



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

***El cine mexicano en el umbral del siglo XXI: recuento
histórico-estructural de la industria cinematográfica
nacional (2000-2010)***

TESIS

Que para obtener el grado de:

Maestro en Comunicación

Presenta

Fernando Cruz Quintana

Asesor

Mtro. Federico Dávalos Orozco

México, D.F. 2011



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.

A mis padres: Lázaro y Rosita

Gracias por permitirme vivir; soy la mejor decisión que alguien haya tomado por mí.

Agradezco

A mi asesor, maestro Federico Dávalos Orozco, porque sin su ayuda ninguna de estas páginas hubiera tenido principio. Gracias por su amabilidad, paciencia, profesionalismo y atención. Gracias también por su amistad y conocimientos, y por ser mi crítico más severo.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por otorgarme la beca que permitió elaborar esta investigación.

A mis sinodales por sus observaciones y compromiso con mi trabajo: Francisco Peredo Castro, Tonatiuh Lay Arellano, Rodrigo Gómez García y Carlos Martínez Assad.

A mis amigos en la maestría por el tiempo que compartí con ustedes: Marco, Israel, Marcela, Aram, Alejandro, Dayan, Claudia, Jazmín, Jesús, Rosana y Paty.

Introducción	8
PRIMERA PARTE:	
MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL	12
I.-Industrias culturales (producción y comercialización de contenidos simbólicos)	13
1.1 Tres precisiones necesarias: los puntos de partida	14
1.1.1 Una necesaria definición de cultura	15
1.1.2 La metáfora de la globalización	18
1.1.3 La Economía Política de la Comunicación y la Cultura	22
1.2 Teoría Crítica	23
1.2.1 Dialéctica de la Ilustración	25
1.2.2 Industria Cultural para la teoría crítica	26
1.3 La economía política de la comunicación y la cultura y las industrias culturales	27
1.3.1 De la Industria cultural a las industrias culturales y los medios como industrias culturales	29
1.3.2 Distintos tipos de industrias culturales	31
1.4 Industrias Culturales en la actualidad	34
1.4.1 La transformación de las Industrias culturales	35
1.4.2 El estudio de las industrias culturales hoy y a futuro	37
1.4.3 La era digital y la economía informacional	39
1.5 El método histórico-estructural y la industria cinematográfica	40
SEGUNDA PARTE:	
ANTECEDENTES	47
2.-La industria cinematográfica mexicana en el siglo XX	48
2.1 Orígenes del cine mexicano	49
2.1.1 El cinematógrafo y los primeros exhibidores	50
2.1.2 Las primeras películas mexicanas	53
2.1.3 Azteca film y el desarrollo temprano de la cinematografía nacional	54
2.1.4 Exhibición y distribución tempranas	56
2.2 La Industria Cinematográfica Mexicana	58
2.2.1 El cine de los años veinte y principios de los treinta	59
2.2.2 El cine sonoro y el incremento en la producción	61

2.2.3 La consolidación de una fuerte industria _____	64
2.3 Época de oro _____	66
2.3.1 El Estado y el cine mexicano _____	67
2.3.2 El cine mexicano durante la Segunda Guerra Mundial _____	69
2.3.3 El monopolio de la exhibición _____	72
2.3.4 Los contenidos en el cine de oro _____	72
2.3.5 La década de los 50 _____	74
2.4 Vaivenes de la Industria _____	76
2.4.1 Recomposición de la industria _____	77
2.4.2 La renovación formal y temática del cine mexicano _____	79
2.4.3 El Estado productor, distribuidor y exhibidor de cine _____	80
2.5.1 La administración pública más desastrosa para la cinematografía _____	82
2.5.2 La producción privada e independiente _____	84
2.5.3 Imcine _____	86
2.5.4 El sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado _____	89
2.6 ¿Fin de la Industria Cinematográfica Mexicana? _____	91
2.6.1 El cine mexicano frente a las políticas neoliberales _____	93
2.6.2 El Tratado de Libre Comercio de América del Norte _____	96
2.6.3 La producción de cine mexicano en tiempos neoliberales _____	99
2.7 Los restos de la Industria _____	100
2.7.1 La excepción cultural como alternativa de resurgimiento _____	102
2.7.2 El cine durante el mandato de Ernesto Zedillo _____	104
2.7.3 La Defensa del Cine Nacional _____	105
2.7.4 Ibermedia y Foprocine _____	106

TERCERA PARTE:

LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA EN EL S. XXI _____ 110

3.- La mutación de la industria cinematografía mexicana (2000-2010) _____ 111

3.1 El cine mexicano en el XXI _____	113
3.1.1 El sexenio de Vicente Fox (2000-2006) _____	115
3.1.2 Cuatro años de gobierno de Felipe Calderón (2006-2010) _____	117
3.2 La mutación de la producción _____	119
3.2.1 Los Fondos y Estímulo fiscal del cine mexicano _____	120
3.2.1.1 Balance de Foprocine _____	122
3.2.1.2 Surgimiento y balance de Fidecine _____	124
3.2.1.3 Eficine 226 _____	126
3.2.2 La digitalización de la producción _____	131
3.2.3 Los largometrajes mexicanos del tercer milenio y la migración de cineastas _____	135
3.3 La mutación de la comercialización _____	139

3.3.1 La promoción del cine mexicano	140
3.3.2 La mutación de la distribución	142
3.3.2.1 Distribución para las salas de cine	143
3.3.2.2 Los <i>DVDs</i> y <i>Blu rays mexicanos</i>	148
3.3.2.4 La piratería: fuente de distribución alternativa	152
3.3.3 La mutación de la exhibición	153
3.3.3.1 La exhibición de cine nacional	156
3.3.3.2 Las nuevas opciones de exhibición en salas	159
3.4 Balance general de la última década	162
Conclusiones	168
Fuentes (Bibliografía, Hemerografía y Cibergrafía)	175

Introducción

Durante mis estudios de licenciatura en la facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, escuchaba y leía —casi a manera de letanía— que la industria cinematográfica de mi país había fallecido recientemente (poco menos de una década antes, considerando que yo ingresé a la universidad en agosto de 2002); así, con ese duelo nacional por la cinematografía de México, recibí mi formación en la carrera de Ciencias de la Comunicación. Sin embargo, aquellas afirmaciones de pesimismo —bien fundado— representaban para mí un equívoco más que una realidad que aceptara al pie de la letra: acepto sin conceder: con la ventaja que otorgan los años para comprender las cosas a cabalidad, entiendo ahora que aquella muerte anunciada por muchos de mis profesores fue una verdad irrefutable hacia los finales de la década de los noventa, sobre todo en años como 1998, cuando se estrenaron sólo ocho filmes mexicanos.

No obstante aquella situación tan paupérrima, mi propia percepción de lo que constituía en su conjunto al cine mexicano, me hacía pensar de manera un poco distinta. En aquel tiempo me pregunté, justo como hice al inicio de esta investigación, cómo era posible que una industria fallecida pudiera tener como representantes a películas tan exitosas tanto a nivel nacional como internacional: *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2001), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) o *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002). Ahora comprendo que estos casos excepcionales daban cuenta de una industria que sufría ligeros pero consistentes avances en el rubro de la producción de cine, pero que se encontraba muy rezagada en los ámbitos de la distribución y exhibición.

Desde luego, no es tan sencillo como parece: se podría afirmar que nuestro país tenía una cinematografía sin industria, sobre todo si se piensa en que en décadas anteriores el sector del cine representó incluso la sexta actividad comercial en orden de importancia a lo largo de todo el país. Hecha esa comparación, no había mucho que discutir: la industria de cine mexicano efectivamente había pasado a mejor vida. Pero más que aceptar lo anterior, prefiero refutar la idea de industria muerta con el entendimiento a cabalidad de qué es lo que realmente ha sucedido a nivel estructural en la industria de cine nacional.

De entrada, lo que se propone este trabajo de investigación para cambiar la concepción del final por el de transformación profunda de la industria es caracterizar a la cinematografía como una industria cultural, para así poder hablar a nivel estructural de cómo se constituye su dinámica de trabajo. Con la precisión de qué es lo que constituye a una industria cultural, se establecen dos cosas: la primera es la división del trabajo en las áreas de producción y comercialización; y la segunda es la caracterización de los bienes culturales, que se diferencian de todos los productos comerciales por un gran contenido simbólico existente en ellos.

A la industria cinematográfica mexicana no sólo se le comprenderá a nivel estructural, sino también histórico: objetivo principal del presente trabajo de tesis es el de realizar una explicación histórica-estructural de la industria cinematográfica mexicana del nuevo siglo. Se parte aquí de la hipótesis de que no existió una finalización sino más bien una transformación profunda, por tal motivo será necesario hablar sobre antecedentes en la producción y comercialización de cine mexicano, y la manera en que éstos se modificaron durante el nuevo milenio.

En el primer capítulo se puntualizan todas las cuestiones conceptuales, teóricas y metodológicas que se utilizarán durante la investigación. Para la construcción del marco teórico se habla sobre la transición de algunos postulados de la Teoría Crítica hacia la Economía Política de la Comunicación y la Cultura (a partir de ésta se realizará el análisis principal); de igual manera se hace una aproximación hacia la construcción del concepto de 'cultura', pues sin éste la importancia de diferenciar a una industria cultural con respecto de cualquier otra adquiere poco sentido.

En segundo término, esta investigación ofrece la mencionada parte de antecedentes, en donde se realiza un recuento del desempeño de la industria cinematográfica mexicana en el siglo XX a la luz de los conceptos y tematizaciones propuestas en el primer capítulo. Sólo gracias al análisis del desempeño de una industria

cultural a través de la historia, se pueden establecer periodos fuertemente diferenciados de sus actividades de producción y comercialización de sus obras. En esta segunda parte se comienza por hablar sobre cómo es que llegó el cinematógrafo a México y cuáles fueron las características de aquellas primeras producciones nacionales; cuál fue el proceso que dio origen a la edificación de una industria cinematográfica nacional y cuáles fueron las condiciones sociales, políticas y económicas que lo propiciaron; y, finalmente, cuáles fueron las características de esta industria en distintas etapas históricas a lo largo de casi ochenta años de desarrollo.

Es importante remarcar que dentro de esta concepción del cine como industria cultural se desprenden dos caminos que transitan inseparablemente: el primero, el industrial, que tiene que ver con las condiciones económicas y de negocio que el cine supone: se produce una obra (película) que puede o no ser distribuida y exhibida para el “consumo” de los espectadores; y un segundo, que habla sobre las implicaciones que tiene el cine como generador de contenidos simbólicos que refuerzan y/o generan la idea de una identidad nacional.

Antes de pasar al tercer y último capítulo de la tesis, y todavía como parte de los antecedentes, se analiza cuál fue el proceso de desmantelamiento que sufrió la industria cinematográfica nacional desde finales de la década de los setenta y hasta mediados de la de los noventa del siglo XX. Aquí, lo importante será atender a las cuestiones sociales y de economía mundial, que propiciaron lo anterior. Una desfavorable integración subordinada de la economía nacional en los procesos globalizadores fue en gran medida el origen del infortunio del cine mexicano en aquellos años.

Finalmente, en el tercer capítulo se expone el giro de tuerca que motivó la elaboración de esta investigación: si se explica este fenómeno sufrido por la industria de cine como si se tratara de un ser vivo, diría que, posteriormente a los años más trágicos de nuestra cinematografía, la industria de cine mexicano tuvo que adaptarse y “mutar” sus formas de trabajo en aras de la subsistencia. Esta transformación no vino dada sólo por obra del trabajo nacional en la materia: como se verá, algunas de las cuestiones tecnológicas que la llamada “era de la convergencia” supone han contribuido a que este cambio de fondo se haya dado con mayor facilidad.

Motivo de mis intereses personales y académicos, el cine siempre ha estado presente en mi vida: de la pasión de espectador desde edad temprana, pasé a la elaboración de mi tesis de licenciatura, la cual supone un análisis del cine de ficción desde la semiótica. De esa primera experiencia académica, y cobijado en la

multidisciplinaria que puede aplicarse en el estudio de la cinematografía, comprendí de mejor manera la importancia simbólica que los mensajes fílmicos pueden tener por sí mismos, así como la manera en que éstos se estructuran para crear sentido. Concluida esa inquietud de conocimiento, me propuse analizar a la cinematografía desde otra óptica: ahora a la distancia de los elementos propiamente fílmicos, quise comprender al fenómeno desde la perspectiva de industria cultural y cómo ésta se transforma y estructura a través del tiempo.

Si bien es cierto que son ya muchos los estudios e investigaciones que estudian el comportamiento de la industria de cine mexicano, es importante realizar investigaciones sobre las etapas más recientes de su historia. Con las nuevas aportaciones, la relectura de la historia de la cinematografía mexicana puede arrojar nuevas luces y conocimiento y reinterpretarse de manera distinta.

Estoy convencido de que el intento por modificar la visión pesimista sobre la cinematografía mexicana no es sólo producto de buena voluntad o de un nacionalismo idealista: en las transformaciones que ha sufrido —y continúa sufriendo— la industria nacional de cine, se encuentran patentes las razones por las que se puede negar su finalización.

PRIMERA PARTE:

MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

I.-Industrias culturales (producción y comercialización de contenidos simbólicos)

A lo largo de este capítulo se construirá el marco teórico que servirá de referencia para el trabajo de investigación aquí presentado, por tanto, será necesario establecer con el rigor propio de las ciencias sociales, qué es lo que se entenderá por 'industrias culturales', cuáles son los elementos que las constituyen, de qué manera se establece el concepto en el marco de la globalización y, finalmente, por qué y bajo qué condiciones se puede hacer mención de la existencia de una industria cinematográfica.

Antes de referirse a las características propias de lo que se entenderá por industrias culturales, es imprescindible una acepción de un concepto difícil de delimitar pero sin el que nada de lo aquí vertido tendría sentido alguno: qué es la cultura y desde qué óptica será vista en esta investigación.

Una vez aclarado lo anterior, y ya entrando al terreno propio de las industrias culturales, se requerirá hacer hincapié en dos fases de trabajo constitutivas de éstas y la manera en que funcionan: producción y comercialización (distribución y exhibición), cada una con sus respectivas subdivisiones. Por ello, se brindará un esquema de análisis que permita focalizar y hacer operacionales los distintos momentos de desarrollo de este tipo

de industrias, aplicado, en este caso, a la cinematográfica. De igual manera, se pretende caracterizar a las industrias culturales como ramas, segmentos y actividades de trabajo de producción y distribución de bienes y servicios de tipo simbólico, las cuales presentan características distintas de acuerdo con el contexto socio-histórico en el que surgen.

Finalmente, es importante decir que al estudiar el comportamiento de estas industrias culturales a través de la historia, se pueden realizar grandes periodizaciones de tiempo de acuerdo con el desarrollo más o menos constante de las mismas: cuando se observan cambios drásticos en el accionar de una industria, se advierte un periodo de ruptura y el inicio de una nueva etapa. Como se verá más adelante, cuando se entre de lleno al análisis particular de la industria cinematográfica mexicana, se propondrán aquí las periodizaciones que, para efecto de hablar sobre las transformaciones de esta industria cultural, el autor considere pertinentes.

1.1 Tres precisiones necesarias: los puntos de partida

Desde hace más de dos décadas las ciencias sociales se han venido enfrentando a un desafío epistemológico y metodológico que frecuentemente se ha traducido en una inconsistencia científica, sin embargo, este problema tan difícil de asir no debe representar un reto infranqueable donde reine la imposibilidad de delimitación teórica; por el contrario, en esta multiplicidad experimentada por las ciencias sociales —particularmente con la comunicación— debe verse una oportunidad de enriquecimiento de la labor investigativa y científica.

No es pretensión de este trabajo de tesis hacer notar una falta de rigor científico o una incongruencia metodológica a la hora de plantear el marco de referencia que conducirá a la investigación. Por tanto, es necesario establecer desde un inicio cuáles serán los postulados teóricos que delimiten y sirvan de referente a esta labor.

De entrada, hacer una revisión, recuento y análisis total de las distintas corrientes de estudio de las que se ha servido la ciencia de la comunicación es improcedente e inoperable en un trabajo de este tipo; en ningún momento es pretensión del autor realizar dicha tarea. Más conveniente, entonces, resultará hablar sólo de las corrientes de pensamiento que se adecuan a la investigación que presentamos y que servirán de marco de referencia a lo aquí planteado.

Como ciencia, la comunicación, urgida por el problema de no tener un único objeto de estudio, ha enfocado, a lo largo de toda su historia, su mirada en distintos aspectos sociales, entre los que podemos destacar dos tipos de enfoques de acuerdo con predilección de los investigadores: por un lado, el estudio de las interacciones personales y el establecimiento de todo tipo de acuerdos semióticos, surgidos, casi en su totalidad, desde una perspectiva estructural o estructural-funcionalista sobre el funcionamiento de la vida en sociedad¹; y por otro, el análisis de los medios de comunicación como productores y emisores de mensajes de consumo para una audiencia masiva.²

Este trabajo, análisis del desarrollo de la industria cinematográfica mexicana durante el siglo XX y la mutación de la misma en los albores del siglo XXI, se suscribe al estudio de los medios de comunicación, particularmente el del cine. A su vez, para el análisis del funcionamiento estas empresas de comunicación han existido muchas y muy distintas aproximaciones de estudio. A continuación se mencionará la manera particular en que este trabajo estudiará a la industria cinematográfica mexicana y para ello se presentarán los tres ejes teóricos que se utilizarán para tal propósito.

1.1.1 Una necesaria definición de cultura

A lo largo de la historia de las ciencias sociales han existido distintas acepciones del término de 'cultura', cada una de ellas ha sido producto de un momento histórico específico y ha privilegiado distintos aspectos a considerar. Para Gilberto Giménez existen tres fases en la modelación del concepto: concreta, abstracta y simbólica.

La fase concreta corresponde al momento fundacional del concepto y se atribuye al antropólogo estadounidense Edward B. Tylor en su obra *Primitive Culture* (1981) en donde se establece que: "La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las

¹ Algunos otros estudios, como el Interaccionismo simbólico de Erving Goffman, también han hablado al respecto de lo que ocurre en el espacio de encuentro interpersonal sin necesariamente constituirse como semióticos.

² Sin ningún motivo de afirmación ni una pretensión de delimitar un objeto de estudio propio de las ciencias de la comunicación que, como se mencionó, **pudiera** pareciera ausente, se muestran aquí estos dos ámbitos de estudio que han tenido una producción exhaustiva. Se reconoce la existencia de muchos enfoques existentes a lo largo de la historia de esta ciencia social tan peculiar y seguramente otros más se sumarán a los campos de estudio. No se niega aquí la validez de ninguno de ellos, puesto que este trabajo no pretende ser un recuento de problemáticas y fortunas científicas, simple y sencillamente se conciben dos grandes enfoques que, al parecer, han protagonizado lo que se ha estudiado desde esta disciplina.

costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el hombre en cuanto miembro de la sociedad”³.

Desde esta óptica, el concepto de ‘cultura’ representa el conjunto de las costumbres y prácticas *concretas* de las sociedades, incluyendo todo tipo de manifestaciones, pero se resta importancia al papel de la historicidad, como menciona el propio Giménez:

[...] el concepto tyloriano de cultura se inscribe en un contexto teórico evolucionista que en cierto sentido cancela su historicidad. En efecto, Tylor considera que la cultura está sujeta a un proceso de evolución lineal según etapas bien definidas y sustancialmente idénticas por las que tienen que pasar obligadamente todos los pueblos, aunque con ritmos y velocidades diferentes.⁴

Abstraer la cultura para pensarla “sujeta a un proceso evolutivo” deja de lado el papel contextual que hace diferentes a culturas de distintas naciones y, al menos en representación, las entendería conformadas por “fases” distintas en los modos y los tiempos, pero igualadas de fondo.

Esta primera fase mencionada por Giménez se complementa con la aportación del antropólogo germano-estadounidense, Franz Boas, para quien “[...] la cultura recupera la historia que obliga a enfatizar más bien las diferencias culturales y la multiplicidad de sus imprevisibles derroteros. Es decir, frente al rígido esquema tyloriano, Boas afirma la pluralidad histórica irreductible de las culturas”.⁵

Posterior a la fase concreta vendría una ‘fase abstracta’ en la que existe un acercamiento hacia el problema de los significados y la importancia que las formaciones imaginarias tienen para el desarrollo de las sociedades y la consolidación de la cultura “La atención de los antropólogos se desplaza de las “costumbres” a los “modelos de comportamiento”, y el sistema de cultura se restringe circunscribiéndose a los sistemas de valores y a los modelos normativos que regulan los comportamientos de las personas pertenecientes a un mismo grupo social.”⁶

Esta fase puede considerarse como un punto intermedio de la evolución del concepto y se preocupará más que nada por tratar de suscribirse a sistemas de valores y modelos normativos que regulan la vida social de las comunidades en determinados

³ Gilberto Giménez, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Conaculta, México, 2007, p.29.

⁴ *Ibid.*, p.26.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p.27.

momentos históricos.⁷ De esa manera se habría pasado de la totalidad de las expresiones, a las motivaciones o el devenir de las mismas.

Finalmente, se habla de un tercer momento o de una fase simbólica de la concepción de la cultura y se atribuye a Clifford Geertz en su libro *The interpretation of Cultures* (1973) la primera mención al respecto. Esta nueva cualidad atribuida en un espacio social pleno de significaciones abiertas a la interpretación y negociación de sentidos, representa un sesgo importante en la tradición antropológica del estudio de la cultura.

Para Geertz, la cultura puede ser vista como una “telaraña de significados” o “estructuras de significación socialmente establecidas” que permiten a los hombres interpretar cualquier tipo de manifestaciones del hombre y la naturaleza, a las que se dota de sentido. Gilberto Gimenez precisa que:

[...] lo simbólico es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles, también llamadas “formas simbólicas”, y que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación. En efecto, todo puede servir como soporte simbólico de significados culturales: no sólo la cadena fónica o la escritura, sino también los modos de comportamiento, las prácticas sociales, los usos y costumbres, el vestido, la alimentación, la vivienda, los objetos y artefactos, la organización del espacio y del tiempo en ciclos festivos, etc.⁸

De esa manera se habría pasado de la fase concreta, que sería la totalidad de las expresiones; a la abstracta, como la intención o los modos de vida de las sociedades; y finalmente a la simbólica, que implica la interpretación que el hombre hace de ese “todo” y por medio de la cual desarrolla su vida en sociedad, siempre ubicado desde un horizonte histórico específico que dota de sentido cualquier tipo de expresión cultural. En otras palabras, se concibe a la cultura como un espacio semántico susceptible de ser interpretado. Así, después de esta breve revisión histórica, para efectos de este trabajo de tesis se entenderá lo siguiente:

[...] *la cultura es organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados.*⁹

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, p.32.

⁹ *Ibid.*, p.49.

No es ocioso el recorrido a través del concepto de cultura: es necesario para entender la importancia de esta “organización social de significados” que se pueden objetivar en productos sensibles (como puede serlo una película), en contraste con alguna otra definición que pudiera malinterpretar el concepto y dar a entender la idea de una “baja” y “alta” cultura. Además, esta caracterización será muy útil cuando sea turno de hablar sobre industrias culturales, pues, como se explicará más adelante, la influencia social que éstas tienen, como creadoras de textos simbólicos de difusión masiva, es notable en la conformación de las sociedades actuales, como bien apunta el propio Giménez:

[...] las prácticas culturales se concentran, por lo general, en torno a *nudos institucionales poderosos*, como el Estado, las Iglesias, las corporaciones, los *mass media*, que son también actores culturales dedicados a *administrar y organizar* sentidos. Hay que advertir que estas grandes instituciones (o Aparatos), generalmente centralizadas y económicamente poderosas, no buscan la *uniformidad cultural*, sino sólo la *administración y la organización de las diferencias* mediante operaciones tales como la hegemonización, la jerarquización, la marginalización y la exclusión de determinadas manifestaciones culturales. De este modo introducen cierto orden y, por consiguiente, cierta coherencia dentro de la pluralidad cultural que caracteriza a las sociedades modernas.¹⁰

1.1.2 La metáfora de la globalización

Una vez establecido el concepto de cultura que se utilizará, es preciso mencionar el horizonte histórico desde el cual se parte para hacer el análisis en esta investigación. Si bien sólo se analizará a detalle lo ocurrido con la industria cinematográfica mexicana entre los años 2000 y 2010, previo a ello se explicará en un capítulo de antecedentes y en líneas generales, cuál fue el comportamiento de la misma a lo largo de la historia.

Para caracterizar y conceptualizar a las dinámicas de trabajo de las industrias culturales en el nuevo milenio, se recurrirá a la metáfora de la globalización. Es habitual que en las ciencias se recurra a esta figura retórica para tipificar o explicar procesos. Por ejemplo, se puede simplificar la complejidad de vivir en un mundo repleto de naciones, distintas y codependientes, a veces opuestas, a veces hermanas: el orbe, en palabras de Marshall McLuhan, es una gran “aldea global”. Si bien para el filósofo canadiense, esta concepción era el producto de una interconectividad humana creciente a partir de los medios electrónicos de comunicación, la operación retórica a la que se recurrió es un buen ejemplo de cómo algo tan complejo e ininteligible puede solucionarse por medio de una analogía. En esta “aldea” las relaciones sociales primarias se pueden dar de manera

¹⁰ *Ibid.*, p.36.

inmediata y de persona a persona, como si no existiera distancia alguna. En otras palabras, el orbe se vuelve consciente de sí mismo y de sus partes constituyentes.

El aspecto de la interconectividad en las comunicaciones pasa a segundo plano para efecto de esta investigación. Se acepta la propuesta de McLuhan, pero se retomará el concepto desde la perspectiva de metáfora que facilita la denominación de lo que sucede actualmente en el mundo, no sólo para designar a la multiplicidad de posibilidades de entrar en contacto que tienen las personas actualmente, sino también para referir a la entramada, compleja, densa e irreversible dependencia que presentan las naciones hoy día, sobre todo a partir de las relaciones económicas y la manera en que éstas modifican muchas de las costumbres y culturas del orbe.

Inmerso en el debate de explicar hasta qué grado se puede hablar de la existencia de la globalización y a qué precisamente se refiere el término, Ulrich Beck propone tres conceptos clave para asir de mejor manera el problema: globalismo, globalidad y globalización. Se puede asumir un primer elemento que está dado por sentado si se atiende al prefijo 'global', presente en los tres conceptos: todos refieren a fenómenos que suceden a nivel mundial. El primero de ellos, globalismo.

Por *globalismo* entiendo la concepción según la cual el mercado mundial desaloja o sustituye al quehacer político; es decir, la ideología del dominio del mercado mundial o la ideología del liberalismo. Ésta procede de manera monocasual y economicista y reduce la pluridimensionalidad de la globalización a una sola dimensión, la económica [...] [haciendo a un lado a] todas las demás dimensiones —las globalizaciones ecológica, cultural, política y social— sólo para destacar el presunto predominio del sistema de mercado mundial.¹¹

Con el advenimiento del capitalismo y el descubrimiento del Nuevo Mundo, la economía —entre muchas otras cosas— alcanzó un carácter global que no ha perdido hasta la fecha y que ha progresado de manera tal que hoy en día pareciera estar incluso por encima de las soberanías nacionales.

Gracias al sufijo 'ismo', presente en el término 'globalismo', podemos comprender de mejor manera la concepción de Beck. Similar al imperialismo del que hablaba Lenin, el globalismo de Beck atiende a una doctrina o sistema en la que el mercado mundial dictaría el rumbo social del planeta y supondría Estados 'reguladores' antes que dictaminadores del devenir social.

Octavio Ianni exagera la proposición de Beck cuando afirma que: "En cierto modo se puede decir que el Nuevo Mundo, África, Asia y Oceanía que conocemos son

¹¹ Ulrich Beck, *¿Qué es la globalización?*, Bolsillo Paidós, Barcelona, 2008, p.32.

invenciones del capitalismo, siempre concebido como un modo de producción material y espiritual, como un proceso civilizador universal”.¹²

Después hay un segundo término que implica una percepción de ‘vivir en un mundo repleto de naciones distintas y similares’. Iguales en tanto todos somos seres humanos y diferentes en la manera en que cada uno entendemos la vida.

*La globalidad significa lo siguiente: hace ya bastante tiempo que vivimos en una sociedad mundial, de manera que la tesis de los espacios cerrados es ficticia. No hay ningún país o grupo que pueda vivir al margen de los demás. Es decir, que las distintas formas económicas, culturales y políticas no dejan de entremezclarse y que las evidencias del modelo occidental se deben justificar de nuevo. Así, <<sociedad mundial>> significa la totalidad de las relaciones sociales que no están integradas en la política del Estado nacional ni están determinadas (ni son determinables) a través de ésta.*¹³

Las fronteras territoriales entre naciones, explicitadas en los mapas geográficos, son la mayor ilusión —salvo contadas excepciones, como el llamado muro de la “ignominia” que divide a México de los Estados Unidos— que acaso se asume como verdadera y de incuestionable existencia. Vivir en una sociedad mundial, implica una percepción consciente de no tener una única nacionalidad mundial: soy mexicano en tanto que vivo dentro de un territorio regido por un Estado soberano, distinto de aquellos que, a su vez, regulan la vida de otras tantas nacionalidades, delimitadas también por otros espacios geográficos. La globalidad es la conciencia de vivir en un mundo antes que en un territorio único y de percibir diferencias en la manera en que cada cultura vive.

Finalmente se llega al último concepto, quizá el más mencionado y el de mayor importancia para objeto de este trabajo. Distinto a las concepciones de la experiencia de vivir en la ‘globalidad’ y de que el ‘globalismo’ de la economía, que marca el rumbo de las sociedades; la globalización representa, de acuerdo con el mismo Beck: “[...] los procesos en virtud de los cuáles los Estados nacionales soberanos se entremezclan e imbrican mediante actores transnacionales y sus respectivas probabilidades de poder, orientaciones, identidades y entramados varios”.¹⁴

Globalización contiene al globalismo y a la globalidad por igual, sólo que no permite que el papel de la economía ni el de las diferencias culturales sean los que reinen con exclusividad a la hora de describir las características propias del tiempo actual en que se vive. No sólo es el papel de los mercados mundiales lo que alcanza el designio de

¹² Octavio Ianni, *La sociedad global, Siglo XXI, México, 2007*, p. 33.

¹³ Ulrich Beck, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

global; son las naciones las que, en pro de un desarrollo, adoptan relaciones de mutua ayuda y dependencia en la búsqueda de un desarrollo o mejora. Sin embargo, dichas correspondencias se basan en esquemas y modelos que casi nunca les son propios a las naciones periféricas, sino impuestos y que deben adoptar por la necesidad de no ser marginadas de la estructuración global de la economía.

Ulrich Beck enlista ocho aspectos a tener en cuenta sobre el fenómeno de la globalización¹⁵ entre los cuáles se destacan tres para este trabajo: “El ensanchamiento del campo geográfico y la creciente densidad de intercambio comercial, así como el carácter global de la red de mercados financieros y el poder cada vez mayor de las multinacionales [o transnacionales]”¹⁶ y “Las corrientes icónicas de las industrias globales de cultura.”¹⁷

A lo que se pretende llegar con este recorrido de conceptos sobre fenómenos de carácter mundial es a reconocer en la economía un papel fundamental en la creación de relaciones sociales de producción, de las cuáles depende en última instancia el curso de la vida social. En la dinámica de las sociedades, compleja y continua, hay elementos que intermedian la manera en que esta globalización permea a cada cultura. Por lo anterior, se debe tener en claro que no se debe asociar a la globalización con una homogeneización directa de las culturas del orbe. Nada más falso que lo anterior pues cabe considerar que

[...] en esta fase globalizadora no sólo no se procura uniformar —como si fuese el gran desiderátum cultural del capitalismo—, sino que por el contrario se trata de aprovechar la diversidad a favor de la consolidación del sistema y, específicamente de los grandes negocios corporativos.¹⁸

El proceso de globalización, más que homogeneizar, propicia una dilución de las fronteras culturales, en donde las identidades regionales, nacionales y mundiales entran en conflicto propiciando: 1) una reafirmación de las especificidades culturales propias de cada país y 2) el establecimiento de nuevas redes de significación comprensibles a un nivel mundial, independientemente de la región en la que se viva.

Comprender el funcionamiento de una industria cultural —sobre todo la cinematográfica— al interior de una misma nación, muestra sólo una parte de un

¹⁵ *Ibid.*, pp. 35-36

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Héctor Díaz-Polanco, *Elogio de la diversidad. Globalización, multiculturalismo y etnofagia*, Siglo XXI, 2007, p.10.

problema muy complicado en el que intervienen factores de carácter transnacional o mundial. Si se tiene en cuenta esta 'complejidad' a partir de la globalización, se pueden conformar estrategias o planificaciones de más amplio alcance que ayuden a la protección de las industrias culturales en el ámbito local.

1.1.3 La Economía Política de la Comunicación y la Cultura

Una vez establecidos los conceptos de 'cultura' y 'globalización', será turno de hablar sobre el objeto de estudio en concreto para la investigación: una industria cultural en el marco de la globalización. Para lo anterior, de la compleja totalidad de corrientes de pensamiento y teorías sociales utilizadas desde las Ciencias de la Comunicación, se revisarán postulados de la Teoría Crítica, proveniente de la escuela de Frankfurt, que servirán plantear el origen de la problemática sobre la industria cultural y sociedad de masas, y posteriormente se hará un enlace de éstos con los estudios de Economía Política de la Comunicación y la Cultura (EPCC).

De entrada, y a reserva de una explicación a detalle más adelante en este mismo capítulo, basta decir que:

*En un sentido estricto, economía política es el estudio de las relaciones sociales, particularmente las relaciones de poder, que mutuamente constituyen la producción, distribución y consumo de recursos, incluidos los recursos de comunicación. Esta formulación tiene un cierto valor práctico porque llama la atención sobre cómo opera el negocio de la comunicación, por ejemplo, cómo los productos comunicacionales transitan a través de una cadena de productores [...]*¹⁹

Se deberá entender, entonces, que este trabajo de investigación, se centrará en el análisis de las fases de producción y comercialización²⁰ de un medio de comunicación masiva, como el cine. Así, con un punto de partida que está más ligado a la economía que a la comunicación (pero sin perder de vista a ésta como punto de llegada), se problematizará a esta industria cultural a través de la historia, desde su gestación hasta

¹⁹ Vincent Mosco, "La economía política de la Comunicación: una actualización diez años después" en *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 11., 2006, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p.59.

²⁰ Para efectos de este trabajo, las fases de distribución y exhibición serán comprendidas desde un solo concepto que agrupará a ambas: comercialización.

su transformación profunda con los procesos globalizadores de la economía hacia finales del siglo XX y principios del XXI.²¹

El hecho de estudiar desde la producción y comercialización (conceptos económicos) a procesos socioculturales que derivan en problemáticas comunicacionales no es un problema nuevo. Como se verá en este mismo capítulo, un acercamiento interdisciplinar es necesario para tener un panorama más preciso sobre lo que sucede en la compleja, continua, dinámica y cambiante sociedad. Néstor García Canclíni defiende el argumento cuando dice que:

Si se modificó el lugar de la cultura en la sociedad es porque, como revela este nuevo vocabulario [tecnológico], la industrialización de la producción cultural entrelaza los bienes simbólicos con las innovaciones tecnológicas y con algunas de las zonas más dinámicas de la economía y las finanzas. Cambió también el modo de estudiar los procesos socioculturales. La bibliografía sobre cultura, generada hace tres décadas casi exclusivamente por las humanidades, la antropología y la sociología, se ocupaba de identidades, patrimonio histórico y nación. Ahora es habitual que los procesos culturales sean examinados en relación con inversiones, mercados y consumos.²²

Hechas las tres aclaraciones de partida: 1) qué se entenderá por cultura, 2) por globalización y 3) por qué la EPCC, es turno de hablar en específico sobre los estudios que han tratado el problema de la “industrialización” de la cultura y la “reproducción masiva” de los objetos culturales. El origen de estas discusiones se encuentra en la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt.

1.2 Teoría Crítica

Se conoce como teoría crítica al conjunto de teorías y corrientes de pensamiento provenientes de académicos de distintas disciplinas asociados por la Escuela de Frankfurt, entre quienes destacan Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse y más recientemente Jürgen Habermas. Los campos de pensamiento

²¹ Se entiende que los procesos globalizadores existen desde siglos anteriores al XX. El mejor ejemplo es quizá el descubrimiento de América por parte de los españoles; sin embargo, el concepto cobró un sentido específico en la década de los noventa cuando se empezó a observar el papel de la tecnología y de la economía como rubros en donde se percibieron cambios notables que permitieron una cohesión e interacción dependiente entre distintas naciones en el mundo.

²² Néstor García Canclíni y Ernesto Piedras Fera, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, Siglo XXI, México, 2008, p. 9.

que abarcan estas teorías van desde la estética y las artes; la sociología y antropología; hasta la filosofía y la economía.

¿Pero en dónde radica la particularidad “crítica” de esta teoría? En primer lugar es necesario aclarar que las primeras concepciones de la misma surgen a mediados de los años treinta en la Europa de entre guerras y se continuarán desarrollando durante y después de la Segunda Guerra Mundial en Alemania y en los Estados Unidos.

Ubicados desde ese horizonte histórico, pensadores como Max Horkheimer y Theodor Adorno plantearon y analizaron problemáticas en torno a la llamada “Modernidad” que se vivía y al avance notable de los totalitarismos en Europa, casi siempre con una visión pesimista y de “regresión” en donde en lugar de ir hacia un estadio superior ó mejor, se retrocede y “[...] se hunde en un nuevo género de barbarie”.²³

Estos autores hicieron una crítica de la sociedad en la que vivían, a la que consideraban como injusta y opresora (irracional). Max Horkheimer decía que los hombres conservaban relaciones económicas y formas sociales que ya no correspondían necesariamente a sus fuerzas y necesidades. La actividad social, para ellos, no estaba determinada en primer orden por un conocimiento verdadero de lo que sucede en sociedad, sino por impulsos que falseaban la conciencia de los hombres.

Si bien para el marxismo la economía determina en última instancia a la vida social, los factores psíquicos, dice la teoría crítica, desempeñan un papel importantísimo en el proceso social en su conjunto.²⁴ Respecto de este último, la cultura constituye los cimientos de un edificio en constante construcción y debe ser concebida de manera dinámica y en relación a la totalidad social.

La cultura ha propiciado que en la conciencia de los sometidos y de los opresores se creen las relaciones de dominación de unos hombres a otros. En ese contexto, la autoridad, propia de todas las formaciones sociales antagónicas, es una categoría histórica central.²⁵ Es tarea de esta teoría crítica advertir sobre las imposiciones que moldean a la sociedad desde los procesos productivos y en rutinas de la vida corriente, y que han generado una crisis de la razón.²⁶

²³ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Prólogo a Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Argentina, 2009, p.51.

²⁴ Véase: Max Horkheimer, “Historia y psicología” en, *Teoría Crítica*, Amorrurtu, Argentina, 2008, pp. 22-43.

²⁵ Véase: Max Horkheimer, “Autoridad y familia” en, *op cit.*, pp-76-151. Particularmente en el apartado dos, donde Horkheimer analiza el papel histórico de la autoridad en distintos modos de producción.

²⁶ Véase: Max Horkheimer, *op cit.*, 289 pp. A lo largo de esta obra, Horkheimer construye en una serie de ensayos las bases de la Teoría Crítica. En los escritos se hacen reflexiones críticas sobre el papel de instituciones —como la familia— como reproductoras de los caracteres humanos que requiere la vida social

Pese a todo, y debido a la extensión de la Teoría Crítica, sería motivo de un trabajo aparte la revisión de todos y cada uno de sus postulados. Por tanto y para avanzar en el propósito de esta investigación, se hará una focalización en torno a las problemáticas de la industria cultural que la teoría plantea y que son explicadas en algunos apartados desde la problemática de la industrialización que imperaba en aquellos años.

Para Lucila Hinojosa, estudiosa de la industria cinematográfica mexicana,

El punto de partida de la teoría crítica es el análisis del sistema de la economía de intercambio; intenta penetrar el sentido de los fenómenos estructurales de la sociedad contemporánea, el capitalismo y la industrialización. Entre sus preocupaciones está el intento de acompañar la actitud crítica respecto de la ciencia y la cultura, con la propuesta política de una reorganización racional de la sociedad, capaz de superar la crisis de la razón.²⁷

Como en el trabajo de Hinojosa, aquí se planteará un análisis de la industria cinematográfica mexicana y se considera pertinente explicar el origen de estas cuestiones, para ello y para acercarnos a la definición de 'industria cultural', se requiere comprender el contexto del surgimiento del concepto.

1.2.1 Dialéctica de la Ilustración

Uno de los libros más representativos de la Teoría Crítica —acaso el más importante— es sin lugar a dudas *Dialéctica de la Ilustración* de Theodor Adorno y Max Horkheimer. En esta obra se planteó una crítica profunda al concepto de 'razón' y sobre la manera en que, desde tiempos de la Ilustración, se habrían sentado las bases de la sociedad moderna sobre un sistema de pensamiento racional que trataba las cosas en términos de verdades absolutas.

Adorno y Horkheimer critican en este libro el papel que esta idea de 'razón' habría jugado en la sociedad moderna, pues lo que se entendía por tal concepto no era otra cosa que una justificación para poder implementar un mecanismo de dominio del hombre sobre la naturaleza y sobre la humanidad. No se debe perder de vista que dichas concepciones surgieron en un tiempo en que los totalitarismos en Europa dejaron de ser una simple

y que establecen las relaciones sociales de cada comunidad. Particularmente en el ensayo "Teoría tradicional crítica", pp. 223 a 272, el filósofo alemán hace un recorrido epistemológico sobre lo que hasta ese entonces había supuesto la teoría "tradicional" en ciencias naturales y sociales y lo que debiera devenir en una "teoría crítica" de la sociedad, que apresurara a un desarrollo de una "sociedad sin injusticia".

²⁷ Lucila Hinojosa Córdova, *El cine mexicano. De lo global a lo local*, Trillas, México, 2003, p.22-23.

amenaza para convertirse en una realidad patente. La idea de la ‘razón’, creían, se habría degradado sobre manera y puesto al servicio de un sistema autoritario.

La actividad humana de dominación de la naturaleza habría mostrado un lado humano verdaderamente desalentador y sumido en la barbarie: ya no sólo el control del mundo sino también el del hombre por el hombre. En el esfuerzo de continuar con su crítica a la razón, Horkheimer y Adorno re-conceptualizan algunas de las tareas más cotidianas del hombre, vistas desde una óptica crítica que alertaba sobre medios de control y sojuzgamiento. En el sentido anterior, los autores habrían de crear un concepto fundamental para posteriores estudios de las ciencias sociales: Industria Cultural.

1.2.2 Industria Cultural para la teoría crítica

Como se explicó en el apartado anterior, en *Dialéctica de la Ilustración* se contienen discusiones tan complejas como diversas sobre distintos aspectos de la filosofía occidental, éstas van de hablar del concepto de razón, y lo que los autores mencionan como su ‘crisis’, a las implicaciones que tiene el hecho de que producciones culturales, como el caso del cine y la radio, puedan considerarse productos fabricados (de fábrica, literal) de manera industrial. Tan es así, y sin perder de mira cómo la ‘razón’, para los autores alemanes, se confunde o degrada, que un capítulo en particular trata de ello: “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”.²⁸

Una de las primeras impresiones en torno a esta llamada ‘industria de la cultura’ es la difusión masiva de productos culturales, que al ser creados en serie y consumidos por un grupo amplio de individuos, darían la posibilidad a que la autoridad pudiera continuar sojuzgando —ahora de manera más efectiva— a las clases oprimidas. Adicionalmente, en la concepción de la Industria Cultural se deja entrever una concepción negativa de la reproducción masiva de productos culturales, como degradadora del arte: un debate sobre “la alta” y “baja” cultura, que es comprensible por el tiempo en el que surgieron tales planteamientos, pero a los que no se suscribe esta investigación. Qué mejor ejemplo para lo anterior que observar las concepciones que se tenían del cine y la radio:

La cultura marca hoy todo un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. [...] Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio de políticas de acero [...] El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como

²⁸ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.*, pp.165-213.

industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos.²⁹

Los autores alemanes creían que estas ‘industrias’ facilitaban el control de las sociedades por medio de pautas de sistematización o de estandarización. Aquí es importante hacer notar que esta investigación en ningún momento considera que los postulados de la Teoría Crítica sean poco válidos o tengan escasamente una aplicación en la ciencia actual. Enrique Bustamante habla también de ello cuando dice: “Incontables autores han buceado desde entonces en las teorías de estos autores [Adorno y Horkheimer], en su radical pesimismo sobre la cultura industrializada (en singular) y en su concepción esencialista de cultura [...]”³⁰ Y más adelante afirma:

Tachados de <<apocalípticos>> a decir de la famosa polarización de Umberto Eco, no han sido pocos los que han aprovechado este apelativo para, sin matices, condenar una obra que sigue teniendo un notable valor heurístico como avanzada pionera de un conocimiento crítico de aspectos esenciales de la sociedad capitalista.³¹

Si bien el pesimismo al que alude Bustamante es innegable en obras como *Dialéctica de la Ilustración*, hay siempre una conciencia de trabajo en *pro* de una mejora social y es en ello —en su visión “apocalíptica” confrontada con un anhelo de cambio— donde reside lo “Crítico” de la Teoría. La lectura de este tipo de textos debe hacerse con la perspectiva histórica desde la cual se originaron; si los mismos se utilizan para explicar fenómenos sociales actuales, debe existir un gran cuidado que conduzca a encontrar las correspondencias y distanciamientos pertinentes en su aplicación.

1.3 La economía política de la comunicación y la cultura y las industrias culturales

Si bien los postulados de la Teoría Crítica mencionados antes en este capítulo han sido tratados exhaustivamente desde la academia, se piensa que fue necesaria la discusión de

²⁹ *Ibid.*, p.165-166.

³⁰ Enrique Bustamante, “De las industrias culturales al entretenimiento. La creatividad, la innovación... Viejos y nuevos señuelos para la investigación de la cultura”, *Diálogos de la comunicación*, núm. 78, enero-julio de 2009, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS), p.2. Consultada el 04/04/10 en el siguiente enlace electrónico:

<http://www.dialogosfelafacs.net/78/pdf/informes/78BustamanteEnrique.pdf>.

³¹ *Idem.*

ellos para reafirmar la idea de transformación de las industrias culturales a través del tiempo. Además, este grupo de estudios son el momento fundacional de muchas de las corrientes de pensamiento actuales en Ciencias Sociales, en las que destaca el espíritu de cuestionamiento de nuestras sociedades.

La Teoría Crítica y la EPCC no son enfoques indisolubles de estudio: en casi todos los casos de los estudios que se agrupan bajo este enfoque (el de la EPCC) ni siquiera se pueden separar y tomar como indistintos. Lo crítico (que no es exclusivo de Adorno y Horkheimer) radica en la postura de discusión rigurosa en torno a cómo se generan las problemáticas sociales, con miras a ofrecer las implicaciones de las mismas y caminos posibles de superación o de transformación.

Como se citó antes, para Vincent Mosco la EPCC representa el estudio de “relaciones sociales que constituyen la producción, distribución y consumo de recursos vinculados a empresas de comunicación”, por tanto, desde esa misma óptica debe ser comprendida este trabajo de tesis, el cual analiza el funcionamiento de una industria cultural nacional como es la cinematografía de México.

Se debe entender que las investigaciones realizadas a partir de la EPCC representan un intento interdisciplinar desde las ciencias sociales para poder traducir —si se permite el término— de manera más precisa el funcionamiento de la vida del hombre en tanto ser social. Para lo anterior, se han constituido disciplinas y metodologías de estudio con conceptos, herramientas y objetos de estudio propios de distintas ciencias, que se han agrupado bajo una sola corriente de investigación. Es así que, por ejemplo, existe la psicología social, antropología lingüística, geografía económica, entre otras tantas como la misma EPCC.

De las relaciones sociales de producción en terrenos de la cultura que marca Mosco como el campo de estudio de la EPCC, se constituyen las empresas de medios y organizaciones que tienen un papel importante dentro de la economía de las naciones hoy día y, aunado a ello, contienen la especificidad de creación de textos simbólicos para el consumo masivo (o no) de las sociedades. De acuerdo con la importancia que se le da a distintas fases del proceso que va de la producción a la distribución y exhibición de bienes, a estas empresas se les ha caracterizado como Industrias Culturales o Industrias Creativas³². Esta tesis se suscribe el primer término.

³² Véase: David Hesmondhalg, “Cultural and creative Industries”, en Tony Bennett y John Frow [eds.], *The Sage Handbook of Cultural Analysis*, SAGE, Londres, 2008, pp. 552-569. Aunque pudiera parecer un sinónimo, el término de Industrias Creativas enfoca la importancia de todo el proceso cultural en el papel de

Finalmente, se debe destacar la importancia que tiene para la EPCC la comprensión de los procesos históricos como cambiantes, continuos, dinámicos y complejos. Vincent Mosco comenta al respecto:

La Economía Política ha dado importancia tradicionalmente al entendimiento del *cambio social y la transformación histórica*. [...] El objeto es identificar ambos, patrones cíclicos de expansión y contracción a corto plazo, y ciclos de transformación a largo plazo que señalan un cambio fundamental en el sistema”.³³

La cita anterior puntualiza dos aspectos que deberán ser tomados en cuenta: 1) el trabajo de análisis de la EPCC debe ser forzosamente comprendido dentro de periodos específicos de la historia —pues sólo a través de ellos es como se pueden notar los cambios en la economía y la estructuración de las sociedades—, y 2) todo intento de abstracción de un proceso tan complejo, como es la dinámica social, debe resultar en una exposición conforme a patrones de semejanza que den cuenta, de manera más sencilla, de procesos históricos distintos unos de otros.

Los dos puntos anteriores serán la guía que conduzca la redacción de los siguientes capítulos de tesis, pues en la caracterización de la industria cinematográfica a través de la historia, se tendrán que proponer periodizaciones de acuerdo con la repetición de prácticas de trabajo, o con una digresión completa de las mismas.

1.3.1 De la Industria cultural a las industrias culturales y los medios como industrias culturales

Después de la creación del concepto de industria cultural en los años cuarenta, se continuó con la discusión en torno al mismo y se fueron encontrando especificidades propias para cada industria (cine, radio, televisión, libro, etc.), de manera tal que se prefirió el término en plural: “[...] el concepto de Industrias Culturales (en plural) nace de los años setenta después de una larga travesía del desierto de dos décadas que afectó a todo el pensamiento de sus inventores originales, Adorno y Horkheimer”³⁴.

la propiedad intelectual, no sólo en las industrias del *copyright*, sino en aquellas que de alguna manera generan patentes mencionando entonces a la “economía creativa” como la más importante de la cadena de trabajo.

³³ “Political economy has traditionally given priority to understanding *social change and historical transformation*. [...] The object was to identify both cyclical patterns of short term expansion and contraction and more long-term transformative cycles that signal fundamental change in the system”. Vincent Mosco, *The political economy of communication*, SAGE, Londres, 1996, p.27. La traducción es mía

³⁴ Enrique Bustamante, *op. cit.*, p. 2.

Sin duda, la discusión sobre los alcances del término Industrias Culturales está aún tan vigente como lo estuvo en el siglo pasado, sin embargo, en aras del propósito de este trabajo de estudio, se debe establecer qué se entenderá por tal concepto. Primero, se citarán dos definiciones, la primera del texto *Industrias Culturales: El futuro de la cultura en juego* coordinado por la UNESCO y la segunda de Ramón Zallo, que servirán de punto de partida para resaltar los puntos que se privilegiarán en esta investigación.

*Se estima, en general, que existe una industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando una estrategia de tipo económico [...]*³⁵

[una industria cultural es un] conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinada finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social.³⁶

Ahora bien, los medios de comunicación, como creadores de este tipo de productos de valor dual, económico y simbólico, serán entendidos como industrias culturales, en donde se destacará no el valor creativo, sino el de ‘reproducción ideológica’ en el consumo de los productos. Nicholas Garnham entiende de la misma manera a los medios como industrias culturales y nos plantea los tres puntos de entrada marcados por la EPCC para estudiar al problema: “[...] los medios son sistemas para la **producción, distribución y consumo** de formas simbólicas, las cuales necesariamente requieren de la movilización de recursos sociales escasos—ambos, materiales y culturales”³⁷.

