



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

ALTERNATIVAS ECONÓMICAS PARA CINE DOCUMENTAL EN MÉXICO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN CINE DOCUMENTAL

PRESENTA:

ALEJANDRO JOAQUÍN PONCE DÍAZ

TUTOR

CINEASTA NANCY VENTURA RAMÍREZ

ESCUELA NACIONAL DE ARTES CINEMATOGRAFICAS

SINODALES

DRA. LILIANA CORDERO MARINES (CISAN)

MTRO. ALEJANDRO TAPIA (UAM-X)

DR. DIEGO ZAVALA SCHERER (ITESM)

MTRO. LEOPOLDO ARTURO VALLEJO NOVOA (ENAC)

Ciudad de México Junio 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

# ÍNDICE

<b>ÍNDICE</b>	<b>2</b>
Agradecimientos	5
<b>Resumen de los capítulos de la tesis</b>	<b>6</b>
<b>Introducción</b>	<b>7</b>
La importancia de la Maestría en Cine Documental de la UNAM	7
Estado del Arte	10
Limitaciones de la investigación	15
Análisis del problema	16
<b>Metodología</b>	<b>18</b>
Definición de cine documental	18
El entorno del cine documental en México: una perspectiva crítica en relación con el cine documental mexicano contemporáneo	19
La Administración y Planeación Estratégica	20
Plan de Negocios	22
Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2010-2017	22
Perspectivas y análisis de especialistas en cine documental	23
<b>Capítulo I: El estado del cine documental en México</b>	<b>26</b>
Introducción	26
Producción de documentales 2010-2017	26
Largometrajes y cortometrajes documentales producidos 2010-2017	27
Producción de documentales 2006-2010 (producidos con esquema industrial en formato digital o en 35mm)	30
Documentales estrenados con mayor asistencia 2005-2009	31
Algunas consideraciones a la producción documental	32
Documentales producidos - Documentales estrenados 2010-2017	33
<b>Tipo de producción de documentales 2016-2017</b>	<b>38</b>
Documentales producidos en 2016	38
Documentales producidos 2017	46
Conclusión	52
<b>Recursos para la producción de cine documental</b>	<b>54</b>
Factores tecnológicos	54
Apoyos y estímulos públicos	58
Programa de Estímulo a Creadores Cinematográficos	59
FOPROCINE	60
Documentales apoyados por FOPROCINE 1999-2018	64
Recursos destinados a la subvención de largometrajes e ingresos obtenidos por su comercialización: FOPROCINE 1999-2018	72
EFICINE. Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional	77
Documentales apoyados por EFICINE 2007- 2018	79
Producción	79
Distribución	82
FONCA	83
FONCA. Tipo de proyectos por forma de operación	84
Programa de Donativos	85
Ley de Fomento al Cine Mexicano PROCINE (Gobierno de la CDMX)	85
Otro Fondos y Programas	87

Programa Ibermedia	87
DocTV Latinoamérica	87
Concurso Nacional de Proyectos de Cortometraje por Regiones	88
Estímulo Gabriel García Márquez	88
BERTHA Film Fund	89
Festivales de Cine Documental	89
Festivales de cine que cuentan con un segmento de su programación dedicado al cine documental	91
Festivales de cine documental más importantes en el Mundo	93
Financiamientos Colaborativos	94
Proyectos de cine documental con financiamiento colaborativo exitoso	95
<b>La distribución y exhibición de producciones de cine documental en salas cinematográficas 2010- 2017</b>	<b>97</b>
Breve historia de la exhibición de cine documental en México	99
El cine documental en el mercado	100
Distribución del ingreso en taquillas	101
Estrenos mexicanos en 2016 - 2017 por género cinematográfico	103
Ingresos y asistencia de los documentales estrenados en salas cinematográficas 2010-2017	106
Documentales con mayores ingresos en taquilla y asistencia 2010-2017	107
<b>Largometrajes de cine documental estrenados 2011-2017</b>	<b>110</b>
Documentales estrenados 2011	110
Documentales estrenados 2012	112
Documentales estrenados 2013	113
Documentales estrenados 2014	115
Documentales estrenados 2015	117
Documentales estrenados 2016	120
Documentales estrenados 2017	121
<b>El Cine Documental en la Televisión</b>	<b>124</b>
La televisión abierta en México, agente preponderante en el consumo de medios audiovisuales	124
El documental en la televisión pública	126
La televisión pública mexicana en la actualidad	127
La transmisión de documentales en la televisión pública 2015- 2017	129
Documentales transmitidos en televisión pública 2015 (Top 10)	130
Documentales transmitidos en televisión pública 2016 (Top 10)	130
Documentales exhibidos en salas de cine y en televisión 2015-2016, comparativos	131
<b>Conclusiones al Capítulo I</b>	<b>134</b>
<b>Capítulo II: Plan de Negocios</b>	<b>137</b>
Introducción	137
¿Qué es un cineasta independiente?	137
¿Que es industria cinematográfica?	137
¿Qué es un plan de negocios ?	138
¿Por qué desarrollar un plan de negocios?	138
¿Qué incluye un plan de negocios?	139
<b>Descripción de los elementos del plan de negocios</b>	<b>140</b>
1. Determinar los objetivos del proyecto	140
Definición de objetivo	140
Tabla de descripción de objetivos	141
<b>2. Análisis de la industria</b>	<b>145</b>

Tipos de análisis de la industria	145
Análisis PEST	146
Ejemplo: Análisis PEST del cine documental mexicano	147
Análisis FODA	149
Ejemplo: Análisis FODA de la productora independiente CANAL 6 DE JULIO.	150
<b>3. Análisis de la competencia</b>	<b>152</b>
Análisis de la competencia	152
¿Qué se necesita saber acerca de la competencia?	152
¿Cuáles son las principales fuentes de información para realizar este análisis?	152
Ejemplo: análisis de los documentales que fueron exhibidos en salas cinematográficas en 2016	153
Análisis de la competencia: presupuestos	158
Monto del presupuesto presentado por las producciones de género documental apoyadas por FOPROCINE 2007- 2016.	158
<b>4. Presupuestos</b>	<b>160</b>
Definición	160
Las principales ventajas del presupuesto	160
Punto de partida para realizar un presupuesto de proyectos de cine documental	161
Ejemplo de partidas presupuestales para un proyecto de cine documental	162
Boceto de presupuesto	164
Consideraciones	165
<b>4. Plan de distribución</b>	<b>166</b>
Distribución	166
Conociendo los tipos de distribución y su explotación	167
Distribución tradicional	167
Distribución Híbrida	168
Distribución propia	170
<b>Determinando el canal de distribución necesario para el documental</b>	<b>171</b>
¿Qué es un canal de distribución?	171
La elección del canal de distribución	174
¿Cuáles son las principales canales de distribución para producciones de cine documental?	175
Ejemplos	177
Espacios de exhibición alternativa	179
La distribución digital	181
Diferentes tipos de servicios en VOD. Comercio Electrónico y Curaduría	183
Los agregadores de contenidos	183
Consideraciones a la distribución digital	187
Canales de distribución más utilizados en EUA	188
<b>5. Promoción y publicidad</b>	<b>190</b>
Promoción	190
¿Cómo se activan las audiencias?	191
<b>6. Evaluación</b>	<b>193</b>
<b>Conclusiones al Capítulo II</b>	<b>193</b>
<b>Conclusiones generales</b>	<b>195</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>197</b>
<b>ANEXOS I Cuestionario Maestro Diego Zavala Scherer</b>	<b>206</b>
<b>ANEXOS II Cuestionario Maestro Felipe Coria</b>	<b>208</b>
<b>ANEXOS III Cuestionario Maestro Carlos Mendoza</b>	<b>213</b>
<b>ANEXO IV FOPROCINE: ingresos obtenidos por comercialización</b>	<b>215</b>

## Agradecimientos

Hago extensivo mi agradecimiento y gratitud a las personas que me acompañaron durante el proceso de realización de la presente tesis:

A mi familia, con especial reconocimiento a mi hermano Alfonso. A mi mamá y papá, por ser un pilar de amor y comprensión. A mi tía Lulú y tío Raúl, por todos los momentos compartidos. A mis tías: Irma, Chela y Tere, por su apoyo incondicional.

A la maestra Nancy Ventura por haber guiado bajo su tutoría el desarrollo de la tesis durante estos años. Su tutoría y ayuda, fueron imprescindibles para la elaboración y conclusión de la tesis.

Al maestro Carlos Mendoza ¡Muchas gracias por todo maestro!

A los maestros: Liliana Cordero, Diego Zavala, Alejandro Tapia y Arturo Vallejo. Sus apuntes, sugerencias y correcciones ayudaron a estructurar de forma determinante la presente investigación.

A los maestros: Felipe Coria, Cristian Calónico y Víctor Ugalde. Por haber compartido sus conocimientos referentes al cine documental, los cuales ayudaron a que tuviera una mejor comprensión respecto a este género cinematográfico.

A mis amigos: Dr. Rafael Castro, Gustavo Quintero, Lulú Sánchez, al profe Amin Javier Nuñez, Mine García, Óscar Duarte, Giuseppe Ortiz y José Luis Beltrán. Por su acompañamiento, solidario y fraterno.

A mis compañeros y amigos del CUEC: Aarón López de la Rosa, Poncho Virués y Alex Ielow. Por medio de ustedes conocí la práctica y realización de una producción de cine documental.

Al Programa de Posgrado en Artes y Diseño y a la Universidad Nacional Autónoma de México.

A todos ellos ¡Muchas Gracias!

## Resumen de los capítulos de la tesis

La presente tesis de investigación está estructurada en dos capítulos. El primer capítulo se titula "*El estado del cine documental en México*" en donde pormenorizo las producciones que se realizaron en nuestro país en los años 2010- 2017, en términos de producción, distribución y exhibición partiendo de la información contenida en los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano. Así también, analizo el tipo de producción de los largometrajes de cine documental producidos en México en los años 2016 y 2017 para tener en consideración el nivel de participación de instancias gubernamentales y privadas en la realización de estos largometrajes. Una vez realizado el análisis mencionado, describo los principales apoyos y programas en beneficio al cine documental por parte del Instituto Mexicano de Cinematografía e identifico su desempeño en salas cinematográficas para emitir una crítica en torno a la aplicación de este modelo, acentuando la necesidad de aplicar un análisis administrativo previo para identificar elementos que contribuyan a la sustentabilidad del cine documental mexicano.

El capítulo II se titula *Plan de Negocios*, en el cual puntualizo la importancia de utilizar herramientas administrativas para desarrollar un marco de referencia en los planes de acción de los productores y directores de documental, enfatizando la necesidad de contar con los análisis indispensables para determinar los objetivos, presupuestos y ventanas de exhibición necesarias para su documental.

## Introducción

### La importancia de la Maestría en Cine Documental de la UNAM

En el ensayo escrito por la Doctora Liliana Cordero "*Documental y conocimiento contemporáneo: la Maestría en Cine Documental de la UNAM*", se acentúa, hacer notar la posibilidad de vincular al cine con otras áreas del conocimiento, la necesidad de pensarlo desde otras latitudes para enriquecerlo, las aportaciones que el documental puede hacer a otras disciplinas, cuidando siempre de respetar su esencia y mantener la eficacia del lenguaje audiovisual.<sup>1</sup>

La Doctora Cordero expone que en los últimos 15 años ha sido posible atestiguar un aumento en la producción de documentales, un incremento (sutil) de espacios para exhibir cine documental y el notable interés de instituciones académicas por esta práctica audiovisual. No obstante, argumenta que si bien, el escenario del documental mexicano actual resulta favorable, no significa que sea inmejorable. La autora, estima que todavía quedan muchos esfuerzos por realizar e inercias acríicas por vencer: el desinterés por la reflexión en torno al documental mexicano; la ausencia de textos que recojan y documenten la experiencia acumulada en la región; y la idea interiorizada en el mundo cinematográfico, del cine como una esfera del arte carente de puentes con las disciplinas preocupadas por diversos ámbitos de la sociedad y el conocimiento científico<sup>2</sup>.

Considero que un elemento vital para dinamizar las inercias del cine documental mencionadas anteriormente corresponde al programa de **Maestría en Cine Documental de la UNAM**. Tradicionalmente, el estudio y análisis del cine documental ha sido relegado en términos teóricos y prácticos; particularmente en México existen relativamente muy pocos estudios relacionados con esta representación fílmica. Resultado de este desequilibrio es considerar al cine documental como un elemento cinematográfico de segundo orden. En contraparte, el cine de ficción ha dominado de forma preponderante en los ámbitos académicos, basta mencionar los numerosos estudios y análisis que se realizan en torno a este género cinematográfico para evidenciar esta situación. A partir de este contexto, es posible apreciar la significativa aportación que adquiere la Maestría en el desarrollo del cine documental, puesto que a partir de su creación, posibilita la especialización desde 2 enfoques: realización e investigación, coadyuvando a sistematizar el conocimiento relacionado específicamente con el cine documental.

---

<sup>1</sup>Liliana Cordero, "Documental y conocimiento contemporáneo: la Maestría en Cine Documental de la UNAM," *Estudios Cinematográficos*, n.º36 (2014-2015): 38.

<sup>2</sup> Liliana Cordero, " Documental y conocimiento contemporáneo," 38.

