embargo, el cine como lenguaje si tiene innumerables medios de expresión. Es también un lenguaje porque el cine capta la imagen de lo que quiere mostrar, de objetos, personas, etcétera, y no trabaja propiamente con ellos, solamente los reproduce, los duplica. Es así, que lo que el espectador observa al momento de ver cine no es

una realidad neutra; sino por el contrario, está plagada de simbolismos, de signos, de analogías, y es ahí donde se da esta interrelación y este proceso de comunicación entre el cine y el espectador

De igual manera, la diferencia que existe entre el lenguaje que utiliza el cine y el de las otras formas artísticas de expresión, es que funciona a partir de los efectos especiales y de animación, la cual llega no solo a nuestro raciocinio, sino también a nuestros sentidos e imaginación.

Otros factores que contribuyeron al lenguaje cinematográfico fueron la aparición del cine sonoro, las películas a color, los movimientos de cámara, la profundidad de campo, y en general todos los avances técnicos que han aparecido hasta nuestros días. Todos estos elementos contribuyeron a que el cine tuviera un lenguaje que se compone de significantes visuales (imágenes, signos escritos), así como sonoros (voces, ruidos, música). Se puede deducir, por tanto, que el lenguaje audiovisual es un lenguaje mixto, porque se compone de una mezcla de distintos tipos de significantes y signos visuales y de elementos auditivos. (Ángeles, 2004, párrafo 9)

El cine tiene un lenguaje mucho más complejo de lo que se cree, además existe un último elemento que se da en conjunción con los otros tres, el del significado. Es decir, aquello que cada individuo entiende de un sonido, una imagen o de un diálogo. Este elemento es precisamente el que hace que exista un verdadero lenguaje significativo para el espectador, y el hecho de que alguna manifestación cinematográfica tenga éxito dependerá del significado que un grupo,

una sociedad le da a esa obra. En otras palabras, aquello que para la sociedad le resulte propio, significativo, será lo que adopte como suyo y por consiguiente lo cuide y lo conserve.

### **1.3. LA SOCIEDAD FRENTE AL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO**

El cine desde sus inicios ha tenido un acercamiento con la sociedad, misma que ha visto a la cinematografía desde diversas perspectivas que van desde considerarla como un mero entretenimiento, pasando como medio educativo para la enseñanza hasta ser considerado el séptimo arte.

Cuando existe una interrelación entre cine y sociedad nos lleva a considerar varios aspectos, ya que es imposible tener una mirada lineal o simple de lo que para la gente ha significado el cine a lo largo de su existencia. Algunos elementos que conforman al cine son la ideología, los valores, la concepción de la realidad, etcétera.

El cine refleja características de la sociedad y las plasma de forma que la gente se sienta identificada y reflejada en sus historias. La importancia del cine radica en que gracias a estas obras que pueden verse alrededor del mundo, las diferentes culturas que existen pueden conocer y reconocerse entre ellas. Además por todos los medios que tiene el cine, una misma escena puede tener diferentes significados por el público que la está percibiendo. Dicho en otras palabras:

“Interpretado dentro del punto de vista estético, el cine no solo reproduce el mundo con el automatismo inerte del espejo: más bien convierte las

imágenes del mundo en signos, y lo que lo hace diferente a otras artes es que llena a este de significados” (Lotman, 1979, p.21)

La misión que ha cumplido el cine dentro de la sociedad a la que sirve, es que no solamente reproduce las situaciones, sino que es un portador de significado. Las formas de identidad que tiene la sociedad es la que mostrará el cine al pasar del tiempo. Aunque es importante destacar que precisamente estos elementos de la cultura que se enumeraron anteriormente van cambiando según los tiempos, los valores, ideales, creencias, etcétera. Aspectos que evolucionarán dependiendo de las necesidades que la sociedad va teniendo. El cine permite observar como las sociedades se van desarrollando y adaptando, así también como los cambios políticos, económicos, sociales, van permeando su futuro y esto puede apreciarse en las manifestaciones cinematográficas que se crean.

El cine nos ofrece así el reflejo no solamente del mundo, sino del espíritu humano. A partir de ese torbellino de luces, dos dinamismos, dos sistemas de participación (el de la pantalla y el del espectador), se intercomunican se vierten el uno en el otro, se complementan en un dinamismo. Los filmes también reflejan la mentalidad de un país en forma más directa que cualquier otro vehículo artístico, por dos motivos:

1. Los films no son nunca el producto de un solo individuo, como afirma el director ruso Pudovkin, quién ha señalado el carácter colectivo de la producción cinematográfica identificándola con la producción industrial y que solo mediante una tarea en común el trabajo más insignificante adquiere un sentido, formando parte orgánica de la labor general. El sistema de producción cinematográfica es una mezcla de intereses y de tendencias heterogéneas, el trabajo común en este campo evita la

dispersión de los elementos cinematográficos y elimina las individuales para favorecer a una colectividad.

2. Los filmes van dirigidos según su argumento a cierto sector de la población anónima, donde la gente se identifica con una situación, alguna reflexión, alguna escena. Por ello el cine es tan plural, ya que la gran variedad de filmes exhibidos en las salas cinematográficas sirven para satisfacer los diferentes gustos que tiene la población.

Pero el medio cinematográfico es mucho más completo que todos los demás medios de expresión como el radio, la literatura, entre otras, gracias a las múltiples posibilidades y elementos que se tienen como la cámara, el montaje, el lenguaje, la iluminación, etcétera. Gracias a estos la gente se acerca y a veces queda satisfecha, ya que tanto los filmes de argumento como los documentales captan innumerables componentes del mundo que reflejan. La visión interna que nos ofrece el cine se manifiesta en varios elementos y combinaciones que percibimos en las escenas que observamos, especialmente en aquellos datos superficiales, casi imperceptibles que son parte esencial del lenguaje cinematográfico.

Es por lo cual que el filme al retratar el mundo visible (el de la realidad común o de un mundo imaginario) ilumina los más escondidos procesos mentales, al despertar algún recuerdo de nuestra niñez, identificarnos con alguna situación que en ese momento este pasando, recordar momentos dolorosos en nuestras vidas. En otras palabras, el cine tiene los medios para que capturemos y capturemos no solo la parte que nos muestra, sino el interior, el argumento que recupera y analiza la mente en su inconsciente.

Para el filme la relación es siempre entre tres elementos: filme, espectador y sociedad; entendiendo que la información que decodifica esa sociedad, puede ser sociológica, moral, estética, psicológica y fisiológica. El filme moviliza también en todos los lugares y en todas las esferas a públicos variados por su composición social o estética, por su interés o forma de traducir el mensaje fílmico. (Volpicelli, 1960, p.202)

#### **1.4. INSTITUCIONES ENCARGADAS DEL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO**

Cuando se menciona aquellos lugares o instituciones que tienen a su resguardo los objetos cinematográficos se puede hacer mención de archivos oficiales, fundaciones privadas, asociaciones independientes, cinematecas, museos y departamentos de universidades. Pero cuando se habla de la relación existente entre el patrimonio cinematográfico y los lugares encargados de resguardarlos se presentan interrogantes como, ¿cuál es el papel que juegan las instituciones?, ¿por qué son creadas? ¿cuál es su finalidad?.

De la misma manera que otro tipo de objetos de naturaleza patrimonial cuentan con lugares donde se encuentran depositados como son archivos, instituciones, museos de cine, entre otros, ciertas instituciones tienen el compromiso y la misión de que este patrimonio se encuentre en un lugar determinado, bajo cierto orden y ciertas normas que ayuden a conservarlo y en consecuencia a difundirlo. El cine si no se ve pierde su sentido para el cual es preservado, debe apreciarse con la finalidad que público de este tiempo y de

generaciones futuras conozca aspectos históricos, ideológicos, estéticos, de moda en las distintas épocas que ha tenido la industria cinematográfica.

Las instituciones son fundamentales, sin ellas el patrimonio desaparecería, no tendría una organización, no habría la oportunidad de conocerlo. La misión de las instituciones está íntimamente ligada con las cuestiones de preservación del material, ya que deben tener en las mejores condiciones posibles sus fondos para mantener viva la memoria cinematográfica de cada país. De igual manera uno de los objetivos que debe seguirse es que precisamente la sociedad tenga acceso a este patrimonio, que lo conozca y para ello es muy importante que se difunda el material que tiene cada archivo. Es importante porque el patrimonio cinematográfico al igual que el cultural está constituido por objetos a través de los cuales las comunidades existen. La sociedad necesita al objeto para existir y él a su vez la necesita para que exista como una herencia para las siguientes generaciones. Gracias a este patrimonio y a los lugares donde se resguarda, la comunidad perdurará con el paso del tiempo y se podrá conectar con otras generaciones.

Como lo señala Melot para colocar un monumento o un objeto en los registros oficiales de la herencia, tendrá que tomarse en cuenta un consenso dado por el Ministerio, previa consulta con los comités de expertos, así como también el valor simbólico del objeto que es del interés público. Aunque a veces las leyes no consideran otro tipo de objetos que para la sociedad son valiosos, por lo que ellos mismos deberán reunirse y formar corporaciones. Ese fue el caso de Francia en

donde surgieron miles de asociaciones, defendiendo cada uno su propio patrimonio (2004, p.9)

La misión que tienen las instituciones, archivos, filmotecas, para poder preservar los objetos cinematográficos no es en ningún sentido una tarea fácil. En primera instancia, se debe tener una comunicación constante entre todas las instituciones tanto a nivel regional como nacional para conocer la problemática y los proyectos que están llevando a cabo cada una de ellas. Entre estos problemas se encuentran precisamente el buscar formas para preservar el mayor tiempo posible tanto los objetos cinematográficos como aquellos que los complementan, por la fragilidad que presenta el soporte, sus características químicas, y el número de copias que existen de cada original del filme.

Como en cualquier otro tipo de patrimonio, también se crean asociaciones que sirvan como reguladoras de las actividades que hace cada archivo o institución, y que funcionan como vehículo para intercambiar puntos de vista, herramientas tecnológicas, políticas de preservación, entre esas y las instituciones de custodia.

Pero ¿desde cuándo existe este tipo de lugares? ¿cómo empezaron a surgir?, como se mencionaba con anterioridad, los filmes nacen como un entretenimiento y poco a poco se va consolidando la idea de que el cine es un arte por todas las características que lo conforman y por la dualidad histórico-artística que tiene. También los organismos internacionales como la UNESCO empezaron a considerar al cine como parte del patrimonio. En 1980 la UNESCO realizó en

Belgrado su reunión número vigésimo primera, cuyo tema fue la *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*. En esta reunión se reconocía a las “imágenes en movimiento como parte de la personalidad de las naciones, así como su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, por lo que forman una parte integral del patrimonio cultural de una nación”. (UNESCO, 1980, párrafo 1).

Así también la UNESCO considera a los archivos audiovisuales como un ámbito único, dentro del cual actúan varias federaciones y diversos tipos de archivos institucionales, y a los que es válido considerar como una profesión única con pluralidad y diversidad internas. Es por ello que a lo largo del tiempo en cada país hubo gente con una visión hacia el futuro que empezó a entender la importancia que tenía el cine como documento histórico y como obra de arte, fundando instituciones para resguardar el patrimonio cinematográfico. Dichas instituciones empezaron a dar un valor especial a este tipo de objetos, considerándolos como un patrimonio dentro de cada país. Así también empezaron a darse cuenta que si se perdían también se perdería una parte importante de la historia de la humanidad.

En el siglo pasado el primer registro que se tiene de un archivo de esta naturaleza es en 1933 del Svenska Filmsamfundet en Estocolmo, que en primera instancia se uso para fines educativos, legales, religiosos, etcétera. Con el paso del tiempo tal entidad se convierte en un lugar donde resguardar el patrimonio cinematográfico de este país. En el caso de Suiza se puede observar que el

archivo fue creado expresamente para conservar el material cinematográfico. Para el siguiente año se funda el Reichsfilmarchiv en Berlín. Tal historia testimonia que es en Europa donde nace la inquietud, entre otras preocupaciones similares, por resguardar de alguna manera aquellos filmes que se estaban produciendo.

Aunque pueden considerarse hechos aislados, la fundación de estas instituciones va haciendo que más países vayan contemplando la idea de crear archivos que tengan como misión la preservación, resguardo y protección de su producción fílmica. Las siguientes instituciones que se crean en 1935 son la Filmoteca Nacional en Londres y la Filmoteca en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Mientras que en Europa con la colección de Mario Ferrari empieza a funcionar la Cineteca Italiana en 1935 y un año más tarde abrirá sus puertas la Cinemateca Francesa.

Es en el año de 1936 donde cambia la forma en que se ven a las Instituciones, ya no son simples archivos, ya tienen la connotación de Filmoteca y Cineteca, dando con esto un gran paso en la preservación de la memoria cinematográfica de todos los archivos a nivel mundial. Además existe la conciencia de conservar no solo lo realizado en el país, sino también aquellas producciones internacionales, como lo hizo la Cinemateca Francesa, esto con la intención de tener duplicados ante cualquier eventualidad o desastre. Entre 1943 a 1946 surgen otros archivos en Basel, Praga, Amsterdam, etcétera.

Ya entrado el año de 1946 empieza a darse un fenómeno en donde una gran mayoría de los países crean lugares donde resguardar su patrimonio fílmico.

Debido a la destrucción que la Segunda Guerra Mundial había traído consigo que provocó una necesidad de proteger la identidad cultural de cada país y el arte que en estos se producía. Así empiezan a surgir varios archivos, como en 1947 el Museo Internacional de fotografía y filmes *George Eastman House*, cuyo objetivo consistía en coleccionar, preservar y presentar la historia de la fotografía y de las obras cinematográficas.

Al tiempo que en Europa se estaban haciendo esfuerzos para que el patrimonio cinematográfico pudiera resguardarse, en Estados Unidos también emerge esa necesidad, ya que se empieza a ver que las películas realizadas entre los años 1895 y 1912 están desapareciendo por culpa del soporte en el que están contenidos, por lo que la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos en 1947 comienza un proyecto de copiado a otro material más estable. Otra institución que nace con la misma intención, es el Instituto Americano de Films fundado en 1967, con el objetivo de preservar el patrimonio americano.

No solo los países tenían la conciencia de salvaguardar el patrimonio que por años había sido acumulado, así en la década de los setenta las compañías productoras también comienzan a percatarse que están perdiendo su producción cinematográfica por la naturaleza del material y que si no empiezan a hacer algo sus propias obras se verán reducidas a polvo en algunos años. Por ello la Metro Goldwyn Mayer en 1970 presentó un programa para preservar y restaurar el cine de su época de oro, tratando de salvar los negativos, y en caso de no poder hacerlo, copiarlos a otros formatos.

Sin embargo en 1986 Ted Turner adquiere para Warner Brothers la colección de la MGM anterior al año de 1986 y la de la antigua RKO Radio Pictures, comprometiéndose a continuar los trabajos de preservación que la MGM había comenzado. En la actualidad Time Warner continúa esta labor. Siguiendo este ejemplo varios estudios de Hollywood han construido laboratorios para la preservación de sus películas. Paramount lo hizo en 1990 invirtiendo 7 millones de dólares anuales. Como también es el caso del Museo de Arte Moderno, que gastó 12 millones de dólares para abrir su laboratorio de conservación. (Batlle, 1998, p.4)

En América Latina la situación de los archivos fílmicos es similar que en Europa y en Estados Unidos, ya que las instituciones empiezan de igual manera a tratar de preservar y conservar el material fílmico que guardan en sus bóvedas. Sin embargo la diferencia es que en el caso de Latinoamérica el antecedente directo de las cinematecas, filmotecas y archivos es sin duda los cineclubs, ellos empiezan esta tarea de difusión y de tomar conciencia de la importancia que tienen los filmes como memoria histórico-cultural de cada país.

Como ejemplo de ello tenemos en primer lugar el caso de la Cinemateca Brasileña. Esta institución surgió a partir de la creación del cineclub de Sao Paulo en 1940, siendo clausurado por la policía. Después de varias tentativas fue inaugurado un segundo cineclub en 1946 que fue el antecedente directo de la Cinemateca, ya que su acervo de filmes dio paso a crear toda la colección que resguarda hasta nuestros días. En 1948 la Cinemateca fue incorporada al gobierno federal como un órgano del Ministerio de Educación y Cultura y ahora

forma parte de la Secretaría del Audiovisual. Su acervo alcanza aproximadamente los 200 mil rollos de filmes, entre largometrajes, cortometrajes, etcétera, por lo que es el archivo más grande en América Latina. (Cinemateca Brasileira, 2009, párrafo 1, 2, 3)

Otro caso es la Cinemateca Uruguaya fundada en 1952 como asociación civil sin fines de lucro cuya misión es conservar y preservar toda la historia fílmica de ese país. En ese mismo año formó parte de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). Ya en la década de los sesentas se crea la Cinemateca Cubana el 6 de febrero de 1960. Su origen se debió a la fusión de los distintos cineclubs que existían en esa época, y que poco a poco fue acrecentando su colección hasta convertirse en la memoria fílmica del pueblo cubano. (Cinemateca Uruguaya, 2009, párrafo 1). En México las instituciones más importantes que resguardan el patrimonio fílmico son Cineteca Nacional y Filmoteca de la UNAM, la primera se inauguró oficialmente en el año de 1974, aunque en realidad los esfuerzos por crearla vienen desde 1964 cuando Carmen Toscano, intelectuales y cineastas quisieron crearla. Su misión es la de preservar, conservar y difundir el cine en nuestro país.

Por su parte la Filmoteca de la UNAM fue inaugurada en 1960, siendo precisamente los cineclubs de estudiantes su antecedente inmediato. Además la Filmoteca fue creada con la intención de conservar y preservar en condiciones óptimas la producción fílmica del país, pues se observaba como el material estaba desapareciendo por su inestabilidad física. Actualmente es una de las instituciones

más importantes de México, y la única que contiene bóvedas para materiales a base de nitrato.

Una de las instituciones más recientes es la Fundación del Patrimonio Fílmico Colombiano que es sucesora directa de los primeros intentos de crear un archivo audiovisual en Colombia. En 1954, gracias al auspicio del Cine Club de Colombia, se funda la Filmoteca Colombiana, que más tarde se convertiría en la Cinemateca Colombiana. En 1957 y tras la adquisición de los primeros filmes de su acervo, fue aceptada como miembro efectivo de la FIAF y en 1979 se constituye como la Fundación Cinemateca Colombiana. En 1984, la Compañía de Fomento Cinematográfico, (FOCINE), convocó a un Comité Asesor para la recuperación del patrimonio fílmico nacional colombiano con el fin de adelantar un proyecto de archivo de imágenes en movimiento. (Fundación del patrimonio Fílmico Colombiano, 2004, párrafo 1)

Todos los archivos, filmotecas, cinetecas tienen su importancia. Sin embargo mencionar cada una de ellas en este espacio sería imposible. Por ello mencionaremos solamente tres ejemplos representativos porque han tenido un impacto a nivel mundial, ya que han servido de ejemplo para los demás archivos en la forma de llevar a cabo la preservación, conservación, difusión, etcétera, de los objetos cinematográficos.

#### ***1.4.1. PRINCIPALES INSTITUCIONES A NIVEL MUNDIAL***

##### *1.4.1.1. Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)*

Al existir una necesidad por preservar las películas cinematográficas, también era importante tener un órgano rector de todas las actividades que estaban llevando a cabo las filmotecas, cinetecas y archivos de todo el mundo. El resultado de este esfuerzo fue la creación de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) fundada en París, Francia el 17 de junio de 1938 por parte de la Cinematheque Francaise de Francia, La National Film Library de Gran Bretaña y el Departamento de Cine del museo de Arte Moderno en Nueva York, y hasta la actualidad es la asociación más importante a nivel mundial en lo que al arte cinematográfico se refiere, ya que tiene como miembros a las más importantes instituciones dedicadas a la salvaguarda de las imágenes en movimiento y la defensa del patrimonio fílmico como forma de expresión artística del siglo XX. Cuando esta federación fue fundada contaba con tan solo cuatro miembros y actualmente tiene 120 instituciones pertenecientes a 65 países, reflejando así que la preservación del patrimonio de las imágenes en movimiento está cobrando una mayor fuerza a nivel mundial. La FIAF desde su creación ha tenido un principio que la rige, y es que quedan excluidos como miembros de la Federación aquellos archivos, instituciones y organizaciones que usen los filmes para fines comerciales, por no compartir los objetivos y la misión por la cual fue creada la Federación.

La misión de la Federación consiste en recuperar, coleccionar, preservar y proyectar imágenes en movimiento, consideradas como obras de arte y de expresión cultural y como documentos históricos. Sin embargo no se precisa a que se refiere la Federación cuando se refiere a obra de arte, ya que lo que ahora

puede desecharse por no cumplir los parámetros establecidos en futuras generaciones puede ser considerado bajo esta denominación. Es cierto que debe darse preferencia a unos filmes que a otros, siguiendo los objetivos y la misión a los que este enfocado el archivo, ya que para cada institución algunas películas serán más valiosas que otras.

No obstante esto debe estar limitado al riesgo que se tenga de desaparecer dependiendo del soporte en que se encuentre. Esta apreciación se hace para las obras cinematográficas de ficción, ya que pueden existir copias en otros archivos del mismo país o de otros países, sin embargo no aplica lo mismo para aquellos documentos históricos de una nación, pues por lo general solamente existen estos documentos en su país de origen, por ello es necesario conservarlos en las mejores condiciones posibles.

En cuando a todos los objetivos que persigue la FIAF son:

- “El establecimiento de un código ético de preservación cinematográfica y de normas prácticas para la labor de un archivo.
- Favorecer el mejoramiento del contexto legal en que los archivos desempeñan su labor.
- Promover la cultura cinematográfica y facilitar la investigación histórica a nivel nacional e internacional.
- Desarrollar programas de formación y perfeccionamiento en materia de preservación y otras técnicas de archivo.
- Asegurar el acceso permanente del público interesado a las colecciones, con fines de estudio e investigación.
- Propiciar la recopilación y preservación de documentos y otros materiales vinculados al cine.

- Favorecer la cooperación entre miembros con vistas a asegurar la disponibilidad de películas y documentos a escala internacional.” (FIAF, 2002, párrafo 3)

Para poder ingresar a la FIAF es necesario que los archivos cuenten con los lineamientos mínimos establecidos en cuanto a la adquisición, catalogación, preservación y restauración de películas y de documentos relativos al cine. Entre los miembros actuales se encuentran diferentes tipos de instituciones como son archivos oficiales, fundaciones privadas y asociaciones independientes, cinematecas, museos y departamentos de universidades.

Respecto a su contribución internacional la FIAF fue partícipe en la preparación del documento realizado por la UNESCO titulado *Recomendación para la salvaguarda y la preservación de imágenes en movimiento*, aprobado en Belgrado en 1980. Para asegurar que los objetivos de esta reunión se cumplan, la Federación facilita el contacto entre los archivos en desarrollo y los más desarrollados, así se pretende asegurar la retroalimentación de experiencia y conocimiento. Para ello se realiza anualmente el *Congreso de la FIAF*. Dentro del congreso se tocan temáticas relacionadas con aspectos científicos, culturales, administrativos y jurídicos. Estos temas se desarrollan en los simposios, talleres, foros de discusión, encuentros regionales, presentaciones de películas restauradas y de programas de imágenes en movimiento.

#### 1.4.1.2. Cinemateca francesa

El hecho de escoger a la Cinemateca Francesa es para conocer toda la gama de servicios, actividades que se desarrollan dentro de sus instalaciones, así como para el público que se encuentre en cualquier lugar, debido a que es uno de los archivos más importantes no solo de Europa sino del mundo, gracias a la amplia colección de películas y de otros materiales relativos al cine que contiene, además que la cinemateca es un lugar donde puede verse la necesidad que se tiene por difundir este patrimonio por todas las actividades culturales que realiza. Esta institución fue creada en 1936 por Henri Langlois, Georges Franju, Jean Mitry y Paul Auguste Harlé y se ha convertido en un ícono de la conservación del arte cinematográfico.

La misión que persigue es la de preservar y restaurar las películas y colecciones de archivos así como enriquecer la recaudación de fondos del depósito de obras contemporáneas, como la adquisición de copias de clásicos restaurados en el extranjero. Para lograr ese objetivo se realizan una serie de actividades y eventos. (La Cinémathèque française, 2009, inciso 1, párrafo 1)

- Colecciones de películas

La colección de esta cinemateca abarca alrededor de unas 40,000 películas, considerándose uno de los más grandes archivos de Europa. Esta misión iniciada como ya se mencionó por Henri Langlois se llevó casi 40 años, salvando de la destrucción a gran parte del patrimonio francés e internacional. La colección internacional, altamente enriquecido desde la muerte de Langlois en 1977, cubre prácticamente todos los países productores de películas. La Cinemateca se

enriquece cada año con la adquisición de unos 800 ejemplares, gracias a los depósitos de los productores, distribuidores o exhibidores. También uno de los puntos fundamentales que hacen que la cinemateca cumpla sus funciones, son las subvenciones concedidas por el Ministerio de Cultura, pudiendo con esto salvaguardar alrededor de 200 películas por año, siendo las que se encuentran en soporte de nitrato las elegidas en primer lugar por ser las más vulnerables.

Pero sus colecciones no terminan ahí, la cinemateca tiene una serie de aparatos y materiales que complementan a las películas y que del mismo modo hacen una difusión de estos. Se cuenta con una colección de aparatos que datan de los siglos XVIII y XIX (linternas mágicas, cajas ópticas, entre otros). Muchos proyectores, cámaras, equipos de laboratorio y equipos de estudio de todo el mundo que incluye también las colecciones del propio Centro Nacional de Cinematografía, que contiene 4,000 aparatos, 12, 000 placas de linterna mágica, 6000 patentes de invención, etcétera.

Pero ¿cómo logra la cinemateca que todo el vasto patrimonio que tiene sea valorizado por la sociedad no solo francesa sino internacional?, ¿qué pautas, lineamientos sigue esta institución para hacer atractivas sus colecciones y que más gente se acerque y les dé un nuevo significado?. Los esfuerzos que se llevan a cabo han conseguido realizar varias actividades relevantes, entre ellas lograr por medio de su programación regular realizar ciclos en homenaje a actores, técnicos, productores, directores, así como la proyección de películas mudas con música en vivo, y periódicamente a los grandes clásicos del cine, manteniendo la vigencia de producciones pasadas que no hayan sido vistas por jóvenes generaciones.

También se trata de acercar al público montando dos exposiciones anuales con el fin de mostrar el valor del cine desde su perspectiva artística y técnica, así como su interrelación con las demás artes (pintura, fotografía, entre otras). Otra actividad llamada cine pasión, hace un recuento de la historia de la colección y la salvaguarda de todo lo relacionado con el patrimonio cinematográfico (objetos, equipos, vestuarios, etcétera) cómo se formaron y quienes fueron sus iniciadores. Por otro lado también se dan conferencias, seminarios, mesas redondas, cine club contemporáneo, visitas, y de igual manera se publican catálogos, ponencias y todos los eventos que lleva a cabo.

Un punto muy importante es que se realizan exposiciones virtuales en internet, como parte de la misión de valorización patrimonial que tiene esta entidad francesa, dando a conocer dentro de dichas exposiciones el análisis del movimiento de la historia del cine, o de un actor, director, etcétera, a través de carteles, fotografías, dibujos, extractos de películas, entre otros. Con esto la Cinemateca por un lado difunde su patrimonio no solamente fílmico sino de aquellos materiales que lo complementan, y por otro, permite que aquellas personas que no viven en Francia o no pueden viajar hasta ese lugar tengan la oportunidad de también apreciar dicho patrimonio que es de la humanidad. El departamento de difusión igualmente organiza visitas para atraer y acercar a los niños, jóvenes, estudiantes, profesores, al cine y a las actividades que realiza la institución, ya que si algo no se conoce no puede valorarse.

#### 1.4.1.3. Biblioteca del Congreso de Estados Unidos

La Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos fue el primer archivo que sirvió como repositorio de los derechos de autor de los filmes en ese país. En el año de 1912 por medio del *Townsend Act* se reconoce los derechos de autor de las películas, por lo que se decide que una de las misiones de la Biblioteca del Congreso también sea la de recibir las películas y realizar el registro del copyright por medio de la impresión en papel a lo que se le denominó como *paper print*. Al día siguiente del registro la institución debía regresar la película a los productores, ya que en esos momentos no se tenía forma de guardar el material a base de nitrato dentro de sus instalaciones.

Los *paper print* fueron reconocidos por la compañía de Thomas Alva Edison, en donde se registraba cada fotograma de la película en una impresión en papel positivo. De esta forma la Biblioteca del Congreso realizó por veinte años esta actividad, conservando miles de fotocopias en papel de las películas. El hecho de entregar de nuevo los filmes al titular de los derechos de autor significó que la gran mayoría se perdieran para siempre, debido a que no se tenían las condiciones adecuadas para su preservación y conservación. Sin embargo la Biblioteca solamente servía para realizar los *paper print* como una forma de registro de derechos de autor, por lo que se decidió conservarlos en una bóveda terminando así la primera etapa de la Biblioteca del Congreso en la conservación de material fílmico. Es decir, solamente como depositaria sin tener un papel más activo en la conservación, preservación y difusión del patrimonio cinematográfico estadounidense.

Es hasta el año de 1942 cuando el bibliotecario Archibald MacLeish decide que la Biblioteca del Congreso debe jugar un papel importante dentro de la conservación de los filmes. Por ello en enero de 1943 MacLeish establece el *Motion Picture Collection* y nombra a Howard Wall quién fue el descubridor del “paper print” como su primer curador. De esta forma se inicia un programa de adquisición de filmes con la ayuda de la fundación Rockefeller. Bajo este programa el Museo de Arte Moderno (MoMA) realiza una lista en donde sugiere que títulos de películas son las que debe poseer la Biblioteca. Este proceso de selección se terminó en abril de 1945, adquiriendo 603 rollos de películas.

En 1946 la colección fue otorgada a la *Motion Picture Division*, que se encuentra en Nueva York. Esta división tuvo la misión de preservar las películas realizadas de 1921 a 1965. Es a mitad de la década de los sesenta cuando se forma la *Motion Picture Section*, donde una de sus funciones será interesar a los productores para que depositen sus películas dentro de la Biblioteca. Durante esa misma década, la *American Film Institute* ayudará a esta sección a cumplir sus objetivos de ser depositaria del material fílmico, así como de ayudar en las tareas de preservación y conservación. Actualmente la Biblioteca del Congreso es la fuerza central de la preservación de la memoria fílmica de Estados Unidos.

Los esfuerzos de preservación empezaron cuando esta parte de la Biblioteca del Congreso en unión con la *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* realizaron la conversión de los *paper print* en película de 16 mm. Sin embargo en 1947 la *Motion Picture Division* no contaba con fondos para copiar las películas de nitrato a un soporte más seguro, por lo que se decidió cerrarla,

dejando que películas en material de nitrato de 1949 a 1959 sufrieran deterioro.  
(McGreevey, 2006, p.30-31)

Por recomendación de la Biblioteca del Congreso en 1996 es creada por el Congreso de los Estados Unidos, la *National Film Preservation Foundation* (NFPF). Es una organización sin fines de lucro para ayudar a salvar el patrimonio cinematográfico de Estados Unidos, así como mejorar el acceso de cine para su estudio, educación, y la exhibición. La NFPF inició operaciones en noviembre de 1997, gracias al generoso apoyo de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas y la Fundación de Cine. Uno de los grandes logros que ha tenido la NFPF, fue publicar su manual para preservar el arte cinematográfico. Documento que ha sido la guía para muchos otros archivos en Estados Unidos.  
(McGreevey, 2006, p.34)

## **1.5. CONSIDERACIONES LEGISLATIVAS PARA EL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO**

### *1.5.1. DERECHOS DE AUTOR*

El derecho de autor se basa en la idea de que el autor debe tener un derecho personal, que debe estar fundado como una especie de identidad entre el autor y la obra que crea. Desde épocas antiguas los autores han tenido la necesidad de resguardar el fruto de su pensamiento intelectual, sobre todo con la aparición de la imprenta, que permitió realizar copias que se distribuían de manera masiva y cualquiera podía atribuirse la creación de alguna obra. El derecho de autor es uno

de los temas más controversiales con el advenimiento de las nuevas tecnologías y las apreciaciones modernas del patrimonio cultural.

El Derecho de Autor se puede definir como el conjunto de normas y principios que regulan tanto los derechos morales como los patrimoniales que la ley le confiere a los autores, por el hecho de la creación de una obra literaria, artística, científica, etcétera. Los derechos morales son un conjunto de prerrogativas de carácter personal que se consideran unidos al autor y son inalienables, imprescindibles, irrenunciables e inembargables.

En el caso de los derechos patrimoniales son aquellos en que el autor puede explotar de manera exclusiva sus obras o de autorizar a otros su explotación. La titularidad de estos derechos le corresponde en primer término al autor, pero también pueden ser titulares los herederos del autor. A diferencia de los derechos morales que son perpetuos, los patrimoniales son de carácter temporal, ya que están vigentes durante la vida del autor y a partir de su muerte sus herederos gozarán de ellos durante un tiempo determinado establecido por la ley. Al vencimiento de este plazo, las obras entran en el régimen del dominio público y su reproducción es libre. (Berrueco, 2009, p. 120)

La protección del derecho de autor abarca únicamente la expresión de un contenido, pero no las ideas. Para su resguardo no se necesita de ninguna formalidad. Dicho en otras palabras, no requiere de la inscripción en un registro o el depósito de copias, porque los derechos de autor nacen con la creación de la obra. Son objeto de esta protección por ejemplo libros, folletos, obras dramáticas,

composiciones musicales, así como las obras cinematográficas y otras obras audiovisuales, entre otras más.

Las leyes en cuanto a los Derechos de Autor difieren en su comprensión en cada país, sin embargo existen tres puntos comunes que son:

- Plazo de protección.
- Situación de la obras del Estado.
- Tipo de material sujeto a derecho de autor.

Desde principios del siglo XVIII, los gobiernos de diversas naciones han tenido la iniciativa de proteger el derecho de autor de las obras realizadas por sus ciudadanos, por lo que han establecido leyes en diferentes momentos de la historia para lograr este propósito. La necesidad de contar con una legislación a nivel internacional en el siglo XIX, que protegiera los derechos de autor surge por la fluidez con que las obras intelectuales se exportan a otras naciones, ya que el idioma, la cultura y las tradiciones no son un obstáculo para ello. Esto dio lugar a establecer convenciones, a nivel mundial en las cuales los países pudieran adherirse. Dentro de estas convenciones, son dos de las más representativas el *Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas* y la *Convención Universal sobre Derecho de Autor*. (Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas, 1979, párrafo 3)

#### 1.5.1.1. Convenio de Berna

Es en el siglo XVIII cuando se empieza a proteger el derecho de autor como tal en países como Estados Unidos, Francia, Inglaterra. Esto ha dado lugar a que también se establezcan convenciones a nivel internacional para cuidar tanto la

propiedad intelectual como el derecho de autor. Una de las más importantes ha sido el Convenio de Berna. Creado el 9 de septiembre de 1886 en Berna, Suiza, es el más reconocido y firmado a nivel internacional. El convenio se apoya en tres principios básicos que son:

- Las obras originadas en alguno de los estados contratantes podrán recibir en cada uno de los demás estados contratantes la misma protección que estos otorgan a las obras de sus propios ciudadanos.
- Esa protección no debe estar condicionada al cumplimiento de formalidad alguna.
- Esa protección es independiente de la existencia de una protección correspondiente en el país de origen de la obra. Sin embargo, si un estado contratante provee un plazo más largo que el mínimo prescrito por la convención, y la obra deja de estar protegida en el país de origen, la protección le puede ser negada una vez que cese la protección en el país de origen.