Retomando lo planteado: es la especificidad simbólica, que este tipo de empresas de medios y/o industrias culturales plantea, en contraste con el resto de las industrias (manufactureras, extractivas, etc.), la que ha hecho que se generen enfoques multi-relacionales entre la economía, la política y la comunicación. Pese a lo anterior, se considera que el factor económico es el que destaca sobre el comunicacional y debe entenderse sólo como el punto de entrada para la comprensión de un problema muy complejo que tiene aristas políticas y de comunicación, como afirma Philip M. Napoli:

³⁵ Ari Anverre, *et al.*, *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*, México, FCE/Paris, Unesco, 1982, p 21.

³⁶ Ramón Zallo, *Economía de la comunicación y la cultura*, Akal, Madrid, 1988, p. 6..

³⁷ “[...] the media are systems for the **production, distribution, and consumption** of symbolic forms which necessarily require the mobilization of scarce social resources—both material and cultural”.

Nicholas Garnham, *Emancipation, the Media and the Modernity: Arguments about the Media and Social Theory*, Oxford University Press, Reino Unido, 2000, p. 39. La traducción y las negritas son mías. El término escasez es económico e implica que no pueden conseguirse suficientes recursos para producir lo suficiente como para cubrir todas las necesidades.

Las Industrias de Medios poseen una cierta cantidad de características económicas distintivas, y un entendimiento de estas características puede dar un conocimiento útil del amplio rango de dimensiones del comportamiento de las industrias de medios y sus audiencias/consumidores, ayudándonos a entender patrones de producción, distribución y consumo de productos mediáticos.³⁸

Sobre el “consumo” de esta particularidad simbólica en los productos de las industrias culturales es preciso apuntar lo siguiente, a partir de García Canclíni: “[Se entiende al] *consumo cultural como el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la **dimensión simbólica***”.³⁹

La dimensión simbólica a la cual hace alusión García Canclini es el elemento fundamental de análisis que permite diferenciar a los productos culturales (y su consumo) de aquellos que no lo son, y es en la reproducción de la ideología que despliegan y en la apropiación que cada individuo tenga de ella, donde radica la clave del consumo cultural.

1.3.2 Distintos tipos de industrias culturales

Para hablar en específico sobre las fases de trabajo de las industrias culturales, Augustin Girard, menciona que es preciso atender a la diferenciación de dos tipos de éstas: “aquellas en las que una creación [...] es objeto de un número muy grande de reproducciones gracias a procedimientos industriales y la utilización de máquinas”⁴⁰ (como el caso de la industria musical, específicamente con los *cd*'s); y aquellas en las que el propio acto creador implica desde el primer momento un instrumental especializado y la participación de diversos elementos que, coordinados, contribuyen a la elaboración de un producto único (como el desarrollo de software)⁴¹. El cine puede entrar en ambos casos, pues, además de necesitar un aparato especializado para la creación de películas, éstas pueden ser reproducidas a gran escala y de manera industrial.

³⁸ Media Industries poses a number of distinctive economic characteristics, and an understanding of these characteristics can provide useful insights into a wide range of dimensions of the behavior of the media industries and their audiences/consumers, helping us to understand patterns in production, distribution, and consumption of media products.

Philip M. Napoli, “Media Economics and the Study of Media Industries”, en Jennifer Holt y Alisa Perren [eds.], *Media Industries: History Theory and Method*. Wiley-Blackwell, Oxford, Reino Unido, 2009, p. 168.

³⁹ Néstor García Canclíni, “Los estudios sobre comunicación y consumo: El trabajo interdisciplinario en tiempos neoconservadores.”, en *Diálogos de comunicación* N° 32, Marzo 1992, p 2. Consultada el 10/12/09 en el siguiente enlace electrónico:

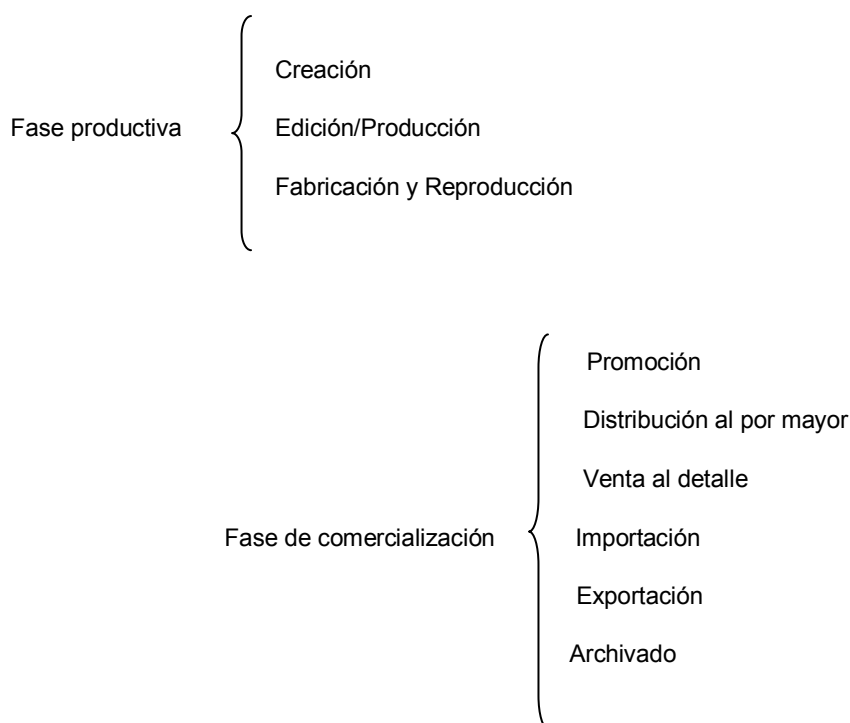
http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/32-02NestorGarcia.pdf. Las negritas son mías.

⁴⁰ Augustin Girard, “Primera parte. Problemática general y definiciones”, en Ari Anverre, *et al. Op. cit.*, p 21.

⁴¹ *Idem*.

Por último y para facilitar el proceso de análisis de cualquier industria cultural se requiere de una fragmentación en distintos campos o fases de trabajo sobre los que se lleva a cabo una labor de esta índole. Augustin Girard, ofrece un cuadro muy útil sobre de los campos de actuación y las fases de producción y comercialización de las industrias culturales, que permite hacer operacionales las variables de estudio.

En primer lugar, en la parte que corresponde a los campos, él ofrece diez elementos en total: libros, diarios, discos, radio, televisión, cine, nuevos productos y servicios audiovisuales, fotografía, reproducciones de arte y publicidad⁴². Y al hablar de las fases de trabajo sugiere dos grandes divisiones: la fase productiva y la fase de comercialización.



El esquema propuesto por Girard permite clasificar a los elementos constitutivos de cada campo de trabajo de la industria cultural por medio de valores (cifras de negocios, cantidades económicas), volumen (títulos, ejemplares, productos de consumo) y personal (gente encargada de laborar en cada uno de las subdivisiones de las fases de producción y comercialización). Estos elementos constituyen un primer acercamiento que permite una

⁴² Aunque parece sobrepasada esta categorización, sobre todo si se piensa en internet o derivaciones de la llamada “era de la convergencia”, en este trabajo de tesis se revalida, pues, estas nuevas posibilidades tecnológicas no constituyen nuevas industrias culturales, y sí nuevas plataformas con posibilidad de reproducción para los productos de las industrias “clásicas” que menciona Girard.

explicación integral sobre cómo funciona una industria a partir de sus elementos tangibles, desde la misma actividad laboral de las personas en las distintas ramas de trabajo, hasta la manera en que se comercializan los productos y las ganancias que se obtienen de los mismos.

La simple enumeración de estos elementos constituiría sólo un trabajo descriptivo que es en efecto importante y necesario llevar a cabo; no obstante, a la EPCC le interesa ir más allá del simple recuento de todas las partes constitutivas de una industria, como explica Janet Wasko, quien se ha dedicado a estudiar a la industria cinematográfica desde esta perspectiva, especialmente a la hollywoodense:

De hecho, el enfoque en un medio o industria, como el cine, puede parecer antitético para el intento de la economía política de ir más allá de describir la organización económica de las industrias mediáticas. El estudio de la economía política del cine debe incorporar no sólo la descripción del estado de la industria, sino, como Mosco explica una comprensión teórica de estos desarrollos [...]⁴³

Lo anterior revalida la propuesta de Mosco que se citó antes, en la que se hacía referencia a la necesaria ubicación histórica de patrones de comportamiento de las industrias, que se puedan objetivar en cambios tangibles de sus productos y la manera en que estos son recibidos por los consumidores. En este sentido, en los siguientes capítulos se intentará acompañar al desarrollo histórico estructural de la industria cinematográfica mexicana, reflexiones sobre los temas que cada época distinta del cine mexicano presente. La meta será englobar similitudes en los procesos productivos y de comercialización y rupturas o transformaciones en los mismos, así como la manera en que éstos surgen y afectan a la sociedad.⁴⁴

⁴³ Indeed, the focus on one medium or industry, such as film, may be seen as antithetical to political economy's attempt to go beyond merely describing the economic organization of the media industries. The political economic study of film must incorporate not only a description of the state of the industry, but, as Mosco explains, "a theoretical understanding of these developments [...]"

Janet Wasko, *How Hollywood works*, SAGE, Londres, 2003, p. 10. La Traducción es mía. La Economía Política tiene tantos representantes como focos de estudio. Algunos autores dirigen su enfoque hacia la tecnología, otros lo depositan en la sociología o en la política, en las estructuras de mercado, etc. En este estudio, se privilegiará el papel histórico y de cambio de la industria cinematográfica mexicana.

⁴⁴ En el capítulo 2 de la tesis, en donde se analiza brevemente la historia de la industria de cine mexicano previo al año 2000, se advierten seis procesos distintos de trabajo: 1) orígenes del cine mexicano, 2) industria cinematográfica mexicana, 3) época de oro de la industria, 4) vaivenes de la industria, 5) declive de la industria y 6) ¿fin de la industria?. Dichos periodos son resultado de una generalización de elementos similares que permiten englobar un proceso de años de trabajo dentro de seis grandes conceptos de sencilla asimilación.

1.4 Industrias Culturales en la actualidad

Dejando atrás el momento de gestación del concepto de 'industria cultural', se reconoce ahora una pluralidad de las mismas de acuerdo con la materialidad del tipo de productos que ofrecen, pero que tienen como común denominador la característica 'simbólica' que los distingue de otros tipos de productos. En este apartado se pretende dar cuenta de cuáles son las especificidades de estas industrias de la cultura, las cuales se encuentran un periodo de la historia de la humanidad distinto en el que surgieron, y que se gestó hacia finales de siglo XX y se continúa dando hasta nuestros días. La particularidad de este tiempo viene dada por una evolución del sistema capitalista de producción y el avance vertiginoso de la tecnología, y supone una interconexión y dependencia entre todo el mundo.

Desde luego, el campo de las industrias culturales no ha sido la excepción y ha experimentado también una transformación a partir de estas premisas. Dicho cambio ha puesto en entredicho algunas prácticas tradicionales en la manera de hacer negocios o comerciar los bienes culturales y ha reivindicado la solidez de algunas otras. No obstante estas transformaciones, se debe recordar, como apunta Enrique Bustamante, que:

[...] el eje de las industrias culturales es su reproductibilidad, la inserción de un trabajo simbólico en un proceso mecanizado que permite su conversión en mercancía, porque sólo la copia realizada a escala relativamente amplia materializa establemente la secuencia de comunicación de un objeto adquirible [...]⁴⁵

Así, gracias a esa gran posibilidad de alcance permitido por la reproductibilidad que alcanza a las masas, el contenido simbólico de los productos culturales puede llegar a un número masivo de consumidores que se enfrentan no a productos comunes; sino a contenidos repletos de significados. El sistema capitalista ha adoptado este esquema dinámico de producción y comercialización y ha influido de manera innegable en la modelación del trabajo artístico y de los contenidos ideológicos de las obras.⁴⁶

⁴⁵ Enrique Bustamante, "Introducción. Las industrias culturales entre dos siglos", en Enrique Bustamante [coord.], *Hacia un nuevo sistema de comunicación mundial. Las industrias culturales en la era digital*, Gedisa, España, 2003, p. 23.

⁴⁶ *Idem.*

1.4.1 La transformación de las Industrias culturales

Como horizonte histórico meta (aún cuando se analicen diferentes etapas históricas del cine mexicano, el énfasis de esta investigación recae en el nuevo milenio) propuesto para el análisis se han tomado los diez primeros años del nuevo milenio. La hipótesis de partida nos dice que las actividades de las industrias culturales se modificaron hacia finales del siglo XX gracias al desarrollo de la globalización en sus aspectos económico, tecnológico y social que han caracterizado al mundo en los últimos tiempos.

Aquella ‘reproductibilidad’ que hacía perder el ‘aura’ de las obras autorales de la que hablaba Walter Benjamin⁴⁷ fue el común denominador no sólo de las obras cinematográficas, sino también de la pintura, música y muchas otras disciplinas durante todo el siglo XX. Sin embargo, como sugiere la teoría posmoderna,⁴⁸ la modernidad de la humanidad alcanzó etapas de desarrollo impresionantes que llevan a pensar en la existencia de una nueva etapa histórica de la humanidad. Éstas características de desarrollo se caracterizan, entre otras muchas razones, por un notable y vertiginoso avance de la tecnología. Siguiendo con estos postulados posmodernos, habría que hablar ahora de una ‘hiperreproductibilidad’ de las obras: hoy en día, los ‘consumidores’ pueden convertirse en los mismos ‘reproductores de aquello que consumen: tan sólo basta pensar en lo sencillo que es “quemar” un filme en *DVD* o en cualquier otro formato digital.

⁴⁷ Véase: Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, 128 pp.

⁴⁸ Véase: Gilberto Giménez, *op. cit.*, pp. 53- 91. Existen muchos teóricos que hablan sobre la Posmodernidad, algunos de los más destacados son Jean Baudrillard, quien teorizó sobre el concepto de *Hiperrealidad* y cómo los medios de comunicación pueden filtrar y moldear la manera en que percibimos la realidad; Gilles Lipovestky, quien advierte un rompimiento del discurso narrativo continuado de la historia de las sociedades, originado en gran medida por el dominio del mercado y el gran desarrollo tecnológico, que a su vez han sido causantes de un individualismo marcado en las sociedades; y Zygmunt Bauman, quien propone la metáfora de “Tiempos Líquidos”—en contraste con los “Tiempos sólidos” donde todo era estable y seguro— para caracterizar al periodo histórico en el que vivimos, como un tiempo de incertidumbre en donde la identidad es sólo materia de opción y los individuos la cambian cuando y donde quieren. Gilberto Giménez, al hacer un recorrido sobre éstos y otros postulados posmodernos comenta que si la Modernidad se caracteriza por la *Diferenciación* (Autonomización de las diferentes esferas de la sociedad: económica, política, social y cultural. Cada una con instituciones, especialistas y lugares específicos), *Racionalización* (ordenamiento y sistematización que siguen las sociedades con el objetivo de hacer predecible y controlable la vida del hombre) y *Mercantilización* (conversión de cualquier tipo de producto en mercancía); a la *Posmodernidad* le corresponde una *Hiperdiferenciación* (desarrollo de una inmensa variedad de formas culturales), una *Hiperracionalización* (uso de tecnologías para extender y privatizar el consumo cultural, así como la eliminación de los límites entre cultura “auténtica” e “inauténtica”: las imágenes de los media reemplazan a lo auténtico) y una *Hipermercantilización* (Prácticamente todas las áreas de la vida social han sido mercantilizadas. El *marketing* ha invadido el espacio familiar: las familias ya no son uniformes: cada integrante de la misma tiende a elegir entre distintos estilos de vida).

Pero no sólo fue la tecnología lo que se transformó profundamente; también las relaciones comerciales y económicas entre países sufrieron una alteración hito desde finales de la década de 1980. En México, por ejemplo, el modelo económico adoptado por el Estado durante ese periodo contribuyó de manera decisiva en la modificación de estas circunstancias, primero con la inscripción en el Acuerdo General sobre Comercio y Aranceles (*GATT*, por sus siglas en inglés) en 1986 y, finalmente, con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994.

En el marco de estos desarrollos tecnológicos y acuerdos comerciales, la especificidad simbólica de las industrias culturales ha adquirido una importancia trascendental: en tanto que ahora es muy fácil acceder a los productos culturales de cualquier parte del mundo —de manera casi inmediata—, las particularidades que cada cultura expresa por medio de sus productos culturales se enfrentan constantemente ante productos de distinta procedencia con los cuáles se tiene que competir comercialmente (no se olvide que los bienes culturales se caracterizan por el binomio comercio/simbólico que contienen). Por lo anterior, se dirá que la exposición constante ante contenidos simbólicos de distintas regiones del orbe puede ocasionar tres escenarios distintos —que no son necesariamente excluyentes entre sí—, en los que cabría hacer todos los matices necesarios posibles:

- 1) La cultura de la cual se es parte se puede reafirmar al estar en presencia de otras distintas: la presencia de la otredad como un signo positivo de reforzamiento.
- 2) La entrada en contacto con otras culturas puede dar paso a una “negociación” de contenidos que derive en una “hibridación cultural”.⁴⁹
- 3) El dominio de ciertas culturas por medio de la imposición de una cosmovisión particular a través del triunfo comercial y simbólico de sus bienes culturales

Como consecuencia de los tres escenarios anteriores, la problemática del valor simbólico de los bienes culturales puede llevarse al delicado terreno de la construcción de identidad, y se puede argumentar sobre la necesidad de una protección de los contenidos culturales de cada país o región, si se comprende el problema a nivel mundial o nacional, respectivamente. Néstor García Canclini habla al respecto:

⁴⁹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México 1989, pp.13-25. El autor reflexiona en esta obra sobre cómo se gestan los procesos de apropiación de identidades en las sociedades modernas que enfrentan a su propias culturas con otras distintas; a tradiciones con aspectos de la modernidad; a contenidos cultos con populares o masivos, etc. La diferenciación que propone García Canclini no es abrupta para dualidades como éstas; es más bien un proceso lleno de matices en donde se “hibrida” gradualmente la construcción de una identidad propia.

No se trata, sin embargo, solamente de la sociedad nacional, sino de una concepción globalizada de lo social, lo político y lo público. En esta etapa son necesarias políticas internacionales apropiadas con leyes que protejan la propiedad intelectual, la difusión, y el intercambio de bienes y mensajes, y controlen las tendencias oligopólicas. Una sociedad incluyente requiere marcos normativos nacionales e internacionales y soluciones técnicas que respondan a las necesidades de cada sociedad, y que se opongan a la simple comercialización lucrativa de las diferencias o su subordinación a gustos internacionales masivos. Por eso es necesario que las industrias culturales no se organicen como *negocio* sino también como *servicio*.⁵⁰

Cuestiones como las anteriores serán examinadas en el tercer y cuarto capítulos de la tesis cuando se analice el desempeño de la industria cultura cinematográfica mexicana a finales del siglo XX y principios del XXI. Fue preciso aclarar desde ahora el carácter ‘global’ que, con marcada tendencia, mantiene la economía mundial hoy día —y desde hace ya más de 30 años—, para saber de qué manera se instaura una industria cultural desde ese horizonte y el porqué de la importancia de suscribir los planteamientos hasta aquí expresados en el marco de lo que se explicó antes con el nombre de globalización y desde una perspectiva que privilegie el concepto de cultura y sus implicaciones.

1.4.2 El estudio de las industrias culturales hoy y a futuro

De aquella ‘industria cultural’ de la que hablaron Adorno y Horkheimer poco queda; hoy día, el alcance y penetración de los bienes culturales pareciera haber alcanzado un desarrollo sin precedente, y para muestra sólo piénsese en la *premier* del más reciente éxito hollywoodense: la distribución de la película bien se puede realizar vía satelital y la fecha de exhibición ser la misma en todos los cines del orbe. El problema de la ‘espacialización’, que se entiende como el proceso por el cual se superan las limitaciones de espacio y tiempo sobre la vida social,⁵¹ existe desde el momento en que el hombre fue capaz de trasladarse de un sitio a otro con una intención de trabajo o relación social; sin embargo, nunca como ahora se habría facilitado tanto y jugado un papel tan importante dentro del quehacer de la economía mundial.

Aun cuando se ha dicho aquí que el papel que juega la economía como modificadora de las industrias culturales es quizá el más importante, también se dijo que el objetivo de llegada debiera recaer en el terreno de la comunicación por la importancia

⁵⁰ Néstor García Canclini, “La nueva escena sociocultural”, en Néstor García Canclini y Ernesto Piedras Feria, *op. cit.*, p. 39

⁵¹ Vincent Mosco, *op. cit.*, p. 69.

que las industrias culturales tienen como formadoras de imágenes e historias —productos culturales— que interpretan, imitan y ayudan a crear y recrear la vida de una cultura. Por eso se insiste, a riesgo de ser redundante, en que sólo la interdisciplinariedad de las ciencias sociales puede ofrecer una traducción tan rica de realidad social, mas no se debe de olvidar cuál es el sentido de todo lo que se investiga. Se menciona lo anterior como una aclaración para el uso de los recursos teóricos y conceptuales de la EPCC, y en el mismo sentido se cita a Bernard Miège, quien, como el autor de este trabajo realiza con esta investigación, ha estudiado los *procesos de cambio* de las industrias culturales:

El origen de las mutaciones que afectan a las ICM [Industrias Culturales Mediáticas] no proviene solamente del ámbito financiero, y no podemos hacer corresponder los cambios claramente identificables tanto en la creación de los productos culturales como en la línea editorial de los medios o en la calidad de la información con cada operación financiera (en crecimiento desde comienzos del siglo): he aquí una proposición que probablemente no es reciente, pero que se reafirma con fuerza en la actualidad. Esto tiene toda una serie de consecuencias para aquellos que encuadran su trabajo dentro del campo de la EPC, siendo la primera la necesidad de ampliar sus perspectivas.⁵²

Se acepta aquí, como dice Miège, que los cambios no sólo provienen del ámbito financiero, como se verá en los siguientes capítulos con el caso específico de la transformación de la industria cinematográfica mexicana; casi todos provienen de alguna problemática de ese orden, pero el papel del contexto social y político del momento tiene también muchísima influencia.

Y ya que Miège menciona que no es sólo el ámbito financiero, él mismo propone siete elementos a tener en cuenta en donde se producen estas “mutaciones” que él llama de las industrias culturales:

- 1) las mutaciones financieras,
- 2) las innovaciones técnicas y las mutaciones socio-técnicas correlativas,
- 3) las mutaciones en la concepción de los productos culturales e informativos,
- 4) las mutaciones en la distribución y difusión de los productos culturales e informativos,
- 5) las mutaciones de las prácticas de consumo,
- 6) las mutaciones en los soportes de cultura e información y
- 7) las mutaciones en las relaciones entre arte, cultura y comunicación.⁵³

Si bien los puntos mencionados por el investigador francés son bastante específicos, algunos de ellos serán retomados en esta investigación, aunque no de

⁵² Bernard Miège, “La concentración en las industrias culturales mediáticas (ICM) y los cambios en los contenidos” en *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 11, 2006, p. 160.

⁵³ *Ibid.*, pp 161-164.

manera puntual, pues las líneas que separan a unos de otros son bastante estrechas,⁵⁴ y en la continua, dinámica y cambiante realidad social, se muestran de manera compleja.

En el mismo sentido que Miège, el investigador español Juan Carlos Miguel de Bustos vislumbra una transformación de las industrias culturales a partir de la influencia de internet y el nuevo rol que juegan los consumidores, en quienes los productores de mensajes depositan un rol importante como indicadores instantáneos de los gustos y preferencias.⁵⁵

Habrà que tomar en cuenta estas observaciones que hablan de una transformación en el modo de operación de las industrias culturales. El momento específico que se vive desde el auge globalización, los cambios tecnológicos recientes y los contextos particulares de cada nación sientan las bases para la creación de industrias culturales nacionales muy distintas a las tradicionales. Por lo anterior, una revisión contextual del panorama previo de la industria cinematográfica mexicana se hace necesario: de esa manera será contrastante la caracterización de la industria cultural en el siglo XXI *versus* la “tradicional” del siglo XX.

1.4.3 La era digital y la economía informacional

Entre todas las innovaciones tecnológicas que han modificado a las industrias culturales, la digitalización constituye la más importante de ellas: ahora es posible traducir información, como textos, imágenes o sonidos a un formato que pueda ser reproducido por un microprocesador. Gracias a esta posibilidad de transformación de cualquier contenido —texto, audio, video, multimedia— hacia un formato único, ahora todo puede caber en un mismo dispositivo reproductor. Sin embargo, lo anterior no significa necesariamente que los modelos tradicionales de consumo se hayan agotado, como apunta Enrique Bustamante al hablar sobre el estudio de las industrias culturales en la era digital:

El estudio de los diferentes productos y servicios culturales y comunicativos no avala en ningún caso la teoría de una ruptura repentina en la cultura humana, ni una visión sustitutiva de los antiguos soportes y redes por los nuevos, sino un paisaje de larga

⁵⁴ Por ejemplo, pudiera considerarse como mutación del “consumo cultural” a las películas que se ven en un aparato móvil, pero también puede considerarse a ello como una mutación en la manera de “exhibir y difundir al cine”, o una de los “soportes de cultura e información”.

⁵⁵ Véase: Juan Carlos Miguel de Bustos, “Cambios Institucionales en las industrias culturales” en el Portal de la Comunicación /Instituto de Comunicación de Universidad Autónoma de Barcelona, consultado el día 07/10/10 en la página electrónica: http://www.portalcomunicacion.com/esp/n_aab_lec_3.asp?id_llico=27.

coexistencia que apenas acaba de comenzar. Pero las redes digitales han logrado convulsionar profundamente las bases, relaciones y equilibrios sobre las que se asentaba la creación-producción-distribución de la comunicación y la cultura social anterior, generando confrontaciones y, muchas veces, dolorosas recomposiciones.⁵⁶

No caben las lecturas positivas o negativas de la digitalización: es un hecho y las empresas mediáticas y culturales así lo han entendido. A lo largo de los recientes años se han discutido tanto los beneficios de igualación de formatos para contenidos distintos, como el riesgo que éstos implican al facilitar sobre manera su reproducción. En el sentido anterior, también han sido motivo de disputas legales las alternativas de gratuidad y pago de los productos digitalizados: para los sectores productivos, la piratería es sinónimo de plagio y afecta directamente a sus intereses; en cambio, para algunos los sectores más pobres de la población —sobre todo en países en vías de desarrollo como México— representan la única vía de estar a la par de las novedades de las industrias culturales que se consumen de manera legal.

Con todo, parece complejo hablar de una nueva manera de comercialización mundial de contenidos culturales sin hablar de los matices que están dando paso a estas nuevas formas, y es justo en ello en donde se argumenta y justifica la propuesta antes mencionada de Bernard Miegè. Dada esta complejidad, son necesarios estudios que analicen las particularidades y “mutaciones” que se están dando en cada una de las industrias culturales (televisión, radio, publicidad, etc.); este estudio hará lo propio con la industria cinematográfica mexicana

1.5 El método histórico-estructural y la industria cinematográfica

Una vez explicados los conceptos y ejes teóricos con los que se conforma este trabajo de tesis, es necesario precisar que los mismos serán utilizados a partir del método histórico-estructural de investigación.

Por método se entiende a “[...] un conjunto de principios, presupuestos y patrones básicos de razonamiento, mediante los cuales el científico liga la teoría, los conceptos y los datos de la experiencia, y no meramente como una serie de procedimientos estandarizados o de técnicas predeterminadas y universales”.⁵⁷ Se debe aceptar que en

⁵⁶ Enrique Bustamante, “Resumen”, en Enrique Bustamante [coord.], *op. cit.*, p. 15.

⁵⁷ Enrique Sánchez Ruiz, “Apuntes sobre una metodología histórico-estructural”, en *Comunicación y sociedad*, núm 10-11, septiembre-abril 1991, Universidad de Guadalajara, p. 12.

cualquier investigación científica, y sobre todo en una de ciencias sociales, el método y su respectiva metodología se utilizan no por ser una vía infalible de acceso a verdades totales, sino porque su planteamiento es congruente con las hipótesis y los objetivos que cada pesquisa se plantea.

En el intento desentrañar las relaciones sociales que conforman a las actividades de producción y comercialización de recursos culturales, la EPCC ha utilizado en ocasiones el método histórico-estructural para analizar específicamente el desempeño de empresas de comunicación masiva, sobre todo en Latinoamérica.⁵⁸ En México, Enrique Sánchez Ruiz constituye uno de los grandes impulsores de este método de estudio; en este apartado se destaca su relevancia y aportación con el texto citado y referido.

Los dos preceptos a partir de los cuales se articula el método histórico-estructural con énfasis en el análisis de un medio de comunicación (o industria cultural en este caso) son:

1. Establecer una biografía (descripción histórica) de la empresa de comunicación o industria cultural que se analiza. La concepción de la realidad histórica: existencia de un pasado, presente y futuro.
2. Explicar las vinculaciones e interacciones sociales que se dan entre los actores o agentes de trabajo de un medio de comunicación o industria cultural, a partir de los cuales se genera una estructura compleja.⁵⁹

Es importante señalar que la estructura no existe en realidad como un objeto concreto, sino es más bien una reconstrucción mental de los individuos, quienes, con la vinculación de trabajo, la crean idealmente y se sienten parte de la misma. También se precisa que el mismo concepto puede abarcar a diversos factores de la totalidad social, pero en este estudio se circunscribe sólo al ámbito de la industria cultural cinematográfica: ¿cómo es que se articula el trabajo de producción y comercialización de los bienes cinematográficos al interior de la industria y a través del tiempo?

Para hacer operacional el análisis histórico-estructural de una industria cultural existen diversas vías, aquí se citó antes una propuesta de Augustin Girard y con base en la misma y en la aportación de las “mutaciones” de Bernard Miege, se propondrá una tabla propia que agrupe a los diferentes momentos de trabajo de la industria cinematográfica mexicana. La propuesta que se mencionará constituye una guía estructural para orientar la explicación de las distintas etapas de la industria

⁵⁸ *Ibid.* p. 21.

⁵⁹ Véase, *Ibid.* pp. 11 -49.

cinematográfica mexicana que se analicen; el apego a la misma será lo más preciso posible, sin embargo la redacción de los siguientes capítulos de la tesis no presentará los resultados de manera esquemática, pues tal situación sesgaría el entendimiento de un proceso complejo como lo es el desempeño de una industria.

Para el análisis de la producción de cine, la directriz es la siguiente:

	Cifras y elementos	Aspectos Tecnológicos	Aspectos cualitativos
Creación	Número y nombre de directores, productores, guionistas, actores y personal de trascendencia para la industria cinematográfica mexicana.	Equipos de filmación y sus características.	Explicación contextual de la realización de filmes importantes de trascendencia para industria cinematográfica mexicana. Temáticas, tratamiento, géneros y estilos en las películas mexicanas.
Edición/ Post-Producción	Número y nombre de compañías productoras y/o trabajos independientes.	Tecnología para la post-producción y sus características.	Situación coyuntural del surgimiento y/o desempeño de las compañías productoras de cine.
Fabricación/ Reproducción	Volumen de copias de filmes.	Tecnología para la reproducción de películas y sus características.	Alcances y desempeño en la reproducción de películas por parte de las compañías productoras.

Algunos aspectos de la producción están tan intrínsecamente relacionados con algunos de la comercialización, que sólo se diferencian de manera conceptual y esquemática, pero en la práctica difícilmente pueden ser estudiados aparte, como es el caso de la fabricación y posterior distribución de filmes.

Sobre el caso de la producción también es importante aclarar que la revisión de las películas se realizará de manera sintética y con el cuidado de no desviar los objetivos de esta investigación. De manera implícita, la reivindicación del análisis de los contenidos intenta ser una crítica a la EPCC, la cual, en algunos casos, ha centrado su interés principal en aspectos económicos y comerciales y ha descuidado un poco el papel de las temáticas como factor de importancia en el desarrollo de las industrias culturales.

Para el análisis de la comercialización de cine, la directriz es la siguiente:

	Cifras y elementos	Aspectos Tecnológicos	Aspectos Cualitativos
Promoción		Tecnología para la promoción de cine mexicano.	Explicación de la manera en que se promocionan las películas mexicanas.
Distribución (de cine mexicano y de cine en México)	Número y nombre de distribuidoras de cine mexicano y de cine en México.	Tecnología y aparatos para la distribución y sus características.	Explicación de la manera en que se distribuyen las películas
Exhibición (de cine mexicano y de cine en México)	Número y nombre las compañías exhibidoras en México.	Tecnología y plataformas de exhibición y sus características.	Explicación sobre cómo se concibe a la exhibición en sus distintas etapas: en salas de cine, en formatos digitales (<i>dvd</i> , internet), en compra en tv de paga, de manera gratuita en tv de paga, y a través de la tv abierta.

Sobre la comercialización se aclara que no mencionarán cifras sobre la promoción del cine mexicano, por no ser ésta un área de trascendencia e impacto para la industria nacional, como sí lo es en Hollywood, por ejemplo. De nueva cuenta, el sesgo en algunos aspectos, como la distribución y exhibición —sobre todo en cuestiones digitales—, está tan próximo que resulta muy difícil explicar por separado estas cuestiones.

El análisis con base en las dos guías anteriores, se acompañará de la explicación del momento histórico y contextual de las distintas etapas de la industria cinematográfica mexicana que se analice. En el capítulo de antecedentes se omitirán algunos detalles y se mencionarán sólo aquellas cuestiones que son fundamentales para comprender el desarrollo de la industria previo al inicio del siglo XXI.

Además de la aclaración sobre la guía operativa para el análisis, se retoman ahora algunos conceptos antes mencionados, vistos ahora desde el ámbito propio de la cinematografía. Como se explicó, la cultura es aquella organización social de significados que los individuos interiorizan a manera de representaciones compartidas y que objetivan

en formas simbólicas (como puede ser una película, un gesto, o una seña, etc.) y en contextos históricos específicos. Por otra parte, se habló también sobre la reproducción a gran escala de estas formas simbólicas objetivadas en productos comerciales como una de las condiciones para la existencia de una industria cultural, y se apuntó que, dado el fuerte contenido simbólico de algunos bienes, como los libros o películas, deben diferenciarse de cualquier otro tipo de productos industriales, como la producción seriada de sillas o de televisores.

Es cierto que la cultura está inserta en todo hecho social, pero es evidente el valor ideológico que puede contener una película a diferencia de una silla o algún producto comestible, donde el valor comercial está antes que el simbólico.⁶⁰ Coincidiendo con Rodrigo Gómez García se afirma que:

[...] los productos culturales —en este caso los cinematográficos— los entiendo de dos formas: por un lado [...] [como] elementos dinámicos que contribuyen en la elaboración de las culturas e identidades nacionales, y, por el otro, como mercancías producidas y distribuidas en una estructura industrial capitalista.⁶¹

Entonces, la industria cultural cinematográfica está supeditada a la existencia de los siguientes factores:

- 1) la existencia de una compleja objetivación simbólica contenida en un texto (película) que tanto imita como contribuye a la creación de una cultura específica, y
- 2) a la reproducción masiva y en ocasiones estandarizada de dicha objetivación pero distribuida en un mercado que la valoriza económicamente.

A manera de conclusión de este capítulo, sólo resta insistir en la existencia de industrias culturales distintas (cine, televisión, radio, publicidad, etc.), cada una con diferentes posibilidades de aproximación de estudio, pero interrelacionadas en un sistema complejo con elementos hegemónicos y subordinados en ámbitos locales y globales. Por tal motivo, y hoy día más que nunca, el devenir de cualquier industria cultural afecta de manera directa en el accionar de todas de manera más o menos fuerte. Pese a esta interrelación, para comprender el funcionamiento de cada una de ellas es importante notar

⁶⁰ Véase: Daniel Matto, "Todas las industrias son culturales: crítica de la idea de "industrias culturales" y nuevas posibilidades de investigación", en *Comunicación y sociedad*, núm 8, julio-diciembre de 2007, Nueva época, Departamento de la comunicación social, Universidad de Guadalajara, 131-154 pp.

⁶¹ Rodrigo Gómez García, "La industria cinematográfica mexicana 1992-2003, estructura, desarrollo, políticas y tendencias.", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Época II., vol. XI, núm. 22, diciembre 2005, Universidad de Colima, p.253.

las diferencias en las maneras que unas y otras se producen y consumen, como afirma Rodrigo Gómez:

debemos considerar [...] dos aspectos. Primero, dentro del sector de las industrias culturales antes que en el sector de la economía de la cultura, para entenderlas inicialmente dentro de una lógica de producción y organización particular compartida y, después, con los distintos subsectores y ramas que integran el amplio y difuso sector de la economía de la cultura, a partir de sus características simbólicas e identitarias. Segundo, recalcar la idea de definir a las IC en plural, pues si bien su carácter audiovisual (tecnológico) y cultural (simbólico) es su principal singularidad, cada una de ellas posee particularidades en sus formatos o en la circulación de sus productos, lo que las diferencia una de otras; su esencia plural nos ayuda a entender la existencia de matices y peculiaridades entre ellas. Por ejemplo, la industria de la televisión se caracteriza por su distribución en flujo (continua), mientras que la del video y la musical se da por edición (Miège, 1989:273-289; Bustamante, 2003; Herscovici; 2005). También es importante reflexionar en sus diferentes espacios de recepción comunicativa –salas de cine, hogares, telefonía móvil, espacios públicos...–, en sus diversas formas de acceso –renta, compra, pago por evento, etcétera– (Garnham, 1990; Herscovici, 2005), y en los soportes materiales e inmateriales de sus productos.⁶²

Además de lo anterior, la comprensión del cine como una industria cultural amplía, de acuerdo con Federico Dávalos Orozco, sus posibilidades académicas de estudio:

Desde una perspectiva sociológica [y de ciencias de la comunicación] es, pues, inadecuado y limitativo referirnos al cine exclusivamente como un proceso estético o artístico. Esta limitación resalta en las indiscutibles relaciones del cine con los demás medios de comunicación colectiva (radio, televisión, prensa, historieta, fonogramas, etc.). Con éstos el cine comparte el carácter industrial de la producción estandarizada de mensajes, y no siempre, o mejor casi nunca estos productos sobresalen por sus valores artísticos.⁶³

Para este trabajo de investigación, los medios de comunicación tradicionales serán considerados como industrias culturales, las cuales están en un constante, dinámico, continuo y complejo desarrollo. Se está en contra de aquellas ideas que, por ejemplo, vaticinan una supuesta “finalización” de las industrias cinematografía o editorial frente a las nuevas posibilidades tecnológicas que transforman los receptores o plataformas donde se consumen los contenidos. En la dinámica de trabajo y desarrollo de las sociedades, las industrias culturales pueden modificar su esquema de operación de tal manera que se produzca una transformación profunda de las mismas sin que necesariamente se dé fin a su existencia; los contenidos autorales han evolucionado

⁶² Rodrigo Gómez García, “Políticas e Industrias audiovisuales en México: apuntes y diagnóstico”, *Comunicación y Sociedad*, núm.10, julio-diciembre 2008, Nueva Época, p. 195.

⁶³ Federico Dávalos, *El cine mexicano: una industria cultural del siglo XX*, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Tesis de Maestría en Comunicación, 2008, p.13.

evidentemente, pero no como exclusivamente consecuencia necesaria del avance tecnológico, sino como respuesta a la evolución de la sociedad y cultura mismas. En el sentido anterior, se sostiene la idea de que ver una película en algún dispositivo móvil o en la pantalla de un ordenador afecta a muchas ramas de trabajo de la cinematografía (producción digital, distribución en línea, exhibición a través de múltiples dispositivos, por ejemplo) puede ocasionar una transformación profunda (“mutación”) de la cinematografía; en el que se hace evidente una nueva manera de comprender al negocio del cine en el mundo.

Previo a entrar de lleno al análisis de la industria cinematográfica mexicana en el tercer milenio, se ofrecerá un capítulo sobre los antecedentes histórico-estructurales de la misma. La redacción de esta etapa previa del cine mexicano resulta imprescindible para la comprensión de cómo se constituye el accionar del séptimo arte nacional hoy día. Sin embargo, por no constituir uno de los objetivos principales de esta investigación, no se hablará a detalle sobre la producción y comercialización de cine en México de los años 1897 a 1999; en cambio se favorecerá la mención de grandes bloques temporales que generalicen los aspectos histórico-estructurales más importantes de la industria cultural que aquí se analiza.

SEGUNDA PARTE:

ANTECEDENTES

2.-La industria cinematográfica mexicana en el siglo XX

Hablar sobre la historia del cine mexicano es hablar de más de 100 años de tradición; la cinematografía mexicana es tan extensa como lo es la historia del cine mismo —tan sólo siete meses de diferencia separan el inicio de una y otra—⁶⁴. A lo largo de todo ese tiempo, la manera de generar, hacer y ver cine en México (y en el resto del mundo) se ha modificado en un sinnúmero de ocasiones, ya sea por el simple desarrollo tecnológico, la historia política de las naciones, o por el contexto mundial económico o de guerra que ha afectado a la producción de películas.

De la misma manera, y como señalan Federico Dávalos⁶⁵ e Isis Saavedra Luna⁶⁶, la historiografía de manera preponderante, y distintas investigaciones desde distintos campos de estudios, como son la economía, la sociología ó la comunicación, han contribuido a analizar diferentes aspectos de la vasta cinematografía nacional y su pasada industria consolidada.⁶⁷ Por lo anterior, atendiendo a la extensa historia del cine

⁶⁴ Aurelio de los Reyes, *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 2002, p. 8.

⁶⁵ Federico Dávalos, *op. cit.*, p. 22. Si bien, Dávalos menciona a los años sesenta como el inicio académico del estudio de la cinematografía mexicana, se infiere, tan sólo por ver la bibliografía de su trabajo de tesis de maestría, que las investigaciones al respecto son numerosas.

⁶⁶ Isis Saavedra, *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2007, p. 23.

⁶⁷ El Instituto Tecnológico de Monterrey (ITESM) dedica una página al cine mexicano, en donde se contiene un listado de películas y directores con informacion sobre los mismos, así como una enumeración de 193

mexicano, este segundo capítulo sólo hará mención —de manera breve— de seis etapas clave para la comprensión de la historia de la industria cinematográfica mexicana de 1897 a 1999:

- 1) *Orígenes del cine mexicano*
- 2) *Industria cinematográfica mexicana*
- 3) *Época de oro de la industria*
- 4) *Vaivenes de la industria*
- 5) *Declive de la industria*
- 6) *¿Fin de la industria?*

Las etapas sugeridas en este capítulo responden a la insistencia que se hiciera previamente, en donde se afirmó la importancia que, para la EPCC, tiene el establecimiento de periodos específicos en la historia de una industria o empresa de comunicación o cultura. Si el análisis reconoce la existencia características similares en las actividades de producción y comercialización, se generalizan éstas dentro de una misma etapa; en cambio, cuando se advierten transformaciones en la estructura de la industria cinematográfica, se habla del paso a una nueva época o fase histórica.

2.1 Orígenes del cine mexicano

Como se explicó previamente, el cine, además de ser un medio de comunicación, puede ser comprendido como una industria cultural con dinámica de trabajo multifactorial, en donde se labora con la finalidad de creación productos de valor dual: económico/simbólico. Sin embargo, para poder alcanzar esta especificidad “industrial” es necesario el reconocimiento de una integración compleja de las distintas fases de trabajo que la advierten. Tanto la producción como la comercialización debieran estar vinculadas por medio de un proceso armonioso y simbiótico de trabajo que asegurara el éxito de todas las partes, o al menos permitiera el mínimo beneficio posible y por ende la subsistencia del sistema.

Sustentado en lo anterior, este apartado se titula los “orígenes del cine mexicano” y no “orígenes de la industria cinematográfica mexicana”: el cine surgió como novedad científica y entretenimiento, antes que como un gran negocio y una industria cultural. La

referencias bibliográficas sobre el tema de la cinematografía mexicana, sin contabilizar entre ellas artículos académicos tales como ponencias o artículos de revistas.

El enlace para acceder a la página es el siguiente: <http://www.cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>.

llegada del cinematógrafo a México, las primeras películas exhibidas y filmadas en nuestro país y los vaivenes de la comercialización de aquel primer cine son las principales características a tener en cuenta.

Es importante contrastar el inevitable fracaso que tendría el kinetoscopio⁶⁸ frente al cinematógrafo, pues en ello radica una de las claves por las que el cine más adelante se convertiría en uno de los grandes negocios del siglo XX. Emilio García Riera describe el funcionamiento del aparato de Thomas Alva Edison: “[...] llegado al país en enero de 1885, era un aparato que sólo admitía la visión individual: había que inclinarse ante él pegando los ojos a la lente para advertir unas figuras, filmadas en estudio, que representaban por lo general, breves proezas [...]”⁶⁹

Ambos aparatos se convirtieron rápidamente en plataformas de entretenimiento, pero el estadounidense jamás hubiera podido ser un negocio a gran escala, pues, con su exhibición individual, limitaba enormemente el negocio de masas inherente en la naturaleza proyectiva del cinematógrafo.

2.1.1 El cinematógrafo y los primeros exhibidores

Nunca como en el inicio de la historia del cine mexicano, la producción y la distribución de las películas estaba controlada por un mismo grupo: con la llegada de los representantes de los hermanos Lumière a México —Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Von Bernard— en julio de 1896⁷⁰ y la venta del cinematógrafo y de las primeras películas filmadas es como inicia la historia del cine mexicano.

¿Destino Fatal o simple casualidad de la historia? La relación del Estado con el cine mexicano se origina también en este primer año. Porfirio Díaz se convertía tanto en el primer espectador cinematográfico —más su familia y gabinete— como en la primera estrella del cine nacional.⁷¹ Sin embargo, es también en estos primeros años de la historia de la cinematografía mundial —incluida la mexicana— donde se da la primera partición de

⁶⁸ El kinetoscopio fue un invento de los estadounidenses William Kennedy Laurie Dickson y Thomas Alva Edison, y surgió años antes que el cinematógrafo de los Lumière. El invento norteamericano era capaz de presentar una serie de imágenes continuas que daban la ilusión de movimiento; sin embargo, era de uso exclusivo de una sola persona a la vez, a diferencia del cinematógrafo, que multiplicó el número de espectadores simultáneos.

⁶⁹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, Conaculta-Imcine/ Ediciones Mapa, México, 1998, p. 18.

⁷⁰ Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p.8.

⁷¹ *Ibid.*, pp- 8-13.

trabajo del negocio del cine: la exhibición quedaba no siempre en manos de los mismos productores.

El invento del cinematógrafo, que significaba la proyección de fotogramas en serie que daban la ilusión de movimiento, no garantizaba *per se* su exhibición, de manera tal que se tenían que rentar espacios donde la proyección de las cintas fuera posible. Cada vez que los representantes de los Lumière viajaban por el interior de la República, se encargaban tanto de producir cintas —que tiempo después serían exhibidas por todo el mundo— como de mostrar las filmadas en Francia, y localizar sitios similares al de aquella primera exhibición pública en la droguería Plateros, ubicada en la calle homónima⁷² —hoy día de nombre Madero.

Desde aquel entonces, el cine desplegaba sus potencialidades tanto comerciales, con la venta de películas vírgenes o filmadas y la renta de sitios de exhibición; como culturales, al reproducir distintos aspectos del mundo y dar a conocer de manera visual otras nacionalidades. Así, del asombro científico del registro de imágenes “en movimiento” se dio paso a uno de los negocios más fructíferos en la historia de México.

Posterior a la partida de los franceses y a la toma de distintas “vistas” de la nación, entre las que destacan aquellas donde aparece Porfirio Díaz como protagonista, serían los exhibidores quienes, en vista de que el escaso material proyectado rápidamente dejaba de atraer la atención de los espectadores, tienen que tomar el papel de productores, como sucedió con Guillermo Becerril, el francés Carlos Mongrand o Salvador Toscano quienes desde el año de 1898 comenzaron a realizar filmaciones mexicanas.⁷³

No mucho habría de cambiar en aquellos primeros años: la temática de las películas sería en su gran mayoría documental, primero de la vida diaria y después de fiestas, eventos deportivos y actos políticos. Las vistas que no reflejaron a Porfirio Díaz eran copia fiel de lo que acontecía con las clases populares, incluso a veces se anunciaba dónde y cuándo se realizaría una filmación para que las personas del pueblo pudieran acudir y salir retratadas, como explica Aurelio de los Reyes:

Otro recurso, para nosotros el más importante, era la filmación de los lugares visitados y de su gente, continuando con la tradición Lumière. Anunciaban su propósito en los programas que se repartían en las calles y en la entrada de las funciones: “con oportunidad se avisará el día y el lugar en que se tomarán algunas vistas de esta localidad. Esta empresa se encarga de sacar vistas particulares y para recuerdos de familia, como entierros, bodas,

⁷² *Ibid.*, p. 8.

⁷³ Federico Dávalos, *op. cit.*, p. 28.

bautismos, etcétera”; o a través de “gritones” que recorrían las calles o de letreros en sitios estratégicos de la ciudad.⁷⁴

De esa manera, con la reproducción de la vida diaria del pueblo, las élites empezaron a perder el interés por el cine hacia el año 1900 y las exhibiciones, que se llevaban a cabo en sitios tan inapropiados como jacalones, no eran otra cosa más que negocios familiares de camarógrafos-productores y exhibidores-dueños de carpas,⁷⁵ en su gran mayoría.

Uno de los aspectos fundamentales en este punto de la historia del cine en todo el mundo es la mutación de la organización de la cadena de valor que realizan los grandes monopolios de producción y comercialización franceses —como Pathé—: se establecieron las ramas de la industria: producción, distribución, exhibición y se abandonó el modelo de “venta” de películas, a favor del nuevo esquema de “renta” de las mismas.

Lo anterior es el verdadero mito fundacional de la “industria cinematográfica” y el marco dentro del cual se justifican en el mundo las empresas de distribución, que históricamente han dominado los mercados locales, que regulan la exhibición, propician la construcción y el diseño de salas de cine y, eventualmente, promueven la producción de las cinematografías locales.

En México existieron sólo algunos casos en que las incipientes producción y comercialización de cine mexicano se desempeñaron por las mismas personas que eran realizadores y comerciantes a la vez. Durante 1906 se crearon algunas distribuidoras que calmaban momentáneamente la necesidad de nuevas cintas que tenían los espectadores mexicanos. Algunas de estas empresas contaban incluso con lugares de exhibición, como el consorcio de P. Aveline y A Delalande o el de la Unión Cinematográfica.⁷⁶

En suma, dada la peculiaridad del invento y su buen recibimiento en México la labor de hacer, difundir y exhibir cine se potencializaría en los años posteriores. El negocio del cine no concluía en la venta o renta de películas, y las personas que temprano se dieron cuenta de ello empezaron a invertir y tener participación como exhibidores y difusores del cine, aunque desde luego, al margen de las grandes empresas fílmicas del momento, que principalmente eran francesas.

⁷⁴ Aurelio de los Reyes. *op. cit.*, p. 17.

⁷⁵ Federico Dávalos, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁶ Aurelio de los reyes, *op. cit.*, p. 25.

2.1.2 Las primeras películas mexicanas

Las películas de aquel tiempo no eran producto de una articulada industria de trabajo; más bien representaban logros individuales de personas que lograron hacerse de equipos de filmación y cintas. Como se dijo, el cine documental brillaba por ser mayoría frente al ficcional: las primeras películas entretenían sólo por ser un simple registro de la realidad que filmaba.

Del retrato documental de la vida cotidiana se pueden mencionar dos tipos de filmes: aquellos que trataron sobre algún tema político o de alguna personalidad distinguida y aquellos que documentaron la vida de la gente del pueblo.⁷⁷ Para el caso del cine argumental la consolidación tardó un poco más de tiempo en darse; los públicos y los cineastas mexicanos se influenciaron por los primeros filmes francés y estadounidenses a los que tuvieron acceso.

Los primeros largometrajes argumentales que se realizaron en México se basaron en historias probadas previamente en la literatura universal y nacional, así como en la historia misma del país, como *El grito de Dolores* (Felipe Jesús Haro, 1907) o *Don Juan Tenorio* (Enrique Rosas, 1909).⁷⁸ Obviamente, otro elemento integrador que permitió que el espectador mexicano simpatizara con su propio cine fue el ver en él las historias que retrataran no sólo su imagen visual, sino su sentir y tradicionalismo. En los primeros años se experimenta en la búsqueda de una temática importante, del paisajismo y los documentales políticos y populares se pasaría a las historias universales, nacionales y a los temas rurales, que tiempo más adelante se consolidarían en los melodramas rancheros. De alguna manera, la cinematografía nacional de aquel tiempo se sustentaba en la idea de un nacionalismo no siempre intencionado. Es importante hacer notar brevemente las características temáticas y formales de los filmes del momento: recuérdese que se está hablando de películas, y éstas no son simples productos de consumo, sino que suponen lo que cualquier bien cultural: un contenido o texto simbólico.