Al momento de mi ingreso (2013), la **Maestría en Cine Documental de la UNAM** estaba cimentada en el principio de interdisciplinariedad. De acuerdo a Liliana Cordero, uno de los principios de la interdisciplinariedad, consiste en que la comprensión cabal de cualquier fenómeno no puede alcanzarse a través de un sólo método o enfoque porque se estaría generando un conocimiento artificial que deja de lado la multiplicidad de interconexiones y relaciones causa- efecto que conforman determinado fenómeno. De esta forma, la interdisciplinariedad se erige como un método en donde se hace necesario generar relaciones recíprocas, de cooperación e intercambio entre las distintas áreas del conocimiento para producir una polinización interconexa de métodos, los cuales permiten alcanzar una composición integral del conocimiento.<sup>3</sup>

Así, a través de la inclusión de este principio de interdisciplinariedad, fue posible que se abordara el estudio del cine documental desde diversos análisis y enfoques académicos, permitiendo el ingreso a cualquier disciplina del conocimiento que contribuyera a enriquecer el debate, discusión y métodos referentes al cine documental. En este contexto académico, fue posible mi ingreso a la Maestría puesto que, desde una perspectiva estrictamente artística, mi formación profesional (Licenciatura en Administración) se encontraría totalmente ajena al campo de la cinematografía.

La aplicación de la interdisciplinariedad en la **Maestría de Cine Documental** resultó vanguardista. En la actualidad, uno de los recursos necesarios en pro del cine documental en el mundo, es la identificación de la conectividad intersectorial entre diversos campos de estudio, los cuales permitan ofrecer soluciones a los constantes retos que confronta la comunidad de documentalistas. De acuerdo al reporte *State Of the Field: A Report From The Documentary Sustainability Summit* elaborado por la *National Endowment for the Arts*<sup>4</sup> en colaboración con la *International Documentary Association*<sup>5</sup>, exponen que los desafíos y oportunidades que presenta el cine documental, se pueden solucionar reconociendo la naturaleza interconectada de estos factores. Si bien, actualmente vivimos una etapa en la que se producen y visualizan muchos documentales que en cualquier otro momento de la historia, el escenario también plantea diversos problemas: marcos regulatorios en cuestión de derechos de autor, la tecnología en constante evolución, nuevas ventanas emergentes de distribución y exhibición, falta de modelos de negocio confiables, el cambiante comportamiento del consumidor-espectador en la visualización de contenidos audiovisuales, etc; los cuales pueden afectar el desarrollo del proyecto e incluso amenazar la realización del documental en proceso. Según el reporte, los especialistas puntualizaron la necesidad de colaboración entre diversas áreas

---

<sup>3</sup> Liliana Cordero, " Documental y conocimiento contemporáneo," 39.

<sup>4</sup> *National Endowment for the Arts* (NEA): es una agencia federal independiente, que financia y promueve a través de programas de apoyo a diversas manifestaciones artísticas y culturales en los Estados Unidos de América.

<sup>5</sup> *International Documentary Association*(IDA): es una organización sin fines de lucro especializada en cine documental. Fue creada en el año de 1982 con sede en Los Angeles California.

del conocimiento como un potencial recurso para atender los problemas mencionados anteriormente. También enfatizaron la capacidad de la interdisciplinariedad para ayudar a explorar metodologías de investigación que pueden ser instrumentadas en el campo del cine documental. El reporte concluye con la urgente necesidad de crear una base de datos, mediante la compilación de investigaciones interdisciplinarias en torno al cine documental, las cuales conjunten ideas e iniciativas con relación a los siguientes puntos:

- **Investigación acerca de las audiencias del cine documental:** ¿Cómo consumen el cine documental?
- **Mapeo referente a los componentes que integran el ecosistema del cine documental:** directores, productores, distribuidores, financiadores, instituciones académicas.
- **Investigación del cine documental como motor económico:** ¿Cuál sería el impacto económico de una industria de cine documental?. Cada película que se realiza ¿Cuál es el número de personas que contrata? ¿Cuánto dinero gasta? ¿Cuánto dinero genera? ¿Cuáles son las regiones del territorio en donde se realizan los documentales? ¿Qué tipo de distribución utilizan?
- **Diversidad y acceso al financiamiento:** ¿Quién ha accedido a los financiamientos y quién no? ¿Qué tipo de historias son las que acceden al financiamiento? ¿Qué tipo de historias alcanzan distribución?<sup>6</sup>

Las interrogantes mencionadas anteriormente plantean el requerimiento de involucrar a distintas ramas del conocimiento (economía, administración y negocios, antropología, ingeniería, derecho, entre otras) para colaborar a resolver y/o plantear hipótesis con estos factores y que únicamente pueden ser analizados desde una perspectiva de conectividad e interdisciplina; por lo cual, se vuelve totalmente obsoleto, considerar a la cinematografía y al cine documental como un ente ajeno a las diversas especialidades del conocimiento científico.

El ejemplo anterior sirve de ejemplo para reivindicar los propósitos y principios académicos con los que fue creada la **Maestría en Cine Documental de la UNAM**. Partiendo de su carácter interdisciplinario, fue posible realizar el planteamiento expuesto en la presente tesis de investigación desde un enfoque administrativo y de negocios, con el propósito fundamental de contribuir al debate de las ideas con relación al cine documental mexicano. Y también ayude a continuar el camino planteado por la Maestría desde sus inicios, esto es: el estudio, análisis y realización del cine documental desde una perspectiva crítica y plural.

---

<sup>6</sup> National Endowment for the Arts, International Documentary Association, "A Sustainable Future Is Dependent on Research," *State Of the Field: A Report From The Documentary Sustainability Summit* (2017):26-29, <https://www.arts.gov/publications/state-field-report-documentary-sustainability-summit>

## Estado del Arte

### La sustentabilidad del cine documental mexicano depende de la investigación

En México diversos académicos han publicado importantes estudios y ensayos referentes al cine documental mexicano. Una gran mayoría de estas publicaciones se ha centrado en aspectos históricos, estéticos, técnicos, teóricos y perspectivas intimistas de los directores, muestra de ello son los libros *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*<sup>7</sup>, *La invención de la verdad, nueve ensayos sobre cine documental*,<sup>8</sup> *El guión para cine documental*<sup>9</sup>, *Avatares del documental contemporáneo*<sup>10</sup> del maestro Carlos Mendoza. *Miradas a la Realidad Vol 1*<sup>11</sup> y *2*<sup>12</sup>. *Entrevistas a documentalistas mexicanos del maestro José Roviroso*; *Reflexiones sobre Cine Mexicano Contemporáneo Documental CONACULTA*.<sup>13</sup> *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano de Guadalupe Ochoa*,<sup>14</sup> *La colección del abecedario del Cine Mexicano del maestro Jorge Ayala Blanco. El Viaje... Rutas y Caminos andados para llegar a otro Planeta*<sup>15</sup>, editado por el Centro de Capacitación Cinematográfica y DOCUMENTAMADRID.

Mención especial merecen las investigaciones referentes al cine documental elaborado en la frontera norte de nuestro país, las cuales se constituyen como importantes análisis que registran la significativa producción audiovisual que se desarrolla en las ciudades fronterizas (particularmente en la ciudad de Tijuana, Baja California) y contribuyen a considerar la importancia de la región en la producción de cine y video documental, ejemplo de esto son las publicaciones: *Bordocs y Fronteras: Cine documental en el norte de México*<sup>16</sup> de Adriana Trujillo y *Trayectorias de la cultura visual tijuanaense: Un estudio antropológico de la producción y exhibición audiovisual durante el periodo 1990-2009*<sup>17</sup>, de la Dra. Liliana Cordero (tesis de doctorado).

---

<sup>7</sup> Carlos Mendoza, *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental* (México: UNAM, 1999).

<sup>8</sup> Carlos Mendoza, *La invención de la verdad nueve ensayos sobre cine documental* (México: UNAM, 2008).

<sup>9</sup> Carlos Mendoza, *El guión para cine documental* (México: UNAM, 2010).

<sup>10</sup> Carlos Mendoza, *Avatares del documental contemporáneo* (México: UNAM, 2016).

<sup>11</sup> José Roviroso, *Miradas a la Realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. (México: UNAM/CUEC, 1990).

<sup>12</sup> José Roviroso, *Miradas a la Realidad. Entrevistas a documentalistas mexicanos Vol II*. (México: UNAM/CUEC, 1992).

<sup>13</sup> CONACULTA, CINETECA NACIONAL, *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: Documental* (México: Cineteca Nacional, 2014).

<sup>14</sup> Guadalupe Ochoa, coord., *La construcción de la memoria. Historias del Documental Mexicano* (México: CONACULTA, 2013).

<sup>15</sup> CENTRO DE CAPACITACIÓN CINEMATOGRAFICA, DOCUMENTA MADRID, *El viaje...Rutas y caminos andados para llegar a otro planeta*. (España: Ayuntamiento de Madrid, 2012).

<sup>16</sup> Adriana Trujillo, *Bordocs y fronteras: Cine documental en el norte de México* (México: Abismos, 2013).

<sup>17</sup> Liliana Cordero, *Trayectorias de la cultura visual tijuanaense: Un estudio antropológico de la producción y exhibición audiovisual durante el periodo 1990-2009* (Tesis de Doctorado., UNAM, 2013).

Las publicaciones mencionadas anteriormente son trabajos que han contribuido de forma significativa e invaluable al desarrollo, conocimiento y enseñanza del cine documental mexicano, tradicionalmente relegado por su contraparte el cine de ficción. Empero, considero que se han realizado pocos estudios e investigaciones referentes a los aspectos económico-administrativos que nutran y complementen el análisis del cine documental mexicano. En un mercado cinematográfico incierto, en constante evolución y ferozmente competido, la capacidad de la comunidad que integra a los documentalistas de desarrollar e instrumentar investigaciones cualitativas y cuantitativas enfocadas al estudio de los aspectos comerciales del cine documental serán factores importantes para desempeñar un papel determinante en el diseño de una estructura teórico-práctica que contribuya al debate y método, con relación a la sustentabilidad del cine documental mexicano y de los actores profesionales que intervienen en este sector.

La presente tesis de investigación está orientada desde un enfoque administrativo y de negocios. En este contexto, existen relativamente escasas investigaciones que se relacionen exclusivamente al estudio y análisis de esta perspectiva en el cine documental. Para desarrollar el corpus de la investigación, partí de las siguientes bibliografías, las cuales son estudios que sirvieron de base para la construcción de mi análisis:

***The Business of Documentary Filmmaking. A practical guide for emerging New Zealand filmmakers*<sup>18</sup>.**

Libro escrito por Claudia Babirat y Lloyd Spencer Davis, directores y productores de cine documental en Nueva Zelanda. En esta publicación se establece una guía para comenzar en el "negocio" del cine documental. La publicación establece puntos centrales para iniciarse en este campo, iniciando con el capítulo 1 ***The business***, en el cual los autores determinan que en muchos aspectos, ser un productor independiente de películas no es muy diferente de dirigir cualquier otro tipo de negocio, se deben considerar aspectos comerciales como: estar en contacto con el mercado, desarrollar un producto personalizado, venderlo a un cliente y realizar esfuerzos de promoción para mantener el negocio. También, menciona la necesidad de tener conocimientos acerca relacionados a la administración y operación de una empresa, esto se debe, a que en en la práctica del cine documental, frecuentemente el director de la obra, debe realizar tareas comerciales: vender la película, tener en cuenta a la competencia, tomar decisiones a largo plazo, ser responsable del pago al equipo humano y técnico etc. Otros de los capítulos del libro, establece información para iniciar una compañía productora, realizar un presupuesto, consecución de fondos; culminando con el capítulo 6 en el cual establecen los puntos necesarios para elaborar un plan de negocios.

---

<sup>18</sup> Claudia Babirat, y Lloyd Spencer, *The Business of Documentary Filmmaking A practical guide for emerging New Zealand filmmakers* (New Zealand: Random House NZ, 2013), Kindle.

*Diagnóstico del Sector de Cine Documental Colombiano*. Reporte elaborado por **Proimágenes Colombia** (Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica). Este reporte es único en América Latina (IMCINE no ha desarrollado una publicación orientada al diagnóstico del documental mexicano) puesto que realiza un mapeo del universo que integra el sector de documentalistas en Colombia (productores, directores, etc); describen y analizan los aspectos que caracterizan a la producción y distribución del cine documental en Colombia y sus principales problemáticas. También, incluyen los hábitos de consumo del público con el documental colombiano. El reporte concluye con recomendaciones para mejorar el sector de cine documental en este país sudamericano.<sup>19</sup>

*HotDOCS. Budgeting for Emerging Filmmakers*. Una guía práctica para realizar un presupuesto exclusivamente orientado a producciones de cine documental. Elaborada por uno de los festivales de cine documental más importantes del mundo (Festival de cine documental *HotDOCS*, realizado cada año en Canadá). En esta guía se reconoce que cada proyecto documental requiere de necesidades financieras diferentes, las cuales dependen en gran medida del tema, el estilo narrativo, limitaciones y oportunidades del proyecto. Este trabajo, incorpora una visión general para preparar un presupuesto, enfatizando la necesidad de aplicar un criterio adaptable al momento de elaborar las gradaciones presupuestales, debido a que en cualquier momento pueden ocurrir factores que benefician (ahorros) o alteren (gastos) al proyecto.<sup>20</sup>

*The Cost of Docs 2018-2019*. Investigación realizada por la organización británica *The Whickers*<sup>21</sup> y el festival de cine documental *Sheffield Doc Fest*<sup>22</sup> a realizadores y productores de cine documental del Reino Unido y diversos países de Europa. La investigación arroja datos referentes a: implicación del género en la realización de documentales, costos actuales para producir, tiempos estimados para concluir el documental, categorías presupuestales en las que en años recientes ha habido un incremento o decremento en los costos, equipo preferido para filmar, los principales retos que enfrentan los documentalistas en la

---

<sup>19</sup>Christian Bitar, Javier Andrés Machado y Adriana Rubio, *Diagnostico del Sector de Cine Documental Colombiano (Colombia: Proimágenes Colombia, 2011)*, [www.proimagenescolombia.com/admin/fileFS.php?table=proimagenes\\_vdos](http://www.proimagenescolombia.com/admin/fileFS.php?table=proimagenes_vdos)

<sup>20</sup> HotDOCS, *Budgeting for Emerging Filmmakers* (Canada: HotDOCS, 2017), <https://www.hotdocs.ca/i/jots/publication-budgeting-for-emerging-and-established-filmmakers>

<sup>21</sup>*The Whickers* es una organización con sede en Reino Unido dedicada a financiar y otorgar reconocimientos a producciones de cine documental, de cine, radio y televisión.