Dentro de esta convención también se contemplan los Derechos de Autor de las obras cinematográficas, aunque la convención se creó en el año de 1886 cuando todavía no existía el cinematógrafo. Por esto no fue hasta la revisión efectuada en 1908 cuando se incorporaron disposiciones sobre cinematografía, así como los lineamientos que deben seguirse para la protección de los derechos morales y patrimoniales. Hay que recordar que por su naturaleza las películas son diferentes a las demás obras, ya que en su realización intervienen un número considerable de personas (director, productor, actores, guionistas, intérpretes musicales, etcétera) que deben estar protegidas dentro de los derechos de autor.

El primero de estos aspectos tiene que ver con la protección de la obra que se extenderá durante la vida del autor y cincuenta años más a partir de la muerte del mismo en todos los países que firmen el convenio; sin embargo, para las obras cinematográficas, los países que conforman la Unión (hasta el 2008 estaba

integrada por 164 Estados contratantes que han suscrito el Convenio) tienen la facultad de establecer que el plazo de protección expire cincuenta años después que la obra haya sido hecha accesible al público con el consentimiento del autor, o que si tal hecho no ocurre durante los cincuenta años siguientes a la realización de la obra, la protección de los derechos patrimoniales debe expirar al término de esos cincuenta años.

De igual manera, se puede apreciar que dentro de los artículos décimo cuarto y décimo cuarto bis de este Convenio, se dan lineamientos específicos para los derechos cinematográficos que son:

- Los autores de obras literarias o artísticas son lo que tendrán el derecho exclusivo de autorizar la adaptación y la reproducción cinematográfica de la obra y la distribución de la misma ya sea adaptada o reproducida; así como la representación, ejecución pública y la transmisión por hilo cable, [fibra óptica](#) u otro [procedimiento](#) análogo al público.
- La adaptación, bajo cualquier forma artística, de las realizaciones cinematográficas extraídas de obras literarias o artísticas queda sometida, sin perjuicio de la autorización de los autores de la obra cinematográfica, a la autorización de los autores de las obras originales.
- La obra cinematográfica debe protegerse como obra original. El titular del derecho de autor sobre la obra cinematográfica gozará de los mismos derechos que el autor de una obra original. Así la determinación de los titulares del derecho de autor sobre la obra cinematográfica queda reservada a la legislación del país en que la protección se reclame.
- En los países de la Unión en que la legislación reconoce entre estos titulares a los autores de las contribuciones aportadas a la realización de la obra cinematográfica, éstos, una vez que se han comprometido a aportar tales contribuciones, no podrán, oponerse a la reproducción, distribución,

representación y ejecución pública, transmisión por hilo al público, radiodifusión, comunicación al público, subtítulo y doblaje de los textos, de la obra cinematográfica.

#### 1.5.1.2. Convención Universal

Otra de las convenciones internacionales que atiende la protección de los derechos de autor sobre sus obras es la *Convención Universal sobre los Derechos de Autor*. Dicha convención da seguimiento a la Convención de Berna, y lo que pretende es que los países faltantes ratifiquen los acuerdos de esta reunión. Puede observarse que persigue el mismo objetivo que la Convención de Berna, ya que se compromete a tomar todas las disposiciones necesarias para asegurar la protección de los derechos de los titulares de obras literarias, científicas y artísticas, entre ellas las obras cinematográficas. (UNESCO, 1971, párrafo 2)

También se observa que para la protección de las obras en esta convención no será inferior a la vida del autor y veinticinco años después de su muerte, siendo la mitad del tiempo establecido por la Convención de Berna. Otro punto a destacar es que esta Convención no afecta en nada a las disposiciones de la Convención de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas, ni al hecho de pertenecer a la unión creada por esta Convención.

A pesar de tener un carácter universal, la Convención no establece puntos en específico según la naturaleza del material. Se trata solamente de una serie de lineamientos generales para proteger cualquier obra en los países participantes. Desafortunadamente no estipula procesos específicos de la protección de los

derechos de autor de cada manifestación artística, en este caso la cinematografía, que marquen la pauta para ser un convenio que siguiera con las bases que había marcado la *Convención de Berna*, esto debido a que algunos países no querían firmar el convenio por parecerles muy rígidos los acuerdos, por lo que la *Convención Universal* era más general en cuanto a la protección del derecho de autor y más atractiva para que los países faltantes firmaran.

### 1.5.2. DEPÓSITO LEGAL

El depósito legal es muy importante en cualquier parte del mundo y para cualquier documento, ya que gracias a esta herramienta puede conocerse la producción intelectual de un país, así como también es un medio de preservación del patrimonio documental y bibliográfico en cualquier parte del mundo.

En el caso concreto de la cinematografía el depósito legal ayuda a que no se pierda este valioso material y pueda ser preservado por las cinetecas o filmotecas correspondientes. Europa se encuentra en una etapa en donde el cine está teniendo un fuerte impacto y se le reconoce como parte de su historia y patrimonio. Precisamente para protegerlo el Parlamento Europeo y el Consejo de la Unión Europea relativo al Patrimonio Cinematográfico han dado algunas recomendaciones generales para que esto se lleve a cabo.

En primera instancia se establece que la cinematografía es una forma artística apoyada en un soporte frágil, por lo que para garantizar su conservación se requiere fomentar medidas por parte de las autoridades públicas. Para lograr este objetivo es necesario que exista una cooperación entre los organismos

designados, como son los archivos europeos, nacionales o regionales, y los institutos cinematográficos similares, sobre las cuestiones relativas a la conservación y protección del patrimonio cinematográfico. (Consejo Europeo, 2005, p.19)

Lograr que el patrimonio cinematográfico sea preservado requiere seguir medidas legislativas, administrativas u otras adecuadas que garanticen que las obras sean depositadas, catalogadas, conservadas y restauradas de forma que estén accesibles para usos pedagógicos, culturales y de investigación, respetando siempre los derechos de autor. De esta manera, el primer paso fundamental es realizar por medio de leyes un depósito obligatorio del material de imágenes en movimiento que haya sido producido o coproducido en su territorio. También se debe establecer un sistema de depósito voluntario u obligatorio del siguiente material:

- Material publicitario y accesorio relativo a las obras cinematográficas que formen parte del patrimonio cinematográfico nacional.
- Obras cinematográficas que formen parte del patrimonio audiovisual nacional de otros países
- Material de imágenes en movimiento que no sean obras cinematográficas
- Obras cinematográficas del pasado.

Además un aspecto muy importante de este depósito legal se refiere a la naturaleza misma de la película, es por ello que el material que se deposite debe estar en las mejores condiciones posibles con el fin de que su conservación sea a largo plazo y con el mínimo costo. De ahí que muchas leyes establecen que el depósito debe ser del negativo de la película o de otro material del cual pueda sacarse más copias como el caso de los internegativos. En algunas otras normas

se estima que aparte de hacer el depósito del negativo será necesario depositar una copia positiva del mismo, con el fin de que el negativo se almacene en las bóvedas con las condiciones de humedad y temperatura idóneas y que se revise periódicamente para conocer su estabilidad química. De esta manera se asegura que el negativo solamente será proyectado de nuevo cuando sea necesario realizar una copia del filme, en dado caso que las copia positivas depositadas sufrieran algún daño o accidente. El objetivo es guardar en la medida de lo posible un respaldo del filme para que no se pierda del todo.

Por otro lado el Consejo de Europa ha resuelto el adoptar medidas adecuadas para promover la catalogación del material fílmico, así como la elaboración de un índice de obras cinematográficas depositadas, utilizando normas europeas e internacionales. Otro de los proyectos del Consejo de Europa es crear bases de datos con información sobre las películas que se encuentren disponibles al público por medio de internet. Además se intenta que los archivos con que cuentan cada una de las instituciones de los diferentes países que integran la Unión Europa se concentren en una sola base de datos, donde se pueda recuperar la información por medio de tres búsquedas, por tema, autor o título. Una vez que se obtiene el resultado, la base indicará los datos de la película, así como también si el material se encuentra en una o varias instituciones.

# CAPÍTULO 2

## EL CINE EN MÉXICO

---

Reflexionar sobre la conservación del acervo cinematográfico implica también conocer los otros factores por los cuales el cine mexicano está en la situación que actualmente conocemos, como es el de un monopolio en cuanto a la exhibición de cine mexicano, una falta de equidad en la distribución del mismo, recorte de presupuesto para la realización de actividades dentro de las instituciones encargadas de conservar y difundir cine, entre otros, ya que todas las partes conforman un todo, es decir, la producción, exhibición y distribución están ligados con el número de películas que se hacen.

Las películas como patrimonio de nuestro país están destinadas a ser depositadas, catalogadas, preservadas, conservadas y difundidas por los espacios encargados a tales tareas. También es importante conocer las leyes y reglamentos que regulan la manera en que deben ser llevadas a cabo los distintos procesos pertenecientes a la industria cinematográfica en nuestro país. Es por ello que en primera instancia debemos mencionar en términos muy generales de la historia del cine mexicano, cómo fue desarrollándose, así como de los acontecimientos y decisiones que repercutieron y marcaron el rumbo de una empresa que ha tenido serios contratiempos para seguir existiendo.

### 2.1. HISTORIA DEL CINE MEXICANO

El cinematógrafo llegó a nuestro país desde Francia el 14 de agosto de 1896 en el entresuelo de la droguería Plateros, cuando Porfirio Díaz se encontraba en el

poder. Hay que destacar que México fue uno de los primeros países que conocieron el nuevo invento, pues solamente habían pasado ocho meses desde que el Cinématographe Lumiere había iniciado sus exhibiciones parisienses en el Grand Café.

La primera película hecha en nuestro país fue la del presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el bosque de Chapultepec. Es de esta forma que el cine en sus inicios sirve para captar a personajes importantes, así como también para crear el denominado cine documental que consistía en captar acontecimientos de la vida cotidiana y de personajes importantes. Este empezó a realizarse al iniciar la Revolución Mexicana que serviría como fuente de inspiración no solo para realizadores mexicanos sino también para extranjeros, creando de esta manera el género de ficción, donde las historias que se cuentan son ficticias contrario al cine documental. Gran parte de este legado se encuentra en la actualidad resguardado por la fundación Salvador Toscano, de la que trataremos posteriormente.

La historia del cine en México se desarrolló de manera paralela a la de los demás países, ya que después de sus primeros años que beneficiaron al cine por su curiosidad científica este fue cayendo en el olvido. Sin embargo, el cine empieza a evolucionar con el cambio de siglo y vuelve a llamar la atención del público por lo que a mediados de la primera década del siglo XX empieza a afirmarse y estabilizarse ya como un espectáculo que podrá satisfacer de modo excepcional necesidades masivas de entretenimiento.

Debido a la gran demanda del público por las historias que podían disfrutar, empezaron a existir agencias de compañías extranjeras capaces de surtir material suficiente para realizar las películas en nuestro país, entre ellas sobresalió la francesa Pathé Freres. A fines de 1906 funcionaban a lo largo del país permanentemente unos 16 salones de exhibición, algunos de los cuales contaban con cien o más butacas, y en poco tiempo el número de salas ascendió a 34 y se abrieron 20 más con motivo de las fiestas del centenario de la Independencia en 1910. La Revolución no detuvo el crecimiento de la industria cinematográfica, ya que en 1911 otras 33 salas ofrecieron cine o cine y variedades. (García, 1998, p.28)

De esta forma con el paso de los años en México también llegaría la revolución del sonido en las películas, el ejemplo más emblemático fue una nueva versión de la película "Santa" filmada a partir de noviembre de 1931, y aunque no fuera propiamente la primera película sonora mexicana, se le dio ese prestigio porque contaba con la técnica de un sonido directo, o sea, con una banda sonora paralela a las imágenes en la misma tira de celuloide. Antes de producir "Santa" varios realizadores mexicanos filmaron largometrajes utilizando para dar sonido a las cintas con una riesgosa sincronización de discos fonográficos e imágenes, el proceso llamado sonido indirecto.

En 1932 se puede decir que empieza la producción de largometrajes y aunque en ese año solamente se produjeron seis del género de ficción (tres de ellos por la misma firma que hizo Santa), la producción fue ascendiendo de la siguiente manera: 21 en 1933, 24 en 1934, 23 en 1935 y 24 en 1936 todos de

producción realizada en el Distrito Federal. La producción realizada de 1932 a 1936 se filmó en cuatro estudios: los de la Nacional Productora, que serían absorbidos tiempo después por el gobierno y después llamados desde 1938 Universidad Cinematográfica; la México-films de Jorge Stahl; los de la Industria Cinematográfica desde 1933, y los más grandes y mejor equipados de CLASA films, ya que contaban con instalaciones para grandes producciones desde 1935. También es en el año de 1934 que empiezan a aparecer los sindicatos de esta industria como fueron la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos Mexicanos (UTECEM) y el más amplio, el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC).

Es precisamente en la década de los años treinta cuando Salvador Novo hace una importante aportación al cine mexicano. Novo nació en la Ciudad de México en el año de 1904. Realizó sus estudios en Derecho por la Universidad Nacional de México y posteriormente en la Facultad de Filosofía y Letras donde se graduó en lengua italiana. No obstante, una de sus grandes pasiones fue el cine, por lo que decide escribir reseñas cinematográficas en la revista *Cine*, así como también en la *Hoy*. De igual forma se estrenó como guionista, dialoguista y productor asociado del cine mexicano. En la década de los cuarenta viajó a Hollywood en donde se gestionan algunas ideas para realizar películas con temática mexicana. Salvador Novo muere en la Ciudad de México en 1974.

Es así como el cine mexicano poco a poco va consolidándose como una fuerte empresa dentro del país, y de 1941 a 1945 se puede hablar de una época de oro del cine mexicano. El gobierno tuvo un gran interés por el cine ya que en

ese tiempo llegó a ser la sexta industria del país, solo por debajo de la laminación,<sup>4</sup> el ensamble de automóviles, el acero, la cerveza y los acabados de algodón. Por la importancia que cobró el cine mexicano en esa época el gobierno promovió varias medidas. La primera de ellas fue en 1941 cuando se ratificó el acuerdo cardenista que hacía obligatoria la exhibición de cintas nacionales en todas las salas del país. Por otra parte, el 14 de abril de 1942 fue creado el Banco Cinematográfico por iniciativa del Banco de México. El Banco Cinematográfico que sería institución nacional hasta 1947 sustituyó a la financiera de Películas S.A, y suponía una experiencia única en el mundo, ya que ningún cine de ningún país había contado con un banco como fuente crediticia exclusiva.

Sin embargo una vez que pasó este auge, empezó el descenso del número de largometrajes para el cine mexicano, ya que en 1946 se produjeron 77 filmes (12 menos que en 1945), y en 1947 bajó a 62 filmes, con lo cual se confirmó una previsible situación de crisis dentro del cine, en el cual también empezaría a bajar su calidad artística, ya que los temas empezaban a repetirse, existía menos variedad de productores y directores, y guionistas. Sin embargo la aparición de cintas de baja calidad haría que el cine mexicano tuviera un repunte ya que en 1948 se llegó a 78 cintas producidas, en 1949 a 107 y en 1950 a la muy elevada cifra de 123 (ver anexo 1), sin precedentes en la historia de un cine hablado en castellano.

Por ejemplo la producción argentina mientras tanto rebasaba con dificultad el medio centenar de películas anuales. (García, 1998, p. 151). La

---

<sup>4</sup> Es un método de conformado o deformación utilizado para producir productos metálicos alargados de sección transversal constante

producción de este tipo de películas debió ser auspiciada por el Banco Nacional Cinematográfico en el gobierno del presidente Miguel Alemán (1946-1952) y por las compañías distribuidoras que dependían del mismo tales como Películas Nacionales, fundada también en 1947, que operaba en territorio mexicano y Películas Mexicanas fundada en 1945, que operaba en el resto de Latinoamérica.

Estas dos empresas en realidad eran un monopolio de distribución y exhibición encabezado por el norteamericano William Jenkins, ya que para el año de 1949 controlaba un 80% de las salas de cine del país. Para cambiar tal situación, en 1949 el Congreso de la Unión decreto la *Ley de la Industria Cinematográfica*, en donde dejaba a la Secretaría de Gobernación por medio de la Dirección General de Cinematografía el estudio y resolución de los problemas relativos al cine y en el Reglamento se prohibía a los exhibidores tener intereses económicos en la producción y la distribución y viceversa. Con estas medidas se controló el monopolio que existía pero no desapareció del todo. Por otro lado también el *Reglamento de la Industria Cinematográfica* prohibía que las películas atacaran la moral, la decencia o a las buenas costumbres pero sin precisar que se entendía por estos términos, o que era precisamente lo que no podía exhibirse en pantalla. (García, 1998, p. 152)

En 1948 se trató de enfrentar de diferentes maneras la crisis que estaba atravesando el cine nacional, causante desde el año anterior del brusco descenso en la producción nacional. Una de las cuales fue recurrir a realizar producciones del género ranchero como en 1937 sin tener grandes resultados ya que era un género gastado y que ya no interesaba a la gente como lo había hecho en ese

año. Sin embargo fue el cine denominado de cabaret y de arrabal (ejemplo de estas películas están, *Callejera*, *Aventurera*, por mencionar algunas) el que le dio un repunte a la alza, ya que de apenas 3 filmes en 1946 paso a trece en 1947, 25 en 1948, 47 en 1949 y 50 en 1950. Otro de los factores que afectaron la asistencia al cine mexicano, fue el ingreso del nuevo invento en 1950 de la televisión, en el cual la familia mexicana podía entretenerse en la comodidad de su hogar con diferentes opciones de programación, donde las primeras transmisiones fueron llevadas a cabo por los canales 2 y 4 y posteriormente el canal 5.

De esta forma, en el periodo de 1952 a 1958 se decidió optar otra estrategia que hiciera resurgir al cine mexicano, por ello en 1953 se elaboró un plan con la idea central de fortalecer la unión de los productores con las distribuidoras dependientes del *Banco Nacional Cinematográfico* para restar fuerza al monopolio de la exhibición. Fue así como los productores se convirtieron en accionistas mayoritarios de las distribuidoras, Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cimex, en donde se formuló un plan de rehabilitación económica y comercial de los lugares donde se exhibía cine mexicano, para tener mayores entradas y ganancias. Así la distribuidora Cinematográfica Exportadora Cimex que se fundó en 1954 con capital del *Banco Nacional de Cinematográfico* para distribuir las películas mexicanas en Estados Unidos y otras partes del mundo, excepto México y el resto de Latinoamérica; España y Portugal quedarían a cargo de Pel Mex.

Así el Banco Nacional decidió cubrir los gastos de las películas desde un 60 hasta el 85%; sin embargo al ser los productores accionistas mayoritarios de las distribuidoras resultaba que se concedían los créditos a sí mismos pero con dinero

del erario público, manteniendo la producción de la siguiente manera: 101 en 1951, 101 en 1952, 84 en 1953, 121 en 1954 y 91 en 1955. De la misma forma creció el número de cintas filmadas en colores, si apenas se hicieron una en 1952, dos en 1954 y ninguna en 1951 y 53, fueron 19 en 1955.

Otro de los elementos que cambiaron con el paso de tiempo fue la técnica cinematográfica, ya que empezaron a hacerse películas vírgenes más sensibles y equipos de filmación más ligeros que facilitaba el rodaje fuera de los estudios. Gracias a esto en 1953 el filme *Raíces* fue ejemplo de un cine barato, con ahorro de estrellas y estudios, iniciando con esto lo que se conocería después como cine independiente.

Aunque para ello se pusieran en contra intereses económicos, exigencias sindicales y la necesidad de usar una instalación industrial de alguno de los seis estudios existentes hasta ese momento (los San Angel Inn, Churubusco, CLASA, Tepeyac, Azteca y Cuauhtémoc). A fines de los años 50 la crisis del cine mexicano era inminente, y se debía a que la producción se concentraba en pocas manos. El Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) tenía demasiado poder en la realización de los filmes, además en 1957 dejaron de funcionar los estudios Tepeyac y los CLASA y solamente un año más tarde los Azteca. Como consecuencia solo quedó la producción regular hecha por el STPC, y los estudios Churubusco (adquiridos por el estado en 1959) y los San Angel Inn. (García, 1998, p.210-211).

Al asumir López Mateos la presidencia, el Estado compró en 1960 las salas de la operadora de teatros del monopolio de exhibición que existía. De 1956 a 1955 los dos sindicatos, el de STPC y el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) ejercen un total control dentro de la producción de cine nacional. Empero, la producción empieza a bajar desde el año de 1960 y así seguirá hasta 1965. Otro dato interesante es que el llamado cine independiente empieza a cobrar fuerza con los pocos recursos que tiene, logrando capturar un público que busca otras opciones de cine. La producción regular de películas hechas por STPC descendió en 1961 a casi la mitad de las del año anterior (ver anexos 2 y 3)

El cine trata de salir de ese gran monopolio en que se había convertido por los dos sindicatos que existían, un ejemplo de ello fue el movimiento de los *cine clubs* impulsado por la UNAM, donde el público podía ver filmes de otras partes del mundo. De igual forma como una necesidad de realizar otro tipo de cine, en 1963 se crea la primera escuela de cine del país el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Fue así como puede plasmarse la necesidad que tenían los nuevos directores por satisfacer la necesidad de una parte de la sociedad que buscaba otras formas de cine, con nuevas historias, diferente de lo que ofrecía el cine comercial de ese momento. (García, 1998, p.255). A pesar de los esfuerzos existe un descenso cada vez más inminente dentro de la producción nacional, así como la pérdida de poder que se vislumbra dentro del STPC. En contraste el STIC tiene un repunte al igual que el cine independiente. (ver anexo 4)

En 1966 el cine mexicano tocaba fondo, pues los estudios San Angel Inn fueron alquilados en un principio por el canal 8 de televisión para después quedarse con ellos. Por otro lado la industria cinematográfica no recuperaba el costo de sus producciones, ya que de cada boleto vendido en taquilla, solamente el 20% del total era para el productor y el 80% se repartía para el exhibidor, distribuidor, impuestos y pago de derechos autorales. El resultado fue que se realizaran cada vez menos películas mexicanas.

Para dar un revés a esta situación se implementaron varias acciones por parte del Estado, en primer lugar las acciones de la Operadora de Teatros y de la Cadena de Oro fueron traspasadas del Banco Nacional Hipotecario de Servicios y Obras Públicas al Banco Nacional Cinematográfico, a su vez este Banco fue beneficiado con una inversión de mil millones de pesos para mejorar laboratorios, salas, empresas de distribución, etcétera.

Con este incentivo, en 1972 el Estado produjo bajo el sello de los Estudios Churubusco solo o en participación 20 películas para asegurar el trabajo a los sindicatos del cine, ante la baja de películas realizadas. Otra iniciativa por parte del Estado era crear sus propias firmas productoras, Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) creada en 1974, Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado I (CONACITE I) y Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado II (CONACITE II) fundadas en 1975. De esta manera CONACINE haría las películas más caras, CONACITE I trabajaría con el STPC y CONACITE II con el STIC y en los Estudios América, comprados por el Banco Nacional Cinematográfico en 1975. (García, 1998, p. 279)

La producción privada en un principio es la que produce más títulos, sin embargo con el paso de los años esta situación va modificándose, hasta que en el año de 1976 solamente logra producir 20 películas, es decir 16 menos que las realizadas por el Estado. En el caso del Estado su producción baja considerablemente tomando en cuenta los datos presentados en años anteriores. En cuanto al cine independiente sigue manteniéndose sin grandes cambios. (ver anexo 5)

Uno de los hechos más significativos de esta década fue la creación de la Cineteca Nacional, de la cual se hablara más adelante. A pesar de todos los esfuerzos que hizo el Estado porque el cine volviera a tener la producción de antaño no pudo conseguirse. Por el contrario, hicieron que los intereses privados se fortalecieran, por un lado al liberar el precio en taquilla, así como el desaparecer entre estos los llamados de segunda y tercera corrida para convertirlos todos en salas de estreno y con ello aumentaron mucho los ingresos de los productores privados, accionistas mayoritarios de Películas Nacionales, sin arriesgar nada y produciendo cada vez menos películas. De esta forma los productores privados pasaron de ganar 164 millones de pesos en 1971 a 360 en 1976. Condición que facilitó que la producción mayoritaria volviera a manos privadas y la del Estado fuera decreciendo durante el gobierno de José López Portillo (1976-1982). (García, 1998, p. 304)

En el sexenio de Echeverría se creó formalmente en el año de 1974 la Cineteca Nacional, que sería el archivo fílmico del Estado encargado de preservar

y difundir el patrimonio cinematográfico del país, esto tras veinte años de existencia virtual, puesto que “la *Ley de la Industria Cinematográfica de 1949* en su artículo 2º inciso XIV, ya hablaba de la formación de una Cineteca Nacional que no llegaría a instrumentarse hasta dos décadas después” (Acosta, 2009, p.76). Sin embargo es durante el mandato de López Portillo en 1982 cuando la Cineteca sufre el incendio que acabaría con todo el material cinematográfico que contenía.

La producción de películas mexicanas producidas por el Estado baja drásticamente, ya que para el año de 1982 solamente se llevan a cabo 7 filmes, el nivel más bajo en varias décadas. En contraste los productores privados cada vez realizan más producciones, siendo los años de 1980 y 1981 los más fructíferos produciendo 88 y 74 películas respectivamente. A finales de la década de los setentas y principios de los ochenta el cine independiente cobró fuerza entre un sector del público que quería ver temáticas diferentes a las presentadas por el Estado y los particulares, por lo que se convirtió en una opción más de realizar películas, llegando en el año de 1982 a lograr filmarse 23 cintas. (ver anexo 6)

Al empezar el sexenio de José López Portillo en 1976 hubo un retroceso de todo lo que se había logrado en esta materia. En primera instancia fue liquidada CONACITE I, una de las 3 productoras estatales y a finales de 1978 la directora de Radio Televisión y Cinematografía Margarita López Portillo (hermana del presidente), anuncio su propósito de liquidar también el Banco Nacional Cinematográfico. Aunque tal interés no se consiguió jurídicamente, sí fue minando para que el Banco dejara de ser la fuente crediticia del cine mexicano.

Esto derivó en que los productores se hicieran de recursos bajo los anticipos por exhibición, favoreciendo un cine barato y vulgar con el que se quiso satisfacer la demanda del público hispanohablante de los Estados Unidos; un público que aseguraba casi el 75% de los ingresos del cine nacional de producción privada, lo que no ocurría con los ingresos del cine que se consumía en México.

En esta misma década, el cine mexicano padeció una gran crisis, lo que dio pauta para lograr que el cine independiente se volviera muy importante en el país en gran medida por la situación cinematográfica que se vivía, de un cine que casi no producía el Estado, con géneros repetidos hasta el cansancio. Los resultados fueron más allá de lo esperado: de 1977 a 1982 más de un centenar de medio y largo metraje independientes igualaron en número a la producción estatal de la misma época. La proliferación de un cine hecho casi siempre con medios precarios y sin ninguna seguridad de exhibición pública probó la gran fuerza alcanzada en México para realizar un cine de calidad.

En marzo de 1983 al empezar el sexenio del presidente Miguel de la Madrid y con el propósito de lograr un resurgimiento del cine nacional, fue fundado por decreto el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). La función principal de esta entidad era la de alentar un buen cine producido total o parcialmente por el Estado, dada la persistencia de un nulo interés por la calidad en la mayor parte de la iniciativa privada. Aunque tuvo dos inconvenientes. El primero fue la crisis económica que México padeció desde 1982 y que impuso graves restricciones presupuestarias al cine; el segundo fueron asuntos de intereses políticos donde el

Instituto fue subordinado a la dirección de Radio Televisión y Cinematografía (RTC) y por lo tanto a la Secretaría de Gobernación.

Tuvieron que pasar varios años para que en 1986 se decidiera elaborar un plan de renovación cinematográfica, y la creación de un fondo de fomento a la calidad cinematográfica con aportaciones de los exhibidores favorecidos por un nuevo aumento de los precios de entrada a los cines. Ese fondo ayudó a la producción de tres películas en 1988 (*Mentiras piadosas*, *El costo de la vida*, y *El secreto de Romelia*). En el cuadro 1 se puede apreciar como la producción por medio de la iniciativa privada en toda la década de los ochenta se mantuvo con alrededor de un promedio de 70 películas anuales. En contraste, el Estado cada vez realiza menos largometrajes, hasta llegar a producir en 1988 solamente 3 filmes. En cuanto al cine independiente este se mantendría sin cambios. (Ugalde, 1998, p.47)

**CUADRO NO. 1**

| Año  | Estado | Iniciativa<br>privada | Independientes | Totales |
|------|--------|-----------------------|----------------|---------|
| 1980 | 4      | 89                    | 6              | 99      |
| 1981 | 7      | 73                    | 6              | 86      |
| 1982 | 9      | 63                    | 10             | 82      |
| 1983 | 10     | 80                    | 2              | 92      |
| 1984 | 9      | 58                    | 7              | 74      |
| 1985 | 5      | 73                    | 11             | 89      |
| 1986 | 4      | 70                    | 2              | 76      |
| 1987 | 4      | 70                    | 4              | 78      |
| 1988 | 3      | 97                    | 2              | 102     |
| 1989 | 6      | 94                    | 0              | 100     |

Es así como en este sexenio podemos observar varias vertientes que intentaron hacer cine, una de ellas fue la filial de Televisa, TELEVICINE que produjo 24 películas (seis en 1983, dos en 1984, tres en 1985, cinco en 1986, cinco en 1987 y tres en 1988). Muchos productores renunciaron al celuloide y a la riesgosa exhibición en salas y se dedicaron a la grabación de largometrajes en video (los llamados video homes) haciendo una producción entre 1983 y 1988 de unos 120 aproximadamente. En su mayor parte los videos solo tenían miras comerciales y fatigaban los géneros, es decir, realizaban películas con los mismos argumentos una y otra vez. Otro cine no exhibido en salas comerciales fue el de medio y corto metraje producido muchas veces por las escuelas de cine, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC, que inició funciones en 1975), filmados frecuentemente en 16 mm. En total fueron 28 las coproducciones del sexenio y trece más de directores extranjeros. De 1989 a 1994 la producción de cine mexicano en el sexenio parece reflejar en sus números el dramatismo de la situación económica social y política del país.

El número de cintas producidas descendió año tras año hasta llegar a 1994 que presentó su cifra más baja desde 1936. Esto se debía a que los dos únicos géneros rentables para el cine fueran el de violencia y el de los albures. Pero estas tuvieron situaciones que ya no los hacían rentables, por lo que solo una empresa privada tuviera razones y bases económicas para seguir haciendo

películas: TELEVICINE. Firma que fue respaldada por el enorme poder comercial de Televisa. Al producir 19 de las 28 cintas mexicanas de 1994 se podía apreciar el gran monopolio que ejercía sobre la producción. (García, 1998, p.357)

En casi toda la década de los noventa la iniciativa privada fue líder en la producción de películas mexicanas, mientras que la participación del Estado es casi inexistente, logrando algunos aciertos con la ayuda precisamente de la iniciativa privada. (ver anexo 7)

Un giro que logró que el cine mexicano tuviera su recuperación por el Estado, fue que en 1989 IMCINE quedo desligado de RTC y paso a depender de CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, creado el 7 de diciembre de 1988 por el presidente Salinas y dependiente a su vez de la Secretaria de Educación Pública).

A fines de marzo de 1990 fueron liquidadas las empresas estatales CONACINE y CONACITE II (CONACITE I había desaparecido en 1977). El 20 de febrero de 1989 pasaron a depender de IMCINE el fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y la Cineteca Nacional. Otro adelanto que tuvo el cine fue la pérdida de funciones que tuvo el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) sobre la producción de cine.

Sin embargo en 1992 el cine mexicano volvería a sufrir otra embestida, en primera instancia por la firma del Tratado de Libre Comercio con Norteamérica, en donde las industrias culturales incluyendo el cine quedaban en libre competencia

con la industria fílmica estadounidense. De igual forma se emitió una nueva ley que sustituía a la de 1952 y que liberaba el precio en taquilla. Además de quitarle tiempo en pantalla al cine producido en México, en donde no sería menor a 30% a partir de la entrada en vigor de la ley y hasta el 31 de diciembre de 1993, para después ir disminuyendo este porcentaje de la siguiente manera: 25% del 1 de enero al 31 de diciembre de 1994; 20% el 1 de enero al 31 de diciembre de 1995; 15% el 1 de enero al 31 de diciembre de 1996; y por último 10% del 1 de enero al 31 de diciembre de 1997. (Hinojosa, 2003, p.42)

En 1993 se desincorporó y reprivatizó la exhibidora estatal Compañía operadora de Teatros (COTSA) y se cerraron las empresas distribuidoras estatales, así como la venta del patrimonio cinematográfico mexicano a CLASA films y a Mercury films. Todas estas circunstancias hicieron que en la década de los noventa hubiera una escasa producción cinematográfica nacional, y que no se recuperara la inversión de producción.

El financiamiento provenía de tres fuentes: financiamiento público, financiamiento privado ligado a empresas de televisión y financiamiento independiente. También existían pocas empresas distribuidoras que acaparaban el mercado. De 1991 a 1994 la producción promedio fue de 44 películas, pero a partir de 1995 y hasta 1997 se redujo solamente a 14 cintas. De esta crisis una de las pocas productoras que sobrevivió fue TELEVICINE, quien produjo y coprodujo de 1992 a 1996 alrededor de noventa películas. (*ver anexo 8*)

En cuanto a la exhibición es en 1996 cuando se observa una participación de empresas como Cinemark, Cinemex, United Artists y la Organización Ramírez (la única 100% nacional). En 1997 los datos que se tenían en cuanto al número de salas según cada cadena exhibidora son: Organización Ramírez con 650 salas, Cinemex con 130, Cinemark con 120, COTSA / Ecocinemas con 106, Cinematográfica Estrella de Oro con 69 y la United International Pictures (UIP) con 34. Una vez que la mayor parte de las salas volvieron a ser de la iniciativa privada, las empresas de exhibición impulsaron distintas estrategias para cambiar, reformar y construir nuevas salas cinematográficas, lo que dio como resultado un crecimiento espectacular del ramo. (Ugalde, 1998, p. 57).

Para lograr que el cine mexicano saliera de una de las peores crisis de su historia, se crea en 1998 el *Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad* (FOPROCINE) con un presupuesto inicial de 135 millones de pesos y con los cuales se pudieron apoyar la realización de 37 películas en tres años y medio. De igual manera el 22 de agosto del 2001 se anunció la creación del *Fondo de Inversión y Estímulos al Cine* (FIDECINE), con un presupuesto de apenas 70 millones para la producción nacional.