Con el estallido de la Revolución en 1910 la cinematografía mexicana jugaría un papel importante dentro de la historia: no se quedó al margen del movimiento armado; por el contrario, hizo las veces de noticiero que informaba sobre el acontecer del país. México se conoció a sí mismo, por la movilidad social y por las películas que

⁷⁷ Federico Dávalos, *op. cit.*, p. 28. Federico Dávalos agrega el “registro de espectáculos” y de “fiestas populares” como temas de los primeros documentales mexicanos.

⁷⁸ Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, 25 y 64-72.

documentaron el movimiento armado.⁷⁹ Jorge Alberto Lozoya apunta atinadamente que del material filmado en aquel tiempo por Salvador Toscano surgiría una gran película años adelante: “[...] Toscano filmó una gran cantidad de escenas sobre el conflicto. De invaluable valor histórico, los materiales fueron editados en 1950 por su hija Carmen en un importante documental intitulado *Memorias de un mexicano*.”⁸⁰ Resta decir del tiempo de la Revolución, que la lucha social y las crisis políticas y económicas habrían de incidir de manera directa en la reducción de la producción de cine.

En el rescate de aquellos temas ‘mexicanos’ (paisajes, escenas rurales, historia antigua y reciente) es donde radica la particularidad semántica que se mencionó al respecto de los productos de las industrias culturales. La objetivación simbólica se concretaba ahora por medio de las películas. La representación de un “estar en el mundo” desde la óptica nacional se basaba en la realidad mexicana, tanto como ayudaba a crearla: era un proceso dual en el que se intentaba mostrar la particularidad nacional al tiempo que se afirmaba. Desde aquel momento, el cine se había convertido en un excelente recurso documental que en años posteriores guardaría, junto con la fotografía, la memoria visual de la nación.⁸¹

La corta duración de las cintas exhibidas en aquellos años y lo rápido con que la gente se acostumbraba a ellas originaba que las historias que se veían se tuvieran que complicar más en aras de un mejor producto; ello, a su vez, derivaría gradualmente en la especificación del trabajo en el rubro de la producción. De la misma manera, al dedicársele más tiempo al trabajo creativo de una película, la tarea de la comercialización de los productos tendría que desligarse de los realizadores, o en el mejor de los casos serían éstos quienes contrataran a gente que cubriera tal labor.

2.1.3 Azteca film y el desarrollo temprano de la cinematografía nacional

Pasada la primera década y media de la historia de su cinematografía nacional, México comenzaba a desarrollar una incipiente organización de trabajo que ya no sólo laboraba con éxito en el campo de la producción de filmes, sino que también contaba con

⁷⁹ *Ibid.*, pp.43-52.

⁸⁰ Jorge Alberto Lozoya, “Cine Mexicano”, en Jorge Alberto Lozoya, [coord.], *Cine Mexicano*, Lunwerg Editores/Imcine, España/México, 2006, p.16.

⁸¹ Entender a la cinematografía como un patrimonio cultural nacional es un argumento de defensa en *pro* de la conservación de estos tipos de bienes culturales. Más adelante, en este mismo trabajo de tesis, se retomará esta cuestión.

progresos en el rubro de la comercialización, particularmente en la distribución y exhibición. Sin embargo, estas actividades carecían de una fuerza verdadera como para hablar del surgimiento de una industria mayor que compitiera con las principales de aquel entonces a nivel nacional.

Formalmente hablando, correspondió a la actriz Mimí Derba, al camarógrafo y director de cine Enrique Rosas y al general carrancista Pablo González la creación de la primera empresa productora de cine mexicano, la cual llevaría por nombre *Azteca Film*.⁸² Fue trascendental el hecho de que esta compañía fuera fundada por dos personalidades importantes de la cinematografía nacional; su experiencia en la materia contribuyó a que pudieran dedicarse profesionalmente a todo el proceso de escritura y producción de las cintas, así como a la contratación de directores y actores que las protagonizaron —Mimí Derba fue actriz en cuatro de las cinco películas que produjeron. Jorge Alberto Lozoya rescata las palabras de la propia Mimí Derba en las que ella expresaba la ambición que tenía para su empresa: “[...] producir temas netamente históricos, que muestren las verdaderas costumbres mexicanas y estimulen el ánimo del público orientándolo hacia las tendencias sociales que nuestra civilización requiere”.⁸³ Por primera vez se tenía la idea de que conformar un trabajo ‘industrial’ en la producción de cine que buscara rescatar las particularidades nacionales podría ser la clave del éxito.

De aquella empresa inicial surgieron en 1917 las películas *En defensa propia* y *Alma de sacrificio*, de Joaquín Coss; *La tigresa* y *En la sombra*, de Enrique Rosas y *La soñadora*, de Eduardo Arozamena.⁸⁴ Tras estas filmaciones se haría el intento fallido por producir una más, pero esta filmación que trataría sobre la guerra de 1847 contra los Estados Unidos no obtuvo los recursos necesarios para poder ser finalizada.⁸⁵ Mimí Derba se retiraría del rubro de la producción para continuar su carrera artística en el teatro, y la *Azteca Film* tendría que ser disuelta.⁸⁶ Era evidente que, pese a que existía ya experiencia en el campo de la cinematografía, el país aún no podía consolidar una industria que se sustentara a sí misma.

En este mismo contexto surgirían algunas otras productoras que tampoco alcanzaron a conformar compañías estables que se dedicaran a la producción de cine por mucho tiempo. La revisión de cada una de ellas no es motivo de este trabajo de tesis;

⁸² Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 40.

⁸³ Jorge Alberto Lozoya, *op.cit.*, p.16

⁸⁴ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁵ *Ibid.*, p.40.

⁸⁶ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930: Vivir de sueños/Bajo el suelo de México*, vol 1, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1996, p.231.

resulta más importante advertir las características que ya se han mencionado sobre las producciones de aquellos años. Es lógico y fundamental que ante la ausencia de productoras consolidadas se hable de títulos de películas que marcaron las primeras tres décadas de la historia del cine mexicano, como es el caso de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919) que, en doce episodios, cautivaría a los espectadores de la época al narrar los hechos verídicos de un coche gris con miembros disfrazados de oficiales del ejército que se dedicaban a robar las casas de la gente rica.

2.1.4 Exhibición y distribución tempranas

De igual manera que con la producción, en los ámbitos de distribución y exhibición de cine se gestaron triunfos personales en la materia, los cuáles la mayor parte del tiempo derivaron en la creación vínculos comerciales y la constitución de algunas pequeñas empresas de distribución y exhibición cinematográfica. En este sentido, basta ver algunos de los nombres que tenían las primeras distribuidoras y exhibidoras consolidadas que menciona Federico Dávalos:

La distribución cinematográfica corre a cargo de las casas alquiladoras y distribuidoras que tienen contratos con empresas extranjeras y con productores mexicanos; algunas de ellas además poseen cadenas de exhibición como Álvarez Arrondo y Cía., German Camus, la Compañía Mexicana Manufacturera de Películas, Gonzalo Varela, S. en C., entre otras. Las empresas exhibidoras agrupan salas de cine en circuitos cerrados o cadenas, como el muy poderoso Circuito Granat, de los hermanos Jacobo y Bernardo Granat, que constaba de ocho salones, entre ellos el Salón Rojo y el Olimpia.⁸⁷

Específicamente para el caso de estas distribuidoras, el éxito que tuvieron sus creadores en su labor individual los condujo a la creación de las mismas, que muchas de las veces distribuían sus propias producciones, como el caso de la película *Santa* (Luis G. Peredo, 1918), producida por el propio German Camus.

En el caso de la exhibición, para dejar de lado la etapa trashumante⁸⁸ de la cinematografía tuvieron que pasar varios años: de manera gradual fueron disminuyendo los cinematógrafos viajeros, al tiempo que se incrementaba la creación de recintos especializados para la proyección de cine. La complejidad de este punto podría y debería

⁸⁷ Federico Dávalos, *op. cit.*, p. 37

⁸⁸ La trashumancia se puede definir como un pastoreo en continuo movimiento, que se adapta a las condiciones cambiantes de las distintas zonas recorridas. Véase: Pedro García Martín, *El linternista vagamundo y otros cuentos del cinematógrafo*, Antonio Machado Libros, España, 2011, 70 p. El autor narra en cuatro relatos ficcionales, el gran revuelo social de la proyección de imágenes de la linterna mágica y el cinematógrafo.

llevar una documentación profunda puesto que el cine se exhibió en una multiplicidad de sitios tan variados como disímiles. Se mencionarán aquí sólo algunos casos destacados de creación de salas de cine, que se suman a los referidos previamente en la cita de Federico Dávalos.

Para Jorge Alberto Lozoya se debe destacar el esfuerzo de Pascuala Sánchez de Esquivel, quien en 1906 invirtiera su capital para abrir el Cinematógrafo Artístico; así como el de las empresarias teatrales Genara y Romualda Moriones quienes inauguraron el Cine Alcaraz.⁸⁹ De todas estas empresas para la distribución y exhibición de cine, la gran mayoría desaparecía con la misma velocidad con la que eran constituidas.

Con esta brevísima descripción de los orígenes del cine en México se debe destacar lo siguiente: Si bien el cine nació como una novedad científica, inherentemente al asombro que producía ver sus productos estaba el potencial comercial que lo llevaría años más tarde a convertirse en un gran negocio. De esta primera etapa se puede concluir que: la actividad cinematográfica quedó 1) en manos de quienes tuvieron el control sobre la filmación y los cinematógrafos, así como de películas vírgenes, 2) en los exhibidores, dueños de recintos (sean o no salas de cine) que permitieron la proyección de las cintas de aquel tiempo, y 3) en la incipiente fuerza de distribución de cine.⁹⁰

Resta mencionar como característica general de los primeros años de cine en México, la existencia de los primeros momentos de censura en nuestro país. El primero ocurrió en 1913 a cargo del presidente Victoriano Huerta, cuando se prohibió la exhibición de películas que tuvieran escenas en las que se cometiera un delito y el(los) causante(s) del mismo no tuvieran un castigo.⁹¹ Posterior a aquella primera prohibición, en 1917 el ejecutivo en funciones, Venustiano Carranza, “tomaría la decisión de censurar por decreto las películas antimexicanas [...]”.⁹² Esta medida, que fuera adoptada por otros países latinoamericanos como Colombia, Brasil, Chile y Argentina, fue consecuencia de la mala imagen mostrada al respecto de las naciones latinoamericanas —sobre todo de la mexicana— por parte de películas propagandísticas estadounidenses que mostraban

⁸⁹ Jorge Alberto Lozoya, *op. cit.*, p.16

⁹⁰ Para una explicación a detalle sobre lo ocurrido en los primeros años del cine mexicano es imprescindible la revisión de los textos *Los orígenes del cine en México (1896-1900)* y *Medio siglo de cine mexicano(1896-1947)*, ambos de Aurelio de los Reyes, quien cuenta con una amplia bibliografía al respecto de estos primeros años, pero que condensa de manera muy clara en estos dos libros; y la notable serie de 14 volúmenes ilustrados que han compilado Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Carlos Flores de 2002 a la fecha, documentando año con año el desarrollo del cine mudo en México.

⁹¹ Virgilio Anduiza, *Legislación cinematográfica mexicana*, Filmoteca UNAM, México, 1983, p. 16.

⁹² Francisco Peredo, “La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946), p. 14. [Texto inédito].

concepciones muy ofensivas y tergiversadas sobre los mexicanos mismos.⁹³ Finalmente, en 1919 se publicaría el primer reglamento de censura cinematográfica que normaba, sobre todo, en materia de exportación e importación de películas de México y hacia México, respectivamente.⁹⁴

2.2 La Industria Cinematográfica Mexicana

Hasta este punto de la historia del cine mexicano no se puede hablar de una producción constante, pues ésta que tuvo que sufrir la misma suerte que el país y modificarse por los grandes cambios políticos que se suscitaron en aquellos años. Se puede mencionar la existencia de filmaciones nacionales importantes no sólo en la Ciudad de México, sino también en regiones como Veracruz, Mérida o Aguascalientes, entre otros sitios. Afortunadamente, en términos de diversidad, la cinematografía no sufrió del centralismo de la política.

Al hablar de la industria cinematográfica mexicana, no es sencillo establecer una fecha oficial para el surgimiento de la misma: si se retoma el año de creación de la Cámara Nacional de la Industria de Cine y anexos (CANACINE) sería hasta 1940, pero eso más bien es consecuencia del trabajo previo tan importante que se generó desde los años treinta.

En estas páginas se ha establecido un recorrido histórico más o menos preciso: más preciso por la caracterización de la primera etapa de la cinematografía mexicana y

⁹³ Véase: Francisco Peredo, *op. cit.*. El texto comenta con lujo de detalle la manera en que en el cine estadounidense de aquel tiempo se crearon representaciones poco favorables y bastante ofensivas de México y algunos otros países latinoamericanos. A su vez, hace una explicación de cuáles fueron las respuestas de queja y censura por parte de estas naciones para aquellas películas, y las medidas que tomaría Hollywood para contrarrestar las demandas cuando fue necesario. Finalmente, explica cuáles fueron las circunstancias que, en los tiempos de entre guerras y la segunda guerra mundial, conllevaron a la contribución favorable del cine de México con la causa aliada. Emilio García Riera aborda algunas de estas cuestiones en su libro *México visto por el cine extranjero. (1894-1940)*, Era/Universidad de Guadalajara, México, 1987, 288 pp. La publicación constituye el primero de seis tomos en donde el historiador hace un recorrido histórico y contextual muy minucioso sobre algunas de las películas extranjeras que de 1894 a 1988 abordaron como temática algún aspecto de México. Además, estas publicaciones ofrecen listado de todos los filmes mencionados, con su respectiva ficha técnica, a la manera en que el mismo autor hizo con su *Historia documental del cine mexicano*.

⁹⁴ Tonatiuh Lay Arellano, *Análisis del proceso de la iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica Mexicana de 1998*, Universidad de Guadalajara, 2005, p. 57.

menos preciso por el apego estricto al orden cronológico de ir explicando las cosas año por año. Previo a la década de los treinta, el séptimo arte nacional sufrió una primera gran crisis —el cine “casi imposible” de los años veinte, en palabras de García Riera— en el rubro de la producción: tan sólo se estrenaron 86 películas en la década de los veinte, un promedio de menos de 10 anuales.⁹⁵ Contrastantemente, hacia el final de la segunda década del siglo XX, el cine estadounidense se habría consolidado en gran parte del mundo —hegemonía que mantiene hasta la fecha—, en parte debido a la importación de equipo y tecnología para la producción y exhibición de filmes.⁹⁶ Éstas y otras premisas caracterizaron en los años veinte al cine mexicano.

Antes de continuar con el breve repaso histórico y hablar propiamente sobre el inicio del periodo de creación “industrial” de cine en México, es importante retomar la definición de Industria Cultural de Ramón Zallo que se ofreció en el primer capítulo: se insiste en que ésta es un “conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinada finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social”

2.2.1 El cine de los años veinte y principios de los treinta

Después de los primeros años de asombro y esplendor del cinematógrafo en México, se caería en uno de los periodos más pobres de la producción de cine nacional. En gran medida, la Revolución fue uno de los factores determinantes para que lo anterior se produjera; además, al Estado no le importaba el cine al grado que lo haría en años posteriores: no existía un proteccionismo ni un fomento real al desarrollo del séptimo arte. Pese a tales condiciones, si se tuviera que elegir dos nombres importantes en la década del cine mexicano en los años veinte y principios de los treinta, Miguel Contreras Torres y Sergei Eisenstein estarían en los primeros sitios.

⁹⁵ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁶ Nicholas Garnham, *Capitalism and communication: global culture and economics of information*, SAGE, Londres, 1990, p. 107. El capítulo 11 de este libro, se titula “The economics of the US Motion Picture Industry” y a partir de la página 107 hasta la 209 se hace un recorrido histórico estructural sobre la industria cinematográfica de los Estados Unidos como el que —guardando toda proporción debida— se ofrece aquí al respecto de la industria cinematográfica mexicana. De igual manera, véase: Enrique Sánchez Ruiz, “La industria cinematográfica del TLCAN: Del “mercado libre” a las políticas públicas”, en Néstor García Canclini, Ana Rosas Mantecón, y Enrique Sánchez Ruiz [coords.], *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Universidad de Guadalajara/Imcine, México, 2006, pp. 11-85. Como parte de este artículo, Sánchez Ruiz propone un “bosquejo de modelo histórico estructural sobre el dominio global de la industria cinematográfica estadounidense”.

Cuando se habla de la pésima situación que vivió el cine mexicano en los veinte, Miguel Contreras Torres representa la excepción a la regla: su labor en aquel tiempo representa un ejemplo de éxito para una cinematografía nacional en crisis. El michoacano incursionó con éxito como actor, productor y director de cine: en la etapa del cine mudo filmó algunos cortos documentales para el ejercito carrancista (del cual formaba parte); produjo e interpretó *El Zarco* (1920) y *De raza azteca* (1921); y produjo, escribió, dirigió e interpretó *El hombre sin patria* (1922), *Almas Tropicales* (1923), por mencionar sólo algunas películas de la primera etapa de su prolífica, carrera.⁹⁷

Pero más que destacar su extensa cinematografía, Miguel Contreras Torres representa un aporte fundamental hacia la consolidación de una fórmula de temática ranchera y pueblerina, que años más adelante sería muy exitosa. Además, su cine no sólo fue visto en México, sino también en países como Inglaterra, Francia, España y, sobre todo, Estados Unidos, pues él pensaba que “[...] para hacer propaganda nacionalista a nivel mundial y ya que los recursos cinematográficos de México eran raquíticos, había que trasladarse a Hollywood y luchar porque se hicieran películas que dignificaran a México y a lo mexicano”.⁹⁸

Distinta a las concepciones que el cine hollywoodense construía de México, se debe destacar la presencia que Sergei Eisenstein tuviera en la época en el territorio azteca. Con financiamiento del escritor norteamericano socialista Upton Sinclair, el cineasta soviético empezaría la filmación de un proyecto muy ambicioso que habría surgido del interés del ruso por la elaboración de una película sobre las culturas indígenas en México.⁹⁹ La elaboración del filme tuvo que suspenderse; Eisenstein pretendía dar en algunas escenas un tono de realismo sobre la situación de las clases explotadas en México,¹⁰⁰ situación que, sumada a la pérdida de confianza por parte de Sinclair y sus camaradas en la Unión Soviética, lo llevaría a dejar inconclusa la obra.¹⁰¹ Finalmente, en 1977 el también cineasta ruso Grigory Aleksandrov editaría en la extinta URSS la versión final de la película que lleva por nombre *¡Que viva México!*¹⁰² De aquella experiencia de

⁹⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁸ Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, pp. 89-90.

⁹⁹ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero. (1894-1940)*. Vol 1., Era/Universidad de Guadalajara, México, 1987, p. 189.

¹⁰⁰ Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 109.

¹⁰¹ Emilio García Riera. *México visto por el cine extranjero. (1894-1940)*. Vol. 1., pp. 189 -196.

¹⁰² *Ibid.*, p. 194. Al respecto de la influencia *quid pro quo* del arte pictórico mexicano en la realización de *¡Que viva México!*, y de este filme en la plástica, fotografía, grabado y dibujo de algunos artistas mexicanos, consultar: Eduardo de la Vega, *Del muro a la pantalla: Sergei Eisenstein y el arte pictórico mexicano*,

Eisenstein en México, muchos cineastas quedarían influenciados, como Emilio “el indio” Fernández y Gabriel Figueroa.

En cuanto al tema de la exhibición y distribución nacional en aquellos años, se tiene que mencionar un primer cambio importante que se dio con la eventual división de un trabajo que anteriormente se conjuntaba, casi siempre, en un solo grupo de personas. *Grosso modo*, en la siguiente cita de Federico Dávalos se resume de buena manera la situación de estas fases de trabajo de la cinematografía mexicana, las cuales dejaban, poco a poco, de estar de la mano de los mismos productores.

Si en los primeros tiempos del cine mexicano solía resumirse en una sola persona el trinomio exhibidor-distribuidor-productor, en los veinte cada vez es más clara la división entre esas funciones, especialmente la tarea de los productores que deben enfrentar los intereses conjugados de exhibidores y distribuidores. Hollywood desata una agresiva política de expansión cinematográfica, que implica el establecimiento de sucursales de sus casas distribuidoras en el mundo entero a cargo de gerentes estadounidenses, el apoyo a exhibidores nacionales para que promovieran las cintas norteamericanas y la fundación de los órganos de prensa que exaltan las virtudes de la cinematografía hollywoodense. Los exhibidores, por su parte, se resisten a aceptar un cine tan precario como el mexicano.¹⁰³

La asociatividad creciente en el trabajo de la cinematografía de aquellos años vislumbraba la posterior consolidación de la industria.

2.2.2 El cine sonoro y el incremento en la producción

El proceso de institucionalización de la Revolución que comenzaba en aquellos años trajo consigo una cierta estabilidad política y social añorada desde hace mucho tiempo, que salvo contadas ocasiones, como con la guerra de los cristeros y algunos intentos de sublevación fallidos, fue el común denominador de aquellos años.

En el contexto anterior, el cine sobrevivió debido más a logros individuales, que por ser un importante aparato ideológico para el Estado; no sería sino hacia 1930, cuando se deja atrás aquellas condiciones paupérrimas para el cine mexicano, que se sientan las bases para que surja una Industria Cultural muy importante que agrupa con éxito a los distintos grupos y actores que trabajaban en alguna rama de la cinematografía.

Si bien existen generalidades que se advierten en cualquier industria cultural nacional, es importante entender que los contextos específicos de cada país moldean el modo de funcionar de cada uno. Por ejemplo, y de acuerdo con Federico Dávalos, para el

Universidad de Guadalajara/Instituto Mexiquense de Cultura/ Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1997, 116 pp.

¹⁰³ Federico Dávalos, *op. cit.*, p. 43.

caso específico del surgimiento de la industria cinematográfica mexicana se deben tomar en cuenta tres condiciones fundamentales: 1) el surgimiento del cine sonoro, 2) la existencia de los elementos humanos y físicos mínimos, y a la infraestructura creada en tiempos del cine mudo, y 3) la apertura del mercado fílmico hacia España y Latinoamérica.¹⁰⁴ Sobre el aspecto sonoro, el investigador apunta:

El sonido es una condición necesaria pero no suficiente para la creación de la industria cinematográfica mexicana. El sonido marca un antes y un después en el desenvolvimiento de la producción de películas y del lenguaje cinematográfico; su afianzamiento en nuestro país coadyuva al igual que en otros lugares, al verdadero nacimiento de una industria nacional de cine, es decir, de un aparato productivo de películas más o menos sistemático y continuo, con características propias y distintivas que, por la ausencia de condiciones propicias, no se genera en la época muda.¹⁰⁵

Parece obvia —pero no por ello carente de importancia— la primera de las condiciones que plantea el investigador, pues, acaso lo primero que se tiene de nacional es la lengua, que otorga consigo una cosmovisión muy particular del mundo. Sin embargo la afirmación va más allá de eso: el cine sonoro representó una mutación de la cinematografía de la época: su invención es signo de un gran desarrollo tecnológico y supuso transformaciones profundas en la manera en que se producían y exhibían las películas. Estas cuestiones importaron tanto a los productores estadounidenses, que vieron en ellas el camino para desplazar a al cine europeo del continente.

Para afianzar el control del mercado latinoamericano los exportadores yanquis fomentaron actores de diversos países convirtiéndolos en “dioses de barro”, en estrellas de fama internacional para halagar a las diferentes naciones, de la misma manera que lo habían hecho con actores europeos, como el español Antonio Moreno, el italiano Rodolfo Valentino, la polaca Pola Negri, la alemana Marlene Dietrich,, el inglés Charles Chaplin; y así, surgieron y se convirtieron en dioses de barro los mexicanos Ramón Novarro, Dolores del Río, Lupe Vélez y Raquel Torres. No satisfechos con los resultados —que fueron óptimos, en términos generales—, deseaban un dominio total. Creyeron que la sonorización afianzaría su poderío cinematográfico y produjeron películas parlantes en varios idiomas [...]¹⁰⁶

Pero antes de la consolidación del cine sonoro en México, es importante mencionar la creación en 1931 de la Compañía Nacional Productora de Películas del hasta ese entonces distribuidor Juan de la Cruz Alarcón, asociado con el director Gustavo Sáinz de Sicilia y el periodista Carlos Noriega Hope, entre otros, quienes además adquirirían los

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 49-50.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 114.

estudios México – Cines, de Jesús H. Abitia.¹⁰⁷ Conjuntado este importante aparato productivo, la recién surgida empresa de cine se propondría la realización de una gran producción —al estilo hollywoodense— que contara además con el nuevo elemento de la cinematografía mundial: el sonido.

No fueron pocos los intentos que se realizaron en nuestro país desde 1929 antes de la primera gran producción sonora; sin embargo, en todas las pruebas anteriores nunca se logró conjuntar una inversión económica fuerte ni una participación tan importante de elementos técnicos y artísticos que derivaran en una filmación exitosa y redituable económicamente.¹⁰⁸ Posterior a esos esfuerzos fallidos, la Nacional Productora de Películas conjuntaría un gran equipo de producción para la realización de la película *Santa* (Antonio Moreno, 1931), el cual se conformó de la siguiente manera:

“[...] el director y actor hispanoestadounidense Antonio Moreno, el camarógrafo canadiense Alex Philips, los intérpretes mexicanos Lupita Tovar, quien hizo el papel de *Santa*, Carlos Orellana como *Hipólito* y Donald Reed (Ernesto Guillén era su verdadero nombre), como *Marcelino*; los cubanos Juan José Martínez Casado como *El jarameño*, y René Cardona; y los inventores mexicanos Roberto y Joselito Rodríguez, que con su sistema de grabación de sonido directo, superan las deficiencias técnicas de sus predecesoras, registrando el lastimero tema musical compuesto ex profeso por el propio Agustín Lara y proporcionan al cine mexicano una ventaja técnica decisiva.¹⁰⁹

Tras constituirse como la primer película sonora, el éxito en taquilla estuvo asegurado, y la permanencia en cartelera por más de tres semanas eran una señal inequívoca de cual habría de ser el futuro del cine mexicano. A partir de *Santa*, las producciones sonoras empezaron a incrementarse y el recibimiento del público mexicano hacia su propia cinematografía nacional se fortaleció y desprestigió aún más a las ya de por sí mal recibidas producciones “hispanas” estadounidenses.

En los años posteriores, la realización de largometrajes ficcionales se incrementaría en México: se producirían 21 películas en 1933, 24 en 1934, 23 en 1935 y 24 en 1936.¹¹⁰ Muchas de las personalidades destacadas de la etapa muda del cine hicieron el paso hacia la realidad sonora innegable; sin embargo no todas pudieron continuar en los primeros planos del estrellato —como sucedió en todo el mundo—. Quien sí supo adaptarse a las nuevas condiciones de la cinematografía fue el mencionado

¹⁰⁷ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, p. 76.

¹⁰⁸ Federico Dávalos, *op. cit.*, pp 51-53.

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, p. 79.

Miguel Contreras Torres, para quien la historia aún guardaba un lugar como cineasta prolífico.

Acompañado al alza de la producción se produjo también un incremento en el número de cintas mexicanas estrenadas en el país durante la década de los 30, como puede apreciarse en la siguiente tabla:

Películas mexicanas estrenadas en México (1930- 1939)

Año	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
Películas Mexicanas	4	1	5	12	23	24	20	33	42	35

Fuente: Incine: *Anuario Incine 2010*

2.2.3 La consolidación de una fuerte industria

Un índice más del creciente desarrollo industrial del cine mexicano en aquel tiempo es la formación de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (UTECEM), que estaba afiliada a la Confederación de Trabajadores de México (CTM), y que agrupaba a más dos centenares de trabajadores del cine.¹¹¹

De la misma manera que con el número de empleados de la cinematografía y tras el éxito de la Productora Nacional de Películas y sus estudios de filmación, se aumentaría la producción en tres estudios más en la Ciudad de México: “[...] los México-Films de Jorge Stahl; los de la Industrial Cinematográfica (en Lomas de Chapultepec) desde 1933; los más grandes y mejor equipados de CLASA (en la calzada de Tlalpan) desde 1935”.¹¹²

En el campo de las temáticas abordadas por el cine, la constante fue también la del cambio: el todavía reciente recuerdo de la Revolución y el impulso progresista del gobierno de Lázaro Cárdenas impulsaban la creación de películas en donde se mostraba un México civilizado y en paz.¹¹³ Consciente del buen desarrollo de la cinematografía mexicana y del poder ideológico que subyacía en la misma, el Estado no tardaría en incorporar una política de apoyo que permitiera difundir la idea de progreso por la que transitaba la nación mexicana, como sucedió con la creación de la mencionada CLASA en 1935. Previamente, y como medida de protección a la cinematografía nacional, en 1931 el

¹¹¹ Federico Dávalos, *op. cit.* p. 53-54.

¹¹² Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, p.80.

¹¹³ *Idem.*

presidente Pascual Ortiz Rubio había aumentado los aranceles a la importación de películas extranjeras.¹¹⁴

También dentro del rubro de la producción, una de las asociaciones de mayor éxito fue la del director Juan Bustillo Oro y el productor y distribuidor Jesús Grovas, que derivaría en la creación de la firma Grovas-Oro Films. Esta compañía hizo realidad la producción continuada y de gran calidad, que tanto trabajo había costado mantener a otras empresas productoras.

Después de experimentar con los temas y géneros más diversos en la primera mitad de los treinta, en el segundo lustro se prefieren los temas pueblerinos —incluso las películas cuya trama se desenvuelve en la ciudad de México poco tenían que ver con la vida urbana—. ¹¹⁵ En esta etapa surgen películas como *Redes* (F. Zinnemann y E. Gómez Muriel, 1934), *Chucho el roto* (Gabriel Soria, 1934), *Monja, casada virgen y mártir* (Juan Bustillo Oro, 1935) o *El signo de la muerte* (Chano Ureta, 1939).

Pero quizá el cineasta más importante de la década sería Fernando de Fuentes, para quien el destino tendría un lugar de éxito reservado en la historia de la cinematografía mexicana. Los principales referentes del veracruzano en estos años serían *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), así como *Allá en el Rancho Grande* (1936). Con películas como éstas, se instalaría dentro de las preferencias de los espectadores la fórmula del melodrama ranchero que tanto éxito habría de tener en años posteriores y que fuera el referente principal del cine mexicano en todo el mundo.

De esta segunda etapa histórica propuesta aquí, se debe apuntar la creciente asociatividad entre los sectores productivos y comerciales del cine mexicano: la exitosa incorporación del sonido en la cinematografía nacional brindó a las películas de un elemento decisivo que las posicionaría triunfantes en el mercado de habla hispana, mismo que se fortalecería en tiempos de la Segunda Guerra Mundial. El número de estrenos mexicanos estaría a la par e incluso por encima del español o el argentino.¹¹⁶

¹¹⁴ Federico Dávalos, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁵ Carlos Martínez Assad, *La ciudad de México que el cine nos dejó*, Océano, México, 2010, p. 34.

¹¹⁶ Federico Dávalos, *op. cit.*, pp. 60-61.

2.3 Época de oro

Con la favorable incorporación del sonido en las cintas, el éxito en los mercados de habla hispana y gracias también a todas las medidas de apoyo que el Estado impulsara para la cinematografía, la industria de cine viviría un periodo de desarrollo que lo llevaría finalmente a consolidarse como una de las industrias más importantes en el país.

Iniciada la etapa industrial de la cinematografía mexicana, pocos años habrían de pasar para que los tiempos de mayor grandeza llegaran; tan sólo bastó que el Estado se percatara del gran aparato ideológico que el cine representaba en aquel tiempo, para que los beneficios se sucedieran uno tras otro y se alcanzara la tan referida “Época de oro del cine nacional”¹¹⁷.

Pero no sólo fue la contribución estatal la que generara el gran impulso de crecimiento de la industria de cine nacional: algunos otros factores, como la entrada de los Estados Unidos en la segunda Guerra Mundial, contribuyeron de manera decisiva en este momento histórico. Si a lo anterior le sumamos el gran prestigio que el cine mexicano tenía entre los mismos mexicanos y el que consolidaría con los públicos latinoamericanos, no es difícil comprender que los tiempos de mayor esplendor estaban muy cerca.

A diferencia de los primeros años de la cinematografía mexicana, ahora sí se contaba con una compleja integración de las distintas fases de trabajo que componen a cualquier industria cultural: producción y comercialización de bienes culturales. Lo anterior se advierte al observar el alza en los costos de la producción de películas, como en el del número de éstas en aquellos años. Pero no es precisamente este incremento en las realizaciones el principal signo de la grandeza del cine de la época: la calidad artística y técnica de las obras, y la “influencia” notable que éstas comenzaban a ejercer en la población, eran parte fundamental para el crecimiento de la industria.

Quizá uno de los signos más representativos de la grandeza del cine mexicano de la época, fue la fundación de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas el 3 de julio de 1946. Los principales propósitos de esta academia fueron los de “promover el adelanto de las artes y ciencias cinematográficas, reconocer públicamente los trabajos

¹¹⁷ Si bien la mención de “época de oro del cine mexicano” se asocia comúnmente con sólo los aspectos de la producción y las películas mexicanas de los años 40, aquí se amplía el sentido para dar cuenta de algunos otros aspectos como el gran apoyo Estatal de la época, o el desarrollo del ámbito de comercialización del cine en el país.

sobresalientes en la producción de películas mexicanas y el de estimular la investigación en todo lo referente a las ciencias del cine”.¹¹⁸

2.3.1 El Estado y el cine mexicano

Poco se ha mencionado sobre los factores externos a la cinematografía (legislaciones, decretos, censuras, etc.) que influyen directamente en su desarrollo de la misma. En este punto es fundamental hablar sobre el papel tan importante que el Estado jugaría para que el progreso de la industria de cine nacional se consolidara. Las consecuencias de administraciones que favorecieron el desarrollo del cine en México se vieron reflejadas en distintos aspectos de la cinematografía. Gerardo Salcedo comenta un ejemplo de lo anterior:

En 1939, el presidente Lázaro Cárdenas expide el reglamento que obliga a los exhibidores a mantener en su programación anual, un porcentaje de días en los cuales deben proyectar películas mexicanas. A la medida se le conoce como “el tiempo en pantalla” para el cine nacional.¹¹⁹

Esta medida sería el factor principal que, desde ese entonces y hasta principios de la década de los noventa, mantendría al cine como una industria rentable y por momentos en crecimiento vertiginoso. Con este modelo proteccionista de la cinematografía nacional, la exhibición tendría siempre un espacio asegurado por el cual se comerciarían las películas mexicanas y se podría mejorar en aspectos como el de la producción. En este contexto surgieron muchas de las grandes estrellas del cine mexicano. De igual manera, a principios de la década de 1940 se crearía la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y Conexos (CANACINE) y sus objetivos fueron:

1) La representación de los intereses de los industriales cinematográficos, 2) estudiar todas las cuestiones que afecten la actividad industrial cinematográfica, 3) participar en la defensa de los intereses particulares de sus socios y 4) ser órgano de consulta del Estado para la satisfacción de las necesidades de las actividades industriales cinematográficas.¹²⁰

¹¹⁸ Consultado en la página oficial de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (www.academiamexicanadecine.org.mx) el 23/02/11 en la siguiente enlace electrónico: <http://www.academiamexicanadecine.org.mx/fundadores.asp>

¹¹⁹ Gerardo Salcedo. “Los primeros 25 años (1983- 2008)” en *Múltiples Rostros, Múltiples Miradas. Un Imaginario Fílmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, p. 10.

¹²⁰ Tonatiuh Lay Arellano, *op. cit.*, pp-46-47.

Por primera vez y gracias a la creación de la CANACINE, los sectores de la producción, distribución y exhibición estarían agrupados. En específico, la constitución de esta cámara se dio gracias a la importante facturación que realizaba la industria cinematográfica, así como a su gran aportación al PIB en 1940. Formalmente, las actividades de sus agremiados debía establecerse de la siguiente manera: el sector de la producción dentro de la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación (CANACINTRA) y la distribución y exhibición dentro de la Cámara Nacional de Comercio (CANACO).¹²¹

Como si el panorama no fuera lo suficientemente alentador, en 1942 se creó por iniciativa del Banco de México, el Banco Cinematográfico, el cual se encargó de brindar créditos para la producción de cine en México. Los empresarios, además, lograron la exención de impuestos de exhibición sobre las películas nacionales, así como en la importación de insumos para la industria. Nunca como en este momento, el cine representa un importante aparato ideológico para el Estado, como atinadamente comenta Gerardo Salcedo:

Al crearse el Banco Nacional Cinematográfico en 1942, durante el mandato del presidente Manuel Ávila Camacho, se establece una clara injerencia del Estado en el ámbito de la producción cinematográfica a través del otorgamiento de créditos a los productores privados. Esto se refuerza en 1947 con la expedición del decreto que crea la Comisión Nacional de Cinematografía, integrada por miembros de los diversos sectores de la industria, con el propósito de impulsar la producción de películas mexicanas.¹²²

También al respecto de la creación del Banco Cinematográfico, Federico Dávalos comenta: “[...] [se] intenta evitar que los productores cedan territorios de explotación a distribuidoras extranjeras. [De igual manera] [...] más productores invierten sus ganancias en la industria, con lo cual el cine se transforma en una de las cinco principales industrias del país.”¹²³

Toda esta serie de cambios positivos en cuanto a la estructura industrial de la cinematografía tendría su contraparte de influencia en la recepción de los contenidos de las películas. Como se comentó, el cine en habla hispana mejor posicionado en todo el mundo fue el de México: España y Argentina se rezagaron por el inicio del conflicto armado hacia finales de la década de los 30.¹²⁴

¹²¹ *Idem.*

¹²² Gerardo Salcedo, *op. cit.*, p. 11. El Banco Cinematográfico creado en 1942 alcanzó su calidad de Nacional en 1947, durante el sexenio de Miguel Alemán.

¹²³ Federico Dávalos, *op. cit.*, p. 66.

¹²⁴ Véase: Gráfico comparativo: “Producción de películas argentinas y mexicanas (1941-1945)”, que aparece en el siguiente apartado de este capítulo.

Pero no sólo a esa ventaja numérica debe atribuírsele la consolidación: la profesionalización de los distintos sectores cinematográficos, promovidos por las razones que aquí se han mencionado, elevaron la calidad de las películas mexicanas.

Para contribuir con en el sector comercial y hacer frente al monopolio de William Jenkins, quien controlaba la mayor parte de las salas de cine de México a través de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) y la Cinematográfica Cadena Oro, se crearon las dos empresas históricamente más importantes para la distribución de cine mexicano: Películas Mexicanas en 1945 y Películas Nacionales en 1947.¹²⁵

Finalmente, en 1949 se crearía la Ley de la Industria de Cinematográfica —misma que se reformaría en 1952—, legislación que se encargaría de regular el aparente “desorden” administrativo en el que se encontraba inmerso el sector de la exhibición de cine. “En el reglamento respectivo [para dicha Ley], del 6 de agosto de 1951, se estableció que los exhibidores no podrían tener intereses económicos en las empresas de producción, distribución, y viceversa”.¹²⁶ Isis Saavedra justifica el razonamiento de la Ley y comenta al respecto: “En 1949 el monopolio de la exhibición controlaba el 80 por ciento de las salas, lo que dio la posibilidad de ejercer presión sobre los productores, situación que se reguló [...] [al prohibir] a los exhibidores tener intereses en la distribución y exhibición”¹²⁷ Además y entre otras cosas, en la ley, y en su respectivo reglamento, se ratificaría lo estipulado anteriormente por Lázaro Cárdenas: el tiempo de pantalla obligatorio de exhibición para el cine nacional.¹²⁸

2.3.2 El cine mexicano durante la Segunda Guerra Mundial

En una época llena de alicientes para el fortalecimiento de la industria cinematográfica nacional, un impulso más habría de sumar a favor de la consolidación de una cinematografía muy fuerte: la causa propagandística pro aliada en tiempos de entre guerras y durante la Segunda Guerra Mundial.

Conscientes del gran impacto simbólico que el cine representaba, los Estados Unidos vieron en el cine latinoamericano —específicamente en México y Brasil— a dos posibles bastiones propagandísticos para impedir un avance de la propaganda nazi en la

¹²⁵ Gerardo Salcedo, *op. cit.* p.11.

¹²⁶ Edwin R. Harvey, *Política y financiación pública de la cinematografía. Países iberoamericanos en el contexto internacional (Antecedentes, instituciones y experiencias)*, Fundación Autor, Madrid, 2005, p. 101.

¹²⁷ Isis Saavedra, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁸ Gerardo Salcedo, *op. cit.* p. 11.

región, así como el vehículo ideal para sumar adeptos a la causa aliada, como comenta Francisco Peredo:

Durante la Segunda Guerra Mundial ocurrió una situación peculiar en la que, teniendo que considerar la muy seria amenaza de los países del Eje, las naciones integrantes del grupo de los aliados tuvieron que contrarrestar al fascismo europeo no únicamente en sus propios territorios, sino también a la luz de los riesgos que pudiera implicar su posible alianza con el fascismo endógeno latinoamericano (principalmente en el Cono Sur) o su intromisión incluso en las naciones declaradas pro aliadas.¹²⁹

El “coqueteo” político y la existencia de relaciones comerciales entre la Alemania nazi y algunos países latinoamericanos previo al inicio de la Segunda Guerra Mundial, representaba una de las mayores amenazas a la estabilidad del continente americano. Gracias a lo anterior, se realizarían esfuerzos para contrarrestar esta avanzada germana: el principal de ellos fue la creación de la Oficina del Coordinador de Relaciones Comerciales posteriormente llamada Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA), que sería encabezada por Nelson D. Rockefeller y tuviera la función de desarrollar un papel propagandístico en contra de las naciones del Eje.¹³⁰ Secundando la moción de hacer frente a los enemigos de los aliados, en México se propagó la idea de la necesidad de una América unida, específicamente con ejemplos como el del senador mexicano Alfonso Flores Mancilla quien propuso la creación de la Unión Parlamentaria Interamericana.¹³¹

En el contexto de guerra, la disminución de las producciones cinematográficas extranjeras sería constante, situación que fue bien aprovechada por el cine mexicano al cubrir con cintas nacionales los “huecos” dejados en las salas de cine. Inspirado por el impulso y la ausencia la fuerte competencia extranjera de antaño, el gobierno mexicano favoreció la creación de algunas medidas de fomento a la cinematografía, como la ratificación en 1941 del acuerdo que obligaba a las salas a exhibir por lo menos una cinta mexicana al mes.¹³² Como ya se explicó, también dentro de este contexto se creó el Banco Cinematográfico.

A los apoyos estatales hay que sumarle el papel tan importante que jugó la mencionada OCAIA —por medio de su departamento de cine— en el desarrollo de la cinematografía mexicana de aquel tiempo: se dotó de infraestructura financiera y en

¹²⁹ Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, CCYDEL-CISAN-UNAM, 2004, p. 75.

¹³⁰ *Ibid.* p. 80.

¹³¹ *Ibid.* 81.

¹³² Federico Dávalos, *op. cit.* p.66.

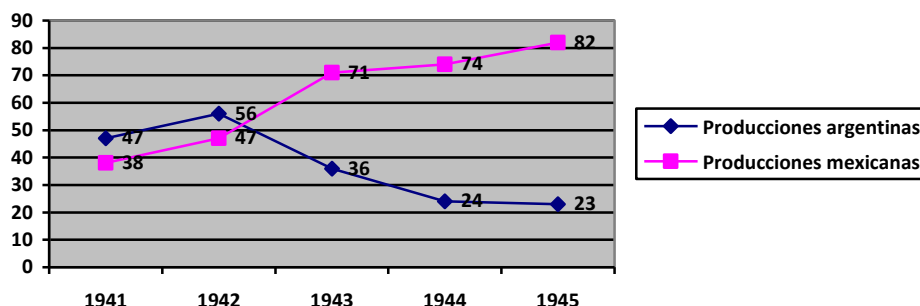
especie (tecnológica y de personal), además de que se apoyó en el trabajo de la distribución mundial de cine mexicano.¹³³

Dos hechos son fundamentales para permitir el apoyo estadounidense con el cine mexicano de la manera en que se dio: 1) Argentina permaneció neutral durante mucho tiempo antes de declararle la guerra a las potencias del Eje,¹³⁴ y 2) la propaganda en español —no subtitulada ni traducida ni portuguesa— fue el mejor vehículo para la aceptación de contenidos soterrados dentro de las tramas de las películas. Pese a que Argentina se mantuvo al margen del conflicto durante tanto tiempo, su producción de cine se vio disminuida notablemente. De manera contrastante, la mexicana se disparó gracias a todas las circunstancias que aquí se han referido.

Producto de aquella propaganda aliada en el cine mexicano —que no siempre hizo referencia directa al conflicto armado, sino más bien privilegió la idea de América unida— se encuentran las películas: *Soy puro mexicano* (Emilio Fernández, 1942), *Espionaje en el Golfo* (Rolando Aguilar, 1942), *El Rayo del Sur* (Miguel Contreras Torres, 1943) y *Escuadrón 201* (Julián Soler, 1945), entre otras.

El siguiente cuadro comparativo entre la producción de cine mexicano y argentino da cuenta de la disparidad que existió entre estos países en tiempos de la Segunda Guerra Mundial.

Producción de películas argentinas y mexicanas (1941-1945)



Fuente: Emilio García Riera, *Breve Historia del cine Mexicano. Primer siglo. 1987-1997*, p. 121.

¹³³ Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, p. 133-173.

¹³⁴ Argentina declaró la guerra a los países del Eje en marzo de 1945, durante el gobierno de Juan Domingo Perón.

2.3.3 El monopolio de la exhibición

Posteriormente al término de la Segunda Guerra Mundial, Hollywood repuntó su producción de cine y empezó a recuperar mercados en todo el mundo: el aumento del cine estadounidense alejó del cine mexicano a las clases alta y media y lo abandonó al gusto de las clases bajas —con un gran índice de analfabetas y semianalfabetas— en todo el continente americano.¹³⁵

En México, durante el contexto del surgimiento de la mencionada Ley de la Industria Cinematográfica, el sector de la exhibición estaba representado casi en su totalidad por un solo grupo: el del ya mencionado estadounidense William Jenkins, quien estaba asociado con el hermano del ex presidente Manuel Ávila Camacho, Maximino, y que era representado por los señores Gabriel Alarcón y Manuel Espinoza Yglesias.¹³⁶

Este grupo tenía control del 80 por ciento de las salas del país, además de que ampliaba su poder mediático con intereses en la producción de cine, y la prensa o la radio.¹³⁷ Es por estas cuestiones que el surgimiento de la Ley del 49 tenía una perfecta justificación.

Pese a lo anterior, el monopolio Jenkins continuó operando solapado por el gobierno en turno; muchos productores se vieron obligados a plegarse a las condiciones que Jenkins les imponía so pena de que sus cintas no fueran exhibidas. Caso excepcional resulta Gregorio Walerstein¹³⁸, el mayor productor de películas en toda la historia del cine mexicano, quien sí tuvo apoyo de parte del monopolio. Frente al grupo Jenkins se encontraba la mencionada productora Grovas-Oro Films y algunos cineastas como Fernando de Fuentes.

2.3.4 Los contenidos en el cine de oro

En tanto que una industria cultural genera productos de contenido simbólico (en el sentido en el que se habló en el primer capítulo de este trabajo) y ya que en las décadas de los

¹³⁵ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, p. 151.

¹³⁶ *Ibid.*, 152.

¹³⁷ Federico Dávalos, *op. cit.* p.72.

¹³⁸ Gregorio Walerstein (1913-2002) fue uno de los productores más exitosos en la historia del cine mexicano: a lo largo de toda su carrera se encargó de producir más de 200 filmes y de trabajar como guionista en algunos otros. Su cine de gran producción contribuyó a la grandeza del cine mexicano de los años 40 y 50. En diciembre de 2001 la filmoteca de la UNAM creó un fondo con el nombre del productor, el cual contiene todas las películas producidas por el mexicano y de las cuales su familia mantiene los derechos. En el 2009, su hijo Mauricio estrenaría el video biográfico *Gregorio Walerstein: El Zar* que narra la vida del empresario en el medio cinematográfico.

cuarenta y cincuenta se vivió el máximo esplendor de la industria cinematográfica mexicana, se hablará brevemente en este punto sobre algunos de los directores y las películas de aquellos años. Se recuerda que aquí se intenta reivindicar la importancia que las temáticas mismas pueden tener para el desarrollo de una industria cultural.

Como ya se mencionó, el cine de tema ranchero que caracterizara a la década de los treinta continuó apareciendo en el cine mexicano, pero también empezaron a surgir nuevos géneros y tratamientos narrativos que ampliaron la oferta para los espectadores.

Emilio “el indio” Fernández, como ningún otro cineasta, logró crear una estética propia y muy particular con la ayuda del fotógrafo Gabriel Figueroa, dupla que inmortalizó algunos de los referentes más comunes al respecto del cine de México. Sus películas más destacadas son: *María Candelaria* (1943), que obtendría el Gran Premio de la crítica en Cannes —la actual Palma de Oro al mejor filme— en ese mismo año; *La perla* (1945), *Salón México* (1948) y *Pueblerina* (1948).

Otro referente obligado del cine mexicano es Ismael Rodríguez, a quien inmediatamente se le asocia con Pedro Infante, con quien realizara nueve películas en la época.¹³⁹ Entre estas filmaciones se encuentran: *Los tres García* (1946), *Nosotros los pobres* (1947), *Los tres huastecos* (1948), *La oveja negra* (1949), *No desearás a la mujer de tu hijo* (1949). El nombre de Ismael Rodríguez es sinónimo de éxito taquillero; el pueblo mexicano lo catapultó como su director predilecto, fama que aún mantiene en el seno de muchas familias mexicanas.

El cine de Alejandro Galindo es uno de los mejores logrados de la época: con formación en Hollywood, el nuevoleonense lograba crear atmosferas que eran un fiel retrato del México de aquellos años. Entre sus películas destacan: *Campeón sin corona* (1945), *Una familia de tantas* (1948), que constituye un símbolo del México de la modernidad; *Doña Perfecta* (1950), con la participación de Dolores del Río, y *Espaldas Mojadas* (1953), en donde se aprecia la nostalgia de un mexicano que tiene que huir a los Estados Unidos.

El cineasta Luis Buñuel residió en México después de haber salido exiliado de España y vivir durante un tiempo en Francia y Estados Unidos. En su etapa de trabajo en suelo azteca, Buñuel filmaría la mayoría de sus películas, muchas de las cuales obtendrían gran reconocimiento en todo el mundo. De ese trabajo son notables *Los olvidados* (1950), que retrató de manera antitética a la clase baja del país, en

¹³⁹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, p. 170.

comparación con la manera en que lo hizo Ismael Rodríguez; *El río y la muerte* (1954) *Ensayo de un crimen* (1955), *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1962).

También grandes de la época —aunque quizá en menor proporción de los ya mencionados— son Julio Bracho, René Cardona y el ya mencionado Fernando de Fuentes. El recuento estadístico de los estrenos de cintas mexicanas en la década de los 40 observó los siguientes datos:

Películas mexicanas estrenadas en México (1940- 1949)

Año	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949
Películas Mexicanas	37	27	50	57	64	67	77	62	78	107

Fuente: Imcine: *Anuario Imcine 2010*

2.3.5 La década de los 50

En la concepción de industria de la cultura que hicieran Adorno y Horkheimer se puede entender a la totalidad de las industrias (radio, cine y televisión, en ese momento) como parte de un sistema complejo en donde se producen y reproducen ideologías al servicio de las clases dominantes. Dejado de lado el tema de la dominación, adviértase sólo la idea de un sistema que agrupa a distintas industrias culturales que se relacionan entre sí y que pueden influirse mutuamente de manera positiva o negativa. En el sentido anterior, es turno de hablar del surgimiento de la televisión en México.

En la década de los cincuenta se integró al repertorio mediático mexicano el principal competidor del cine: la televisión. Ésta comenzó a operar en nuestro país por medio de los canales 4 (XHTV), de Rómulo O’Farril, en 1950; el 2 (XEWTV), de Emilio Azcárraga Vidaurreta, en 1951; y el 5 (XHGC), de Guillermo González Camarena, en 1952. En 1955 los tres canales mencionados se fusionarían dentro de una sola empresa: Telesistema Mexicano,¹⁴⁰ que años más tarde se convertiría en Televisa.

Aunque el éxito e impacto del nuevo aparato no fueron inmediatos, a la postre, serían un factor determinante del curso de la cinematografía nacional —y mundial—. En este contexto y en años posteriores, el cine habría de buscar la manera de desmarcarse de aquello que ofrecía la televisión: desde la incursión del color en las cintas, hasta la

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 184.

realización de producciones “grandiosas”, la cinematografía ha tratado de mantener el reconocimiento y predilección que pareciera tener por “derecho de antigüedad.