**Fuente:** "About," *The Whickers*, consultada el 26 de Abril de 2019, <https://www.whickerawards.com/about/>.

<sup>22</sup> *Sheffield Doc Fest* es un festival de cine documental realizado en Sheffield, Reino Unido. En el festival se realizan actividades con relación al futuro del documental (realidad virtual, documental interactivo), promoción de nuevos talentos (el festival también cuenta con una sección de comercialización y fondeo, en el cual los directores pueden conseguir acuerdos de distribución o financiamiento), además de tener secciones en competencia.

**Fuente:** "About Doc/Fest," *Sheffield Doc/Fest*, consultada el 26 de Abril de 2019, <https://sheffdocfest.com/view/aboutdocfest>.

actualidad, etc. Este análisis nos sirve de referencia para estimar los desafíos que acontecen en el ecosistema del cine documental en Europa.<sup>23</sup>

**Guía Práctica. Del Arte al Impacto.** Trabajo elaborado por la organización **BRITDOC** (hoy conocida como **Doc Society**<sup>24</sup>). En esta guía se establecen los puntos necesarios para el desarrollo de documentales orientados a provocar profundos cambios (sociales, legales, políticos) en beneficio de las sociedades contemporáneas. El documento, plantea la necesidad de los directores de cine documental de conciliar 3 factores: *Arte*, (realizar una película y generar ingresos para vivir) *Impacto* (producir un impacto en la sociedad, desarrollando una buena película) y *Dinero* (equilibrar las necesidades comerciales -acuerdos de distribución- para percibir ingresos y al mismo tiempo lograr un impacto social con la película). La guía se divide en 5 apartados: **Introducción** en donde se hace énfasis en el poder del cine documental para generar cambios. **Planificación**, se establece la necesidad de analizar y realizar una estrategia basada en los motivos por los cuales el director quiere realizar su documental. **Impacto en acción**, en este punto se determinan los presupuestos y el acceso al financiamiento. **Distribución de impacto**, analizan los principales acuerdos de distribución que existen en el cine documental. **Evaluación**, realiza un análisis respecto a la aplicación de la estrategia. La guía de **BRITDOC** es un trabajo muy bien elaborado, el cual puntualiza aspectos administrativos y comerciales necesarios en el desarrollo de un documental.<sup>25</sup>

**Filmmakers and Financing: Business Plan for Independents:** El presente libro tiene un enfoque relacionado hacia el cine de ficción, no obstante, sirve de referencia para acentuar la importancia de elaborar un plan de negocios y conocer a fondo el mercado cinematográfico y aspectos centrales de este, debido a la alta competitividad que caracteriza al sector.<sup>26</sup>

**The State of the Documentary Field: 2018 Study of Documentary Professionals.** Un estudio realizado en Estados Unidos acerca de las perspectivas de realizadores, productores y personal profesional que interviene en el desarrollo de una película de cine documental. El reporte incluye apartados concernientes a: principales fuentes de financiamiento, motivaciones centrales para realizar documentales, plataformas más

---

<sup>23</sup> The Whickers, "The Cost of Docs 2018-2019," (Reino Unido: The Whickers, 2019), <https://www.whickerawards.com/wp-content/uploads/2019/02/The-Cost-of-Docs-report-2018-19-Whickers.pdf>.

<sup>24</sup>Doc Society es una organización sin fines de lucro con sede en Londres y Nueva York, fundada en el año 2005. El propósito central de esta organización es vincular a los productores y realizadores de cine documental con socios estratégicos para alcanzar acuerdos de financiamiento y distribución, los cuales permitan alcanzar un rango de espectadores globales.

**Fuente:** "About us,"Doc Society, consultada el 26 de Abril de 2019, <https://docsociety.org/>.

<sup>25</sup> BRITDOC, "Guía Práctica para el Impacto. Del Arte al Impacto," (Reino Unido: BRITDOC, 2014), <https://impactguide.org/downloads/>.

<sup>26</sup> Louis Levinson, *Filmmakers and Financing Business Plans for Independents* (Estados Unidos: FOCAL PRESS, 2013).

utilizadas para distribuir, oportunidades en el sector, fuentes de ingreso, tiempo de realización del documental, formato más utilizado para realización (largometraje, mediometrage o cortometraje). También incluye un apartado respecto a los formatos en los cuales se desarrollaran más producciones de cine documental en el futuro (cortometraje, documental web, realidad virtual, podcasts, documentales para empresas).<sup>27</sup>

**Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2010-2017.** Materiales elaborados por el Instituto Mexicano de Cinematografía desde el año 2010. Constituyen la principal fuente de información estadística referente a la actividad cinematográfica que se realiza en México, en términos de producción, distribución y exhibición. La importancia de los Anuarios Estadísticos radica en la presentación de datos numéricos oficiales, los cuales nos permiten registrar el desempeño de los largometrajes que se han estrenado y producido en el mercado cinematográfico mexicano, en un periodo determinado de tiempo.<sup>28</sup>

La bibliografía mencionada anteriormente son estudios específicos con relación al estado que ocupa el cine documental en México y en el mundo, referente a la administración y los negocios, por lo que se constituyen como fuentes primarias esenciales para la elaboración de la presente tesis de investigación.

---

<sup>27</sup> Caty Borum y William Harder, *"The State of the Documentary Field: 2018 Study of Documentary Professionals,"* (Estados Unidos: CMSI, 2018), [https://www.documentary.org/sites/default/files/images/articles/CMSI\\_Study\\_web.pdf](https://www.documentary.org/sites/default/files/images/articles/CMSI_Study_web.pdf)

<sup>28</sup> IMCINE, "Anuario Estadístico del Cine Mexicano," (México: IMCINE, 2010-2017), <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>

## Limitaciones de la investigación

Las limitaciones de la presente investigación consisten en que únicamente estudié la información referente al cine documental en México desde una perspectiva oficial, esto es, desde la información contenida en los *Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano* del Instituto Mexicano de Cinematografía, los cuales constituyeron la fuente primaria para el desarrollo de la presente tesis. Considero que es fundamental realizar un estudio y análisis de casas de producción independientes de cine y video documental que han mantenido una producción constante en el transcurso de los años desde una óptica administrativa, puesto que muchas de las nuevas tendencias en boga en la comercialización de cine documental en el mundo se han instrumentado en nuestro país desde hace varios años, sin que exista el reconocimiento oficial a estas productoras independientes. No obstante la presente limitación, estimo que la fuente primaria en cuestión (los Anuarios de IMCINE) nos sirven de referencia para analizar la condición estructural del cine documental mexicano actual en relación con la producción, distribución y exhibición.

Otra de las limitaciones de la investigación, es que no fue posible añadir datos estadísticos de los largometrajes y cortometrajes realizados en nuestro país en el 2018, debido a que no ha sido publicada la última versión del *Anuario Estadístico del Cine Mexicano* correspondiente a la actividad cinematográfica realizada el año pasado por los recortes presupuestales aplicados por el nuevo Gobierno Federal (2018-2024) al Instituto Mexicano de Cinematografía. Tradicionalmente, los Anuarios del Cine Mexicano anteriores, han sido publicados en el mes de Marzo, en el marco del *Festival Internacional de Cine de Guadalajara*. Hasta el cierre de edición de la presente tesis (Mayo 2019), el *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2018* sigue sin publicarse. Sin embargo, realicé un esfuerzo por puntualizar información actualizada disponible del cine documental mexicano.

## Análisis del problema

En los últimos años (2010-2017) el desarrollo de la producción de cine documental en México ha tenido un aumento significativo a diferencia de décadas anteriores (particularmente durante los años 90 y la primera década del 2000). Contabilizando el número de documentales producidos de acuerdo a los *Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano* (de los cuales, el primer volumen registró la actividad cinematográfica en México en el año 2010), durante este periodo se han producido un total de 368 largometrajes y alrededor de 700 cortometrajes de cine documental. Este aumento en la producción se deriva en gran medida por el impulso que reciben muchas de estas producciones a través de la articulación de políticas públicas en apoyo a la cultura. Resultado de esta política de fomento es que para 2017 la producción de cine documental contempla una gran proporción en el número de largometrajes producidos al año en nuestro país (de 176 largometrajes realizados en 2017, 66 largometrajes corresponden a cine documental); sin embargo, si realizamos la sumatoria de los documentales estrenados en este periodo (2010-2017) da como resultado un total de 155 documentales estrenados en salas cinematográficas, lo cual indica que alrededor del 51% de la producción de documentales queda fuera de los canales de distribución y exhibición, sin contar con la gran cantidad de documentales y video documentales que se realizan en nuestro país, de las cuales no otorgan registro de su producción ante el Instituto Mexicano de Cinematografía. Derivado de este fenómeno es que existe una gran oferta de producciones de cine documental que nunca encuentran algún espacio para visualizarse y como último recurso son comercializados de forma informal, sin ninguna retribución económica, cultural y social.

Mediante el análisis y estudios de los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano del Instituto Mexicano de Cinematografía, podemos determinar que la producción que alcanza un espacio de distribución y logra acceder a las salas cinematográficas mantiene un bajo desempeño puesto que persisten casos específicos de documentales que son vistos en salas cinematográficas por menos de 1000 espectadores, y existen ejemplos representativos en los cuales la cifra de espectadores no rebasa la cantidad de 500 espectadores, no obstante la gran calidad en su proceso de realización. Las cifras descritas anteriormente reflejan la condición de que en nuestro país encontramos dos tipos de cine mexicano uno es el que se exhibe en las salas de exhibición comerciales orientado al entretenimiento; otro, el que se estrena en festivales de cine y cuando se exhibe bajo un esquema comercial en México, mantiene una escasa difusión, y notoriedad, el número de copias para su exhibición es muy limitado, al igual que el número de espectadores.

El desarrollo del cine documental en los últimos años resulta significativo, sin embargo aún queda un largo camino por recorrer en la profesionalización y sustentabilidad de ésta representación fílmica. El

cineasta Carlos Mendoza en su ensayo *El documental, cine artesanal* advierte de esta condición "Del otro lado, lejos del impulso que supone el éxito mercantil, y sumergido en un incesante debate acerca de su propia identidad, el cine documental ha vivido, en cambio, desdeñado por los grandes productores y el público mayoritario, adherido a formas de producción artesanales que varían de un taller a otro y de uno a otro maestro. Esta suma de factores han influido para que los cineastas de no ficción se mantengan relativamente aislados, en la dispersión del debate y en la gran heterogeneidad de procedimientos y concepciones en que se ramifica el documental".<sup>29</sup>

En este contexto, la presente tesis de investigación partiendo de los principios de la Administración y desde el enfoque de la Planeación Estratégica en donde se enfatiza la importancia del estudio de los factores externos e internos (entorno económico y político, competencia directa, productos o bienes sustitutos) que rodean a una organización para identificar oportunidades, amenazas, debilidades y fortalezas, analizo el entorno del cine documental y su desempeño en el mercado cinematográfico nacional, a través del estudio de la información presentada por el Instituto Mexicano de Cinematografía en los *Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano* durante los años 2010- 2017 en las categorías de producción, distribución y exhibición. La conclusión que se extrae del estudio de los *Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano* es que hubo un efectivo y progresivo aumento de la producción entre 2010 y 2017, sin que hubiera una correspondiente demanda del público que visualizara estas producciones. Considero que un documental que no alcance un público específico resulta perjudicial para el Estado que co-financió el proyecto; para el productor/realizador que no obtiene su retorno en la inversión y será objeto de críticas por el limitado alcance de su obra (no obstante de haber sido galardonado en festivales y certámenes cinematográficos); también resulta perjudicial para el público debido a que pierde la posibilidad de visualizar un documental que lo aproxime a realidades que amplíen la comprensión de su entorno social, político y económico.

Ante esta coyuntura, el objetivo de esta tesis de investigación es (previamente haber analizado el estado actual del cine documental mexicano en términos de producción distribución y exhibición) plantear la necesidad de adoptar procesos de planificación (proceso administrativo) durante el desarrollo de un documental. De acuerdo a la teoría de la administración, el proceso administrativo ayuda a la empresa u organización a desarrollar una serie de pasos sistematizados para definir un resultado deseado y desarrollar una estrategia para lograrlo. Establecer el proceso administrativo permite a una empresa definir objetivos claros y debidamente estructurados, evitando la desorganización, la cual implica pérdida de recursos humanos, materiales y económicos.