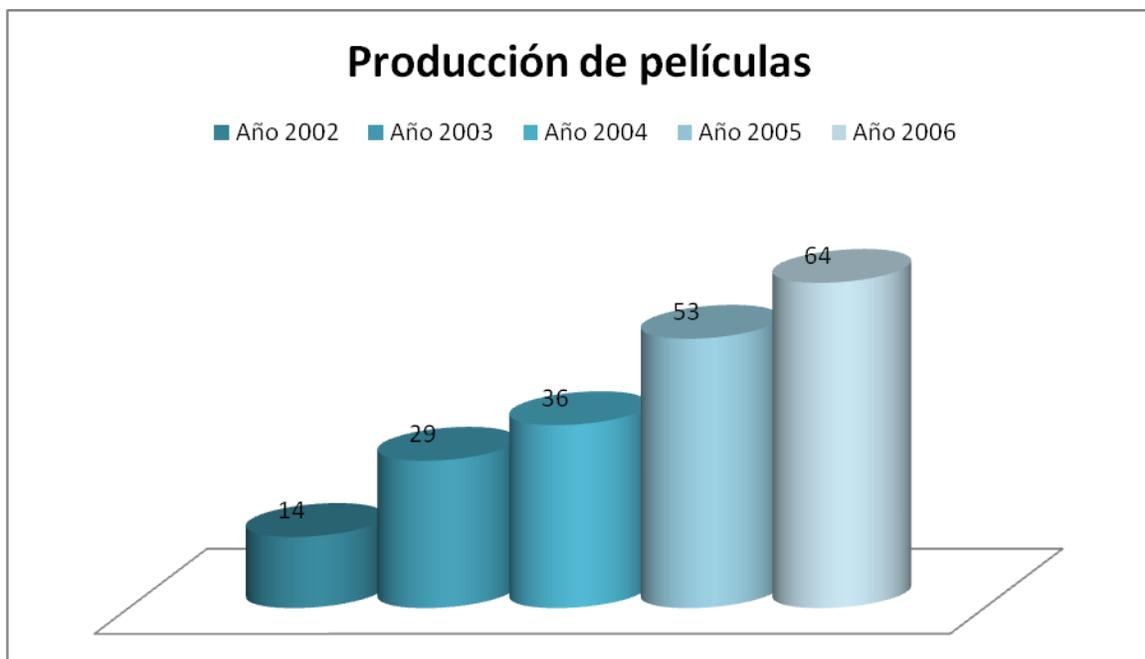
### 2.1.1. EL CINE MEXICANO EN LA ACTUALIDAD (2001-2008)

Dentro de esta nueva década, el cine mexicano tuvo distintas etapas, nuevos retos, etcétera. En un principio parecía ser que el nuevo gobierno le daría el impulso que necesitaba a la industria cinematográfica nacional cuando dentro del Plan Nacional de Desarrollo en el Programa Nacional de Cultura 2001-2006 se

crearon dos fondos que ayudarían al IMCINE para aumentar la producción nacional. La administración del presidente Vicente Fox, se proponía que para el 2006 deberían producirse aproximadamente 60 películas al año con los fideicomisos de FOPROCINE y FIDECINE, lo cual se concreto según datos de IMCINE. (IMCINE, 2007, inciso 2, párrafo 2)

Como se aprecia en la gráfica 1, en el año de 2002 la producción nacional era muy baja, apenas con 14 filmes, sin embargo en los años posteriores fue incrementándose, logrando en el 2005 la cifra de 53 producciones y para el 2006 un número de 64, gracias a los fideicomisos que se establecieron para apoyar el cine mexicano, con esto se cumplió lo estipulado en el Programa Nacional de Cultura en el último año.

**GRÁFICA NO. 1**

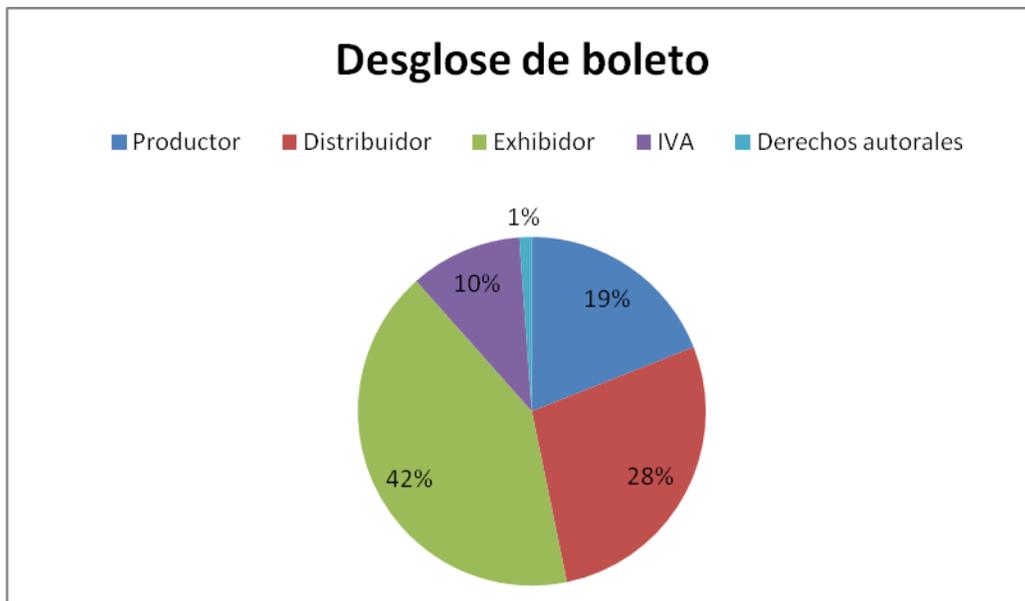


De esta forma, parecía que el Estado estaba impulsando la producción cinematográfica, logrando reactivar la industria y recuperando una audiencia que no creía en su propio cine. Pero en el 2003 hubo un total revés cuando el gobierno presentó ante la Cámara de Diputados la propuesta de vender, fusionar y/o desaparecer las instituciones en propiedad del Estado relacionadas con esta industria: Instituto Mexicano de Cinematografía, Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y los Estudios Churubusco. Acciones que acabarían con nuestro patrimonio cinematográfico, ya que estas instituciones son la base para la realización y producción de cine mexicano. Afortunadamente esta iniciativa tuvo un rotundo rechazo a nivel nacional por la comunidad cinematográfica, los intelectuales y algunos legisladores, por lo cual no pasó de los dictámenes del Congreso de la Unión.

Otro de los graves problemas que ha tenido que enfrentar el cine en nuestro país, es la falta de equidad en cuanto a la distribución financiera, ya que según datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma (CANACINE) que fue creada en 1943 y que se muestran en el cuadro y gráfica 2: en el 2003 el costo de cada entrada era aproximadamente de 34 pesos, de los cuales el exhibidor se quedaba con un aproximado de 17 pesos y el distribuidor con 11 pesos, además hay que agregar el costo por derechos autorales, el IVA del 15% y otra serie de gastos, consiguiendo el productor solamente 9 pesos por cada boleto que ingresa a la taquilla. (CANACINE, 2004, p.8)

## CUADRO NO. 2

|                                   |         |
|-----------------------------------|---------|
| Costo promedio del boleto en cine | \$34.10 |
| IVA -15%                          | -\$5.12 |
| Derechos autorales 1.65%          | -\$0.56 |
| Sub total                         | \$28.42 |
| Porcentaje exhibidores 60%        | \$17.05 |
| porcentaje distribuidor 40%       | \$11.37 |
| Ingresos distribuidor/productor   | \$11.37 |
| Comisión distribuidor 18%         | -\$2.05 |
| Ingresos para el productor        | \$9.32  |



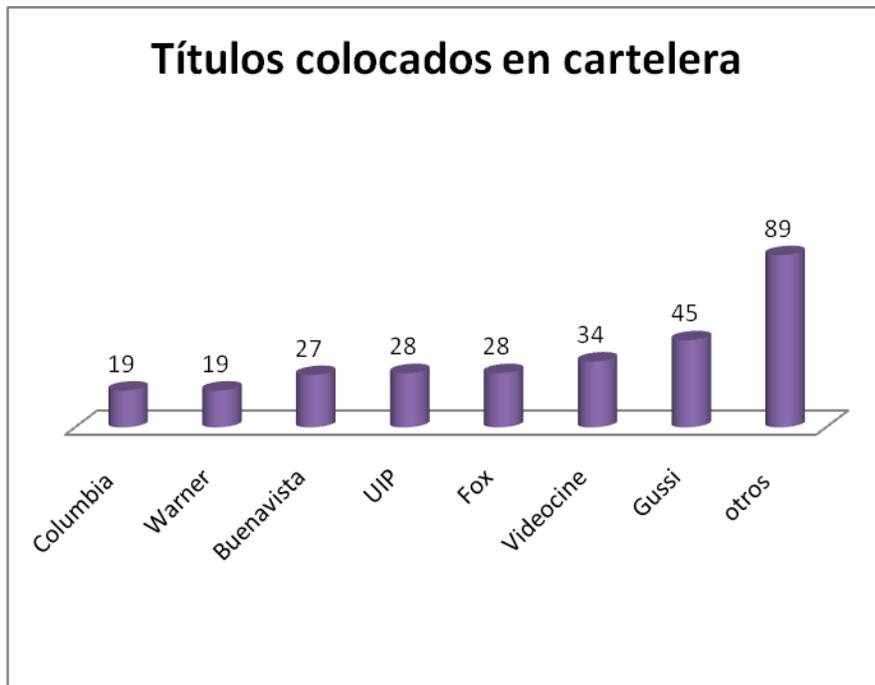
Elaboración propia con datos de, CANACINE, 2004, p.8

Como se aprecia en el gráfico, de cada boleto en taquilla los exhibidores siguen quedándose con el mayor ingreso con el 42% de lo recaudado, seguido por el distribuidor con el 28% y por último el productor con apenas el 19%, con lo cual no se recupera la inversión de una película.

El sector de exhibición sigue proliferando, por lo que en el 2004 existían 249 salas, la principal cadena fue Cinépolis con 84 salas, seguida por varios grupos independientes o empresas pequeñas con 60 salas; Cinemex 33 salas, Multimedios 33 salas; Lumiere, 25 salas y Metrópolis 4 salas.

En el rubro de la distribución se puede apreciar en el gráfico 3 como para el año 2005 las distribuidoras Gussi y Videocine fueron las empresas que colocaron el mayor número de títulos en cartelera con 45 y 34 cada una. Un poco más abajo se encuentran 20th Century Fox y United International Pictures con 28 cada una; Buenavista con 27; Columbia y Warner con 19 cada una. Las restantes 89 correspondieron a distintas distribuidoras de carácter independiente. Esto nos da una idea del poder que tiene la filial de Televisa dentro de la industria cinematográfica y que desde sus inicios poco a poco ha ido convirtiéndose en una de las empresas más fuertes en esta rama (CANACINE, 2006, p.8).

**GRÁFICO NO. 3**



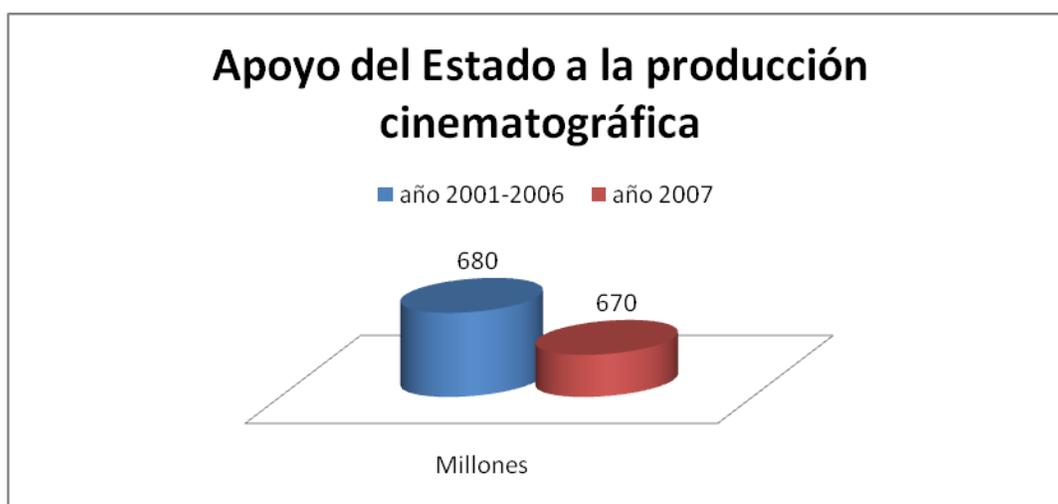
Elaboración propia con datos de, CANACINE, 2006, p.8

De esta manera en diciembre de 2006 se publicaron modificaciones al Artículo 226 de la *Ley del Impuesto Sobre la Renta* que afectaron a la Aplicación del Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción Cinematográfica Nacional (EFICINE). Para su entrada en vigor, en los primeros meses del siguiente año, el Instituto realizó gestiones ante las instancias involucradas para concretar la creación de un Comité Interinstitucional (conformado por CONACULTA, IMCINE y Secretaría de Hacienda y Crédito Público), ya que desde 1999 con la modificación de la *Ley Federal de Cinematografía* es la instancia facultada para autorizar los proyectos de inversión en el rubro. Este nuevo estímulo significó grandes aportes económicos para el cine mexicano ya que según las cifras simplemente se obtuvo

la suma de 500 millones de pesos y solamente 170 entre el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) y Fondo de Inversión y Estímulos al Cine. (FIDECINE)

Como se señala en la gráfica 4, en el 2007 los recursos para la producción fueron aproximadamente de 670 millones de pesos; cifra casi similar a la asignada por el Estado a la producción durante todo el sexenio 2001-2006.

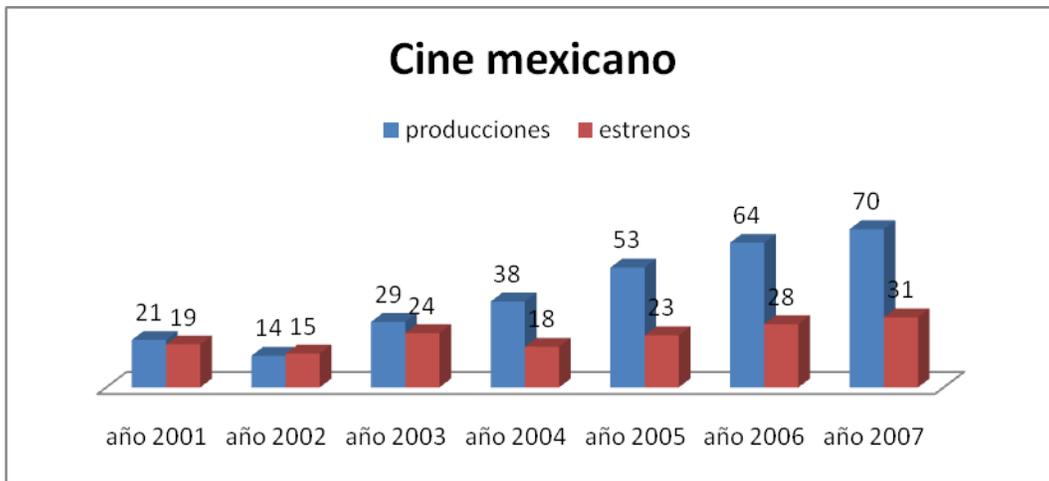
**GRÁFICA NO. 4**



Elaboración propia con datos de, IMCINE, 2007, p.3

El resultado de este estímulo se materializó en una mayor producción como se aprecia en la gráfica 5, sin embargo con el pasar de los años se observa la gran diferencia entre la producción y la exhibición. En el 2007 solamente 31 películas mexicanas llegaron a las salas cinematográficas de las 70 que se realizaron. (CANACINE, 2007, p.7)

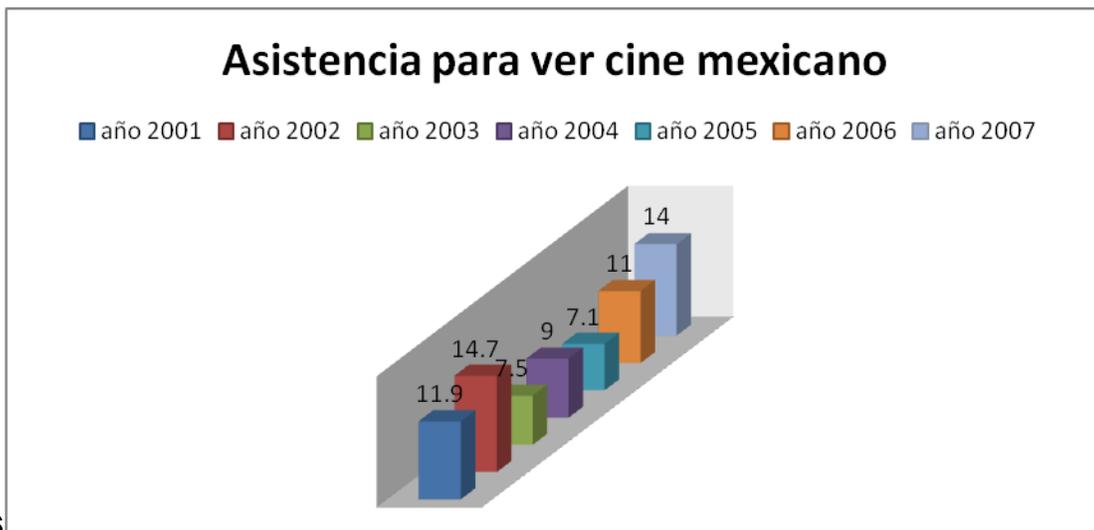
**GRÁFICA NO. 5**



Fuente: CANACINE, 2007, p.7

De igual manera ha sido mayor la asistencia para ver cine mexicano. Como puede apreciarse en la gráfica 6 los años que más gente fue a las salas de cine a ver películas mexicanas fue el 2002 y el 2007, en contraste del 2003 al 2005 que fueron años en que la gente prefería ver otro tipo de cine ya que las temáticas no eran del interés de la sociedad mexicana. (CANACINE, 2007, p.12)

**GRÁFICA NO.**



6

Fuente: CANACINE, 2007, p.12

Al revisar las estadísticas es necesario destacar dos cosas: la primera es que la producción de cine mexicano se ha incrementado considerablemente del 2001 a la fecha. Por otro lado, los estrenos que vemos en las pantallas han tenido un promedio parecido en toda esta década, esto quiere decir que aunque se están realizando más películas, tanto como su distribución como su exhibición sigue teniendo los mismos contratiempos. El segundo punto es que se ha incrementado la audiencia que decide ver cine mexicano, pero ¿qué tipo de películas son las que la gente escoge?, si tomamos en cuenta la información del cuadro 3, se observa que las películas mexicanas más exitosas son en su mayoría distribuidas por la compañía VIDEOCINE y Gussi. Además de las 70 cintas producidas menos de la mitad son exhibidas, por lo que el público mexicano no tiene siempre muchas opciones dentro de su propio cine.(CANACINE, 2007, p.6)

### CUADRO NO. 3

| Película                    | Distribuidor | Asistencia | Taquilla |
|-----------------------------|--------------|------------|----------|
| Kilómetro 31                | Videocine    | 3,219      | 118, 853 |
| Niñas mal                   | Sony         | 2,073      | 78, 687  |
| La leyenda de la Nahuala    | Gussi        | 1, 021     | 42, 095  |
| Fuera del cielo             | Videocine    | 934        | 34,542   |
| Hasta el viento tiene miedo | Videocine    | 693        | 37,861   |
| Cañitas                     | Videocine    | 648        | 23,411   |
| La santa muerte             | Videocine    | 618        | 21,981   |
| Malos hábitos               | Gussi        | 431        | 16,273   |
| El búfalo de la noche       | Fox          | 399        | 16,211   |



## **2.2. INSTITUCIONES QUE SALVAGUARDAN EL MATERIAL CINEMATOGRAFICO EN MEXICO**

### *2.2.1. ARCHIVOS PÚBLICOS*

En nuestro país existen varios archivos tanto públicos como privados que salvaguardan la memoria cinematográfica de México, sin embargo son dos las que tienen un renombre internacional que son la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM. Ambas instituciones están inscritas en la FIAF. Aunque otro archivo que también cuenta con este tipo de material es el IMCINE, encargado de la difusión del cine en nuestro país. Son estos tres archivos a los que nos abocaremos en los siguientes párrafos, para conocer los objetivos y las funciones que llevan a cabo para resguardar el patrimonio cinematográfico.

Los problemas generales que enfrentan estas tres instituciones van desde cuestiones financieras, ya que la preservación, conservación y restauración de este tipo de materiales es bastante costoso y muchas veces este tipo de gastos no es contemplado en el presupuesto anual asignado, que solamente cubre en un 80% los salarios de los trabajadores, dejando el 20% para realizar las demás actividades. Otro de los problemas es que precisamente esa falta de presupuesto propicia que no se pueda trabajar de la mejor manera posible, ya que no existe presupuesto suficiente para lograr que en el caso de Cineteca Nacional se cuente con una bóveda especial para su material de nitrato, en lugar de compartir un mismo espacio con Filmoteca de la UNAM.

Así también, Cineteca Nacional empieza a tener problemas de almacenamiento del material, que ha solucionado parcialmente al adquirir una nueva estantería móvil, aunque llegará el momento en que esta medida no sea suficiente y no existen recursos para construir más bóvedas. De igual manera, por falta de recursos económicos la Filmoteca de la UNAM no ha podido realizar la migración de todo su material como son carteles, fotografías, stills, aparatos cinematográficos, que se encuentran actualmente en San Idelfonso, donde las condiciones de temperatura y humedad no son las deseables a las instalaciones ubicadas en Ciudad Universitaria donde se conservan los filmes originales. Aunque en últimas fechas se pretende que éste material sea reubicado en unas instalaciones que se encuentran en avenida Miguel Ángel de Quevedo.

Otro tipo de problemas es de orden institucional, ya que muchas veces los proyectos que estaban llevándose a cabo son cambiados y/o eliminados por la nueva administración en turno. En el caso de Cineteca Nacional en el periodo de la década de los noventa cambiaron de director en tres ocasiones, con ello no hay continuidad en las labores que se están llevando a cabo. De igual forma, cada archivo tiene características particulares, que se detallan a continuación.

#### 2.2.1.1. Cineteca Nacional

Aunque la inauguración oficial de la Cineteca Nacional se llevó a cabo en el año de 1974, los esfuerzos por crearla ya venían de tiempo atrás. El origen fue que en 1964 se crea una sociedad civil intitulada Cinemateca Mexicana, S. A., formada por intelectuales y cineastas encabezados por Carmen Toscano. Por desgracia el

proyecto no se llevo a cabo y la sociedad se separo. Tuvieron que pasar 10 años para que el 17 de enero de 1974 fuera creada oficialmente como archivo filmico nacional la Cineteca Nacional, que en primer término estaba adscrita a la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación.

Desde esa época y hasta nuestros días tiene la misión de rescatar, clasificar, conservar, restaurar, preservar y difundir la obra cinematográfica más destacada tanto de México como el mundo. Aunque la historia de la Cineteca está marcada por un incendio que aunque ya ha pasado en otros archivos como en Francia, este ha sido uno de los más grandes y que ha tenido más pérdidas. En 1984 prácticamente resurgió de sus cenizas y se constituye en nuestros días como el segundo archivo filmico más importante del país.

#### 2.2.1.2. Incendio en la Cineteca Nacional

Aunque el incendio en Cineteca Nacional haya sido uno de los más importantes que ha pasado en nuestro país en lo que al ámbito cultural se refiere, la información oficial que se puede consultar es limitada, sobre todo la generada en la propia institución donde lo único que puede consultarse es la publicación de *Memoria de la Cineteca Nacional* perteneciente al año de 1982. Así también la institución ha logrado conformar un expediente con todas las notas periodísticas del país en donde se menciona directa o indirectamente el suceso que había ocurrido. Este expediente abarca desde el incidente el 24 de marzo de 1982, las averiguaciones, las opiniones del ámbito cultural, así como también las

donaciones que empezaron a llegar de otras partes del mundo, sobre todo de Francia e Italia para volver a conformar el acervo, así como las notas que han salido en años recientes y que todavía hacen mención del incendio.

Es importante mencionar que en 1977 la institución ingresa a la FIAF a pesar de la carencia de una política sólida de conservación, y sin las condiciones de almacenamiento adecuadas; pero ¿cuáles fueron los factores que contribuyeron para que pasara este accidente?. Por ejemplo entre las respuestas están el descuido de las propias autoridades por no preocuparse del material que estaba ingresando al acervo, la falta de presupuesto para lograr mejores medidas de seguridad y gastarlo en la realización de coproducciones, una falta de planeación para construir las salas de proyección arriba de las bóvedas donde se encontraba el material. ¿Por qué la Federación Internacional de Archivos Fílmicos permitió el ingreso de la Cineteca sin las condiciones adecuadas? Las condiciones mínimas que exige la FIAF a los archivos para entrar a la asociación son que cumplan con los niveles de temperatura y humedad mínimos para lograr la conservación de los filmes, así también para aislar los materiales de nitrato que las instituciones tengan bóvedas especiales con las condiciones climáticas adecuadas para evitar la combustión espontánea del material.

En sus primeros años la Cineteca no contaba con material de nitrato dentro de sus bóvedas, ya que este era almacenado en una bóveda especial que se encontraba en los estudios Churubusco. Además existía el proyecto para trasladar este tipo de material altamente inflamable a un lugar más moderno y seguro que contara con las condiciones para su preservación y resguardo. Acción que no

pudo concretarse por falta de presupuesto. Sin embargo no se sabe a ciencia cierta cuando se empezó a mezclar este tipo de material junto con el de otros soportes como el acetato dentro de las instalaciones de la Cineteca. (Mora, 1982, p. 28)

Era una bomba de tiempo dentro de las instalaciones de la que se había advertido. Así lo hicieron saber dos meses antes peritos de la UNAM, ya que se necesitaban bóvedas especiales para este material, y con las características de que sirvieran de protección en caso de incendio o explosión (Sol de México, 1982, p.10). Aunque el presupuesto había sido pedido por la directora de la Cineteca Margarita López Portillo, no fue atendido por las autoridades. A la suma de todos estos eventos el 24 de marzo de 1982 un incendio destruyó tanto el acervo filmico y documental como las instalaciones que se encontraba en ese entonces entre Churubusco y Tlalpan.

Los datos que aporta la Cineteca a este respecto es que hasta el día del incendio, la Institución contaba con seis mil quinientas seis copias de películas, en su mayoría de cine mexicano pero también extranjero. La biblioteca y hemeroteca también contenían una importante cantidad de libros, revistas, guiones y periódicos; además de mantener un sistema de préstamo de películas a instituciones, escuelas, sindicatos, etcétera, para difundir la cultura cinematográfica. (Cineteca Nacional, 1982, p.3).

En el dictamen oficial sobre el incendio de la Cineteca Nacional que la Unidad de Servicios Periciales, sección del incendio y explosiones, de la Procuraduría General de la República, rindió al C. Agente del Ministerio Público

Federal, Jefe de la Mesa 1, el día 13 de abril de 1982 con número de expediente 1717/82 presentado con la firma de los peritos Carlos de Navia Osorio y Juan Aymes Couche, <sup>5</sup> señala que el lugar donde se inicio el incendio fue la bóveda que contenía las películas a base de nitrato de celulosa, donde igualmente se encontraban en la parte superior la sala privada “Salvador Toscano” y las oficinas cercanas.

Según las averiguaciones el incendio pudo deberse a la gran concentración de calor que producía tanto la sala como las oficinas y que se concentraba sobre el techo de esta bóveda, lo que provocó el aumento de la temperatura y la combustión espontánea del material ahí resguardado. Dadas las condiciones deplorables en que quedó el inmueble no fue posible obtener datos más concluyentes. Lo que no cabe duda es que la negligencia en la que incurrieron las autoridades por la omisión del peligro que ya se había pronosticado con meses de anticipación, fue una de las causas que provocaron este incendio.

Después del incidente, los técnicos de ese departamento dieron a conocer que de todo el material solamente lograron salvarse 2 000 rollos de película, del material bibliográfico 42 volúmenes que estaban en proceso de encuadernación y préstamo y del acervo de fotografías y carteles se rescató un 30 por ciento. A ciencia cierta no se sabe que fue lo que se perdió en el percance, ya que en declaraciones de Manuel González Casanova, la Cineteca nunca dio a conocer su catálogo y aunque este se podía intuir, nadie sabe su volumen exacto y en consecuencia su importancia. (FMO, 1982, p.2)

---

<sup>5</sup>Puede consultarse de forma completa en: Cineteca Nacional (1982). Memoria.

Varios diarios dieron seguimiento a la lamentable noticia, y plasmaron datos de importancia de aquello que se perdió, aunque, como el número de títulos que custodiaba el inmueble, unos hablan de 5,000 otros de 7,000, etcétera. A falta de más datos oficiales, cada diario de la capital habló de diferentes tipos de pérdidas.

La revista *Proceso* el 29 de marzo de 1982 cita al dar la noticia al ex coordinador de la Cineteca Nacional Raúl Ortiz Urquidi, quien afirmó que se perdieron dibujos de Einsenstein, aparatos, documentos, cámaras, originales de Diego Rivera donados por el Indio Fernández, un programa original de *El perro andaluz* firmado por Buñuel y cintas extranjeras que solo tenía la Institución como el *Llanero solitario* y algunas coloreadas a mano cuadro por cuadro de principios de siglo. (Marín, 1982, p.44). En el caso de Luis Buñuel, también fueron consumidas gran parte de sus películas, siendo que la Cineteca contaba con su filmografía completa, afortunadamente las cinematecas españolas contaban con estas películas y donaron una copia de las mismas a la institución.

De igual manera se perdieron negativos depositados por petición de Hiram García Borja, cintas como *En defensa propia*, *La tigresa*, *Alma de sacrificio*, que datan de los años 1916 y 1917. (Sanchez, 1982, p.4). También se señala que entre 1978 y 1982 ingresaron a la Cineteca tres lotes de valor desconocido, el archivo fílmico del presidente Plutarco Elías Calles, el archivo fílmico Guerra Zacarías y el de la oficina de prensa del presidente Manuel Ávila Camacho, por lo cual no se sabe que se perdió procedente de esas colecciones. (Montaño, 2002, párrafo 19)

El diario *Uno más uno* en 1983 dijo que mucho del material destruido eran originales donados o depositados por sus autores o productores. Otros eran copias únicas (o por lo menos las únicas accesibles) y afirmó que se perdieron copias y negativos de películas nacionales y extranjeras, revistas, libros, guiones, documentos y una buena parte de la fototeca que también se conservaba. Los títulos de las películas que se perdieron no se conocen del todo, ya que las llamas también consumieron el catálogo y no existía algún respaldo de este. También se perdió en el aspecto de la documentación el archivo de la censura, dictámenes de supervisión de muchos años, material inédito que constituía un elemento esencial para investigaciones futuras. (Pérez, 1982, p.6).

Además de pérdidas humanas en donde las autoridades afirmaron que solamente fueron tres muertos y cincuenta y cinco heridos, también se hacía mención de un bombero muerto y seis lesionados. Sin embargo el periódico *Ovaciones* menciona que pudo haber más muertos, ya que se pretende que existían más de veinte desaparecidos. El incendio de la Cineteca significó también un crimen cultural. El libro *Guinness* de los records registró este incidente como la mayor pérdida de un archivo cinematográfico en la historia: 6 mil 506 películas destruidas aproximadamente y de las cuales muchas se desconocen sus títulos, muchas de ellas irrecuperables, documentos originales, el acervo de la biblioteca, la fototeca, instalaciones, aparatos. La atrocidad ha pasado a la historia como un lamentable accidente, sin embargo este caso no ha sido investigado por ninguna comisión, sigue sin esclarecerse y sin que a nadie se le haya atribuido una

responsabilidad por la pérdida del legado cultural de valor incalculable de una nación. (Universal, 2008, párrafo 4)

Como se mencionó, la Cineteca Nacional perdió el catálogo de las películas que se encontraban en bóvedas, sin tener algún respaldo. Así, dos de las herramientas fundamentales para lograr la conservación, protección y difusión de cualquier bien cultural es el inventario y el catálogo. Aunque muchas veces se cree que ambas funciones son sinónimos, confundiendo los objetivos específicos que cumplen cada una de ellas, por lo que es importante en primera instancia conocer sus características.

El inventario "constituye un instrumento fundamental toda vez que permite conocer, cualitativa y cuantitativamente, los bienes que integran el patrimonio de la nación y posibilita el diseño y planificación de las políticas, normativas y acciones respectivas" (IPC, 1997, p 8). Gracias a los inventarios se puede conocer el número de copias que existen de un objeto o si es el único ya existente, las condiciones físicas en que se encuentra, y facilita a su vez la realización de los catálogos de los distintos objetos culturales.

Por otro lado, la catalogación es un instrumento de recopilación de una serie de bienes en particular, así también como una herramienta para atribuir a estos objetos un régimen jurídico. De ahí que sea el "instrumento administrativo y científico en el que se inscriben de forma individual los bienes objetos de tutela, los actos jurídicos que les afecten, el régimen de protección aplicable, las

actuaciones a la que son sometidos y los resultados de los estudios realizados sobre ellos" (Benavides, 1999, p.36)

Con los filmes la catalogación significa la recolección, evaluación y ordenamiento sistemático de la información que existe. Es una tarea compleja y vital, pues partiendo de la catalogación dependerá toda la operación de cualquier archivo, de igual manera sin datos comprensibles y bien organizados no se podrá preservar o usar de manera efectiva las colecciones. El producto final de cualquier catalogación es precisamente una herramienta de consulta con la finalidad de conocer que es lo que se tiene en cada archivo.

Cuando se empieza a realizar el inventario es necesario conocer aspectos del objeto que se desea inventariar como son la evolución que ha tenido a lo largo de su historia, sus características, el uso que se le ha dado, quienes han sido las personas que lo han resguardado, en qué condiciones físicas se encuentra, y estos datos deben ser consignados precisamente en el inventario que se realice. Aunque un inventario comience con datos mínimos acerca de cualquier objeto, es necesario seguirlos enriqueciendo con aportaciones de estudiosos, especialistas en la materia, instituciones públicas o privadas, etcétera. Otra de las funciones que cumple el inventario es el de difusión de los bienes patrimoniales que conforman cualquier nación, ya sea para los interesados en el tema, las instituciones de custodia, así como para la sociedad en general.

La catalogación de los objetos culturales en la mayoría de las veces es una función meramente descriptiva, creando y conformando fichas que servirán para

identificar un objeto en particular. Sin embargo se olvida que la finalidad real de esta actividad es conocer el objeto mismo para lograr su preservación, valorización y difusión. Gracias a la catalogación se ofrece la información suficiente para lograr medidas preventivas ante los riesgos de una desaparición del objeto por causas físicas, químicas, o del mismo ser humano. Para lograr estos objetivos es necesario que la catalogación sea “la definición de exhaustivos y eficaces datos, una precisa individualización y una completa documentación del objeto”. (Fernández-Baca, 1995, p.15)

Cuando se desea realizar la catalogación de los objetos culturales, es necesario tomar una serie de decisiones y criterios que homologuen la manera en que se llevara a cabo esta función. Dentro de estos criterios están el decidir si será un catálogo a nivel nacional, regional o local. Otra de las decisiones que se deben discutir es conocer la naturaleza del catálogo, es decir, si servirá como un mero registro de información, o como instrumento de protección, conservación de los bienes, así como los datos que se van a incluir para describir los objetos, si solamente entrarán datos mínimos o si la información será exhaustiva. Así también se debe pensar el lenguaje que se utilizará para recuperar la información. También se deberá definir el alcance temático, es decir, si será un catálogo que cubra todas las manifestaciones culturales materiales e inmateriales, muebles e inmuebles o si solamente abarcara un tema específico. Igualmente el período histórico que contemplará.

En cuanto a los filmes se refiere se tiene la misma problemática con que los otros bienes culturales, ya que se necesita de un inventario y un catálogo que

permita conocer que es lo que un país tiene para poder preservarlo y difundirlo adecuadamente. De igual manera, deben existir los mecanismos jurídicos que regulen la manera de llevarlo a cabo. Un claro ejemplo de lo que se está realizando para salvaguardar el patrimonio cinematográfico es en España, donde la Ley 16/1985 afirma que el patrimonio histórico español está integrado por los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico, así como el patrimonio documental y bibliográfico, los sitios naturales, entre otros. (Hernández, 2002, p.174)

En el artículo 1 de dicha ley, se expresa la necesidad de realizar inventarios dentro de las siguientes tres categorías:

- 1) Bien de interés Cultural
- 2) Bienes muebles
- 3) Los que no se encuentran incluidos en las categorías anteriores.

Esta ley también contempla dentro de los títulos V, VI y VII al patrimonio especial como es el documental y el bibliográfico. El capítulo sexto fue modificado por el Real Decreto 64/1994 que establece que el Ministerio de Cultura se encargará de elaborar el censo de estos bienes, así como su catalogación.

En México la situación es diferente, ya que son pocos los esfuerzos que se están llevando a cabo para realizar un inventario nacional del patrimonio cinematográfico. Aunque existen disposiciones como la *Ley General de Bienes Nacionales* (última reforma publicada en 2007) en donde se hace mención del patrimonio cinematográfico, no existe ninguna propuesta en donde se pretenda realizar un inventario nacional de material cinematográfico.