En 1952, el director del Banco Nacional Cinematográfico durante el sexenio de Miguel Alemán, Eduardo Garduño, elaboró el "Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica" o *Plan Garduño*.¹⁴¹ Esto fue un gran aliciente para la realización puesto que su finalidad era la de apoyar y estimular la producción de películas cuya capacidad de recuperación comercial fuera segura. Como explica Isis Saavedra: “Los productores pasaron a ser accionistas mayoritarios de Películas Nacionales y Películas Mexicanas, situación que les permitió mantener una considerable producción de entre 90 y 100 películas anuales”¹⁴² Con lo anterior se daba un paso más hacia el control de los monopolios de la exhibición.

En esta década de los cincuenta, el cine mexicano llegó a su número máximo histórico de películas mexicanas estrenadas con 111 películas en el año de 1951;¹⁴³ sin embargo, con esa cima alcanzada, la caída de los años posteriores parece más estrepitosa: de 111 películas en el 51, se pasó a 98 en el 52; 78 en el 53; 80 en el 54; y 77 en el 55. Y si a ese descenso se le añade el “enlatamiento” de películas que nunca pueden ser estrenadas “[...] por la oposición del monopolio a dejar el espacio que de acuerdo con la ley le corresponde al cine nacional”¹⁴⁴, el rezago es aún mayor. Para ejemplificar lo anterior basta ver el número de películas mexicanas producidas en los mismos años: 101 en 1951; 101 en el 52; 84 en el 53; 121 en el 54; y 91 en el 55.¹⁴⁵

Paralelamente, hacia finales de la década algunos de los estudios de cine habrían de cerrar o modificarse: los estudios Tepeyac y los CLASA concluyen en 1957; los Cuauhtémoc, que habían dejado de funcionar en 1953, se transforman en los América para 1957; y los San Angel Inn se habrían de convertirse en foros televisivos al final de la siguiente década.¹⁴⁶

El cine mexicano dejaría atrás la época de su mayor esplendor y se encaminaría a vivir un desarrollo lleno de altibajos durante las siguientes décadas. Del tiempo revisado en este apartado es importante resaltar el fuerte asociativismo y la gran capacidad de

¹⁴¹ *Idem*.

¹⁴² Isis Saavedra, *op. cit.*, p.18.

¹⁴³ Véase: Tabla: “Películas mexicanas estrenadas 1910-2010”, en *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*, Imcine/Conaculta, México, 2011 pp.138-139.

¹⁴⁴ Federico Dávalos, *op. cit.* p. 89.

¹⁴⁵ Véase: Tabla: “Películas mexicanas estrenadas 1910-2010”, en *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*, pp.138-139.

¹⁴⁶ Federico Dávalos, *op. cit.*, p. 88.

acción colectiva que la industria de cine habría alcanzado. Como puede apreciarse en el número de estrenos mexicanos exhibidos en cartelera en la década de los cincuenta.

Películas mexicanas estrenadas en México (1950- 1959)

Año	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
Películas Mexicanas	105	111	98	78	80	77	78	80	98	89

Fuente: Imcine: *Anuario Imcine 2010*

2.4 Vaivenes de la Industria

Tras vivir un periodo constante de desarrollo y estabilidad, la cinematografía mexicana tuvo que enfrentar crisis en distintos sectores productivos —como la notable disminución del número de producciones que se arrastraba finales de la década de los cincuenta— y signos de una maduración cinematográfica —entre los que destaca la renovación temática y formal en las películas— que caracterizaron un periodo ambiguo de su historia. Este periodo de altibajos impidió al cine mexicano competir de buena manera con el de otras nacionalidades que lo aventajaban en cuestiones comerciales y artísticas.

En estos años se comienza a dar un giro drástico que contrasta el periodo “clásico” del cine mexicano, con uno más acorde con el tiempo en que se vivía. El cine independiente y las voces contestatarias —tanto de la política como de la crítica cinematográfica— también encuentran cabida dentro de este periodo histórico: en este contexto, el Instituto Francés para América Latina (IFAL) conjuntó gracias a su cine club a un grupo de jóvenes que formarían el grupo *Nuevo Cine*, que imitaría los esfuerzos de la *Cahiers du Cinema*¹⁴⁷ por medio de siete números de una revista editada en 1961.¹⁴⁸ En un manifiesto del propio grupo, se establecen seis puntos que pueden resumirse en la renovación los contenidos y tratamientos del cine mexicano y el privilegio hacia el desarrollo de una nueva cultura cinematográfica en el país.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Revista de cine fundada en 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca y Keigel Leonid. En un inicio representó el esfuerzo de un grupo de jóvenes cineastas franceses que se encargaron de renovar el séptimo arte francés por medio de la crítica del cine del mismo país. Sus alcances motivaron el surgimiento del llamado cine de “nueva ola francesa”, además de que se ha validado a través de la historia como la mejor publicación cinematográfica.

¹⁴⁸ Federico Dávalos, *op. cit.* p. 89.

¹⁴⁹ Fernando del Moral [comp.], “Manifiesto del grupo Nuevo Cine”, en Fundación Mexicana de Cineastas, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. II México, México, SEP/UAM/ Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 33-35. Los firmantes, “cineastas, aspirantes a cineastas, críticos

De acuerdo con Federico Dávalos, algunos de los géneros del cine mexicano que se sumaron y/o modificaron en este periodo fueron el cine de erótico y de desnudos, el cine infantil, el de la “rebelión juvenil”, el cine de los luchadores, el *western*, el horror y un languidecimiento de la comedia, tan exitosa en años anteriores.¹⁵⁰ Ya para el final del periodo comprendido dentro de este capítulo de tesis, pasada la mitad de la década de los setenta, el cine de “ficheras” se añadiría al repertorio de contenidos para los espectadores.

2.4.1 *Recomposición de la industria*

La caída en el número de producciones anuales del cine mexicano de esta época es más estrepitosa de lo que parece: las cifras “maquilladas” indican que se pasó de producir 90 películas en 1960, a 74 en el 61; y 81 el 62.¹⁵¹ Sin embargo, se debe destacar la particularidad de películas de series o episodios que se filmaron en aquellos años: con el aval de los afiliados al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) se produjeron filmes de media hora de duración que eran pensados para su exhibición televisiva, pero que al ser rechazados fueron programados dentro de series de tres o más en el cine, y de esa manera se cubrían los 90 minutos o más que duraban regularmente las películas.¹⁵²

Como se explicó, al ser excluidas estas “series” dentro de los números oficiales de producción y exhibición, la situación de la producción parece no ser tan grave.

Películas mexicanas estrenadas en México (1960- 1969)

Año	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
Películas Mexicanas	100	108	95	84	82	77	76	62	58	80

Fuente: Imcine: *Anuario Imcine 2010*

Contrastantemente con el rubro de la producción, la exhibición gozaba de una buena salud, sobre todo gracias al ya mencionado monopolio Jenkins que no necesitaba de la

y responsables de Cine-Clubes” son José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, J.L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens.

¹⁵⁰ Federico Dávalos, *op. cit.*, pp. 88-105. Federico Dávalos provee ejemplos de películas dentro de cada género mencionado, así como el contexto en el que se presentaron.

¹⁵¹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, p.234.

¹⁵² Federico Dávalos, *op. cit.*, p. 98.

buena salud que no gozaban las películas mexicanas, pues, como comenta Fernando Gou: “El duopolio Jenkins-Alarcón (Operadora de Teatros y Cadena de Oro) beneficiaba con las mejores salas al cine estadounidense.”¹⁵³ Consciente del privilegio de la exhibición, el Estado adquirió la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) y el Circuito Cadena de Oro justo al inicio de la década de los sesenta.¹⁵⁴

De este tiempo, es importante señalar la influencia que la cinematografía francesa ejerció en México —y el resto del mundo— como arte de vanguardia. El impacto tuvo repercusión en distintos sitios del país, especialmente en sitios como la UNAM, donde por medio de los cineclubes se proyectaron las películas francesas de aquellos años. En ese contexto y para responder a la inquietud de muchos jóvenes por reactivar a la cinematografía del país, la Universidad Nacional creó el Centro de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963¹⁵⁵, que se caracterizaría por su vocación social y espíritu crítico, analítico e independiente. Como se apunta en la misma presentación del Centro de Estudios en su página de internet: “El compromiso social de la escuela se vio refrendado rápidamente cuando en 1968, sus estudiantes filmaron el movimiento estudiantil mexicano cuyas imágenes conformarían el largometraje documental *El grito* [(Leobardo López Aretche)] y se convertirían en las más reproducidas de la historia contemporánea de México.”¹⁵⁶

En 1974 tendría lugar otro logro histórico en la historia de la cinematografía mexicana, que respondía a la necesidad de almacenaje, conservación y difusión de la historia del cine mexicano: la inauguración de la Cineteca Nacional —junto a los Estudios Churubusco— con la proyección de la película *El Compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933).¹⁵⁷

Para contribuir con la formación de cineastas mexicanos, en 1975, tan solo un año antes de que López Portillo asumiera la presidencia de la república, se creó el Centro de

¹⁵³ Fernando Gou, “Censura y monopolios, las circunstancias previas”, en *Múltiples Rostros, Múltiples Miradas. Un Imaginario Fílmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, p. 25.

¹⁵⁴ Gerardo Salcedo, *op. cit.* p. 11.

¹⁵⁵ Página de internet del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (www.cuec.unam.mx), consultada el 21/07/11 en el siguiente enlace electrónico:

<http://www.cuec2010.unam.mx/pagina/es/5/centro-universitario-de-estudios-cinematograficos>

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ Página de internet de la Cineteca Nacional (www.cinetecanacional.net) consultada el 21/07/11 en el siguiente enlace: <http://www.cinetecanacional.net/institucion/index.php?opcion=2&lang=es>

Capacitación Cinematográfica (CCC) “con el objetivo de formar cineastas de alto nivel profesional en las áreas técnica y artística de la cinematografía”¹⁵⁸.

2.4.2 La renovación formal y temática del cine mexicano

Dos años más tarde a la inauguración del CUEC, la renovación del cine mexicano tendría otro momento clave: la realización del *Primer Concurso de Cine Experimental*, que reuniría a jóvenes artistas e intelectuales como Gabriel García Márquez, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas, Juan García Ponce o Carlos Fuentes, entre otros.¹⁵⁹ El concurso premió en primer lugar a *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez y en segundo lugar a *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac, quien años más tarde tendría la labor de encabezar la dirección general del Instituto Mexicano de Cinematografía.

Muchas voces se sumarían al vehículo del cambio como lo son las de Luis Alcoriza —en su etapa de director— y Arturo Ripstein. Nada más emblemático para la renovación del cine mexicano encabezada por las nuevas generaciones que el título de la primera película dirigida por Alcoriza: *Los jóvenes* (1960). Gracias a su experiencia como asistente y guionista de algunas películas de Luis Buñuel, Alcoriza realizó un cine de gran calidad y renovada perspectiva sobre México, algunos otros de sus filmes destacados son: su trilogía *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964), donde explora aspectos nacionales con una óptica particular nunca antes vista en el cine nacional.

Poco tiempo después del debut de Alcoriza, Arturo Ripstein inició su carrera como director cuando dirigió *Tiempo de morir* (1965), pero destacó durante los años setenta con *El castillo de la pureza* (1972) y *El lugar sin límites* (1977). La carrera del cineasta ciudadano es longeva y se mantiene hasta la fecha; algunos otros de sus filmes más destacados son *Profundo Carmesí* (1996) *El evangelio de las maravillas* (1998), *La perdición de los hombres* (2000) y *La virgen de la lujuria* (2002).

Similares a Ripstein por las propuestas innovadoras para el cine mexicano son Jaime Humberto Hermosillo,¹⁶⁰ quien es uno de los primeros egresados del CUEC, con la verdadera vocación de Magdalena (1971), Felipe Cazals, de quien son muy representativas *Canoa* (1975), *El apando* (1975) y *Las poquiánchis* (1976), películas todas

¹⁵⁸ Página de internet del Centro de Capacitación Cinematográfica (www.elccc.com.mx) consultada el 21/07/11 en el siguiente enlace <http://www.elccc.com.mx/sitio/presentacion>

¹⁵⁹ Gerardo Salcedo, *op. cit.* p. 11.

¹⁶⁰ Véase: Arturo Villaseñor, *Jaime Humberto Hermosillo en el país de las apariencias*, Conaculta/ Cineteca Nacional/ Océano, México, 2002, 144 p. El libro recoge experiencias del propio Hermosillo y sus familiares y amigos sobre la vida y obra del cineasta.

de que se basan eventos reales de mucha crudeza; y Jorge Fons, quien tuviera una carrera no tan exitosa en aquellos tiempos —salvo por la filmación de *Los Caifanes* (1966)—, pero que las durante décadas posteriores se reivindicaría con triunfos taquilleros como *Rojo Amanecer* (1989) o *El callejón de los milagros* (1995).

2.4.3 El Estado productor, distribuidor y exhibidor de cine

La política cinematográfica —y de medios— del presidente Luis Echeverría sería una de las principales durante su gestión de gobierno: además de la ya mencionada creación de la Cineteca Nacional, impulsó una serie de políticas desde el Banco Cinematográfico Nacional —dirigido en ese entonces por su hermano Rodolfo—, que propiciaron la creación de una producción de cine estatizada.¹⁶¹ Gerardo Salcedo comenta al respecto de este nuevo esquema de producción y la creación de las productoras estatales:

Al modificarse los beneficiarios del crédito estatal se propicia un enfrentamiento con el sector tradicional de la producción, acentuado por su renuencia para modificar los contenidos de las películas. Esta situación y el propósito de incentivar la producción cinematográfica nacional, propician la creación de tres empresas productoras [Conacine, Conacite 1 y Conacite 2] cuyo presupuesto de operación procede de la asignación directa de recursos propios del gobierno federal.¹⁶²

Esta modificación reactivó momentáneamente el ramo de la producción de cintas de cine, pero supuso la revisión de las temáticas y tratamientos de las producciones que se habrían de realizar. Esto a ojos de la libertad de expresión podría poner en entredicho la ausencia de censura en el cine mexicano, aunque como comenta Fernando Gou, siempre se utilizó el eufemismo de la “supervisión” de los contenidos.¹⁶³ Pese a lo anterior, resulta paradójico pensar que existieran restricciones fuertes sobre lo que podría aparecer o no en pantalla; sobre todo si se piensa en algunas de las películas que trataron temas que nunca antes se habían tocado con tanta veracidad, como puede ser el cine de Cazals o de Fons. Tonatiuh Lay Arellano comenta de este periodo: “En general, el cine del sexenio de Echeverría puede considerarse como crítico, incisivo, a veces demasiado preocupado por temas sociales y políticos. Por primera vez en la historia de nuestra cinematografía, la realidad social de la clase media se vio retratada en pantalla”¹⁶⁴.

¹⁶¹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, p. 304.

¹⁶² Gerardo Salcedo, *op. cit.* p. 12.

¹⁶³ Fernando Gou, *op. cit.* p. 25.

¹⁶⁴ Tonatiuh Lay Arellano, *op.cit.*, p. 52.

Regresando al tema de la producción estatal de cine, Fernando Gou destaca un aspecto importante de producción de películas entre el Estado y los trabajadores:

[...] se hicieron películas imposibles para el viejo sistema. Se estableció un sistema que se conoció como “paquetes”, que no era otra cosa que una coproducción entre las productoras del Estado y los trabajadores, es decir, todos los que hacían la película. El incentivo era que podían aspirar a ser totalmente dueños de la cinta después de la recuperación del costo. Este modelo de gestión conjunta fue muy exitoso. Cabe mencionar que muchas películas de este sistema fueron de muy buena taquilla y lograron su recuperación: *Canoa*, *El apando* y *La pasión según Berenice* son ejemplos históricos.¹⁶⁵

Si bien el rubro de la producción se había beneficiado por administraciones anteriores, nunca lo había hecho de esta manera. Este cambio representa una adaptación de la industria cinematográfica de México, que necesitaba un incentivo de este tipo para poder competir con las del resto del mundo.

Al lado de estos beneficios en la producción, la comercialización de cine también se vio fortalecida gracias a la participación estatal. Para la distribución, el Banco Nacional Cinematográfico adquirió y fusionó Películas Mexicanas (Pel-Mex) y Cinematográfica Mexicana Exportadora (CIMEX), empresas encargadas de la exportación de películas hacia el extranjero.¹⁶⁶ En el ámbito de la exhibición se reorganizó la ya estatal COTSA, para la que se rehabilitaron y construyeron salas de cine hasta pasar de administrar 308 a 375, lo que representaba cerca del 50 por ciento del número de salas en el país.¹⁶⁷ Con lo anterior, si se comparan las ganancias de los empresarios del cine de 1971 a 1976 se observa que éstas se duplicaron en algunos casos.¹⁶⁸

2.5 Declive de la industria

Llegado este punto es importante hacer un alto y advertir que a partir de ahora, dentro de esta parte de antecedentes, se hablará con más detalle de algunos aspectos propios de la economía que son factor decisivo para la comprensión de estado que guarda la industria cinematográfica en el siglo XXI. Se insiste en la cualidad multidisciplinar de este estudio, pues es con base en el desarrollo histórico-estructural, que la articulación de

¹⁶⁵ Fernando Gou, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁶ Federico Dávalos, *op. cit.*, p. 113.

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ Emilio García Riera. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, p. 304.

problemáticas económicas, sociales o políticas y de mercado cobran sentido y arrojan luz sobre la manera de operar de una industria.

El gran aparato industrial que la cinematografía mexicana construyó en lo que iba del siglo XX, y que organizaba a un esquema de trabajo en el que se fomentaba la protección del cine nacional, se habría sostenido gracias a la conjunción exitosa de la producción y la comercialización (siendo esta última quizá la más beneficiada), y a la respuesta que tuvieran ante los factores externos que les influían directamente. Por ejemplo, de la exhibición de los Lumière se pasó a la constitución de pequeñas empresas familiares que se componían de productores-distribuidores, dueños de cinematógrafos que les permitían realizar “vistas” llenas de cotidianidad; de esa etapa hacia la búsqueda formal y temática de un verdadero cine nacional; a la separación y la profesionalización de distintos sectores de la cinematografía; y a la constitución de la industria y el desarrollo de la misma.

Durante los años anteriores se produjeron cambios en la estructura de la industria, que habrían de mantener un desarrollo más o menos estable; sin embargo durante los años que van de 1976 a 1994, sucedieron cambios estructurales que llevarían a un declive y una devastación gradual de muchos aspectos de la industria.

Si bien la hegemonía del cine estadounidense en el gusto de los espectadores mexicanos estuvo presente durante casi toda la historia, la fuerza que éste habría de tomar ante la bajísima calidad de las películas nacionales de la época y su eventual reducción productiva hundiría al ya de por sí hundido cine mexicano.

No para motivo de consuelo, restaría apuntar que la suerte del cine mexicano no fue la única que cayera en desgracia: el país sufrió durante el régimen de López Portillo una de sus peores crisis económicas; un terremoto en 1985 durante la gestión de gobierno de Miguel de la Madrid que devastó algunas zonas del país, entre ellas la capital; el inicio de un modelo económico de libre mercado que en materia cultural resultaría por demás pernicioso; y una crisis electoral en 1988 que evidenció lo lejana que estaba la democracia de México.

2.5.1 La administración pública más desastrosa para la cinematografía

Al término de su mandato, Luis Echeverría Álvarez dejó una importante infraestructura estatal cinematográfica coordinada desde el Banco Nacional Cinematográfico. En el rubro de la producción y formación de cineastas operaban Conacine, Conacite 1 y 2; los

Estudios Churubusco y los Estudios América; y el CCC. La comercialización se realizaba de la siguiente manera: la distribución internacional se hacía por medio de Películas Mexicanas, y la nacional por Películas Nacionales; y en la exhibición laboraban la COTSA y Cinematográfica Cadena Oro. Aunado a lo anterior, México contaba con alrededor de 260 empresas privadas que se dedicaban a la producción de cine, aunque sólo algunas de ellas lo hicieran de manera constante y con éxito.

Desde los primeros años de la gestión presidencial de José López Portillo se hizo evidente que el cine no era considerado como una industria estratégica para sus fines; por el contrario, parecía que se hubiera convertido en una carga para el Estado. Tan sólo un año posterior al inicio de la administración de López Portillo, el 6 de junio de 1977 se decretó la creación de la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía (RTC),¹⁶⁹ que, como se explica en su página de internet, se encarga de

[...] ejercer las atribuciones que las leyes y reglamentos le confieren a la Secretaría de Gobernación en materia de radio, televisión y cinematografía. Entre sus facultades, RTC supervisa los contenidos de radio, televisión y cinematografía, para su clasificación, transmisión, comercialización, distribución y exhibición, según sea el caso. También es la encargada de coordinar y supervisar técnicamente la transmisión, enlace y distribución de los programas oficiales en medios electrónicos, de las cadenas nacionales y del programa de radio La Hora Nacional, entre otros.

Al frente de la nueva Dirección creada estaría la hermana del presidente, Margarita López Portillo, sobre quien Emilio García Riera comenta a propósito de su dirección: “Rodeada de consejeros culturales con una muy inculta idea del cine, una idea atrasada y desdeñosa, y de otros movidos por voracidades inconfesables, la directora de RTC dio por segura la incompetencia de los nuevos realizadores mexicano.”¹⁷⁰ Con una pésima visión sobre el cine mexicano, Margarita López intentó retornar a un cine tradicional que ya no iba acorde con los tiempos que se vivían, e intentó contratar a “los mejores directores” de cine en el mundo para que hicieran producciones en México, confirmado en ello su poca confianza en los cineastas nacionales.¹⁷¹

En 1977 la RTC dio el primer golpe contundente a la industria: se inició el proceso de liquidación de la productora Conacite 1, y se trató de hacer lo mismo con el CCC.¹⁷² Pero el objetivo principal era el Banco Nacional Cinematográfico, para el que también se

¹⁶⁹ Página de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (www.rtc.gob.mx) consultada el 22/06/11 en el siguiente enlace electrónico: http://www.rtc.gob.mx/NuevoSitio/quienes_somos.php

¹⁷⁰ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, p. 304-305.

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² Federico Dávalos, *op. cit.* p. 129.

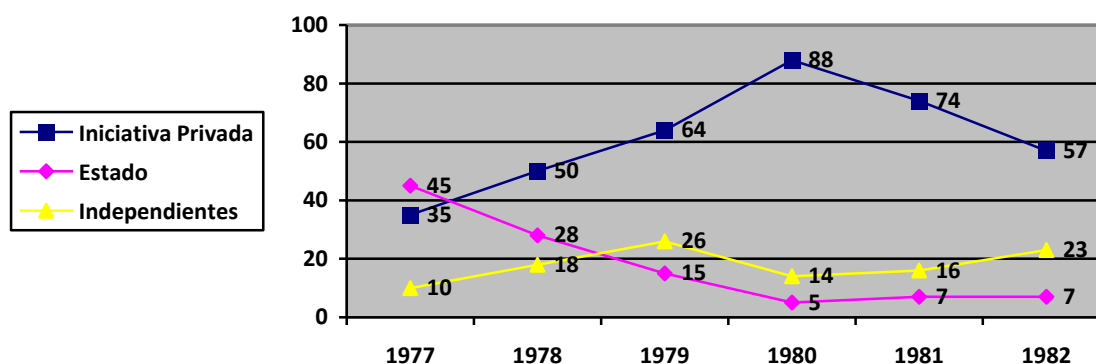
iniciara un proceso legal en 1978 para su desaparición. Lo anterior responde a la predilección que tuvo la televisión como el medio de mayor influencia del momento, además de a la idea de que el cine privado sería de mayor calidad que el estatal. Se debe insistir en la importancia que el Banco Cinematográfico Nacional tenía para la cinematografía mexicana: constituía el financiamiento de la gran mayoría de las películas y el resto de los sectores estatales de cine. Ante su ausencia y en aras de subsistir, en el ámbito de la producción la industria intentaría adaptarse al modelo de realizaciones privadas (cosa que en efecto logró por algún tiempo) e independientes, pero cargaría con todas las implicaciones que ello supondría.

Finalmente, como corolario funesto y emblemático de lo que nunca debió haber ocurrido, el 24 de marzo de 1982 un incendio destruyó la Cineteca Nacional, que antes estaba ubicada a un lado de los Estudios Churubusco. Hasta la fecha se desconocen las causas de tan lamentable suceso en el que se perdió el 99 por ciento del archivo fílmico que resguardaba la institución y del Margarita López Portillo comentó en su momento: “Yo sabía que esto iba a suceder... el archivo histórico del cine mexicano se ha perdido”¹⁷³

2.5.2 La producción privada e independiente

Ante el gradual alejamiento del Estado en la producción de cine, la iniciativa privada comenzaría a tomar importancia en el rubro (Véase el siguiente gráfico).

Películas producidas (1977-1982) de acuerdo con el origen de la producción



Fuente: Emilio García Riera, *Breve Historia del cine Mexicano. Primer siglo. 1987-1997*, p. 304

¹⁷³ Ericka Montaña Garfias, “Dos décadas del incendio en la Cineteca; efemérides de un crimen cultural” en *La Jornada*, sábado 23 de marzo de 2002. [Reproducción en línea de la nota que apareció en el diario impreso].

El año de 1977 fue el último en donde la producción estatal se encuentra en primer lugar al realizar 45 producciones, por 35 de la iniciativa privada y 10 independientes; contrastantemente, en 1980 la producción del Estado descendería hasta 5 películas, por 88 de la iniciativa privada y 16 independientes.

Con las riendas del cine mexicano en las manos, los productores privados favorecieron la creación de un cine muy barato que les redituara en lo económico. En este contexto de producciones de bajo presupuesto se tocaron temáticas para públicos populares, como el llamado cine de “Ficheras”, que incursionaría como uno de los primeros en ser distribuido por medio del video, y sobre el que Alberto Híjar Serrano apunta:

El éxito del cine de ficheras y de las producciones en videohome, sintetiza la nueva urbanización con la apropiación colonizada de tecnologías de impacto global. Considerado como cinematografía degradante, el cine de ficheras satisfizo y formó el gusto del sujeto urbano clasemediero sin esperanzas de ascenso, que encuentra en los usos y costumbres del barrio y en la poética del albur una identidad negada por la *cultura* a la que no tiene acceso, más que como visión de las esculturas geométricas elementales de Sebastián o con la construcción de *malls* y centros de espectáculos, donde en lugar de la gran sala cinematográfica se imponen las pequeñas salas con sus expendios de comida chatarra.¹⁷⁴

Algunos títulos emblemáticos de este tipo de cine son: *Bellas de noche* (1974) y *Las ficheras* (1976), ambas dirigidas por Miguel M. Delgado. En el mismo tono de estas películas, aunque ya alejadas del cabaret, proliferan muchas comedias de ínfima calidad en donde el motor principal recae en situaciones sexuales. Películas simbólicas de esta cinematografía son *La pulquería* (1980) y *El Mofles y los mecánicos* (1985) de Víctor Manuel “el güero” Castro; y *Un macho en la casa de citas* (1982) y *Un macho en la tortería* (1989) protagonizadas y dirigidas por Alberto “el Caballo” Rojas.

Sumadas a estas cintas, es también notable el auge de “[...] películas filmadas con el aval de los sindicatos, especialmente en poblaciones norteamericanas cercanas a la frontera norte con México y, aunque se exhiben en todo el país, explotan el importante mercado de habla hispana de los Estados Unidos [...]”¹⁷⁵ Éste no era cualquier tipo de cine si a los términos económicos se refiere pues representaba el 75 por ciento del total de los ingresos de cine nacional en 1981.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Alberto Híjar Serrano, “Otras miradas: Estado sociedad y cine”, en *Múltiples Rostros, Múltiples Miradas. Un Imaginario Fílmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, p. 89.

¹⁷⁵ Federico Dávlos, *op. cit.*, p. 131.

¹⁷⁶ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, p. 305.

Es importante apuntar el surgimiento de la empresa privada que dominaría como la máxima productora del periodo, sobre la que Tonatiuh Lay comenta: “En este año [1978] se crea Televisine, filial de Televisa. De las 101 películas realizadas este año, 57 pertenecían a esta empresa, mientras que 37 a las filmadoras oficiales, las 7 restantes eran independientes” De Televisine son infaltables en este recuento *El chanfle* (Enrique Segoviano, 1979), *¡El que no corre... vuela!* (Gilberto Martínez Solares, 1982) y *¡¡Cachún cachún ra-ra!! (Una loca, loca preparatoria)* (René Cardona Jr., 1984). La compañía hizo uso de sus estrellas de la televisión como Roberto Gómez Bolaños “Chespirito” o María Elena Velasco “La india María” para realizar todo tipo de películas. Cobijada en el gran poder de Televisa, Televisine mantuvo su producción durante el resto del siglo XX y hasta iniciado el XXI con la realización de dos películas *La segunda noche* (Alejandro Gamboa, 2001) y *Puños rosas* (Alberto Gómez, 2004).

A la par de las producciones privadas —la gran mayoría carentes calidad—, el cine independiente trataría de reivindicar a la filmografía de la época. Aunque por obvias razones este tipo de películas no tendría la distribución y exhibición que merece, dotaba de una libertad creativa a sus autores. Se debe destacar la labor de cineastas como Jaime Humberto Hermosillo con *María de mi corazón* (1978) y *Confidencias* (1982); y de Alberto Isaac con *La noche de la paloma* (1977) y *Tiempos de lobos* (1982). Sin lugar a dudas, la gran mayoría de las producciones de aquellos años del CUEC y el CCC entran en este rubro.

El comportamiento de la cartelera con respecto al número de estrenos nacionales en el país mostró las siguientes cifras:

Películas mexicanas estrenadas en México (1970- 1979)

Año	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Películas Mexicanas	87	79	79	70	68	54	72	41	63	85

Fuente: Imcine: *Anuario Imcine 2010*

2.5.3 Imcine

Iniciado el periodo de gobierno del presidente Miguel de la Madrid, él y su administración recibieron a una industria cinematográfica con las notables carencias y contradicciones en las que sus predecesores la habían dejado. El discurso oficial anunciaba un intento de

regreso hacia la producción estatal de cine, aunque el reciente impulso neoliberal contradijera rotundamente lo anterior. En ese tiempo, por medio de un decreto presidencial publicado el 25 de Marzo de 1983 en el *Diario Oficial de la Federación* deciden crear al Instituto Mexicano de Cinematografía.¹⁷⁷ Éstas son cuatro de las premisas contenidas en el mismo decreto, y que hablan de las motivaciones para la creación del Instituto:

- Que el gobierno Federal, a través de la Secretaría de Gobernación, tiene la facultad y el deber de impulsar la producción cinematográfica de alto nivel que exprese nuestra percepción de la realidad y que en el ámbito cinematográfico satisfaga las necesidades y requerimientos de cultura y entretenimiento del cine mexicano.
- Que por estas funciones de promoción e impulso ha venido creando, adquiriendo y desarrollando diversas entidades dedicadas a la capacitación, financiamiento y producción en el campo de la cinematografía.
- Que estas entidades constituyen un amplio conjunto que debe ser reordenado y modernizado a fin de lograr su máxima eficiencia.
- Que es necesario que el nuevo sistema distinga y separe las funciones normativas que son propias de la autoridad y las funciones operativas que deben ser encomendadas a un organismo descentralizado que integre la actividad de las entidades oficiales del sector cinematográfico.¹⁷⁸

El primer director al frente del instituto sería el cineasta Alberto Isaac Ahumada, quien poco pudo llevar a cabo las premisas por las que el Imcine se creó. Víctor Ugalde comenta a propósito de la creación del instituto:

Cuando se hace un recuento “al mito fundacional” del Imcine, se podría pensar que nació por obra y gracia del partido que en ese entonces gobernaba. Esto es una verdad a medias, ya que el PRI mantenía un relativo compromiso con el arte y la cultura cinematográficos y no era ajeno a los intereses creados, ni a las contradicciones de las fuerzas que componían la cadena productiva cinematográfica y las fuerzas sociales que se movían dentro del propio partido.¹⁷⁹

En el decreto de creación del Imcine se establecieron las diferentes empresas que conformarían la estructura cinematográfica estatal y con las que, Alberto Isaac trataría —más con buena voluntad que con suerte y éxito— de cumplir las metas propuestas para una renovación exitosa que la industria de cine nacional.

La estructura del instituto se conformaría de la siguiente manera:

¹⁷⁷ Gerardo Salcedo, *op. cit.*, p. 13. Dentro del mismo decreto también se contempló la creación del Instituto Mexicano de la Radio y del Instituto Mexicano de Televisión.

¹⁷⁸ *Idem.* El autor retoma estos textos del *Diario Oficial de la Federación* publicado el 25 de marzo de 1983.

¹⁷⁹ Víctor Ugalde, “Los entretelones de un nacimiento...”, en *Múltiples Rostros, Múltiples Miradas. Un Imaginario Fílmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía* p.23.

- A) Producción y capacitación: Se contaba con la productora Conacite 1, que para ese entonces atravesaba ya un claro proceso de liquidación; los Estudios Churubusco Azteca y los Estudios América, con un notable problema de liquidez y un importante abaratamiento de sus costos; y finalmente se contaba con el Centro de Capacitación Cinematográfica, que ofrecía las siguientes especialidades en sus planeas de estudio: Dirección cinematográfica, Fotografía, Producción, Guión, Sonido y Edición¹⁸⁰.
- B) Difusión y distribución: para el rubro de la promoción y publicidad se contaba con la Promotora Cinematográfica Mexicana, también en proceso de desaparición, y con Publicidad Cuauhtémoc, que tenía como su principal cliente a la Compañía Operadora de Teatros (COTSA). Películas Mexicanas se encargaba de la distribución de cine nacional en los países de Estados Unidos, España, Centro y Sudamérica; también se contaba con la Nueva Distribuidora de Películas, que distribuía el cine al interior de la República; y finalmente con Continental de Películas, que atravesaba por un problema de liquidez.¹⁸¹
- C) Exhibición: contaba con la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) y Cinematográfica Cadena Oro que en conjunto operaban 400 salas a lo largo de la República, muchas de ellas con un nivel de deterioro en sus instalaciones a considerar. COTSA operaba también a Dulcerías Oro que se encargaba de administrar las dulcerías de sus salas, y de donde se obtenía una de las actividades de mayor rentabilidad en el negocio de la exhibición.¹⁸²

También durante esos años, Incine realizaría el Tercer Concurso de Cine Experimental, en donde se recibió la cantidad de 42 guiones, de los que 24 resultaron aceptados y sólo 10 fueron realizados.¹⁸³ De igual manera, desde la RTC se creó el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC) que tomaría sus recursos del aumento de precios de entrada en los cines y empezara a operar en 1980 con 2 mil 500 millones de pesos.¹⁸⁴ Gerardo Salcedo habla sobre las funciones del FFCC:

El Fondo se constituye bajo un régimen de fideicomiso en el que participa el Banco Nacional de México y que se integra por las aportaciones obtenidas al multiplicar un determinado número de butacas por el precio de ingreso a cada sala cinematográfica. Ese

¹⁸⁰ Gerardo Salcedo, *op. cit.*, p.14.

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ Gerardo Salcedo, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁴ Isis Saavedra, *op. cit.* pp.182-183.

número determinado de butacas se fija originalmente en un 10% sobre el precio de taquilla, y al final se determina un pago fijo que no rebasa el 2% de los ingresos.¹⁸⁵

Si se observan los números de la producción cinematográfica en 1988 —año en el que se aprobaron los primeros proyectos con recursos provenientes del FFCC— se constata un repunte de la producción estatal de cine al pasar de 3 películas producidas por el Estado en 1987; 5 en el 88; y 10 en el 89.¹⁸⁶ Este fondo es el antecedente del Foprocine y operó desde 1989 hasta 1997.

2.5.4 El sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado

Aunque ya se han tratado muchos aspectos cinematográficos concernientes al tiempo de mandato del presidente de la Madrid, intencionalmente se puso un apartado para hablar sobre algunas de las características de su política económica, que resultan claves para el curso que habría de tomar la cinematografía en años posteriores. Es necesario este corte en el desarrollo cronológico que se ha venido haciendo para mencionar algunos aspectos sobre cómo el modelo neoliberal de economía incentiva una política de apertura y libre mercado que continúa hasta la fecha y que afecta profundamente al modelo internacional de explotación fílmica y los modelos locales de producción cinematográfica de los países periféricos como México.

Cuando Miguel de la Madrid Hurtado asumió el cargo de Presidente de México en 1982, recibió al país en medio de una de las mayores crisis económicas de las que se tenga memoria, producto de deplorables administraciones pasadas. Tan sólo unos meses antes de que De la Madrid Hurtado tomara posesión al frente del Ejecutivo Federal, José López Portillo había nacionalizado la banca nacional, como medida desesperada ante la constante inflación que caracterizó al tiempo de su mandato.

En medio de aquella situación, y sumado el terremoto de 1985, De la Madrid Hurtado enfrentó una de las épocas más difíciles del país en la historia reciente de México. Algunas otros de los indicadores que ilustran mejor el arduo momento que se vivía, son el empleo informal, que creció un 20 por ciento entre 1983 y 1985; las caídas drásticas de la producción, sobre todo en industrias gubernamentales; y la disminución tan notable del poder adquisitivo, que contrasta con el aumento gradual de los precios de entrada al cine.

¹⁸⁵ Gerardo Salcedo, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁶ Fuente: Imcine (www.imcine.gob.mx), Gráfico *Largometrajes producidos*, consultado el 23/07/11 en el siguiente enlace electrónico: <http://www.imcine.gob.mx/largometrajes-mexicanos-producidos.html>

El punto clave —tema fundamental para comprender este periodo histórico de la cinematografía mexicana— que condujo a lo que algunos han llamado como “el fin de la industria cinematográfica mexicana”¹⁸⁷, comenzó con la suscripción de México desde al *General Agreement on Tariffs and Trade* (GATT)¹⁸⁸ en 1986. La economía mexicana —así como sucedería con el resto de Latinoamérica— adoptaría lo que era común hacía una década para el resto del mundo: las políticas neoliberales de apertura de mercados, como el economista Héctor Guillén Romo señala:

La estrategia de desarrollo en América Latina cambia durante los años ochenta. De una estrategia orientada hacia el interior o introvertida se pasa a una estrategia orientada hacia el exterior o extrovertida. La mutación de la estrategia de desarrollo que modificó de manera drástica la integración regional, que llegó a contemplarse como una vía más hacia una mayor apertura de la economía mundial.¹⁸⁹

Pero no sólo fue el tema de la economía el que relacionaba a las naciones en aquellos años; también fue el tiempo del auge de las tecnologías de la información, como la comunicación satelital,¹⁹⁰ que permitió que en todo el orbe se crearan estrechas relaciones, primero regionales y luego mundiales, que las que hasta ese entonces se tenían. En aquel tiempo, con la incógnita que aquellas modificaciones estructurales despertaban, sólo se preveían posibles escenarios en los que el mundo dinamizaría al máximo su interrelación entre países, pero difícilmente se acertó en el grado de magnitud de los cambios que estaban por venir.

A propósito de los cambios devenidos gracias a la tecnología, es importante señalar que los circuitos de exhibición de la cinematografía evolucionaron con la aparición del video y la televisión de paga: posteriormente a que una película abandona la sala de cine, pasa un corto periodo de tiempo en el que aparece en formato de video para venta o

¹⁸⁷ Se retoma el término “Fin de la industria cinematográfica mexicana” a partir de César Bárcenas Curtis (2003), Isis Saavedra Luna (2007) y Federico Dávalos (2008), todos ellos lo utilizan para referir al periodo en que se desarticuló por completo el gran aparato cinematográfico creado en el siglo pasado. Sin embargo es importante aclarar que por tal enunciación no debe entenderse: 1) que el cine mexicano haya dejado de existir, 2) que hayan desaparecido la totalidad de las productoras o exhibidoras, así como el negocio de la distribución de cine nacional. El concepto sirve para englobar un periodo muy marcado de la historia del cine mexicano en el que se da término a una manera de hacer, ver y comprender el cine en nuestro país. En el siguiente apartado de esta tesis se retomará esta discusión.

¹⁸⁸ El GATT es un acuerdo multilateral creado tras la Segunda Guerra Mundial motivado por la necesidad de establecer un conjunto de normas comerciales y concesiones arancelarias entre los países firmantes y constituye un plan de regulación de la economía mundial en el que se favorezca el comercio internacional. En 1994 los signatarios del GATT acordaron la modificación del mismo y la creación de la Organización Mundial de Comercio (OMC).

¹⁸⁹ Héctor Guillén Romo, *México frente a la mundialización neoliberal*, Era, México, 2005, p. 84.

¹⁹⁰ En México desde 1985 con la entrada en operación del sistema satelital Morelos.

renta, ya sea a manera de archivo digital; después por medio de “pago por evento” dentro de la televisión de paga —satelital o por cable—; posteriormente dentro de la misma televisión de paga, pero ahora dentro de la programación regular; y finalmente por medio de la televisión abierta. Enrique Sánchez Ruiz recupera un comentario del propio Jack Valenti¹⁹¹ en el que afirma que tan sólo dos de cada diez filmes logran recuperar su inversión por las ganancias de exhibición de las salas de cine.¹⁹²

Por lo anterior, se apuntan dos consideraciones básicas sobre las transformaciones que habría de tener la cinematografía: 1) en un sentido tecnológico, lo que inició con el surgimiento del *videohome*, y que más tarde se trasladaría a los discos y formatos digitales, habría de “migrar” a las películas una multiplicidad de formatos y plataformas de reproducción; y 2) la competencia de libre mercado, dejada al arbitrio de sí misma y sin ninguna protección, podría ocasionar una crisis para los productos menos favorecidos, como tristemente habría de ocurrir años después con el cine mexicano.

2.6 ¿Fin de la Industria Cinematográfica Mexicana?

Después de la revisión de los textos más recientes que hablan sobre el cine mexicano y ateniéndose al discurso actual (y no tan actual, pues desde la década de los noventa es común escuchar hablar sobre el estado paupérrimo de la cinematografía nacional) de muchos cineastas, productores, y personajes relacionados con el tema, no es extraño escuchar hablar sobre el “fin de la industria cinematográfica mexicana” para dar cuenta del proceso que la misma vivió a finales del siglo pasado.

Pese a todo, es importante preguntarse: ¿ocurrió realmente una finalización de la industria cinematográfica mexicana? Ante tal cuestión se puede responder tanto afirmativa como negativamente: 1) sí, si entiende por tal afirmación una “desarticulación” profunda del aparato y cadena de trabajo en las que se desligó a los procesos de producción y comercialización que por años estuvieron fuertemente integrados por medio de productoras, distribuidoras y cines nacionales; 2) no, porque en estricto sentido el cine mexicano nunca dejó de existir y hablar del fin de una industria supone quizá una visión

¹⁹¹ Jack Valenti fue el presidente de la Motion Picture Association of America (MPAA) de 1968 a 2004.

¹⁹² Enrique Sánchez Ruiz, “La industria cinematográfica del TLCAN: Del “mercado libre” a las políticas públicas”, en Nestor García Canclini, Ana Rosas Mantecón, y Enrique Sánchez Ruiz [coords.], *op.cit.*, p. 22.

limitativa y totalizadora en la que no hay posibilidad de cambio alguno; sin embargo, por paupérrima que pareciera la condición de la cinematografía en las décadas de 1990 y 2000 existen algunas condiciones, mínimas si se quiere, que sustentan la —¿necia?— idea de que algo debe estar ocurriendo que el cine mexicano haya tenido y siga teniendo presencia en la cinematografía mundial.

Francisco Peredo al prologar el libro *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana (1989- 1994)* de Isis Saavedra Luna, reconoce esta respuesta ambivalente en torno al destino de la industria de cine mexicana:

[...] siguen siendo necesarios más estudios e investigaciones sobre el tema, y son bienvenidos siempre los trabajos que, como complemento de la mirada hacia el pasado, se refieran a etapas no tan lejanas en el tiempo, porque permiten advertir y percibir con perspectiva histórica contemporánea [...] los aspectos y situaciones recientes de una industria fílmica como la mexicana, declarada muerta por muchos, desde hace ya mucho tiempo, pero viva para otros en tanto se sigan generando iniciativas, propuestas e investigaciones, cuya intención de arrancarla de los agónicos estertores de una muerte siempre inminente, busca insuflar algo de vida al organismo que se resiste a morir.¹⁹³

Como Francisco Peredo comenta, la visión positiva —no producto de un sentimiento de lástima o de un apoyo nacionalista de alabar lo ‘mexicano’ por ser mexicano— de una industria nunca muerta y sí en vías de resurgimiento, como la que proponen algunos de los investigadores y autores que escriben sobre el tema, se puede sustentar en los indicios de recuperación y en cifras y datos duros —entre otras razones—, como el del innegable crecimiento de la producción en años recientes.¹⁹⁴ A esta misma noción se suscribe este trabajo de tesis.

En el sentido de cambio y transformación más que en el de finalización, Néstor García Canclíni apunta a propósito del libro *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*: “Este estudio se realizó con el objetivo de ofrecer una visión actualizada sobre la *evolución* de la industria cinematográfica mexicana [...] Los cambios ocurridos nacional e internacionalmente en la última década abren nuevos desafíos y oportunidades [para el cine mexicano]”.¹⁹⁵

¹⁹³ Francisco Peredo, prólogo en, Isis Saavedra Luna, *op cit.*, p.7.

¹⁹⁴ Desde luego, matices son necesarios a la hora de analizar estas cifras: el hecho de que existan más películas no siempre coincide con el que las mismas lleguen a las salas y sean vistas y aceptadas por los públicos nacionales.

¹⁹⁵ Néstor García Canclíni, “La industria cinematográfica en México y en el extranjero”, en Nestor García Canclíni, Ana Rosas Mantecón, y Enrique Sánchez Ruiz [coords.], *op. cit.*, p.293. Las cursivas son mías. Aquí se destaca la mención de ‘evolución’ que hace el autor a propósito de la cinematografía mexicana en la primer década del nuevo milenio, pues tal mención va acorde con el objetivo de esta tesis, que es la de

Este estudio busca sacar provecho del tiempo en el que fue realizado: con la ventaja histórica de haber surgido a diez años de haber iniciado el nuevo milenio, es que se puede cuestionar la muerte de la industria de cine que se advertía por las evidencias tan contundentes al respecto.

2.6.1 El cine mexicano frente a las políticas neoliberales

Para 1988, el PRI sufriría una gran crisis interna que ocasionaría que un gran grupo de sus afiliados, encabezados por Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, Porfirio Muñoz Ledo e Ifigenia Martínez Hernández, creara el Frente Democrático Nacional para contender en las elecciones presidenciales con el mismo Cárdenas como candidato. Pese la temprana victoria que este Frente obtenía en el conteo preliminar de los votos, la esperanza de nuevos tiempos se vendría abajo de manera estrepitosa con la “caída del sistema” anunciada por el entonces secretario de Gobernación Manuel Bartlett, que haría continuar en la presidencia al partido hegemónico que tenía ya más de medio siglo en el poder. Carlos Salinas de Gortari fue declarado vencedor en aquellas elecciones y de esa manera el viejo PRI (el mismo PRI) continuaría en el poder.

La sucesión del partido en el poder supuso también la sucesión del mismo modelo neoliberal implementado años antes, el cual necesitaba que le hicieran a un lado todas las trabas posibles que permitieran el desarrollo completo de la política de libre mercado. Producto de esta imperiosa necesidad, a partir de la década de los ochenta y hasta iniciada la de los noventa, el Estado desincorporó de su gestión a empresas de la siderurgia, azúcar, banca, ferrocarriles, teléfonos, entre otras.

Tales modificaciones, a su vez, las encuadramos dentro de las reformas estructurales del Estado mexicano que han impulsado los distintos gobiernos, desde 1982, siguiendo los lineamientos y directrices recomendadas por organismos internacionales, como el Banco Mundial (BM) y el Fondo Monetario Internacional (FMI), así como por los compromisos adquiridos en distintos acuerdos y tratados económicos internacionales y regionales, como la Organización Mundial de Comercio (OMC) y el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, respectivamente; este último generó una aceleración en los cambios iniciados desde los años ochenta. Sobre el particular, es importante señalar que todas estas reformas y compromisos asumidos fueron avalados e impulsados desde las distintas administraciones priístas, con el convencimiento de que esas políticas eran las necesarias para la modernización del país.¹⁹⁶

hablar sobre las adaptaciones de la industria de cine que derivan en la evolución de la misma. Tal implicación afirma el estado cambiante de una industria cultural a través de la historia y niega la posibilidad de una finalización de la misma.

¹⁹⁶ Rodrigo Gómez, “La industria cinematográfica mexicana 1992-2003, estructura, desarrollo, políticas y tendencias.”, p.256.

En materia mediática la línea fue la misma: la desincorporación estatal, en el mejor de los casos, o la desaparición como medida extrema. Para ello se tendría que deshacer un grande y viejo aparato —sobre todo el cinematográfico— que para sus fines no hacía más que retardar el impulso de apertura de mercados de la época. Rodrigo Gómez explica:

La posición que promueve el libre mercado, en su vertiente neoliberal, busca la no-intervención por parte de los gobiernos en los mercados de las comunicaciones. Esta concepción considera al Estado y a las instancias gubernamentales sólo como árbitros y promotores de los mercados, procurando una competencia efectiva y una infraestructura adecuada.¹⁹⁷

En materia de cine, el Estado cargaba con una industria olvidada que no era ni remotamente lo rentable que había sido hace algunas décadas, sobre todo en el terreno de la producción cinematográfica, aunque también en otros aspectos, como el de la exhibición.

Una de las primeras medidas creadas por el gobierno salinista en materia cultural fue el decreto presidencial del 7 de diciembre de 1988 por el que anunciaba la creación del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes (Conaculta)¹⁹⁸ que sería dependiente de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y tendría bajo su administración al Instituto Mexicano de la Radio (Imer), Instituto Mexicano de la Televisión (Imevisión) y a Imcine, que antes dependían de la Secretaría de Gobernación; además, como parte de la misma creación del Consejo, el ejecutivo “instaló el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes con una aportación inicial de 5 mil millones de pesos”¹⁹⁹ Los objetivos del Consejo que dirigiría Víctor Flores Olea serían los de coordinar la canalización, fomento y difusión de las distintas expresiones culturales,²⁰⁰ entre las que se encontraba por supuesto la cinematográfica a la que “se intentó” fortalecer y recuperar. Retórica vil y tramposa resultó ésta: la desarticulación de la industria apenas comenzaba a operarse.

El decreto se hizo realidad y en 1989 Conaculta inició labores; ese mismo año

[...] el 5 de diciembre de 1989, el Imcine somete a concesión de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público la desincorporación —a través de la fusión, concesión, venta o, en su caso, desaparición— de las siguientes empresas paraestatales: *producción cinematográfica*: Conacine y Conacite 2; *servicios a la producción*: Estudios América;

¹⁹⁷ Rodrigo Gómez “Políticas e industrias audiovisuales en México: apuntes y diagnóstico”, p. 200.

¹⁹⁸ Gerardo Salcedo, *op. cit.*, p. 36.

¹⁹⁹ Isis Saavedra, *op. cit.*, p. 43.

²⁰⁰ *Idem.*

promoción y publicidad: Publicidad Cuauhtémoc; *distribución de películas*: Películas Mexicanas y Continental de Películas; y *exhibición*: Compañía Operadora de Teatros, que estaba fusionada con dos entidades: Dulcerías Oro y Edificios Juárez (donde se encontraba el domicilio administrativo de la empresa).²⁰¹

Aunque la única liquidación que se concretara en 1990 sería la de Conacine y Conacite 2, todas estas empresas habrían de desaparecer por completo o convertirse en algo más a lo largo del sexenio de Carlos Salinas. Si se piensa, la voracidad y violencia con la que se pretendía liquidar a la cinematografía queda expresada gráficamente en la cita anterior: un párrafo basta para poner fin a la historia de la industria cinematográfica mexicana.