---

<sup>29</sup> Carlos Mendoza, "El documental, cine artesanal," en: *El guión para cine documental* (México: UNAM, 2010), 19-20.

## Metodología

### Definición de cine documental

Existen varias definiciones para expresar lo que significa y comprende el cine documental. Diversos cineastas abocados a la realización y producción de documentales han desarrollado su propia definición e interpretación, por lo cual, el concepto de cine documental no cuenta con un significado unívoco. Por ejemplo, para el documentalista Eduardo Maldonado (**Jornaleros, 1978**), el cine documental es un arte cinematográfico que procura la comprensión profunda de los hechos sociales o individuales a los que el hombre actual se enfrenta. Maldonado consideraba que el cine documental no debe ser visto simplemente como un instrumento de comunicación, ni como un simple instrumento de propaganda. Para Eduardo Maldonado, el verdadero nivel del documental es el arte, el cual aspira a la comprensión de la cosas, a partir de la observación, captación, y composición final de los hechos de la realidad. A diferencia de lo que es la ficción donde hay una elaboración que parte de la fantasía<sup>30</sup>. El documentalista Alfonso Muñoz (**El es Dios, 1965-1966**) argumenta que la definición de cine documental no debía sujetarse con relación a corrientes o escuelas cinematográficas. Consideraba que el cine documental tiene un valor más allá de cualquier tipo de escuela, porque está reflejando, o debería de reflejar la realidad nacional en términos pluriculturales y económicos.<sup>31</sup> El documentalista español Llorenç Soler expone que un documental constituye una ficción elaborada a partir de elementos seleccionados y extraídos de la realidad. Esos elementos, reorganizados (manipulados) por el director mediante la intervención del proceso de montaje, generan un discurso cuyo sentido puede coincidir o no con la realidad. Soler considera que el trabajo de los documentalistas es tratar de ser humildes portavoces mediante un relato fílmico que pretende aproximarse lo más posible a la verdad de los hechos.<sup>32</sup>

En el presente estudio, partimos de la interpretación de que el documental y concretamente el documental mexicano actual, ha representado en imágenes, los hechos sociales, políticos, económicos (y también aspectos íntimos de los individuos) que acontecen en la realidad de forma aproximada.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> José Rovirosa, "Eduardo Maldonado," en *Miradas a la Realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos* (México: UNAM, 1990), 83-84.

<sup>31</sup> José Rovirosa, "Alfonso Muñoz" en *Miradas a la Realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos* (México: UNAM, 1990), 55.

<sup>32</sup> Llorenç Soler, "Editorial," *Revista ENFOCO*, no. 35 (Junio 2011):3, [http://www.eictv.org/revistas\\_enfoco/](http://www.eictv.org/revistas_enfoco/)

<sup>33</sup> Soler considera que un documental jamás será, ni debemos pretenderlo, una obra redonda, intocable. Un documental no puede ser como *Las meninas* de Velásquez o como la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Un documental es un trabajo indeciso, trémulo, contradictorio, seguramente plagado de errores, sobre la realidad. El camino que debemos seguir hasta lograr el mayor grado de aproximación a esta realidad; la necesidad de reducir al máximo la distancia que hay entre lo sentido y lo explicado.

## El entorno del cine documental en México: una perspectiva crítica en relación con el cine documental mexicano contemporáneo

El reconocimiento del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) al cine documental se ha traducido con el otorgamiento de apoyos para la producción, principalmente a través del Fondo para la Producción de Cine de Calidad (FOPROCINE), del programa de estímulo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y a partir de 2007 por medio del Estímulo Fiscal (EFICINE). Desde el año 2017, se destinan apoyos económicos para el desarrollo de mini series de género documental. Esto es relevante puesto que a partir del reconocimiento oficial por el órgano promotor de la política cinematográfica en México (IMCINE), ha surgido la idea de que el documental mexicano se encuentra en un estado de esplendor, idea impulsada por el aumento en el número de documentales que se producen en el año y también motivada por el surgimiento de festivales de cine orientados específicamente al cine documental y a la inserción de secciones orientadas al género en los festivales de cine que se realizan al año en el territorio nacional (previo a 2006, en México únicamente el *Festival contra el Silencio Todas las Voces* y el *Premio José Rovirosa* de la Filmoteca de la UNAM constituyeron los principales certámenes dedicados al cine y video documental). La doctora Liliana Cordero en su tesis de doctorado hace mención de esta situación: "En los últimos años, de la mano de un aumento en la producción, el documental ha cobrado mayor importancia y visibilidad; y aunque no ha dejado de tener un papel marginal, ha ido aumentando su presencia en los festivales de cine y en las instituciones que otorgan apoyos para la producción y realización. Sin embargo, enfatiza que esta tendencia (moda) ha provocado que se conciba sólo como una práctica novedosa, como si la producción hubiera comenzado hace pocos años; ignorando casi por completo las etapas previas del documental".

No obstante, en la actualidad persisten opiniones que sitúan al documental en un entorno de bonanza, para muestra están las opiniones del director ejecutivo del director del *Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México Docs Mx* y de la ex- directora de la *Gira de Documentales Ambulante* Elena Fortes. Inti Cordera afirma que en los últimos 10 años el documental en México se ha revitalizado, como género y como forma de expresión, y ha regresado para quedarse<sup>34</sup>, también refiere que el documental mexicano está en uno de los mejores momentos de su historia, tanto el volumen de las producciones comerciales que se llevan a cabo anualmente, como la calidad de las mismas, gozan de una extraordinaria salud, y de este modo el espectador empieza a voltear la cara hacia este género que generalmente mucha gente asocia a programas de naturaleza, de historia, etc. Por su parte, Elena Fortes

---

<sup>34</sup> NOTIMEX, "Inti Cordera afirma que el documental llegó para quedarse," *20 minutos*, 21 de Enero de 2015. <http://www.20minutos.com.mx/noticia/b236045/inti-cordera-afirma-que-el-documental-en-mexico-volvio-para-quequedarse/>

expone que el cine documental está cobrando mucha fuerza a nivel nacional y mundial, está en su boom<sup>35</sup>. Para Elena Fortes, en los últimos años, el cine documental y los estudios relacionados han adquirido cierto momentum gracias al fenómeno relativamente reciente del documental blockbuster (documentales de Michael Moore, Errol Morris, Morgan Spurlock), la popularidad de los reality shows, la hibridación del cine en los cuasimentales<sup>36</sup>, y la exigencia del público por contenidos basados en la realidad.<sup>37</sup>

Sin hacer menoscabo de las producciones que se realizan y del fulgor que goza el cine documental en la comunidad cinematográfica de nuestro país, considero de vital importancia plantear una perspectiva crítica en torno al cine documental actual. Particularmente de aquellos largometrajes co-producidos con subvenciones públicas, debido a que al ser financiados con recursos económicos provenientes de los contribuyentes se vuelve indispensable realizar un ejercicio de transparencia que reconozca el posicionamiento del documental mexicano en el mercado cinematográfico nacional (en términos de distribución, exhibición e ingresos). Además de que el conocimiento y estudio del entorno donde se desempeña el cine documental, nos sirve de referencia para el planteamiento de alternativas que contribuyan a generar ideas en pro de la sustentabilidad del cine documental.

## La Administración y Planeación Estratégica

### Definición de Administración

Se define a la administración como la ciencia compuesta de principios, técnicas y prácticas, cuya aplicación a conjuntos humanos permite establecer sistemas racionales de esfuerzo cooperativo, a través de los cuales se pueden alcanzar propósitos comunes que no se pueden lograr individualmente en los organismos sociales.<sup>38</sup> Aunque tradicionalmente la administración ha sido vinculada con el campo empresarial, este vínculo sólo representa una parte de su actividad puesto que contempla una serie de características que le permiten alcanzar un concepto científico las cuales son:

**Universalidad.-** Se aplica a todo organismo social, público o privado, e internamente en todos los niveles de responsabilidad.

---

<sup>35</sup> NOTIMEX, "Destacan boom del cine documental en México y el mundo," *20 minutos*, 1 de Abril de 2016. <http://www.20minutos.com.mx/noticia/79184/0/destacan-boom-del-cine-documental-en-mexico-y-el-mundo/>

<sup>36</sup> La autora refiere que los cuasimentales son películas de ficción que están basadas en un tratamiento documental o pietaje documental que ha sido visiblemente procesado, ficcionalizado, animado. Cita como ejemplos las películas: *Vals con Bashir*, de Ari Folman y *La clase*, de Laurent Cantet.

<sup>37</sup> Elena y Mara Fortes, "Arquitectura de la experiencia: documental mexicano contemporáneo," en: *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: documental* (México: Cineteca Nacional, 2014), 9.

<sup>38</sup> Sergio Hernández y Rodríguez, "Administración, empresa y su gestión," en: *Introducción a la Administración* (México: McGraw Hill, 2011), 2-3.

**Especificidad.-** Al igual que todas las ciencias del conocimiento, además de ser universal, es específica, de acuerdo con las necesidades de cada organismo.

**Unidad Temporal.-** Para su estudio académico, las fases o etapas de la práctica administrativa se analizan de manera específica, pero se aplican una y todas a la vez.<sup>39</sup>

Es así que los propósitos fundamentales de la administración son el desarrollo de modelos y métodos que permitan el diseño de una estructura administrativa específica para cualquier organismo social y la comprensión del ambiente en que se desempeña una organización. De acuerdo a Sergio Hernández en su libro *Fundamentos de Administración*, los responsables de la administración deben tener siempre claros los conceptos de productividad, competitividad y rentabilidad. El autor, define **productividad** al resultado de la correcta utilización de los recursos con relación a los productos y servicios generados. La **competitividad** es la facultad organizativa para crear, desarrollar y sostener capacidades superiores en términos de atributos de sus productos y servicios respecto a las de otras empresas que compiten por el mismo mercado. La **rentabilidad** se define como el índice o coeficiente de utilidades o beneficios que rinde el capital invertido en una empresa.<sup>40</sup>

## Administración Estratégica

La planeación estratégica es un enfoque y corriente administrativa desarrollada por el profesor de la escuela de negocios de la Universidad de Harvard, Michael Porter en donde se hace énfasis en la importancia del análisis de la competencia y el entorno en donde se desenvuelve la empresa, de esta forma la planeación estratégica desarrolla planes rectores de acción que sirven de gran utilidad para la sustentabilidad de una empresa o proyecto. Podemos definir a la planeación estratégica como una herramienta de dirección para sustentar las decisiones de largo plazo de las empresas e instituciones que les permite gobernar su futuro y adaptación constante a las circunstancias cambiantes del entorno.<sup>41</sup>

## Diferencias entre Administración Estratégica y Operativa

---

<sup>39</sup> Facultad de Contaduría y Administración, Sistema Universidad Abierta y Educación a Distancia, "La Administración y las Organizaciones," en: *Fundamentos de Administración* (México: UNAM, FCA, 2012), 29, [http://fcasua.contad.unam.mx/apuntes/interiores/docs/2012/administracion/1/fundamentos\\_administracion.pdf](http://fcasua.contad.unam.mx/apuntes/interiores/docs/2012/administracion/1/fundamentos_administracion.pdf)

<sup>40</sup> Sergio Hernández y Rodríguez, "Administración, empresa y su gestión," 4-5.

<sup>41</sup> Sergio Hernández y Rodríguez, "Planeación estratégica", 276.

De acuerdo al apunte de Administración Estratégica realizado por la Facultad de Contaduría y Administración de la Universidad Nacional Autónoma de México, la diferencia entre una administración de perfil estratégico y una de índole operativa consiste en que el factor estratégico es un proceso organizacional cuyo desempeño es de vital importancia en la interacción con su medio ambiente, tanto interno como externo, (principalmente este último) es referencia básica para la toma de decisiones y la formulación de la estrategia, de esta forma, la administración estratégica está al pendiente de factores que pueden afectar el manejo de las organizaciones para identificar oportunidades y amenazas. En tanto que la administración operativa centra su atención en las cuestiones de la organización tales como sueldos, personal de capital humano, precios etc.<sup>42</sup>

## Plan de Negocios

El plan de negocios es un documento de análisis con información ordenada para toma de decisiones sobre llevar a la práctica una idea, iniciativa o proyecto de negocio. Tiene entre sus características ser un documento ejecutivo, demostrativo de un nicho o área de oportunidad, en el que se evidencie la rentabilidad, así como la estrategia a seguir para generar un negocio viable.<sup>43</sup>

El plan de negocios se circunscribe dentro del área de planificación administrativa y se constituye como un elemento en el cual permite establecer objetivos y metas en el desarrollo de una empresa u organización. También otorga un enfoque estratégico respecto al mercado en el que se encuentra el proyecto, para identificar mercados objetivos, oportunidades de desarrollo, las cuales pueden ser identificadas con anticipación, por lo cual, la organización o emprendedor cuenta con un marco de orientación y corrección.

La pertinencia de desarrollar un plan de negocios orientado al cine documental consiste en que mediante el desarrollo de un plan de negocios se deben analizar presupuestos, acuerdos de distribución, promoción, análisis de la industria y de la competencia. La revisión de los puntos anteriores permiten clarificar los objetivos y capacidades (económicas, humanas, técnicas) de un productor/director de cine documental para determinar el mejor curso de acción posible para el proyecto.

## Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2010-2017

---

<sup>42</sup> Facultad de Contaduría y Administración, Sistema Universidad Abierta y Educación a Distancia, "Características generales de la administración operativa y de la administración estratégica" en: *Administración Estratégica* (México: UNAM, FCA, 2012), 9-10, [http://fcasua.contad.unam.mx/apuntes/interiores/docs/20172/administracion/8/LA\\_1824\\_25087\\_A\\_Admon\\_estrategica.pdf](http://fcasua.contad.unam.mx/apuntes/interiores/docs/20172/administracion/8/LA_1824_25087_A_Admon_estrategica.pdf).

<sup>43</sup> CONACYT, *Definición de Plan de Negocios*.

Para dar sustancialidad y veracidad a mi análisis del estado actual del cine documental parto del estudio de la información de datos estadísticos referentes a la producción, distribución y exhibición cinematográfica que se registra en los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano del Instituto Mexicano de Cinematografía 2010-2017. En los *Anuarios del Cine Mexicano 2015 y 2016*, se incluyó el desempeño del documental en la televisión pública y la clasificación de los documentales más vistos en el año, de esta forma también incluyo el documental en televisión y enfatizo la importancia de la televisión pública como medio de difusión. De acuerdo al IMCINE el Anuario Estadístico es un recuerdo pormenorizado del quehacer cinematográfico en el país, y también una herramienta de análisis para identificar los retos que enfrenta el desarrollo del cine nacional, de esta forma se ha compilado información de la actividad cinematográfica que se realiza en nuestro país a partir del 2010 (año en que se publicó el primer volumen) hasta el 2017 (número vigente). Mediante el uso y análisis de datos descriptivos oficiales del ciclo económico de una producción cinematográfica de cine documental (producción, distribución y exhibición) es posible exponer una postura crítica responsable sin tener la pretensión de desestimar y desvalorizar el trabajo de los realizadores y personas que intervienen en la producción de cine documental en México, como puntualiza el maestro Jorge Ayala Blanco "independientemente de sus más o menos resueltos problemas de producción y sus problemas de distribución y exhibición(...) y aparte de construir un pésimo negocio, la buena salud y el talento desplegado por el cine mexicano en años recientes se refleja, sin duda, y eso se descubre a primera vista, en la enorme diversidad y la originalidad plausible de los temas que ha abordado con mayor, menor o ninguna suerte.<sup>44</sup>

## Perspectivas y análisis de especialistas en cine documental

Para efectos de este estudio las principales fuentes bibliográficas en las que apoyo mi estudio son los libros *Miradas a la Realidad* 1 y 2 del maestro José Rovirosa y del análisis crítico del cine documental y del mercado cinematográfico nacional que realizan los maestros del CUEC Jorge Ayala Blanco y Carlos Mendoza. El maestro Ayala Blanco en sus libros que constituyen la antología del Cine Mexicano, particularmente en los ejemplares: *La Herética del Cine Mexicano*<sup>45</sup> y *La Lucidez del Cine Mexicano*<sup>46</sup>. En su prólogo de *La Herética del Cine Mexicano*, Jorge Ayala Blanco realiza una aguda crítica hacia la dependencia de apoyos públicos para la producción cinematográfica enunciando las siguientes preguntas: ¿Cuántas abyecciones más habrás de hacer en público y en privado para hacerte ver por los poderosos instantáneos, olvidando que la dependencia del IMCINE se paga muy cara, demasiado cara, con la no-

---

<sup>44</sup> Jorge Ayala, "Prólogo," en *La Herética del Cine Mexicano* (México: OCEANO, 2006), 17.

<sup>45</sup> Jorge Ayala Blanco. *La Herética del Cine Mexicano* (México: OCEANO, 2006).

<sup>46</sup> Jorge Ayala Blanco. *La Lucidez del Cine Mexicano* (México: UNAM, 2017).

distribución/exhibición perpetuamente diferidas hasta la exigüidad o el desánimo del olvido, quizá tras un par de pasadas más o menos baldías por la Cineteca Nacional? ¿Quién está dispuesto a tirarse el boleto para modificar de raíz y radicalmente esta situación, en vista de que la función del Estado no es producir películas nacionales, sino crear las condiciones para que éstas sean redituables? ¿Quién le entrará a afectar a los más poderosos intereses hegemónicos internacionales? ¿Porqué hablar de cine mexicano equivale siempre a hacer el último inventario antes de liquidación?<sup>47</sup>. Por su parte las fuentes bibliográficas que consulté del cineasta Carlos Mendoza son: *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental, Avatares del documental contemporáneo, El guión para cine documental*, y su escrito publicado en los *Cuadernos de Estudios Cinematográficos Número 8* del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos: *El documental ese limosnero criticón*<sup>48</sup> y particularmente de su ensayo *Gano premios luego existo. El documental mexicano después de Masacre en Columbine*, contenido en su libro *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental* en el cual expone la condición de (neo)mecenazgo gubernamental adaptado al cine documental. En él avizora la amenaza que representa la aplicación de este modelo, si bien, el Estado apoya un cierto tipo de documental (cercano a la vanguardia del documental de creación) no existen las condiciones legales y comerciales que garanticen que los documentales subvencionados por el Estado Mexicano subsistan en un mercado cinematográfico intensamente competitivo.

Debido a que Carlos Mendoza mantiene una perspectiva crítica en relación con el cine documental y a su vez también es coordinador del medio independiente Canal 6 de Julio, procedí a la elaboración de un cuestionario el cual fue respondido vía correo electrónico con el propósito de conocer una opinión actualizada concerniente al cine documental mexicano. Para el análisis del estado actual del cine documental también envié cuestionarios (vía e-mail) a los maestros del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos: Felipe Coria y Diego Zavala Scherer, mientras que el maestro Víctor Ugalde me otorgó un cuadro referente a la distribución del ingreso en cines. Al cineasta Cristian Calónico de la Universidad Autónoma Metropolitana y coordinador del *Festival de Cine y Video Contra el Silencio Todas las Voces*, le realicé una entrevista en la sede de la *Asociación Voces contra el Silencio*. Todos ellos, amablemente me otorgaron sus perspectivas y postura crítica con relación al cine documental mexicano contemporáneo.

La opinión del maestro Diego Zavala Scherer se aboca al vínculo documental- televisión pública y de Cristian Calónico referente al desempeño del Festival de Cine y Video y sus labores de difusión. También,

---

<sup>47</sup> Jorge Ayala Blanco. "Prólogo," en: *La Herética del Cine Mexicano* (México: OCEANO, 2006), 16-17.

<sup>48</sup> Carlos Mendoza, "El documental ese limosnero criticón," en *Cuadernos de Estudios Cinematográficos* (México: UNAM, 2011), 109-135.

me otorgó bibliografía de los encuentros realizados durante la realización del festival, los cuales fueron de gran utilidad: ***Coloquio Internacional Políticas Culturales y Problemáticas Sociales 2010***<sup>49</sup> y ***El documental del Siglo XXI***<sup>50</sup>. La opinión del cineasta y crítico de cine Felipe Coria se orienta particularmente a la imposición de una tendencia autoral en el documental mexicano actual; también realiza un análisis crítico respecto al otorgamiento de fondos públicos, la inviabilidad de estrenar una mayor cantidad de documentales debido a la saturación del mercado cinematográfico y también a la falta de opiniones y análisis dentro de la comunidad cinematográfica en México para abordar desde una perspectiva crítica el cine documental que se realiza en nuestro país. La aportación del maestro Víctor Ugalde consistió en la explicación de la distribución del ingreso en taquilla de los estrenos en salas de cine.

También, es importante puntualizar que la tutora de la presente tesis de investigación, la maestra Nancy Ventura contó con una participación significativa, debido a que su tutoría resultó fundamental en el desarrollo de los capítulos aquí expuestos, además de que su experiencia en la producción de documentales independientes (dentro de su experiencia laboral cuenta con haber sido productora de la casa productora Canal 6 de Julio) derivó en el planteamiento de la alternativa expuesta en la presente tesis (el plan de negocios).

---

<sup>49</sup>Voces contra el Silencio. *El Documental del Siglo XXI* (México: Voces Contra el Silencio. Video Independiente A.C, 2006)

<sup>50</sup>S/A. *Memoria del Coloquio Internacional Políticas Culturales y Problemáticas Sociales* (México: Voces Contra el Silencio. Video Independiente A.C, 2010)

# Capítulo I: El estado del cine documental en México

## Introducción

El presente capítulo describe en cifras las condiciones del cine documental tomando como años de referencia el ciclo 2010-2017. La razón de acotar la información a estos años corresponde principalmente a que en este periodo de tiempo es posible contar con información estadística referente al cine documental en términos de producción, distribución y exhibición contenida en los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano, materiales elaborados desde el año 2010 por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y que constituyen una herramienta de análisis para determinar la condición estructural de la cinematografía nacional y del cine documental en México.

## Producción de documentales 2010-2017

Desde la publicación del primer *Anuario Estadístico del Cine Mexicano en 2010* se tiene registrado que el número de producciones de cine documental ha tenido un desarrollo sostenido en la presente década. En el primer volumen del *Anuario Estadístico del Cine Mexicano (2010)* se registró que la producción de cine de ficción representaba el 80% de las películas realizadas en el año, mientras que el cine documental mantenía un 20% del total de la producción cinematográfica nacional<sup>51</sup>. En 2017 en el Resumen Estadístico del Anuario del Cine Mexicano se estima que del 100% de producciones cinematográficas nacionales<sup>52</sup> producidas en el año<sup>53</sup>, alrededor del 40% del total de la producción de cine (la cual engloba las películas que son realizadas en los géneros cinematográficos: documental, ficción y animación) corresponde específicamente a largometrajes de cine documental, dando un total de 66 documentales realizados en 2017<sup>54</sup>. La cifra anterior, refiere que la producción de documentales en nuestro país mantuvo el mismo nivel de producción que en 2016, en donde también se contabilizaron un total de 66 largometrajes producidos de cine documental. Si bien, la producción de largometrajes no registró cambio alguno en el 2017, resulta importante que no se haya registrado un decremento en el número de documentales realizados (en 2015 se registraron un total de 50 documentales producidos).

---

<sup>51</sup> Se denomina producción cinematográfica nacional a las películas en la modalidad de largometraje con méritos culturales, artísticos y cinematográficos, cuyos gastos de producción se realicen en territorio nacional en más del 70% y cuyo personal de reparto, creativo o técnico en su conjunto sea de nacionalidad mexicana en más de un 70%.

<sup>52</sup> La Ley Federal de Cinematografía reconoce a la producción cinematográfica nacional como una actividad de interés social, sin menoscabo de su carácter industrial y comercial, por expresar la cultura mexicana y contribuir a fortalecer los vínculos de identidad nacional entre los diferentes grupos que la conforman.

<sup>53</sup> En 2017 se produjeron un total de 176 largometrajes de producción nacional de los géneros documental, ficción y animación. El volumen de películas producidas mantiene a nuestro país dentro de los 20 países con mayor producción cinematográfica en el mundo y dentro de los tres primeros países de América Latina. De acuerdo al IMCINE, el 45 % de la producción de largometrajes está financiada con apoyo del Estado, el cual destinó un total de 800 millones de pesos (45 millones de dólares) para impulsar la producción cinematográfica nacional por medio de los estímulos fiscales a la producción (Eficine Producción) y los fideicomisos Foprocine y Fidecine.

<sup>54</sup> IMCINE, "Resumen Estadístico," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017* (Marzo 2018): 15, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

## Largometrajes y cortometrajes<sup>55</sup> documentales producidos 2010-2017

Tabla 1

Año	Documentales producidos
2010	39
2011	38
2012	34
2013	30
2014	45
2015	50
2016	66
2017	66
<b>TOTAL 2010-2017</b>	<b>368</b>

Tabla 1.1

Año	Cortometrajes producidos
2010	57
2011	124
2012	102
2013	65
2014	101
2015	90
2016	124
2017	104
<b>TOTAL 2010-2017</b>	<b>767</b>

En las tablas **1** y **1.1** se muestra el número de producciones de género documental en formato de largometraje y cortometraje que se han realizado desde el 2010 de acuerdo a los **Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano de IMCINE**. Es importante especificar que en los Anuarios describen que es una tarea complicada tener un registro estadístico exacto del número de documentales producidos en el año, en gran parte debido a los avances tecnológicos en materia de realización que posibilitan acrecentar la producción de documentales en formato digital, por lo que no tenemos información referente a qué aspectos caracterizan a estas producciones, en que lugar se realizó el largometraje, mediometraje o cortometraje,

<sup>55</sup> **Largometraje:** Película cuya duración es superior a 60 minutos. **Cortometraje:** Película cuya duración no exceda 30 minutos.

sinopsis del documental, formas de producción, distribución y exhibición y niveles de formalidad (cuántas personas intervienen en el desarrollo de la obra). También, dado el contexto económico que rodea a los documentalistas en México y en diversas partes del mundo<sup>56</sup>, se vuelve complejo mantener una producción constante de realizaciones de cine documental - a excepción de un número reducido de productoras como el *Canal 6 de Julio*<sup>57</sup>, *Agencia Bengala*<sup>58</sup> y *ClíoTV*<sup>59</sup>. Carlos Mendoza en su libro *Avatares del Documental Contemporáneo* enfatiza esta situación en relación con el cine documental producido en México y otras latitudes: "es necesario insistir en que el mundo del documental no es una entidad homogénea, puesto que en todos los países coexisten distintas circunscripciones de esta vertiente, integradas por públicos y cineastas más o menos definidos, con distintos intereses temáticos y de objetivos, modos de producir y exhibición"<sup>60</sup>. Conforme a esta premisa Carlos Mendoza distingue tres conjuntos del documental: el que integran las empresas que producen documentales para la televisión pública (ejemplo: *El Ruiseñor y la Noche. Chavela Vargas canta a Lorca*, producido por el Canal 22); el circuito auspiciado por las instituciones culturales del Estado (ejemplo: el documental *Tempestad* realizado con fondos obtenidos a través del estímulo fiscal EFICINE), y el documental independiente que se produce con bajos recursos, que es difundido de modo informal y cuyos filmes frecuentemente no han sido legalizados (ejemplo: el cineasta independiente Rafael Rangel, director de los documentales: *El grito de los coyotes* y *Un día en Ayotzinapa 43*, tiene como premisa evitar la difusión de sus documentales en festivales de cine, optando preferentemente por canales de exhibición a través del internet)

---

<sup>56</sup>De acuerdo al reporte *The State of the Documentary Field: 2018 Study of Documentary Professionals*, los ingresos de los profesionales en cine documental (directores, productores, editores, directores de fotografía, ejecutivos de festivales) son bajos e inconsistentes. Aproximadamente 4 de cada 10 profesionales afirman que menos de una cuarta parte de sus ingresos personales en el año, provienen de realizar cine documental. De acuerdo al estudio, 8 de cada 10 documentalistas recibieron menos de 25 mil USD por su trabajo más reciente. Referente a los ingresos del documental en el mercado, 4 de cada 10 documentalistas (42%) informaron que su película más reciente no generó ningún ingreso, el 36% de encuestados afirmó que la película obtuvo los ingresos necesarios para cubrir los costos de producción, mientras que alrededor del 22% de los encuestados, informaron que el estreno de su documental más reciente obtuvo ingresos suficientes para cubrir los costos producción y obtener ganancias.