Dentro de la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* en su reforma realizada en 1986 sólo agrega el patrimonio paleontológico y en su capítulo II menciona la creación del *Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas*, el mismo que será realizado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en lo relacionado con los monumentos históricos y del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en cuanto a los artísticos. Desgraciadamente los filmes no están definidos en ninguna ley como bienes patrimoniales para que se realice de forma nacional su inventario y catálogo.

En el 2006 en su informe de actividades la Cineteca Nacional menciona que inició el inventario de cine mexicano con el registro de las copias y otros elementos fílmicos de largometrajes de ficción mexicanos realizados entre 1907 y 2005 que se encuentran resguardados tanto en el acervo de Cineteca Nacional como de Fimoteca de la UNAM y la Cineteca de Nuevo León, así como en otras instituciones y compañías productoras. (Cineteca Nacional, 2007, párrafo 12)

Ahora bien, el inventario que se está llevando a cabo solamente tiene la intención de registrar las películas de ficción dejando fuera a los documentales y cortometrajes que son también elementos del patrimonio fílmico. Tampoco se establece claramente los elementos que se deberán considerar para llevar a cabo dicho inventario. Además el proyecto debería abarcar el patrimonio cinematográfico mexicano en su totalidad, sin importar si son instituciones públicas o privadas las que cuentan con dichos bienes.

Si no se logra realizar un inventario con lineamientos claros, estableciendo los campos que se tendrán que tomar en cuenta, para después llevar a cabo una catalogación homogénea, con normas internacionales y que como resultado se obtenga una herramienta que se encuentre a disposición del público en general, lo único que seguirá pasando es que los filmes se seguirán perdiendo, realizando esfuerzos aislados por preservar este patrimonio nacional.

- Estructura orgánica

El 10 de junio de 1997, con las modificaciones a la *Ley Federal de Cinematografía*, se menciona en su artículo 41, que la Secretaría de Educación Pública (SEP) regulará la dirección y administración de la Institución a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. (CONACULTA)

Actualmente la Cineteca Nacional cuenta con dos direcciones que brindan servicio al público: la Dirección de Acervos y la de Difusión y Programación. La primera ofrece los servicios de documentación cinematográfica tanto para el público en general como para investigadores, y es la encargada de preservar diversas colecciones que han sido adquiridas mediante la aportación de productores y distribuidores, así como a través de las donaciones y depósitos en custodia que constantemente se reciben y que enriquecen la colección que ahí se resguarda. Por su parte, la Dirección de Difusión y Programación es la responsable de exhibir y promover el cine de calidad al público. (Cineteca Nacional, 2009, párrafo 2). Otra de las funciones que realiza la Dirección de

Acervos es la de conservar la memoria cinematográfica de México, para lo cual ha dividido su acervo en dos categorías: acervo fílmico y acervo no fílmico.

El acervo fílmico ocupa cuatro bóvedas y está constituido por más de 13 mil títulos de la cinematografía mundial, entre largometrajes y cortometrajes, en formatos de 35 y 16 milímetros, tanto positivos como negativos. Estas bóvedas están ambientadas a la temperatura y nivel de humedad requerido por las normas internacionales fijadas por la FIAF para mantener el material en óptimas condiciones y así aplazar su deterioro natural.

El acervo no fílmico, conservado en una quinta bóveda, está dividido en archivo videográfico y archivo iconográfico: el primero está formado por una colección de casi 30 mil ejemplares, y el segundo por más de 330 mil piezas de materiales tales como fotografías, carteles, fotomontajes, diapositivas y negativos. También forman parte de la colección antiguos equipos de proyección, mesas de edición y otros objetos relacionados con la industria cinematográfica.

#### 2.2.1.3. Filmoteca de la UNAM

El antecedente para la creación de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se da en el año de 1959, cuando el maestro Manuel González Casanova fue llamado para organizar las actividades cinematográficas universitarias por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. Así un año más tarde en 1960 se creó lo que conocemos en nuestros días como la institución más importante en la UNAM encargada de salvaguardar el patrimonio cinematográfico. En un principio la Filmoteca era parte del Departamento de cine

de la Dirección de Difusión Cultural. Sin embargo es en 1977 cuando se incorpora como una dirección de la Coordinación de Extensión Universitaria. Es hasta el año de 1987 que se crea la Dirección de Actividades Cinematográficas gracias a la fusión de Fimoteca de la UNAM y la Dirección de Cinematografía. En 1989 cambia de denominación a Dirección General de Actividades Cinematográficas que es como se conoce hasta nuestros días. (Fimoteca de la UNAM, 2009, inciso 2, párrafo 2)

Una de las funciones principales de la Dirección General de Actividades Cinematográficas es recibir en depósito y custodia películas de la producción cinematográfica mexicana y universitaria con el fin de preservar la memoria fílmica del país para el futuro. Para lograr este objetivo dispone de una infraestructura moderna y adecuada que garantiza la conservación de los materiales en seis bóvedas que cuentan con control de humedad y temperatura para minimizar lo más posible el natural deterioro que sufren sus componentes.

A lo largo de su historia, la Subdirección de Acervos de la Fimoteca ha tenido un continuo contacto con la comunidad cinematográfica de México, recibiendo una gran cantidad de películas por parte de casas productoras y/o distribuidoras, directores, productores, familias de realizadores y coleccionistas, entre otros. Son seis las maneras en que la institución ha recabado el material, que son: la producción de la UNAM, la donación, el depósito de compañías o instituciones gubernamentales, el permiso para copia, la compra y el intercambio con otros archivos.

Otro de los aspectos fundamentales es el buen cuidado y preservación de los materiales cinematográficos, cuya función es llevada a cabo a través de la Subdirección de Rescate y Restauración, que tiene a su cargo todos los servicios relacionados con esta función. Las personas que realizan estas actividades empezaron realizando su trabajo de forma empírica, y con el paso del tiempo se han capacitado de forma profesional, tomando cursos constantemente para la actualización en las labores de conservación y reparación del material.

Como complemento a esas actividades esta el departamento de Talleres y de Laboratorio, el cual presta sus servicios tanto al acervo como a solicitantes externos. En este lugar se revisan y restauran fotomecánicamente materiales antiguos y modernos, se realizan transferencias entre una gran diversidad de formatos desde 8 y Super 8 mm hasta 35 mm, reparación de películas dañadas y se ofrece uno de los ya muy escasos servicios de revelado en blanco y negro que hay en México. Estos servicios están abiertos para todo público y los costos varían dependiendo de la persona que solicite el servicio, ya que el precio no puede ser el mismo para una empresa que para un particular. En estas instalaciones también se recibe a técnicos nacionales y extranjeros que deseen realizar una pasantía, se ofrecen asesorías y se imparten cursos de capacitación en preservación de materiales cinematográficos.

Para finalizar existe un Centro de Documentación que es la unidad de información especializada en cinematografía y que tiene dos objetivos principales:

- Satisfacer las necesidades y demandas de acceso a información pertinente actualizada y oportuna de parte de la comunidad de estudiantes, profesores, investigadores y público en general.
- Servir de apoyo a los planes de estudio de la docencia y la investigación así como a la difusión de la cultura cinematográfica

Este centro también tiene en custodia varias colecciones entre las que destacan, carteles, fotografías de rodaje, fotomontajes, guiones originales de películas mexicanas, libros, revistas, recortes hemerográficos y películas en formatos VHS y DVD que se encuentran disponibles para su consulta en la sede del Antiguo Colegio de San Ildefonso, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Aquí se ofrecen servicios de: préstamo en sala, visionado de películas, servicios electrónicos de información, orientación e información sobre temas específicos de cine, reproducción y obtención de documentos y visitas guiadas.

#### 2.2.1.4. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)

El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) es la entidad gubernamental encargada de impulsar el desarrollo de la actividad cinematográfica del país, desde el 25 de marzo de 1983. Es una entidad dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y el encargado de promover y coordinar la producción cinematográfica del país. Para lograr su finalidad el IMCINE coordina los servicios de producción que realizan los Estudios Churubusco, así como la actividad del Centro de Capacitación Cinematográfica, y apoya las actividades que realiza la Cineteca Nacional.

La finalidad del IMCINE es mejorar las condiciones para el crecimiento de la industria cinematográfica a nivel nacional. En los últimos años, ha tratado de ser participe en la reactivación de la producción cinematográfica y generar la imagen de la que goza actualmente el cine mexicano y sus creadores. De igual manera,

apoya el desarrollo del cine mexicano en los ámbitos de la producción, distribución y exhibición, en el territorio nacional y en el extranjero. También promueve el conocimiento de la cinematografía al público en general, a través de festivales, muestras, ciclos y foros diversos, en diversas regiones del país. (IMCINE, 2009, párrafo 2)

- Los objetivos de esta institución son:
  - a) Consolidar y acrecentar la producción cinematográfica nacional.
  - b) Ampliar la promoción, difusión y distribución de películas mexicanas.
  - c) Establecer una política de fomento industrial en el sector audiovisual.

Para lograr estos objetivos la institución cuenta con dos programas que son el estímulo a creadores y el de apoyo a la producción.

El IMCINE también tiene dos programas de promoción y difusión, uno a nivel nacional y otro internacional. A nivel nacional, las actividades son a través de, salas de cine comerciales, Red Nacional de Exhibición Cultural Cinematográfica, festivales, muestras, retrospectivas, ciclos, exposiciones, etcétera. A nivel internacional, por medio de la comercialización de películas, en diversos territorios y distintos formatos como son, DVD, Televisión por cable, Televisión abierta, Internet.

Dentro de sus actividades también se encuentran encabezar los esfuerzos de una comisión nacional para el fomento industrial a través de la Comisión Mexicana de Filmaciones (COMEFILM), y los de implementar estrategias de

divulgación que propicien acercar a nuevos sectores de la población al patrimonio cinematográfico nacional.

- Acervo del IMCINE

Se ha instrumentado para difundir el material que cuenta el IMCINE un programa de atención a los circuitos culturales del país, con el propósito de poner a disposición el acervo de películas con que cuenta esta institución a cinetecas, universidades, institutos y casas de cultura, delegaciones, asociaciones civiles y organismos públicos o privados.

Dicho acervo se integra por decenas de películas mexicanas de calidad de largo y corto metrajes producidas con recursos estatales en los últimos 30 años. También se han estructurado diversos ciclos, agrupados en torno a temáticas, géneros o directores para ser exhibidos, en primera instancia, en formato DVD, en tanto que la proyección en 35 mm queda sujeta a la disponibilidad de copias.

En primera instancia, Cineteca Nacional es la institución encargada de preservar la memoria cinematográfica del país, sin embargo esto no siempre ha sido así, como lo refleja el incendio sucedido en 1982. A pesar de la indignación que provocó este incidente fue hasta en año de 1994, doce años después de que pasará la tragedia, en que la institución decidió crear bóvedas para resguardar los filmes realizados en acetato. En cuanto a los filmes de nitrato que fueron precisamente aquellos que se piensa originaron el incendio simplemente están guardados en las bóvedas que tiene a su cargo la Filmoteca de la UNAM. Aunado a este hecho se encuentra el poco presupuesto que se destina a las labores de

preservación del material, ya que la mayoría se destina para cubrir el sueldo de los trabajadores.

Otro de los problemas que tiene la Cineteca Nacional es el hermetismo que guarda en sus colecciones y la escasa difusión que alberga. Solamente se puede acceder a los materiales bibliográficos que se encuentran en el Centro de Documentación. Sin embargo, el catálogo que pudiera consultarse de películas y materiales complementarios (carteles, stills, fotografías), no se encuentra en línea, ni para consulta del público general, solamente para los investigadores y el personal de la propia institución.

Filmoteca de la UNAM tiene problemas similares, ya que esta institución tenía su material fílmico en la sede del Antiguo Colegio de San Idelfonso, en donde solamente podía controlarse la temperatura y la humedad con aparatos sin que el lugar tuviera las condiciones suficientes para resguardar el material. Es hasta el año 2001 cuando se construyeron las bóvedas en las instalaciones de Ciudad Universitaria, sin embargo por la falta de presupuesto el material complementario no pudo ser trasladado y sigue estando en las viejas instalaciones y con el mismo riesgo. Es en el 2010 cuando se pretende que este material sea trasladado a un edificio ubicado en avenida Miguel Ángel de Quevedo, que no ha sido inaugurado hasta el momento.

Otro de los problemas que enfrentan ambas instituciones es la falta de personal especializado para llevar a cabo no solamente las labores de preservación del material sino también las de catalogación del mismo. Si se está

realizando un inventario nacional, así como el registro catalográfico en cada uno de los recintos, tiene que haber gente especializada para poder consignar el mayor número posible de elementos dentro del registro.

Cuando se habla de un inventario nacional este tiene que estar sustentado en una normativa, sin embargo nuestro país no cuenta en la actualidad con ninguna en cuanto a patrimonio cinematográfico se refiere. De igual manera tiene que existir una planeación en donde se resuelva los elementos que debe incluir el inventario y la catalogación de este tipo de materiales. Además de que este proyecto debería tener como finalidad que todas las instituciones tanto públicas como privadas que tengan material fílmico se integren al inventario, así como también que pueda ser consultado por el público en general, estudiantes, investigadores, con el objetivo de conocer el patrimonio cinematográfico y tener acceso a él en un momento dado. Por último en el caso de IMCINE es una institución que se encarga de la difusión del cine mexicano, sin embargo en ningún momento se le menciona para que también sea parte de este proyecto de inventario. Además de la escasa difusión que realiza del propio acervo fílmico que cuenta en sus instalaciones.

### *2.2.2. ARCHIVOS PRIVADOS*

En México es mucho más difícil conocer aquellos archivos privados que cuentan con material cinematográfico, ya que el material con que cuentan no se encuentra accesible al público, sin embargo uno de los más importantes y que se había

mencionado anteriormente, es el que resguarda el material perteneciente a la Revolución Mexicana.

#### 2.2.2.1. Fundación Salvador Toscano

Entre 1887 y hasta 1921 Salvador Toscano <sup>6</sup> filmó, recopiló y exhibió imágenes en movimiento sobre diversos episodios y escenas de la vida cotidiana, de ese período histórico, así como una serie de folletos pertenecientes a esa época. Sin embargo Toscano siguió guardando imágenes hasta su muerte en 1947. En 1942, Carmen Toscano (1910-1988), inició la tarea de catalogar y copiar el valioso material que había reunido su padre, y concibió la realización de una película documental que narrara la vida de una familia mexicana durante la revolución mexicana. Esta fue *Memorias de un mexicano* que tuvo un estreno espectacular en 1950 y, desde entonces, no ha dejado de exhibirse en festivales. (Fundación Toscano, 2009, párrafo 3)

Es hasta el año de 1992 cuando se crea la Fundación Toscano, cuyo objetivo es preservar, conservar y difundir el archivo de películas del director Salvador Toscano. Las imágenes del Archivo Toscano fueron, en su momento, noticia por captar los momentos relacionados con la Revolución Mexicana. El archivo de cine de la Fundación Toscano es miembro de la FIAF. Por desgracia no se conoce más de las funciones y actividades que realiza la Fundación aparte de lo que puede visualizarse en su página web, esto debido a que una vez que se

---

<sup>6</sup> Salvador Toscano Barragán nació el 22 de marzo de 1872 en el estado de Jalisco. Es considerado uno de los pioneros del cine mexicano. Entre los filmes que dirigió están *Historia de la Revolución Mexicana*, *Las fiestas del centenario de la consumación de la Independencia de México*, entre otras. Murió el 14 de abril de 1947. Gracias a Salvador Toscano quedaron plasmadas escenas fundamentales de la Revolución Mexicana.

trato de agendar una cita para conocer más información del archivo vía email se solicitó que se especificará para que era la visita. Una vez que se expresó los motivos del porqué ya no hubo mayor respuesta del archivo. Lo cual podría explicarse porque la institución no desea que se señale algunos aspectos negativos que pudiera tener, así como las carencias que pudieran presentarse.

### **2.3. LEGISLACIÓN CINEMATOGRAFICA EN MÉXICO**

La legislación en nuestro país relativa a regular tanto la actividad cinematográfica, como también las medidas para preservar lo objetos fílmicos ha tenido modificaciones a lo largo de su historia. Estas modificaciones han intentado integrar este tipo de bienes a los ya existentes, ya que en épocas recientes es cuando se toman en consideración como bienes culturales de cualquier nación.

Las leyes que ayudan a que estos objetivos se cumplan son la *Ley Federal de Derecho de Autor*, donde se protege a los autores de las obras. De igual forma, por medio de la *Ley Federal de Cinematografía* se ha intentado reactivar la industria cinematográfica y dar lugar a la Cineteca Nacional como institución principal para el resguardo, preservación y difusión del cine mexicano. Por último se cuenta con el depósito legal, en donde los productores deben donar una copia de la película a la Cineteca Nacional, el objetivo es no perder la memoria fílmica mexicana.

#### **2.3.1. LEY FEDERAL DE DERECHO DE AUTOR**

La *Ley Federal de Derecho de Autor* que está vigente en México se promulgó a finales de 1996 y entró en vigor en marzo del siguiente año. En el año de 2003 tuvo importantes modificaciones que consistieron en los plazos de protección para los autores y los titulares de derechos conexos. En su última actualización de 2008 en su artículo primero establece que el Derecho de Autor tiene por objeto la salvaguarda y promoción del acervo cultural de la Nación, la protección de los derechos de los autores, artistas, intérpretes o ejecutantes, al igual que las correspondientes a editores, productores y organismos de radiodifusión, en relación con sus obras literarias o artísticas en todas sus manifestaciones, sus interpretaciones o ejecuciones. (Berrueco, 2009, p.114)

En la presente ley en el Capítulo III integrado por los artículos 94 al 100 menciona los derechos de autor de la obra cinematográfica y audiovisual. Hay que comprender que la obra cinematográfica es creada por varios autores, por lo que en el artículo 97 señala que tienen calidad de autores el director realizador, los autores del argumento, adaptación, guión o diálogo, los autores de las composiciones musicales, el fotógrafo y los autores de las caricaturas y dibujos animados. Por su parte en el artículo 29 se señala que los derechos patrimoniales estarán vigentes durante la vida del autor y a partir de su muerte cien años más. En caso de que existieran varios coautores, estos cien años se contarán a partir de la muerte del último. Así también cien años después de que estas obras hayan sido divulgadas. Una vez que se cumpla este plazo la obra pasará al dominio público, es decir que cualquier persona podrá hacer uso de la obra sin tener que pagar derechos de autor.

El otro tipo de derechos existentes son los derechos conexos, que protegen a los artistas, intérpretes, ejecutantes, etcétera. Estas personas tendrán el reconocimiento de haber participado en una obra, así como oponerse a cualquier forma de mutilación o cualquier otro atentado contra su actuación que lesione su prestigio. Así también como percibir una remuneración por el uso o explotación de sus interpretaciones con fines de lucro. (Berrueco, 2009, p.132).

El segundo párrafo del artículo 97 de la citada ley menciona que salvo pacto contrario, se considera al productor como el titular de los derechos patrimoniales de la obra en su conjunto, y por tanto, puede efectuar todas las acciones necesarias para la explotación de la obra audiovisual. Sin embargo en el artículo 99 menciona que salvo pacto contrario el contrato que se celebre entre el autor o los titulares de los derechos patrimoniales, en su caso y el productor, no implica la cesión ilimitada y exclusiva a favor de éste de los derechos patrimoniales sobre la obra audiovisual. El derecho patrimonial puede transmitirse conforme a lo establecido por la ley y otorgar licencias o no de uso exclusivo. A falta de una estipulación expresa, esta transmisión de derechos de explotación se considera por el término de 5 años. (Angelkort, 2006, p.5)

### *2.3.2. LEY FEDERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y REGLAMENTO*

#### *2.3.2.1. Ley Federal de Cinematografía*

La nueva *Ley Federal de Cinematografía* fue publicada el 19 de diciembre de 1992, con ella se abrogaba la existente desde 1954. Esta ley tuvo algunas modificaciones en el año de 1998, sobre todo en los nuevos estímulos que recibiría el cine mexicano. En su última reforma publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 26 de enero de 2006 en su Capítulo VIII perteneciente a la Cineteca Nacional dentro de sus artículos 39 y 40 establece en su artículo 39 que los productores, distribuidores nacionales y extranjeros de obras cinematográficas, deberán aportar para el acervo de la Cineteca una copia nueva de las películas que se exploten en territorio nacional, y que puede ser en cualquier formato o modalidad. Con esto la Cineteca Nacional queda como depositaria del acervo fílmico nacional aunque no fue expresado claramente. Así mismo se podrá optar entre recibir una copia usada o pagar el costo de una copia de calidad cuando la explotación de dichas películas sea con un máximo de seis copias.

Así también, en el Capítulo primero artículo quinto de la presente ley se entiende por película a la obra cinematográfica que contenga una serie de imágenes asociadas, plasmadas en un material sensible idóneo, con o sin sonorización incorporada, con sensación de movimiento, producto de un guión y de un esfuerzo coordinado de dirección cuyos fines primarios son de proyección en salas cinematográficas o lugares que hagan sus veces y/o su reproducción para venta o renta. En este rubro entran las películas nacionales y extranjeras de largo, medio y cortometraje, en cualquier formato o modalidad.

El artículo 40 de la misma ley se dispone que en caso de venta de negativos de películas cinematográficas nacionales al extranjero, el titular de los derechos

patrimoniales correspondiente deberá entregar en calidad de depósito un internegativo de ella a la Cineteca Nacional, con objeto de evitar la pérdida del patrimonio cultural cinematográfico nacional.

#### 2.3.2.2. Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía

En cuanto al *Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía* publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el 29 de marzo de 2001, Ramón Obón presidente de la Academia Mexicana del Derecho de Autor, mencionó que este fue un nacimiento largamente anunciado pero no logró clarificar y apuntalar tres puntos fundamentales de la ley que son: el tiempo en pantalla, la libertad de expresión y el doblaje. Dijo que las películas deben ser producidas y exhibidas tal como las realizaron los creadores, sin embargo al ampararse las compañías distribuidoras estadounidenses en contra del artículo 8 de la ley, que se refiere a la obligación de presentar la cinta en versión original, la Suprema Corte de Justicia de la Nación exime de su cumplimiento a las compañías distribuidoras por los amparos que presentan, lo que atenta la concepción integral de la obra. (Ugalde, 2007, p.,141)

El capítulo VIII del Reglamento, que se refiere a las atribuciones y obligaciones de la Cineteca, es muy positivo ya que reconoce la importancia de rescatar las películas en su concepción original y reconoce el trabajo relacionado por las instituciones especializadas. Desgraciadamente los buenos deseos ahí enunciados tienen por limitante la falta de recursos que favorezcan salvaguardar imágenes de nuestro pasado, puesto que la mayoría de los ingresos percibidos para la institución son absorbidos por los salarios de los que laboran ahí. Lo que

debería llevarse a cabo es como lo señala Carlos Elizondo una “rendición de cuentas en todas las instituciones públicas, sin importar en qué nivel de gobierno se encuentra e incluso si estas son autónomas; asignación de recursos públicos en función de resultados y asumir que la transparencia no puede ser simplemente brindar información” (2010, p.58)

En México, la ausencia de un marco jurídico que promueva y proteja el patrimonio cinematográfico ha dado como resultado omisiones en la legislación cinematográfica vigente, ya que en ella no se considera de ninguna forma el rescate patrimonial de la obra. A continuación se presentan algunos casos:

- Venta de películas a particulares

A principios de la década de los noventa, la secretaria de Hacienda y Crédito Público junto con el IMCINE decidieron vender a particulares parte del patrimonio cultural cinematográfico del Estado por la entrada del Tratado de Libre Comercio, donde el cine es considerado una industria cultural que compite de manera igual con el mercado estadounidense. Se trataba aproximadamente de 200 películas, algunas que datan de los años setentas. Los beneficiarios de esta operación fueron José Díaz (Mercury films) y Manuel Barbachano Ponce (CLASA films) quienes adquirieron los derechos fílmicos por 99 años. Por fortuna, gracias a que gente del medio cinematográfico y del sindicato del STPC siguieron luchando por recuperar estas películas pudieron ser devueltas 50 de ellas que ahora están en manos del sindicato, mientras que las demás pasaron a ser parte de inversionistas privados. (Robles, 2007, p.13)

Al tiempo que esto estaba pasando, otra demanda surgió entre [Columbia Pictures](#) y Mario Ivanova sobre el control de las películas de Mario Moreno “Cantinflas”. Columbia dice que compró los derechos de las películas hace cuatro décadas en una corte estadounidense que notó varios errores en los documentos. Moreno Ivanova quería que los derechos quedaran en su poder y, más generalmente, en el poder de [México](#), como tesoro nacional. El [2 de junio del 2001](#), luego de 8 años de batalla, Columbia tenía los derechos de las 34 películas disputadas. Por fortuna, hace unos cuantos meses, los derechos fueron regresados a los herederos del actor. Estos son algunos casos en los cuales se pretende evidenciar una serie de irregularidades que no deberían haber pasado si existiera un marco jurídico que protegiera el patrimonio cinematográfico de nuestro país.

- Obras del dominio público

La propia noción de dominio público evoluciona a medida que aparecen nuevas formas de expresión. La definición más reciente del 2003 se encuentra en la “Recomendación sobre la promoción y el uso del multilingüismo y el acceso universal al ciberespacio” de la UNESCO. Aquí se define a la información de dominio público como el conjunto de información a la que el público puede acceder sin infringir ninguna disposición jurídica ni violar cualquier otro derecho comunitario ni contraer obligación alguna de confidencialidad.

Es decir, el dominio público lo constituyen todas las obras que no están protegidas por el derecho de autor y que por tanto pueden ser utilizadas sin

permiso o sin tener que pagar al autor original, por lo que estas obras podrán ser copiadas, distribuidas, interpretadas y exhibidas en público de manera gratuita.

Las obras entran en el dominio público cuando:

- Termina el período de vigencia de su protección por el derecho de autor. Este período varía de país a país pero normalmente finaliza entre los 50 y 70 años posteriores a la muerte del autor. A diferencia de nuestro país con un plazo mayor
- No cumplen las condiciones de protección del derecho de autor. Como ejemplo pueden ser las listas y datos, en algunos países también entran en esta categoría los documentos oficiales.

En la década hacia 1995-1996 aproximadamente y debido a la negligencia de los productores privados (dueños de la mayoría de películas mexicanas de la época de oro del cine mexicano) películas mexicanas filmadas entre 1948 a 1978 cayeron en el dominio público según las leyes de Estados Unidos, lo que significa que cualquier estadounidense puede exhibir ese material sin necesidad de pagar el correspondiente derecho de autor y sus regalías. Esto contraviene a la legislación mexicana en cuanto al derecho que el autor tiene sobre su obra, ya que la titularidad de una película le corresponde por ley al productor, así como los derechos de explotación.

Con el pretexto de restaurar tales derechos se constituyó en México una empresa en la que participaba capital estadounidense denominada Author's Rights Restoration Corporation (ARRC), que compró los derechos de aproximadamente 4000 obras, caídas en el dominio público a un precio de 50 dólares cada una y la promesa de pagar un porcentaje de regalías generadas en Estados Unidos.

El pleito por recuperar las películas de la época de oro empezó en el año de 1997, cuando Shirley III (un empresario estadounidense) al hacer estas promesas hizo que guionistas y compositores firmaran un documento donde cedían los derechos para explotar sus obras en la Unión Americana. El argumento es que en diciembre de 1997 vencía en Estados Unidos el plazo para realizar los trámites de inscripción del copyright para las cintas mexicanas que no lo tuvieran que era la mayoría, y así evitar caer en la categoría de dominio público.

Por fortuna en el mismo año los productores mexicanos levantan una demanda por este atropello y aunque en el juicio sólo estuvieron en disputa 81 para facilitar la revisión de pruebas en los tribunales es en el año 2001 cuando David Hitner Juez del Distrito de Houston falla a favor de estos. Situación que sienta un precedente para que los demás filmes que están en la misma situación sean devueltos a la protección nacional de los derechos de autor. (CANCINE, 2004, p.6)

- Venta de negativos originales

Gabriel Figueroa Flores aseguró que los negativos originales de la obra de su padre habían sido vendidos por CLASA films a Televisa, empresa que a su vez los vendió a Ted Turner. El ahora dueño de una parte importante de nuestro patrimonio cultural puede si así es su deseo donar o vender los negativos al gobierno de su país. Por ejemplo, señala Gerardo Salcedo, subdirector de programación de Cineteca Nacional que las películas que filmó para CLASA Films fueron vendidas hace cuatro años al grupo Televisa, quien detenta los derechos

de exhibición cultural, comercial y televisiva. (Robles, 2007, p.14). Televisa también posee los derechos de exhibición de ciertas obras de Luis Buñuel, como son *Los olvidados*, *La ilusión viaja en tranvía*, *El gran calavera*, *La hija del engaño*, *El río y la muerte*, *Nazarín* y *Robinson Crusoe*.

Otro caso más es el relacionado con la película *María Candelaria*, ya que la filмотeca de la UNAM hizo grandes esfuerzos por conseguir el original de la cinta, misma que consiguió costándole aproximadamente 4 mil dólares, siendo el negativo adquirido por un particular en una subasta de materiales cinematográficos. Sin embargo, los derechos de difusión pertenecen a Televisa. (Cruz, 2004, párrafo 5).

La misión de las filмотecas, archivos o cinetecas es sin duda lograr conservar los originales de cualquier película, con el objetivo de poder en un momento dado realizar internegativos y así tener copias de las películas para su exhibición. Sin embargo en el caso de la película “*María Candelaria*” por el objetivo que está destinada la Cineteca Nacional de proteger, conservar y difundir el cine mexicano, sería la propia institución la que debió realizar la gestión para tener en sus manos el original de esta película. Esta es una película emblemática dentro del cine mexicano y si una institución como Cineteca no realiza las actividades para las que fue creadas tal vez exista mucho menos interés en películas que no tienen este renombre, así como también su difusión puede quedarse en el olvido.

Otro punto importante a destacar es que se deben tener claros los parámetros que se llevarán a cabo para el gasto económico de las películas.

Dicho en otras palabras, establecer si se tendrá el mismo trato a filmes que tal vez no son tan famosos en nuestra cinematografía y aún así se gastará el mismo presupuesto que para las películas que tienen gran renombre.

En cuanto a los derechos de difusión que tiene Televisa, no solo de esta película sino también de aquellas realizadas por Luis Buñuel y en el caso más concreto el del filme *Los Olvidados* se está confundiendo el bien público y el privado. Esto es porque en el caso concreto de esta película el objeto original se encuentra resguardado en las bóvedas de la Fílmoteca de la UNAM ya que las bóvedas de Televisa no tienen las condiciones adecuadas para resguardar material de nitrato, sin embargo las regalías de exhibición, son para el grupo Televisa. *Los olvidados* fue producida por la compañía Ultramar Films de Oscar Dancigers, a la muerte de este productor el negativo original, con sus derechos totales, fue adquirido por Clasa Films S.A., propiedad principalmente del Sr. Manuel Barbachano Ponce y del camarógrafo Gabriel Figueroa, y a la muerte de Barbachano Ponce los derechos del filme fueron comprados por Televisa S.A.. Posteriormente, el negativo original apareció en las bodegas de Clasa Films, que entonces lo entregó a la Fílmoteca de la UNAM en donde quedó como un depósito de Televisa S.A. El "Segundo final" fue encontrado en una copia maestra propiedad de la Fílmoteca de la UNAM.

Tales situaciones demandan la importancia de crear lineamientos donde quede estipulado las obligaciones y los derechos que tienen los sectores privados dentro del patrimonio cinematográfico mexicano, así como también convenios y acuerdos entre instituciones públicas y privadas que permitan el intercambio de

colecciones y también las formas en como preservarlas. Es en este punto donde precisamente los inventarios y la catalogación cobran vital importancia, para conocer con lo que cuenta cada institución sin importar que sea pública o privada, así como también tener el conocimiento de cuantas copias y originales existen de cada película, o si solamente existe un solo ejemplar y está en peligro de desaparecer realizar los trabajos pertinentes en colaboración y lograr su preservación a largo plazo.

### *2.3.3. EL DEPÓSITO LEGAL*

El depósito legal tiene como objetivo reunir, conservar y difundir el patrimonio como testimonio de la cultura de los pueblos. Cada país del mundo lleva a cabo de formas distintas el depósito legal de su patrimonio, sin embargo, en el caso de las películas fue diferente ya que no se consideraban como parte del patrimonio nacional. Fue hasta las resoluciones de la UNESCO y la discusión en los diferentes países cuando se toma en consideración la obligación de un depósito como medio para salvaguardar las obras cinematográficas que sean realizadas por cada país.

En el caso de México, el decreto del depósito legal en cuanto a películas se refiere se encuentra contenido de manera general como es el caso de Francia donde existe una ley general de depósito, donde también quedan protegidos los filmes, en cambio otros países si cuentan con leyes específicas para cada tipo de material.

En Francia la normativa que está actualmente en vigor, la Ley no. 92-546 de junio de 1992 plantea que se debe entregar un ejemplar de toda película proyectada en Francia, acompañada de dossier de prensa, de sinopsis y de la ficha técnica, así como del material publicitario, carteles y fotografías. El ejemplar debe ser depositado en forma de un elemento intermediario que permita la obtención tanto de una copia positiva como de una matriz negativa o bajo la forma de una copia positiva nueva de una perfecta calidad técnica. Para las obras cinematográficas de duración inferior a una hora la ley permite que se entregue una copia que haya sido ya objeto de explotación, siempre que su calidad sea perfecta. El organismo depositario es el “Centre National de la Cinématographie” (Oliván, 2000, p. 15). Existen diferencias tanto en la propia legislación como en su aplicación, Francia exige una copia positiva nueva o una matriz intermedia, Dinamarca exige dos copias positivas, una de las cuales ha de ser nueva, al igual que otras cosas similares.

En nuestro país, en el Capítulo VIII del Reglamento de *la Ley Federal de Cinematografía* de marzo del 2001, señala que la Cineteca Nacional es la encargada de resguardar la memoria fílmica de la producción nacional. Sin embargo en ningún lugar tanto de la *Ley Federal de Cinematografía* como de su Reglamento aparece estipulado claramente que los productores deben realizar un depósito legal como tal de las obras cinematográficas realizadas en el país.

Dentro de las ordenes y decretos que han aparecido en México con el paso del tiempo, este decreto tiene sus orígenes en el año de 1812 donde lo primero que se estipula es el resguardo de libros y manuscritos, para en años posteriores

en 1867 crear una biblioteca nacional donde resguardarlos, y donde se anexan los periódicos como parte de este resguardo. Ya en el año de 1936 aparece el decreto por el cual se previene a los autores, editores e impresores que deben enviar a la biblioteca del H. Congreso de la Unión dos ejemplares de libros, periódicos y revistas que se publiquen. Es en el año de 1957 donde figura las dos instituciones (Biblioteca Nacional y la del Congreso de la Unión) para que se entreguen dos ejemplares de lo que se produce en el país. En estos años solamente se debía cumplir con el depósito legal de documentos impresos. (Cámara de Diputados, 2007, p.5)

Es hasta el decreto del 23 de julio de 1991 donde por primera vez se hace mención de llevar a cabo un depósito de los materiales bibliográficos y documentales realizados en México. De acuerdo con el artículo primero del decreto de Depósito legal los materiales bibliográficos y documentales editados y producidos en el país, forman parte del patrimonio cultural de la Nación. En su artículo segundo señala que las instituciones encargadas de cumplir con esta obligación son la Biblioteca Nacional y la Biblioteca del Congreso de la Unión. En su artículo tercero se menciona cuales serán los materiales que se deberán depositar y la cantidad y donde se comprenden:

- Dos ejemplares de libros, folletos, revistas, periódicos, mapas, partituras musicales, carteles y de otros materiales impresos de contenido cultural, científico y técnico.
- Un ejemplar de micropelículas, diapositivas, discos, diskets, audio y video casetes y, de otros materiales audiovisuales y electrónicos que contengan información de las características señaladas en el inciso anterior.