El caso de COTSA fue ligeramente distinto: el lastre que supuso esta empresa hacia finales de la década de los 80 pareciera ser producto de una campaña intencionada de desprestigio que arrancó con el abandono y la falta de inversión y mantenimiento de las salas²⁰² desde temprana la década de los ochenta, y con una insistencia de la prensa por hablar sobre los infortunios y carencias en el servicio de la empresa que antecedían el cierre de las salas menos afortunadas.²⁰³ La finalización definitiva de la empresa se dio en el año de 1993 cuando Ricardo Salinas Pliego ganó el proceso de licitación para hacerse del “paquete de medios” que incluía: las frecuencias televisivas del Estado, que hoy día corresponden a los llamados *Azteca 7* y *Azteca 13*; los Estudios América, ahora *Azteca Digital*; y lo que quedaba de la empresa COTSA, de la que muchas de sus salas se transformarían en sucursales de la tienda de muebles y electrodomésticos *Elektra*, propiedad del mismo Salinas Pliego.²⁰⁴

El anhelo neoliberal cumplía su cometido al retirar al Estado de la exhibición y favorecer la creación de los consorcios de exhibición privados, que conjuntaban muchas pequeñas salas en un solo recinto. En 1992 Cinemark, de capital estadounidense, inauguró su primera sala en la ciudad de Aguascalientes; en 1994 lo hizo Cinopolis de la Organización Ramírez, que innovó con la instauración de salas en una plaza comercial; y Cinemex, que fue ideada por estudiantes mexicanos de la Universidad de Harvard, abriría

²⁰¹ Gerardo Salcedo, *op. cit.*, p. 36-37.

²⁰² Victor Ugalde, “La sociedad fílmica organizada y el Imcine”, en *Múltiples Rostros, Múltiples Miradas. Un Imaginario Fílmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, p.120.

²⁰³ Isis Saavedra, *op. cit.* pp.132-133.

²⁰⁴ Federico Dávalos, *op. cit.*, p. 137. Actualmente, el Grupo Salinas Pliego conjunta a las empresas Azteca (televisión), Azteca América (televisión en los Estados Unidos), Grupo Elektra (muebles y electrodomésticos), Italika (producción de motocicletas), Banco Azteca (banca), Seguros Azteca (seguros), Afore Azteca (administración de fondos para el retiro) y Grupo Iusacell (telefonía celular). Paradójicamente, en el 2011 Televisa se convirtió en socio igualitario del Grupo Salinas exclusivamente por medio de la empresa Iusacell.

su primer complejo en Altavista en 1995.²⁰⁵ El surgimiento de estas salas reactivó la exhibición de cine en un país que cada vez producía menos películas nacionales. Ana Rosas Mantecón habla sobre el surgimiento de estas nuevas empresas de exhibición:

El renacimiento de la exhibición se monta sobre las nuevas salas multipléx, las cuales fundan su oferta, por una parte, en el mecanismo de diversificar —dentro de una gama muy limitada de opciones— las alternativas temáticas para el cinéfilo, proyectadas en horarios diversos en las salas ubicadas en un mismo complejo cinematográfico. Por otra parte, recurren a la mejoría técnica de las instalaciones: mayor calidad de la imagen y del sonido, así como de los servicios anexos. Se encuentran fundamentalmente en zonas donde la capacidad adquisitiva de los habitantes circundantes va de lo medio a lo alto, de difícil acceso para los que carecen de automóvil o viven lejos de ellas, o tal vez inaccesibles por razones no sólo económicas sino simbólicas.²⁰⁶

Previo a la desaparición de COTSA, la cartelera mexicana habría mostrado las siguientes cifras en cuanto a números de estrenos mexicanos en el propio país:

Películas mexicanas estrenadas en México (1980- 1989)

Año	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Películas Mexicanas	71	76	72	60	55	58	81	93	75	81

Fuente: Imcine: *Anuario Imcine 2010*

2.6.2 El Tratado de Libre Comercio de América del Norte

Para allanar completamente la apertura de los mercados hacia el exterior y la competencia del libre comercio, sólo faltaba la desaparición del 50% del “tiempo en pantalla” que se había establecido para las películas mexicanas desde la Ley de la Industria Cinematográfica de 1952. Para tales efectos, el gobierno mexicano empezó a negociar subrepticamente la desaparición de dicha legislación, como explica Víctor Ugalde:

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

²⁰⁵ Isis Saavedra, *op. cit.*, pp. 139-147.

²⁰⁶ Ana Rosas Mantecón, “Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México”, en Néstor García Canclini, Ana Rosas Mantecón, y Enrique Sánchez Ruiz [coords.], *op. cit.*, p. 275.

estuviera en consonancia con las políticas de la libre circulación de productos y libre flujo de inversiones.²⁰⁷

Las “recomendaciones” habrían venido de la misma *Motion Pictures Asociation* desde 1991²⁰⁸ y curiosamente se establecería tal y como las “sugirieron”. El 29 de diciembre de 1992 se promulgó la Ley Federal de cinematografía que, entre otras cosas, establecía la reducción obligatoria de cintas mexicanas en pantalla por medio del siguiente esquema: del 50 por ciento que se tenía establecido, se disminuiría a un 30 para 1993; 25 en 1994; 20 en 1995; 15 en 1996; y 10 en 1997.²⁰⁹ En la práctica la reducción sería más drástica y resultaría no sólo en la disminución de cintas exhibidas: la ausencia del cine mexicano en las salas comerciales fue la principal causa de que la producción cayera a sus números más bajos de la época del cine sonoro, al tiempo que el cine extranjero, sobre todo el estadounidense, aumentara sus exhibiciones en México. (Véase el Gráfico Películas mexicanas y extranjeras estrenadas en México, 1989, 1999) Con esta eliminación de la cuota en pantalla y la formación de los nuevos complejos cinematográficos, el cine salió de los precios de la canasta básica,²¹⁰ lo que relegó por completo a los sectores más pobres —y no tan pobres— de las salas de cine.

La promulgación de esta ley y la venta del “paquete mediático prepararon el terreno para la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) el 1 de enero de 1994 entre Canadá, Estados Unidos y México. La firma de este tratado responde a la respuesta que México tendría al proceso de globalización que, como se definió en el primer capítulo de esta tesis, supone “los procesos en virtud de los cuáles los Estados nacionales soberanos se entremezclan e imbrican mediante actores transnacionales y sus respectivas probabilidades de poder, orientaciones, identidades y entramados varios”. Aunque en el aspecto económico es donde más se hace evidente la transformación ocasionada por el TLCAN, las implicaciones van más allá de esto e incluso afectan otros ámbitos, sobre todo en el terreno de la cultura y las industrias culturales, como es la gran influencia que los productos culturales del extranjero podrían originar ante la ausencia de los nacionales.

²⁰⁷ Rodrigo Gómez García, “La industria cinematográfica mexicana 1992-2003: estructura, desarrollo, políticas y tendencias”, p.255.

²⁰⁸ Víctor Ugalde, “La sociedad fílmica organizada y el Imcine”, pp.120-121.

²⁰⁹ Lucila Hinojosa Córdova, *op. cit.*, p.42.

²¹⁰ Marcela Fernández Violante, “Lágrimas y risas: La Ley Federal de Cinematografía de 1992” en *Cuadernos de Estudios Cinematográficos* N° 11, UNAM-CUEC, México, DF, 2007, p. 74.

Regresando con el TLCAN, léase el siguiente comentario de Rodrigo Gómez sobre las políticas neoliberales en el tema de la cultura.

Según esta postura liberal, las empresas privadas, a través de las leyes del libre mercado y de la competencia –la oferta y la demanda–, serán las que garanticen la diversidad de las expresiones políticas y culturales, así como un debate abierto dentro de sus sociedades y, por supuesto, “tarifas económicas y competitivas” para los consumidores. Además, se guían por el supuesto de que se le ofrece al público lo que quiere y pide a partir de sus consumos y de su libertad de elección. Desde esta perspectiva, los productos audiovisuales no se diferencian del resto de las mercancías, y cualquier intervención gubernamental que busque regular los servicios comunicativos, al margen de maniobra de las empresas y sus estructuras de capital, puede ser acusada de atentar contra la libertad de expresión, de prensa y de libre competencia económica.²¹¹

De esa manera, con la tonta justificación de no “atentar contra la libertad” se arrojó a la competencia de las industrias culturales para que compitieran con las de Estados Unidos y Canadá sin si quiera crear algún tipo de mecanismo de protección cultural como sí lo hiciera este último país. Las diferencias histórico-estructurales son muchas para las industrias cinematográficas de estos tres países;²¹² conscientes de la desventaja comercial que este aspecto les presentaba, los canadienses, por medio de su Departamento del Patrimonio Canadiense, excluyeron a las industrias culturales e incluso lograron establecer para la televisión una serie de “cuotas de pantalla” para los contenidos específicamente canadienses.²¹³ Pero no sólo fue la justificación de lo desfavorable que resultaba negociar por medio de los productos culturales; María de la Luz Casas Pérez al analizar las repercusiones que la firma del TLCAN trajo para las industrias culturales y comenta el hecho de que Canadá también se hubiera negado a suscribir a sus industrias por considerarlas “una parte vital de la conservación de nuestra identidad nacional”.²¹⁴

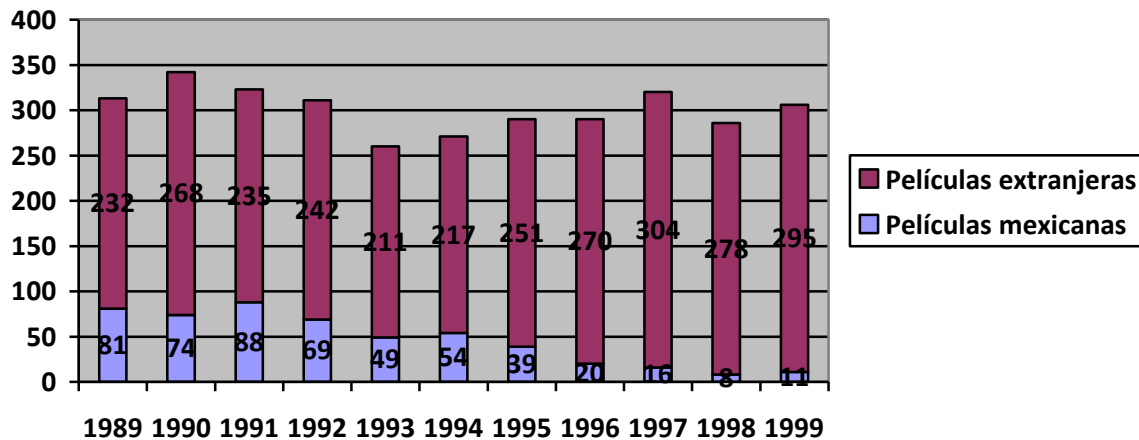
²¹¹ Rodrigo Gómez “Políticas e industrias audiovisuales en México: apuntes y diagnóstico” p. 200.

²¹² Véase: Enrique Sánchez Ruiz, “La industria cinematográfica del TLCAN: del “mercado libre” a las políticas públicas”, en Néstor García Canclini, Ana Rosas Mantecón, y Enrique Sánchez Ruiz [coords.], *op. cit.* pp. 11-85.

²¹³ *Ibid.* p. 40- 43. La administración de la cinematografía en México (que se da por medio de Imcine, que a su vez depende de Conaculta y de la SEP) es distinta a la de Canadá, donde hay una conciencia de tener un “sector audiovisual” que se compone de los contenidos de televisión, cine, video y multimedia que se desarrollan y promueven a través de la agencia cultural federal *Telefilm Canada*.

²¹⁴ María de la Luz Casas, “Modernidad, identidad cultural y medios de comunicación”, en J.C. Lozano, *Anuario de investigación de la comunicación*, CONEICC I, Universidad de Guadalajara/DECS, México, 1994, p.37.

Películas mexicanas y extranjeras estrenadas en México (1989-1999)



Fuente: Imcine: *Anuario Imcine 2010*

2.6.3 La producción de cine mexicano en tiempos neoliberales

Como se ha insistido, ante la “entrega” y desaparición de todas las partes de la industria cinematográfica, la producción de cine vio mermados sus números anuales por medio de una caída brutal. El FFCC produjo de manera exclusiva trece cintas entre 1988 y 1992²¹⁵ *El costo de la vida* (Rafael Montero, 1988), *Mentiras Piadosas* (Arturo Ripstein , 1988), *El bulto* (Gabriel Retes, 1991), *Golpe de suerte* (Marcela Fernandez Violante, 1992) y *En un claroosuro de la luna* (Sergio Olhovich, 1998), son ejemplos de lo anterior.

De 1989 a 1997 Imcine participó en la producción de 80 cintas, número que antes representaba a la totalidad de la producción anual, no la de 9 años.²¹⁶ Destacadas son: *Danzón* (María Novaro, 1990), donde se reivindica el papel de una directora y el del protagonista femenino en una cinematografía fuertemente marcada por los hombres; *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1990), ópera prima del director en donde se abordan

²¹⁵ “Películas producidas con apoyo exclusivamente del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC)”, en *Múltiples Rostros, Múltiples Miradas. Un Imaginario Fílmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, p. 155.

²¹⁶ “1989-1994” y “1995-2000”, en *Múltiples Rostros, Múltiples Miradas. Un Imaginario Fílmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, p. 156-174. No se incluyen en esta cifra los apoyos a corto y medimetrajes, además se consideran las fechas hasta 1997 puesto que el siguiente año comenzaría a operar el Foprocine.

temas como el SIDA y el suicidio; *Como Agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1991), que fuera la película más exitosa de toda esta época en cuanto a términos económicos se refiere; y *Cronos* (Guillermo del Toro, 1991), ópera prima de Del Toro atípicamente ubicada para el cine mexicano en el género fantástico con lindes en el del horror.

A la par de estas producciones estaban las de la iniciativa privada, de las que Televisine seguía siendo el principal exponente. De la filial de cine de Televisa destacan *La risa en Vacaciones* (René Cardona Jr, 1990) y sus secuelas, películas de *sketches* “reales” en donde se realizaban bromas a la gente en Acapulco; *Cándido Pérez, especialista en señoras*, “sexy comedia” protagonizada por Jorge Ortiz de Pinedo; *Santo: la leyenda del enmascarado de plata* (Gilberto de Anda, 1993), reminiscencia del cine de luchadores de antaño en plena década de los noventa; *Chilindrina en apuros* (Juan Antonio de la Riva, 1994) filme en donde aparece el personaje creado por Roberto Gómez Bolaños; y *Me tengo que casar/Papá soltero* (Manuel García Muñoz, 1995), comedia protagonizada por César Costa en el mismo papel que desempeñaba en una serie de televisión.

También de la iniciativa privada están las películas producidas por la Asociación Mexicana de Productores y Distribuidores de la República Mexicana (AMPDRM), como son: *Las calenturas de Juan Camaney* (Alejandro Todd, 1988) *El día de las sirvientas* (René Cardona III, 1989) o *La portera ardiente* (Mario Hernández, 1989).²¹⁷ Sobre las que el sólo título da cuenta del contenido y calidad de las mismas.

Finalmente, de las películas independientes destacan: *Historias de ciudad* (Ramón Cervantes y Gerardo Lara, 1989) e *Intimidad* (Dana Rotberg, 1991)²¹⁸, ambos retratos de la ciudad de México en la época; y *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989) película ficcional que retrata los hechos de la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968.

2.7 Los restos de la Industria

El primero de diciembre de 1994, Ernesto Zedillo Ponce de León asumió el mandato al frente de la presidencia de la República. El nuevo mandatario iniciaba su periodo de gobierno ahora sí con un triunfo contundente frente a la oposición de los partidos PAN y

²¹⁷ Víctor Ugalde, “La sociedad fílmica organizada y el Imcine”, p. 122.

²¹⁸ *Idem*.

PRD que presentaran a los candidatos Diego Fernández de Cevallos y Cuauhtémoc Cárdenas, respectivamente. Sin embargo, el asesinato de Luis Donald Colosio —candidato priista para la presidencia antes que Ernesto Zedillo— y el de José Francisco Ruiz Massieu—secretario general del PRI— complicaban el inicio del sexenio.

Signo contundente de las desigualdades que las políticas neoliberales comenzaban a ocasionar en México,

Al tiempo que entraba en vigor el Tratado, en el sureño estado de Chiapas, se levantaba en armas el **Ejército Zapatista de Liberación Nacional** (EZLN). Compuesto mayoritariamente por indígenas reclamaban ante todo ser escuchados y exigían condiciones mínimas para tener una vida digna: justicia, democracia, libertad, educación, salud, autonomía, tierra, techo, trabajo, entre otras.²¹⁹

Finalmente, apertura trágica de la administración: el mandato presidencial inició gestiones en medio de una crisis económica más, ahora de corte financiero que se denominó como el “error de diciembre” y que traería como consecuencias: 1) la depreciación del peso frente al dólar, 2) la venta al extranjero de más del 85 por ciento del sistema financiero nacional, 3) la creación del Fondo Bancario de Protección al Ahorro —desde 1998 pagado por todos los mexicanos—, y 4) el obvio hundimiento en la pobreza de millones de mexicanos. Frente a tal panorama, ¿cuánto podría importarle el cine a las autoridades?

De la industria de cine nada y poco quedaba: Nada: el aparato estatal industrial para producir, distribuir y exhibir cine había desaparecido; Poco: sobrevivieron los estudios Churubusco, el Imcine, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y los cineastas.²²⁰

En estricto sentido, la mutación de la industria cinematográfica que propone este estudio principia aquí, mas no se incluye en el siguiente capítulo puesto que los cambios reales fueron patentes hasta la década que inicia en el año 2000. De igual manera, se aclara que dicha transformación profunda se debe a dos razones principales: 1) La crisis que vivió el cine mexicano en las décadas ochenta y noventa del siglo XX y que llevaron al replanteamiento de su estructura, y 2) a los cambios tecnológicos que modificaron a la producción y comercialización de los bienes de todas las industrias mundiales, incluidas, sobre todo, las culturales.

²¹⁹ Rodrigo Gómez, *El impacto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en la industria audiovisual mexicana (1994-2002)*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006, p. 135, nota 14.

²²⁰ Nótese el papel que el ejecutivo, los legisladores, o la pericia de la sociedad civil cumplen cuando se carece de políticas *ad hoc* para el establecimiento de una industria cinematográfica estable.

2.7.1 La excepción cultural como alternativa de resurgimiento

Con la firma del TLCAN en 1994, México se supeditó a las políticas de desarrollo e indicaciones tanto del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional y se insertó “de manera subordinada y periférica en la reestructuración global de la economía occidental”.²²¹ Lucila Hinojosa Cordova defiende la tesis anterior:

[...] en el área económica, durante los últimos 20 años, México y América Latina han sido fundamentalmente integrados, más que actores o integradores de la globalización. La decisión de firmar un Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá (TLCAN) fue la respuesta mexicana frente a la globalización, pero en la práctica constituyó el resultado de un proceso de liberación comercial, privatización y desregulación que se había iniciado cuanto antes y que requería un entendimiento básico con nuestro poderoso vecino y socio mayoritario que a la vez ha sido el líder de esta globalización.²²²

De acuerdo con los postulados del neoliberalismo: en la idea de libre mercado, los beneficiados son los consumidores quienes, librados del proteccionismo, demandan productos de mayor calidad. Sin embargo esta propuesta, trasladada al caso específico de la cinematografía —o a cualquier otra industria cultural— no es viable por dos sencillas razones (aunque la primera de ellas bastaría): la primera de ellas es la de la consideración simbólica que diferencia a los productos culturales de cualquier otro y sobre la que se habló en el primer capítulo de este trabajo; la segunda tiene que ver con que la idea de que la libre competencia debe establecerse en condiciones igualitarias, y la industria de cine estadounidense tenía —y tiene— una estructura y desarrollo muy superior, basada en el desarrollo histórico estructural de la misma.

Si se pensaba que la firma del TLCAN y esta competencia desigual a todas luces reactivaría a la industria de cine mexicana, se estaba en un gran error:

Algunos datos sobre la declinación del cine mexicano, a partir de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, indican que la liberalización de los mercados no ha cumplido las promesas de dinamizar la economía en ésta [área cinematográfica] como en otras áreas. Victor Ugalde compara distintos efectos de las políticas culturales con que Canadá y México situaron su cine en relación con el TLC a partir de 1994. Los canadienses, que exceptuaron su cinematografía y le destinaron más de 400 millones de dólares, produjeron en la década posterior un promedio constante de 60 largometrajes cada año. Estados Unidos hizo crecer su producción de 459 películas a principios de la década de los noventa a 680, gracias a los incentivos fiscales a sus empresas y al control oligopólico de su mercado y del de otros países. México en cambio, que en la década

²²¹ Federico Dávalos *op. cit.*, p.

²²² Lucila Hinojosa, *op. cit.*, p. 39

anterior a 1994 había filmado 747 películas, redujo su producción en los 10 años posteriores a 212 largometrajes.²²³

Una de las medidas que hubieran paliado los impactos del TLCAN es la de la “excepción cultural” y de la que Divina Frau-Meigs comenta:

La “excepción cultural”, fórmula lapidaria que tiene el mérito de la concisión y el inconveniente de la ambigüedad, apunta a legitimar la intervención reglamentaria y financiera de los poderes públicos con el fin de corregir las distorsiones internacionales que se desprenden de la economía de mercado.²²⁴

El argumento es sencillo, tal como se establece en la *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural* del 2 de noviembre de 2001: los Estados están obligados a hacer prevalecer la diversidad cultural y los productos culturales que cada nación emane puesto que “<<por ser portadores de identidad, valores y sentido, no deben ser considerados como mercancías o bienes de consumo como los demás>>”.²²⁵ Si bien en tal declaración no se prescriben acciones concretas, sí se suscriben orientaciones que los Estados miembros debieran seguir en conjunto con la sociedad civil y el sector privado.

La diversidad cultural tiene que ver con la ampliación de nuestro propio imaginario en el conocimiento de las diferentes estéticas que son propiciadas por cada cultura en particular. Evidencia la universalidad de la obra artística en su propia identidad. El cine mexicano debe estar inscrito como un bien nacional, como parte de la “excepción cultural”, de la diversidad cultural, que actualmente impulsan varios países a favor de su patrimonio cultural y que redundará con seguridad en nuevos planteamientos estéticos.²²⁶

Y aun cuando pareciera que en el tema de la “excepción cultural” no se puede más que estar a favor, hay quienes, como Mario Vargas Llosa, advierten peligros en su aplicación.²²⁷ El Nobel peruano ve en esta práctica de la excepción cultural el riesgo

²²³ Néstor García Canclini, “La nueva escena sociocultural” en Néstor García Canclini y Ernesto Piedras Ferias, *op. cit.*, p. 28

²²⁴ Divina Frau Meigs, “Excepción cultural”, políticas nacionales y globalización: factores de democratización y de promoción de lo contemporáneo”, en *Estudios Cinematográficos*, año 11, núm. 29, CUEC-UNAM, 2006, p. 79.

²²⁵ Koitchiro Matsura, “Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural”, reproducida en *Estudios Cinematográficos*, año 11, núm. 29, p. 91 – 93.

²²⁶ Armando Casas, “El cine mexicano y la excepción cultural: apuntes”, en *Estudios Cinematográficos*, año 11, núm. 29, p. 78

²²⁷ Véase: Mario Vargas Llosa, “Razones contra la excepción cultural” en *El País*, España, 25 de julio de 2004, p. 4. Consultado e http://www.almendron.com/politica/pdf/2004/spain/spain_0915.pdf el 11/11/10

latente de caer en un “despotismo ilustrado versión siglo veintiuno”. Vargas Llosa comenta:

[...] si los aceptamos [los argumentos a favor de la excepción cultural] y llevamos a su conclusión natural la lógica implícita en ellos, estamos afirmando que la cultura y la libertad son incompatibles y que la única manera de garantizar a un país una vida cultural rica, auténtica y de la que todos los ciudadanos participen, es resucitando el despotismo ilustrado y practicando la más letal de las doctrinas para la libertad de un pueblo: el nacionalismo cultural.²²⁸

Más adelante comenta: “La sola idea de identidad cultural de un país, de una nación, además de ser una ficción confusa, conduce inevitablemente a justificar la censura, el dirigismo cultural y la subordinación de la vida intelectual y artística a una doctrina política: el nacionalismo.”²²⁹

Se presentan aquí las dos posturas pero el autor de este trabajo está de acuerdo con la primera: piensa que exceptuar a la cultura es, en condiciones como la mexicana, la única vía por la que algunos tipos de expresiones —como es el caso de la cinematografía— pueden manifestarse.

2.7.2 El cine durante el mandato de Ernesto Zedillo

A Ernesto Zedillo le tocó vivir la más amarga etapa de la industria cinematográfica mexicana, consecuencia de todo lo que se habló aquí antes. Durante su sexenio se da una producción paupérrima de películas, en 1998, por ejemplo, apenas se produjeron 9 películas; se concluye con el proceso de desarraigo del cine mexicano de las salas de exhibición; se comienza una migración de talentos mexicanos hacia el extranjero, sobre todo a Hollywood (Salma Hayek, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, entre otros²³⁰); se crea el Fondo para la producción cinematográfica de calidad (FOPROCINE)²³¹; las escuelas CCC y CUEC continúan con la formación de cineastas, pero muchos de sus egresados buscan mejor suerte en el *videohome*.

También durante este periodo, el Imcine atravesaría por obvios desbalances que originaron cuatro cambios en la dirección del mismo instituto. La taquilla presentaría los siguientes números en cuanto a estrenos de cintas mexicanas estrenadas en el mismo país.

²²⁸ *Ibid.*, p.2.

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ Esta cuestión se retomará en el capítulo siguiente.

²³¹ Sobre este Fondo se hablará al final de este capítulo.

Películas mexicanas estrenadas en México (1990- 1999)

Año	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
Películas Mexicanas	74	88	69	49	54	39	20	16	8	11

Fuente: Imcine: *Anuario Imcine 2010*

2.7.3 La Defensa del Cine Nacional

La afectación para el cine mexicano ocurrió a todos los niveles, pero fue obvio que en el ámbito de la producción fuera donde existiera el mayor descontento: la exhibición, bien que mal, había recuperado su calidad de gran negocio; sólo que ahora en manos de particulares, muchos de los cuales eran extranjeros.

Tonatiuh Lay Arellano comenta que fueron Marcela Fernández Violante, secretaria general del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), y Víctor Ugalde, con el apoyo de la Sociedad General de Escritores de México (Sogem) quienes encabezaron un movimiento que aglutinaría a la comunidad cinematográfica para realizar una nueva propuesta de ley en la materia.²³² Las esperanza de lograr lo anterior parecía muy lejana, como comenta el propio Ugalde: “En ese tiempo, los más escépticos o los que se decían realistas sostenían que nunca se lograría una reforma a la ley sin la anuencia presidencial, ya que el sistema legislativo dominado por mayoría por partido en el poder, estaba diseñado para impedirlo”.²³³

Bendita crisis cinematográfica: tal parecía que el estar sumidos en la peor de las situaciones encendió las alarmas de las demás organizaciones sociales y empresariales de la producción para hacer algo al respecto y apoyar la moción de la Sogem y del STPC.

Es entonces cuando la Sogem convoca de común acuerdo con el STPC, Somedire [Sociedad Mexicana de Directores de Cine], la sección 49 del STIC [Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica], la Federación de Cooperativas, la Sociedad de Exalumnos del CUCEC y otras organizaciones sociales, a unas mesas de análisis conocidas como cineforos o cinedebates para dar a conocer a la comunidad fílmica las proporciones de la crisis y elaborar un plan de trabajo que permitiera realizar una serie de propuestas que proporcianan la recuperación de nuestra industria.²³⁴

²³² Tonatiuh Lay Arellano, *op. cit.*, p. 73.

²³³ Víctor Ugalde, “La sociedad fílmica organizada y el Imcine”, p. 122.

²³⁴ *Idem.*

Resultado de estos “cinedebates” se elaboró un anteproyecto de ley que sería presentado ante las secretarías de Hacienda y de Economía, pero con la mayoría del PRI en la Cámara de Diputados nada se pudo hacer. La situación fue radical y favorablemente distinta en 1997, el PRI perdió la mayoría absoluta en los curules y la entonces diputada federal María Rojo preside la Comisión de Cultura; además el diputado panista también de oposición Javier Corral, quien apoyó fervientemente la causa, era presidente de la Comisión de Radio, Televisión y Cinematografía.²³⁵

Después de un segundo momento de mesas de debate y la reelaboración de propuesta de ley —no sin el intento de detención de la ley por parte del MPA²³⁶— hubieron muchas muestras de apoyo y presiones por parte de la comunidad cinematográfica para que la propuesta de Ley fuera aceptada.

Finalmente, después de largas disputas y varias redacciones del mismo proyecto, el 15 de diciembre de 1998 se redacta el dictamen final de la ley, de la que *grosso modo* se puede decir que el documento insistía sobre el papel regulador que el Estado debería guardar para con la cinematografía, y de los cuáles se destacan tres puntos clave²³⁷:

- 1) El doblaje sólo para las cintas infantiles.
- 2) La reserva del 10 % en pantalla para películas nacionales.
- 3) La creación de un fideicomiso para la promoción y fomento de la industria cinematográfica en el que participarían todos los sectores de la industria.

Este fideicomiso mencionado en el último punto llevaría el nombre de Fondo Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine) “cuyo objetivo fundamental es el impulso de las películas mexicanas con viabilidad comercial en todas las etapas de la cadena productiva” la Producción Cinematográfica de Calidad; y tras el deseo presidencial fallido por otorgarle 20 millones de pesos, se le adjudicaron, en cambio, 135 millones del Presupuesto Federal.

2.7.4 Ibermedia y Foprocine

Desde la conformación del ya mencionado FFCC, la participación del Estado en la cinematografía ha sido a manera de apoyos y estímulos económicos, ya no como

²³⁵ Víctor Ugalde, “La sociedad fílmica organizada y el Imcine”, p. 123.

²³⁶ *Idem*.

²³⁷ Tonatiuh Lay Arellano, *op cit.*, 121-147. Para un panorama completo y a detalle sobre el proceso de creación de la Ley de la industria cinematográfica de 1998, consultar el mismo texto al que se hace referencia en esta nota.

productor mismo ni mucho menos como distribuidor o exhibidor. En 1997, como resultado de la VI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y Gobierno, en el que participaron Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, España, México, Portugal, Venezuela y Uruguay, se estableció el Programa de Desarrollo Audiovisual en Apoyo de la Construcción del Espacio Visual Cinematográfico (Ibermedia), que tiene por objetivo el fomento del desarrollo de la coproducción, distribución y promoción de películas y programas de televisión de los países firmantes.²³⁸ En años posteriores se sumaron al convenio Bolivia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Panamá, Perú, Puerto Rico y República Dominicana.²³⁹ “Los recursos económicos del Fondo provienen esencialmente de las contribuciones de los Estados miembros del Fondo y de los reembolsos concedidos”.²⁴⁰

Algunas de las películas apoyadas por este Fondo son *Plata Quemada* (Marcelo Piñeyro, Argentina-España, 2001) en la fase de coproducción y distribución; *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2001) en la fase de distribución y Promoción; y *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, Uruguay-Argentina, 2004), también en la distribución y promoción de la película. Si bien el camino de las coproducciones no era nuevo en México, a partir de la firma de este convenio se ha incrementado este tipo de producciones compartidas.

Simultáneamente a Ibermedia, con una iniciativa privada escasamente o nada interesada en el financiamiento de cine mexicano, y gracias a las presiones sociales que motivaron el apoyo para el cine mexicano, el Estado fue quien tuvo en sus manos la decisión de rescatar a la producción. Para ello, era necesaria la creación de apoyos y fomentos a los realizadores que, en el mejor de los casos, emigraban hacia los Estados Unidos para ejercer su carrera de cineastas, malbarataban su trabajo por el ímpetu y deseo de verlo consumado, o simple y sencillamente tenían que dedicarse a otro tipo de cuestiones ajenas a la cinematografía. “En 1997 se creó el Fondo para la Producción Cinematográfica de calidad (Foprocine), administrado por IMCINE, con un presupuesto de 135 millones de pesos anuales para financiar a productoras físicas o morales mexicanas”.²⁴¹ Como se explicó antes, originalmente, el monto que se asignaría para apoyar a la industria sería de tan sólo ¡20 millones de pesos! —de manera irónica y alarmante Víctor

²³⁸ Gerardo Salcedo, *op.cit.*, pp. 52-53.

²³⁹ Página de internet del Programa de Desarrollo Audiovisual en Apoyo de la Construcción del Espacio Visual Cinematográfico (Ibermedia): www.programaibermedia.com

²⁴⁰ *Idem.*

²⁴¹ Jorge Mario Martínez Piva; Padilla Pérez, Ramón, et.al., “La industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor” en, *Estudios y perspectivas (México)*, N° 122, ONU/Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), 2010, p.30.

Ugalde comenta que con tal monto es el equivalente para realizar dos filmes²⁴²—, repartidos 10 para la producción de cine y 10 para la Cineteca Nacional, pero gracias al apoyo de la sociedad civil y la comunidad cinematográfica la situación se revertió hacia los 135 millones de pesos.

Foprocine, se constituyó en diciembre de 1997 con el objetivo de estimular la producción de películas de calidad o experimentales, a través de una financiación compartida entre los sectores público y privado por medio de un modelo contractual de asociación en participación.

Se trata de un fideicomiso a cargo del Instituto Mexicano de Cinematografía en calidad de fideicomitente, que tiene por finalidad el desarrollo de la industria de cine de alta calidad mediante la operación de un sistema de otorgamiento de apoyos financieros a los productores de largometrajes quienes deberán ser personas físicas y/o morales.²⁴³

Existe un comité técnico que se integra por cinco miembros designados por Imcine, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), la Secretaría de Educación Pública, Nacional Financiera y como presidente de dicha junta funge el director del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).²⁴⁴

Se organiza una comisión consultiva integrada por personas “calificadas” en torno al tema de la cinematografía mexicana, que, de acuerdo con su trayectoria, son voces de autoridad que analizan, evalúan y emiten opiniones sobre los meritos artísticos y culturales, la temática, el estilo y la propuesta estética de los proyectos de producción de largometrajes que apliquen por un apoyo.

Los tipos de apoyo que otorga Foprocine son a manera de 1) capital de riesgo, 2) créditos; y/o 3) garantías. El patrimonio del fondo se integra con las aportaciones de Imcine; las realizadas de cualquier persona física o moral; las recuperaciones de capital surgido de cualquier participación anterior del Foprocine.²⁴⁵

Tan sólo en los primeros dos años de funcionamiento de Foprocine (1998-1999), se benefició a 17 películas, entre ellas: *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1998), de gran éxito taquillero; *Un embrujo* (Carlos Carrera, 1998), que retrata una historia de amor en el Yucatán de los años 30; *El coronel no tiene quien le escriba* (Arturo Ripstein, 1999), adaptación de la novela homónima de Gabriel García Márquez.

En el siguiente capítulo se analizará y reflexionará sobre cuál ha sido el desempeño de este Foprocine más allá de la simple mención de las películas que

²⁴² Víctor Ugalde, “La sociedad fílmica organizada y el Imcine”, p. 123.

²⁴³ Edwin R. Harvey, *op cit.*, p.110.

²⁴⁴ *Ibid.* p. 11.

²⁴⁵ *Idem.*

produjo. Hasta este punto basta con hablar sobre el contexto de su surgimiento; en el siguiente capítulo se retomará el tema de Foprocine para hablar sobre su desempeño e impulso a la producción de cine nacional.

TERCERA PARTE:

LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA EN EL S. XXI

3.- La mutación de la industria cinematográfica mexicana (2000-2010)

En el capítulo anterior se ofreció un panorama general sobre cuál fue el desempeño de la industria cinematográfica mexicana a lo largo de todo el siglo XX; ahora se hablará sobre la misma durante los diez primeros años del siglo XXI. La demarcación histórica que se hace en esta tesis, no es una simple periodización por siglos: coincidentemente, un cambio trascendental se advierte en la estructura de la cinematografía nacional en estos mismos años. Dadas las características contrastantes de esta estructuración de la industria de cine nacional, se ha sugerido aquí la denominación de este periodo como la “mutación de la cinematografía mexicana”.

Las actividades de producción y comercialización del cualquier cinematografía nacional se han modificado a lo largo de toda la historia del cine: las proyecciones primero mudas fueron reivindicadas con el sonido; el blanco y negro iluminado por el color; la trashumancia del primer cinematógrafo daría paso al establecimiento de los primeros cines y las grandes cadenas de exhibición; las cintas en 35 mm se inmaterializarían con digitalización y su reproducción en diversos dispositivos no cinematográficos.

El inicio del siglo XXI supuso la continuación de un fuerte proceso globalizador, con tendencias muy marcadas en sus aspectos económico, con la apertura de los mercados mundiales; y tecnológico, con el desarrollo especializado de las tecnologías de la información y comunicación que reconfiguraron sin duda el devenir de la cultura y de las industrias culturales a lo largo de todo el mundo. El caso del cine no fue la excepción: se convirtió en uno de los medios e industrias que mejor han sabido asimilar todas estas transformaciones. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy comentan a propósito de estas modificaciones: “Aunque ilusoria, esta idea revela algo verdadero, una realidad nueva, una *mutación* innegable: la desaparición del cine <<clásico>>. No es que el cine se haya vuelto <<cosa del pasado>>, es que ha aparecido otro cine.”²⁴⁶ Más adelante retoman la idea y defienden la propuesta de transformación profunda —o “mutación” en el sentido de Bernard Miège— de cualquier industria cinematográfica: “Evidentemente, no es la primera vez que el cine <<revolucion>> sus principios. Incluso podría decirse que su historia consiste en una sucesión de transformaciones y replanteamientos.”²⁴⁷

En lugar del llamado “fin de la industria cinematográfica mexicana”, se reivindica —con mucha insistencia— y anula el fallecimiento de la industria cultura con la propuesta del término de “mutación” de la industria cinematografía mexicana que augura la existencia de un futuro para la misma. La tesis anterior se apoya en algunos índices notables de recuperación, como es el caso del gradual incremento de la producción (sobre el que se mencionarán muchas salvedades para no incurrir en el discurso oficialista que presenta a los números de películas producidas como la única carta para promover el resurgimiento de la industria), algunas mínimas concesiones en materia de protección legal; pero sobre todo en la serie de oportunidades que la revolución digital abre para el desarrollo del cine mexicano.

Es preciso apuntar que estas nuevas posibilidades tecnológicas han permeado en las industrias cinematográficas y culturales de todo el mundo, y que, entre otras cosas, han abaratado y facilitado la producción, distribución y exhibición de películas de corte independiente, y han reconfigurado la cadena de valor del cine industrial.

A lo largo de este capítulo final se analizará a la cinematografía mexicana a luz de estos cambios mencionados, y se harán acompañar, como el desarrollo previo que aquí mismo se ofreció, por el relato descriptivo y analítico de las circunstancias histórico-estructurales en que se dieron.

²⁴⁶ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global.*, Anagrama, España, 2009, p. 16. Las cursivas son mías.

²⁴⁷ *Idem.*

3.1 El cine mexicano en el XXI

En este capítulo se habla sobre la transformación profunda que sufrió la industria cinematográfica mexicana durante el nuevo milenio. Al tratar de negar la “muerte” o desaparición de la industria cinematográfica mexicana anunciada en algunos estudios e investigaciones que se han referido aquí, no es la intención hablar de la mutación con un dejo de triunfalismo, como si se viviera una época de grandeza; sólo se ha tratado de cuestionar el determinismo pesimista que niega toda posibilidad de resurgimiento de la industria. En el capítulo anterior se mencionó a la fuerza productiva humana que nunca desapareció del todo, como uno de los principales impulsos de resurgimiento de la cinematografía nacional. A este factor habría que sumarle cinco circunstancias con las que, de acuerdo con Rodrigo Gómez García, se ha generado un cambio profundo en la conceptualización de la cinematografía mexicana a partir de los años noventa a la fecha:

- 1) El impulso gubernamental a políticas de privatización, re-regulación y de apertura hacia los capitales extranjeros;
- 2) Las nuevas posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías de la comunicación en la industria (con la convergencia / digitalización);
- 3) El proceso de transición a la democracia que atraviesa México;
- 4) El contexto internacional enmarcado dentro de la regionalización de los bloques económicos, con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) al que pertenece México desde 1994, así como a la lógica del capitalismo global; y
- 5) Los constantes vaivenes de la economía mexicana (principalmente las crisis de 1994-1995 y la de 1998)²⁴⁸

Destaca el factor de la digitalización, que propició el abaratamiento de los costos de la producción y comercialización de cine, y que a su vez permitió el surgimiento de nuevos valores de la cinematografía, entre ellos muchos esfuerzos independientes.

En el ámbito de la distribución comercial de cine, las *majors* estadounidenses aprovecharon las ventajosas oportunidades pactadas desde la época del TLCAN para posicionar a sus empresas como la mayor fuerza en este sector en México. Frente a esto, existen contados casos en los que alguna empresa mexicana privada podía comercializar alguna película nacional. De igual manera, los grandes complejos cinematográficos

²⁴⁸ Rodrigo Gómez García, “La industria cinematográfica mexicana 1992-2003, estructura, desarrollo, políticas y tendencias.”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, diciembre, año/vol.XI, número 022, Universidad de Colima, 2005, p.250.

surgidos a final del siglo XX en México ampliaron su número de salas, no sólo en el país, pues, como fue el caso de Cinépolis, empezaron a expandirse a mercados como Guatemala, Costa Rica, El Salvador, Panamá, Colombia, Perú y la India.²⁴⁹

La distribución y exhibición de cine ampliaron su espectro de oportunidades al allanar territorios antes insospechados: los ordenadores y los dispositivos móviles con posibilidades de reproducción multimedia sacaron provecho de esta coyuntura al ofrecer la posibilidad de exhibición de contenidos audiovisuales. Como se verá más adelante en este capítulo, el cine mexicano no desaprovechó esta nueva oportunidad tecnológica.

Gracias a la facilitación de acceso hacia otras cinematografías y contenidos audiovisuales y a que aparentemente la cinematografía no representa una industria estratégica para el Estado, el cine mexicano enriqueció sus contenidos y propuestas, creando con ello un nuevo periodo de predominantes voces autorales y múltiples propuestas temáticas y formales en las producciones.

Es evidente que ante todo esto se tienen cambios significativos en la cinematografía nacional, sin embargo, los mismos son apenas el bosquejo de algo que puede ser mucho mayor. El repunte de la producción es sólo el primer paso hacia la consolidación de una industria cultural sana y fuerte: hacen falta apoyos y protecciones reales para que se incentive la distribución y exhibición nacionales.

El gran cambio tecnológico iniciado en el siglo XX con la digitalización de bienes culturales ha puesto en la encrucijada a las antiguas dinámicas de trabajo de las industrias culturales. Gran parte del futuro del cine mexicano subyace en la manera en que se afronte este fenómeno de la digitalización, que hace posible la conversión de cualquier contenido (video, audio, texto, multimedia) hacia formatos digitales. Debido a lo anterior, cada día se erosionan más los límites que separan a una industria cultural de otra. En este sentido, ahora es más común escuchar hablar sobre la industria del audiovisual,²⁵⁰ en vez de las precisiones televisivas y Lumière para este tipo de productos culturales.

A continuación se ofrecerá un breve recorrido de las dos últimas administraciones presidenciales, sus aspectos de impacto social más significativos, y su labor y la de sus

²⁴⁹ Ramiro Alonso, "Cinépolis se expande con nuevos negocios", en *El Universal.com.mx*, México, DF, 26 de marzo de 2009, consultado el 24 de noviembre de 2010 a las 12.30 hrs en el siguiente enlace electrónico: <http://www.eluniversal.com.mx/finanzas/69933.html>

²⁵⁰ Véase: Rodrigo Gómez, *El impacto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en la industria audiovisual mexicana (1994-2002)*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006, 454 p.

dependientes en torno al tema de la cinematografía. Después de estos dos recorridos históricos, se hará una explicación a detalle sobre cómo es que mutó la cinematografía mexicana en los aspectos de producción y comercialización de sus bienes culturales.

3.1.1 El sexenio de Vicente Fox (2000-2006)

Las primeras transformaciones favorables que vivía la cinematografía mexicana después de la firma del TLCAN en 1994 coincidían con algunos de los giros democráticos que México vivió hacia finales del siglo XX. El primero de ellos: la pérdida de la mayoría absoluta en la cámara de diputados por parte del PRI en 1997, a partir de la cual se pudo reformar la Ley de Cinematografía de 1992; y el segundo de ellos: el triunfo de Vicente Fox Quesada del PAN en las elecciones presidenciales del año 2000, que puso fin a más de 70 años de la hegemonía de un solo partido en el poder, y que antecedió a la consolidación de los Fondos de apoyo al cine mexicano.

Sin embargo, las nuevas esperanzas depositadas en la transición democrática duraron muy poco: “La falta de visión en materia de cine del Estado mexicano y del Ejecutivo Federal quedó evidenciada cuando se trató de desaparecer al Imcine, el CCC y a Estudios Churubusco”.²⁵¹ Afortunadamente, y como sucedió hacia finales del siglo pasado, el apoyo no se dejó esperar y “la defensa vino desde muchos sectores del país, intelectuales, artistas, escritores, cineastas... con lo que quedó demostrado su prestigio y buen posicionamiento en la sociedad.”²⁵²

Si un tema se descuidó durante el sexenio de Vicente Fox fue evidentemente el de la cultura: signo inequívoco de ello eran las desafortunadas declaraciones del presidente, que evidenciaban el grado de desconocimiento de la cultura mundial que un hombre de su envergadura no debiera tener, por ejemplo, cuando en su participación en el Congreso de la Lengua Española en Madrid cambiara el nombre al escritor argentino Jorge Luis Borges, por el de “José Luis Borgues”; o el poco compromiso en materia mediática que quedó plasmado en su famoso “¿Y yo por qué?” al responder a los periodistas sobre su pasividad en el conflicto entre las televisoras Tv Azteca y CNI Canal 40 en el 2003.

El presupuesto que el gobierno foxista destinó a la cultura, y en específico al Imcine, siempre fue reduccionista, “mismo que fue incrementado gracias a la comunidad y a la buena disposición del poder legislativo con nuestra cinematografía”.²⁵³ Curioso es

²⁵¹ Mónica Lozano y Rafael Montero, *op. cit.*, p. 98.

²⁵² *Idem.*

²⁵³ Víctor Ugalde, *op. cit.* p. 126.

que algunos de los legisladores que en ese entonces apoyaban a la causa, eran los nuevos opositores priístas, quienes una década antes habrían impedido muchas de las reformas que ahora validarían.

En materia de cinematografía, uno de los logros más positivos de este sexenio —aunque desde luego no atribuibles a Vicente Fox—, fueron las Reformas a la Ley Federal de Cinematografía que entraron en vigor el 1 de enero de 2003.²⁵⁴ Como resultado de estas reformas, se estableció “la modalidad impositiva conocida como “peso en taquilla”, consistente en que de cada boleto vendido se destinaría un peso a la producción cinematográfica nacional”²⁵⁵ Sin embargo, los exhibidores sintieron afectados sus intereses y no cedieron en revertir esta determinación que sólo duró dos años, puesto que la *MPA* y los dueños de los cines se ampararon ante la Suprema Corte de Justicia, quien finalmente dejó sin efecto la medida.²⁵⁶

Ante la ausencia de este logro tan importante que se había conseguido, la comunidad fílmica no cedió en la búsqueda de un nuevo recurso que incentivara la producción de películas, y propuso nuevamente al poder Legislativo la creación de un estímulo fiscal de manera conjunta con el Imcine. El proceso de planteamiento, replanteamientos y presentación del mismo, fue aprobado en el 2004 y tiene el nombre de Eficine 226, y representa un “estímulo fiscal para los contribuyentes que otorga el Artículo 226 de la Ley del Impuesto sobre la Renta y que apoya la producción o postproducción de largometrajes de ficción, animación y/o documental.”²⁵⁷ Sin embargo, este apoyo no entró en vigor sino hasta el año de 2006, después de vencer dos años de trabas y retrasos para su aplicación. Sobre el mismo se ahondará más adelante en este capítulo.

Ubicados en el panorama de incertidumbre anterior, algunos cineastas probarían mejor suerte en la industria Hollywoodense; otros, los que no lograban beneficiarse de los Fondos de apoyo al cine ni de un financiamiento privado para la realización, buscaban oportunidades en el *videohome* o en algunas áreas laborales como la televisión o la publicidad en el mejor de los casos. *Grosso modo* este es el panorama general que la cinematografía mexicana guardó durante el sexenio de Vicente Fox. Recuérdense que más adelante se comentarán y reflexionará a detalle los aspectos de producción y comercialización del cine mexicano durante la primera década del siglo XXI.

²⁵⁴ Gerardo Salcedo, *op. cit.*, p. 64.

²⁵⁵ *Idem.*

²⁵⁶ Víctor Ugalde, *op. cit.* p. 126.

²⁵⁷ Página de internet del Instituto Mexicano de Cinematografía (www.imcine.gob.mx) consultada el 24-09-11 en el siguiente enlace electrónico: <http://www.imcine.gob.mx/eficine-226.html>.

3.1.2 Cuatro años de gobierno de Felipe Calderón (2006-2010)

Vicente Fox concluyó su gestión de gobierno en medio de un país con cada vez mayores índices de descomposición social, que dispararon la delincuencia e inseguridad a niveles inusitados para el país. Como consecuencia de lo anterior, el candidato a la presidencia de la República Felipe Calderón Hinojosa anunciaría desde su campaña un plan de ataque a la delincuencia organizada —sobre todo la del narcotráfico—, misma que llevaría a cabo desde los primeros días de su gobierno con la puesta en marcha del *Operativo Conjunto Michoacán*, que más tarde expandiría hacia toda la República.

Es importante mencionar que el resultado electoral que acreditó como presidente de la República a Felipe Calderón fue el más reñido en la historia de México, pues le daría la victoria con el 35.89 por ciento de los votos, por el 35.31 que obtuvo el candidato por la Coalición Por el Bien de Todos, Andrés Manuel López Obrador; una diferencia de 0.58 por ciento los separó. Este hecho dividió profundamente al país entre los que aceptaron el resultado y aquellos que siempre han hablado de la existencia de un fraude electoral más; nombres de políticos, intelectuales y sociedad civil se encuentran en ambos bandos. Esta situación no pasó desapercibida para el cine mexicano, pues se han realizado dos películas que han abordado el tema: desde la postura de fraude electoral, la primera surgió en 2007 y se intitula *Fraude: México 2006* (Luis Mandoki), documental en donde se deja en claro desde el mismo nombre de la obra, cual es la postura frente al proceso electoral del 2006; posteriormente apareció la también película documental *0.56 % ¿Qué le pasó a México?* (Lorenzo Hagerman, 2010) en la que no se toma postura por ninguno de los personajes involucrados en el tema y se intenta hablar más de cómo este hecho dividió a la opinión pública de México.

En el tema del apoyo estatal a la cinematografía, a Felipe Calderón le tocó iniciar las operaciones del mencionado Eficine 226, sobre el que se dedica un apartado más adelante en este mismo capítulo. Además de este estímulo, el segundo presidente panista de México pretende posicionar a México como “la capital latinoamericana del cine” al poner en marcha el Programa de Apoyo a la Industria Cinematográfica Audiovisual de Alto Impacto que consiste en la devolución de hasta 7.5 por ciento de gastos facturados en México a producciones de 70 millones de pesos y post producciones de 20 millones de

pesos.²⁵⁸ Este nuevo Programa que intentará atraer más producciones del extranjero para que sean filmadas en México, establece de la devolución del Impuesto al Valor Agregado (IVA) en los gastos comprobables de la producción; sumado lo anterior se tiene un apoyo de hasta 17.5 por ciento en la devolución del gasto.²⁵⁹

Aunque el discurso oficial, invariablemente optimista, no deja de desmentir el de los cineastas mexicanos, se debe reconocer la existencia de una apertura democrática y la ausencia de censura en los temas tratados por la cinematografía en el periodo. Motivados quizá por el desinterés que incita un medio que ha dejado de ser estratégico para el Estado desde hace mucho tiempo, han surgido películas documentales y ficcionales que denuncian algún aspecto negativo del país. Ejemplos de esto se encuentran en las recientes cintas que hablan sobre la situación de violencia e inseguridad en el marco de la llamada “guerra contra el narcotráfico”, como *El Infierno* (Luis Estrada, 2010), que, con un tono irónico y cómico, retrata la situación de un poblado mexicano dominado por el narcotráfico, en el que se advierten implicaciones que involucran a autoridades de todos los niveles en el problema; además, esta cinta fue elegida como la mejor película en los premios Ariel de 2011. De temática similar pero de abordaje distinto, *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011) se estrenaría en México hacia el final del cierre de esta investigación, pero con el antecedente previo que la cinta tuvo en el Festival de Cannes, se augura un futuro próspero para la misma.

Tras cuatro años de gobierno de Felipe Calderón, el tema de la cultura ha sido opacado por el de la inseguridad, y ha correspondido —como común denominador de los últimos años— a los mismos cineastas y comunidad fílmica la defensa y perpetuación de la cinematografía nacional.