**Fuente:** Katy Borum, William Harder, Center for Media & Social Impact: American University School of Communication, "Economics and Funding," *The State of the Documentary Film: 2018 Study of Documentary Professionals* (Septiembre 2018):11-13, <http://cmsimpact.org/wp-content/uploads/2016/08/CMSI-State-of-Documentary-Field-2018.pdf>

<sup>57</sup> El cineasta y coordinador del Festival Contra el Silencio, Todas las Voces, Cristian Calónico argumenta que a partir del impacto que tuvo el documental *Crónica de un Fraude*, nació el Canal 6 de Julio, constituyéndose como un colectivo que se ha dedicado a producir a lo largo de 25 años una gran cantidad de documentales sobre temas principalmente políticos y sociales, con un estilo muy particular. Afirma que la propuesta del Canal es la más consolidada de nuestro país en el video documental independiente de los últimos 30 años.

**Fuente:** Cristian Calónico, "Perspectivas y análisis del cine documental mexicano," entrevistado por Alejandro Ponce, Enero 2017.

<sup>58</sup> Bengala es una agencia dedicada al desarrollo de proyectos cinematográficos y audiovisuales. En el 2015, estrenó el documental *El poder de la silla* (Diego Enrique Osorno y Andrés Clariond Rangel), el largometraje *Mañana psicotrópica* (Alexandro Aldrete), la serie web *Los cuadros negros* (Diego Enrique Osorno) y el documental *Las letras* (Pablo Chavarría). Actualmente se encuentra desarrollado el nuevo proyecto de Roberto Hernández codirector del documental *Presunto Culpable*.

**Fuente:** "Sobre Nosotros," Agencia Bengala, consultada 12 Marzo 2019, <http://www.agenciabengala.com/nosotros>

<sup>59</sup> Clío es un proyecto editorial y audiovisual creado por el historiador Enrique Krauze y el empresario Emilio Azcárraga Milmo en 1991. En el año de 1998 inicia la producción de documentales televisivos, transmitidos en la señal de la empresa de medios Televisa. Las temáticas de sus documentales son de diversa índole: historia, política, temas sociales y políticos, arte, cine y deportes.

**Fuente:** "Quiénes Somos," Clío, consultada 12 Marzo 2019, <https://www.cliotv.com/sobre-clio/>

<sup>60</sup>Carlos Mendoza, "Mercancía Inusual," en: *Avatares del documental contemporáneo* (México: UNAM, 2016), 91-92.

La cineasta Afra Mejía, miembro fundador de *Documentalistas Mexicanos en Red* señala que si bien México es un país productivo en documentales, no se sabe exactamente la cantidad de producciones que se han hecho y quiénes son sus creadores, pues existen documentalistas que ejercen sus producciones en los límites de la individualidad, y no establecen contacto para dar cuenta de su trabajo final y sus sitios de exhibición.<sup>61</sup> El cineasta Cristian Calónico coordinador del *Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Independiente Contra el Silencio Todas Las Voces* estima que la producción de documentales en México ronda entre los 400 y 500 documentales al año de los cuales no sabemos su existencia y que son realizados en su mayoría por grupos sociales (activistas, Organizaciones no Gubernamentales) y por diversas Universidades en el interior de la República que tienen la necesidad de expresar sus demandas sociales y cotidianidad, y que han encontrado en el documental un medio de expresión favorecido por el acceso a la tecnología, factor que ha permitido el desarrollo del cine documental en México.<sup>62</sup>

También, es importante puntualizar que la información referente a la producción del cine documental contenida en los Anuarios ha sido menos detallada en las versiones 2012-2017, respecto a los Anuarios 2010 y 2011. En estos *Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano* (2010 y 2011) se incluyeron los documentales producidos en formato de medimetraje,<sup>63</sup> y también incorporaron la ubicación geográfica de los documentales producidos en México en los formatos de cortometraje y largometraje<sup>64</sup>. Determinar el lugar específico en donde se producen los documentales es una tarea pendiente debido a que en *el Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017* clasifican de forma general los porcentajes de la producción cinematográfica (documental, ficción y animación) que se realizan en los Estados de la República y la Ciudad de México, por lo cual se desarrolla una perspectiva centralista en relación a la producción de cine documental y no podemos conocer en forma concreta si en los últimos años se han constituido polos audiovisuales importantes de cine documental en diversas regiones del territorio nacional.

---

<sup>61</sup>El Informador, "El documental, ¿el patito feo del cine," *El Informador*, 8 de Abril de 2014. <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2014/522064/6/el-documental-el-patito-feo-del-cine.htm>

<sup>62</sup> Cristian Calónico, "Perspectivas y análisis del cine documental mexicano," entrevistado por Alejandro Ponce, Enero 2017.

<sup>63</sup> En 2010 se produjeron 22 medimetrajes, mientras que en 2011 esta cifra aumentó, contabilizando un total de 39 medimetrajes.

**Fuente:** IMCINE, "Producción," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2011*(Marzo 2012):72, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

<sup>64</sup> En 2011 la producción de documentales en formato de largometraje, medimetraje y cortometraje registró un total de 201 producciones. Más de la mitad de estas películas se realizaron en la Ciudad de México con un total de 123 películas producidas. Los Estados de la República que registraron realizaciones de cine documental fueron Michoacán (8 películas), Nuevo León (7 películas), Veracruz (4 películas), Puebla (4 películas). En Baja California, Guanajuato, Jalisco, Oaxaca, Sinaloa y San Luis Potosí se produjeron 3 películas. En el Estado de Morelos se registraron 2 producciones, mientras que en los Estados de Chiapas, Coahuila, Durango, EDOMEX, Hidalgo, Nayarit, Tamaulipas únicamente se produjo una película. Los Estados de Aguascalientes, Chihuahua, Guerrero, Quintana Roo, Yucatán y Zacatecas no registraron ninguna película. El resto de la producción fue contabilizada de acuerdo a la categorías " Diversos estados" con 10 películas y "Diversos países" con 19 películas.

**Fuente:** IMCINE, "Producción," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2011* (Marzo 2012):73, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

Respecto al formato de cortometraje<sup>65</sup>, en el *Anuario Estadístico del Cine Mexicano de 2017* indican que se produjeron un total 104 cortometrajes de cine documental, lo cual representó el 20% del total de cortometrajes producidos en 2017 (590 cortometrajes producidos de documental, ficción y animación). El dato anterior revela que la producción de cortometrajes de cine documental disminuyó un 16% por ciento respecto a 2016, puesto que en ese año se produjeron un total de 124 cortometrajes. Al igual que los largometrajes, se precisó con porcentajes la producción de este formato en todo el territorio nacional, sin embargo, la producción de cortometrajes, también se clasificó en conjunto con los géneros cinematográficos de ficción y animación, por lo cual no tenemos conocimiento con relación al Estado de la República en donde se realizaron específicamente los 104 cortometrajes documentales producidos en 2017.<sup>66</sup>

Desde el año 2010 en que se registraron 39 documentales hasta llegar a las 66 producciones del 2017 observamos que la producción de cine documental ha mantenido un ritmo de crecimiento sostenido en la presente década exceptuando el 2013, en donde hubo una disminución de la producción en relación al 2012. Respecto a la década anterior 2000-2009 en el *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2010* se contabilizaron los documentales producidos a partir del año 2006 considerando aquellas producciones realizadas bajo un esquema industrial con formatos de video digital o en 35 mm. Con base en esa metodología, se registró que en 2006 la producción de documentales fue de un total de 8 películas, en 2007 contaron 5 películas, en 2008, 13 películas y para los años 2009 y 2010 se produjeron un total de 14 películas.<sup>67</sup>

## Producción de documentales 2006-2010 (producidos con esquema industrial en formato digital o en 35mm)

Tabla 1.2

Año	Documentales producidos
2006	8

<sup>65</sup> De acuerdo al *Programa Institucional del Instituto Mexicano de Cinematografía 2014-2018*. Se determinó que el total de cortometrajes apoyados por el IMCINE, mediante el Concurso Nacional Proyectos de Cortometraje durante el periodo 2013-2018 fue de 146 cortometrajes.

**Fuente:** IMCINE, "Avances y Logros," *Programa Institucional del Instituto Mexicano de Cinematografía 2014-2018* (Diciembre 2018):6, [https://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content\\_entry537f86d093e05abc550000d3/5c7720f99d727957db00040c/files/Programa\\_Institucional\\_2014\\_2018\\_IMCINE.pdf](https://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry537f86d093e05abc550000d3/5c7720f99d727957db00040c/files/Programa_Institucional_2014_2018_IMCINE.pdf)

<sup>66</sup> En 2017 se produjeron un total de 590 cortometrajes (de los cuales 104 corresponden a realizaciones de cine documental) en gran parte de los Estados de la República Mexicana. La Ciudad de México encabeza el lugar donde se registró un mayor número de producciones, con un porcentaje del 42.6%, lo cual significa que se realizaron alrededor de 253 cortometrajes. Los datos anteriores son indicadores de la alta concentración de la producción cinematográfica de cortometrajes en la Ciudad de México, empero, se debe puntualizar que el porcentaje de producción de cortometrajes en la CDMX disminuyó un 15% respecto al 2016, en donde la producción registro un porcentaje del 58%, contabilizando un total de 327 cortometrajes realizados. El resto del país registró un porcentaje del 57% con un total de 336 producciones, las cuales en su mayoría se realizaron en los Estados de Jalisco, Michoacán, Nuevo León, Veracruz, Puebla y Guanajuato.

**Fuente:** IMCINE, "Producción," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017* (Marzo 2018): 61-62, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

<sup>67</sup> IMCINE, "Producción," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2010* (Marzo 2011): 50, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

2007	5
2008	13
2009	14
2010	14

Fuente: Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2010

La presente tabla 1.2 muestra los documentales producidos en la primera década del 2000 de acuerdo al *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2010*. Los datos anteriores indican el impulso que adquirió en la segunda mitad de la década la producción de cine documental en nuestro país, debido a que en años anteriores (particularmente en la primera mitad de la década del 2000) se registraron escasos largometrajes de cine documental realizados<sup>68</sup>. A continuación se presenta en la tabla 1.3, los documentales con mayor asistencia en este periodo de tiempo.

### Documentales estrenados con mayor asistencia 2005-2009<sup>69</sup>

Tabla 1.3

Título	Director	Año	Copias	Espectadores
Fraude: Mexico 2006	Luis Mandoki	2007	200	308,731
JC Chávez	Diego Luna	2007	56	67,440
En el Hoyo	Juan Carlos Rulfo	2006	25	65,500
¿Y tú, Cuánto Cuestas?	Olallo Rubio	2007	18	56,456
Bajo Juárez. La Ciudad Devorando a sus Hijas	Alejandra Sánchez, Jose Antonio Cordero	2008	16	30,600
Ni muy muy... ni tan tan. Simplemente Tin Tan	Manuel Márquez	2005	14	20,400
Ladrones Viejos	Everardo González	2008	12	13,631
Timbiriche. La Misma Piedra	Carlos Marcovich	2008	44	10,200
Mi vida dentro	Lucía Gajá	2009	10	9,600

<sup>68</sup> Algunos de los largometrajes documentales realizados en la primera década del 2000 y exhibidos en salas de cine: *Del olvido al no me acuerdo* (Juan Carlos Rulfo, 2000), *Gabriel Orozco* (Juan Carlos Marín, 2002) y *La canción del pulque* (Everardo González, 2003).

<sup>69</sup> Gerardo Salcedo, "Una Mirada al Documental Contemporáneo Mexicano. Luz y Paradojas," *Cine Toma Revista Mexicana de Cine*, n.º7 (2009): 26.