Dentro de este decreto se mencionan los objetos bibliográficos y documentales como parte del patrimonio cultural de México. Sin embargo cuando se señalan los documentos audiovisuales que entrarán dentro del depósito legal no quedará especificado en ninguna lugar que las películas cinematográficas también serán parte de este depósito. A manera de apreciación pueden estar contenidas en el rubro de otros materiales audiovisuales, aunque este término es demasiado general y no garantiza estrictamente el depósito de los filmes.

Además el *Decreto de Depósito Legal* de 1991 no menciona de forma explícita a las películas cinematográficas como parte de aquellos materiales que se deben proteger, por el otro, la *Ley Federal de Cinematografía* en su Capítulo VIII artículo 39 solamente hace referencia a la aportación que deberán realizar los productores y distribuidores nacionales y extranjeros de una copia de sus películas para el acervo de la Cineteca Nacional. En ningún momento la legislación nacional hace mención de un depósito legal de películas como tal, así como de aquellos materiales que son complementarios. También es importante señalar que dentro de la Ley no se hace referencia de completar esta aportación que hacen los productores con un sistema de depósito voluntario de lo producido con anterioridad a la entrada en vigor de la Ley.

---

## CAPITULO 3

---

# RECOMENDACIONES PARA LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO EN MEXICO

---

En nuestro país hablar de patrimonio cinematográfico implica remitirse a varios aspectos como son el social, el institucional y el jurídico, los cuales deberían estar dentro de una política cultural de Estado, al igual que la industria audiovisual. A continuación se exponen estos puntos para englobar todos los elementos que integran este patrimonio.

En primera instancia, como lo señala Marcos Arévalo “El patrimonio no debe confundirse con la cultura. Todo lo que se aprende y transmite socialmente es cultura, pero no patrimonio. Los bienes patrimoniales constituyen una selección de los bienes culturales.” (2001, p. 929)

El patrimonio cultural está compuesto por los elementos y expresiones más relevantes y significativas de una cultura, dicho en otras palabras, es la herencia cultural que imprime sus características a un pueblo, distinguiéndolo y diferenciándolo de los demás. Para explicarlo a mayor detalle se puede decir que el patrimonio se constituye por los “bienes o productos culturales pasados o presentes, sean estos tangibles o intangibles que una colectividad social determinada le otorga un valor excepcional” (Cottom, 2001, p. 84)

Con estas definiciones se puede percibir que el cine forma parte del patrimonio cultural de las distintas sociedades que integran nuestro mundo, y esto ha sido reconocido tanto por la UNESCO<sup>7</sup> como por las distintas asociaciones e instituciones a nivel mundial encargadas de preservar este tipo de material. El cine se encuentra inmerso en esta categorización por los elementos que lo conforman, tanto como por su dualidad de material histórico y obra de arte. Como lo menciona Saavedra,

“La imagen muestra aspectos de la cultura de acuerdo con los códigos específicos de cada espacio geográfico, temporal y social. Y no solo códigos de significado sino también de representación, aceptados por la colectividad” (2003, p.2)

El cine con el paso de tiempo ha logrado constituirse en un reflejo de la sociedad, así como también, ha fungido como agente activo en la creación de valores y estereotipos aceptados socialmente. Además, el uso social del cine también se relaciona en la manera en como las imágenes pueden tener diferentes significados según el público que las observa, y por consecuente diversas valoraciones dependiendo del espacio temporal en que son transmitidas, por lo que tendrán una valoración menor, mayor, diferente y/o distinta dependiendo del momento histórico en que se aprecien.

De ahí la trascendencia de preservar este tipo de materiales, ya que con su pérdida también desaparece un pedazo de historia de la sociedad donde se realizó, como por ejemplo en México el caso de *Los olvidados*. Cuando esta

---

<sup>7</sup> Para revisar las definiciones que da la UNESCO sobre patrimonio, remitirse al primer capítulo del presente trabajo en la página 6

película se estrenó fue muy mal acogida por la crítica de nuestro país, al punto de pedirle a su realizador que regresara a su país. Por el contrario en la actualidad es considerada una de las películas más importantes del cine mexicano, por su simbolismo, por la realidad y crudeza con que retrato a la sociedad mexicana de esa época en contraparte de las historias que manejaba el cine mexicano. Si no se hubiera preservado, actualmente se carecería tanto de un documento histórico, como de una obra de arte, la misma que ha sido revalorizada con el paso del tiempo. Aunque siempre debemos considerar que el objetivo de preservar las películas es para que generaciones futuras lo aprecien, y le den una específica valoración que dependa de los factores que en ese momento definen a la sociedad en su conjunto.

De ahí que la noción de patrimonio en general como del cine en particular, es parte de un proceso histórico en donde la sociedad desempeña un papel fundamental al definir aquellos bienes que tienen un valor y significado, por lo que se debe crear una conciencia social, así como planes y proyectos que vayan de la mano y permitan protegerlos, preservarlos y difundirlos.

Como lo define Florescano, “el patrimonio nacional no es un hecho dado, una entidad existente en sí misma, sino una construcción histórica, producto de un proceso en el que participan los intereses de las distintas clases que conforman a la nación” (1997, p.17)

Sin embargo, lograr la vinculación entre patrimonio y sociedad con la intención de que sea valorado y preservado, por y para las generaciones presentes y futuras, es una tarea que solamente puede lograrse si se realiza una

política cultural a fondo. En esta existen factores que deben ser analizados y considerados tales como:

- Estrategias que fomenten su valorización, preservación y difusión.
- Que el patrimonio cultural forme parte de los planes de estudio en el sistema de enseñanza para las nuevas generaciones.
- Participación de las instituciones que contienen este tipo de material.
- Realización y difusión de inventarios.
- Medidas jurídicas para su protección.

A continuación se analizan de manera general cada uno de los aspectos relacionados con el patrimonio cinematográfico en nuestro país.

### **3.1. LA SOCIEDAD Y SU VINCULACION CON EL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO**

La sociedad tiene un papel central dentro del patrimonio cultural de cada nación, estando inmerso el cine en esta categoría, ya que precisamente la finalidad de contar con estos objetos es para que la colectividad los conozca, valore, y aprecie tanto en el presente como para las futuras generaciones. En nuestro país al igual que en muchas otras partes del mundo, no se visualiza claramente la participación que la sociedad dentro de las políticas culturales, y los datos que se conocen solamente ofrecen el consumo cultural que se está llevando a cabo en este momento, pero no la relación o el impacto que tiene el patrimonio cultural en los grupos que integran nuestra sociedad.

La relación que debe existir entre la política cultural y la sociedad es que esta última conozca los objetos culturales que conforman su identidad como nación, los valore y reconozca la importancia de preservarlos. Sin estos elementos

será difícil que se logre una interrelación del Estado con políticas de preservación y desarrollo patrimonial.

El valor de un objeto cultural radica en las cualidades intrínsecas, estéticas, artísticas o en la importancia cultural que en general posee. Pero “Los juicios diferirán dependiendo de los individuos por supuesto, aunque quizás haya suficiente acuerdo sobre el valor cultural de ciertos artículos para garantizar su ingreso al término cultural. La situación puede cambiar con el tiempo, de forma que obras consideradas en el pasado opuestas al sistema, son aceptadas después y se introducen como patrimonio de una sociedad.” (Throsby, 2008, p.54)

Si bien el patrimonio sirve para unificar a una nación, existen desigualdades en cuanto a su formación y apropiación entre los distintos grupos sociales que integran a un país. En la actualidad, diferencias entre los sectores sociales son originadas por varios factores, y no es suficiente que los lugares culturales estén disponibles para todos, sí cuando se empieza a descender en la escala económica y educacional también disminuye la capacidad de apropiación del capital cultural transmitido por estas instituciones (García, 1999, p.18). Aunado a esto en el caso de la cinematografía hay que recalcar que fuera del Distrito Federal y las grandes ciudades no existen muchos espacios donde se pueda difundir, o lugares donde los filmes de las regiones, municipios, etcétera, puedan ser salvaguardados.

Otro de los aspectos es que los grupos sociales no siempre están atentos a la preservación de su patrimonio, y esto de nuevo tiene que ver con la desigualdad de los diferentes estratos sociales. Las clases populares están concentradas en

problemas básicos por lo que es comprensible que se sientan poco involucradas en la conservación de valores simbólicos, sobre todo si no los perciben como algo suyo o propio. Los grupos de clase media y media alta son los que tienen una preocupación mayor, porque los objetos culturales se conserven de la mejor manera posible, porque les es algo más conocido. El reto que el Estado tiene es que el rescate, conservación y difusión del patrimonio incluya conseguir una apropiación colectiva y democrática. Es decir, crear condiciones materiales y simbólicas para que todos los grupos sociales puedan compartirla y encontrar su significado.

Con el paso del tiempo, se están desarrollando nuevas líneas de investigación entre la relación de capital, Estado y sociedad, dándole un nuevo giro a la problemática patrimonial. Aunque cuestiones básicas como la conservación, restauración y protección de los objetos patrimoniales siguen siendo fundamentales. Ciertamente se están vislumbrando nuevos retos y problemas que se deben de atender, como es el uso social del patrimonio, y hasta que punto las políticas culturales están alcanzando el objetivo para interrelacionar el conjunto sociedad-Estado-Patrimonio.

A este respecto no existen datos que puedan revelar si las acciones relativas al patrimonio han sido suficientes para cubrir las necesidades culturales de la población, o que falta para llegar a este objetivo. Por lo tanto no se puede lograr una política efectiva de preservación y desarrollo del patrimonio si éste no es valorado por el público que lo consume. Para cumplir estos objetivos, no es suficiente multiplicar los espacios relacionados con la cultura, o realizar más

actividades y difundirlas. Más bien tiene que ver con la manera en que la sociedad percibe y comprende los objetos culturales, como interacciona con ellos y la importancia que tienen en su entorno, entre otros aspectos.

El patrimonio cinematográfico no está exento de estas condiciones, ya que la mayoría de los datos con que se cuenta hacen mención solamente de aspectos cuantitativos como el número de películas mexicanas que se realizaron en cada año, cuantas se exhibieron, los boletos vendidos en taquilla y la derrama económica que esto significa. En estos estudios son escasos los datos que tienen que ver con datos cualitativos, como son: el por qué los asistentes al cine prefieren un género que otro, que elementos intervienen para que se decidan por ver cine mexicano, cómo el público aprecia el cine mexicano, si es una forma de entretenimiento o adquiere otro tipo de valor.

De las instituciones que salvaguardan estos objetos, deberían existir datos en donde pudiera observarse cuantas personas van y el motivo de su visita, si sus inquietudes han sido resueltas, si conocen todos los servicios que se ofrecen, con la intención de saber hasta qué punto las instituciones están cumpliendo con sus objetivos, o cuáles aspectos deberían ser replanteados para que exista una vinculación entre la sociedad y la institución.

### **3.2. POLÍTICAS CULTURALES**

Las políticas culturales se han hecho presentes desde los inicios del siglo XX como una forma de participación del Estado, aunque en las tres primeras décadas de este siglo no existía un reconocimiento explícito de la cultura como elemento

fundamental en la formación de todo ser humano. Es hasta la época posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando surge el concepto de política cultural y empieza a darse un vínculo mayor entre la cultura y el Estado así como la responsabilidad y los mecanismos que debieran existir para la realización de estas políticas.

Así, a nivel internacional, empezó a existir una necesidad porque la cultura tuviera un lugar importante dentro de la sociedad. Se propicia entonces un contexto institucional para asuntos culturales a nivel mundial con la fundación de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en 1946. A través de este organismo se reconoció por medio de una serie de conferencias la enorme importancia de la cultura y su desarrollo en los asuntos nacionales, y se delinearon unas líneas de acción para la ejecución de las políticas culturales.

De esta manera, la política cultural quedó definida como “el conjunto de principios operativos, de prácticas y de procedimientos de gestión administrativa o presupuestaria que deben servir de base a la acción cultural del estado, dejando bien en claro que cada estado define su política cultural dentro de un contexto social, histórico, económico y político propios en función de valores culturales y objetivos fijados nacionalmente”. (Harvey, 1990, p.15)

De esta manera, el objetivo de las políticas culturales es el de satisfacer las necesidades culturales de cada sociedad, siendo el Estado el regulador de los recursos materiales y humanos, administrativos, institucionales, para poder cumplir ese objetivo. El campo que abarca la política cultural comprende desde los

organismos e instituciones, la acción de los poderes públicos, nacionales e internacionales y hasta las industrias culturales.

A lo largo de la década de los sesentas, la UNESCO llevó a cabo varias reuniones sobre aspectos relacionados con las políticas culturales. Algunas de estas reuniones fueron la de Mónaco en 1967 sobre el modo de concebir un programa de política cultural; la de Budapest en 1968 cuyo propósito fue discutir sobre los centros culturales; la de Dakar en 1969 sobre las políticas culturales en África. Todas estas reuniones correspondían a hechos específicos, sin embargo fueron los antecedentes para que se diera una reunión de carácter mundial para lograr consensos.

Es en Venecia cuando se llevó a cabo del 24 de agosto al 2 de septiembre de 1970, la primera *Conferencia Intergubernamental Mundial sobre aspectos institucionales, administrativos y financieros de las políticas culturales*. Esta reunión resultó trascendental porque por primera vez se realizaba una reunión mundial con la participación de los principales funcionarios oficiales responsables de la política y la administración de los asuntos culturales de los países miembros de la UNESCO.

Una de las principales contribuciones de esa reunión fue que los países representados comprendieran la relevancia social del desarrollo cultural y de la necesidad de integrarlo en cualquier plan de desarrollo nacional. Otro aporte fundamental de la reunión fue “señalar que la formulación de una política cultural nacional no se agota exclusivamente con el trazado de las grandes opciones y

objetivos, sino que es menester atender también a los aspectos institucionales, administrativos y financieros” (Harvey, 1990, p.73)

Algunas de las resoluciones que se presentaron tienen que ver con aspectos como la importancia que tiene la educación, la creación de obras de arte, los estímulos financieros, una normatividad jurídica, sistemas para evaluar las políticas culturales, entre otros. Los principios de Venecia volvieron a retomarse ocho años después para ser discutidos, analizados y adaptados a las necesidades de América Latina y el Caribe, mediante la reunión celebrada en Bogotá, Colombia en enero de 1978. Esta conferencia intergubernamental fue la cuarta de una serie de reuniones organizadas por la UNESCO, para tratar los problemas de las políticas públicas en las diferentes regiones del mundo.

La importancia de la conferencia celebrada en Bogotá fue que por primera vez se reunieron los ministros de América Latina y el Caribe para tratar problemas del sector cultura, como institucionales, administrativos, jurídicos y financieros. Las resoluciones aprobadas por la *Conferencia de Bogotá* constituyen un conjunto de principios y medidas que se deben de llevar a cabo dentro de cada uno de los países pertenecientes a esta región. Algunos de estos principios son:

- 1) “Realizar un sistema de registro del patrimonio cultural, por medio de un proceso de inventario y catalogación de bienes culturales que posibiliten el intercambio de información.
- 2) Que se incorporen en cada legislación normas para la protección de bienes. Así como también para aquellos bienes que son extraídos ilícitamente de su país de origen.
- 3) Fomentar el desarrollo creativo de los artistas.

- 4) Asegurar a través de la educación la necesidad de preservar y fortalecer la libertad de creación intelectual y artística.
- 5) Todos los individuos tienen derecho a disfrutar de la cultura.
- 6) Llevar a cabo la creación de fondos nacionales para el apoyo y la difusión cultural y artística
- 7) Formar especialistas para realizar tareas de conservación, preservación, museología, archivística y bibliotecas.” (Sánchez, 2006, p.42)

Solamente cuatro años después, en 1982, en la ciudad de México se realizó la *Conferencia mundial sobre las Políticas Culturales* (MONDIACULT), cuyo objetivo fue recapitular los acuerdos a los que se había llegado desde la *Conferencia de Venecia* hasta ese momento, detectando los problemas y formulando nuevos principios que pudieran fortalecer las políticas culturales, así como facilitar la cooperación cultural internacional. Se llegó al consenso que serían ocho líneas de acción las que debían delimitar las políticas culturales y que a continuación se enumeran:

- 1) Identidad cultural. Se debe proteger, estimular y enriquecer la identidad y el patrimonio cultural de cada pueblo. Así como respetar y apreciar a las minorías culturales y a todas las culturas del mundo
- 2) Dimensión cultural del desarrollo. Se requieren de nuevos modelos para lograr el desarrollo de los pueblos. Solamente la cultura y la educación pueden lograr dicho desarrollo.
- 3) Cultura y democracia. Todos los hombres tienen derecho a la vida cultural, para lograr esto es necesario desaparecer las desigualdades de cualquier tipo, así como también las instituciones deben dialogar con la población para conocer las necesidades de su sociedad en materia cultural.
- 4) Patrimonio cultural. Lo conforma las obras materiales e inmateriales que expresan la creatividad de cualquier pueblo. Cualquier sociedad tiene el derecho de disfrutar de su patrimonio, así como también la obligación de preservarlo. De igual manera deben restituirse al país de origen las obras que se sustrajeron de manera ilícita.
- 5) Creación artística e intelectual y educación artística. Debe existir libertad de pensamiento y expresión para que exista una actividad creadora del artista y del intelectual. Así como fomentar el desarrollo de la educación artística tanto dentro como fuera del aula.

- 6) Relaciones entre cultura, educación, ciencia y comunicación.
- 7) Planificación, administración y financiación de las actividades culturales. Para lograr el desarrollo cultural, es necesario incrementar el presupuesto correspondiente. De igual manera se deben formar recursos humanos en las áreas de planificación y administración cultural.
- 8) Cooperación cultural internacional.

En la década de los ochenta, la *Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo* (WCCD) estableció una conferencia internacional sobre políticas culturales celebrada en Estocolmo en abril de 1988. Esta conferencia identificó las metas esenciales de la política cultural: establecer los objetivos, crear estructuras y garantizar recursos adecuados con el fin de crear un entorno que conduzca a la realización humana. Se llegó a 5 objetivos que debe tener cualquier política cultural y que son:

- 1) Hacer de la política cultural un componente central de la política de desarrollo, lo cual implica fomentar investigaciones sobre la cultura y poner en práctica una visión amplia de la política cultural nacional de acuerdo con las condiciones actuales del país, y tratar de animar la participación de la sociedad civil, incluso los medios de comunicación, así como asegurar la participación plena de los creadores y sus organizaciones profesionales. Se debe cooperar en los planos internacional y regional para facilitar la participación en actividades culturales para enfrentarse con los desafíos de la urbanización, la mundialización y convergencia tecnológica.
- 2) Promover nuevos lazos entre la cultura y el sistema educativo, lo cual hace posible reconocer plenamente la cultura y el arte como una dimensión fundamental de la educación de cada uno; en consecuencia desarrollar la

educación artística y estimular la creatividad en programas de educación en todos los niveles.

- 3) Reestructurar las políticas y las prácticas a fin de conservar y acentuar la importancia del patrimonio tangible e intangible, mueble e inmueble y promover las industrias culturales. Otra acción recomendada consiste en fortalecer el estudio, inventario, el registro y catalogación del patrimonio, incluida la tradición oral, para posibilitar el diseño de instrumentos adecuados y eficaces para la ejecución de políticas de conservación tradicionales y científicas al mismo tiempo.
- 4) Promover la diversidad cultural y lingüística dentro de y para la sociedad de la información. Ello supone la creación de redes de comunicación incluso de radiodifusión, televisión y tecnologías de la información capaces de satisfacer las necesidades culturales y educativas del público. También se considera elaborar políticas para la conservación y el desarrollo de los archivos, de los museos, de las bibliotecas y de otras informaciones generadas y/o reunidas por las instituciones gubernamentales y no gubernamentales de ser posible a través de la digitalización, estableciendo mecanismos que faciliten el acceso a este contenido, comprendida la promoción de dichas instituciones como centros de información, formación y educación a lo largo de toda la vida.
- 5) Se propone poner más recursos humanos y financieros a disposición del desarrollo cultural. Tratar de mantener o incrementar las inversiones a nivel nacional para el desarrollo cultural y destinar cuando fuese conveniente cierto porcentaje del presupuesto estatal a este fin. También concebir y

desarrollar alivios fiscales para las actividades culturales con el fin de promover el apoyo del sector empresarial al desarrollo cultural y, elaborar mecanismos que generen ingresos como fondos públicos o proyectos para las instituciones culturales y el sector turístico y deportivo.

Para poder llevar a cabo estos principios enunciados en los párrafos anteriores, es necesario contar con la tutoría del Estado como organismo mediador entre la cultura y la sociedad a la que sirve. Dicho en otras palabras, la política cultural se refiere a la relación de un Estado o nación con el arte y el desarrollo cultural del mismo, uniéndose para garantizar el derecho a la cultura para los ciudadanos.

Uno de los objetivos de una política cultural, debe ser la promoción de actividades libres y creativas que fortalezcan una cultura plural o diversa, para ello el Estado debe facilitar el medio de comunicación entre la diversidad de las culturas tanto dentro como fuera de la sociedad en la que esta inmerso. El Estado tiene la obligación con los ciudadanos de disponer de los medios y condiciones para que el derecho a la cultura y el acceso a la misma pueda ejercerse libremente por todos.

Se reconocen varias funciones esenciales llevadas a cabo por el Estado para el cumplimiento de las políticas culturales. La clasificación de tales funciones muestra que debe existir una estructura institucional y administrativa para lograr que esto sea posible:

- a) La protección, conservación y puesta en valor de los bienes muebles, inmuebles e intangibles que integran el patrimonio cultural.
- b) Apoyo a la creación artística y arquitectural mediante recursos adecuados.
- c) La difusión cultural realizada por los medios tradicionales de acción cultural o de los medios masivos y electrónicos.
- d) La formación artística y cultural comprensiva, así como la educación permanente.
- e) La cooperación internacional.

Para realizar estas funciones, el Estado cuenta con una estructura jerárquica que se compone de una serie de organismos e instituciones que cubran cada uno de esos aspectos. En el caso de muchos países se pueden visualizar rasgos en común para poder llevar a cabo el cumplimiento de lo encomendado al Estado para cumplir con las políticas culturales, los cuales son:

- La existencia de un Ministerio de Cultura, sin importar que exista una centralización o descentralización en el sistema, y aunque sus atribuciones presupuestales sean diferentes. Aquí pueden presentarse dos variantes:
  - a) La creación de ministerios de cultura o asuntos culturales con competencia conjunta con otra u otras carteras de gobierno distintas, como son, deportes, comunicación, salud, turismo, etcétera.
  - b) La constitución de ministerios con competencia exclusiva en materia de cultura o asuntos culturales
- La importancia del plano regional, municipal o local, ya que aquí puede realizarse directamente la gestión de la oferta cultural, así como el reconocimiento del papel de los distintos niveles de desarrollo cultural.

El mejor ejemplo de la gestión de una política cultural es, sin duda, el caso de Francia, con la constitución del Ministerio de Asuntos Culturales creado el 3 de febrero de 1959. Los objetivos que persigue este Ministerio son el de acrecentar la acción cultural global del Estado, así como también atender otras funciones aparte de la conservación como son la creación y la difusión de la cultura.

La creación del Ministerio de Cultura se debió a una conjunción de factores. En primer lugar, el desarrollo de un movimiento de educación popular, donde existe la necesidad pública de la cultura, la existencia de políticas culturales locales en un gran número de ciudades, así como la creación de organismos públicos dedicados a las necesidades sociales. (Négrier, 2007, p.64) Así, La primera acción del Ministerio fue la de unificar competencias que se hallaban distribuidas en diversos ministerios. Tal unificación tuvo el objetivo de llevar a cabo una política global y coherente para “hacer accesibles las obras maestras de la humanidad, y en primer lugar, de Francia, al mayor número posible de franceses; asegurar la más amplia audiencia al patrimonio cultural francés y favorecer la creación de obras de arte” (Harvey, 1990, p.164)

La organización del Ministerio francés es uno de los más complejos del mundo occidental, está conformado por el ministro y su gabinete. La administración la integran distintas direcciones como son la del libro y la lectura, la de patrimonio, la de archivos, entre otras.<sup>8</sup> Además cuenta con una vasta estructura regional y departamental en todo el territorio de Francia que se suma a

---

<sup>8</sup> El Ministerio de Cultura desde el año de 1997 cambió su nombre a *Ministère de la Culture et de la Communication*. Para consultar su página: [www.culture.gouv.fr](http://www.culture.gouv.fr)

la administración central en París a través de consejeros para distintos ámbitos de la vida cultural, como son consejeros para los museos, para el libro y la lectura, para las antigüedades, etcétera. Estos están unidos a las direcciones regionales de asuntos culturales y a las delegaciones regionales del Centro Nacional de la Cinematografía.

Por otro lado, existen diversos organismos o servicios culturales administrativos por las colectividades locales, que están colocados bajo el control técnico del Estado como museos, bibliotecas, conservatorios, escuelas de música. Por último, un amplio conjunto de organismos subvencionados mantiene relaciones permanentes con el Ministerio, como la Asociación Nacional de Difusión del Cine Francés en el Extranjero, el Festival Internacional de Cine (Cannes), la Cinemateca Francesa, el Museo de Cine, y las agencias para el desarrollo regional del cine.

### *3.2.1. SITUACIÓN DE LA POLÍTICA CULTURAL EN MÉXICO*

Desde el punto de vista institucional la política cultural en México puede dividirse en dos movimientos. En el primero se crean instituciones y se emiten disposiciones legales. Por otro lado dichas instituciones son agrupadas bajo esquemas de organización mas general y las disposiciones son actualizadas, como a lo largo de la historia lo han demostrado la Secretaría de Instrucción Pública, la de Educación Pública, El Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Subsecretaría de Cultura y en los últimos años el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

.A partir del siglo XIX se tratan de realizar acciones por parte del Estado para evitar que las manifestaciones culturales de nuestro país pudieran salir al extranjero, algunos ejemplos son en 1808 el establecimiento de la junta de antigüedades y la creación en 1822 del Conservatorio de Antigüedades por Agustín de Iturbide. Desde esa fecha y hasta nuestros días el Estado ha tenido una acción primordial en el campo cultural, estableciendo los elementos normativos y técnicos, las instituciones, el marco operativo, así como también emprender acciones para recuperar, concentrar, conservar, proteger, vigilar y difundir los sitios y objetos patrimoniales del pasado histórico del país.

Otro aspecto que empieza a desarrollarse de forma temprana es el derecho autoral, ya que la constitución de 1824 señala su compromiso con la cultura y el derecho de autor a través del artículo 50 que apuntaba “promover la ilustración asegurando por tiempo ilimitado derechos exclusivos a los autores por sus respectivas obras.” (Ochoa, 2001, p.13). Otro ejemplo de la protección al derecho de autor proviene de la creación en 1825 del Museo Nacional Mexicano, considerada la primera institución cultural cuya tarea era la de reunir y preservar el pasado prehispánico de México. Además de expedir una ley en la que la institución debía prohibir la salida del país de antigüedades y protegía zonas y monumentos arqueológicos históricos y artísticos.

Durante el siglo XIX existió un vínculo importante entre la cultura y la educación que se vio reflejado en el marco normativo, así como en el institucional y el legal. De igual manera, hubo un cambio de situación en la política cultural del país, ya que empiezan a darse las primeras agrupaciones de organismos

culturales. Todos estos procesos se concretaron en el año de 1905 tras la fundación de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. En esta se reunió tanto el sistema educativo nacional y los espacios culturales de la nación, quedando supeditados a la Secretaría instituciones como eran el Museo de Arqueología e Historia, el Conservatorio Nacional, la Escuela de Arte Teatral, la Escuela Nacional de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional y la Inspección General de Monumentos Artísticos. La culminación de este vínculo se llevo a cabo en 1917, cuando en el artículo tercero de la Constitución se señalaba que “el Estado promoverá y atenderá todos los tipos y modalidades educativos incluyendo a la educación superior necesarios para el desarrollo de la nación, apoyará a la investigación científica y tecnológica y alentará el fortalecimiento y difusión de nuestra cultura.” (Yáñez, 2006, p.50)

Para el año de 1915, la Secretaría es reorganizada y la política cultural se ejerce a través de dos áreas: la de patrimonio y la de artes. Así en 1917, las instituciones culturales asociadas a las artes se integraron al Departamento Universitario y de Bellas Artes a cargo de José Vasconcelos y un año más tarde la Secretaría de Agricultura y Fomento absorbió a la Dirección de Antropología y a la Antigua Inspección de Monumentos.

Vasconcelos volvió a reorganizar la administración cultural del país creando en 1921 la Secretaría de Educación Pública (SEP) e integrando dentro de su organización al Departamento Universitario y al Departamento de Arqueología. Solamente cuatro años más tarde se integraría también la Dirección de

Antropología, que fue el antecedente de la creación en 1939 del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

El INAH fue la primera institución en la que se materializaron y conjugaron lo que hoy se podría definir como una política cultural de Estado, pues se cuenta con un marco legal específico y con una acción gubernamental en el campo del patrimonio que no se había visto hasta esa fecha. De esta manera se incorporaron a la institución el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, la Dirección de Monumentos Prehispánicos y la dirección de Monumentos Coloniales, instancias preexistentes que ya tenían funciones y estructuras propias. (Yáñez, 2006, p.51)

Otros aciertos importantes dentro de las primeras décadas del siglo XX fueron la aprobación en 1930 de la *Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales*, y la creación del Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos de la SEP. Por último el establecimiento del departamento de Bellas Artes a cuyo cargo quedó la creación artística y la creación del Fondo de Cultura Económica en 1934.

En 1946 siguiendo el mismo modelo del INAH se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA) cuya misión era encargarse del arte y educación artística en todos sus niveles (centros populares de iniciación artística, escuelas de pintura y teatro, el Conservatorio Nacional de Música, entre otros). En este periodo y hasta 1965, nuestro país tendría un modelo institucional de cultura dependiente del sector educativo.

Entre los años de 1958 y 1964, Jaime Torres Bodet vuelve a cambiar el modelo institucional creando la Subsecretaría de Cultura, cuya misión era la de reunir al INAH y al INBA, así como también a otras instituciones como eran el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, el Departamento de Bibliotecas y la Dirección General de Educación Audiovisual. Aunque la Subsecretaría de Cultura abarcaba algunas instituciones la labor cultural se llevaba a cabo en otros lugares como la UNAM, las diferentes secretarías, gobiernos estatales y municipales, asociaciones particulares, etcétera.

El INAH y el INBA fueron durante la segunda mitad del siglo XX los principales ejecutores de la política cultural del Estado. Así lo muestra *La Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* promulgada en 1972 donde se otorgaba al INAH la protección del patrimonio del periodo prehispánico al siglo XIX y al INBA el del siglo XX.

Durante el sexenio del presidente Luis Echeverría se intenta crear una dependencia encargada de diseñar una política cultural orgánica. Esta iniciativa de ley lo que pretendía era crear el Consejo Nacional de las Artes como organismo descentralizado con presupuesto suficiente para fomentar la creatividad y la difusión artística. Sin embargo dicha iniciativa nunca se mandó al Congreso. Fue hasta la presidencia de José López Portillo cuando se retomó el proyecto y se creó el Fondo Nacional para Actividades Sociales. Este organismo fundaría el centro cultural Ollín Yoliztli y la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Y en 1988

cuando por iniciativa de Carlos Salinas de Gortari se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). (González, 2009, inciso 2, párrafo 3)

A través del decreto de 1988, CONACULTA quedó como un organismo descentralizado de la SEP, cuya misión es la de coordinar las políticas, organismos y dependencias, tanto de carácter cultural como artístico de México. Así también ser promotor y patrocinador de los eventos que propicien el arte y la cultura.

De esta manera la misión de CONACULTA es la de preservar de forma integral el patrimonio cultural de la Nación en sus diversas manifestaciones tanto artísticas como culturales, así como estimular los programas orientados a la creación, desarrollo y esparcimiento de las mismas. Las acciones desarrolladas por esta institución están encaminadas a mantener un compromiso que beneficie a toda la sociedad mexicana con la promoción y difusión del sector cultural y artístico. Esto es posible porque fue creado para generar nuevas formas de interlocución entre el gobierno y los grupos de artistas e intelectuales del país; ser el eje de acción gubernamental que permitiera generar una política de Estado en el ámbito cultural.

Se creía que gracias a CONACULTA muchos de los problemas que tiene nuestro país en cuanto a cultura serían solucionados. Así este organismo estaba facultado según el decreto por el que se creó para:

1. Promoción y difusión. Ejercer las atribuciones que correspondían anteriormente a la Secretaría de Educación Pública en materia de

promoción y difusión de la cultura y las artes. Así como también coordinar y observar el funcionamiento de las unidades administrativas, instituciones públicas y entidades paraestatales en la promoción y difusión.

2. Educación. El CONACULTA tendrá facultades para organizar la educación artística, las bibliotecas públicas, museos, exposiciones artísticas, producción cinematográfica, radio, televisión e industria editorial, en esta última se deberá diseñar y promover la política editorial del subsector de la cultura.
3. Cultura en el extranjero. La institución debe fomentar las relaciones culturales y artísticas con otros países del mundo; así como emitir su opinión acerca de las becas otorgadas para realizar estudios o investigaciones en estas áreas.
4. Cultura indígena. Otra de sus atribuciones es la de coordinar tareas que estén relacionadas con las lenguas y culturas indígenas, como es la difusión y promoción de su lengua y su arte, así como apoyar proyectos de investigación sobre este tema. (Decreto, 1988, inciso 2, párrafos 1-10)

Estos planteamientos siguen sin tener buenos resultados, debido a los problemas que atraviesa el propio CONACULTA en su gestión, desde el momento en que fue creado y que se mantiene hasta nuestros días. Veamos esta situación con mayor detalle.

Uno de los principales problemas a los que se enfrenta el CONACULTA es su carácter jurídico. Desde su creación, CONACULTA nació como un organismo desconcentrado, sin personalidad jurídica, sin patrimonio propio, con la obligación

de coordinar organismos descentralizados, de participación estatal con personalidad propia, empresas de participación estatal, fideicomisos que están mucho más estructurados jurídicamente y eso hace que haya una relación de coordinación desigual. (Aguilar, 2010, párrafo 13)

Además dentro de la primera atribución del decreto el CONACULTA está facultado para promover y difundir la cultura y las artes, aunque con ello pueda existir una superposición de funciones ya que en sus Leyes Orgánicas tanto el INAH y el INBA tienen acreditadas funciones similares en el ámbito patrimonial.

En la tercera atribución el CONACULTA debe coordinar las acciones culturales y artísticas de las unidades administrativas e instituciones, lo que puede generar una usurpación, imposición, o exceso de funciones entre otras. “Esto se debe a una falta de observación de la normatividad vigente y un ilegítimo empeño en subordinar o supeditar a otros dos institutos (INAH e INBA) con la misma personalidad jurídica, pero respaldados por Leyes Orgánicas aprobadas por el Congreso de la Unión.” (Yáñez, 2006, p.67)

Algo similar ocurre en los incisos V y VIII del decreto por el cual se creó el CONACULTA, donde una vez más se duplican las funciones y se usurpan a otros organismos, ya que el CONACULTA tiene el objetivo de organizar la educación artística, la cual ya se encuentra establecida en la fracción II del artículo segundo de la ley que crea el INBA, así también las funciones del INAH se ven afectadas cuando el CONACULTA debe organizar museos, bibliotecas públicas, etcétera. La atribución IX del decreto por el cual se creó el CONACULTA hace referencia al

diseño y promoción de una política editorial del subsector de cultura, sin embargo por la propia personalidad jurídica la institución no puede llevar a cabo la reedición de los libros que publica la Dirección General de Publicaciones por ejemplo. (González, 2009, párrafo 5)

Para poder dar un sustento jurídico a esta institución a mediados de septiembre de 2005 el CONACULTA presentó una iniciativa denominada *Ley de Fomento y Difusión de la Cultura*, la cual no prospero en el Congreso. Dicha Ley tenía una serie de incongruencias y no contaba con una disposición constitucional que señalara de forma clara la necesidad de su existencia. “El fomento en esta materia no está claramente expresado en el texto de la Constitución, pues legisla el concepto cultura de manera independiente de la función fundamental que es la educación por parte del Estado (Cottom, 2006, p.45).