Grosso modo, se ofreció este recorrido de diez años sobre los aspectos de gobierno más importantes en torno a la cinematografía mexicana, ahora se dará paso a la explicación en detalle de cómo se ha dado la mutación de la cinematografía que se ha venido anunciado a lo largo de esta tesis.

²⁵⁸ Redacción CNN, “México le apostará al cine: Calderón”, CNN Expansión, 09 de Marzo de 2010, a través de su página de internet www.cnnexpansion.com, consultada a las 23: 33 hrs del 22-06-11 en el siguiente enlace electrónico:

<http://www.cnnexpansion.com/negocios/2010/03/09/cine-mexico-apoyo-impuestos-cnnexpansion>

²⁵⁹ *Idem.*

3.2 La mutación de la producción

Si se hablara sobre las transformaciones de la producción para las industrias cinematográficas de todo el mundo, se tendría que partir de las posibilidades brindadas por las nuevas tecnologías como el referente principal del cambio. Sin embargo, también es importante hacer notar el contexto desigual en el que las industrias nacionales generan sus productos cinematográficos. Las comparaciones entre una y otras cinematografías se posibilitan gracias a los costes de producción, espectadores y el número de películas que año con año se llevan a cabo en cada país. José María Álvarez Monzoncillo ofrece un panorama general de la cinematografía en todo el orbe durante el año 2000 y dice:

La producción cinematográfica mundial fluctúa en torno a unos 3.500 filmes anuales, un 10% de los cuales está realizado en régimen de coproducción, con cíclicos aumentos y disminuciones estrechamente relacionados con las principales magnitudes económicas. Tal y como apunta la UNESCO (2000), se pueden distinguir tres grandes categorías de países productores:

- Aquellos que producen al año más de 200 películas, como la India (855 largometrajes en 2000), EE.UU. (762), Japón (282) y China con Hong Kong (270).
- Unos 25 países que realizan entre 20 y 199 filmes al año, fundamentalmente, los miembros de la Unión Europea (por otra parte, los mayores coproductores del mundo), y los países asiáticos. Este grupo ha tenido una elevada inestabilidad en su producción a largo de los años noventa.
- Los que tienen una producción entre 1 y 19 películas al año. Serían unos 72 estados, sobre todo los de Latinoamérica y Europa del Este.²⁶⁰

De acuerdo con estos tres grupos de países productores de cine, en el año 2000 México se encontraba en el más bajo de ellos, pues durante ese año sólo se estrenaron 16 películas en el país. En occidente, Estados Unidos continuó siendo el máximo productor cinematográfico, así como el principal distribuidor de sus películas nacionales y de las extranjeras.

Aun cuando en números las distancias son obvias —desde los costes de la producción hasta en la cantidad de películas estrenadas—, en materia concreta de la realización, es decir, del proceso mismo de filmación, algunas similitudes brindadas por elementos tecnológicos como la digitalización pueden ser advertidas. No tanto las dinámicas de filmación se parecen, sino la utilización de los mismos aparatos digitales

²⁶⁰ José María Álvarez Monzoncillo, “Cine: riesgos y oportunidades se equilibran ante el cambio digital”, en Enrique Bustamante [coord.], *op. cit.*, p. 86. El documento de la UNESCO al que Álvarez Monzoncillo hace referencia es: UNESCO, *A survey on National Cinema*, Paris, 2000.

para la filmación y postproducción de películas completas o de pequeños fragmentos de las mismas es signo de la mutación de la producción de cine mundial. Aunque parezca una mera cuestión de adaptación de formatos a partir de los cuales se filma, si se observan a detalle sí se pueden encontrar elementos que modifican el modo de operar de la producción de cine.

Conforme avance la explicación en este tercer capítulo de tesis, se precisará en éstas y otras cuestiones de matices y detalle que revelan el nivel de influencia que la tecnología ha tenido para el abaratamiento de la producción e incluso para la creación de nuevas propuestas cinematográficas, como ocurrió con el movimiento denominado *Dogma 95*.²⁶¹

Entrando ya al contexto específicamente mexicano, antes de mencionar la asimilación de la tecnología digital para la producción, se debe de hablar sobre las bases legales y situacionales en las que se sustentó la producción de cine nacional durante la década del 2000 al 2010. Por lo anterior, se partirá por hablar sobre los Fondos y Estimulo de apoyo al cine nacional que promocionaron al cine en estos años, después sobre algunos aspectos formales y temáticos de la producción nacional y finalmente sobre el aprovechamiento de las nuevas tecnologías para la filmación de películas.

3.2.1 Los Fondos y Estímulo fiscal del cine mexicano

La primera de las transformaciones en la producción de cine nacional no ocurrió precisamente en el nuevo milenio —aunque sí fue en este tiempo en donde este factor de cambio alcanzaría su consolidación— y tiene que ver con el modo de financiamiento de las producciones mexicanas.

Si se recuerdan algunos de los esquemas que funcionaron con éxito en el siglo XX, se debe resaltar que ahora ya no existe ninguna institución bancaria que sea de exclusiva competencia de la cinematografía, ni tampoco el Estado tiene alguna productora

²⁶¹ El movimiento Dogma 95 fue creado por los cineastas daneses Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring y Soren Kragh-Jacobsen, y plantea la creación de películas sin grandes composiciones de montaje en la postproducción para enfatizar el papel dramático por sí mismo. Características de este tipo de cine son los plano-secuencia hechos en escenarios naturales en donde se privilegia el desarrollo de las acciones con la intención de dar un tono más realista a las películas. Este movimiento que hablaba de revolucionar a la realización cinematográfica estaba pensado en un principio para películas de 35 mm, pero en tanto que es muy difícil cargar con una cámara de 35 mm durante mucho tiempo, y una cámara de video digital es más manejable, sus creadores aprovecharon la utilización de la digital. Dos ejemplos de cine Dogma son las películas *La celebración* (Thomas Vinterberg, 1998) y *Los idiotas* (Lars Von Trier, 1998), ambas fueron hechas en video para su explotación comercial en cines.

que se dedique a realizar contenidos fílmicos. Lo único que persiste de la antigua fuerza productiva son los Estudios Churubusco, que dependen del Conaculta, y las escuelas de cine CUEC y CCC de las que año con año surgen cineastas que necesitan desempeñar sus profesiones para las que fueron formados.

Con este panorama, desde finales del siglo pasado se optó por la creación de Fondos y Estímulos estatales que promocionaran —parcialmente en la gran mayoría de los casos— el rubro de la producción. Después del FFCC, surgió el Foprocine en 1998, el Fidecine en 2002 y el Eficine 226 en 2006, a continuación se hablará sobre el desempeño de los mismos y el contexto de surgimiento de los dos últimos. Sobre los dos primeros se mencionaron las circunstancias de su aparición en el capítulo pasado.

Como se explicará en las siguientes páginas, el cine mexicano arrancó el nuevo milenio inmerso en la contradicción de tener instituciones formadoras de cineastas, y Fondos para el apoyo de la producción cinematográfica; pero un Estado muy poco interesado en la conformación de una importante estructura industrial como la de antaño. Innegablemente, se puede observar un incremento en la producción de películas mexicanas del año 2000 al 2010, pero esta alza de la realización sin el apoyo para la distribución y exhibición ha ocasionado que en México se produzca un cine que se ve muy poco o nada, en el peor de los casos.

Sin contar las cifras del FFCC, los números históricos de los apoyos de estos Fondos y Estímulo de la cinematografía son los siguientes:

Número de películas apoyadas por Foprocine y Fidecine (1998- 2009)*

	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Foprocine	8	9	15	6	3	6	17	18	21	20	20	27	15**
Fidecine	-	-	-	-	7	15	15	16	15	17	14	15	15
Eficine									28	38	42	37	56

*No se sumen las cifras en un total, puesto que una misma película puede ser apoyada por estímulos de Eficine y Foprocine, o Eficine y Fidecine a la vez.

***Los datos del 2010 son de hasta el 20 de noviembre.

Fuente: Imcine: www.imcine.gob.mx e *Informe Anual (2010)*²⁶²

²⁶² No aparecen datos de los años 1999 al 2001 para Fidecine puesto que este tipo de apoyo empezó a funcionar desde el 2002. Se omiten también los datos del año del 2010 puesto que no aparecen en el informe anual de actividades, y en el *Anuario de cine mexicano 2010* no vienen datos sobre los apoyos Foprocine ni Fidecine.

3.2.1.1 Balance de Foprocine

Desde su surgimiento en diciembre de 1997, hasta el 20 de noviembre de 2010, el Foprocine ha apoyado a un total de 185 filmes²⁶³ con montos que van desde los \$125 mil pesos el más bajo, en películas como *Flores para el soldado* (Francisco J. Garza, 2006) y *Niño Fidencio (Una sombra en el desierto)* (Juan Eduardo Farré, 2006), ambas historias documentales estrenadas en 2008 y 2009; hasta los \$10 millones de pesos, el más alto, en películas como *Dios no estaba ahí* (Itandehuí Jansen, 2010) y *Obedencia Perfecta* (Luis Urquiza Mondragón, 2010), películas que por haber recibido el apoyo en 2010, no se estrenaron antes de la fecha del término de esta investigación.

Algunas de las películas más destacadas que recibieron apoyos por parte de Foprocine fueron: *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2001) con una aportación de \$3 millones 620 mil pesos, película que fuera la más taquillera en la década del 2000,²⁶⁴ en parte debido por las protestas agresivas de la misma iglesia y Asociaciones civiles como Provida que increparon a quienes se atrevían a verla; *Digna... Hasta el último Aliento* (Felipe Cazals, 2003) con \$2 millones y medio de pesos, filme en el que confluyen el documental y la ficción para contar la historia de la defensora de los derechos humanos Digna Ochoa; *Un mundo maravilloso* (Luis Estrada, 2004) con \$7 millones de pesos, donde el director repite la fórmula irónica y humorística de *La ley de Herodes* (1999) para hablar sobre la situación política y social de México en el presente y en un futuro nada alentador en el que nada ha cambiado; *Corazón del tiempo* (Alberto Cortés, 2005) con \$6 millones 841 mil pesos, obra con espíritu neorrealista en donde se nos ofrece una mirada sobre el mundo del zapatismo a más de 10 años del levantamiento del EZLN; *Backyard* (Carlos Carrera, 2006) con \$7 millones de pesos, escrita por Sabrina Berman, este trabajo es un *thriller* moderno que toca el tema de las muertas y desaparecidas en Ciudad Juárez; y *Luz silenciosa* (Carlos Reygadas, 2006) con \$6 millones 437 mil 814 pesos, que cuenta una historia de amor en el seno de una comunidad menonita del estado de Chihuahua.

²⁶³ “Lista de películas apoyadas por Foprocine”, Imcine, 2010. En la página de internet del Imcine (www.imcine.gob.mx) se puede descargar en formato PDF el listado de las películas patrocinadas por Foprocine 2001-2010, en la que se indica el año en que se otorga el apoyo, el título del proyecto, el nombre de la compañía productora encargada de la producción, el nombre del director y monto de la aportación. Todas cifras ofrecidas en este apartado serán tomadas a partir del documento aquí mencionado.

²⁶⁴ Véase el cuadro “Top ten 2000-2010 películas mexicanas (espectadores y taquilla)”.

Un dato es curioso cuando se observa a detalle el balance de los patrocinios de Foprocine: se pueden leer muchos nombres nuevos en la dirección de las películas apoyadas, como el cineasta Miguel Necochea comenta en un artículo de Mónica Lozano y Rafael Montero:

Aquí la proporción de óperas primas está al revés. En cualquier lugar hay 30% de debutantes y 70% de trabajos de consolidación. Se trata de una política equivocada [...] Para que esos debutantes puedan hacer su segunda obra tiene que pasar un promedio de cinco años. [...] Será dramático ver en la memoria de los 25 años del Imcine han podido tener continuidad.²⁶⁵

Desde luego que el apoyo a las nuevas voces que puedan sumar su expresión cinematográfica siempre serán bienvenidas, pero en aras de una consolidación gradual, debería existir un esquema de mayor control o apoyo para las aportaciones hechas a los nuevos cineastas, y que éstos no transformaran sus óperas primas en póstumias. Analizado fríamente, el Foprocine, que se encarga del apoyo para cintas de “calidad”, está ofreciendo la oportunidad para el debut de cineastas que logran conformar en sus películas verdaderos ejemplos de direcciones autorales, en los que se experimenta por primera —y en muchos casos tristemente última— vez el arduo proceso de elaboración de un filme. Se insiste: es plausible el apoyo a los nuevos creadores, mas no lo es el descuido de los años posteriores ni el abandono a su suerte de las películas mexicanas en el rubro de la exhibición.

Si bien aquí se ha mencionado al incremento de la producción como un indicio de la posible recuperación de la cinematografía nacional, esto debe de entenderse a partir de las siguientes salvedades: ¿cuántas de las películas producidas son estrenadas?, ¿cuánto tiempo duran en cartelera? y ¿cuántos espectadores tienen? En el siguiente apartado de este capítulo se abordarán estas cuestiones, pero desde ahora se apuntan como tres de los mayores males sufridos hoy día por la cinematografía mexicana y que propician que México produzca y estrene películas que no se ven.

El recuento numérico total de las películas apoyadas por Foprocine es el siguiente:

Número de películas apoyadas por Foprocine (1998- 2009)

	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010*
Foprocine	8	9	15	6	3	6	17	18	21	20	20	27	15*

*Los datos del 2010 son de hasta el 20 de noviembre.
Fuente: Imcine: www.imcine.gob.mx

²⁶⁵ Mónica Lozano y Rafael Montero, *op. cit.*, p. 100.

3.2.1.2 Surgimiento y balance de Fidecine

Como se revisó en el capítulo anterior, la desprotección tan fuerte que sufriera el cine nacional al desaparecer la cuota de tiempo en pantalla para filmes mexicanos, entre otros tantos factores, repercutió en que el cine nacional entrara en un círculo vicioso en el que no existían espacios asegurados para la exhibición y por ende la producción perdía la seguridad de poder recuperar las inversiones hechas por cada película realizada.

Producto de las reformas a la ley cinematográfica de 1998, se estableció la creación de un fondo más que se sumara al Foprocine y que tendría el nombre de Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine); sin embargo éste no comenzó a operar inmediatamente, puesto que hasta el 29 de marzo de 2001 se aprobó el reglamento de la Ley Federal de Cinematografía, y el 7 de marzo de 2002 sus Reglas de Operación e Indicadores de Gestión y Evaluación.²⁶⁶

Como se ha dicho, aunque Fidecine y Foprocine no han resuelto el problema de raíz del resurgimiento de la industria, sí han repercutido de manera positiva en la producción de cintas mexicanas en un contexto donde a la iniciativa privada le interesa muy poco invertir en el desarrollo de productos fílmicos.

En las reglas de operación de Fidecine que aparecen en la página de internet de IMCINE se establece lo siguiente:

A través de este fideicomiso sectorizado en la Secretaría de Educación Pública, se lleva a cabo el fomento y el impulso permanentes de la industria cinematográfica nacional. Se permite así brindar un sistema de apoyos financieros, de garantía, de estímulos y de inversiones en beneficio de los productores, de los comercializadores y de los exhibidores de películas nacionales.

A través de un contacto permanente con diversas instancias de los sectores público, social y privado, se generan mecanismos destinados a la formación de novedosos modelos de financiamiento. Estos modelos tienen como objetivo la reactivación integral de la industria cinematográfica.

La recepción de proyectos está abierta durante todo el año, y regularmente se llevan a cabo Sesiones de Evaluación por el Comité Técnico, para determinar el otorgamiento de apoyos.²⁶⁷

Al inicio de las Reglas de Operación e Indicadores de Gestión y Evaluación del Fidecine, se menciona la importancia que tiene la protección del cine, pues, además de la derrama

²⁶⁶ Gerardo Salcedo, *op. cit.*, p. 64

²⁶⁷ Fuente: <http://www.imcine.gob.mx/fidecine.html> consultada el 23/08/10.

económica y la creación de empleos que genera, es también “un medio de comunicación que refleja la identidad e idiosincrasia del los pueblos”. Lo anterior es la expresión del valor cultural que presentan las películas, además de ser objetos de consumo, sin embargo, esto no está validado dentro de la Ley Federal de Cinematografía, que es el lugar donde debiera establecerse.

En la práctica Foprocine y Fidecine funcionan de manera muy similar, por tanto, para efectos de este trabajo no se mencionará en detalle el *modus operandi*.²⁶⁸ En lo que difieren ambos fideicomisos es en el tipo de cine que apoyan: Foprocine se enfoca a financiar “cine experimental y de autor”; por su parte, Fidecine hace lo propio con el “cine comercial”. Sin embargo, esta distinción que aparece en las reglas de operación uno y otro fondo es menos clara en la presentación de los mismos en la página de internet de Imcine: ahí sólo se distinguen porque el Foprocine apoya películas documentales y de ficción y/o animación, y el Fidecine sólo a películas de ficción y/o animación. ¿Acaso el cine documental es siempre ‘experimental’ o ‘de autor’ y no puede ser ‘comercial’? Tal parece que ni a Imcine mismo le quedan claro tan subjetivas caracterizaciones, y la decisión, en todo caso, recae en las personas que evalúan cada proyecto que opte por apoyo de estos fondos.

Otro punto importante a destacar de Fidecine, es que en sus reglas de operación se habla del sector de la producción como el más rezagado antes que el de la distribución y exhibición de cine, y que por tanto debiera ser éste el que debe tener más atención.²⁶⁹ Sin embargo, la realidad parece mostrar la parcialidad de tal afirmación, puesto que el papel de la exhibición de películas nacionales pareciera quedar relegado a la Cineteca Nacional o a salas propiedad del instituciones académicas o del Estado. Con tal sólo el 10 por ciento destinado por ley a la exhibición de cine nacional en salas comerciales, la oferta programática reduce enormemente las posibilidades de trascendencia de los filmes mexicanos. Por lo anterior, como resultado de la mutación del financiamiento de la cinematografía mexicana, la desatención que sufre el rubro de la exhibición de películas nacionales debiera ser beneficiada con un más tiempo “real” en pantalla que permitiera, entonces sí, un desarrollo integral de producciones que efectivamente son estrenadas y vistas por la gente. La cuestión en ese escenario, exigiría una mayor calidad de los productos cinematográficos y ese sería el gran reto a vencer por parte de los creadores.

²⁶⁸ Véase: Edwin R. Harvey, *op. cit.*, pp 346-348.

²⁶⁹ Véase: REGLAS de operación e indicadores de gestión y evaluación del Fondo de Inversión y Estímulos al Cine. Las mismas pueden ser consultadas a través de la página del Instituto Mexicano de Cinematografía en la siguiente dirección electrónica: www.imcine.gob.mx

Pero antes de vislumbrar escenarios futuros, léase un breve balance histórico de los apoyos anuales de Fidecine. Desde su inicio de operaciones en 2002 hasta 2010, Fidecine ha apoyado a 129 películas con apoyos cuyos montos van de los \$740 mil pesos, el más bajo, para la película *Parejas* (Enrique Arroyo, 2004); hasta los \$10 millones de pesos para películas como *Es que no eres tú, soy yo* (Alejandro Springall, 2009),²⁷⁰ comedia romántica basada en el filme argentino *No sos vos, soy yo* (Juan Taratuto, 2004); *Nikté* (Ricardo Amaiz, 2009), película infantil de animación que narra las aventuras de una niña prehispánica destinada a convertirse en princesa; o *Miss Bala* (Gerardo Naranjo 2010), sobre la que se habló previamente. Dentro de este fondo también destaca el apoyo de \$ 7 millones de pesos para *Una película de huevos en busca de mamá gallina* (Rodolfo y Gabriel Rivapalacio, 2004),²⁷¹ pues la cinta de animación fue la segunda más taquillera en la década del 2000 al recaudar \$ 142.4 millones de pesos.²⁷²

El recuento numérico de los apoyos totales de Fidecine reporta los siguientes datos anuales:

Número de películas apoyadas por Fidecine (2002- 2010)

	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Fidecine	7	15	15	16	15	17	14	15	15

Fuente: Imcine: www.imcine.gob.mx

3.2.1.3 Eficine 226

El más reciente de los apoyos Estatales para el cine nacional es el Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción Cinematográfica Nacional (Eficine 226). Como se mencionó antes, aunque la propuesta de creación de este estímulo fue creada en el 2004, no fue sino hasta el 2006 que entró en operaciones.

La idea de este estímulo es que a través del mismo “[...] los contribuyentes que inviertan en proyectos cinematográficos en México pueden obtener un crédito fiscal, equivalente al monto de su inversión, contra el impuesto sobre la renta en el ejercicio en

²⁷⁰ Se ofrece aquí el título con el que se inscribió el proyecto para concursar por el apoyo de Fidecine; sin embargo, la película se estrenó en el año 2010 con el nombre *No eres tú, soy yo*.

²⁷¹ Esta cinta se estrenó en el 2006 con el nombre *Una película de huevos*.

²⁷² Véase el cuadro “*Top ten 2000-2010 películas mexicanas (espectadores y taquilla)*”.

el que se determine el crédito”.²⁷³ El tope anual que el Servicio de Administración Tributaria (SAT) de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP) otorga a este estímulo es de 500 millones de pesos anuales, con un tope por película de 20 millones de pesos, y el límite que cada empresa puede aportar a la cinematografía es del 10 por ciento del importe del Impuesto Sobre la Renta (ISR) causado en su ejercicio fiscal anterior.²⁷⁴ En las Reglas Generales para la Aplicación del Eficine se establece que el productor tendrá tres años para la terminación de la película, contados desde el momento en que aplica para el otorgamiento del estímulo, y dos años más para exhibirla comercialmente.²⁷⁵

Este estímulo ha sido recibido ambivalentemente a ojos de todo el mundo: hay quienes ven en él al mejor apoyo para la cinematografía en mucho tiempo; otros advierten un negocio más que una oportunidad de genuina contribución al cine; y otros más, los moderados, celebran su creación y comentan sus posibles aspectos de mejora:

[...] muchas películas producidas bajo este esquema nunca llegaron a la pantalla, ya sea porque no tuvieron el suficiente respaldo para promoverlas, distribuir las y exhibirlas, o porque no contaban con la calidad suficiente. Con el fin de asegurar la calidad de la producción cinematográfica respaldada por el artículo 226, en 2010 se debía crear un Comité Interinstitucional, formado por un representante del CONACULTA, uno del IMCINE y uno de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.²⁷⁶

Otra de las cuestiones que ha generado más reacciones en contra, es el hecho de que algunos empresarios busquen un beneficio más que la simple exención de sus impuestos, como si efectivamente ellos estuvieran aportando el dinero y se olvidaran que las cantidades que proveen son realmente de la SHCP a través ISR que se les exime de pagar. Susana Camarena, empresaria de la producción comenta en el sentido anterior: “[...] hay empresarios que ya quieren otro beneficio: y esto significa que yo les tengo que regresar parte o todo el capital que están invirtiendo por 226. Otros quieren triple beneficio: encima de eso te tengo que dar puntos sobre las utilidades de mi película y hay

²⁷³ Página de internet del Instituto Mexicano de Cinematografía (www.imcine.gob.mx) consultada el 24-09-11 en el siguiente enlace electrónico: <http://www.imcine.gob.mx/eficine-226.html>.

²⁷⁴ Ricardo Carrillo González, “226 Los caminos de la producción”, en *Stage One México*, N° 5 Mayo-Junio 2010, México, p. 19.

²⁷⁵ *Diario Oficial de la Federación*, 24 de diciembre de 2010, “Tercera Sección. Secretaría de Hacienda y Crédito Público: Reglas generales para la aplicación del estímulo fiscal a proyectos de inversión en la producción cinematográfica nacional”, pp. 1-7.

²⁷⁶ Jorge Mario Martínez Piva; Padilla Pérez, Ramón, et al., “La industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor” en, *Estudios y perspectivas (México)*, N° 122, ONU/Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), 2010, p.30.

quien te pide la distribución en video”.²⁷⁷ Aunque está reglamentado que los contribuyentes no pueden tener porcentajes de propiedad en las obras que apoyan, en ningún lugar se prohíbe que reciban un beneficio de tipo promocional o publicitario dentro de las películas, o en la intervención en los contenidos y el tratamiento de las historias. Como comenta Fernando Sariñana, el problema radica en el diseño de operación del Eficine:

[...] se le da a las empresas la facultad de decidir qué tipo de cine apoyan. El diseño es que quienes deciden son los dueños del dinero y exigen al productor de la película una ganancia cuando, en realidad, se trata de un fondo público. Su peor resultado es la censura, es decir, no escenas de sexo, no malas palabras. Es discrecional la decisión de los empresarios, el problema es del diseño.²⁷⁸

Pese a lo anterior, y aunque el monto de 500 millones de pesos parezca insuficiente para el apoyo de todos los proyectos inscritos año con año, es imperativo proteger este estímulo y perfeccionar su funcionamiento: su puesta en marcha ha incrementado la producción de cine nacional y su desaparición impactaría negativamente en la realización de nuevos proyectos fílmicos. De nuevo, se remarca la parcialidad del resurgimiento de la industria, puesto que aunque se produzca más, se sigue sin incrementar considerablemente el número de películas exhibidas y el tiempo que éstas duran en pantalla. Se necesita perfeccionar y transparentar al máximo el funcionamiento del Eficine, puesto que representa un privilegio en materia cultural, comparable sólo al existente para la industria editorial, como comenta Ernesto Piedras Fera en entrevista para *Proceso*:

A decir del economista Ernesto Piedras, el régimen fiscal para las industrias culturales es, “en el mejor de los casos”, el mismo que para el resto de las personas físicas o morales. [...] sólo existen tratamientos preferenciales para la industria editorial “que no es susceptible del pago del IVA”, y para la cinematográfica, que ofrece exenciones a quienes inviertan en la realización de material cinematográfico nacional.²⁷⁹

Algunas de las películas que han recibido beneficios de Eficine son: *Hasta el viento tiene miedo* (Gustavo Moheno, 2007), *remake* de la película homónima de 1968 con una aportación de \$ 1 millón 500 mil pesos por parte de la empresa Quality Films S. DE R.L. DE C.V.; *Arráncame la vida* (Roberto Sneider, 2008), filme basado en la exitosa novela de

²⁷⁷ Ricardo Carrillo González, *op. cit.*, p. 20.

²⁷⁸ *Ibid.* p. 21.

²⁷⁹ Judith Amador Tello, “Sin avances en la política cultural”, en *Proceso* #1724, 15 de noviembre de 2009, México, p. 78.

Ángeles Mastreta, que recibió aportaciones de \$2 millones 500 mil pesos por parte de Cinépolis, del País S.A. de C.V. y \$ 17 millones 500 mil pesos por parte de Industria Peñoles S.A.B. de C.V.; y *Salvando al soldado Pérez* (Alberto Gómez, 2010), comedia de acción en la que un comando armado intenta salvar a un soldado mexicano de la guerra de Estados Unidos con Iraq, que en el primer bimestre de 2010 recibiera un apoyo de \$ 7 millones, 112 mil 978 pesos por parte Televisa S.A. de C.V.

Resta mencionar que los estímulos de Eficine pueden combinarse con los apoyos que otorgan los otros dos Fondos de apoyo a la cinematografía mexicana. El apoyo en números de este estímulo fiscal es el siguiente:

Número de películas apoyadas por Eficine(2006- 2010)

	2006	2007	2008	2009	2010
Eficine	28	38	42	37	56

Fuente: Imcine: www.imcine.gob.mx

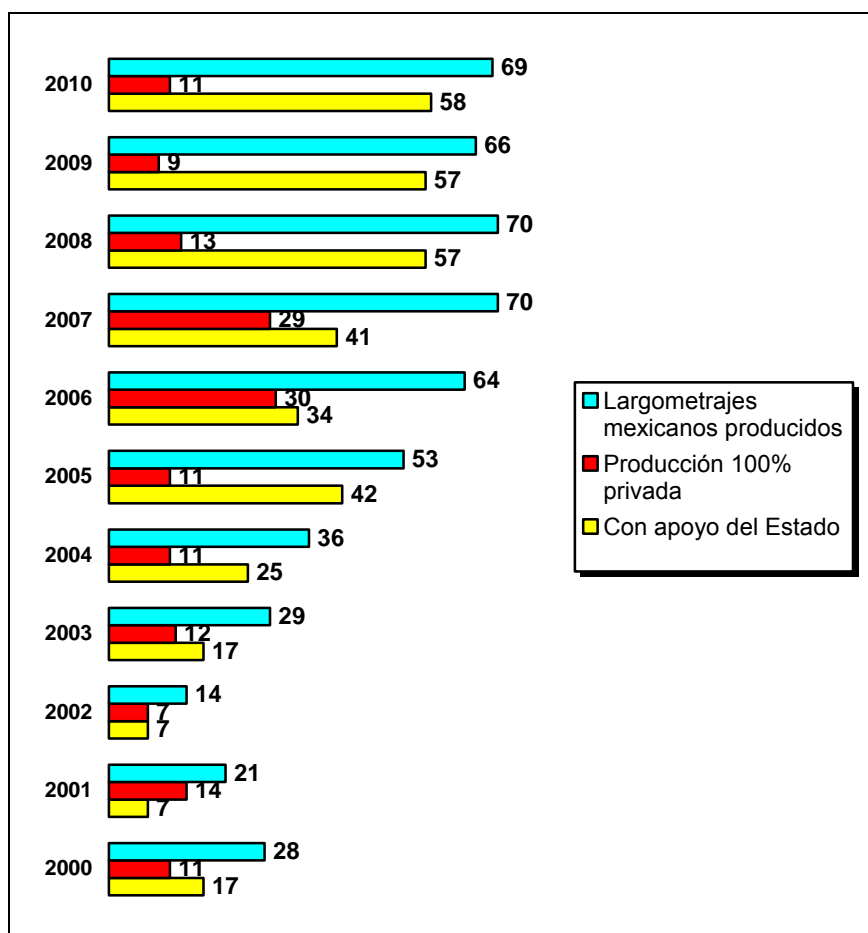
Hasta aquí el análisis sobre cómo se modificó la participación del Estado, que antes fuera productor de cine en el siglo pasado, y ahora sólo promueve a los de mecanismos de financiamiento para la producción de cine. Basta enfatizar que a pesar de que la economía mexicana sigue inmersa en el modelo neoliberal, la iniciativa privada ha producido menos películas al 100 por ciento, comparadas con aquellas que tienen alguna promoción por parte de Foprocine, Fidecine y Eficine 226.

Cuando se hace un balance general de los tratamientos formales y temáticos de la cinematografía de estos años (como se realizará más adelante en este capítulo), se puede observar que existe una gran multiplicidad de opciones en el cine mexicano: en teoría, el Fidecine apoya a aquellas películas que se realizan conforme a esquemas industriales probados de producción con una finalidad de entretenimiento y de éxito comercial sustentado en lo anterior; el Foprocine, por su parte, promueve aquellas películas en las que el papel autoral de los creadores tendría el peso primero, sin que ello signifique necesariamente que no puedan tener un gran éxito en taquilla; finalmente, el apoyo por parte de Eficine puede orientarse (o no) hacia los intereses de las compañías inversoras.

A la par de las películas apoyadas por el Estado están las de capital 100 por ciento privado —a las que sí o sí les interesa ser un negocio redituable—, pero en tanto la desprotección de la exhibición del cine mexicano sigue elevando el nivel de riesgo

económico en la realización de una película, éstas han sido las menos durante la década, entre ellas están *Cansada de Besar Sapos* (Jorge Colón, 2009), *Navidad S.A.* (Fernando Rovzar, 2008) y *Recién Cazado* (René Bueno, 2009). Para hacer más evidente la participación privada al 100 por ciento, y la participación por medio de algún Fondo o Estímulo del Estado a la producción, obsérvese la siguiente gráfica:

Largometrajes mexicanos producidos de acuerdo con el origen de la producción (2000-2010)



Fuente: Imcine: www.imcine.gob.mx

A continuación se hablará sobre otro aspecto que se modificó en cuanto a la realización de películas, pero ahora no desde el aspecto legal y el de los apoyos económicos; sino desde el tecnológico, con la gran revolución digital que ha afectado a las industrias culturales en el nuevo milenio.

3.2.2 La digitalización de la producción

Cada cierto tiempo, la evolución misma de la humanidad trae consigo avances tecnológicos que modifican la manera en que se da su interacción con el mundo. En el campo de las industrias culturales, también la utilización de nuevos artefactos y dispositivos tecnológicos han modificado las prácticas culturales a través de la historia: recuérdese cómo la aparición cine sonoro revolucionó en sobre manera a la cinematografía, por ejemplo.

Como se ha mencionado, la digitalización ha posibilitado la transformación de información proveniente de diversas fuentes hacia un mismo lenguaje que puede reproducir tanto textos, como audios y videos por medio de la conversión de éstos hacia *Bits* (Dígito Binario). En el caso específico del cine, la conversión hacia formatos digitales ha hecho que ahora sea posible producir ya no sólo por medio de las películas de 35 mm, que es el formato clásico de filmación.

Algunas personas exageran los alcances e influencia que esta transformación tecnológica tendrá para las industrias culturales, como comenta el cineasta José Ramón Mikelajáurregui, a propósito del cine y de la digitalización en general:

El cine digital surge como parte de la digitalización de la sociedad entera e implica algo más que un simple cambio de sistemas, soportes y formatos de producción y exhibición. Es de hecho parte de una poderosa dinámica mundial, cuya trascendencia es comparada por muchos analistas con la revolución neolítica [...]; y con la revolución científica, tecnológica e industrial del siglo XVIII [...] Lo cierto es que, por su escala planetaria, vivimos el mayor cambio tecnológico, socioeconómico y cultural ocurrido jamás en la historia de la humanidad: la revolución industrial digital.²⁸⁰

Entrando propiamente en el terreno del cine, se debe reconocer que los cambios que trae consigo la digitalización tocan muchos aspectos: el de la mejora en la calidad de reproducción de la imagen, el abaratamiento de la reproducción de los contenidos, incluso la modificación misma de los esquemas de producción, como cuenta la cineasta mexicana María Novaro del trabajo en Hollywood, pero que puede ser aplicable a cualquier caso de filmación en digital:

Los actores también se benefician del formato digital. En el esquema de producción hollywoodense los tiempos de rodaje son más largos que los de nuestros rodajes, y no suele haber restricciones en la dotación del material filmico. Hasta donde yo he visto, sólo se ponen algún límite con relación a las tomas que se imprimen, así que el límite para qué

²⁸⁰ José Ramón Mikelajáurregui, "El espacio imaginario con el cine en el bolsillo. Consideraciones sobre el cinematógrafo en su etapa digital", en *Estudios Cinematográficos*, año 13, núm. 31, CUEC-UNAM, 2007, pp. 21-22.

tanto material se filma lo impone el tiempo (el día del llamado), pero no la cantidad de material²⁸¹

Gracias también a la filmación en digital, los directores pueden consultar en el momento, y cuantas veces quieren, todas las tomas que generan durante los rodajes, esto trae como consecuencia un perfeccionamiento de los intereses que tanto directores como fotógrafos tienen para sus películas. En la cita anterior, María Novaro da en el clavo sobre otro de los aspectos más benéficos que son posibilitados por la digitalización: el abaratamiento de los costos de producción. Sobre lo mismo ahonda Mikelajáurregui:

Por supuesto, las innovaciones digitales no sólo inciden en la calidad de la proyección, sino que tienen consecuencias mucho más significativas en términos de negocios, dado que la tecnología numérica permite una duplicación barata y rápida de las matices originales en soportes compactos, ligeros y estables, que permiten la eliminación de la distribución física de las pesadas, carísimas y contaminantes copias con las que hasta hoy se proyecta en todo el mundo.²⁸²

Por donde se le quiera ver, digitalización es sinónimo de más posibilidades: cada vez mayor nitidez en la calidad de la imagen proyectada, mayor contenido fílmico para la decisión del armado de la película, mayores opciones en donde ser reproducido; y todo esto a costos bajos en comparación con lo que hubiera supuesto hacerlo de manera análoga. Lo anterior, ubicado en el contexto de un cine ausente de una verdadera fuerza industrial, representa una verdadera opción que puede reposicionar el trabajo de los cineastas. ¿Cuántas películas “paradas” por la ausencia de un capital que financiara la compra de película de cine se habrán reactivado a partir de esta posibilidad? En el fondo de preguntas como éstas subyacen oportunidades inmejorables para el cine mexicano.

En entrevista para *La Jornada*, Arturo García Ripsten habla de su experiencia con el cine digital y aunque expresa su visión pesimista al respecto de la situación que actualmente vive el cine mexicano como industria, destaca la oportunidad latente en la producción digital que posibilita el surgimiento de nuevos valores de la cinematografía mexicana:

Fui el primero que empezó con eso en América Latina; soy uno de los que defienden con más ahínco y vehemencia lo digital.
[...] “No hace mucho me llamaron para ser jurado de una pequeña competencia de cine filmado en celular que hacen mexicanos en el extranjero. Si ya estamos en ese portento, ya nada puede ser mentira. Llega uno y dice ‘fíjate que vi un platillo volador’, pero si no se

²⁸¹ María Novaro, “El cine digital es una forma de *Quemar las naves*”, en *ibid.*, p. 54.

²⁸² José Ramón Mikelajáurregui, “El espacio imaginario con el cine en el bolsillo. Consideraciones sobre el cinematógrafo en su etapa digital”, en *Ibid.* p. 23.

tiene el celular para demostrarlo, ya nada existirá. Todo es filmable; la vida es cine en este momento, más que nunca. Para el cine bueno se necesita a Dios, que no es democrático y que dio talento a muy, pero muy pocos”.

[...] “La industria es muy conservadora, los jóvenes que salen de la escuela que de pronto hicieron sus ejercicios digitales, quieren hacer películas con una camarota, cuatro camiones, 70 personas en el equipo y silla de director con su nombre. No. A menos costo, más corazón. Entre más pequeño, más cercano a lo que uno quiere. Yo toda la vida quise tener una cámara que escribiera como pluma fuente, para que las películas me salieran como extensión de los dedos y los ojos. Lo otro es difícilísimo que se logre. Hubo grandes maestros que lo consiguieron, pero aquí es mejor –no tenemos grandes maestros– ser modestos y usar cosas modestas. Pretender irnos más allá del tamaño de nuestros pantalones es que todo nos quede grande.

[...] Ahora todo está simplificado y tenemos que ajustarnos a eso. El cine de nuestros países termina siendo virtualmente onanista o demencial; si no se hace con el corazón y con las tripas, no tiene sentido, y para hacerlo en este momento con el corazón y las tripas las plataformas alternativas son las únicas viables: cámaras y equipos pequeñas, cosas muy chiquitas. No hay manera de sacarlo por otro lado.

[...] “Si pretendemos hacer cine enorme, millonario, que pretende públicos masivos, no lo tendremos jamás, es difícilísimo; acertar en eso es más complicado que ganarse el Melate. Entonces para qué lo hacemos. Es mejor que la derrota –nadie ve nuestras cintas– sea menos dolorosa..²⁸³

Aunque la promesa de unificación hacia formatos digitales de filmación y exhibición pareciera inevitable, es una realidad que al término del 2010 aún está lejos de consumarse: como dato ilustrativo de lo anterior, al finalizar la primera década del siglo XXI se tenían un total de 4 mil 818 pantallas de cine en México, de las cuales sólo el 14 por ciento eran digitales²⁸⁴ y poco menos del 30 por ciento de los largometrajes estrenados ese mismo año tenían copias en formatos digitales.²⁸⁵

De igual manera, la producción de películas digitales para su exhibición comercial aún no ha tenido el impacto esperado en México. Contario a lo que sucede con los largometrajes, la producción de cortometrajes y documentales independientes sí ha reivindicado la utilización del recurso digital: en 2010 se produjeron 111 cortometrajes digitales de larga, media y corta duración²⁸⁶ y 348 cortometrajes de ficción.²⁸⁷ En la década, *Ver llover* (Elisa Miller, 2006) destaca en importancia por haber recibido la Palma de Oro al mejor cortometraje.

²⁸³ Arturo Campos Cedillo y Juan Carlos G. Partida, “Es irresponsable hacer en México cintas onerosas”, en *La Jornada*, martes 16 de marzo de 2010, p. 8.

²⁸⁴ *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*, p.10.

²⁸⁵ *Ibid.* p. 25. Es importante mencionar que puede filmarse en formato de 35 mm y después convertir ese material hacia formatos digitales, pero también puede filmarse, o grabarse en este caso, directamente con cámaras digitales. Una película donde sí existió una producción digital fue *Presunto culpable* (Roberto Hernández y Geoffrey Smith, 2008), que se estrenó en diciembre de 2010.

²⁸⁶ *Ibid.* p. 56

²⁸⁷ *Ibid.* p. 58.

Pese a todo, aunque aquí se ha alabado el poder de transformación que tiene la digitalización en el campo de la producción, es pertinente preguntarse ¿Realmente se tiene un cambio profundo de las dinámicas de trabajo de la cinematografía, o simplemente es un proceso de “adaptación”, como el que se atravesó con el surgimiento del cine sonoro? Si el ámbito de los cambios que origina la digitalización sólo se suscribiera al de la producción, quizá no se podría afirmar la existencia de una mutación de la industria cinematográfica nacional; sin embargo: la realización se transforma para transformar a su vez a la distribución y a la exhibición de cine, como comenta José María Álvarez Mozoncillo: “La paulatina transición del cine fotoquímico de 35 mm al cine electrónico implica una digitalización del conjunto de las fases del ciclo de vida de una película, desde su producción y rodaje hasta su distribución y exhibición.”²⁸⁸

Sobre esta transformación de la comercialización se profundizará más adelante cuando se hable de cómo, gracias a la digitalización, ahora la distribución y la exhibición pueden realizarse por medios alternativos que antes no tenían competencia cinematográfica.

Una cita más de José Ramón Mikelajáurregui que ilustra sobre las cuestiones anteriores:

[Los cambios generados por la digitalización] Tampoco han aportado elementos que no existieran ya de manera analógica desde el origen del cine, como la magia del trucaje, la sobreimpresión de los escenarios o los personajes animados. Casi podría asegurar, sin temor a equivocarme, que todas las rutinas sustantivas de la producción se hacían esencialmente así, mucho antes de la llegada de lo digital.

Sin embargo, es claro que, al aplicar tecnologías tan poderosas, los cambios que inicialmente inciden cuantitativamente acabarán por traer cambios cualitativos,²⁸⁹

La pregunta sobre si se vive un tiempo de “mutación” o no queda abierta hasta este punto, sin embargo, esta investigación espera reivindicar su postura de “transformación profunda” en las siguientes páginas, puesto que aún faltan por mencionar los cambios tecnológicos en el ámbito de la comercialización y el cambio en los aspectos temáticos y de contenido de las películas.

²⁸⁸ José María Álvarez Mozoncillo, *op. cit.*, p. 91.

²⁸⁹ José Ramón Mikelajáurregui, *op. cit.*, p. 25.

3.2.3 Los largometrajes mexicanos del tercer milenio y la migración de cineastas

Se pretendía intitular a parte de este apartado como “Nuevo cine mexicano”, pero eso ya se ha hecho antes con alguna etapa histórica del cine mexicano; además, lo nuevo es nuevo sólo durante un tiempo, hasta que surge otro nuevo que lo hace viejo. Se prefiere la mención de ‘cine mexicano del tercer milenio’, característica que por siempre acompañará a las películas surgidas en este periodo.

Como se habló antes, pareciera que el desinterés por parte de las autoridades hacia la cinematografía hubiera reivindicado el papel autoral de los cineastas: en este periodo, el cambio de las temáticas y los tratamientos de las películas también han sido signo del nuevo milenio. Antes de hablar sobre las películas mismas y sus contenidos, se debe apuntar nuevamente que aunque pareciera que la revisión de los contenidos no tuviera relevancia para la industria, es importante dar cuenta de los cambios en las temáticas y tratar de advertir la relaciones modificadoras entre éstas y el desarrollo de la industria.

Se mencionan de entrada dos filmes de 2010, puesto que en lo que resta de este capítulo de tesis se mencionarán algunos más para ilustrar distintos aspectos de la cinematografía nacional. ¿Quién en la tierra del *amorcito corazón* hubiera pensado que la *tentación* despertada pudiera ser la del canibalismo? En *Somos lo que hay* (Jorge Michel Grau, 2010), filme citadino, se defiende aquella idea muy mexicana de que “la familia es primero”, pero con un grado de particularidad poco usual: ausente el padre proveedor de comida (humana, literal: carne de hombre), el primogénito verá por el sustento de sus consanguíneos. El segundo ejemplo da pie de entrada a lo que se hablará posterior a su mención: *La mitad del mundo* (Jaime Ruiz Ibañez, 2010), filme de las repercusiones de la migración en donde se sugiere una historia que por inverosímil, pudiera resultar verídica—en el sentido de que la realidad siempre supera a la ficción—: un poblado escaso en varones presencia un acto “inmoral” a todas luces y cobra venganza por su propia mano; sin embargo, la verdadera doble moralidad subyace más allá de los reflectores en que se convierten los rumores pueblerinos, y el castigo que correspondería a la otra vida se adelanta y concreta en este mundo.

Como sugiere la última ficción referida, tal y como si se tratara de una imitación de la realidad que aqueja a distintos sectores productivos de México, en donde el personal de diferentes ámbitos, sobre todo del campo, tiene que abandonar su tierra propia para buscar suerte en los Estados Unidos, la situación que atravesó la cinematografía nacional

a finales del s. XX y en la primera década del XXI hizo eco del problema de la migración hacia nuestro vecino país del norte.

Desde mediados de la década de los noventa en el siglo pasado, algunos cineastas mexicanos empezaron a emigrar hacia los Estados Unidos para poder continuar su carrera profesional y realizar, producir y/o escribir películas en la industria de Hollywood. Los personajes más destacados que tuvieron que enfrentar esta situación son: Alfonso Arau, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón y Alejandro González Iñárritu.

Si bien la mayor parte del trabajo que se mencionará aquí de estos cineastas es cine estadounidense, es pertinente la referencia al estudio del mismo puesto que algunos de ellos han regresado a México para promover de alguna u otra manera a la cinematografía nacional. También resulta interesante analizar brevemente algunas de las temáticas que han tratado en sus películas.

En estricto orden cronológico de acuerdo a su trabajo como cineastas inmigrantes, el primero es el capitalino Alfonso Arau, quien después de su éxito obtenido al frente de *Como agua para chocolate* (1992), viajaría al vecino país del norte para filmar *Un paseo por las nubes* (*A walk in the clouds*) (1995), y *Cachitos Picantes* (2000). El regreso de Arau al cine mexicano se dio con el filme *Zapata, el sueño del héroe* (2004), con la participación de Alejandro Fernández en el papel protagónico y Jesús Ochoa como Victoriano Huerta, el filme representa una interpretación personal por parte del propio director sobre la vida del revolucionario morelense. Esta película es considerada como una de las producciones más costosas en toda la historia del cine mexicano, sin embargo el pobre éxito obtenido no le alcanza para estar entre las mexicanas más taquilleras de la década.

Heredero de la tradición del cine clásico de fantasía, los *comics* estadounidenses, y el cine de terror, Guillermo del Toro representa un caso atípico en la historia del cine mexicano. Del Toro incursionó en la televisión antes que en el cine y lo hizo en la serie de televisión *La hora Marcada* (1986-1990),²⁹⁰ donde podría experimentar con algunas de las temáticas fantásticas y paranormales que siempre han caracterizado su obra. De aquella primera experiencia, el cineasta jalisciense daría el salto hacia la industria cinematográfica mexicana con la película *Cronos* (1992), con el éxito de esta cinta, la industria

²⁹⁰ *La Hora marcada* fue una serie de televisión Mexicana de corte de Suspense y/o Horror que se transmitió por el Canal de las Estrellas. En el 2007 Televisa reeditó algunos de los capítulos en formato DVD, en la contraportada de la caja del DVD se lee: “*La propuesta de La Hora Marcada, fue explotando al máximo las posibilidades, el tratamiento visual y argumental de cada uno de sus episodios. La hora marcada significó para muchos cineastas mexicanos una de sus primeras oportunidades de incursionar en el difícil género del horror*”. Las negritas son mías.

cinematográfica mexicana en pleno dismantelamiento y la predilección del cineasta mexicano por los temas “anormales”, Hollywood no tardó en importar al jalisciense para filmar *Mimic* (1997), *Blade II* (2003), *Hellboy* (2004) y *Hellboy II El ejército dorado* (2008). A los filmes mencionados habría que agregar *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006) coproducciones ambas, la primera entre España y México, y la segunda entre España, México y los Estados Unidos. Al respecto de la última habría que destacar el éxito mundial que tuvo y los premios a Mejor película en lengua no inglesa que obtuviera en los Globos de Oro y los Bafta, respectivamente.

Después de la realización de tres cortometrajes en 1983, Alfonso Cuarón daría el salto a la televisión que también realizara Guillermo del Toro, y dirigiría algunos de los capítulos de *La Hora Marcada*. También al igual que al jalisciense, una exitosa película nacional en la paupérrima industria de cine mexicano le bastaría como carta de presentación en Hollywood: *Sólo con tu pareja* (1991). La exitosa carrera de Cuarón en los Estados Unidos comienza con la dirección *La princesita* (*A Little princess*) (1995) y *Grandes Esperanzas* (*Great expectitions*) (1998). Consciente de la precaria situación que vivió el cine mexicano de finales del XX y posterior a sus dos primeros triunfos en Hollywood, Alfonso Cuarón regresaría a México para la realización del filme generacional *Y tu mamá también* (2001), *road movie* en donde dos jóvenes pre-universitarios serán enfrentados a grandes pruebas que terminarán por reafirmar la gran amistad que los une. El filme representó un éxito inusitado en taquilla y fue el primer trabajo en cine que juntara a los actores Diego Luna y Gael García Bernal. Además, obtuvo el premio por el mejor guión en el Festival de Cine de Venecia y la nominación a mejor guión original en los premios Oscar.

Alfonso Cuarón tiene muy en claro que el rumbo que el cine mexicano debe tomar no es el de la imitación de la fórmula estadounidense, sino el del rescate de lo realmente nacional y auténtico, en ese sentido, dice él mismo, al inicio en tono de broma cuestionando la ausencia de figuras mexicanas en el cine:

[...] el público mexicano lo que quiere es tener a Gael y Diego juntos para poder tener una película exitosa, o a unos huevos impertinentes, que son casi lo mismo, (risas) con lo que quiero a Diego y Gael, pero es cierto, la taquilla nos está diciendo eso, y no es que esté de acuerdo, [...]

Lo que necesitamos es hacer películas más accesibles, pero no repetir la fórmula hollywoodense, y las que lo hacen en términos de taquilla les va medio bien mediocrementemente, y, en términos de crítica muy mal, no estoy en contra de las fórmulas, pero México debe generar su propia fórmula para encontrar la conexión con el público mexicano, debe ser un espejo social.

[...]

El público se deja llevar por la inercia cultural de años, una inercia que ha defendido a la cultura gringa sobre la mexicana, eso es patético. Hay que hacerle un llamado a la población, y ese llamado se tiene que sustentar con películas de calidad, entretenidas y que tengan consecuencia social, si no hacemos eso van a seguir viendo *Avatar*, y lo que queremos es que vayan al cine pero a ver el *Avatar* mexicano.²⁹¹

Además de su regreso con *Y tu mamá también*, Alfonso Cuarón participaría como productor de algunas cintas mexicanas y co-producciones mexicanas tales como: *Crónicas* (Sebastián Cordero, 2004) de México y Ecuador; la mencionada *El laberinto del Fauno*; o los filmes *Año Uña* (2007) y *Rudo y Cursi* (2008) de sus hermanos Jonás y Carlos, respectivamente. Este trabajo en México no le ha impidió regresar a Hollywood para dirigir sus dos proyectos más ambiciosos hasta el momento: *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004) y *Los hijos del hombre* (2006), que obtuviera tres nominaciones a los Oscar en 2006.