Un Retrato de Diego	Gabriel Figueroa, Diego López	2007	10	8,000
Trazando Aleida	Christiane Burkhard	2009	8	6,053

## Algunas consideraciones a la producción documental

El número de documentales (en formatos de cortometraje y largometraje) producido durante este periodo (2010- 2017), establece que acontecemos a una etapa de crecimiento y desarrollo en la historia de este género cinematográfico en nuestro país (comparando el nivel de producción de largometrajes documentales de la década anterior 2000-2010)<sup>70</sup>, tendencia que se mantendrá estable y a la alza en los próximos años; sin embargo, aunque la producción de cine documental ha ido en ascenso, la cuota de distribución y exhibición del cine documental mexicano se encuentra desarticulada respecto a la producción. En 2016 únicamente se estrenaron 21 documentales en salas cinematográficas con una asistencia total valorada en 104 mil 785 espectadores e ingresos estimados en 4 millones 653 mil 324 pesos, lo cual indica que las producciones de cine documental mexicano tienen un magro desempeño en relación con el número de espectadores y recaudación en taquilla<sup>71</sup> y refleja una condición crítica si tomamos como referencia que los documentales *Bellas de Noche* (María José Cuevas) y *La Libertad del Diablo* (Everardo González) captaron mayores recursos económicos para su producción a través del EFICINE que el total de ingresos en taquilla de las 21 películas de cine documental estrenadas en 2016.<sup>72</sup> Para el año 2017 hubo un incremento en términos de ingresos, asistencia y películas estrenadas para el cine documental. De acuerdo al último *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017* se determinó que estos indicadores registraron un

<sup>70</sup> Si bien en la presente década hay un auge en la producción de cine documental la cual ha motivado la idea de que el documental mexicano se encuentra en su mejor etapa en cuanto a narrativas, temáticas y niveles de producción, en décadas anteriores también hubo un número importante de realizaciones de cine documental. El cineasta Juan Francisco Urrusti escribe en su ensayo: *El documental como camino*, que en 1976 se creó el Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista (INI), con la idea de registrar las expresiones indígenas. Con el auge petrolero ocurrido durante la Administración del Presidente José López Portillo (1976-1982) se creó el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), el cual dotó de recursos suficientes al INI y a su Archivo Etnográfico Audiovisual. Con los recursos necesarios se emprendió un proyecto de registro (se intentó realizar un rescate audiovisual de los 56 grupos étnicos del país), documentación y difusión audiovisual de las culturas indígenas de México. Aunque cabalmente no se cumplió el objetivo, el maestro Juan Francisco Urrusti, argumenta que entre 1978 y 1989 se produjeron 43 películas en 16 mm sobre 23 grupos indígenas de México. Este proyecto se constituyó como un importante referente del cine documental mexicano y de antropología visual en el continente.

**Fuente:** Juan Francisco Urrusti, "El documental como camino," en: *El viaje...Rutas y caminos andados para llegar a otro planeta* (Madrid: Centro de Capacitación Cinematográfica, DocumentaMadrid, 2012), 160.

<sup>71</sup> Para el Instituto Mexicano de Cinematografía, las películas mexicanas, al igual que otras cinematografías del mundo, enfrentan variadas dificultades, además del reducido espacio en pantallas deben hacer frente a campañas publicitarias de gran impacto y contundente despliegue mediático.

<sup>72</sup> En 2013 a través de EFICINE producción, el documental *Bellas de Noche* obtuvo un total de 6 millones de pesos, y para su distribución en 2016 logró percibir las cantidades de 1 millón, 760 mil pesos y 440,000 mil pesos (por medio de dos empresas distintas). El documental *La Libertad del Diablo* por medio de EFICINE en 2014 obtuvo la cantidad de 6 millones de pesos y para el ejercicio fiscal 2016 fue acreedor a un millón de pesos.

**Fuente:** "EFICINE Proyectos Aprobados," SHCP, consultada el 17 de Mayo 2018, <https://www.estimulosfiscales.hacienda.gob.mx/es/efiscales/eficine>.

total de 6 millones 383 mil pesos, 969 pesos de ingresos en taquilla (se sumaron 1 millón 730 mil, 645 pesos respecto al 2016, lo cual significó un aumento del 37% en este indicador), un total de 32 películas estrenadas (11 documentales más respecto a 2016) y 137 mil espectadores totales (un aumento de 32 mil, 215 espectadores con relación a 2016).

## Documentales producidos - Documentales estrenados 2010-2017

Tabla 1.4

<b>Año</b>	<b>Documentales producidos</b>	<b>Documentales estrenados</b>
2010	39	20
2011	38	25
2012	34	30
2013	30	26
2014	45	16
2015	50	17
2016	66	21
2017	66	32
<b>Total</b>	<b>368</b>	<b>187</b>

La tabla 1.4 presenta la disparidad entre el número de documentales producidos en el año y los estrenos<sup>73</sup> en salas de exhibición, en el cual se observa que desde el 2014 existe un marcado descenso en el número de producciones de cine documental que son estrenadas en salas de cine, no obstante que a partir del mismo año comienza un importante incremento en la producción de cine documental. Es preciso exponer que una cantidad de realizaciones de cine documental no consiguen acceder a una distribución y exhibición comercial, por lo cual, las producciones quedan circunscritas para su exposición al circuito cultural representado por la Cineteca Nacional<sup>74</sup>, festivales especializados en cine documental (*Contra el Silencio Todas las Voces, DOCSMX, Gira Ambulante*), Universidades, Cine clubes, los cuales se han erigido como uno de los espacios principales de difusión para las películas de cine documental; también, debido al escaso

<sup>73</sup> Estreno. Se entenderá como estreno la primera exhibición al público en al menos una pantalla de cine por exhibidor en cada municipio del territorio nacional, así como en cada delegación de la Ciudad de México, programada en sus horarios habituales y por un periodo no inferior a una semana.

<sup>74</sup>En 2017 la Cineteca Nacional se constituyó como el foro de exhibición alternativa más exitoso del país y el complejo cinematográfico con más estrenos de cine mexicano (el 58% de estrenos de cine nacional acontecieron en la Cineteca), superando a las empresas de exhibición Cinemex y Cinepolis. De acuerdo al Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017, en la Cineteca Nacional, el cine documental ha logrado mejores condiciones de estreno que en las salas de cine comercial, destacando el hecho de que 5 de las películas con más vistas en este espacio de exhibición fueron de género documental.

interés para la comercialización del cine documental (Carlos Mendoza considera que el cine documental es un producto desatendido por las grandes distribuidoras transnacionales y las empresas exhibidoras, puesto que ven en él una mercancía no estandarizada y explosiva), el internet y las plataformas digitales<sup>75</sup> de video en línea (Youtube, Vimeo) se han vuelto un recurso logístico cada vez más utilizado por los documentalistas para desarrollar espacios de promoción, difusión y exhibición de su película.

De acuerdo al académico Nicholas Garnham la clave de la pluralidad cultural y donde reside el poder y las utilidades no está en el volumen de lo producido sino el acceso en la distribución<sup>76</sup>, entonces se vuelve imperativo que la producción de cine documental requiere del consumo necesario y que las películas sean vistas por el público a cambio de una remuneración económica y cultural que permita el desarrollo del documental, porque si bien hay un florecimiento en la producción de cine documental, su exhibición queda delimitada a festivales de cine nacionales e internacionales y a eventos de corte cultural y académico<sup>77</sup>.

Un artículo publicado por la International Documentary Association (IDA) *Independent Documentary Distribution in Turbulent Times*<sup>78</sup>, expone que el mercado cinematográfico y específicamente la distribución de cine documental se está transformando de forma significativa a un ritmo vertiginoso, en donde han surgido nuevos modelos de exhibición para los contenidos audiovisuales (particularmente el caso de las plataformas digitales de exhibición tipo Netflix, Blim, FilminLatino) que han ocasionado que empresas de distribución tradicionales de producciones de cine documental vayan a la quiebra, además que estas plataformas digitales de exhibición han comenzado a realizar un papel activo y ahora se han erigido en importantes productores y compradores de largometrajes y series de cine documental<sup>79</sup>. De esta forma han

---

<sup>75</sup> Plataforma digital de cine. Sistema informático que permite la ejecución de diversas aplicaciones bajo un mismo entorno, dando a los usuarios la posibilidad de acceder a ellas a través de internet. El usuario solo necesita contar con una conexión a la web que le permite ingreso a la plataforma en cuestión y hacer uso de sus servicios. Estos pueden ser de observación (streaming) y de descarga (download) de los materiales audiovisuales.

**Fuente:** GOBIERNO DE LA REPÚBLICA, *Plan Nacional de Desarrollo: Programa Institucional del Instituto Mexicano de Cinematografía 2014-2018: Avance y Resultados 2017* (2018): 16.

<sup>76</sup> Manuel Pérez Tejada. "La industria de cine mexicano: alta producción, baja exhibición," *ContextoUDLAP*, 14 de Junio 2016. <https://contexto.udlap.mx/la-industria-de-cine-mexicano-alta-produccion-baja-exhibicion/>.

<sup>77</sup> El maestro Jorge Ayala Blanco en su libro *La Lucidez del Cine Mexicano* escribe que la exhibición alternativa capitalina (Cineteca Nacional, Circuito Loreto- Huayamilpas, Cineclubes) representa una válvula de escape que funge como ilusorio cumplimiento de requisitos para percibir los estímulos fiscales, pero que ya abarca la tercera parte de la producción en su conjunto, así recluida en guetos benditos y mínimamente frecuentados. Y así sucesivamente.

<sup>78</sup> Susan Margolin y Jon Reiss, "Independent Distribution in Turbulent Times," *Documentary Magazine*, Enero 17 de 2017. <https://www.documentary.org/feature/independent-documentary-distribution-turbulent-times>

<sup>79</sup> Por ejemplo, los derechos de transmisión a través de internet de los documentales realizados por el escritor Paco Ignacio Taibo II fueron adquiridos por Netflix. De esta forma, gran parte de la obra documental de Taibo II (*Patria*, *Temporada de Zopilotes*, *Pancho Villa*, *El Álamo*) puede visualizarse exclusivamente en esta plataforma.

**Fuente:** Juan Alejo Santiago, "Paco Ignacio Taibo II y Netflix estrenan documental 'Patria,'" *Milenio*, 18 de Enero de 2019. <https://www.milenio.com/cultura/paco-ignacio-taibo-ii-netflix-estrenan-documental-patria>.

comenzado a financiar sus propias producciones, realizan asociaciones con empresas productoras<sup>80</sup> y también compran a través de contacto directo con el realizador, sin la necesidad de adquirir el contenido por medio de una empresa de distribución tradicional. Otro de los grandes problemas que afectan al cine documental es la falta de apoyos institucionales por parte del gobierno (federal y local) para impulsar la producción (particularmente en los Estados Unidos)<sup>81</sup> además de que la distribución se vuelve compleja debido al exceso de producciones (sobre oferta) de este género cinematográfico en diversos formatos (cortometraje y largometraje).

Ante estas coyunturas, los cineastas de cine documental han comenzado a desarrollar una perspectiva de negocios y de entrepreneur (emprendedor), y han instrumentado prácticas de la administración y los negocios como planes de negocio, planes de marketing, estrategias de marca, los cuales pueden coadyuvar a resolver los problemas de aislamiento que rodean al documental. Aunque también es importante matizar que no necesariamente el fin último de una producción de documental es trasladarse en el mercado cinematográfico puesto que los fines que persigue el realizador/productor de un documental son de diversa naturaleza, por ejemplo, la cineasta Tatiana Huevo considera que "lo fascinante y complicado de hacer una película con la realidad como materia prima es que se trata de una búsqueda emocional, sensorial y subjetiva, en las que no hay certezas";<sup>82</sup> mientras que para otros cineastas sus principales motivaciones y valores para realizar cine documental radican en: generar impactos sobre problemáticas sociales; contribuir a la investigación sobre cualquier fenómeno que acontece en la realidad, mantener una independencia creativa, o la importancia artística del cine documental como recurso de expresión <sup>83</sup>

En una pregunta emitida por el autor a los maestros del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos: Diego Zavala Scherer, Felipe Coria y Carlos Mendoza, concierne si el desarrollo del cine documental mexicano debe cimentarse en términos de rentabilidad cultural (IMCINE, define a la

---

<sup>80</sup>Muestra de esto, es la asociación que realizó la empresa Netflix con la campaña productora de contenidos audiovisuales Higher Ground Productions, propiedad del ex Presidente de Estados Unidos Barack Obama (2008-2016), para realizar documentales orientados a diversas temáticas sociales.

**Fuente:** Jon Koblin, "The Obamas and Netflix Just Revealed the Shows and Films They're Working On," *New York Times*, 30 de Abril de 2019. <https://www.nytimes.com/2019/04/30/business/media/obama-netflix-shows.html>

<sup>81</sup> De acuerdo al reporte: *The State of the Documentary Field: 2018 Study of Documentary Professionals* realizado por el Center for Media and Social Impact de la American University School of Communication, se establece que, de acuerdo a una encuesta realizada a profesionales del cine documental (directores, productores, académicos) en los Estados Unidos de América las principales fuentes de financiamiento para un documental son: 30% a través de donaciones de fundaciones y ONG, 22% finanzas personales, 12% mediante un acuerdo con una televisora y 12% por medio de donaciones individuales.