Dentro de la propuesta de la *Ley de Fomento y Difusión de la Cultura* se hace mucho hincapié en el fomento y difusión de la cultura. Sin embargo surge la duda de cuáles son los organismos cuyo principal objetivo sea precisamente este, ya que los dos institutos más importantes que entrarían en este supuesto no establecen en ninguna parte su normatividad de dicho objetivo, por lo cual la coordinación de estas instituciones se complica.

Otro de los problemas que ha tenido que enfrentar el CONACULTA al igual que otras en nuestro país desde su creación es el relacionado con el presupuesto, ya que como lo establece el decreto para la realización de sus fines el CONACULTA contará con los recursos de “los bienes destinados o utilizados por

la Secretaría de Educación Pública a la promoción y la difusión de la cultura y las artes y el presupuesto anual que se le autorice dentro del presupuesto de la misma secretaría” (Decreto, 1988, inciso 3, párrafos 1, 2, 3). El actual presupuesto que se autorizó para que CONACULTA lleve a cabo sus funciones es de un recorte por 3 mil 141 millones de pesos respecto del presupuesto del 2009, es decir el 9.9% menos que el año anterior.

Además de esta disminución presupuestal se observa un gran aparato burocrático en la institución. Es decir, se encuentra integrado por 33 unidades administrativas las cuales están conformadas por 13 mil trabajadores sindicalizados y 2 mil 600 de confianza, incluyendo los mandos medios y superiores y los de honorarios con contratos anuales. Por lo que el 95% del presupuesto se utiliza para gasto corriente quedando un mínimo de recursos para los servicios y proyectos. (Cruz, 2009, párrafo 5, 6)

En estas condiciones no puede llevarse a cabo una eficiente política cultural cuando la institución encargada de regularla no cuenta con los recursos financieros suficientes. Esto evidencia el poco interés que tiene el Estado en actividades culturales, ya que se destina para estas funciones menos del 1% del Producto Interno Bruto (PIB) recomendado por la UNESCO.

Dentro de la institución de CONACULTA, otro de los problemas financieros tiene que ver con la escasa claridad en la rendición de cuentas, y una falta de transparencia para que la sociedad en general sepa en que se gastan los recursos de la institución. Como ejemplo de ello existen datos de la pasada administración

encabezada por su titular Sergio Vela, en donde de los mil quinientos millones de pesos destinados para las actividades propias del CONACULTA no se pudo identificar a donde se destinaron o en que se aplicó el 90.6% de los recursos. Esta es una de tantas inconsistencias presupuestales, como también se observó que de los dos mil 439 millones reportados al CONACULTA como ejercidos, éstos difieren en 169 millones respecto de los registros de las unidades administrativas. En la revisión de pólizas de cheques se encontraron inconsistencias en la documentación soporte por 37 millones de pesos y falta justificación del gasto por 435 millones 747 mil pesos. (Sánchez, 2009, párrafo 4)

En cuanto al seguimiento de los 311 proyectos apoyados por el CONACULTA sujetos a lineamientos únicos para la entrega de apoyos y donativos, en 61.4% de los casos los expedientes no contenían la solicitud de apoyo o bien ésta no se requisitó correctamente y en 94.2% agrega el dictamen (293 expedientes) el Consejo no realizó el seguimiento de los proyectos. (Sánchez, 2009, párrafo 6)

Otro de los problemas que se vislumbra dentro del CONACULTA, es que el titular de la dependencia en lugar de seguir un proyecto de política cultural integral, da prioridad a sus propios proyectos o intereses. Como ejemplo de ello se encuentra el caso de la Megabiblioteca José Vasconcelos del anterior presidente Vicente Fox. Este proyecto realizó el gasto en dos partidas presupuestales, la primera por 258 millones de pesos para finalizar la construcción y la segunda de 270 millones para el equipamiento. Además de representar un gasto en el subsector cultura y la desviación de recursos de las instituciones federales para

esta obra, cuyo gasto final se elevó a 499 millones 42 mil 392 pesos, la Megabiblioteca tuvo que cerrar sus puertas en marzo del 2007, unos meses después de su inauguración, por una deficiente planeación en el edificio quedando como el elefante blanco de esa administración. (Muñoz, 2007, párrafo 1)

Otro ejemplo del problema financiero que subsiste dentro de CONACULTA es el caso de Sergio Vela, designado por el actual presidente Felipe Calderón en diciembre de 2006, para cumplir el periodo dentro de CONACULTA del 2006 al 2012. Vela fue acusado de muchas irregularidades y gastos excesivos en los 3 años siguientes de su gestión. Solamente en el 2007 realizó 32 viajes de los cuales 23 fueron nacionales y 9 internacionales incluyendo gastos de avión, hospedaje, alimentos y otros gastos personales que tuvieron un valor de 761 mil 584 pesos (Amador, 2008, párrafo 1). Aún cuando toda la comunidad estaba en contra de la administración de Vela, el presidente decidió mantenerlo hasta el 2009, cuando él mismo presentó su renuncia, quedando en su lugar Consuelo Sáizar Guerrero, quién era titular del Fondo de Cultura Económica (FCE). La actual presidenta del CONACULTA comentó a los medios que no se realizaría ninguna investigación acerca del presupuesto gastado por Sergio Vela en el tiempo que estuvo al frente de la institución, quedando el caso cerrado.

Desde la creación del CONACULTA se creó el Plan Nacional de Cultura de 1988 a 1994. El objetivo era que en los programas del CONACULTA se promovieran la corresponsabilidad y la descentralización como estrategias generales para propiciar la más amplia participación en sus acciones y la distribución social de sus beneficios. Para lograr este objetivo se presentaron

lineamientos como la preservación y difusión del patrimonio cultural nacional, fomentar la creatividad artística y la difusión, así como el fomento al libro y la lectura, la preservación y difusión de las culturas populares y el desarrollo de la educación en el ámbito cultural.

En el mandato de Ernesto Zedillo de 1995-2000, el Plan tuvo como objetivo el lograr una coordinación entre las instancias estatales y municipales vinculadas con la cultura. Dentro de sus lineamientos estaban, como en el anterior, la preservación y difusión del patrimonio cultural, el fomento al libro y la lectura, estímulo a la creación artística y aumentando la cooperación cultural internacional y la descentralización de los bienes y servicios culturales. En los últimos años se han desarrollado el *Plan Nacional de Cultura* del periodo 2001 al 2006 y actualmente el de los años 2007-2012, de los cuales se dan a conocer los aspectos generales a continuación.

En la gestión del ex presidente Vicente Fox Quesada se llevó a cabo la aplicación del *Plan Nacional de Cultura 2001-2006*, titulado “La cultura en tus manos”.

- **Plan Nacional de Cultura 2001-2006**

De acuerdo con este programa, son cinco los principios fundamentales que deberían orientar la política cultural mexicana.

- 1) Respeto a la libertad de expresión y de creación.
- 2) Afirmación de la diversidad cultural.
- 3) Igualdad de acceso a los bienes y servicios culturales.
- 4) Participación de la sociedad civil en la política y asuntos culturales.

- 5) Federalismo y desarrollo cultural equilibrado entre los tres niveles de gobierno (nacional, regional y municipal).

Tomando en cuenta estos principios, la misión general de la política cultural era el incremento de la equidad e igualdad de oportunidades en materia de desarrollo cultural a partir de la preservación y la difusión del patrimonio cultural, así como el fomento a la educación, a la creación y a la difusión artística y cultural. Con base en estos principios se diseñó el *Programa Nacional de Cultura 2001-2006*, estableciendo 10 puntos clave para lograr ejercer la política cultural del país.

- 1) La investigación y conservación del patrimonio cultural.
- 2) Las culturas populares e indígenas.
- 3) El patrimonio, el desarrollo y el turismo.
- 4) El fomento a la creación artística.
- 5) La educación y la investigación en los ámbitos artístico y cultural.
- 6) La difusión cultural.
- 7) La política de fomento a la lectura y el libro.
- 8) Los medios audiovisuales.
- 9) El establecimiento de los lazos culturales y la participación ciudadana.
- 10) La cooperación internacional.

La visión que tuvo el Plan Nacional de Cultura en ese periodo, fue el de asumir como compromiso el fortalecimiento de la cultura, de la preservación de bienes y valores y de los servicios que garanticen su disfrute generalizado, como elementos sustanciales del desarrollo y la cohesión social. Su misión era dar estímulo e impulso a la educación, la creación y difusión artística y cultural al alcance de todos los mexicanos.

En cuanto al tema de la educación cultural se refiere, actualmente el CONCULTA atiende a los infantes no solamente por una dependencia en particular sino mediante un programa que implica a las distintas instituciones que lo integran, para que éstas generen las actividades culturales correspondientes.

Los distintos espacios culturales del CONACULTA han tendido a convertirse los fines de semana y en los distintos periodos vacacionales en una alternativa de recreo cultural familiar. Además no existe propiamente una infraestructura cultural dedicada especialmente al desarrollo cultural infantil, puesto que las distintas instituciones del CONACULTA deben organizar actividades destinadas a este sector de la sociedad.

El INBA, es la institución que tiene una infraestructura cultural dedicada a la educación, investigación artística y difusión de las artes. En el rubro de la educación, se imparte desde básica hasta superior. En cuanto a ésta última, se cuenta con un total de 13 escuelas, sin embargo uno de sus problemas radica en la centralización, ya que la mayoría de estas escuelas se encuentran dentro del Distrito Federal, además de 4 centros en Colima (Artes Gráficas), Michoacán (Música), Cuernavaca (Danza), San Luis Potosí (Nuevas Tecnologías) y Zacatecas (Artes Gráficas). De igual manera muchos de los importantes conciertos, obras de teatro, danza y exposiciones llegan a la capital y poco a los estados. (Ochoa, 2001, p.50)

En tanto dentro de la educación básica y media superior la situación es similar a la educación superior, se abrieron cuatro escuelas de iniciación en la capital y 12 de educación media superior: 3 en la Ciudad de México y una en Hermosillo, Chihuahua, Monterrey, Querétaro, Colima, Guadalajara, Morelia, Oaxaca y Mérida, por lo que la educación artística en otros estados es restringida en mayor medida que en el Distrito Federal. Así lo señala la encuesta sobre Consumo y Prácticas Culturales que editó el propio CONACULTA donde se

menciona que solamente el 5% de la población nacional tiene acceso al estudio de algún lenguaje artístico.

La educación de nivel básico quedó en manos de la Secretaría de Educación Pública, sin embargo es urgente una reforma de las actividades asociadas a la sensibilización e iniciación a la cultura y las artes que implica a la Secretaría de Educación Pública a partir de la asesoría especializada de los maestros de las escuelas artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, ya que esta institución además de tener mayor experiencia, prepara a sus alumnos para dedicarse a alguna actividad artística de manera profesional.

Como se mencionó en párrafos anteriores, las instituciones pertenecientes a CONACULTA deben organizar actividades para el desarrollo cultural infantil y de la sociedad en general dentro de sus recintos, así como también lograr que con ese acercamiento la sociedad valore los objetos que se resguardan. En el caso de la Cineteca Nacional se realizan ciclos con películas de corte infantil para que los niños se acerquen al cine. La intención es que desde edades tempranas los individuos conozcan los elementos de que se componen los filmes y despierte en ellos la sensibilidad y el conocimiento. Aunque es una buena iniciativa, esta debe de ir más allá, en donde también se despierte el interés por conocer este objeto como parte de un patrimonio que es suyo y que dentro de esas instalaciones existen procesos que se llevan a cabo para que esas películas puedan ser proyectadas, dicho en otras palabras, que los infantes conozcan íntegramente las actividades que lleva a cabo la institución por medio de visitas guiadas y bajo la cooperación de CONACULTA y de la propia Secretaría de Educación Pública.

Otro de los puntos que señala el *Programa Nacional de Cultura 2001-2006*, es que la cultura debe estar al alcance de todos los mexicanos, aunque no todas las clases sociales pueden pagar los elevados precios de las diferentes manifestaciones artísticas. También señalaba el *Programa Nacional de Cultura 2001-2006* que las políticas culturales debían estar concertadas entre los sectores público, privado y social mediante las instituciones y sectores gubernamentales, que permitieran construir un país que valorará su patrimonio y su diversidad cultural, y que también estimulará su creación contemporánea.

Las palabras claves del *Programa Nacional de Cultura 2001-2006* fueron democratización, descentralización y ciudadanía. Este último término se refiere a la responsabilidad que debe asumir la sociedad civil en materia cultural. Es decir, que la cultura debe promoverse a nivel local mediante los consejos municipales de cultura concebidos por el gobierno, como consejos ciudadanos que incluyan a artistas, creadores, académicos, y miembros del sector cultural.

Por desgracia existe en nuestro país un centralismo que evita que esto pueda llevarse a cabo, ya que a lo largo de la República Mexicana se aplican 881 programas culturales, de los cuales 258 tienen lugar en el Distrito Federal. En museos la capital ocupa el primer lugar con 143. En teatro el panorama es parecido, de los 559 teatros, 125 se ubican en el Distrito Federal. (González, 2009, párrafo 14).

En cuanto a la enseñanza artística en México según los principios que inspiran la *Ley de Educación*, ésta debía verse como un medio para lograr el

desarrollo armónico de todas las facultades del ser humano y como el medio fundamental para adquirir, transmitir y fomentar la cultura. La educación debe contribuir al desarrollo integral del individuo, para que ejerza plenamente sus capacidades humanas; debe impulsar la creación artística y propiciar la adquisición, el enriquecimiento y la difusión de los bienes y valores de la cultura universal, y en especial de aquello que constituye el patrimonio cultural nacional. Este proceso busca fortalecer la valoración del patrimonio cultural entre los niños, así como la especificidad y la calidad de los contenidos de educación artística, establecido en los planes y programas de estudio del Sistema Educativo Nacional, lo mismo que la ampliación sustancial de su cobertura.

En primer lugar si se quiere obtener una educación artística verdadera dentro de los planes de estudio es necesario realizar una distinción entre la educación artística y la educación por el arte. La primera se refiere a “los espacios formativos escolarizados o no escolarizados, cuyo cometido es el aprendizaje, apropiación y dominio de los lenguajes especializados del arte, en sus diferentes dimensiones y vertientes estéticas, generadas por quién se somete al conocimiento de este campo, usualmente para intentar dedicarse a él de manera permanente o como proyectador de vida” (Jiménez, 2006 p.182). Dicho en otras palabras, la educación artística es aquella que busca la formación de artistas profesionales.

En segundo término está la educación por el arte, la cual deriva de la educación artística, y está enfocada a la presencia del arte en la escuela pública, que aunque su finalidad no es la de formar artistas, si permite a los niños, jóvenes

o adultos una educación integral y la posibilidad de acercarse como públicos conscientes a las expresiones artísticas.

En el *Programa Nacional de Educación 2001-2006* (PNE) se reconoce la necesidad que tiene la educación artística de especificar sus contenidos, mejorar su calidad y lograr una mayor cobertura. Y lo más relevante eleva la educación artística en el currículo de la educación básica al nivel de la formación científica, matemática y humanística (Plan de Estudios, 2008, p.33)

Para poder cumplir todos estos objetivos se llevaron a cabo varias acciones que acercaran la educación artística de manera presencial o a distancia. Para ello se conformó en 2001 desde el CENART la red de artes para Tele-aulas, que suman más de 50 en el país; se fundó dentro del sistema EDUSAT, el canal 23 con una programación fundamentalmente vinculada con las bellas artes, así también, una serie de programas que están vinculados con la formación docente en educación de arte. Existe también el *Programa Nacional de Educación Artística* (PNEA) cuyo propósito es estimular la investigación y la educación artística, el *Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes* (PADID) y la maestría en desarrollo educativo del CONACULTA-CENART.

Aunque los esfuerzos son muy concentrados en la zona metropolitana de la capital del país o dirigidos a públicos privilegiados, fundamentalmente urbanos. Si pensamos en la matrícula de 25, 380.505 estudiantes de educación básica que registra México según datos del INEGI, en el 1,725 653 de profesores y en las 203

mil 970 escuelas, entonces la idea de una educación artística para todos sin demeritar los esfuerzos recientes, está todavía muy lejos de ser una realidad.

En la educación primaria pública se reconoce para los seis grados, cuatro asignaturas asociadas con la educación artística: expresión y apreciación musical, danza y expresión corporal, apreciación y expresión plástica y apreciación y expresión teatral. El objetivo es que el niño al llegar al sexto grado puede apreciar diversos estilos musicales y participar en la creación de una narración sonora.

No obstante este objetivo está lejos de cumplirse dado que de las 800 horas de trabajo del ciclo escolar se dedican 360 horas al español (9 semanales), 240 a las matemáticas (6 semanales), 60 a historia (1.5 semanales), y 60 a geografía (1.5) semanales. En cambio a la educación artística se destinan 40 horas al año, es decir, una hora por semana que equivale apenas al 5% del total del tiempo de la educación primaria. (Observatorio Ciudadano de la Educación, 2003, párrafo 2)

En el caso de la educación secundaria de las 38 asignaturas del plan de estudios solo tres cursos se destinan a la enseñanza y al aprendizaje de la educación artística, solamente un curso por año. Al igual que en el nivel primaria, la educación artística aparece como asignatura menor frente al peso específico de materias como español (16 créditos) o matemáticas (18 créditos) o bien historia, geografía, civismo, biología, química, física e inglés (entre 10 y 12 créditos).

La educación artística en nivel secundaria es junto a la física y la tecnológica la que menos créditos registra y menos atención recibe; 4 créditos y 2 horas por semana. Es claro entonces que los cerca de 6 millones de adolescentes

que asisten a la secundaria en este momento realizan estudios que desde la perspectiva de la educación integral que promueve el Plan Nacional de Educación pueden considerarse inconclusos en el plano de la educación artística.

El *Programa Nacional de Cultura del 2001-2006* también hace referencia a las industrias culturales, que abarcan al conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación en gran escala de mensajes y bienes culturales, que favorecen la difusión masiva, nacional e internacional de la cultura, así con el acceso creciente de amplios sectores. La doble faceta de las industrias culturales, fuente de identidad y cohesión social a la vez que potencia económica en ellas mismas, exige también un doble enfoque; por un lado el máximo aprovechamiento de sus aptitudes para contribuir al desarrollo de la economía y por otro, que su afianzamiento económico favorezca la capacidad de creación y las expresiones de la cultura. Las industrias culturales por ser transmisoras de ideas y valores son determinantes para la construcción de una sociedad democrática.

- **Plan Nacional de Cultura 2007-2012**

El *Plan Nacional de Cultura 2007-2012* que fue presentado en diciembre del 2007 por el actual presidente Felipe Calderón Hinojosa conserva algunas de las iniciativas de su antecesor, como es la estrategia de fomento a la lectura, siendo esta un elemento fundamental para promover la conservación, incremento y aprovechamiento de la riqueza cultural del país. El objetivo principal es que todos los mexicanos tengan acceso a la participación y el disfrute de las manifestaciones artísticas y del patrimonio cultural del país como parte de su pleno desarrollo

humano. *El Plan Nacional de Cultura 2007-2012* reconoce a las expresiones culturales como fuentes de aprendizaje, crecimiento y entretenimiento y como factores indudables de desarrollo económico y de generación de empleo. Para lograr estas tareas se considera:

1. “Promover la igualdad en el acceso y el disfrute de la cultura.
  2. Ofrecer espacios, bienes y servicios culturales de calidad.
  3. Favorecer las expresiones de la diversidad cultural como base de unión y convivencia social.
  4. Ampliar la contribución de la cultura al desarrollo y el bienestar social.
  5. Impulsar una acción cultural de participación y corresponsabilidad nacional.”
- (CONACULTA, 2007, p.28)

Mientras que en el *Plan Nacional de Cultura* anterior se podía conjuntar la política cultural del país en cinco rubros, para el actual gobierno deben ser ocho los ejes que se deben tomar en cuenta:

- 1) Patrimonio y diversidad cultural.
- 2) Infraestructura cultural.
- 3) Promoción cultural nacional e internacional.
- 4) Estímulos públicos a la creación y mecenazgo
- 5) Formación e investigación antropológica, histórica, cultural y artística.
- 6) Esparcimiento cultural y fomento de la lectura
- 7) Cultura y turismo
- 8) Industrias culturales.

Dentro del Plan Nacional actual se dan una serie de parámetros que deben ser cumplidos.

. *Rectoría del Estado en la preservación y el fomento de la cultura.* El Estado ha pasado de ser promotor único de la cultura a rector de este quehacer con la participación y el apoyo de todos los sectores de la sociedad, a través de una revisión de sus obligaciones indeclinables en la materia, de las áreas donde no debe intervenir y de aquellas donde puede y debe participar la sociedad.

. *Fortalecimiento del federalismo en materia cultural.* Los nuevos esquemas y modelos de apoyo a la cultura en la instancia federal, se han trasladado a la administración cultural de los gobiernos estatales, modernizando su operación y facilitando los esquemas de colaboración y el mayor aprovechamiento de recursos (fondos mixtos, fondos regionales, programas locales). Aunque en los últimos años esto se está llevando a cabo, todavía existe un centralismo en las funciones de la cultura, ya que la mayor parte de los eventos, instituciones, escuelas se realizan en el Distrito Federal, o en las grandes capitales de los Estados, dejando a los municipios o regiones sin tantos recursos humanos y económicos.

. *Desarrollo de sistemas y nuevas fuentes de información cultural.* Se trata de la aparición y el desarrollo de nuevas fuentes de información cultural, vitales para el diseño de políticas públicas, y la toma de decisiones en materia de cultura, como los sistemas de información cultural, el atlas de infraestructura cultural, las encuestas nacionales de lectura, prácticas y consumo culturales, el uso de tecnologías en bibliotecas públicas, entre otros. A ello se suman sistemas de otras instituciones como el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) y estudios independientes. Aunque estos son esfuerzos que se han realizado en las últimas décadas, el país todavía no cuenta con instrumentos suficientes que

permitan medir el impacto, la eficacia y la rentabilidad de las políticas culturales en México, pero sobre todo se está dejando del lado los estudios de tipo social, esto porque solo se está dando importancia a los datos cuantitativos y no a los cualitativos, así como también porque tiene que ser una labor periódica que se lleve a cabo por un grupo de especialistas en la materia por todos los estados del país. De esta manera se podrá contar con datos que reflejen la situación tanto individual como general de México. Es decir, hacen falta estudios para conocer datos como por ejemplo qué tanto se utiliza la infraestructura que existe, durante cuáles temporadas es más alta y más baja, la naturaleza de los espectáculos y los perfiles de los públicos, las características del público que asiste a los eventos, por citar algunos.

Los dos Planes Nacionales de Cultura que hemos mencionado tienen en su esencia los mismos principios, y se rigen prácticamente por los mismos lineamientos y parecen ser parte de un plan sexenal en lugar de lineamientos para llevar a cabo las políticas culturales del país con mayor alcance. Si se toman en cuenta los cinco principios redactados en la Conferencia Intergubernamental de Estocolmo en 1998 todavía quedan muchos puntos pendientes. Algunos de ellos tienen que ver con la educación artística en México en los niveles primaria y secundaria, donde se le da la misma importancia que la educación física y con solamente una hora a la semana.

Otro aspecto tiene que ver con la promoción de las industrias culturales, que sin duda son sumamente importantes en nuestro país, pero que han dejado de largo la protección de la propia industria dejando que participe en un mercado

abierto con Estados Unidos y desprotegiendo nuestra industria. El mejor caso para ilustrar lo antes mencionado es el de la industria cinematográfica mexicana, donde podemos observar como en el caso de la exhibición en las salas del país las películas mexicanas tienen los peores horarios y los cines menos cercanos, de igual forma los estrenos se realizan a la par que las grandes superproducciones estadounidenses dejando al cine mexicano en una competencia desleal. Además nuestro país no consideró al cine en la categoría de excepción cultural para así protegerlo y dejarlo fuera del *Tratado de Libre Comercio*. Son varios los puntos que todavía quedan por resolver dentro de las políticas culturales en México, en donde debe existir una reestructuración en la gestión cultural, así como también establecer períodos de tiempo en los cuales deben empezarse a ver resultados.

### 3.2.2. *POLÍTICAS EN EL SECTOR AUDIOVISUAL*

Las políticas audiovisuales al igual que las culturales, tienen prácticamente los mismos elementos que las componen, como los aspectos económicos (apoyo a la producción, financiamiento, generación de fuentes de empleo), políticos (construcción de las políticas, es decir, desde qué posición se diseñan, implementan, evalúan y con qué fines), socioculturales (acceso, uso, apropiación, protección, valor cultural) y tecnológicos (innovación e infraestructura).

Las políticas para esos medios audiovisuales deben tener una doble vertiente, convertir los medios en fuente de identidad cultural, así como en una industria competitiva a través de la formación de profesionales, el apoyo a la creación y a la difusión de productos, la valorización de los archivos, la

reglamentación y la educación. Un ejemplo de estos lineamientos es el caso de la Unión Europea.

Desde 1993 el Tratado de la Unión Europea da una base jurídica específica de las actividades de conservación y revalorización de los objetos audiovisuales, abordándolo en dos dimensiones: el cultural donde es pilar de identidad y el económico, donde es factor de desarrollo. Dentro de los objetos que conforman el sector audiovisual están la radio, la televisión, los medios electrónicos, y el cine. En este último la Unión Europea ha emitido una serie de resoluciones que cubran el aspecto cultural y económico.

Por el lado cultural, el 26 de junio del 2000 el Consejo de la Unión Europea declaró una resolución relativa a la conservación y promoción del patrimonio cinematográfico europeo. Dos años después se vuelve a poner de manifiesto dentro del Comunicado del Parlamento Europeo y del Consejo de la Unión Europea la protección del patrimonio y la explotación de obras audiovisuales, integrando temas como el depósito legal, la creación de un sistema de registro, una base de datos sobre los titulares de los derechos, así como su explotación comercial.

En segundo plano el económico se encuentra convertir al cine en una industria competitiva. Para implementar estos lineamientos fue necesario realizar varios proyectos que cimentaran estos cambios. Los antecedentes son el informe sobre la sociedad de la Información y el libro verde sobre la industria de programas en una primera etapa, para después continuar con la revisión de la

directiva « Televisión sin Fronteras » y la aprobación del programa MEDIA. Todos estos programas lo que consiguieron fue cimentar una política económico industrial, para crear proyectos cinematográficos interesantes, así como también el poder competir con otras industrias cinematográficas a nivel mundial e interesar a los europeos en que consumieran su propio cine.

El objetivo es conseguir una industria fuerte, para así poder dar sentido a la dimensión cultural y al tiempo crear nuevos puestos de trabajo. Esta estrategia se logra en primer lugar teniendo claro que las medidas de protección no son sólo necesarias, sino legítimas; y en segundo lugar, se debe pasar de la cultural a la ofensiva industrial si se desea que la cultura sobreviva (Vasconcelos, 1994, p.34-35). Además, la finalidad última tiene que ser una industria fuerte que sea capaz de conseguir mercados para los productos europeos y a la vez crear productos para el mercado.

Como lo señala la Comisión Europea, se necesita antes que nada, un cambio de actitud. “Es decir, se trata de “reconciliar la cultura y la economía, la obra y el público, las estructuras artesanales y el imperativo industrial” y “de probar la confianza de Europa en sus talentos, de dar con lucidez los medios para la expansión en Europa y alrededor del mundo” (COMISIÓN EUROPEA, 1994, p. 46)

- **PROGRAMA MEDIA**

Europa creó en 1991 un programa para el desarrollo del sector audiovisual europeo en el campo económico, de difusión y comercialización del patrimonio cinematográfico llamado MEDIA, (programa de Fomento del Desarrollo de la

Industria Audiovisual Europea). El propósito del programa es englobar apoyos para poder realizar más películas que sean de interés para el público europeo, así como dar difusión del mismo y poder competir en la manera de lo posible con el mercado estadounidense dentro de los países que conforman la Unión Europea. Este programa entró en vigor desde la fecha de su creación y hasta cinco años después; entre sus objetivos se encuentran: estimular y reforzar la capacidad de oferta competitiva de los productos audiovisuales europeos teniendo especialmente en cuenta el papel y las necesidades de las pequeñas y medianas empresas, y la situación de los países de menor capacidad de producción audiovisual y/o con una superficie geográfica y lingüística limitada dentro de Europa.

Así mismo se procura multiplicar los intercambios en el interior de Europa de películas y programas audiovisuales, y aprovechar al máximo los distintos medios de distribución europeos existentes o por crear; aumentar el espacio que ocupan las empresas europeas de producción y distribución en los mercados mundiales; contribuir a crear, en colaboración con las instituciones existentes en los Estados miembros, condiciones que permitan a las empresas del sector sacar pleno partido de la dimensión del mercado único, entre otros.

Gracias a la respuesta satisfactoria que tuvo el programa MEDIA, se desarrollaron nuevos programas para cubrir las distintas áreas del sector audiovisual, los mismos que son MEDIA 2007 donde se agruparán los ámbitos del desarrollo, distribución, promoción, y formación dentro del periodo 2007-2013. Este programa aportará 755 millones de euros a la industria audiovisual europea,

ayudando así a la formación de los profesionales y a que estos puedan crear, distribuir y promocionar sus obras en toda Europa.

Los programas MEDIA PLUS y MEDIA FORMACIÓN se llevaron a cabo del periodo del 2001-2005 dentro de un programa de formación para los profesionales de la industria europea. De igual manera MEDIA II trata del estímulo al desarrollo y a la distribución de obras audiovisuales europeas. Por último, el nuevo programa MEDIA MUNDUS que comprenderá el período de 2011 al 2013 pretende:

- “Favorecer el intercambio de información entre profesionales, especialmente mediante actividades de formación y becas que faciliten la creación de redes entre los profesionales del sector audiovisual de Europa y de terceros países; así mejorará el acceso a los mercados extranjeros y se fomentarán la confianza y las relaciones comerciales duraderas.
- Mejorar la competitividad y la distribución transnacional de las obras audiovisuales en todo el mundo facilitando las coproducciones internacionales.
- Mejorar la circulación y la exposición de las obras audiovisuales en todo el mundo e incrementar la demanda pública de contenidos audiovisuales culturalmente diversos, sobre todo entre los públicos jóvenes.” (MEDIA, 2009, párrafo 3)

Este tipo de programas tienen la intención de lograr una industria cinematográfica sólida, pero sobre todo una producción que se vea y se consuma por los mismos europeos. Otro de sus aciertos es que cada programa tiene un plazo determinado de tiempo para poder cubrir los objetivos para el que fue creado, prosiguiendo con la siguiente etapa con un alcance mucho mayor y sobre todo pensando en cómo beneficiar de manera económica y social al cine europeo.

### 3.2.3. LA POLÍTICA AUDIOVISUAL EN MÉXICO

En el caso de nuestro país, puede advertirse que dentro de las políticas públicas audiovisuales, existen grandes rezagos en temas como la inclusión de la participación ciudadana en los procesos de construcción y decisión de estas regulaciones. De igual manera tampoco existen los mecanismos y los canales democráticos que permitan la participación de dichos agentes sociales, un ejemplo de lo expresado con anterioridad es el concerniente a las últimas reformas a las leyes federales de Radio, Televisión y de Telecomunicaciones realizadas en diciembre de 2006 (Gómez, 2008, p.205), en donde no se tomó en cuenta la participación y la opinión de otros actores de la sociedad civil que son importantes porque al final los productos que se realizan tanto en cine, televisión, etcétera, es con la intención que la sociedad los consuma.

En nuestro país al contrario que en el caso de Europa, no existen documentos específicos que marquen las pautas de cómo se debe preservar, legislar y difundir los materiales audiovisuales, tomando en cuenta las características que los distinguen. Al hablar propiamente del patrimonio cinematográfico mexicano, encontramos que solamente quedan estipuladas algunas líneas de actuación dentro del *Plan Nacional de Cultura* de ambos periodos, en donde destaca el valor que debe tener el patrimonio para la sociedad mexicana y que tanto las instituciones como los individuos deben converger para proteger dicho patrimonio.

En este aspecto, la única institución mencionada para encargarse de las tareas de difusión y preservación es precisamente la Cineteca Nacional, ya que es el organismo auspiciado por el CONACULTA y el IMCINE. En dicho Plan se enumeran las acciones que debe llevar a cabo la institución.

Uno de los problemas que se observa es que la única institución encargada de resguardar el patrimonio cinematográfico es la misma Cineteca, sin tomar en cuenta que no tiene todos los elementos dentro de sus instalaciones suficientes para lograr este objetivo. Como lo hemos analizado de igual forma se están ignorando otras instituciones y archivos, que cuentan con material valioso y que ayudarían a la Cineteca en cumplir de mejor forma su misión.

El *Plan Nacional de Cultura* habla de la Cineteca Nacional como un archivo excepcional entre aquellos que preservan material cinematográfico en el mundo, ya que para lograr este objetivo se consta de 5 bóvedas ubicadas en sus instalaciones y una sexta que pertenece a la Fílmoteca de la UNAM para el material en nitrato de celulosa. Aquí se muestra la cooperación que la institución tiene que hacer con la Fílmoteca de la UNAM, que tiene mejores instalaciones para poder cuidar este material. Cineteca no tiene las condiciones idóneas para poder cuidar de sus películas a base de nitrato, dentro del recinto, evitando que pase de nuevo un percance como el incendio de Cineteca Nacional en 1982.

Otra de las funciones que debe satisfacer la Cineteca es la labor de rescate, así como la restauración y el copiado de materiales fílmicos. El *Plan Nacional de Cultura* pretende que los materiales deben de digitalizarse con la finalidad de que

puedan ser difundidos y vistos por la sociedad que así los solicite. La labor de copiado de películas que están en peligro de desaparecer se hace de la mejor manera posible dentro de las instalaciones, para ello se cuenta con un laboratorio de copiado. De igual manera se debe contar con los negativos de las películas en condiciones favorables. Sin embargo, la etapa de la difusión aún sigue quedando pendiente, pues cuando se visita la página de Cineteca Nacional no puede observarse nada acerca de sus colecciones. No puede conocerse que películas están resguardadas, la manera en que se puede tener acceso a ellas, ni siquiera aspectos de colecciones como carteles, stills, fotografías, etcétera que son material complementario a una película. No hay una interrelación entre institución y sociedad, aunque se lleven a cabo ciclos de cine de películas clásicas mexicanas la información no puede ser para unos cuantos. Para que esta interrelación pueda existir es necesario que toda esa riqueza en información que tiene la Cineteca Nacional pueda ser difundida dentro de sus instalaciones por medio de conferencias, exposiciones de carteles, fotografías. Así también que las visitas guiadas para los estudiantes sean más accesible.

En otro de los rubros se puntualiza en impulsar el proceso de modernización y unificación de los sistemas de preservación, catalogación, restauración y difusión del patrimonio histórico y artístico contenido en los acervos fílmicos, videográficos, iconográficos y bibliográficos, que conforman la memoria audiovisual custodiada por la Cineteca Nacional, el IMCINE y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) ; así como gestionar apoyos en el sector privado y promover la creación de

un patronato que colabore en las labores de preservación del patrimonio fílmico y la difusión de la cinematografía.