Herederero de la tradición de del Toro y Cuarón, Alejandro González triunfó primero en México para después comenzar la que quizá es la carrera más reconocida de un mexicano que hace cine en otro país. “El negro”, como se le conoce comúnmente en el ámbito de los medios de comunicación mexicanos, inició su trabajo en cine con *Amores Perros* (2000), largometraje que le supuso a Iñárritu su lanzamiento definitivo al estrellato y su reconocimiento mundial con la nominación al Oscar por la mejor película extranjera y la obtención del premio BAFTA a la Mejor película en idioma extranjero. Escrito por Guillermo Arriaga, el filme representa un verdadero giro de tuerca en la historia del cine en México, su propuesta de enlazar tres historias por medio de un accidente automovilístico y de fragmentar el orden temporal de la narración, mostró una posible asimilación de las tendencias actuales que en ese momento presentaban algunas las historias de cine mundial, pues como dicen Gilles Lipovestky y Jean Serroy: “La hipermodernidad del cine no se reduce a los trastornos que afectan a los métodos de producción y distribución, de comercialización y de consumo. Están además, el estilo, las imágenes y la gramática del film, que llevan ya la impronta de la nueva modernidad.”²⁹²

González Iñárritu efectuó el salto a Hollywood en la cinta *11' 09" 01* con el cortometraje “México” (2002), y con el largometraje *21 gramos* (2003), en donde volvería

²⁹¹ Ivett Salgado, “Afirma Cuarón que al cine del país le falta tener conexión con el público”, en *Milenio Online*, México, DF, 04 de mayo de 2010, consultado el 24 de noviembre de 2010 a las 12.30 hrs en la siguiente dirección electrónica: <http://impreso.milenio.com/node/8761533>

²⁹² Gilles Lipovestski y Jean Serroy, *op. cit.*, p.67. Ubicados desde la corriente posmoderna de estudio en las Ciencias Sociales, estos autores utilizan el término *hipermodernidad* para dar cuenta de un estado avanzado de la modernidad que tiene, entre otras características, una lógica del mercado y una lógica tecnocientífica, que marca en gran medida el devenir de la sociedad.

a colaborar con Guillermo Arriaga como escritor. El último trabajo, y el más prolífico en términos de premios y nominaciones, de esta dupla de mexicanos se dio en *Babel* (2006), una gran producción que se filmó en México, Estados Unidos, Marruecos y Japón y que entrelaza cuatro historias para convertirla en sólo una. Con este filme, Iñárritu obtendría el premio a Mejor Director en el festival de Cannes y la nominación en el mismo ámbito en los premios Oscar; la película, por su parte, recibió el premio a Mejor Película en la categoría de drama en los Globos de Oro y las nominación a mejor película en los premios Oscar. El trabajo más reciente de Iñárritu es *Biutiful* (2010) coproducción México-Española en donde participan: Productora Mexicana Menageatroz, Las españolas Mod Producciones e Ikiru Films, Televisión Española (TVE) y Televisió de Catalunya (TV3), en asociación con la estadounidense Focus Features. Este último filme estuvo nominado en los premios Ariel de 2011 como mejor película, sin embargo, debe de considerarse si el tamaño de la participación mexicana dentro de un proyecto que involucra a una historia española y distribuido en todo el mundo por empresas extranjeras, hace realmente mexicana a la película.

Como se mencionó, podrían seguirse mencionando nombres de directores y obras destacadas, pero eso se ha hecho y se continuará haciendo a lo largo de este capítulo al momento de analizar el comportamiento de otros aspectos, como es el de la comercialización. Sólo se hace hincapié en la existencia de un cine con un gran contenido autoral, que no siempre logra posicionarse como exitoso, en cuanto a términos de taquilla se refiere.

3.3 La mutación de la comercialización

El negocio de la comercialización del cine incluye tanto a la distribución, en un primer momento; como a la exhibición de las películas, paso final en la cadena de trabajo de esta industria cultural. A la par de estos dos procesos se desprende uno que no ha tenido una importancia fundamental para el cine mexicano, como sí lo ha hecho para el hollywoodense: el de la difusión o promoción de una película; sobre el mismo también se hablará en estos apartados. En tanto no representa una actividad con prácticas de trabajo tan delimitadas y explotadas, a la promoción suele considerársele como una parte más de la propia distribución; aquí se hará una distinción de esta fase de trabajo para resaltar el papel tan importante que la tecnología está teniendo en ella.

De la misma manera que con la producción, e incluso en un nivel de desarrollo mayor, la comercialización también ha sufrido alteraciones en sus esquemas de trabajo, debido a dos razones trascendentales: 1) en el aspecto económico gracias al mantenimiento del modelo neoliberal de mercado con poca defensa a los productos fílmicos nacionales, y 2) en el aspecto tecnológico gracias al proceso de digitalización que ha transformado a las prácticas tradicionales de distribución y exhibición de cine. Gracias a estas modificaciones en torno a la manera de comerciar con el cine que se mencionarán, es que se advierte una transformación profunda que está reconceptualizando a todo el trabajo de realización, distribución y consumo de una película.

Este nuevo y complejo proceso de la comercialización que se describirá a continuación es el que consolida la idea de la “mutación” de la industria cinematográfica, puesto que los cambios de la comercialización han reducido el ciclo de vida de las películas al disminuir el tiempo que pasa para que un filme se exhiba en formato digital para consumo personal, en televisión de paga y en televisión abierta.²⁹³

Antes, y como supuso la práctica original del cinematógrafo, sólo por medio de la asistencia a una sala de proyección se podía acceder a las expresiones cinematográficas, y aunque en estricto sentido esto se mantenga, desde la aparición del video hasta la reproducción de archivos digitales en dispositivos móviles, la cinematografía ha modificado sus estrategias y dinámicas comerciales en aras de diversificar sus oportunidades comerciales; además de que ha ofrecido nuevos modelos de salas (3D, 4DX) para seguir manteniendo a la de cine como el recinto sagrado del séptimo arte. Como ocurrió antes con la producción, ahora se hablarán sobre las modificaciones de la comercialización del cine mexicano.

3.3.1 La promoción del cine mexicano

Como se mencionó, si bien la promoción del cine puede o debe incluirse dentro del ámbito de trabajo de la distribución —con la realización de carteles promocionales, o comerciales para televisión o radio— y la exhibición —como cuando previo a ver una película en las salas aparecen los “trailers” de las filmes próximos a estrenarse—, se hará aquí una mención aparte de la misma para ejemplificar cómo el cine mexicano se ha sabido valer de la utilización de nuevos recursos tecnológicos para la difusión de su cine.

²⁹³ José María Álvarez Mozoncillo, *op. cit.* p. 86.

Uno de los ámbitos que han caracterizado a las comunicaciones en el nuevo milenio es la aparición de las redes sociales virtuales, que han permitido el establecimiento, proliferación y/o reforzamiento de redes sociales antes existentes por medio del internet. De la misma manera, la aparición de los *blogs*, *video blogs* u otro tipo de páginas electrónicas que permiten a los usuarios consumir, crear y distribuir contenidos en tiempo real, han sido indicadores de nuevos tipos de interacción en el nuevo milenio.

Como sucede con casi cualquier empresa hoy día, las del cine mexicano han tenido que recurrir a este tipo de posibilidades antes mencionadas: Imcine, por ejemplo, desde el 27 de enero de 2010 comenzó en *Twitter* con la cuenta @IMCINE. Esta nueva ventana ha ido incrementando día con día, su número de seguidores, y dadas las características del medio, ha sido incluida en numerosas listas dentro de categorías de cine, arte, cultura etc.²⁹⁴ Día con día, el Imcine “tuitea” información que habla sobre el trabajo del instituto: películas que están próximas a estrenarse, convocatorias a los programas que ofrecen, o información del cine mexicano en general.

Al igual que el propio Imcine, algunos directores, guionistas, actores, casas distribuidoras, productoras, o cualquier tipo de personaje involucrado de una u otra manera en la industria de cine nacional, han abierto sus cuentas en las que pueden difundir información sobre su trabajo cinematográfico. Algunos ejemplos de ellos son: el director y guionista Guillermo Arriaga con su cuenta, @G_Arriaga; la actriz mexicana Martha Higareda, @mart_higareda; o los críticos de cine Ernesto Diez Martínez y Fernanda Solorzano, con sus cuentas @Diezmartinez y @f_solorzano, respectivamente, entre muchísimos otros.

De la misma manera que con *Twitter*, *Facebook* se ha convertido en un espacio virtual obligado para la difusión de información y contenido por parte de las empresas, y un referente casi obligado para las nuevas generaciones de jóvenes, quienes, por medio de esta red social, han potenciado sus posibilidades de comunicación. El Imcine, difunde cualquier tipo de información referente al instituto mismo por medio de su página de *Facebook* que se encuentra en la siguiente dirección electrónica: www.facebook.com/IMCINE

Por medio de las dos redes sociales mencionadas, Internet se ha convertido en un medio de gran utilidad para la difusión de películas, festivales, concursos y todo tipo de información referente a la cinematografía nacional. Una opción más con la que cuentan

²⁹⁴ IMCINE, Informe de actividades 2010.

las empresas de cine para ello, es la página de internet de *YouTube*. El *Imcine* es consciente de ello y en su *Anuario 2010* dedica un apartado especial al análisis de cómo se han integrado algunas compañías de cine mexicano a esta nueva ventana; ahí se menciona: “Entre las estrategias para la promoción de este espacio [*YouTube*], los *trailers* o avances son una parte esencial. [...] El 85% de las películas mexicanas estrenadas en 2009 cuentan con este recurso en *YouTube*. [...] en 2010, 75% de películas estrenadas en salas tuvieron tráiler o avances en *YouTube* [...]”.²⁹⁵

Aunque las compañías e instituciones tienen sus cuentas oficiales donde difunden todo tipo de información, los usuarios también contribuyen con la difusión de los contenidos cinematográficos. Esto no es algo nuevo: antes la recomendación de una buena película se hacía de “voz en voz”; sólo que ahora ese “voz en voz” tiene un alcance mucho mayor, y extiende la posibilidad de iniciar diálogos no sólo por medio del lenguaje, sino a través de audios y videos en concreto, como cuando un usuario “postea” en sus cuentas de *Twitter*, *Facebook* o *Youtube* los avances de las cintas próximas a estrenarse. El cineasta Luis Estrada es consciente del poder de convocatoria e impacto de estas redes sociales digitales, como puede entreverse en entrevista para *La Jornada* :

Ha sido increíble cómo las redes sociales han cambiado el modo de percibir las reacciones sobre la película; no lo había experimentado hasta ahora, porque después de hacer una depuración, esto es, de quitar las opiniones que hacen halagos desmedidos y los que ponen la cinta como la peor de la historia del cine mexicano, me quedé con las opiniones más mesuradas; son muy interesantes y enriquecedoras. Antes únicamente uno se quedaba con el perdón o el castigo eterno de la crítica especializada.²⁹⁶

3.3.2 La mutación de la distribución

Para hablar sobre la mutación de la distribución de cine mexicano, también se deben tener en cuenta dos aspectos: el tecnológico, que ha multiplicado las ventanas por las que se puede comerciar una obra cinematográfica (diluyendo esta especificidad cinematográfica hacia una meramente audiovisual); y el contextual, que habla sobre las condiciones nacionales en que se distribuye una película, independientemente del aspecto tecnológico.

²⁹⁵ *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*, p. 109. Los *trailers* de las cintas mexicanas de 2009 y 2010 que tuvieron más visitas en 2010 en *YouTube* son: *Otra película de huevos y un pollo* (2009) con 765 498 visitas, y *El infierno* (2010) con 493 725 visitas.

²⁹⁶ Jorge Caballero, “*El infierno* representará a México en los Goyas y *Biutiful* en los Óscarés”, en *La jornada*, México, DF, Miércoles 9 de septiembre de 2010.

Hoy día, cuando se estudia el aspecto de la distribución de la cinematografía, se tiene, como se acaba de mencionar, la complejidad que abren las múltiples ventas por las que una película se comercia. De igual manera, si se observa esto a nivel mundial, existe una complicación más: algunos mercados son más fuertes en la renta y venta de video y otros lo son en las salas de cine, como comenta José María Álvarez Monzoncillo: “La distribución de los ingresos por ventana es muy diferente en función de los países. Cada mercado tiene unos consumidores con características demográficas y sociológicas diferentes, y consumos en ventanas diferentes. Así, el mercado del video es más importante que el de la sala en Latinoamérica, al contrario que en Estados Unidos.”²⁹⁷ En el caso mexicano, durante el 2010, “[...] se estima que alrededor del 80 al 90% de los ingresos de una cinta mexicana provienen de las entradas en taquilla”.²⁹⁸

Para tratar de ir acorde conforme al orden de consumo de una película cinematográfica (cine, video, televisión de paga y televisión abierta), primero se hablará aquí sobre el comportamiento la distribución que se hace para las salas de cine y posteriormente se mencionarán las nuevas alternativas de la distribución, índices de la mutación de la comercialización de cine.

3.3.2.1 Distribución para las salas de cine

Durante gran parte del siglo pasado, y previo a la dismantelación de la industria cinematográfica nacional, la distribución de películas mexicanas era una labor que el Estado mismo efectuaba por medio de sus empresas Películas mexicanas y Películas Nacionales y posteriormente por medio de la empresa Nueva Distribuidora de Películas. En el contexto posterior a la firma del TLCAN y ante tal escenario inexistente de distribuidoras estatales, algunas productoras privadas crearon su propia fuerza distributiva, como era el caso de Videocine, desde el momento de su creación. Hablando propiamente de la década del 2000, se tendrían que mencionar a muchas empresas productoras que tuvieron que distribuir por sí mismas a sus películas, pero muchas de ellas han desaparecido con el paso del tiempo: ejemplos de esto es Nu Vision, que distribuyera en México las películas *Santitos* (Alejandro Springall, 1998) y *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000).

²⁹⁷ José María Álvarez Monzoncillo, *op. cit.*, p. 87.

²⁹⁸ *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*, p. 14.

Pese a los esfuerzos nacionales, las *majors* directamente, o a través de sus compañías filiales en todo el mundo, obtendrían las mayores ganancias de distribución de cine mexicano —situación que se mantiene hasta la fecha—: por ejemplo, *De la calle* (Gerardo Tort, 2001), distribuida en México por 20th Century Fox Film de México, o *Rudo y cursi* (Carlos Cuarón, 2008) en el mismo caso pero a través de la compañía Universal Pictures International.

Actualmente, sólo cuatro empresas 100 por ciento mexicanas tienen una participación considerable dentro del mercado de la distribución de cine nacional en México, dos de ellas como productoras y distribuidoras, y dos más que se dedican exclusivamente a distribuir películas. Las del primer caso son Canana, de los cineastas Pablo Cruz, Diego Luna y Gael García Bernal, que desde el 2005 se dedicara a la distribución de películas mexicanas con *El Violín* (Francisco Vargas, 2005), y un año más tarde se dedicara también a la producción de cine y televisión; y la empresa Corazón Films, que desde 2008 también se dedica a producir para cine y televisión, y a distribuir películas nacionales.²⁹⁹ En segunda instancia están Quality Films, que desde 2005 se dedica a la distribución de *DVD*, pero que también tiene una ligera participación como distribuidor de cintas nacionales y extranjeras para salas cinematográficas; y Dragón Films, que se encuentra en el mismo caso que Quality. Canana también se ha dedicado a distribuir con mucho éxito cintas prestigiosas de todo el mundo (excepto Estados Unidos), como la cinta sueca *Déjame entrar* (Tomas Alfredson, 2008), la italiana *Gomorra* (Matteo Garrone, 2008) o la inglesa *Fish Tank* (Andrea Arnold, 2009).

De acuerdo con cifras oficiales de Conaculta, al inicio del año 2011, en el país se encontraban registradas 351 compañías cinematográficas que se dedican a la producción de cine y/o distribución de cine y video, de las cuales 277 (78.92 por ciento) se encuentran en la Ciudad de México.³⁰⁰ Sin embargo como se puede apreciar en la tabla: “Cuota de mercado del cine mexicano por distribuidora (2010)”, sólo las cuatro empresas antes mencionadas, tienen una participación importante en el mercado; de igual manera se nota que con sólo el 5 por ciento de la distribución de películas mexicanas por medio de alguna empresa de las *majors*, sus ingresos y asistencia ascienden hasta el 35 por ciento de asistencia y por ende ingresos en taquilla del total de las películas mexicanas del 2010.

²⁹⁹ Página de Internet de Corazón Films (www.corazonfilmsmexico.com), consultada en el mismo enlace electrónico el día 20/08/11.

³⁰⁰ Página de internet de Conaculta: [www.conaculta.gob.mx](http://sic.conaculta.gob.mx), consultada en el siguiente enlace electrónico: http://sic.conaculta.gob.mx/?estado_id=9&table=cinematografica el día 25/01/2011.

Es alarmante el caso de Canana que, con el 11 por ciento de estrenos nacionales, apenas alcanza a tener una participación del 1 por ciento del total de los ingresos. También otra situación peculiar que viven ésta y otras empresas es el hecho de que en ocasiones produzcan algunas películas de las cuales no pueden ser los distribuidores, como sucedió con *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2010), producida por Canana, pero distribuida por Twentieth Century Fox.

Aunque pudiera resultar paradójico, las *majors* sacan provecho no sólo de la distribución de su propio cine. De las 56 películas mexicanas exhibidas en pantalla durante 2010, tres fueron distribuidas por alguna empresa estadounidense y representaron el 35% de las ganancias totales en obtenidas en taquilla.³⁰¹ De esas tres películas, dos estuvieron entre las diez mexicanas más taquilleras de aquel año: *No eres tú, soy yo* (Alejandro Spingall, 2009), distribuida por *Warner Bros International*, e *Hidalgo* (Antonio Serrano, 2009), por *Fox International*, la primera y la tercera películas mexicanas más taquilleras en 2010, respectivamente.³⁰²

El fenómeno de la ventajosa distribución de cine mexicano por parte de alguna empresa de las *majors* es advertido por la Comisión Económica de América Latina y el Caribe (CEPAL) de la Organización de las Naciones Unidas:

En la actualidad, las grandes empresas productoras cuentan con sus propias distribuidoras a nivel global, lo que dificulta la competencia de distribuidoras más pequeñas. Esto ha generado un oligopolio por parte de las *majors* estadounidenses, que acaparan 90% de la distribución mundial de películas, lo que representa una barrera de entrada para las distribuidoras del resto del mundo y un problema para los productores independientes, que se topan con la falta de espacios de exhibición para sus obras”.³⁰³

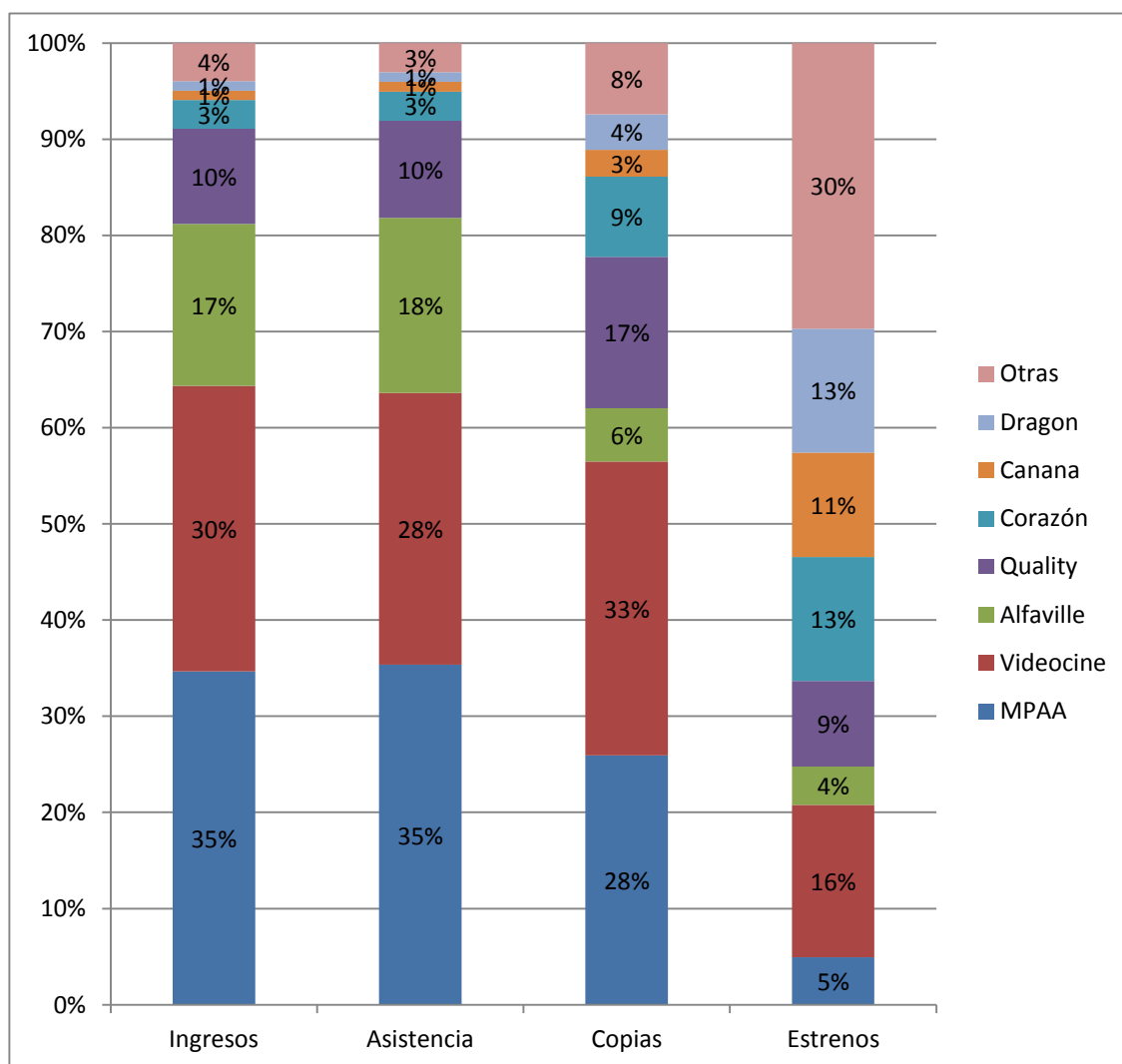
Como sucede desde los las primeras industrias cinematográficas, son las empresas extranjeras quienes, al controlar el mercado de la distribución, dictan el rumbo del séptimo arte tanto de manera global como local. En cuestiones como ésta es donde se constata el gran impacto e influencia que ejercen industrias como la hollywoodense en cualquier cinematografía nacional.

³⁰¹ *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*, p.27.

³⁰² Véase la tabla “Top ten 2010 películas nacionales”.

³⁰³ Jorge Mario Martínez Piva; Padilla Pérez, Ramón, et.al., *op. cit.*, p.38.

Cuota de mercado de cine mexicano por distribuidora (2010)



Fuente: Imcine: *Anuario Imcine 2010*

Observando *grosso modo* este tipo de indicadores, el argumento de industria saludable medida por el número de producciones nacionales realizadas y exhibidas pierde peso. Pablo Cruz, cofundador de Canana y Ambulante³⁰⁴ y productor de películas

³⁰⁴ Canana es una compañía mexicana productora de contenido audiovisual para cine y televisión, y de distribución de cine en México. Ambulante es una organización sin fines de lucro enfocada a la producción, exhibición y distribución del documental en México. Fundada en 2005 por Gael García Bernal, Diego Luna y Pablo Cruz.

como *Cochochi* (Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzman, 2007), *Déficit* (Gael García Bernal, 2007) y *Sin Nombre* (Cary Fukunaga, 2009), entre otras; ante la pregunta expresa de ¿Cuáles son los vicios y virtudes del sistema de distribución nacional de cine?, responde:

La única virtud que le veo a la distribución en México es que ya no la hace el gobierno. Es, por lo tanto, libre. Pero eso ha generado, como en todo libre mercado, una inflación de producto. Hemos demasiados distribuidores, y queremos distribuir demasiadas películas, y no hay suficiente gente que quiera ir al cine a verlas. Los cines también, por cuestiones de libre mercado, están saturados de producto americano que, por lo que son y por lo que le generan en cuestiones de recaudación, pues son mucho más atractivos que todas las otras películas que los demás distribuidores tenemos [...] Existe todo un cine que se debería de estar viendo y que no se está viendo por falta de espacio. Creo, por lo tanto, que el vicio más grande aquí en México es la falta de regulación³⁰⁵.

Pablo Cruz destaca como positivo el hecho de que el Estado no tenga injerencia en la distribución, pero habla sobre el problema de la pobre exhibición de cine nacional, sobre el que se hablará más adelante. El mismo realizador avizora una alternativa para limitar el poder que tienen las distribuidoras y establecer, de manera un tanto más equitativa para nuestro cine nacional, un nuevo tipo de distribución al estilo de los Estados Unidos.

En Estados Unidos, por ejemplo, existe una cuota en la cual tú no puedes, como distribuidor, exhibir más de un cierto número de copias por zona geográfica y número de habitantes; aquí en México no existe eso. Entonces tienes cines como en Cine Universidad, que tienen de las dos cadenas, o en Polanco, en donde tienes en una esquina a las tres cadenas de cine más importantes de México, compitiendo por el mismo público. Y lo que está sucediendo es que se satura el número de copias disponible por habitante. Y lo que eso hace es, digamos, ahorcar al mercado real. De tal manera que los exhibidores ni ganan más, los distribuidores tampoco, y obviamente los que más perdemos somos los que hacemos el cine.

En Estados Unidos, como dije, la cosa es distinta. En una esquina donde comparten tres cines, sólo se pueden exhibir cuatro copias, y estos cuatro cines se las pelean para ver quién es el que da las mejores condiciones. Pero lo que sí sabemos es que no hay suficientes mexicanos para ver las dieciséis copias que existen ahorita, solo existen mexicanos para ver las cuatro copias.³⁰⁶

La alternativa de reducir el número de copias de acuerdo con los espacios territoriales, es una propuesta en la que no se afectan necesariamente, como dice Pablo Cruz, los

³⁰⁵ Pablo Cruz, "El cine mexicano según sus protagonistas 1", en *El Blog de cine de Letras Libres*, consultado el día 20 de abril de 2011 a las 01:23 hrs en la siguiente dirección electrónica:

http://www.letraslibres.com/blog/blogs/index.php?title=el_cine_mexicano_segun_sus_protagonistas_1&more=1&c=1&tb=1&pb=1&blog=14http://www.letraslibres.com/blog/blogs/index.php?title=el_cine_mexicano_segun_sus_protagonistas_1&more=1&c=1&tb=1&pb=1&blog=14

³⁰⁶ *Idem.*

intereses de los distribuidores y exhibidores que hacen competir a los mismos títulos para los mismos públicos. Como propuesta encomiable, avizora una exhibición más justa y ofrece una posibilidad real para que el cine nacional incremente su número de espectadores.

3.3.2.2 Los DVDs y Blu rays mexicanos

Siguiendo con el orden en el que una película se comercia, posteriormente a que abandona la sala de cine pasa un cierto periodo de tiempo hasta que aparece en formato de video para venta o renta. Cuando surgió esta nueva alternativa de distribución, y con el eventual descenso de la asistencia a las salas de cine, los analistas más extremos avizoraban un futuro muy oscuro para la cinematografía; sin embargo, en la década de los noventa García Canclíni apuntó al respecto de esta transformación de la industria cultural y sus mercados en un tono más moderado —cita que, a pesar del tiempo, puede ser reutilizada para hablar sobre los cambios que traen consigo las nuevas ventanas de distribución digitales—:

Hasta hace pocos años la bibliografía sobre cine interpretaba su declinación [de la asistencia a las salas de cine] como resultado de la competencia con otras tecnologías audiovisuales, especialmente la televisión y el video. Pero esta rivalidad, que es parte de la explicación, no da cuenta de ciertos procesos de recomposición de los mercados culturales que llevan, por ejemplo, a que hoy se vean más películas que en cualquier época anterior, gracias a que los medios electrónicos las llevan a domicilio.³⁰⁷

Como se explicó, las mayores ganancias obtenidas para el caso de la distribución, al menos en el caso de México, aún siguen perteneciendo a la asistencia a las salas de cine; sin embargo, desde la aparición del video y los formatos *Betamax* y *VHS* existe la alternativa de consumo de cine en la comodidad del hogar. Posteriormente a estos formatos, la digitalización permitió, de nuevo gracias a la transformación de la información en *bits*, que las películas pudieran ser llevadas hacia discos de almacenamiento de datos, y aunque existieron y existen muchos formatos para llevar a cabo esto, triunfó el uso del *DVD* comercialmente, y posteriormente el del *Blu ray*.

Aunque esta modalidad de distribución supone el segundo paso en la cadena de valor de una película, en México, durante 2010, se vivió un caso excepcional con la película de cortometrajes *Revolución* (2010), en la que participaron directores como

³⁰⁷ García Canclíni, *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México, Imcine, Conaculta, 1994, p.14.

Mariana Chenillo, Gerardo Naranjo, Diego Luna, Gael García Bernal, Rodrigo García, entre otros; puesto que su distribución en el marco de los festejos del centenario de la Revolución se dio primero por la televisión, posteriormente en salas cinematográficas y finalmente en la elaboración del *DVD* conmemorativo.

Es importante analizar este aspecto de la industria cinematográfica puesto que: “En la actualidad el *DVD* es uno de los medios de acceso más importantes a los hogares en el país. De acuerdo con la reciente encuesta de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales 2010 del CNCA, el 64% de los encuestados cuenta con un *DVD* en casa”.³⁰⁸ Esta cuestión toma aún mayor relevancia si se entienden las problemáticas que pueden suponer el alto costo de los boletos en taquilla o el escaso tiempo en pantalla que obtienen las películas mexicanas.³⁰⁹

Cada año, la Dirección de Cinematografía de la RTC permite la elaboración en *DVD* de más de 100 películas mexicanas de todas las épocas de la historia del cine mexicano.³¹⁰ Sin embargo, como puede apreciarse en la gráfica “Registro de películas mexicanas en *DVD* (2006 2010)”, durante el año de 2008 se alcanzó un máximo en la reproducción legal de cine mexicano en formato *DVD* e inmediatamente en los años que le siguieron decayó notablemente esto. Como se verá en el siguiente punto, el internet ha ido ganando terreno como alternativa de distribución.

El caso del *Blu ray* en comparación con el *DVD* muestra aún cifras muy pobres: del total de películas mexicanas estrenadas en 2009, el 67 por ciento aparecieron en formato *DVD* para el 2010; en contraste, de esas mismas películas sólo el 9% puede ser conseguida para ser reproducida por un *Blu ray*.³¹¹ Aún cuando ofrecen posibilidades distintas en cuanto a los precios, calidad de imagen y características especiales, ambos formatos representan una posibilidad de exhibición de cine en casa que hay que tomar en cuenta como parte del largo proceso de comercialización de la cinematografía con el paso de los años.

Parece evidente que los ingresos por este tipo de productos sea menor puesto que: 1) ofrecen contenidos no novedosos en comparación con los cines, 2) la competencia que se tiene de *DVD* a *DVD* involucra no sólo a las películas del año, sino a toda la historia del cine que haya sido trasladada a este formato, y 3) la facilidad de

³⁰⁸ *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*, p. 76.

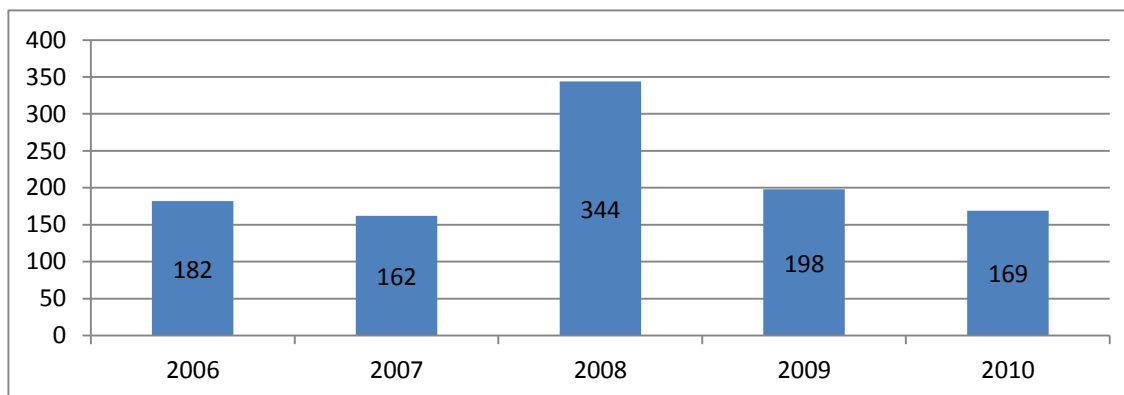
³⁰⁹ *Idem*.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 78.

³¹¹ *Ibid.* p. 78-80.

copiado de estos formatos ha proliferado la aparición de una fuerte piratería que merma las ganancias de las empresas legalmente constituidas.

Registro de películas mexicanas en *DVD* (2006-2010)



Fuente: Imcine: *Anuario de cine mexicano 2010*

La tendencia a reducir los tiempos de estreno de obras en *DVD* es cada vez mayor: en México, el 80 por ciento de las cintas mexicanas estrenadas en 2010 tardó menos de cinco meses para ponerse a la renta en *DVD*.³¹² Sólo resta apuntar a propósito de este aspecto, que como sucede con la distribución para las salas, el negocio de la distribución de *DVDs* mexicanos y extranjeros también está cooptado en su inmensa mayoría por alguna de las *majors* estadounidenses.

Películas mexicanas más rentadas en *DVD* (2009 -2010)

2009	2010
Rudo y cursi	Recién Cazado
Arráncame la vida	El estudiante
Otra película de huevos y un pollo	Paradas Continuas
Amar	Regresa
Volverte a ver	El infierno

Fuente: Imcine: *Anuario de cine mexicano 2010*

³¹² *Ibid.* p. 82.

3.3.2.3 La distribución por internet

Como se ha mencionado, el signo principal del cambio en las industrias culturales en el nuevo milenio es la digitalización. Al igual que como sucede con el ámbito de la producción, para la distribución de cine ha tenido un gran impacto el hecho de que las películas puedan ser transformadas hacia formatos digitales binarios. “Dentro de las formas actuales para la distribución de video y audio digital, además del *broadcasting* y el soporte físico, se encuentra el *webcasting*, que a grandes rasgos se realiza a través de *download* (descarga) y *streaming* (verlas)”.³¹³

También como sucede con la producción, la distribución de películas en línea ha permitido abaratar en cierta medida el costo de las películas (abaratarlo sólo para los distribuidores, pues los consumidores pagan precios muy similares por comprar físicamente un DVD, o por comprar una película a través de una descarga por internet). Con esta nueva modalidad sí se establece una revolución en la cadena de valor de las empresas cinematográficas que se dedican a la distribución: ahora sus clientes potenciales no son sólo las empresas que fabrican aparatos de reproducción de video; también los ordenadores y aparatos de reproducción multimedia han entrado al mercado cinematográfico desde hace ya muchos años.

Este rubro de la distribución por internet había estado alejado de los análisis que se enfocaban hacia la industria:³¹⁴ pocos datos se tenían sobre el mismo. Sin embargo, en el Anuario Imcine 2010 se incluye un apartado que habla sobre el comportamiento de la distribución de cine mexicano en internet.³¹⁵ Resulta poco productivo hacer un listado de los portales y sitios de internet donde puede “adquirirse” alguna obra cinematográfica mexicana: las opciones son demasiado amplias. Más conveniente es advertir dos maneras de acceder a las películas en internet: 1) la primera de ellas es por medio de “descarga” en el ordenador para su posterior “consumo”, y 2) la segunda es por medio de la simple visualización en línea.

De los dos escenarios mencionados, la visualización en línea domina ampliamente como práctica de consumo por obvias razones: se da de manera inmediata y no se ocupa espacio en la memoria del ordenador.

³¹³ Ibid., p. 100.

³¹⁴ El único texto donde se habla de la distribución de cine mexicano por internet, es la tesis de maestría de César Bárcenas Curtis, *Internet como nueva ventana de distribución cinematográfica*, México, UNAM Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Tesis Maestría en Comunicación, 2010, 159 pp.

³¹⁵ *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*, pp. 98-109.

Sin tomar en cuenta hasta ahora a la adquisición “ilegal” de obras cinematográficas por internet, se debe reconocer que estas nuevas posibilidades de consumo, han alterado o ampliado la cadena de valor y el tiempo de vida de una película. En tanto la digitalización permite la sencilla reproducción de las obras, el tiempo que transcurre entre el estreno de un filme en una sala de cine y la posibilidad de consumo en internet se han acortado y se acortan cada vez más.

Las empresas distribuidoras ahora hacen negocio con las tiendas de contenidos multimedia como son *iTunes* o *Netflix*, para que los consumidores puedan adquirir los productos de manera digital y los puedan reproducir en la plataforma de su preferencia. Ritual de consumo fortísimo, pese a esta nueva opción de consumo la sala de cine sigue teniendo el lugar de privilegio que a lo largo de la historia ha tenido: la pantalla grande es el punto de partida en la cadena de valor de una obra cinematográfica.

3.3.2.4 La piratería: fuente de distribución alternativa

Como se ha mencionado, desde finales del siglo pasado, el precio para asistir a una sala de cine se encareció sobremanera y tal situación no se ha podido revertir. Los consorcios de exhibición nacionales, rehenes de las grandes empresas distribuidoras estadounidenses, tienen que acatar muchas de sus disposiciones para poder exhibir a tiempo las películas que se aclaman mundialmente y que por desgracia reconfiguran la cartelera de cualquier cinematografía nacional inestable.

Ante la imposibilidad de muchas familias de pagar los precios de taquilla para poder ver alguna película de estreno, la piratería constituye la única opción. La reproducción ilegal de los filmes no es un logro de la digitalización: desde antes existían las copias “pirata” de películas en otros formatos; sin embargo, y nuevamente, sí la digitalización ha abaratado los costos de reproducción y ha perfeccionado la calidad de las copias no oficiales.

Paradójicamente, la piratería resulta una opción no sólo para los consumidores: ante la poca confianza y oportunidad de exhibición que tienen los cineastas mexicanos en una cartelera plagada de estrenos estadounidenses, la distribución “pirata” resulta una vía de distribución probable para que el cine mexicano sea visto por los propios connacionales, como es el caso de la cinta *Traficantes de sueños* (Alex Rivera, 2009) que no tuvo un estreno nacional, pero que en cambio puede adquirirse en formato DVD en el

comercio informal, o visualizar o descargar de manera gratuita por internet, en páginas como: www.abandonomoviez.net.

No existen cifras precisas sobre el impacto que tiene piratería en la industria, sin embargo existen diversas campañas de la propia Canacine alentadas por los sectores productivo y comercial para no consumir productos ilegales, como si para muchas familias existiera alguna otra opción de consumo.

A diez años del inicio del siglo XXI, aún existe mucha discusión en torno al acceso y uso que cada consumidor puede hacer con las obras digitales: por un lado la industria defiende a sus productos, mientras que por otro muchos autores han sido partidarios por una libre distribución de sus obras, como ocurre con la práctica del *copyleft*.³¹⁶ No obstante, en tanto el modelo de comercio y la cadena de valor de una película siga funcionando dentro del esquema tradicional de la industria, esto no sucederá.

Institucionalizar prácticas alternas como es el caso de *copyleft* a nivel masivo, implicaría una revolución total en la industria: no sólo los exhibidores y distribuidores verían concluidos sus negocios a favor de una comercialización libre, también el rubro de la producción se replantearía a tal grado que permitiera una libertad total de parte de los autores, quienes serían los dueños únicos de sus obras y podrían comerciar con ellas sin restricciones empresariales.

Desde luego ninguna postura extrema es recomendable, aunque sí es necesario comprender, como se insistió en el primer capítulo de esta tesis, que los productos culturales no debieran ser considerados sólo por su vertiente comercial: se debiera favorecer, al menos en el ámbito local con los productos nacionales, una distribución protegida que no tuviera que buscar la alternativa de la ilegalidad para tener éxito.

3.3.3 La mutación de la exhibición

Como se ha podido observar, a veces es difícil hablar de la distribución sin hacer mención de procesos que tienen que ver directamente con la exhibición. Hasta ahora se trató de salvar, en la medida de lo posible, la distinción entre distribuir y exhibir cine. La mutación de la exhibición de cine en México sí tiene en el factor tecnológico a su principal elemento transformador, puesto que el cambio que ocurrió en el siglo pasado con la venta de COTSA y la aparición de las salas múltiplex es el que continúa funcionando.

³¹⁶ El *copyleft* es una práctica antagónica al *copyright* (derecho de autor) en la que los autores de las obras permiten el libre uso, distribución y reproducción de alguna obra sin perder por ello la autoría de la misma.

En el sentido de desmarcar a la distribución de la exhibición, la primer gran diferenciación son las empresas que se encargan de administrar a las salas de cine en México (aunque, como se comentó, ya no sólo se distribuye para el consumo tradicional). No es necesario recordar el contexto de surgimiento de las principales compañías de la exhibición de cine: Cinépolis, Cinemex y Cinemark; más conveniente es remarcar el crecimiento de la exhibición, con una concentración en estas mismas empresas durante la década del 2000 a lo largo de todo México, e incluso fuera de él. “Actualmente, cuatro grupos controlan más del 90% del mercado mexicano de la exhibición. En el 2009, el grupo Cinépolis atrajo 57,3% de los espectadores en México, seguido por Cinemex (15,1%), MM Cinemas (12,5%) y Cinemark (6,6%).”³¹⁷

En términos de asistentes a las salas de cine, México es uno de los países ubicados en los primeros sitios: en 2009, por ejemplo, se vendieron la cantidad de 180 millones de boletos vendidos, cifra que ubicó a México en el quinto lugar mundial, solamente debajo de la India, Estados Unidos, China y Francia.³¹⁸ Curiosamente, esta quinta posición no se corresponde con el quinto lugar en cuanto a número de ingresos monetarios por la exhibición, en donde México ocupa el decimocuarto lugar.³¹⁹ Lo anterior aún a pesar de que el costo promedio de entrada al cine en 2010 fue de \$ 47.6 pesos M.N.³²⁰, cifra que relega completamente a los sectores económicamente más bajos de la población, en tanto que el salario mínimo del mismo año apenas superó el monto de los \$ 50 pesos. Es decir, que sólo un grupo reducido de personas pueden asistir al cine en México, y son las mismas que mantienen los ingresos de los exhibidores.

El ex director del Festival Internacional de Cine en Guadalajara explicó: Todos sabemos de la precaria exhibición de nuestro cine, porque si bien en 2009 se vendieron 170 millones de boletos en México, lo que supondría que cada mexicano asiste 1.5 veces al año, la cifra no es confiable porque en la realidad 13 millones de mexicanos son los que van varias veces en ese lapso... desde los años 30 hasta mediados de los 90 del siglo pasado no se incluye el cine en la canasta básica. En la década de los 80, 35 por ciento de los boletos que se vendían eran para ver películas mexicanas, y en 2009 no se llegó ni a 7 por ciento.³²¹

³¹⁷ Jorge Mario Martínez Piva; Padilla Pérez, Ramón, *et.al.*, *op. cit.*, p.40.

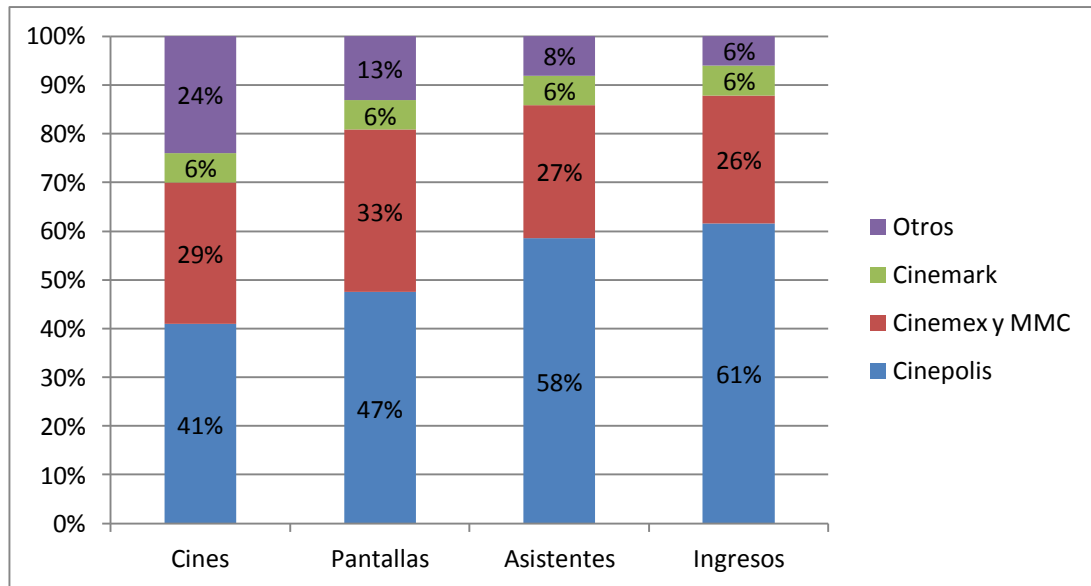
³¹⁸ *Ibid*, p. 30.

³¹⁹ *Ibid*. p. 40.

³²⁰ Véase la tabla

³²¹ Jorge Caballero, “Arranca hoy ciclo contra la precaria exhibición de películas mexicanas”, en *La Jornada*, México, DF, miércoles 18 de junio de 2010, p.7.

Cuota de mercado por exhibidora



Fuente: Incine: Anuario del Cine Mexicano 2010

No es nada extraño que gracias a la imposibilidad de asistir al cine que sufren algunos sectores de la población, haya proliferado un fuerte e importante mercado de la piratería que, como se explicó anteriormente, ofrecen productos para consumo casero de obras que aún se encuentran en exhibición de cine o que ni siquiera han comercializado a través de ella.

La más importante que hay que destacar y enfatizar de la exhibición de cine en México durante la década del 2000, es la concentración de las ganancias en el sector por parte de las empresas mencionadas. Se requiere, como se mencionó, de nuevas alternativas de exhibición en cine que abaraten los costos y que permitan que otro tipo de públicos puedan acceder al consumo de los estrenos de cine mundial y mexicanos.

De igual manera, sería ideal reducir el número de copias por película de acuerdo con el número de pobladores en cada región, en aras de fomentar una competencia más equitativa. A continuación se detallarán más características que la exhibición de cine comportó durante la década del 2000.

3.3.3.1 La exhibición de cine nacional

El mejor escenario posible para una cinta mexicana, es aquel en donde la producción corresponde al 100 por ciento a empresas mexicanas (privadas o con apoyo Estatal), la distribución es hecha por una empresa igual mexicana en su totalidad, y el éxito en taquilla le augura una ganancia de arriba de los \$100 millones de pesos. Este supuesto caso está muy lejos de la realidad, pues aunque se complete una producción con capital exclusivamente nacional, es muy difícil que una película logre tanto éxito sin ser distribuida por alguna empresa estadounidense. Si se recuerda, el 35 por ciento de las ganancias para una película mexicana en taquilla fueron para cintas distribuidas por alguna de las *majors*, entonces ¿cuál porcentaje es el porcentaje real de la ganancia estadounidense? En el *Anuario de cine mexicano 2010* no se aclara este punto, sin embargo, es posible hacerse un aproximado de acuerdo con Michael Rowe, director de *Año Bisiesto* (2010), quien, en entrevista para el diario *Milenio*, comenta:

[...] los distribuidores se quedan con un 28 por ciento de las ganancias en taquilla, los productores, los únicos que arriesgan, con un 12 por ciento y los *artistas*, guionista director y actor mejor ni hablamos: ahí se arreglan con quien los haya contratado. Pero lo más bonito es esto: los monopolios de exhibición se quedan con el 60 por ciento de las entradas taquilleras. Y hay más: ellas, las exhibidoras que no arriesgan nada, levantan su dedo flamígero contra la piratería. Están defendiendo (dicen) ¡a los artistas! Por esto y otras cosas, la única forma de hacer cine en México es hacer *cine guerrillero*.³²²

Con el término de *cine guerrillero*, el cineasta australiano-mexicano entiende que hacer cine en México es “levantar un proyecto a pesar de las instituciones, ir juntando dinero con la paciencia con que se juntan vacas para el ron en las fiestas pobres; pagar cero peso a los actores y [...] aprender que los artistas en este país tienen una generosidad tan amplia como amplia es la voracidad de los exhibidores”.³²³ Las empresas de la exhibición se han enriquecido, en tanto que los creadores han abaratado su labor en aras de ver en pantalla sus proyectos anteriormente anhelados. En una lectura extrema, en donde los cineastas no perciben ganancia alguna, son ellos mismos quienes están comprando la posibilidad de ser realizadores de cine, por el solo gusto ver concluidas sus obras. Mucho se ha hablado sobre la escasa exhibición de cine mexicano sin precisar en las cifras reales de exhibición en cuanto a asistencia total y a ingresos en taquilla se refiere, a propósito de lo mismo, obsérvese las siguientes tabla y gráfica.

³²² Fernando Zamora, “Cine Guerrillero”, en *Milenio*, México, DF, 29 de mayo de 2009.

³²³ *Idem*.

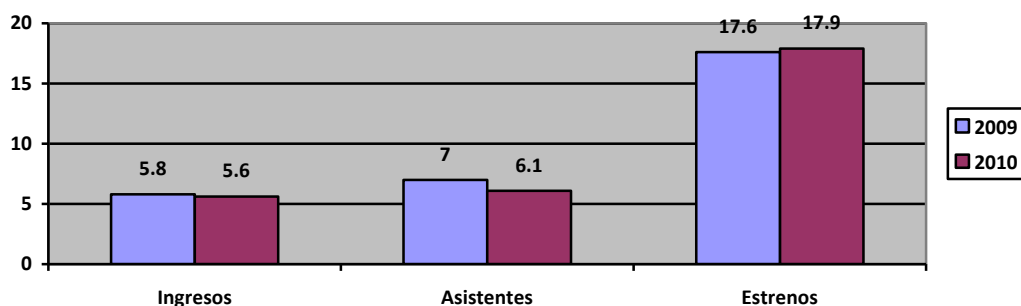
Cuota de mercado del cine mexicano (2009-2010)*

Año	2009	2010
Ingresos totales (millones de pesos)	7,730	9,032
Ingresos de películas mexicanas (millones de pesos)	446 (5.8 %)	503 (5.6%)
Asistentes totales (millones de espectadores)	178	190
Asistentes a películas mexicanas (millones de espectadores)	12.4 (7%)	11.5 (6.1%)
Estrenos Totales	307	313
Estrenos Mexicanos	54 (17.6%)	56 (17.9%)

*Los porcentajes entre paréntesis se utilizan para ilustrar la siguiente tabla

Fuente: Imcine: Anuario 2010

Porcentajes de participación mexicana en los ingresos, asistencia y estrenos nacionales (2009-2010)



Fuente: Imcine: Anuario del Cine Mexicano 2010

Una vez más se hace evidente que, aunque del 100 por ciento de los estrenos en salas haya casi un 20 por ciento de estrenos mexicanos anuales en 2009 y 2010, las cifras indican que menos del 10 por ciento de la población que asiste al cine acude a ver estas películas y por ende, las cifras de ingresos en taquilla no son directamente proporcionales al estado de relativa buena salud que guarda el sector de la producción.

Visto fuera de la frialdad numérica, algunas de las cuestiones más recurrentes que hacen que el cine mexicano exhibido no sea visto son: una distribución con muy pocas copias que no alcanza a llegar a todos los rincones del país, el otorgamiento de horarios poco favorables dentro de las salas de cine y la poca duración de tiempo en semanas que dura una película en cartelera. El cineasta Salvador Aguirre en entrevista para *La Jornada*, ahonda en este respecto con su caso particular:

Salvador Aguirre tardó cuatro años en filmar *Amor en fin*, protagonizada por Daniel Giménez Cacho y Adriana Barraza; después de su estreno, en el pasado Festival de Cine de Guadalajara, por fin el viernes comenzó su corrida comercial con 40 copias.

En un hecho recurrente en cuanto a la deficiente exhibición de las producciones nacionales, el director acusó: “Desde mi punto de vista la estrenaron en un circuito fatal, porque no hubo ni una sola sala en la zona del centro de la ciudad; la confinaron a la periferia, a espacios del centro comercial Mundo E y Cuatitlán Izcalli... qué bueno que se estrene allí, pero para el tema de la cinta era básico que estuviera en salas cerca de la Condesa, Roma y Centro Histórico, donde el cine mexicano cuenta con buena clientela. A pesar de todas estas irregularidades, en los primeros dos días habían asistido 5 mil personas a verla”.

[...]

La distribuidora Corazón Films no cuidó el circuito, y ésa era su responsabilidad. No sólo eso: el fin de semana di una vuelta por los cines, específicamente las salas de Cinemex, donde por decisión de la cadena cancelaron las funciones que habían programado. Eso es contra la ley, porque según la normatividad que regula las cintas producidas por el Foprocine, como ésta, tienen un mínimo garantizado de dos semanas y no se respetaron las funciones al segundo día del estreno. ¡Tengo el testimonio grabado en video!