En primera instancia, debería ser la Cineteca Nacional la que tendría que estar llevando a cabo un inventario y registro de la memoria fílmica existente, no solo con los organismos cercanos a él por organigrama, sino que hace falta a lo largo de toda la República Mexicana. Así como se realizó el registro por parte del INAH del patrimonio monumental y el INBA el artístico aunque éste todavía no esté completo, de igual forma se debería consolidar un inventario para el patrimonio cinematográfico del país. En el caso del CCC, fue la Filmoteca de la UNAM la que prestó sus servicios para catalogar el material que se encuentra en estas instalaciones. (Filmoteca de la UNAM, 2008, párrafo 4)

Se necesita en primera instancia conocer todo lo que se tiene y también lo que está a punto de perderse, que instituciones lo preservan. Después en una segunda etapa, lograr registrar el material en un sistema de catalogación nacional con el objetivo de poder compartir información entre instituciones en una primera etapa y después entre países. Solamente de esa manera se lograrán acuerdos en donde las distintas instituciones puedan realizar copias de algún material que todavía no cuentan en su acervo, para poder recuperar alguna película, o de igual manera para poder cubrir costos de algún filme. Esto con la intención de poder sortear los costos y evitar la duplicidad de trabajo y sobre todo para evitar la pérdida cada vez mayor de películas en nuestro país.

### **3.3. INDUSTRIAS CULTURALES**

En lo que respecta a la cultura, es importante contar con políticas culturales que permitan preservar los bienes culturales de una nación, a través del reconocimiento de la diversidad cultural, la búsqueda de la cohesión social y el fortalecimiento de la cooperación cultural. Sin embargo en las últimas décadas ha empezado un debate internacional que gira en torno a aquellos productos culturales que tienen un valor tanto económico como cultural. Esto se debe a que en las décadas de los ochenta y noventa, con el fenómeno de la globalización, se dió un mayor intercambio comercial de productos culturales como son libros, revistas, música, artes, cine, televisión, etcétera, iniciando con ello un rubro más dentro de las políticas culturales que se denominó industrias culturales.

El tratar de definir los elementos que integran las industrias culturales no es una tarea fácil, a causa de las incertidumbres en el esclarecimiento de los bienes y servicios culturales que se deben tomar en cuenta. Una de las definiciones señala a las industrias culturales como “el conjunto de actividades auxiliares industriales, productoras, distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas en última instancia a mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social” (Zallo, 1998, p.26)

Sin embargo, en una definición tan amplia lo único que se percibe es el elemento de consumo que tienen las industrias culturales, dejando del lado el contenido socio-cultural. Por ello es necesario partir de un núcleo en donde las industrias culturales sean “bienes y servicios culturales que suponen la creatividad

en su producción, incorporan un cierto grado de propiedad intelectual y transmiten un significado simbólico”. (Throsby, 2008, p.127)

La finalidad es que las industrias culturales puedan diferenciarse de otro tipo de industrias, debido a que generan una derrama económica importante para cada país y al mismo tiempo transmiten contenidos culturales a la sociedad que los consume. Además conforman una parte de las instituciones que están directamente relacionadas con la producción social de significados, así como con la transmisión, renovación y apropiación del proceso de construcción de capital cultural y simbólico.

En México, el rol que tienen las industrias culturales es relativamente reciente, así como también los estudios que se están llevando a cabo en esta materia. Autores como Néstor García Canclini, Ernesto Piedras, Eduardo Nivón, Ana Rosas Mantecón, entre otros, realizan investigaciones en esta área, donde tratan de explicar la importancia de este tipo de industrias en nuestro país, así como también los problemas a los que se enfrentan. Poco a poco se está teniendo la visión de países como España o Francia, en donde las industrias culturales son por un lado generadoras de consumo y riqueza, y por otro difusoras de la cultura. En México, el Plan Nacional de Cultura del 2001-2006 contempla dentro de las industrias culturales a medios audiovisuales como la televisión, radio y cine.

### *3.3.1. LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL EN MEXICO*

Entre las industrias culturales, existen aquellas que aunque se consideran dentro de este rubro, tienen la característica de localizarse más alejadas de las artes

principales como sería la pintura, escultura, la danza, etcétera, debido a que ofrecen en mayor medida bienes y servicios comerciales que culturales. Entre estos servicios están la producción, exhibición y distribución, importación y exportación, entre otros.

Dentro de los parámetros entre artes principales y secundarias se “encuentran tres sectores principales: el cine, la televisión y el video, aunque los avances tecnológicos hacen que las fronteras entre ellos sean cada vez más borrosas (ya que se puede pasar la información de un formato a otro con gran facilidad) y se integren nuevos servicios (como Internet). (Crusafon, 2000, p.12). En el caso de la industria audiovisual en México ha pasado por una serie de transformaciones no siempre positivas desde 1988 y hasta nuestros días entre las que se encuentran:

- 1) “La privatización y el adelgazamiento paulatino de las empresas audiovisuales y de telecomunicaciones en posesión del Estado (Teléfonos de México, IMEVISION, COTSA)
- 2) La disminución de la intervención pública en la producción, distribución y exhibición de los productos audiovisuales, a través de subsidios y financiamiento
- 3) La apertura a la participación de capitales extranjeros en todos los rubros del audiovisual (las cadenas de salas de cine Cinemark y Cinemex, la cadena Radiópolis y Televisión Azteca en su alianza con la NBC)” (Gómez, 2008, p.206).

En el caso particular de la industria cinematográfica existe discusión si debe o no pertenecer a las industrias culturales, ya que puede verse desde el punto de vista de un medio de comunicación, o simplemente como espectáculo para

divertir. En cambio habrá opiniones contrarias donde el cine ocupará un lugar dentro de las artes principales. Ante esta problemática tal vez debería considerarse lo que señala Throsby, “en realidad se requeriría una subdivisión de las películas en distintos tipos para asignar ciertos sectores de la industria cinematográfica a una u otra categoría.” (2008, p.159)

Para que el cine sea considerado como industria cultural debe conservar la dualidad económico-industrial y la ideológico-cultural, así como también conjugar con otros elementos. Como lo señala Getino:

“Aunque su valor más relevante esté dado por lo que cada obra expresa del imaginario de cada autor o de las intencionalidades de su productor, sólo resulta posible cuando conjuga también inversiones, empleo, rentabilidad y otros componentes económicos que son los que revelan la presencia de una industria” (1999, p.189)

Ademas de producir recursos a través de la balanza de pagos, las industrias culturales también generan empleos y son una importante fuente de ingresos para las economías nacionales, o al menos lo son para los países del primer mundo. Aunque se tiene la interrogante de hasta qué punto las industrias culturales por sí mismas constituyen un elemento más para el desarrollo de la economía en los países en vías de desarrollo. “En el caso de países denominados en desarrollo intermedio en Latinoamérica como son México, Brasil y Argentina, las industrias culturales conforman un elemento importante para el conjunto de la economía nacional, ya que su contribución al Producto Interno Bruto (PIB) alcanza en los últimos tiempos el 7.3%, 6% y 4% respectivamente.” (Canclini, 2008, p. 47)

Con estos datos podría pensarse que en estos países su cultura constituye, en sí misma además de un valor intrínseco en términos sociales, también un motor de crecimiento y de desarrollo económico para el país. Pero no siempre esto es verdad, ya que se debe estudiar más a fondo en qué porcentaje la cultura propia de cada país está siendo consumida para generar este tipo de riqueza.

Esta interrogante surge por el hecho de que desde 1980, la mayoría de los servicios y bienes culturales ha tenido lugar entre un reducido número de países. Así en 1990 entre Japón, Estados Unidos, Alemania y el Reino Unido concentraban el 55.4% del total de las exportaciones, mientras que Estados Unidos, Alemania, Reino Unido y Francia concentraban el 47% de las importaciones. Sin embargo es Estados Unidos el que domina el campo de las industrias culturales, solamente en 1991 el total de propiedad intelectual que exportaba ha aumentado casi 94% en dólares.

En el caso concreto de la industria cinematográfica existen factores que afectan tanto su producción, distribución y exhibición. Como en la mayoría de los países, el cine mexicano no puede hacer frente a la gran industria que representa el estadounidense. Para poner un ejemplo de ello: sin ser el mayor productor de películas (la India produce siete veces más películas) el 85% de filmes proyectados en todo el mundo son de manufactura norteamericana, obteniendo más de la mitad de sus ingresos en los mercados internacionales. Ante esto se entiende que la demanda de los consumidores de películas que circulan en las carteleras aumenta conforme estas sean accesibles, y por desgracia el cine mexicano se encuentra en desventaja ya que los estrenos se realizan con pocas

copias para su exhibición, y si la misma no recauda una considerable suma de ingresos dentro de su primera semana de estreno, la cinta es retirada o se relega a horarios poco accesibles.

Como se mencionó en los párrafos anteriores, la industria cinematográfica estadounidense tiene una fuerte presencia dentro de los mercados de todo el mundo, es por ello que muchos países están incluyendo excepciones culturales en los acuerdos comerciales que permitan proteger sus industrias culturales de los productos extranjeros. Algunos ejemplos de ello son Australia que imponen regulaciones a las emisoras de radio y televisión para que ofrezcan en sus transmisiones un contenido mínimo de material generado dentro del país. Otros países que han procurado incluir excepciones culturales son Francia y dentro del *Tratado de Libre Comercio* con Estados Unidos y México, Canadá también llevó a cabo esta excepción. En nuestro país fue todo lo contrario ya que las industrias culturales (cine, radio, televisión) entraron sin ninguna excepción cultural a ese tratado en el año de 1994 y dentro del sector de comunicaciones, específicamente en el subsector de servicios de esparcimiento en donde se estipula la libre competencia con el mercado estadounidense.

El resultado fue que el mercado estadounidense acaparo las salas cinematográficas del país, dejando a nuestro cine en una situación sumamente difícil, aspectos parecidos pasaron con la exhibición y la distribución del cine en nuestro propio país. Durante mucho tiempo, la preocupación de la mayor parte de los productores y realizadores ha sido solamente la de incrementar el número de películas realizadas, porque se entiende que una industria cinematográfica sería

fructífera dependiendo de la cantidad de títulos que producen cada año. Sin embargo, este es uno solo de los puntos que afectan esta industria. Al paralelo de la competencia desigual dentro de un *Tratado de Libre Comercio*, se encuentra la difícil tarea de la exhibición de películas mexicanas dentro de las salas cinematográficas del país. Como muestra de esta problemática se observa que en 1990 el 50% de las películas exhibidas eran estadounidenses y 45.6% mexicanas, y para el 2000 esa cifra aumento considerablemente con un porcentaje de 84.2 y 8.3% respectivamente.

Aunque los datos indican que a partir de 1999 las ramas de la distribución y la exhibición de películas, videos, etcétera, ha tenido un repunte importante, esto no indica un resurgimiento o reactivación de la industria cinematográfica en México. En las cifras que dio a conocer CANACINE en el 2007, se observó que en ese año se realizaron alrededor de 70 películas, de las cuales las cadenas de cine que existen en nuestro país (Cinépolis, Cinemark, Cinemex) solamente proyectaron un total de 31, dejando fuera 39 filmes. Algunos de estos últimos podrían ser vistos en espacios alternativos como Cineteca Nacional, salas de la Filmoteca de la UNAM, entre otras, y el resto nunca podrán ser apreciadas por el público.

Para analizar la exhibición del cine en México, hay una serie de factores que hay que tomar en cuenta. En tiempos recientes, la reactivación de la exhibición se debió en su mayoría a la participación privada, mejorando considerablemente las salas y los servicios. Sin embargo en nuestros días cada vez existen menos espacios donde disfrutar cine alternativo, ya que han ido cerrando salas sobre

todo al interior de la República. Tan solo en 2001 únicamente 127 ciudades del país incluida la capital contaban con salas de cine, en los estados de Aguascalientes, Morelos, Nayarit, Nuevo León, Baja California Sur, Campeche, Durango, Querétaro, San Luis Potosí, Tabasco, Tlaxcala, Colima, Chihuahua, entre otros.

Aunado a esto, el alza desproporcionada en los precios de taquilla ha dado como resultante que menos gente asista a ver cine. En 1945 el precio de entrada equivalía a 55% del salario mínimo. De 1970 a 1985 el precio oscilo entre 10 y 16%. En la actualidad el salario mínimo diario en el área geográfica "C" es de 54.47 pesos<sup>9</sup>, lo cual es inferior al precio de un boleto en algunas salas e igual precio en otras, por lo que solamente la clase media y alta pueden disfrutar de este espectáculo. Aunque las salas de exhibición han aumentado y las cifras de gente que va a ver cine también, se especula que esto no es debido a que un número mayor de personas de todos los estratos sociales asista, más bien son las clases que tienen la solvencia de pagar una entrada las que van con mayor frecuencia a ver películas, supliendo espectáculos cada vez más imposibles de pagar.

---

<sup>9</sup> El Consejo de Representantes de la Comisión Nacional de los Salarios Mínimos (CONASAMI) acordó que el monto del salario mínimo para el área geográfica A será de 57.46 pesos diarios, para el área B de 55.84 pesos y para la C de 54.47 pesos. La zona A, comprende Baja California, Baja California Sur, Distrito Federal, y algunos municipios del estado de México, así como Sonora, Tamaulipas Veracruz y Chihuahua; mientras que la zona B está integrada por municipios de Jalisco, Nuevo León, Sonora, Tamaulipas y Veracruz. La zona B comprende Guadalajara, Nuevo León, Sonora; Tamaulipas, Veracruz La zona C comprende los municipios de Aguascalientes, Quintana Roo, Nayarit, Oaxaca, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Sinaloa, Tabasco, Tlaxcala, Yucatán, Zacatecas, Morelos, Michoacán, Hidalgo, Guanajuato, Durango, Chiapas, Coahuila y Campeche, así como algunos municipios de Veracruz, Nuevo León, Sonora, Tamaulipas, Jalisco, Guerrero y Chihuahua

Otro punto importante de destacar es que el número de películas mexicanas que fueron exhibidas en las salas son en su mayoría de dos distribuidoras Videocine (filial de Televisa) y Gussi. Es inminente que existe también un monopolio dentro de la distribución en la industria cinematográfica en nuestro país, situación que no ha permitido que pueda haber un mercado competitivo, en donde se aprecien varias opciones para el público mexicano.

El cine como industria cultural se encuentra relacionado con otros servicios culturales como es la interrelación que debe tener esta industria con la televisión, para ayudar a difundir la cultura de cada nación. Como ejemplo, está el caso de España, donde la colaboración entre las televisoras y el cine independiente es clave para el desarrollo de la producción cinematográfica y audiovisual, ya que las televisoras tienen la obligación de invertir un 5% de sus ingresos anuales en producción cinematográfica y en películas para televisión de nacionalidad europea (el 3% de ese porcentaje debe estar reservado para la producción española), según el artículo 5.1 de la Ley 25/1994 en su versión modificada por las leyes 22/1999 y 15/2001.

En el caso de México no existe una condición semejante, pues aparte de encontrarse la televisión abierta dentro de un monopolio, la mayoría de ellas invierte en otro tipo de programas. Esto porque son más rentables que el cine mexicano, así también, la mayoría de las películas que pasan en los distintos canales son de origen extranjero. Sin embargo se olvida la función social que debería tener la televisión dentro de la sociedad en nuestro país, ya que “La función social de la radio y la televisión entendida como la contribución que estas deben realizar para el fortalecimiento de la integridad nacional y el mejoramiento

de las formas de convivencia humana. Para ello el Estado se obliga a la transmisión de programas de divulgación con fines de orientación social, cultural y cívica” (Avila, 2000, p.236)

Lograr un crecimiento de la industria cinematográfica en nuestro país dependerá de varios factores. Por un lado evitar los monopolios en cualquier sentido, sea de distribución o exhibición, así como también lograr las condiciones económicas para que el público tenga acceso a este servicio cultural. Así también, dependerá del Estado proteger al cine considerándolo un bien cultural y un medio por el cual se refleja la ideología de una nación.

Proteger la diversidad cultural de México, es necesario para dejar de ser un país productivo y generador de cultura, así como para evitar convertirnos en una nación de distribuidores, importadores y consumidores de cultura. En este sentido, las políticas culturales deberían también normar la relación comercial con otros países para encontrar un equilibrio entre la capacidad de una producción cinematográfica nacional y el intercambio con otros países.

### **3.4. INSTITUCIONES QUE RESGUARDAN EL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO**

#### *3.4.1. ASPECTO SOCIAL*

A lo largo del siglo pasado ha existido un conjunto de instituciones cuya misión es la de proteger, conservar, investigar y difundir el patrimonio cultural en México para sucesivas generaciones. Asunto que le compete de igual manera a las instituciones públicas encargadas del patrimonio cinematográfico nacional, como a

los archivos privados. Sin embargo el gran reto que se tiene hoy en día es el de encontrar una interrelación entre las funciones que llevan a cabo las instituciones y el interés general de una sociedad que en teoría les dió vida, (y digo en teoría porque se tiene el antecedente de Cineteca Nacional, no fue creada por la inquietud de la sociedad para preservar su cinematografía, sino más bien por un grupo de gente del gremio cinematográfico encabezado por Carmen Toscano interesados en conservar las películas que se estaban produciendo en nuestro país<sup>10</sup>), y que están obligadas a servir, por encima de cualquier interés.

Es necesario que las instituciones mexicanas que resguardan material cinematográfico se den cuenta que deben acercarse a dialogar y consensar con los diferentes grupos sociales, académicos, investigadores, etcétera, en el tema. Solo así se lograría definir los programas que vinculen a las instituciones con las demandas sociales, y de esta manera, hacer un uso efectivo y responsable de los bienes cinematográficos, que por principio son públicos y del interés de la colectividad.

Otro de los problemas que enfrentan las instituciones en nuestro país, es la idea que a veces la sociedad tiene de ellas, como un lugar en donde solamente se proyectan películas tanto mexicanas como de otras partes del mundo. Según Florescano “para un sector cada vez más amplio de la población, las instituciones de cultura son unos aparatos anquilosados por una burocracia ineficiente ensimismados en intereses gremiales, apartados de las nuevas necesidades

---

<sup>10</sup> En 1964 la asociación civil Cinemateca Mexicana pretendía llevar a cabo un proyecto de crear un lugar donde se pudiera salvaguardar las películas mexicanas que se habían filmado a lo largo del siglo XX en México. Esta información puede consultarse en el segundo capítulo del presente trabajo en la página 106.

sociales y culturales, convertidos más bien en centros conservadores que en instituciones creativas” (1997, p. 24). Estas repercusiones existen porque se ha llegado al punto en que existe una separación entre las instituciones encargadas de su preservación y los agentes productores de esos cambios, las dependencias del gobierno federal, estatal, y municipal y los intereses económicos y comerciales particulares.

Las transformaciones tanto políticas como sociales del país y del mismo patrimonio, deben reflejar una evolución en las instituciones oficiales. Esto es, replantear sus funciones y procesos dentro de la sociedad, no solo llevar a cabo funciones de conservación del material, sino también aprovechar los canales para la difusión del mismo, ya que no hay que olvidar que la mayoría de estas se crearon a partir de la idea del Estado como regulador de funciones que dotadas de atribuciones de carácter nacional. En nuestro tiempo es importante que las instituciones busquen la manera de poder apoyar sus funciones de otras fuentes aparte de lo que el Estado destina, como son la creación de fideicomisos, intercambio con archivos privados, entre otros.

Existen varios aspectos que reflejan que estas instituciones siguen apegadas al mismo esquema con el que se fundaron, un ejemplo de ello es que el acceso dentro de las instalaciones y las colecciones es sumamente difícil; por otro lado, las bases de datos son para uso interno. Esto debe de modificarse con el objetivo que la sociedad pueda tener un acceso a las instalaciones de manera más sencilla, de igual manera son renuentes ante una inminente descentralización que significaría el poder contar con un mayor número de instituciones que

conserven este tipo de material, y por último dificultan el acceso a los sectores sociales que demandan el uso y manejo de este patrimonio, como el caso de su sitio web en donde este solamente se utiliza solamente para dar a conocer las funciones de cine y los servicios que ofrece, pero no se refleja las colecciones que resguarda.

Mejorar la situación de esta industria y sus productos como bien cultural requiere de un sistema descentralizado, en donde se trabaje en conjunto municipios, estados y gobierno, con la intención de integrar una red de cinetecas o filmotecas con el material que tenga cada localidad y que pueda ser conservado y difundido. Con estas medidas se podría contribuir a dar respuesta a las demandas que tienen distintos grupos sociales, así como un manejo y organización más eficiente, ya que las actuales instituciones no están cubriendo los objetivos para las que fueron creadas. Aunado a lo anterior, se empieza a vislumbrar el interés que tienen varios estados de la Federación por conservar y manejar su propio patrimonio cinematográfico a través de institutos, consejos y otros organismos estatales, para intervenir en tareas de rescate, estudio y difusión del patrimonio de sus localidades, un ejemplo de estas asociaciones es sin duda la que en últimas fechas ha llevado a cabo los de cine clubes <sup>11</sup>

Otro de los aspectos importantes tiene que ver con el papel que juegan las instituciones con la educación en materia de cine y la demanda cultural por parte

---

<sup>11</sup> La última reunión que se llevo a cabo fue el 10 de julio del 2009 en la zona sur de la Ciudad de México, cuyo objetivo era reflexionar acerca de la reglamentación y promoción del cine mexicano. Para mayor información se puede acceder a la página <http://cineclubesdf.wordpress.com/> . Consultado el 25 de noviembre del 2009.

de la sociedad. En primer lugar hay que enfatizar que esta demanda cultural viene de los hábitos formados en primera instancia en la familia y, luego en la escuela, así como su interrelación con sus patrimonios cercanos, es decir el patrimonio dentro de la ciudad y después el nacional.

Sin embargo, si no existe una labor educativa cinematográfica que empiece desde edades tempranas cuyo objetivo sea que los individuos tengan la posibilidad de diversificar sus gustos, apreciar su riqueza cultural por medio de las películas será muy difícil que exista una demanda amplia de su patrimonio. De otra manera la sociedad solamente se quedará con los contenidos que ofrecen la televisión pública, la radio, etcétera. Como lo ha señalado García Canclini “una de las funciones de la educación es formar una demanda diversificada, darnos el entrenamiento para relacionarnos con distintos tipos de cine, de música, no sólo con la literatura popular sino con la literatura culta, de distintos países, con diversos formatos y también entrenarnos para usar recursos tecnológicos digitales complejos”. (2006, p. 106).

Además de la enseñanza que debe llevarse a cabo en cuanto a cultura cinematográfica dentro de las aulas, también las instituciones encargadas de este patrimonio deben interrelacionar en los programas de enseñanza. Tanto instituciones como Cineteca Nacional y Fimoteca de la UNAM han hecho esfuerzos por interesar y acercar a los niños en el cine, creando ciclos que sean de su interés para que vayan a estos espacios, proyectando cintas de todas partes del mundo. Aunque gracias a estos proyectos lo que se busca es interesar a los más pequeños y acercarlos, se está perdiendo la visión de interesarlos en el cine

de su propio país, así como también realizar visitas guiadas para que conozcan las labores que se llevan a cabo en estas instituciones.

La Secretaría de Educación Pública en el Plan de Estudios 2009 considera como elementos de la educación artística a la música, el teatro, la expresión corporal y danza y por último las artes visuales considerando en este rubro a la pintura, escultura. Por desgracia el cine queda fuera de la educación artística que se imparte, el cual debería considerarse por ser el séptimo arte y parte de un patrimonio que debe ser conocido y difundido.

El sistema educativo y las instituciones de cine marchan de igual manera, sin capacidad para crear programas de buena factura que den respuesta a las necesidades educativas o a la exigencia de otorgarles una presencia fuerte en los valores culturales de la vida nacional. Por ello se requiere que las instituciones concernientes al ámbito cinematográfico entren en una nueva relación con las disciplinas dedicadas a este tipo de estudio y transmitan esos conocimientos a los sistemas de enseñanza, de modo que esas concepciones formen parte efectiva de la formación social de las nuevas generaciones.

#### *3.4.2. ASPECTOS FINANCIEROS*

Uno de los problemas a los que se enfrenta el patrimonio cinematográfico en nuestro país, así como de la cultura en general es que la mayor parte del presupuesto destinado es absorbido por los salarios, las actividades públicas y los espectáculos llevados desde la capital de la República, además de otros gastos no prioritarios. Aunque en realidad no se sabe si el personal que labora en la

institución tiene un sueldo real dependiendo de sus actividades. Un punto importante es evaluar el desempeño laboral de los trabajadores, como lo señala Elizondo Mayer. “Una entidad que requiere más dinero, aún cuando persiga un fin noble, prefiere exprimir más al fisco en lugar de exigir a sus trabajadores un mejor desempeño, y en caso de que sobren empleados, despedirlos” (2010, p.58)

“En la actualidad entre 80% y 90% del presupuesto de las instituciones encargadas de conservar el patrimonio es absorbido por los salarios y las obras de mantenimiento básico. El resto se utiliza en financiar los proyectos de investigación, rescate y conservación”. (García, 2006, p. 23)

Otro aspecto es que del recorte que se pretende realizar a CONACULTA, de aproximadamente 831 millones de pesos para el siguiente año, se verán afectadas las instituciones que están a su cargo como son la Cineteca Nacional por parte de la conservación y difusión del material, así como para IMCINE desde el punto de vista de la producción que recibirá de aprobarse el recorte de 194 millones de pesos, es decir, 66 millones menos que lo de este año (Garduño, 2009, párrafo 4, 5).

Otro de estos ejemplos queda evidenciado en palabras de la ex directora de Cineteca Nacional Magdalena Acosta, en donde declara acerca de las obligaciones y atribuciones que tiene la institución de salvaguardar la memoria cinematográfica nacional, sin embargo solamente serán buenos deseos si no existen los recursos adecuados para llevar a cabo sus funciones. (Ugalde, 2007, p.146)

Con lo anteriormente expuesto, si no se reconsidera ampliar el presupuesto a las instituciones que resguardan al patrimonio cinematográfico, no será posible que las mismas cumplan sus funciones y sus objetivos. Existen tres aspectos que deben considerarse:

- 1) La necesidad de incrementar el presupuesto asignado.
- 2) La urgente creación de medidas fiscales y financieras para obtener más ingresos propios, y la planeación de un programa de mediano y largo plazo destinado a que las instituciones y los múltiples servicios que ofrecen perciban recursos directos con un sentido de autofinanciamiento.
- 3) Reorientar las áreas de investigación, conservación, administración y el sector jurídico al cumplimiento prioritario de los programas de inventario, seguridad y mantenimiento del patrimonio.

### **3.5. PAGINAS WEB DE LAS INSTITUCIONES ENCARGADAS DE LA PRESERVACION DEL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO**

Cuando se hace mención de la imagen que tiene un archivo para el mundo, su carta de presentación es precisamente su página web. A partir de 1960 se empiezan a desarrollar nuevas tecnologías que a lo largo de los últimos años transformarían la forma de trabajo en muchos centros, bibliotecas, museos, cinetecas, etcétera. Es hasta la década de los ochenta cuando se puede apreciar que en los sitios web se puede consultar, almacenar y modificar información que sea de utilidad para los usuarios. Para 1990 gracias al desarrollo de internet, las computadoras portátiles y las tecnologías que siguen innovando se empieza a

digitalizar imágenes, documentos, sonidos con la finalidad de que sean conservados y difundidos para generaciones presentes y venideras.

Así las instituciones culturales gracias a sus sitios web ofrecen la oportunidad de que personas de cualquier parte del mundo puedan conocer sus colecciones y los servicios que se ofrecen. Para que cualquier sitio web sea útil y cubra las necesidades de la sociedad, es necesario que cumpla ciertas normas y parámetros, uno de ellos es precisamente el que propone el proyecto MINERVA, el mismo que se presenta a continuación.

### 3.5.1. PROYECTO MINERVA

En abril del 2001 la Comisión Europea organizó una reunión de expertos con representantes de todos los Estados Miembros en Lund, Suecia. Las conclusiones y recomendaciones derivadas de esta reunión son conocidos como los *principios de Lund*, que fueron plasmados en un Plan de Acción que debía ser seguido por los Estados Miembros y la Comisión. Las conclusiones a que se llegaron fueron:

- El establecimiento de un foro para el desenvolvimiento de la coordinación.
- Apoyar el desarrollo de una visión europea sobre las políticas de digitalización y programas.
- Desarrollar mecanismos para promover las buenas prácticas y desarrollo de habilidades.
- Colaborar para hacer el patrimonio europeo cultural y científico digital visible y accesible.

La Comisión Europea invitó a cada ministro de cultura para designar a un experto en el campo de la digitalización para coordinar las políticas nacionales de digitalización y trabajar juntos en el Grupo Nacional Representativo (NGR). Su principal misión fue la de supervisar los progresos de los objetivos de los principios de Lund. Uno de los resultados más importantes fue MINERVA.

MINERVA (Ministerial Network for Valorising Activities in Digitisation) es una red de ministerios<sup>12</sup> de los Estados Miembros cuyo propósito es discutir y armonizar las actividades de digitalización de contenido científico y cultural, creando una plataforma general para toda Europa, así como recomendaciones, guías, etcétera, acerca de la digitalización, meta-datos, accesibilidad a largo plazo y preservación.

Debido al alto nivel de compromiso asegurado por la participación de los gobiernos de la Unión Europea, tiene el objetivo principal de coordinar los programas nacionales en cuanto a las actividades de digitalización. Entre otros de sus objetivos se encuentran:

- Crear una red de Estados Miembros.
- Crear una plataforma Europea común, recomendaciones y guías sobre digitalización, metadatos, accesibilidad y preservación de largo plazo.
- Coordinar programas nacionales con un enfoque fuertemente basado en principios de construcción en actividades de digitalización nacional.
- Establecer contactos con otros países Europeos que no forman parte de la Unión.

---

<sup>12</sup> Minerva opera bajo la coordinación de políticas nacionales, programas e instituciones del sector cultural, que se encuentran concentrados en el Grupo Nacional representativo de los Ministerios de Cultura europeos.

El mayor logro que tiene MINERVA es el de ser el resultado de la colaboración entre los Estados Miembros y las instituciones, así como crear lineamientos que pueden ser empleados para cualquier proyecto de digitalización. Algunas de estas consideraciones son:

- Evaluación de la calidad de los sitios Culturales en Internet, para facilitar el acceso a los recursos.
- Identificar las buenas prácticas en el seguimiento de los proyectos de digitalización. Evaluación comparativa de las políticas, programas y proyectos de digitalización, adoptando una guía común.
- Inventario de fondos y proyectos de digitalización, a fin de permitir un censo coordinado y comparativo de actividades de digitalización y estudio de aspectos multilingüísticos de los accesos a los recursos culturales digitalizados.
- Interoperabilidad de los sistemas documentales de acceso a los recursos y gestión de los derechos de propiedad intelectual, con el fin de favorecer la constitución de un entorno europeo de la información, marco de desarrollo de los contenidos sobre los recursos (eEurope). La guía de “Recomendaciones técnicas para los programas de creación de contenidos culturales digitales”, en versión de trabajo define un marco técnico común para los proyectos de digitalización en Europa. (MINERVA, 2008, párrafo 4, 5)

Gracias a los buenos resultados obtenidos por el proyecto a partir de febrero de 2004, se amplió a *Minerva iniciativa Plus*, el mismo que tiene la misión de ampliar la red actual y lograr una plena integración de nuevos países para coordinar los programas nacionales de digitalización de bienes culturales

nacionales. De igual forma la evolución del proyecto, hizo que en el 2006 se decidiera que la red cubriera aparte de los ámbitos de la cultura y la información científica el contenido escolar, para ello se amplió con el nombre de MinervaCE. Uno de sus principales objetivos es el de apoyar el desarrollo de la Biblioteca Digital Europea para el acceso a los recursos culturales; así como mejorar el acceso y visibilidad de los recursos culturales digitales, y evitar su duplicidad.

En cuanto a lo que se refiere a la calidad de los sitios culturales en la web, fue una de las resoluciones del proyecto Minerva. Estos planteamientos lo que persiguen es que los sitios web tengan la suficiente calidad para lograr que la información y el servicio sea aprovechado por cualquier usuario que lo necesite, así como también que sean un portal donde se pueda mostrar toda la riqueza cultural con que se cuenta (MINERVA, 2008, p.11). Son diez principios que están dirigidos a sitios culturales como son museos, bibliotecas, archivos y otras instituciones culturales, sin embargo son lo bastante genéricos que pueden ser aplicados para casi cualquier sitio web.

- 1) Ser transparente.- Los elementos que debe cubrir son que el nombre del sitio se muestre claramente; se debe indicar la naturaleza, el propósito, el propietario y/o la organización responsable del mismo. Así también la página principal del sitio debe ser la primera que se despliegue cuando el usuario ingrese.
- 2) Eficaz. Un sitio debe ser eficaz tanto en su forma como en su contenido, por ello es importante que la información que ahí se muestre sea

relevante y útil para el usuario, por ello se debe de tomar en cuenta una selección cuidadosa del material que se pretende presentar dentro del sitio, considerando la demanda del material y lo más popular. Otro elemento es que se debe cuidar que el contenido y el texto que lo acompañan siempre sean correctos, así como también que dicha información cuente con datos de apoyo, por ejemplo otros sitios web relacionados con el tema. Otros de los elementos son la presentación del sitio, la fácil navegación entre otros.

- 3) Mantenimiento. Dentro de este rubro se considera el mantenimiento técnico, donde se deben tener varias copias de seguridad y recursos técnicos para lograr que el sitio nunca deje de visualizarse. Se debe cuidar que el sitio no caiga en obsolescencia, es decir, que las noticias que son presentadas o los contenidos sean recientes, dejando un apartado de archivo histórico para la información que ya tiene cierto tiempo y pudiera consultarse. La información debe estar en constante cambio por mínima que parezca, como pueden ser números telefónicos, nombres de personas, etcétera.
- 4) Accesible. El principio de accesibilidad se centra en la necesidad de servir a todos los usuarios que consultan el sitio web, sin importar su estado físico o mental, es decir, que sean ciegos, débiles visuales, sordos, personas con poca destreza entre otras. Para ello se debe contar con elementos interactivos de navegación y contenido.

- 5) Utilidad. El sitio web que consulte el usuario debe ser útil, fácil de usar, atractivo, y que cubra sus necesidades de información. Este sitio debe ofrecer tanto servicios de calidad como información precisa y fácil de conseguir, para ello se debe considerar siempre la opinión del usuario y sus sugerencias.
- 6) Ser dialogante. Es decir que el sitio tenga la capacidad de responder a las interrogantes, comentarios, dudas y críticas de las personas respecto al sitio web. Así también contar con un foro en donde se pueda ir enriqueciendo la página web con la participación de todos los usuarios.
- 7) Multilingüismo. Muchas veces el lenguaje puede ser una barrera cuando quiere consultarse un sitio web. Por ello es importante que un sitio de calidad cuente por lo menos con más de un idioma que sirva para que el mayor número posible de personas pueda consultarlo.
- 8) Interoperabilidad. Debe existir una correcta interoperabilidad entre las redes culturales para poder compartir información que ayude a los usuarios a encontrar el contenido que están buscando.
- 9) Legalidad. Un punto importante es el de respetar las cuestiones legales tales como son los derechos de propiedad intelectual y de privacidad, esto se refiere a que muchas veces el sitio presenta información que no ha sido generada dentro del mismo, sino que pertenece a un tercero, por lo cual se debe proteger los derechos del propietario del contenido, así como también mencionar claramente los términos y condiciones de uso del sitio web.

- 10) Preservación. Uno de los problemas de los sitios web es la rápida evolución de las tecnologías, por lo que una página que en la actualidad es útil en cierto tiempo puede pasar a ser obsoleta. Por ello es necesario adoptar estrategias y estándares para que la información contenida sea útil a largo plazo. Por ello se debe contemplar que algunas tecnologías seguirán siendo de apoyo y en otros casos se deberá realizar una migración a formatos nuevos. Esta información se extrae del manual de principios de calidad para los sitios web culturales que establece el proyecto MINERVA

En nuestro país también se han hecho esfuerzos para establecer lineamientos que deben cubrir los sitios web. La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) ha realizado una serie de criterios para considerar aquellas páginas web como son bases de datos, bibliotecas digitales, revistas, sitios de interés que sean de calidad y útiles para las necesidades de los usuarios. Para lograr estos criterios se tomaron en cuenta documentos de la Federación de Bibliotecas Digitales (DLF), y la Metodología de análisis y evaluación de recursos digitales en línea de Lluís Codina entre otros.<sup>13</sup>

El resultado fue dividir en dos los aspectos a considerar de los sitios web. En primera instancia evaluar los elementos de fondo que lo conforman, características imprescindibles en la elección de un recurso, es decir su

---

<sup>13</sup> Codina, Luis (2004). Metodología de análisis y evaluación de recursos. En información y documentación digital. p.41-75. Barcelona: Alianza  
Greenstein, D. (2000). Strategies for developing sustainable and scaleable digital library. [www.diglib.org/collections/collstrat.htm](http://www.diglib.org/collections/collstrat.htm)

funcionamiento, acceso, autoridad, respaldo institucional. El segundo recurso es el de forma que lo integran elementos prescindibles para su funcionamiento pero importante en cuanto a su apariencia y navegabilidad. En total son 31 puntos los que deben de analizarse y que son:

**Fondo:** acceso, actualidad, actualización, audiencia, autoridad, búsqueda y recuperación, cobertura, completitud, credibilidad, derechos de autor, estabilidad/permanencia, exactitud, hipervínculos, objetividad, originalidad, puntualidad, relevancia, revisión de pares, términos y condiciones de uso, tesauro, texto completo, tutorial, valor agregado, velocidad de descarga, velocidad de acceso. **Forma:** características de navegación, formalidad, legibilidad, luminosidad, idioma, visibilidad.

Los criterios utilizados tanto en Minerva como los desarrollados por la UNAM, obedecen a los mismos objetivos y cubren los mismos aspectos, la diferencia radica en que el proyecto Minerva solamente tiene 10 puntos en donde se engloba todas las características, mientras que los de la UNAM están desglosados y divididos en forma y fondo. Sin embargo los criterios en ambos proyectos permiten evaluar las páginas bajo los mismos lineamientos.

### *3.5.2. PÁGINA WEB DE LA CINETECA NACIONAL*

A partir de lo anterior, analizaremos la página de la Cineteca Nacional bajo los diez criterios que establece MINERVA. La página de la Cineteca Nacional luce recientemente de esta manera:

Síguenos en [facebook](#) [twitter](#) [YouTube](#)

Quiénes Somos

- Historia
- Instalaciones
- Directorio
- Ubicación y precios

Difusión y Programación

- Publicaciones e Investigación
- Relaciones Públicas
- Contacto

Acervos

- Centro de Documentación e Información

Los sábados y domingos de agosto todos los niños menores de 12 años entran gratis a la **Maciné Infantil** en la Cineteca



**Quiénes somos**



Fundada en 1974 como archivo filmico nacional, la Cineteca Nacional es el organismo gubernamental encargado de rescatar, clasificar, conservar, restaurar, preservar y difundir la obra cinematográfica más destacada de México y el mundo.

La Ley de Cinematografía vigente, en su artículo 41, atribuye a la Secretaría de Educación Pública ([SEP](#)), a través del [Consejo Nacional para la Cultura y las Artes](#), la dirección y administración de la Cineteca, la cual es también miembro de la Federación Internacional de los Archivos Filmicos ([FIAF](#)), la asociación de archivos de cine más antigua e importante del mundo, y de la Confederación Internacional de Cines de Arte y Ensayo.

Dentro de su estructura orgánica, la Cineteca Nacional cuenta con dos direcciones que brindan servicio al público: la [Dirección de Acervos](#) y la [Dirección de Difusión y Programación](#).

La Dirección de Acervos ofrece los servicios de documentación cinematográfica tanto para el público en general como para investigadores especializados, y es la encargada de preservar diversas colecciones que han sido constituidas mediante el depósito legal, la adquisición de material y equipo, así como a través de las donaciones y depósitos en custodia que constantemente se reciben y que enriquecen la memoria cinematográfica de México.




Por su parte, la Dirección de Difusión y Programación es la

Con base en los parámetros que sugiere el proyecto MINERVA se pudo apreciar los siguientes puntos:

1. *Trasparencia*. Transmitiendo la identidad y objetivo del sitio web así como la de la organización responsable de la misma. Se puede apreciar que no hay una completa transparencia al momento de presentar los elementos que componen a la institución, ya que la información no se encuentra de manera jerárquica y visualmente se pierde los elementos del objetivo, de quién depende, como está dividida, etcétera; además de que la historia de la institución queda en un plano apartado, cuando debería formar parte del mismo.

2. *Eficacia*. Los elementos que la institución ha seleccionado para presentar en su página web son útiles hasta cierto punto, ya que puede consultarse su base de datos relacionada con material bibliográfico y hemerográfico, así como la difusión de las películas que se exhiben durante ese mes. Sin embargo, quedan otros contenidos fuera, como son el conocer las exposiciones o eventos que se están llevando a cabo, el catálogo de películas con que se cuenta, así como de los materiales complementarios, si se puede o no acceder a ellos y la manera para lograrlo.
3. *Mantenimiento*. Adoptar mecanismos que garanticen la calidad del servicio y que aseguren el mantenimiento y actualización adecuados del sitio web. En cuanto a este punto, la Cineteca Nacional tiene mucho tiempo sin cambiar la imagen de su página web, además de que no ha incorporado nuevos servicios, o actividades que se llevan a cabo, solamente en el campo de la exhibición se puede apreciar esta actualización.
4. *Accesible*. El sitio no ha sido pensado para gente que tenga algún impedimento físico, ya que la información se encuentra en letras pequeñas que cuestan trabajo leerse, de igual manera existen pocos recursos de imagen que complementen la información que se está presentando.
5. *Utilidad*. Dentro de la página existe información valiosa, sin embargo quedan pendiente algunos temas que pueden ser de interés para los usuarios como son la difusión del trabajo de restauración que se lleva a cabo o el poder mostrar algunos de sus materiales de manera digital, que serían importantes para la investigación de cualquier tema.

6. *Accesibilidad.* Es uno de los grandes problemas que tiene la página web, ya que no existe ningún intercambio de opinión entre el público y la institución. No existe un diálogo donde se puedan expresar las dudas, sugerencias, etcétera, pareciera ser que existe un total hermetismo en este sentido. Además de que cuando uno escribe solicitando información al correo electrónico nunca recibe respuesta por parte de Cineteca Nacional; y la única manera de hacerlo es consultar el directorio y hablar directamente por teléfono, no siempre siendo satisfactoria esta instancia.
7. *Multilingüismo.* Ser consciente de la importancia del multilingüismo aportando un nivel mínimo de acceso en más de un idioma. La Cineteca Nacional cuenta con una página que puede leerse tanto en español como en el idioma inglés.
8. *Interoperabilidad.* Asumir la importancia de la interoperabilidad entre las redes culturales para facilitar a los usuarios la localización de forma fácil tanto de contenidos como de servicios que respondan a sus necesidades. En este sentido la Cineteca Nacional tiene un apartado donde uno puede acceder a sitios relacionados con el quehacer cinematográfico, aunque cabe señalar que en su mayoría son lugares nacionales y solamente un extranjero.
9. *Legalidad.* Respetar las cuestiones legales tales como los derechos de propiedad intelectual y privacidad, mencionando claramente los términos y condiciones de uso del sitio web y sus contenidos. En el caso de la página perteneciente a la Cineteca Nacional no quedan claramente establecidos

los términos en que puede usarse tanto el sitio web como sus contenidos, en ningún lugar visible.

10. *Preservación.* La página de la Cineteca Nacional ha ido perdiendo vigencia con el paso del tiempo, aunque existen actualmente tecnologías que lograrían hacerla atractiva se ha preferido dejarla con las mismas características, mostrando solamente un sitio informativo.

# CONCLUSIONES

---

El primer problema al que se enfrenta la adecuada preservación del patrimonio cinematográfico es la creación de políticas culturales por parte del Estado. Una vez que se revisaron el Plan Nacional de Cultura del 2001-2006 y el de 2007-2012, se observó que solamente se enumeran las funciones que debe cumplir Cineteca Nacional. Pero en ningún momento de estos dos planes nacionales de cultura se puede vislumbrar una política cultural clara, que atienda problemas como son la salvaguarda de películas no solamente que se resguarden en Cineteca Nacional, sino a lo largo del país. Para ello es indispensable que pueda llevarse a cabo un inventario nacional, ya que no se puede preservar aquello que no se conoce. Así se debe inventariar todo el material que se encuentran en archivos públicos y privados, así como cualquier otra institución que guarde objetos de esta índole. En una segunda etapa, se debe catalogar este tipo de materiales bajo las mismas normas y bajo una base de datos en donde se pueda compartir e intercambiar la información.

Otro de los problemas que enfrentan las políticas culturales en cuanto a cine se refiere es que no se están contemplando programas específicos, y que se realicen en un tiempo determinado como sucede en la Comunidad Europea. En nuestro país los objetivos no tienen una fecha exacta para que se cumplan y pueden pasar años sin que se vea un resultado concreto. Por eso es importante establecer objetivos concretos en tiempos determinados para avanzar a otras

tareas pendientes. Ese es el caso del programa MEDIA, que empezó con la intención de tener un mayor financiamiento para el cine europeo, para después contemplar aspectos como la distribución y la manera de que los europeos consumieran cine de sus propios países.

En cuanto a la institución que hace mención el Plan Nacional de Cultura en sus dos períodos, Cineteca Nacional tiene toda la responsabilidad de la salvaguarda del cine en México. Aunque como se ha documentado el incendio dentro de sus instalaciones en 1982 causó pérdidas irreparables, hasta la fecha nunca se inculpo a nadie ni se realizaron más investigaciones al respecto, cerrando el caso como un simple accidente. Aunque existe gente que aún en este tiempo recuerda ese terrible hecho, parece no haber importado ni al Estado, ni a la sociedad el lamentable hecho que se perdiera parte de la memoria cinematográfica para siempre.

Además Cineteca Nacional no puede con todas las labores para la que fue creada, como ejemplo es que se firmó un convenio entre Filmoteca de la UNAM y el Centro de Capacitación Cinematográfica para catalogar el material que ellos tienen, cuando esa tarea debería haberla llevado a cabo la propia Cineteca. Es necesario realizar acciones en conjunto con las demás instituciones, intercambio de información, copiado de películas, la compra de films que se encuentran en otro país por mencionar algunos.

Otro de los problemas que se enfrentan las instituciones en nuestro país, es la falta de difusión de su colección. Esto pasa en lugares como el Instituto

Mexicano de Cinematografía, que siendo el órgano rector para la difusión de nuestro cine, no dé a conocer al público en general su propia colección de películas. El mismo ejemplo pasa con fundaciones como el archivo Salvador Toscano, donde gracias a su sitio web se puede conocer los filmes que conserva, sin embargo al tratar de acceder a las instalaciones fue imposible al plantear el tema de investigación. Al igual Cineteca Nacional es sumamente reservada para dejar entrar a alguien a sus instalaciones. Se debe cambiar la perspectiva que tienen las instituciones acerca de la difusión de sus archivos, donde las bases de datos son internas y no para los usuarios o para los investigadores que desean saber más de cierto aspecto del cine.

Un punto más que debe replantearse es el marco jurídico que protege al patrimonio cinematográfico. Ya que dichas atribuciones han sido otorgadas expresamente a Cineteca Nacional. De igual manera el aspecto del depósito legal no está claramente expresado en la Ley Federal de Cinematografía y su Reglamento. Esta ley se debe replantear pensando en un modelo más de nación en lugar de institución, donde quede claramente estipulado el depósito legal, así como también el depósito de aquellos documentos que acompañan a cualquier película.

Un aspecto más tiene que ver con la educación artística que se realiza en el país. A veces es un punto olvidado y no reparamos en que para que una sociedad reconozca y valore su patrimonio se tiene que empezar con los niños. Aunque para empezar en el plan Nacional de Educación ni siquiera está contemplado como educación artística. Además las instituciones que resguardan estos objetos

tampoco realizan actividades para que los niños puedan acercarse más al cine. Se realizan ciclos de cine para niños, pero se está perdiendo la visión de educarlos para poder apreciar y valorizar el cine que se hace en el país, así como también la labor que se realiza en esos lugares que ellos asisten para ver alguna función. Las exposiciones también es una herramienta para acercar a los niños y a los jóvenes para que conozcan lo que se hace y porque se lleva a cabo.

Todos estos aspectos rodean el patrimonio cinematográfico, por eso es importante evidenciarlos y concientizar que no solamente es mantener a las películas a un nivel adecuado de temperatura y humedad, sino que va más allá, se trata de crear un sistema integral que de certeza que las películas que se produjeron hace cincuenta o más años puedan permanecer muchos más y sobre todo ser vistas por las nuevas generaciones.

Como último punto cabe resaltar la postura que tiene el Estado en los temas relacionados con la industria cinematográfica en nuestro país. Esto surgió por la propuesta realizada por la senadora María Rojo e Inchausteguí, la senadora Rosalinda López Hernández y el senador Federico Döring el miércoles 6 de junio de 2007 en el segundo periodo de la comisión permanente, en donde se exhortaba al titular del Ejecutivo Federal para que promoviera una revisión del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC) en materia de industrias culturales. En dicha exhortación lo que se pretendía era que tras la revisión del TLC que se llevaría a cabo en 2008, se decidiera retirar a las industrias culturales de dicho tratado bajo el concepto de “excepción cultural”, como ya lo había realizado Canadá en 1994. Con esta disposición tanto el cine mexicano como

otras industrias no tendrían que competir con el mercado estadounidense. Por desgracia al siguiente año el tema no fue discutido, dando como resultado que nuestra industria en la actualidad continúe perdiendo frente al mercado estadounidense, y los monopolios sigan teniendo ganancias en el ramo de la distribución y exhibición.

# BIBLIOGRAFÍA

---

Abid, A. (1998). *Memoria del mundo: conservando nuestro patrimonio documental*. México: UNESCO.

Acosta Urquidi, M. (2009). La Cineteca Nacional: memoria del cine mexicano. En García, I. y Cottom, B. (comps.). *El patrimonio documental en México. Reflexiones sobre un problema cultural*. (pp.73-83). México: Porrúa

Agel, H. (1954). *Le cinéma*. Paris: Casterman.

Aguilar Sosa, Y. (2010). "CONACULTA anuncia la creación de un centro cultural en Coyoacán". *El Universal*, 3 de marzo. Consultado el 5 de mayo de 2010. En: [www.eluniversal.com.mx](http://www.eluniversal.com.mx)

Amador Tello, J. (2008). "El caso de Vela, una cortina de humo". *Proceso*, 1635. Consultado el 27 de mayo de 2010. En: <http://www.in4mex.com.mx.pbidi.unam.mx:8080/proceso/>

Amo García, A. (2006). *Clasificar para preservar*. México: Cineteca Nacional.

Angeles Martínez, M. (2004). "Comunicación Intercultural: la paradoja de un aparente intercambio entre culturas" *Razón y palabra*. Consultado el 12 de noviembre de 2009. En: [www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx)

Angelkort, A. (2006). *Derecho de autor en México*. México: UNESCO.

Avila Ortiz, R. (2000). *El derecho cultural en México*. México, D. F.: UNAM, Coordinación de Humanidades.

Batlle, D. (1998). "El mundo del descuido: en Europa y EE. UU. crece el esfuerzo del sector privado". *La Nación*, 14 de junio, p. 4-6. México

Benavides Solís, J. (1999). *Diccionario razonado de bienes culturales*. Barcelona: Akal

Bereijo Martínez, A. (2001). "Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales". *Anales de documentación*, 4, 7-37. España.

Berrueco García, A. (2009). *Nuevo régimen jurídico del cine mexicano*. México: UNAM.

Cámara de Diputados,. Dirección General del Centro de Documentación. (2007). *Antecedentes del depósito legal*. Consultado el 18 de julio de 2009. En: [http://www.diputados.gob.mx/cedia/biblio/depleg\\_ante.htm](http://www.diputados.gob.mx/cedia/biblio/depleg_ante.htm)

CANACINE. (2006). "Alcanzó una venta record de 164 millones de boletos". *Canacine en acción, Nueva época*, 35, 1-9. México

----- (2004). "Crecimiento de salas en México". *Canacine en acción, Nueva época*, 19, 6-9. México

----- (2009). "México quinto mercado en el mundo en asistencia". *Canacine en acción, Nueva época*, 66, 1-12. México

----- (2007). "Significativos avances registró el mercado cinematográfico en México respecto al 2006". *Canacine en acción, Nueva época*, 58, 1-12. México.

*Cinemateca Brasileira* (2009). Consultado el 17 de junio de 2009. En: <http://www.cinemateca.gov.br/>

*Cinemateca Uruguay*. (2009). Consultado el 17 de junio de 2009. En: <http://www.cinemateca.org.uy/>

*Cinémathèque française*. (2009). Consultado el 18 de octubre de 2009. En: <http://www.cinematheque.fr/fr>

*Cineteca Nacional* (1982). *Memoria*. México: Cineteca Nacional

----- (2007). *Memoria*. México: Cineteca Nacional

Comisión Europea. (1994). *Opciones estratégicas para el reforzamiento de la industria de programas dentro del contexto de la política audiovisual de la Unión Europea. Libro Verde*. Bruselas: CECA

Consejo Europeo (2005). *Recomendación del Parlamento Europeo y del Consejo relativa al patrimonio cinematográfico*. Bruselas: Consejo de Europa.

Cottom, B. (2001). "Patrimonio cultural nacional: el marco jurídico y conceptual". *Derecho y cultura*, 4, 79-107. México

Cottom, B. (2006). "La legislación del patrimonio cultural de interés nacional. entre la tradición y la globalización. Análisis de una propuesta de ley" *Cuicuilco*, 38, 89-107. México

Crusafón, C. (2000). *El espacio audiovisual europeo: análisis de la industria audiovisual y de las políticas europeas en la década de los noventa*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.

Cruz Barcenas, A. (2004). "Recupera filmoteca original de la película María Candelaria" *La Jornada*. Sección Cultural, 29 de julio. Consultado el 25 de junio de 2009. En: [www.jornadavirtual.com](http://www.jornadavirtual.com)

Cruz, E. (2009). "Adelgazar el aparato cultural". *Revista Proceso*, 1724. Consultado el 15 de abril de 2010. En: [www.proceso.com.mx](http://www.proceso.com.mx)

*Decreto por el cual se crea el Consejo nacional para la cultura y las Artes.*(1998). Consultado el 26 de marzo de 2010. En: <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/597.pdf>

Edmondson, R. (2004). *Una filosofía de los archivos audiovisuales*. Paris: UNESCO

Edmondson, R. (2002). *Memoria del mundo: directrices para la salvaguarda del patrimonio documental*. Paris : UNESCO.

Elizondo Mayer-Serra, C. (2010). "Fortalecer el Estado para ampliar los derechos ciudadanos". *Letras libres*, 12, 54-58. México

Fernández-Baca Cásares, R. (1995)."Reflexiones de la catalogación en el marco de los bienes culturales". *Cuadernos*, 6, 10-15. España

FIAF (2009). *Federación Internacional de Archivos Fílmicos*. Consultado el 18 de octubre de 2009. En: <http://www.fiafnet.org/es/>

Fischer, M.. (2004). *Guidelines for care and identification of film-based photographic materials*. Consultado el 15 de junio de 2009. En: <http://palimpsest.stanford.edu/byauth/fischer/fischer1.html>

*Filmoteca de la UNAM* (2009). Consultado el 15 de julio de 2009. En: <http://www.filmoteca.unam.mx/>

Florescano, E. (1997). El patrimonio nacional: valores, usos, estudio y difusión. En Florescano E. (comp.). *El patrimonio nacional de México I*. (pp.15-27). México: CONACULTA

FMO. (1982). "Películas de nitrato: ¡Hay muchas bombas de tiempo en los hogares de particulares!" *Esto*, 27 de marzo, p. 2. México

*Fundación del Patrimonio Fílmico Colombiano* (2009). Consultado el 17 de junio de 2009. En: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/index2.htm>

*Fundación Salvador Toscano* (2009). Consultado el 18 de junio de 2009. En: [www.fundaciontoscano.org](http://www.fundaciontoscano.org).

García Canclini, N. (2008). *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México: Siglo XXI

----- (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En Aguilar Criado, E. (comp.). *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). Madrid: Consejería de Cultura.

García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*. México: IMCINE.

Garduño, R. (2009). "Roces en la Cámara por recorte de 25% a fondos para cultura". *La Jornada*, 14 de noviembre, p. 3. México.

Garmendia, A. (2010). "Cinema novo". *Revista electrónica Cineforever: cine de ayer, hoy y siempre*. Consultado el 30 de septiembre de 2010. En: [www.cineforever.com](http://www.cineforever.com)

Getino, O. (1999). Las diversas caras de la imagen. En *Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina: hacia una economía política de la comunicación* (pp.189-199). Buenos Aires: Biblos

Gómez García, R. (2005). La industria cinematográfica mexicana 1992-2003: estructura, desarrollo, políticas y tendencias. *Estudio sobre las culturas contemporáneas*, XI, .249-27. México

----- (2008). Políticas e industrias audiovisuales en México: apuntes y diagnóstico. *Revista comunicación y sociedad. Nueva época*, 10, 191-223. México

González, H. (2009) "CONACULTA: el tiempo transcurrido". *Periódico Milenio*, 03 de agosto. Consultado el 16 de marzo de 2010. En: <http://www.milenio.com/node/180263>

González Varas, I. (1999). *Conservación de bienes culturales teoría, historia, principios y normas*. . Madrid: Cátedra.

Hernández Hernández, F. (2002). *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. España: Trea.

Hinojosa Córdova, L. (2003). *El cine mexicano: de lo global a lo local*. México: Trillas.

IMCINE. (2007). *Indicadores por sector de la industria cinematográfica en México 2002-2007*. Consultado el 24 de julio de 2009. En: [http://www.imcine.gob.mx/IMCINE/SALA/pdf/2002\\_2007.pdf](http://www.imcine.gob.mx/IMCINE/SALA/pdf/2002_2007.pdf)

Instituto del patrimonio cultural (1997). *Proyecto inventario nacional del patrimonio cultural. Plataforma conceptual*. Consultado el 18 de agosto de 2009. En: [www.ipc.gov.ve/](http://www.ipc.gov.ve/)

Jiménez López, L. (2007). Hacia un sistema estatal de educación artística. En Ramírez Barreto, A. *Prácticas, legislación y políticas culturales, (pp.180-192)*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Lara Pacheco, G. (2009) "Lineamientos para seleccionar recursos digitales gratuitos" *Revista Digital Universitaria*. 3, .3-10. México

*Ley Federal de Cinematografía*. (2006). México: Diario Oficial de la Federación.

*Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*. (1996). México: INAH

*Ley Federal del Derecho de Autor*. (2008). México: ISEF

Llull Peñalba, J. (2005). "Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural". *Arte, individuo y sociedad* , 17, 175-204. España

Lotman I. M.(1979). *Estética y semiótica en el cine*. Barcelona: G. Gili

Marcel, M. (1990). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

Marcos Arévalo, J. (2004). "La tradición, el patrimonio y la identidad". *Revista de estudios extremeños*. 60, 925-956. España

Marín, C. (1982). "Tres años de descuidos, la negligencia consumió la Cineteca Nacional". *Revista Proceso*. 288, 44-45. México

McGreevey, T. (2006). *Our movie heritage*. New Brunswick: Rutgers University.

Martínez, M. A. (2004). "Cine y comunicación intercultural. La paradoja de un aparente intercambio entre culturas". *Razón y palabra*, 37. Consultado el 25 de noviembre de 2009. En: [www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx)

Melot, Michel. (2004). "Qu'est-ce qu'un objet patrimonial?". *Bulletin des Bibliothèques de France*. 5, 5-10. Francia

*Memory of the World: Lost Memory - Libraries and Archives destroyed in the Twentieth Century* (1996). Paris: UNESCO

México, Sol de. (1982). "La UNAM lo había advertido: MLP lo había previsto". *Sol de México última hora*, 25 de marzo, p. 10. México

*MINERVA Project* 2006. (2008). Consultado el 23 de febrero de 2010. En: [www.minervaeurope.org](http://www.minervaeurope.org)

Montaño Garfias, E. (2002). "Dos décadas del incendio en la Cineteca: efemérides de un crimen cultural". *La jornada*, 23 de marzo. Consultado el 12 de noviembre de 2009. En: [www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx)

Mora, A. (1982).. "No se perdió todo" *Esto*, 26 de mayo, p. 28. México

Muñoz, A. (2007). "La megabiblioteca, elefante blanco que sólo sirvió para desviar recursos" *La Jornada*, Sección cultura, 2 de abril, p.4. México

Négrier, E. (2007). "políticas culturales: Francia y Europa del Sur" *Política y sociedad*, 44, 57-70. España

Observatorio Ciudadano de la Educación. (2003). *Educación artística*. Noviembre 28. Consultado el 10 de febrero de 2010. En: [www.observatorio.org/comunicados/comun112\\_3.html](http://www.observatorio.org/comunicados/comun112_3.html)

Ochoa Sandy, G. (2001) *Política cultural: que hacer*. México: Hoja casa

Oliván Plazaola, M. (2000). "Patrimonio cultural, películas cinematográficas y depósito legal". *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, 60, 1-12. Barcelona

Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. (1979). *Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas*. Consultado el 7 de septiembre de 2009. En: [http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs\\_wo001.html](http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs_wo001.html)

Panofsky, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza

Pérez Turrent, T. (1982). "Memoria de la Cineteca". *El Universal*, 28 de marzo, p. 1-9. México

*Plan de Estudios 2009: Educación básica primaria*. (2008). México: SEP

*Programa Nacional de Cultura 2001-2006*. (2001). México: CONACULTA

*Programa Nacional de Cultura 2007-2012*. (2007). México: CONACULTA

*Quality principles for cultural websites: a handbook*. (2005). Italy: European Editorial Committee

Reylli, J. M. (1993). *IPI storage guide for acetates*. Rochester: IPI.

Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor

Robles, X. (2007). Rescate patrimonial cinematográfico. En *Estudios Cinematográficos, Conservación y legislación* (pp. 9-21). México: UNAM.

Rodríguez Barba, F. (2008). "Las políticas culturales del México contemporáneo en el contexto de la Convención sobre Diversidad Cultural de la UNESCO". *Observatoire de Amériques*, 11, 1-12. Quebec

Rosas Mantecón, A. (2004). Películas y públicos. La batalla por la diversidad. En Arizpe, E. (comp.). *Los retos culturales de México*. (pp. 153-168). México: Porrúa.

Saavedra Luna, I. (2003). "La historia de la imagen o una imagen para la historia". *Revista Cuicuilco*, 10, 1-9. México

Sadoul, G. (1977). *Diccionario de cine*. Madrid: Istmo

Sánchez, A. (2009). "Un misterio envuelve los fondos de CONACULTA". *Periódico Excélsior*, Sección nacional, 13 de marzo. Consultado el 04 de abril de 2010. En: [http://www.exonline.com.mx/diario/noticia/primera/pulsonacional/un\\_misterio\\_envuelve\\_fondos\\_del\\_conaculta/537463](http://www.exonline.com.mx/diario/noticia/primera/pulsonacional/un_misterio_envuelve_fondos_del_conaculta/537463)

Sanchez Baños, A. (1982). "En la Cineteca no se sabe como se originó el infierno". *Ovaciones*, 26 de marzo, p. 4. México.

Sánchez Benítez, Roberto (2007). Políticas culturales y democracia. Ramírez Barreto, A. (ed.) *Prácticas, legislación y políticas culturales*. (pp.36-45). Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolas de Hidalgo

Sánchez, R. (2003). *Montaje cinematográfico: arte en movimiento*. Buenos Aires: la Crujía.

Sol de México (1982). "La UNAM lo había advertido: MLP lo había previsto" *Sol de México*, Sección última hora, 25 de marzo, p. 10

Throsby, David (2008). *Economía y cultura*. México: Gestión Cultural

Ugalde, V. (2007). ¿Reformar leyes ... para qué?. *Estudios Cinematográficos: legislación y conservación* (pp. 137-150). México: UNAM.

Ugalde, V. (1998). Panorama del cine en México: cifras y propuestas. *Estudios cinematográficos: legislación y conservación* (pp.45-59). México: UNAM

UNESCO. (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. Consultado el 23 de junio de 2009. En: <http://portal.unesco.org/es/ev.php>

UNESCO. (1971). *Convención Universal sobre el Derecho de Autor*. Consultado el 7 de septiembre En 2009, de [http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL\\_ID=1814&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=1814&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

UNESCO. (1982). *Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia Mundial sobre las políticas culturales*. Consultado el 12 de noviembre de 2009. En: <http://portal.unesco.org/culture/es/files>

UNESCO. (1980). "Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento". *Resoluciones de la 21a Reunión de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas* (págs. 1-174). Belgrado: UNESCO.

UNESCO. (2009). *Ricciotto Canudo*. Consultado el 15 de mayo de 2010. En: <http://www.infoamerica.org>

Universal, E. (2008). "Efemérides nacionales", 24 de marzo de 2008. Consultado el 31 de agosto de 2009. En: [www.eluniversal.com.mx/notas/492201.html](http://www.eluniversal.com.mx/notas/492201.html)

Vasconcelos, A. P. (1994). *Rapport de la cellule de réflexion sur la politique audiovisuelle dans l'Union européenne*. Bruselas: CECA

Volpicelli, L.(1960). "La filmología como investigación socio-historia". *Antología de textos para la cátedra de información audiovisual*. (pp.199-2003). Caracas: Universidad de Caracas

Yañez Reyes, S. (2006). "El Instituto de Antropología e Historia: antecedentes, trayectoria y cambios a partir de la creación del CONACULTA" *Cuicuilco*, 38, 47-72. México

Zallo, R. (1998). *Economía de la comunicación y la cultura*. Torrejón de Ardoz: Akal

# ANEXOS

## ANEXO NO. 1

| <b>Películas</b>       | <b>1946</b> | <b>1947</b> | <b>1948</b> | <b>1949</b> | <b>1950</b> |
|------------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| <b>Estadounidenses</b> | 254         | 292         | 270         | 246         | 228         |
| <b>Mexicanas</b>       | 77          | 62          | 78          | 107         | 123         |
| <b>Europeas</b>        | 25          | 44          | 76          | 72          | 56          |
| <b>Argentinas</b>      | 31          | 37          | 17          | 11          | 4           |
| <b>Otras</b>           | 6           | 5           | 4           | 5           | 3           |
| <b>Totales</b>         | 393         | 440         | 445         | 441         | 395         |

## ANEXO NO. 2

| <b>Películas producidas</b> | <b>1956</b> | <b>1957</b> | <b>1958</b> | <b>1959</b> | <b>1960</b> |
|-----------------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| <b>Regulares (STPC)</b>     | 84          | 91          | 108         | 84          | 90          |
| <b>Series (con el STIC)</b> | 3           | 8           | 17          | 23          | 22          |
| <b>Coproducciones</b>       | 13          | 5           | 7           | 8           | 1           |
| <b>Independientes</b>       | 1           |             | 3           | 1           | 1           |
| <b>Totales</b>              | 101         | 104         | 135         | 116         | 114         |

### ANEXO NO. 3

| <b>Películas producidas</b> | <b>1960</b> | <b>1961</b> | <b>1962</b> | <b>1963</b> | <b>1964</b> | <b>1965</b> |
|-----------------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| <b>Regulares</b>            | 90          | 48          | 56          | 41          | 66          | 49          |
| <b>Series (con el STIC)</b> |             | 16          | 23          | 30          | 24          | 29          |
| <b>Coproducciones</b>       |             | 7           | 1           | 10          | 13          | 14          |
| <b>Independientes</b>       |             | 3           | 1           | 5           | 10          | 5           |
| <b>Totales</b>              |             | 74          | 81          | 86          | 113         | 97          |

### ANEXO NO. 4

| <b>Películas producidas</b> | <b>1966</b> | <b>1967</b> | <b>1968</b> | <b>1969</b> | <b>1970</b> |
|-----------------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| <b>Regulares</b>            | 52          | 42          | 52          | 33          | 49          |
| <b>Series (con el STIC)</b> | 27          | 32          | 36          | 42          | 31          |
| <b>Coproducciones</b>       | 17          | 10          | 9           | 6           | 9           |
| <b>Independientes</b>       | 2           | 9           | 6           | 7           | 6           |
| <b>Totales</b>              | 98          | 93          | 103         | 88          | 95          |

### ANEXO NO. 5

| Películas      | 1971 | 1972 | 1973 | 1974 | 1975 | 1976 |
|----------------|------|------|------|------|------|------|
| producidas     |      |      |      |      |      |      |
| Productores    | 73   | 67   | 49   | 41   | 33   | 20   |
| privados       |      |      |      |      |      |      |
| Por el estado  | 5    | 16   | 16   | 20   | 23   | 36   |
| Independientes | 5    | 7    | 6    | 6    | 4    | 5    |
| Totales        | 88   | 90   | 71   | 67   | 60   | 61   |

### ANEXO NO. 6

| Películas      | 1977 | 1978 | 1979 | 1980 | 1981 | 1982 |
|----------------|------|------|------|------|------|------|
| producidas     |      |      |      |      |      |      |
| Productores    | 35   | 50   | 64   | 88   | 74   | 57   |
| privados       |      |      |      |      |      |      |
| Por el estado  | 45   | 28   | 15   | 5    | 7    | 7    |
| Independientes | 10   | 18   | 26   | 14   | 16   | 23   |
| Totales        | 90   | 96   | 105  | 107  | 97   | 87   |

## ANEXO NO. 7

| Compañía productora        | 1990      | 1991      | 1992      | 1993      | 1994      | 1995      | 1996      | 1997      |
|----------------------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Estado                     | 6         | 3         | 0         | 2         | 1         | 0         | 1         | 0         |
| Estado / I.P.              | 2         | 8         | 11        | 6         | 3         | 2         | 0         | 3         |
| Estado / Prod. Ext.        | 1         | 0         | 0         | 3         | 2         | 1         | 4         | 2         |
| Estado / sindicatos        | 0         | 4         | 0         | 0         | 0         | 0         | 0         | 0         |
| Estado / I.P. / Prod. Ext. | 0         | 0         | 0         | 0         | 0         | 0         | 0         | 2         |
| Ext.                       |           |           |           |           |           |           |           |           |
| Iniciativa privada (I.P.)  | 98        | 16        | 32        | 39        | 37        | 10        | 9         | 5         |
| I. P. / Prod. Ext.         | 0         | 1         | 2         | 1         | 1         | 0         | 2         | 1         |
| Sociedad cooperativa       | 0         | 0         | 0         | 2         | 2         | 1         | 0         | 0         |
| <b>Total</b>               | <b>98</b> | <b>32</b> | <b>45</b> | <b>53</b> | <b>46</b> | <b>14</b> | <b>16</b> | <b>13</b> |

## ANEXO NO. 8

| Compañías                           | 1992 | 1993 | 1994 | 1995 | 1996 | Promedio |
|-------------------------------------|------|------|------|------|------|----------|
| Videocine                           | 13   | 15   | 26   | 23   | 13   | 18       |
| United International Pictures (UIP) | 1    | 1    | 4    | 7    | 2    | 3        |
| Continental de Pel. / IMCINE        | 8    | 5    | 2    | 1    | 2    | 4        |
| Artecinema de México                | 2    | 0    | 1    |      |      | 2        |
| Dist. Corsa                         | 6    | 0    | 0    |      |      | 1        |
| Cinematográfica Piscis              | 0    | 0    | 0    |      |      | 0        |
| Mercury Films                       | 24   | 6    | 1    |      |      | 6        |
| C.M.C                               | 5    | 9    | 12   | 7    | 1    | 7        |
| Otras                               | 1    | 9    | 8    | 1    | 2    | 6        |