[...] El sentimiento de Aguirre ante la cancelación de las funciones de su película es de indignación: “esto no es nuevo, se lo han hecho a otras cintas mexicanas, se lo están haciendo a la mía y el próximo viernes seguramente se lo harán a otra; no hay que quedarnos sentados en la banqueta sin hacer nada. Hay que exigir que los exhibidores cumplan la ley, porque hacer una película cuesta mucho trabajo, hay que invertirle mucho dinero.”³²⁴

Como se puede apreciar, no es que la competencia contra el cine estadounidense por sí sola haya minado a la industria —en efecto, constituye una fuerza arrolladora determinante—, son también las condiciones tan desfavorables para las empresas y cineastas mexicanos en que se distribuye y exhibe cine en México. A continuación se ofrece una tabla con las 10 películas mexicanas más taquilleras de la década. Sobre muchas de ellas se ha comentado algo al respecto en este último capítulo; léase a partir de esas consideraciones.

³²⁴ Jorge Caballero, “Exhibición fatal de las películas mexicanas, acusa Salvador Aguirre”, en *La Jornada*, México, DF, miércoles 27 de enero de 2010, p.7.

Películas mexicanas más taquilleras (espectadores e ingresos) 2000 - 2010

Título	Director	Año de Estreno	Espectadores (Millones)	Ingresos (Millones de pesos)
<i>El crimen del padre Amaro</i>	Carlos Carrera	2002	5.2	162.2
<i>Una película de huevos</i>	Gabriel Riva Palacio y Rodolfo Riva Palacio	2006	4.0	142.4
<i>Y tu mamá también</i>	Alfonso Cuarón	2001	3.5	101.7
<i>Amores Perros</i>	Alejandro González Iñárritu	2000	3.3	95.2
<i>Km 31</i>	Rigoberto Castañeda	2007	3.2	118.9
<i>Otra película de huevos y un pollo</i>	Gabriel Riva Palacio y Rodolfo Riva Palacio	2009	3.1	113.6
<i>Rudo y Cursi</i>	Carlos Cuarón	2008	3.0	127.9
<i>No eres tú, soy yo</i>	Alejandro Springall	2010	2.9	125.6
<i>La misma luna</i>	Patricia Rigen	2008	2.5	101.0
<i>Arráncame la vida</i>	Roberto Sneider	2008	2.4	97.9

Fuente: Imcine: *Anuario del Cine Mexicano 2010*

3.3.3.2 Las nuevas opciones de exhibición en salas

Ante la proliferación de nuevas ventanas para la distribución de cine que han abaratado los costos y el tiempo en que una película se puede comercializar legal o ilegalmente, la

exhibición en salas cinematográficas ha tenido que mutar y tratar de ofrecer nuevas opciones de consumo a los espectadores: las salas con tecnología 3D y 4DX, además de las salas digitales, aunque estas últimas no tanto como consecuencia de una demarcación, sino como una necesidad de transformación que vaya acorde con la manera en que se produce y distribuye cine en México.

Aun cuando todavía no es una realidad el predominio de las salas digitales (14 por ciento del total en 2010), ya se vislumbra el posible curso que habrá de tomar el cine en los próximos años. Para Alejandro Ramírez, presidente de Cinépolis: “El sector de la exhibición verá transformaciones importantes en estos 25 años. En el corto-mediano plazo ya se vislumbra la principal transformación de la industria a nivel mundial: la digitalización. La era digital alcanzará la industria del cine, tal y como lo hizo con la fotografía”³²⁵.

Alrededor de un 80 a 90 por ciento de los ingresos de una cinta mexicana provienen de las entradas en taquilla,³²⁶ el restante se distribuye entre las ganancias en video, ya sea por venta, renta, compra o descarga en internet; por lo anterior, se tiene que tomar a este indicador (taquilla) como uno de los elementos más importantes a tomar en consideración si se piensa en un plan de trabajo que privilegie la importancia de la exhibición para el crecimiento de la industria. En ese sentido, en el *Anuario 2010* de Imcine se puede observar otro indicador bastante revelador y que tiene relación directa con la mutación tecnológica que sufren los sistemas de exhibición al mudar de una cuestión análoga a una digital.

En 2010, tanto los ingresos en taquilla como la asistencia llegaron a los niveles más altos de la década. La dinámica transformación de un esquema de exhibición del sistema analógico al digital, en especial en 3D, que ocupa ya cerca del 14% del total de las pantallas del país, atrae e impacta las prácticas de los espectadores. En México, con apenas un crecimiento del 2% en los estrenos, los ingresos aumentaron 17% el último año.³²⁷

Lo anterior se explica de manera sencilla si entiende que el costo promedio del boleto en taquilla para una exhibición regular es de \$46.7 M.N.³²⁸ y que el costo para las proyecciones en 3D, IMAX o IMAX 3D, suele estar por encima del doble de esa cifra.

³²⁵ Alejandro Ramírez, “El imcine y los empresarios de la exhibición” en, *Múltiples, Rostros Múltiples Miradas. Un imaginario fílmico. 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, p. 109.

³²⁶ *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*, p. 14.

³²⁷ *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010* p. 14

³²⁸ Véase tabla 2.

Las nuevas tendencias de exhibición hacia la conversión digital y la proyección tridimensional han tenido una repercusión importante en la asistencia a las salas de cine, registrando un incremento de 131% [en 2010] respecto a 2009. Durante 2010, 5% de las cintas se estrenaron tanto en 35mm como en 3D y 2% únicamente en 3D. Este 7% de los estrenos obtuvo 12% de la asistencia y 19% de los ingresos totales en taquilla.³²⁹

En el sentido anterior, el cine mexicano mostró en 2010 una muy pobre respuesta ante la oferta del cine en 3D, puesto que sólo una de sus películas apareció en ese formato: *Brijes* (Benito Fernández, 2010), película infantil animada que narra la historia de una realidad ficcional en la que existen espíritus de animales mágicos llamados brijes (de 'alebrije') y en donde se habla de cómo el papel de la ciencia y tecnología modernas han imposibilitado a los humanos a conocer a estos seres. *Brijes* prometió ser el arranque de una nueva manera de filmar en México, sin embargo la realidad habría de tener la suerte de la lección aprendida en la película: sólo la fantasía triunfa sobre el irreductible poder de la tecnología: en ese mismo año *Toy Story 3* (Lee Unikch, 2010) habría de convertirse en la película más taquillera en nuestro país³³⁰. El filme de animación mexicano fue uno de los 15 apoyados por el Fidecine durante el 2009 y pese a su intento por ser uno de los éxitos de taquilla en 2010, apenas logró el décimo lugar en la preferencia de la gente de todas las películas mexicanas de aquel año, con una ganancia de \$12.1 millones de pesos³³¹.

El director de la película, quizá con un dejo de escepticismo, comentó un año antes del estreno:

Es importante dejar en claro esto: Jamás vamos a estar a la altura de Pixar, de Disney o de Dreamworks, por razones obvias, como el no tener los dólares, los presupuestos en México son ínfimos; número dos no tenemos 50 años de experiencia que tiene Hollywood, hay que reconocerle que saben hacer su trabajo, porque siempre lo que queremos es imitar, y número tres tenemos que capacitar al talento, que son buenos, pero no existe una escuela o instituciones que apoyen, entonces estamos limitados en personal, en presupuesto y experiencia".³³²

³²⁹ *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*, p. 24.

³³⁰ *Ibid.* 29.

³³¹ *Ibid.* p. 30.

³³² Benito Fernandez en entrevista con Alex Madrigal, en "México busca innovar técnica en animación", en *El Universal en línea*, lunes 31 de agosto de 2009, consultado el 03 de enero de 2011 en la siguiente dirección electrónica: <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/93196.html>

3.4 Balance general de la última década

Diecisiete años han pasado después de la firma del TLCAN entre Estados Unidos, Canadá y México, fecha simbólica para marcar el inicio de una de las etapas más tristes para la industria de cine mexicano. A lo largo de ese tiempo ha permanecido en la política nacional la idea neoliberal que imperara desde finales del siglo XXI. Posterior al mandato Presidencial de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) le sucedieron en el cargo al frente del Ejecutivo Federal, Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000), del PRI; Vicente Fox Quesada (2000-2006), del PAN; y Felipe Calderón Hinojosa, también de Acción Nacional, quien iniciara funciones en 2006 y continuara antes del término de esta investigación de tesis.

A lo largo de esos años el Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes (Conaculta), organismo de donde depende el Imcine ha tenido seis dirigentes: Víctor Gutiérrez Olea (1988-1992), Rafael Tovar y de Teresa en dos periodos distintos consecutivos (1992-1994) (1994-2000), Sara Bermúdez (2000-2006), Sergio Vela (2006-2009) y Consuelo Sáizar Guerrero (2009 a la fecha).

Al frente del Imcine, desde su creación hasta la fecha, se han encontrado Alberto Isaac (1983-1986), Enrique Soto Izquierdo (1986-1989), Ignacio Durán Loera (1989-1995), Jorge Alberto Lozoya (1995-1996), Diego López (1996-1997), Eduardo Amerena (1997-1999), Alejandro Pelayo (1999-2001), Alfredo Joskowicz (2001-2007) y Marina Stavenhagen (2007- a la fecha). Es curioso notar cómo en la década de los noventa los directores del instituto duraron a lo mucho dos años en el cargo; la extrema situación de crisis que vive la cinematografía nacional tiene mucho que ver con ello.

Para el nuevo milenio la situación fue un tanto distinta: Joskowicz y Stavenhagen han tenido una mejor suerte: si bien no ha sido un tiempo de crecimiento nacional extremo, tampoco el país ha atravesado por crisis económicas tan fuertes que afecten a todos los ámbitos de la vida en México. Durante la administración de Marina Stavenhagen incluso se advierte lo siguiente, que supone un hito en la historia reciente del cine mexicano: “Por vez primera el Ejecutivo Federal le confiere un espacio importante a la actividad cinematográfica en el Plan Nacional de Desarrollo, reconociendo la relevancia especial que tiene el impulso a la creación, producción y exhibición cinematográficas”.³³³

³³³ Gerardo Salcedo, *op. cit.*, p. 74.

En específico, al inicio de la explicación del octavo y último eje tomado en cuenta por el Plan Nacional de Desarrollo se puede leer lo siguiente:

Las industrias culturales han constituido un factor de desarrollo indiscutible para las economías del mundo en los últimos años. Su capacidad para generar riqueza y bienestar social las ubica como un sector emergente e indispensable dentro de las economías en desarrollo, ya que el centro de sus operaciones reside en la capacidad de creación y reproducción intelectual de bienes inmateriales.

Es necesario diseñar un modelo de políticas públicas amplio, preciso y consistente que identifique claramente los sectores vulnerables y oriente la producción, distribución y consumo de bienes y servicios culturales, desde expresiones del arte popular tradicional y contemporáneo, la edición y venta de libros, hasta los productos cinematográficos, televisivos, sonoros y turísticos, con criterios de suficiencia, excelencia y calidad, así como eficacia en la distribución, promoción y comercialización.³³⁴

Más que rescatar el papel propositivo y de anhelo de crecimiento de la industria cinematográfica, esta cita resulta interesante por la mención que se hace del cine como una industria cultural, cuestión que no es meramente anecdótica: es un logro importante por parte de la administración de Conaculta. Sin embargo, pareciera haber una confusión o un cambio de rumbo con este respecto: en el *Anuario de Cine Mexicano 2010* que publicó Imcine se puede leer una mención distinta de la de industrias culturales, que se estableció previamente. En la introducción del *Anuario*, Marina Stavenhagen comenta:

Hoy por hoy, sin duda el cine es una de las *industrias creativas* más relevantes del mundo. El poder de entretenimiento y comunicación de las imágenes en movimiento es un puntal estratégico en el desarrollo de las sociedades. La actividad económica que genera la industria cinematográfica es enorme y se derrama en otros ámbitos que trascienden el de la cultura, como son la educación, el turismo, el desarrollo social y tecnológico.

En esta primera década del siglo XXI, el cine es una de las manifestaciones culturales más contundentes de las naciones al poner en evidencia no sólo el sentir de sus creadores, sino sofisticados mecanismos de distribución, consumo y apropiación de sus contenidos, que dan cuenta de una actividad globalizada que trasciende fronteras. En todo el mundo el paradigma de la industria cinematográfica cambia gracias al desarrollo tecnológico que incide tanto en la producción de contenidos como en su consumo por parte de los espectadores.³³⁵

La presentación ilustra de manera perfecta cuál es la imagen que desde el propio Estado se quiere dar al respecto de la cinematografía, pero hay una gran diferencia en la mención del cine como a una industria creativa y no como cultural. Pudiera parecer en extremo ocioso y sin sentido la diferenciación, sin embargo los dos conceptos asumen

³³⁴ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), Informe ejecutivo 2007-2010., p. 79. Las cursivas son mías.

³³⁵ Marina Stavenhagen, "Presentación", en *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*, Imcine/Conaculta, México, 2011 p.7. El anuario puede descargarse de manera gratuita en su versión en formato PDF de la página del Imcine. Las cursivas son mías.

concepciones totalmente distintas sobre un mismo fenómeno: las industrias creativas centran su atención o importancia sobre el papel de la propiedad intelectual, no sólo en las industrias del copyright, sino en aquellas que de alguna manera generan patentes, mencionando entonces a la “economía creativa” como la más importante de la cadena de trabajo. Con este equívoco se podría asimilar a las industrias culturales (librera, musical, cinematográfica), que se caracterizan por el potencial simbólico que despliegan, con cualquier otro tipo de industrias.

Cambiando un poco de tema, si a los números estadísticos nos atenemos, es innegable el hecho de que la industria cinematográfica mexicana ha tenido una recuperación del año 2000 al 2010 en materia de realización de películas y de asistencia del público nacional a las mismas, como se puede apreciar en la siguiente tabla.

Producción Nacional de Cine y Número de espectadores

Año	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Películas Mexicanas Estrenadas	19	17	25	18	25	33	43	46	54	56*
Películas mexicanas con apoyo gubernamental	10	10	15	8	14	22	34	37	42	42*
Asistentes cine mexicano (millones de espectadores)	5.6	7.1	4.6	5.2	4.2	7.2	10.1	10.5	10.3	11.5*

Fuente: Imcine: Informe anual y *Anuario de Cine Mexicano 2010*³³⁶

³³⁶ Esta tabla se reprodujo casi de manera textual del informe anual de Imcine, salvo los datos que corresponden al año 2010 los cuales fueron tomados del *Anuario del Cine Mexicano* del mismo instituto. La razón de los cambios responde a que la recopilación de información para el primero concluyó el 17 de diciembre de 2010 y hubo dos semanas que no pudieron ser incluidas ahí, pero sí en el *Anuario*. En el 2010, el Imcine realizó la Encuesta Nacional de Consumo y Percepción del Cine Mexicano para medir el comportamiento de la industria cinematográfica nacional en sus fases de producción, distribución y exhibición, así como el gusto y opinión del espectador mexicano frente a su propia cinematografía y la hollywoodense. Con base en los resultados de dicho estudio, el Imcine elaboró el *Anuario del Cine Mexicano*

El estreno de películas mexicanas en pantalla casi se ha triplicado en diez años, si se comparan las diecinueve que hubo en 2001, con las cincuenta y seis de 2010. Lo mismo sucede cuando se observa el número de asistentes por año: en este caso las cantidades se duplican. Estos indicadores numéricos son un aliciente que nos invitaría a pensar que las cosas, eventualmente y con un paso quizá lento, han mejorado un poco. Sin embargo, como se ha dicho insistentemente en este capítulo, aunque estas cifras den cuenta de un repunte en la producción de cine nacional, deben tomarse con reservas: el hecho de que la realización de filmes haya aumentado no necesariamente repercute en el beneficio para todos los fases de trabajo de esta industria cinematográfica. En este mismo tenor, el diario *The economist* apunta a propósito de una entrevista con Marina Stavenhagen sobre el desempeño de la industria de cine en México en el 2009:

Aunque la producción de películas se ha ampliado una vez más, los beneficios siguen siendo escasos. Quizá sólo una decima parte de las producciones mexicanas logra el balance, reconoce Marina Stavenhagen del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), y permite la subvención [de la industria]. El año pasado sólo una película obtuvo más de 50 millones de pesos (\$4 millones de dólares) en taquilla. Esto es extraño dado que México tiene el quinto lugar mundial en asistencia al cine. Con 4,500 pantallas, tiene dos veces más que Brasil, un país casi del doble de su tamaño.³³⁷

Industria tan imprecisa parece la mexicana, pero esto sólo responde a la gran serie de factores que inciden en la constitución de la misma: se produce cada vez más, se distribuye poco lo nacional y de ese poco se obtienen las peores ganancias; se asiste mucho al cine, pero sólo cierto grupo de personas; se considera elevado el precio en taquilla y pesar de eso se ingresa poco dinero en comparación con otros países.

Como se ha podido observar, muchos son los factores que influyen para la constitución de la industria cinematográfica mexicana hoy día, sobre algunos se ahondó en esta tesis, y sobre otros sólo se menciona su factor de incidencia, como es el caso de

2010, el mismo se distribuye en formato PDF por medio de la página de internet del propio instituto: www.imcine.gob.mx

³³⁷ "Mexico's film industry. ¡Acción!" en, *The economist* (reproducción en línea del diario impreso), EUA, 18 de Noviembre de 2010, consultado el día 23 de enero de 2011 en la dirección electrónica: <http://www.economist.com/node/17525912>

"Though film production has expanded again, profits remain scarce. Perhaps only a tenth of Mexican features break even, reckons Marina Stavenhagen of the Mexican Film Institute (Imcine), which gives out the grants. Last year only one took more than 50m pesos (\$4m) at the box office. This is odd given that Mexico has the world's fifth-highest cinema attendance. With 4,500 screens, it has twice as many as Brazil, a country nearly double its size". La traducción es mía.

la televisión, sobre el que es preciso conocer más al respecto, puesto que sus dinámicas de trabajo, —sobre todo ahora con la digitalización—, están cada vez más relacionadas y agrupadas bajo el concepto de contenidos audiovisuales.

Cuadro Resumen de la Industria Cinematográfica Mexicana en 2010

Habitantes	112 millones
Asistencia a salas de cine	190 millones
Asistencia a películas mexicanas	11. 5 millones
Promedio de asistencia anual por habitante	1.7 idas al cine
Ingresos en taquilla	9,032 millones de pesos
Precio promedio por boleto	\$ 47.6 M.N.
Complejos cinematográficos	515
Pantallas	4,818
Porcentaje de pantallas digitales	14%
Festivales cinematográficos nacionales	48
Estrenos	313
Películas mexicanas estrenadas	56
Películas mexicanas producidas	69
Películas mexicanas apoyadas por el Estado	85%
Óperas primas	49%

Fuente: Imcine: *Anuario del Cine Mexicano 2010*

Aun cuando no se vive no el mejor de los momentos históricos de la cinematografía, obsérvese la siguiente conclusión del estudio hecho por la CEPAL que ha sido citado en esta tesis:

En el caso de México, la industria de servicios audiovisuales ha sido históricamente muy importante y en la presente década ocupa el cuarto lugar en el comercio internacional de servicios de México, sólo por debajo del transporte, los reaseguros y las telecomunicaciones. La industria cinematográfica de México participa en el comercio de servicios audiovisuales por medio de la filmación y postproducción de películas extranjeras en su territorio, y de la exportación y explotación de obras mexicanas.³³⁸

Como se puede apreciar en la cita anterior, la CEPAL menciona que los servicios audiovisuales ocupan el cuarto lugar en el comercio internacional, pero también se advierte que ello no es sólo por la explotación de las obras mexicanas, sino que es gracias también a los servicios de filmación y post-producción que se realizan en México.

Todas las especificidades que se mencionaron en este punto resultan ilustrativas para dar a entender la idea del estado general que guarda la industria cinematográfica mexicana. A veces contradictorio, pareciera que en México se favorece la producción de cine sólo por la presión de los sectores de la cultura y la comunidad filmica, y se favorecen también por presiones externas los intereses de las distribuidoras y compañías extranjeras en el rubro de la comercialización.

³³⁸ Jorge Mario Martínez Piva, Ramón Padilla Pérez, et.al., "La industria cinematográfica en México y su participación en la cadena de valor", *Serie Estudios y perspectivas-México-N° 122*, ONU-CEPAL, México, D.F., 2010, p. 12 y 13.

Conclusiones

1. Reflexiones desde la academia

Desde las Ciencias de la Comunicación, la cinematografía puede ser comprendida de muchas y muy distintas maneras: se podría, por citar algunos casos, analizar la influencia que los contenidos cinematográficos nacionales ejercen sobre una población en particular; hacer una descripción semiótica de cuáles son los factores que influyen en el entendimiento del significado de una película y cómo se interrelacionan éstos entre sí; ver al cine desde la óptica del séptimo arte y tratar de concederle una función catalizadora y constructora de las necesidades sociales y las expresiones individuales, respectivamente; o quizá, como ocurrió con esta investigación, se privilegie el aspecto del cine como una industria cultural y se plantee la elaboración de un desarrollo histórico-estructural que permita comprender la multiplicidad de factores y relaciones que conforman al cine.

No es fortuito ni ocioso el repaso de la historia de la cinematografía desde distintas ópticas: comprender al cine con las conceptualizaciones de ‘industria cultural’ surgidas con Horkeimer y Adorno en la Teoría Crítica sigue siendo un referente ineludible en este tipo de estudios; sin embargo, al tratar de hacer corresponder esos postulados con las condiciones de los entornos mediático y cultural del siglo XXI se tienen que realizar muchos replanteamientos. Por mencionar un ejemplo, hoy día no es precisamente la discusión sobre si los contenidos del cine para consumo representan hoy día un medio para “sojuzgar a las clases oprimidas” lo que se rescata de la Teoría Crítica. Más bien, se deben discutir las implicaciones de que cualquier contenido cultural —desde una obra individual hasta el más complejo trabajo autoral— pueda ser reproducido y difundido de manera por demás sencilla y a gran escala. La masificación sigue estando presente gracias a la facilidad de reproductibilidad —ahora más que nunca— de los bienes culturales, pero ahora se tiene que añadir a los usuarios como alternativas para reproducción misma.

Sea el medio por el que sea reproducido y exhibido, el cine es indudablemente, y en todos los casos, un recurso documental importantísimo: toda película es el registro de

un evento pasado puesto a funcionar en el presente, y en ello radica su validez documental. Para la academia y la universidad, las películas suponen un recurso más, como puede ser el uso de fuentes bibliográficas o hemerográficas a la hora de hacer una investigación; además de que puede funcionar como una gran herramienta para acompañar e ilustrar exposiciones por medio de imágenes y sonido.

Hablando propiamente del estudio de los contenidos temáticos de la cinematografía de una nación, éstos pueden contribuir a la comprensión del cambio en el sentir y quehacer de las personas a través de la historia. En este trabajo, por ejemplo, se pretendió hablar del desarrollo de la industria de cine en distintas etapas contextuales (políticas, sociales y económicas) a través de la historia. Estas modificaciones frecuentemente se ven reflejadas en los temáticas de los filmes, para evidencia de ello basta ver un filme de 1930 y uno de 2010 y constatar lo distinto que pueden ser las cuestiones morales, políticas o hasta religiosas entre una época y otra.

Gracias al reconocimiento de la valía de los productos culturales de una nación, la labor de investigación con respecto de la cinematografía ha tenido una perfecta justificación: en *pro* de la perpetuación de los bienes culturales, se necesita un impulso en la elaboración de trabajos que propongan soluciones y aporten en la construcción de industrias culturales sanas. En el sentido anterior, el Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas, con sede en Morelia, Michoacán, representa una posibilidad de estudios de posgrado y especialización en materia de investigación cinematográfica; sin embargo, sería ideal que otras instituciones de educación ofrecieran opciones similares. También, investigaciones estadísticas y analíticas de las cifras que guarda la industria cinematográfica mexicana —como la presentada por Imcine a finales de 2010— son imprescindibles para la construcción de pesquisas en materia de la cinematografía nacional; su realización debe continuar y hacerse cada vez de mejor manera.

2. La producción y reproducción de filmes

Acostumbrados como estamos a vivir en un mundo repleto de imágenes en movimiento (en la televisión, la computadora, anuncios espectaculares, celulares, etc.), se debe reconocer que el cine ha perdido quizá el papel protagónico como generador de historias y documentos visuales que lo caracterizó durante el siglo anterior. En aras de recuperar aquella grandiosidad de antaño, se han modificado tanto las técnicas de producción cinematográfica, como la exhibición de las mismas en las salas, tal y como sucede

cuando, a través de muchas cámaras, se filma una película en formato de “tercera dimensión”.

La formación de cineastas en nuestro país se ha conservado e incluso se ha aumentado si se comparan los números de alumnos inscritos en las dos escuelas principales de cine (CUEC y CCC); sin embargo, si se toma de manera proporcional el número de egresados de estas instituciones, con el número de directores mexicanos que han estrenado una película en cines, es evidente que se existe un gran vacío no llenado por profesionales del cine con escasísimas oportunidades para ejercer su profesión.

No es cuestión de una falta de apoyo a la producción: pudieran invertirse los millones de pesos que se quiera y el número de producciones podría aumentar, pero si esas películas no logran ser estrenadas y vistas por el público, ocurriría algo similar a la paradoja de si el árbol que cae en un bosque vacío emite un sonido. ¿Existe el cine mexicano si éste no es visto?

Tras casi veinte años de entrada en vigor del TLCAN, la influencia que las producciones audiovisuales de los Estados Unidos han tenido en México es abrumadora; por ello es la insistencia de remarcar el aspecto simbólico de los productos culturales. Con esta conquista a través de sus empresas mediáticas que han difundido la idea del *american way of life*, lo que nos es propio ha sido muchas veces desdeñado: no es extraño ver que alguien asocie la idea de cine mexicano con cine de “poca calidad” sólo porque presenta una temática o tratamiento distintos al de una película gringa. En ese sentido, una de las tareas más difíciles que la cinematografía nacional enfrentará en los años por venir, será la de recuperar la credibilidad y el gusto por parte de los espectadores.

Pero antes que recobrar la importancia que alguna vez tuvo nuestro cine para nosotros mismos, las tareas realizadas por los fondos de apoyo (Foprocine, Fidecine, principalmente) y los estímulos fiscales que privilegian la producción de cine deben mantenerse, pero sobre todo de revisarse para hacer más eficiente su desempeño. En un país como el que tenemos en pleno 2011, sumido en la violencia e inseguridad provocadas por el crimen organizado, no debe descartarse al fomento a la cultura como un aporte que pueda contribuir a la solución del problema. Desde luego que lo ideal sería el regreso de un modelo de protección para el tiempo en pantalla que debe destinarse a la exhibición de cine nacional, pero tal propuesta sólo sería posible a través de un replanteamiento del TLCAN en materia cultural, lo cual parece poco más que una utopía.

Es importante destacar que sumidos en un comercio global como el que vivimos hoy día, la libertad supone uno de los valores más importantes en las industrias culturales. No la inevitable libertad de mercado, sino a la libertad de contenidos como una de las mejores defensas nacionales que no supone por sí misma una “excepción cultural”. Una de las principales armas que tuvo el cine mexicano para su buena aceptación a nivel internacional a lo largo de esta primera década del siglo XXI, fue la ausencia de censura hacia los contenidos de las películas. Quizá alguien podría afirmar que esta autonomía por parte de los autores se debió al hecho de que el cine ya no representa un medio estratégico para el Estado, sobre todo si se atiende al número de espectadores de algunas de las películas que criticaron fuertemente algunos aspectos de la política o seguridad en México, como *Todo el poder* (Fernando Sariñana, 2000), *El infierno* (Luis Estrada, 2010), o *Presunto Culpable* (Roberto Hernández y Geoffrey Smith, 2010).

Sea por la razón que sea, la mejor vía para la construcción de una industria cinematográfica importante es la de la defensa de la originalidad que se acompañe de una gran calidad de las producciones. Gracias a esta ausencia de censura, el cine mexicano se ha caracterizado por convertirse en uno con un sentido autoral muy importante; tan sólo basta hacer un breve repaso por las temáticas de algunos de los filmes que cerraron esta primera década de producción del siglo XXI (canibalismo, narcotráfico, pueblos abandonados, el sistema judicial, etc.).

3. Distribuciones cinematográficas y preservación de filmes

Se puede hablar ahora de distribuciones cinematográficas —en plural— antes que de distribución —en singular— por el simple hecho de que ahora es posible “consumir” un filme en una multiplicidad impresionante de plataformas (salas de cine, video, ordenadores, teléfonos celulares, reproductores digitales, etc.)

Esta facilidad de duplicación de contenidos puede ser un arma de doble filo para cualquier cultura nacional: tanto se pueden potenciar los alcances y llegar a distintos rincones del mundo, como podemos perdernos en un mar de información de distinta procedencia. En el sentido anterior, son necesarias legislaciones que fomenten no sólo la producción y promoción de contenidos nacionales —en el caso del cine películas— sino que aseguren su consumo y preservación para un uso posterior. El documento que las imágenes (todas, entre ellas las del cine) representan, constituye gran parte de nuestra memoria como país, y hablando propiamente del cine, no existe duda de que una

sociedad sin una cinematografía sana es una sociedad que corre el riesgo de olvidarse a sí misma.

En términos numéricos, México representó durante 2010 la quinta taquilla de mundo de acuerdo con el número de espectadores que asistieron a las salas, sin que ello signifique necesariamente que la mayor parte de la población se incluya en esas cifras: el mismo pequeño grupo de personas que frecuentan los cines es el que engrosa los números de taquilla. El modelo neoliberal ha relegado e incluso excluido tanto a países como a sectores de la población del acceso a las salas de cine.

En el contexto anterior, el mercado de la piratería o el del consumo por internet representan las únicas opciones reales para muchas de las familias mexicanas que subsisten con el salario mínimo o con poco más que eso. Al cierre de esta investigación, el cineasta Alfonso Arau anunciaba el lanzamiento de “Cine Lux digital” franquicia de salas de cine que pretende, por medio de la inversión de inmigrantes mexicanos, llevar el cine a pequeñas poblaciones en donde radica parte de los “noventa millones de mexicanos que no tienen acceso al cine y que por fin lo podrán tener con precios cómodos de 20 a 25 pesos”. De concretarse con éxito el proyecto, que contará con salas tanto en los Estados Unidos como en México, gran parte de la población mexicana podrá asistir a las salas de cine.

También en los días de conclusión de la redacción de este trabajo, la Cineteca Nacional anunció un gran proyecto ambicioso que lleva por nombre “La Cineteca Nacional del siglo XXI” y con el cual se pretende modificar el entorno donde actualmente se encuentra este recinto federal: se mejorará el espacio del estacionamiento al ofrecer mayor capacidad automovilística; se construirán dos nuevas bóvedas para la conservación y preservación de filmes, que se suman a las cinco existentes, de las cuáles cuatro contienen material filmico y una más para recursos no fílmicos; también se edificarán cuatro salas más de cine, todas ellas con una capacidad de 250 espectadores cada una, más la renovación y equipamiento de las ya existentes. Con todo lo anterior, se debe destacar el aumento en la oferta programática, ello podrá ofrecer mayores opciones en cuanto a contenido y mayor apoyo a la exhibición de cine mexicano, aunque, como ha ocurrido hasta ahora, de manera centralizada pues sólo será en el Distrito Federal.

Indudablemente, el problema del espacio para la conservación de los materiales fílmicos también será resuelto tarde o temprano en todo el orbe: quizá tan sólo basten un centenar de discos duro para contener a la totalidad de la producción mundial de cine de todos los tiempos. Pese a esto, aún parece lejano el día en que este ambicioso designo

pueda convertirse en realidad: la conservación física (y no digital) en bóvedas es en ocasiones la segunda tumba para películas enlatadas que nunca fueron vista en su momento y que difícilmente serán vistas después. Como se dijo anteriormente, de nada servirá incrementar el número de las producciones si éstas no pueden ser vistas por los espectadores. La conservación de las obras fílmicas debe darse desde el momento en que una película llega a una sala para ser estrenada. Dándole una lectura poética a este fenómeno de no ver el cine nacional y relegarlo al olvido de las latas, se diría que no somos conscientes de la imagen que nosotros tenemos de nosotros mismos y de todo lo que es expresado a través de nuestra cinematografía, por tanto, siempre que esto sucede nos convertimos en una nación ciega de sí misma.

4. Exhibición y consumo diversificado: tareas pendientes del cine mexicano

La exhibición representa la fase final de trabajo de una industria cultural y se concreta por medio de la venta de contenidos para su ‘consumo’ o ‘utilización’ que realizan los individuos, ‘consumidores’ o ‘usuarios’. En el caso específico de la cinematografía—y de cualquier producto audiovisual—, cada día es más complicado estudiar con precisión el comportamiento de los espectadores de cine en el mundo: si se considerara sólo al número de individuos que pueden contabilizarse en las salas de cine el problema estaría resuelto; sin embargo, la posibilidad de la digitalización de los contenidos ha hecho que el ‘consumo’ de este tipo de obras pueda darse a través de distintos medios o plataformas.

La transformación producida por la tecnología digital no es exclusiva del séptimo arte y los medios audiovisuales; en todos los ámbitos de la actividad humana es cada vez más la constatación que predomina, e incluso la realidad misma, pero este cambio hacia la digitalización de la cinematografía implica algo más que una sola modificación tecnológica: la convertibilidad de cualquier contenido hacia lo digital permite su sencilla, veloz y múltiple circulación y reproducción instantánea. La manera en que esto afecta a cualquier tipo de industria —incluida la cinematográfica— está modificando los esquemas de trabajo industrial alrededor de todo el mundo

Como parte de esta misma multiplicidad de contenidos digitales y plataformas para su reproducción, está la posibilidad de exposición simultánea de los mismos, en ocasiones interconectados, y en otras yuxtapuestos. Las capacidades que los ‘nativos’ de este tipo de tecnologías desarrollan está aún por verse

A todas las posibilidades que la revolución digital brinda a la cinematografía se les puede dar una lectura ambivalente: cierto: suponen la incursión de nuevas cámaras de alta definición, equipos de montaje y postproducción, proyectores especializados; sin embargo; falso: la naturaleza de los procesos cinematográficos de producción siguen dándose, en su gran mayoría, como tradicionalmente se han dado. Salvo contadas excepciones, como es el caso de la película *Avatar* (James Cameron, 2009), los cambios digitales aún no han repercutido en una transformación radical de los contenidos ni las narrativas del cine; algo que en efecto podría suceder, aunque no de manera inmediata.

Mucha de la suerte del cine mexicano dependerá de la manera en que se está afrontando la transición hacia lo digital (en todos los ámbitos: producción, distribución y exhibición) que sucede actualmente y que permite estar a la par de las exigencias mundiales. De la misma manera que con la digitalización, son necesarias incursiones en el cine de tercera dimensión o en el cine 4dx, y en este sentido hay ya algunos intentos y acercamientos que no han tenido el éxito esperado —como fue el caso de la película *Brijes 3D*—, pero sobre los que se debe continuar perfeccionando para tener opciones de competencia de acuerdo a los estándares de la producción mundial de filmes.

Fuentes (Bibliografía, Hemerografía y Cibergrafía)

Alonso, Ramiro. "Cinépolis se expande con nuevos negocios", en *El Universal.com.mx*, México, DF, 26 de marzo de 2009, consultado el 24 de noviembre de 2010 a las 12.30 hrs en el siguiente enlace electrónico: <http://www.eluniversal.com.mx/finanzas/69933.html>

Álvarez Monzoncillo, José María. "Cine: riesgos y oportunidades se equilibran ante el cambio digital", en Enrique Bustamante [coord.], *op. cit.*, pp. 85-110.

Amador Tello, Judith. "Sin avances en la política cultural", en *Proceso* #1724, 15 de noviembre de 2009, México, pp.77-81.

Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010. Imcine/Conaculta, México, 2011, 153 pp.

Anduiza, Virgilio. *Legislación cinematográfica mexicana*, Filmoteca UNAM, México, 1983.

Anverre, Ari, *et al.* *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*, México, FCE/Paris, Unesco, 1982, 311 pp.

Arizpe, Lourdes [coord.]. *Los retos culturales de México frente a la globalización*, México, Cámara de diputados/Miguel Ángel Porrúa, 2007, 640 pp.

Aviña, Rafael. *Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano*, 1ª edición, México, Océano, 2004, 271 pp.

Bárceñas Curtis, César. *La muerte de la industria cinematográfica mexicana (1992-2000)*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, 2003, 144 pp.

Bárceñas Curtis, César. *Internet como nueva ventana de distribución cinematográfica*, México, UNAM Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Tesis Maestría en Comunicación, 2010, 159 pp.

Beck, Ulrich. *¿Qué es la globalización?*, Bolsillo Paidós, Barcelona, 1era edición, 2008, 304 pp.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003, 127 pp.

Bernstein, Steven. *Producción cinematográfica*, 1ª edición, México, Alhambra mexicana, 1997, 422 pp.

Bustamante, Enrique. "De las industrias culturales al entretenimiento. La creatividad, la innovación... Viejos y nuevos señuelos para la investigación de la cultura",

Diálogos de la comunicación (revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, FELAFACS), núm. 78, enero-julio de 2009, 25pp. Consultada en:

<http://www.dialogosfelafacs.net/78/pdf/informes/78BustamanteEnrique.pdf> el 04/04/10.

Bustamante, Enrique [coord.]. *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Industrias culturales en la era digital*, Gedisa, Barcelona, 2003, 384 pp.

Caballero, Jorge. “El infierno representará a México en los Goyas y *Biutiful* en los Óscares”, en *La jornada*, México, DF, Miércoles 9 de septiembre de 2010.

Caballero, Jorge. “Arranca hoy ciclo contra la precaria exhibición de películas mexicanas”, en *La Jornada*, México, DF, miércoles 18 de junio de 2010.

Caballero, Jorge. “Exhibición fatal de las películas mexicanas, acusa Salvador Aguirre”, en *La Jornada*, México, DF, miércoles 27 de enero de 2010.

Campos Cedillo, Arturo; y G. Partida, Juan Carlos. “Es irresponsable hacer en México cintas onerosas”, en *La Jornada*, martes 16 de marzo de 2010.

Carrillo González, Ricardo. , “226 Los caminos de la producción”, en *Stage One México*, N° 5 Mayo-Junio 2010, México, pp. 18-25..

Casas, Armando. “El cine mexicano y la excepción cultural: apuntes”, en *Estudios Cinematográficos*, año 11, núm. 29, CUEC-UNAM, 2006, pp. 74-78.

Casas, María de la Luz. “Modernidad, identidad cultural y medios de comunicación”, en J.C. Lozano, *Anuario de investigación de la comunicación*, CONEICC I, Universidad de Guadalajara/DECS, México, 1994, p.19-46.

Cortés Javier, Javier Arath. *Mecanismos de apoyo del estado a la producción cinematográfica en México 1983-2002*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación 2003, 323 pp.

Dávalos, Federico. *El cine mexicano: una industria cultural del siglo XX*, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Tesis Maestría en Ciencias de la Comunicación, 2008, 206 pp.

Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, reproducida en *Estudios Cinematográficos*, año 11, núm. 29, CUEC-UNAM, 2006, pp. 91- 93.

Diario Oficial de la Federación, 24 de diciembre de 2010, “Tercera Sección. Secretaría de Hacienda y Crédito Público: Reglas generales para la aplicación del estímulo fiscal a proyectos de inversión en la producción cinematográfica nacional”, pp. 1-7.

Díaz-Polanco, Héctor. *Elogio de la diversidad. Globalización, multiculturalismo y etnofagia*, México, Siglo XXI, 2007, 224pp.

Fernández Violante, Marcela. “Lágrimas y risas: La Ley Federal de Cinematografía de 1992” en *Cuadernos de Estudios Cinematográficos* N° 11, UNAM-CUEC, México, DF, 2007, pp. 73-90.

- Frau Meigs, Divina. "Excepción cultural", políticas nacionales y globalización: factores de democratización y de promoción de lo contemporáneo", en *Estudios Cinematográficos*, año 11, núm. 29, CUEC-UNAM, 2006, pp. 79-90
- García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977, 234 pp.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*, México, 1ª edición en Debolsillo, 2009, 214 pp.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México 1989, 269 pp.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México, 1982, 222 pp.
- García Canclini, Néstor. "Los estudios sobre comunicación y consumo: El trabajo interdisciplinario en tiempos neoconservadores.", en *Diálogos de comunicación* N° 32, Marzo 1992, 4 pp. Consultada en el siguiente enlace electrónico: http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/32-02NestorGarcia.pdf
- García Canclini, Néstor. "La industria cinematográfica en México y en el extranjero", en García Canclini, Néstor; Rosas Mantecón, Ana; y Sánchez Ruiz, Enrique [coords.]. *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Universidad de Guadalajara/Imcine, México, 2006, pp.293-315.
- García Canclini, Néstor. *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México, IMCINE, CONACULTA, 1994
- García Canclini, Néstor [coord.]. *Los nuevos espectadores. Cine televisión y video en México.*, México, IMCINE/CONACULTA, 1994, 342 pp.
- García Canclini, Néstor; Rosas Mantecón, Ana; y Sánchez Ruiz, Enrique [coords.]. *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Universidad de Guadalajara/Imcine, México, 2006, 315 p.
- García Canclini, Néstor y Piedras Fera, Ernesto. *Las Industrias Culturales y el desarrollo de México*, 2da edición, México, Siglo XXI/Flacso/Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), 2008, 140 p.
- García Martín, Pedro. *El linternista vagamundo y otros cuentos del cinematógrafo*, Antonio Machado Libros, España, 2011, 70 p.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*. Ediciones MAPA, México, 1998, 466 pp.
- García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero. (1894-1940)*. (6 volúmenes), Era/Universidad de Guadalajara, México, 1987.
- Garnham, Nicholas. *Capitalism and communication: global culture and economics of information*, SAGE, Londres, 1990

- Garnham, Nicholas. *Emancipation, the Media and the Modernity: Arguments about the Media and Social Theory*, Oxford University Press, Reino Unido, 216 pp.
- Getino, Octavio. *Cine latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías*, Trillas, México, D.F., 1990, 243 pp.
- Giménez, Gilberto. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, 1ª edición, México, CONACULTA, 2007, 478 pp.
- Gómez García, Rodrigo. *El impacto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en la industria audiovisual mexicana (1994-2002)*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. 454 p.
- Gómez García, Rodrigo. “La industria cinematográfica mexicana 1992-2003, estructura, desarrollo, políticas y tendencias.”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, diciembre, año/vol.XI, número 022, Universidad de Colima, pp. 249-273.
- Gómez García, Rodrigo. “Políticas e industrias audiovisuales en México: apuntes y diagnóstico” en, *Comunicación y Sociedad*, Universidad de Guadalajara, núm. 10, Nueva Época. pp. 191-223.
- González Rosas, Blanca. “Los retos del arte en México frente a la globalización”, en Lourdes Arizpe (coord.), *Los retos culturales de México frente a la globalización*, México, Cámara de diputados/Miguel Ángel Porrúa, 2007, 640 pp.
- Gou, Fernando. “Censura y monopolios, las circunstancias previas”, en *Múltiples Rostros, Múltiples Miradas. Un Imaginario Filmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, p. 25.
- Guback, Thomas. *La industria internacional del cine*, España, Fundamentos, 1980, 238 pp.
- Guillén Romo, Héctor. *México frente a la mundialización neoliberal*, Era, México, 2005, 368 pp.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa, Tomo I. Racionalidad de la acción y racionalización social*, México, Taurus, 2da reimpresión, 2006, ___ pp.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa, Tomo II. Crítica de la razón funcionalista*, México, Taurus, 2da reimpresión, 2006, 618 pp.
- Harvey, Edwin R. *Política y financiación pública de la cinematografía*, Madrid, Fundación Autor, 2005, 431 pp.
- Hesmondhalg, David. “Cultural and creative Industries”, en Tony Bennett y John Frow [eds.], *The Sage Handbook of Cultural Analysis*, Sage Publications, 2008, 552-569 pp.
- Hijar Serrano, Alberto. “Otras miradas: Estado sociedad y cine”, en *Múltiples Rostros, Múltiples Miradas. Un Imaginario Filmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, pp.86-94

- Hinojosa Cordova, Lucila. *El cine mexicano. De lo global a lo local*, Trillas, México, 2003, 128 pp.
- Horkheimer, Max. *Teoría crítica*, Amorrortu, Argentina, 2008, 296 pp.
- Horkheimer, Max y W. Theodor, Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Argentina, 2009, 304 pp.
- Ianni, Octavio. *La sociedad global*, Siglo XXI, México DF, 2007, 137 pp.
- Lay Arellano, Tonatiuh. *Análisis del proceso de la iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica Mexicana de 1998*, Universidad de Guadalajara, 2005, 204 pp.
- Lipovetsky, Gilles; y Serroy, Jean. *La pantalla global.*, Anagrama, España, 2009, 356 p.
- Lozoya, Alberto. "Cine Mexicano", en Jorge Alberto Lozoya [coord.], *Cine Mexicano*, Lunwerg Editores/Imcine, España, 2006, 297p.
- Luz Casas, María de la. "Modernidad, identidad cultural y medios de comunicación", en J.C. Lozano, *Anuario de investigación de la comunicación*, CONEICC I, Universidad de Guadalajara/DECS, México, 1994.
- Madrigal, Alex. "México busca innovar técnica en animación", en *El Universal en línea*, lunes 31 de agosto de 2009, consultado el 03 de enero de 2011 en la siguiente dirección electrónica: <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/93196.html>
- Martínez Assad, Carlos. *La ciudad de México que el cine nos dejó*, Océano, México, 2010, 114pp.
- Martínez Piva, Jorge Mario, *et al.* "La industria cinematográfica en México y su participación en la cadena de valor", *Serie Estudios y perspectivas-México-N° 122*, ONU-CEPAL/ México, D.F., 2010, 53 pp.
- Matto, Daniel. "Todas las industrias son culturales: crítica de la idea de "industrias culturales" y nuevas posibilidades de investigación en *Nueva época*, núm 8, julio-diciembre de 2007, Universidad de Guadalajara, 131-154 pp.
- Miege, Bernard. "La concentración en las industrias culturales mediáticas (ICM) y los cambios en los contenidos" en *Cuadernos de Información y Comunicación*, 2006, vol. II, 155-166 pp.
- Miguel de Bustos, Juan Carlos. "Cambios Institucionales en las industrias culturales" en el Portal de la Comunicación /Instituto de Comunicación de Universidad Autónoma de Barcelona, en: http://www.portalcomunicacion.com/esp/n_aab_lec_3.asp?id_llico=27 el día 07/10/10.
- Mikelajáurregui, José Ramón. "El espacio imaginario con el cine en el bolsillo. Consideraciones sobre el cinematógrafo en su etapa digital", en *Estudios Cinematográficos*, año 13, núm. 31, CUEC-UNAM, 2007, pp. 21-31 pp.

- Monsiváis, Carlos. “Algunas aproximaciones a la cultura (si ésta se deja)”, en Toledo, Francisco, Enrique Florescano y José Woldenberg (coords.) *Cultura Mexicana: revisión y prospectiva* 1ª edición, México, Taurus, 2008, 442 pp.
- Montaño Garfias, Ericka. “Dos décadas del incendio en la Cineteca; efemérides de un crimen cultural” en *La Jornada*, sábado 23 de marzo de 2002. [Reproducción en línea de la nota que apareció en el diario impreso].
- Mosco, Vincent. “La economía política de la Comunicación: una actualización diez años después” en *Cuadernos de Información y Comunicación*, Universidad Complutense de Madrid, 2006, Vol II, p. 57-79
- Mosco, Vincent. *The political economy of communication*, SAGE, Londres, 1996.
- Napoli, Philip M. “Media Economics and the Study of Media Industries”, en *Media Industries: History Theory and Method*. Wiley-Blackwell, Oxford, Reino Unido, 2009, 296 pp.
- Novaro, María. “El cine digital es una forma de *Quemar las naves*”, en *Estudios Cinematográficos*, año 13, núm. 31, CUEC-UNAM, 2007, p 54.
- Peredo, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, CCYDEL-CISAN-UNAM, 2004
- Peredo, Francisco. “La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946) [Texto inédito].
- Ramírez, Alejandro. “El Imcine y los empresarios de la exhibición” en, *Múltiples, Rostros Múltiples Miradas. Un imaginario filmico. 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, Conaculta/Imcine, México, 2009, pp. 104-109.
- Redacción CNN, “México le apostará al cine: Calderón”, CNN Expansión, 09 de Marzo de 2010, a través de su página de internet www.cnnexpansion.com, consultada a las 23: 33 hrs del 22-06-11 en el siguiente enlace electrónico: <http://www.cnnexpansion.com/negocios/2010/03/09/cine-mexico-apoyo-impuestos-cnnexpansion>
- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México 1896-1930: Vivir de sueños/Bajo el suelo de México*, vol 1, Insituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1996
- Reyes, Aurelio de los. *Los orígenes del cine en México*, México, FCE, 1984, 212 pp.
- Reyes, Aurelio de los. *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987, 2002, 225 pp.
- Rosas Mantecón, Ana. “Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México”, en García Canclini, Nestor; Rosas Mantecón, Ana; y Sánchez Ruiz, Enrique [coords.]. *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Universidad de Guadalajara/Imcine, México, 2006, pp.263-291.

- Saavedra Luna, Isis. *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2007, 318 pp.
- Sáizar, Consuelo. "Presentación" en *Múltiples rostros, múltiples miradas. Un imaginario fílmico. 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, Conaculta/Imcine, México, 2009, pp.6-7
- Salcedo, Gerardo. "Los primeros 25 años" en *Múltiples Rostros, Múltiples Miradas. Un Imaginario Fílmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, Conaculta/Imcine, México, 2009, pp.10-19, 36-71 y 74-83.
- Salgado, Ivette. "Afirma Cuarón que al cine del país le falta tener conexión con el público", en *Milenio Online*, México, DF, 04 de mayo de 2010, consultado el 24 de noviembre de 2010 a las 12.30 hrs en la siguiente dirección electrónica: <http://impreso.milenio.com/node/8761533>
- Sánchez Ruiz, Enrique. "Apuntes sobre una metodología histórico-estructural", en *Comunicación y sociedad*, núm 10-11, septiembre-abril 1991, Universidad de Guadalajara, p. 11-49.
- Sánchez Ruiz, Enrique. "La industria cinematográfica del TLCAN: Del "mercado libre" a las políticas públicas", en García Canclini, Nestor; Rosas Mantecón, Ana; y Sánchez Ruiz, Enrique [coords.]. *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Universidad de Guadalajara/Imcine, México, 2006, pp.11-85.
- Stavenhagen, Marina. "Presentación", en *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*, Imcine/Conaculta, México, 2011 p.7..
- The economist*. "Mexico's film industry. ¡Acción!" [reproducción en línea del diario impreso], EUA, 18 de Noviembre de 2010, consultado el día 23 de enero de 2011 en la dirección electrónica: <http://www.economist.com/node/17525912>
- Ugalde, Víctor. "La sociedad fílmica organizada y el Imcine", en *Múltiples Rostros, Múltiples Miradas. Un Imaginario Fílmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, pp. 115-127.
- Ugalde, Víctor. "Los entretelones de un nacimiento...", en *Múltiples Rostros, Múltiples Miradas. Un Imaginario Fílmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, p.22- 24.
- Vargas Llosa, Mario. "Razones contra la excepción cultural" en *El País*, España, 25/07/2004, 4 p. Consultado en http://www.almendron.com/politica/pdf/2004/spain/spain_0915.pdf el 11/11/10
- Vega, Eduardo de la. *Del muro a la pantalla: Sergei Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, Universidad de Guadalajara/Instituto Mexiquense de Cultura/ Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1997, 116 pp.
- Villaseñor, Arturo. *Jaime Humberto Herosillo en el país de las apariencias*, Conaculta/ Cineteca Nacional/ Océano, México, 2002, 144 p.

Wasco, Janet. *How Hollywood Works*, Sage, Londres, 2003, 233 pp.

Zallo, Ramón. *Economía de la comunicación y la cultura*, Akal, Madrid, 1988, 207 pp.

Zamora, Fernando. "Cine Guerrillero", en *Milenio*, México, DF, 29 de mayo de 2009.

Página electrónica de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas:

www.acedemiamexicanadecine.org.mx

Página electrónica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos:

www.cuec.unam.mx

Página electrónica del Centro de Capacitación Cinematográfica

www.elccc.com.mx

Página electrónica de la Cineteca Nacional de México

www.cinetecanacional.net

Página electrónica del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes

www.conaculta.gob.mx

Página electrónica de la productora *Corazón Films*

www.corazonfilmsmexico.com

Página electrónica de la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía

www.rtc.gob.mx

Página de electrónica del Programa de Desarrollo Audiovisual en Apoyo de la Construcción del Espacio Visual Cinematográfico (Ibermedia)

www.programaibermedia.com