**Fuente:** Caty Borum, William Harder, Center for Media & Social Impact, American University School of Communication. "Economics and Funding," *The State of the Documentary Film: 2018 Study of Documentary Professionals* (Septiembre 2018): 12, <http://cmsimpact.org/report/state-documentary-field-2018-study-documentary-professionals/>.

<sup>82</sup> **Fuente:** Tatiana Huevo. "Prólogo," en: *El viaje...Rutas y caminos andados para llegar a otro planeta* (Madrid: Centro de Capacitación Cinematográfica, DocumentaMadrid, 2012), 12.

<sup>83</sup> **Fuente:** Caty Borum, William Harder, Center for Media & Social Impact: American University School of Communication. "Executive Summary: Challenges and Motivations," *The State of the Documentary Film: 2018 Study of Documentary Professionals* (Septiembre 2018): 9, <http://cmsimpact.org/report/state-documentary-field-2018-study-documentary-professionals/>.

rentabilidad cultural como la promoción que pueda obtener el cine mexicano de calidad en los festivales, muestras, mercados y medios audiovisuales de México y del extranjero, mientras que la ex-directora de IMCINE, Marina Stavenhagen conceptualiza la rentabilidad cultural en términos de memoria y patrimonio visual de una nación) o mediante el consumo en el mercado cinematográfico. Diego Zavala Scherer argumenta que reducir al documental a una sola función social es restringir su efervescencia, su incorrección política y su poder para crear narrativas del mundo histórico; considera que el cine documental puede y debe vivir en ambos conjuntos sin que eso fuera un problema. El problema es no saber para qué hace uno su documental.<sup>84</sup>

El documentalista Carlos Mendoza considera que no debe condicionarse que cualquier documental que sea producido tenga que cumplir el requisito de ser atractivo para un público numeroso. Mendoza expone que siempre hay trabajos valiosos que tienen poco impacto en el gran público y argumenta que esa clase de películas deben ser objeto de apoyos especiales por parte del Estado a través de programas de fomento a la cinematografía nacional. Sin embargo, acentúa que es necesario que se realicen documentales que interesen al público y que ese interés por parte del espectador, sea el punto de partida para establecer políticas de exhibición y recuperación razonables.<sup>85</sup>

Por su parte, el cineasta y crítico de cine Felipe Coria manifiesta que es una difícil cuestión (¿acumulamos cantidad o calidad?). Coria plantea la interrogante con relación a cuántas películas de las cerca de diez mil cintas mexicanas producidas desde la llegada del cine a México tienen esa rentabilidad cultural. Bajo este concepto (rentabilidad cultural) estima que todas (las películas) porque todas y cada una de ellas forman parte del alma nacional. Son los fragmentos que sumados como parte de un enorme mosaico veneciano, conformarían nuestra personalidad audiovisual. Y siguiendo la tendencia de la tecnocracia, todas valen. No importa cuánto, mucho o poco, todas valen. No obstante, Felipe Coria subraya que debería existir un equilibrio, el cual, es difícil que acontezca en los tiempos actuales debido a que el medio cinematográfico está profundamente contaminado. El creador ha pasado a ser el crítico de su propia obra. En consecuencia no hay películas malas, tampoco buenas. Siempre son (películas) “necesarias”, “importantes”, de temas “desconocidos” y situaciones que “merecen tener un público”. Y esto a la larga es una mentira monumental. No hay entrevista de prensa, conferencia, en donde el creador hable de su obra con distancia o pida al público que la evalúe. De inicio existe una opinión, auto complaciente, narcisista que emite el creador, casi imponiendo un veto hacia cualquiera que disienta con él. Aunque la crítica mantiene cierta independencia hasta cierto punto (considera que si bien la crítica no realiza una payola evidente,

---

<sup>84</sup> Diego Zavala, Cuestionario respondido al autor vía email, Abril 2018.

<sup>85</sup> Carlos Mendoza. Cuestionario respondido al autor vía email, Enero 2018.

existen "amistades", "compromisos" que cumplir con productores- distribuidores, por lo que es fácil perdonarle la vida a una cinta o darle de palmadas al creador en la espalda apoyándolo, aunque sea tibiamente), es evidente que el creador establece sus parámetros de auto elogio para promocionar ampliamente su cinta. Que no nos sorprenda entonces que, ante la suma de factores de la anti moda del anti documental<sup>86</sup>, en su terreno sólo haya 846 espectadores (número de espectadores del documental *Quebranto* contabilizados en el Anuario Estadístico del Instituto Mexicano de Cinematografía).<sup>87</sup>

Con base a las cifras vertidas en los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano de IMCINE, podemos afirmar que la producción de cine documental se ha ido consolidando en los últimos años, sin embargo resulta paradójico que la mayoría de éstas producciones se encuentren totalmente desarticuladas de los canales de distribución y exhibición, los cuales son los medios que permiten que los documentales puedan ser vistos por el público. Considero que es un hecho insoslayable celebrar el aumento de la producción de documentales en formato de largometraje y cortometraje, sin embargo, mientras no se modifique la correlación entre el volumen de producción y su distribución, el documental mexicano quedará confinado a representar una mayoría invisible en espera de adquirir significado y presencia en los festivales de cine nacionales e internacionales, pero enteramente desconocido por el público mexicano<sup>88</sup>, no obstante que diversos actores vinculados a los festivales de cine, críticos cinematográficos y cineastas galardonados, consideren que el cine documental mexicano se encuentre en su mejor momento<sup>89</sup>. Hasta ahora, las cifras

---

<sup>86</sup> Para Felipe Coria existe una moda del documental creativo o documental de creación, el cual deja a veces suelto el tema, como no tomando partido, simplemente presentándolo, a veces con estilo entre descuidado y desdeñoso, casi sugiriéndole al público que sea él quien lo monte o edite para que saque sus propias conclusiones. El maestro Coria describe que esta tendencia es realmente, la de un *anti documental*: un equivalente a la anti- moda (el estilo minimalista que impusieron Junya Watanabe, Rey Kawakubo, Ann Demeulemeester, Helmut Lang, Jean Paul Gaultier y otros tantos: un frío desdén deliberado hacia los estilos, que deben ser ligeros, atractivos, que rompan con lo tradicional pero a un costo, muchas veces bastante elevado). Aplicando los fundamentos de la anti- moda al cine documental, Felipe Coria destaca que responde a una moda sobre el individualismo que oscila en su manejo de las temáticas (del narcotráfico a la migración) evitando abordarlas con el debido rigor de una investigación. En este sentido hay una constante improvisación, sujeta la mayoría de las veces al criterio del director- creador (siempre con una visión individualista), que se manifiesta satisfecho con presentar la camiseta y no el conjunto completo del traje. Basta con elegir a un personaje, seguirlo por días y seleccionar no lo más significativo sino a veces lo más preciosista o lo más vacío. Dándole énfasis a lo que parece entrañable pero no lo es. Esto provoca una distancia con el hipotético espectador, que instintivamente rechaza el tema, el estilo, el conjunto completo que se le presenta si no tiene al menos un conocimiento mínimo del asunto (histórico o social).

**Fuente:** Felipe Coria, Cuestionario respondido al autor vía email, 2017.

<sup>87</sup> Felipe Coria, Cuestionario respondido al autor vía email, 2017.

<sup>88</sup> El escritor y crítico de cine Carlos Bonfil en su artículo "*Cine mexicano: las ilusiones del entusiasmo*", razona que el Anuario Estadístico del Cine Mexicano de IMCINE señala el escaso o nulo interés del público por los trabajos de muchos realizadores independientes que deben contentarse con una fugaz cobertura mediática cuando sus cintas consiguen triunfar en festivales internacionales o exhibirse sólo unos días en certámenes locales (Morelia, Guadalajara, Guanajuato, entre otros), para luego quedar condenadas al arrinconamiento o al ninguneo en las carteleras comerciales por falta de voluntad política en verdad comprometida con la difusión de un cine apartado de la estricta recuperación mercantil.

**Fuente:** Carlos Bonfil, "Cine mexicano: las ilusiones del entusiasmo," *La Jornada*, 18 de Marzo de 2018. <https://www.jornada.com.mx/2018/03/18/opinion/a10a1esp>.

<sup>89</sup> En una nota periodística del diario español *El País* publicada el 24 de Octubre del 2017 presentan la opinión de varios directores de cine documental en el marco del XV Festival de Cine de Morelia. Los especialistas mencionan que los filmes de ficción mexicanos atraviesan una etapa de crisis debido a la poca calidad en la dirección de actores y a la pretensión de emular la cultura norteamericana; mientras que las grandes historias, los grandes personajes y grandes fotógrafos existentes en nuestro país, son factores clave para la realización de un buen documental. Muestra del auge que vive el documental en México, es la selección del largometraje *Tempestad* de la directora Tatiana Huezco, por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas para representar a México en la búsqueda de una nominación a los premios Oscar y a los Goya.

**Fuente:** Luis Pablo Beauregard, "Crisis de ficción en el Festival de Morelia," *El País*, 24 de Octubre de 2017. [https://elpais.com/cultura/2017/10/24/actualidad/1508881460\\_879964.html](https://elpais.com/cultura/2017/10/24/actualidad/1508881460_879964.html).

oficiales de los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano elaborados por el Instituto Mexicano de Cinematografía indican lo contrario y desmienten el supuesto auge del documental mexicano (oficial).<sup>90</sup>

## Tipo de producción de documentales 2016-2017

En el 2016 conforme al Anuario Estadístico del Cine Mexicano se produjeron un total de 66 largometrajes de cine documental en México. A continuación se presenta un cuadro con el nombre de la película, y qué tipo de recursos económicos se efectuaron para el proceso de producción. Esto es, si fueron producidos con subvenciones otorgadas por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) o de la Secretaría de Cultura por medio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA); a través de programas de fomento al cine documental (Programa IBERMEDIA, DOCTV LATINOAMÉRICA); si fueron realizados en instituciones académicas de cinematografía (CUEC, CCC) o de comunicación/periodismo; si el largometraje fue producido en su totalidad con recursos privados o con apoyo de alguna subvención de economía solidaria (*Crowdfunding*).

La idea de presentar este cuadro corresponde a que en el Anuario Estadístico del Cine Mexicano se presenta genéricamente el total de la producción cinematográfica realizada en el año sin clasificarla por género (documental, ficción ó animación).

## Documentales producidos en 2016

\*Nota: Las siguientes tablas (1.5 y 1.6) con los largometrajes de cine documental producidos en 2016 y 2017 están coloreados de acuerdo al tipo de recursos que utilizaron. De esta forma el color verde hace referencia a los documentales producidos con EFICINE producción; color azul a los documentales realizados con recursos de FOPROCINE; color amarillo, a los documentales realizados con apoyo de alguna institución en pro de la cultura; color morado, representa los documentales realizados en coproducción internacional; color rojo, son los documentales realizados en instituciones académicas y el color naranja son los documentales realizados por medio de recursos privados.

Tabla 1.5

N°	Documental	Director	Producción
1	Sin Dios y Sin Diablo. Jaime Sabines y sus Lectores.	Claudio Isaac	EFICINE PRODUCCIÓN.
2	El Filósofo y los Toros	Aaron Hernández/Jesús Muñoz	EFICINE PRODUCCIÓN
3	Café: Alma y Resistencia	Alejandro Díaz	EFICINE PRODUCCIÓN

<sup>90</sup> En su ensayo *El cine de Everardo González y las posibilidades del documental en México*, Germán Martínez, argumenta que "El documental mexicano del siglo XXI no es propiamente un movimiento cinematográfico ni se restringe al ámbito nacional. El autor expone que si bien los documentales mexicanos se han visto de manera repetida en diferentes países y han obtenido algunos premios, esto ha ocurrido principalmente en festivales; afirma que sin duda, hay interés entre un público especializado, pero, fuera de colegas cineastas, con frecuencia se constituye principalmente de críticos cinematográficos y académicos. El autor considera que el género no es el más popular en ninguna región del mundo y en México, de hecho, apenas se está consolidando una audiencia para los documentales, como lo ha demostrado y propiciado la gira de documentales *Ambulante*. No obstante el autor considera que no es lo mismo la presencia, y aún el éxito, en festivales que la aceptación del público más amplio y la repercusión artística internacional.

4	Rush Hour	Luciana Kaplan	EFICINE PRODUCCIÓN
5	Notas para no Olvidar	Hatuey Viveros	FOPROCINE
6	Una Corriente Salvaje	Nuria Ibañez	FOPROCINE
7	Hasta los Dientes	Alberto Arnaut	FOPROCINE/ FAD- CUEC
8	Humboldt en México. La Mirada del Explorador	Ana Cruz Navarro	CONACYT/Comisión Nacional para el conocimiento y uso de la biodiversidad/Gob Guanajuato/ Gob Guerrero/ Asociación Colegio Alemán/ Crowdfunding
9	El Vendedor de Orquídeas	Lorenzo Vigas	Coproducción Venezuela - México/ FOPROCINE
10	Laberinto Yoemé	Sergi Pedro Ros	FOPROCINE
11	Takeda	Yaasib Álvaro	CCC/ FOPROCINE
12	Rita el Documental	Arturo Díaz Santana	CUEC/FOPROCINE/ Crowdfunding
13	Mientras se espera	Paola Villanueva	DOCSDF-IMCINE/ Incubadora GIFF/ CONACULTA/Gob. Jalisco/ Morelia Lab/ Crowdfunding
14	Pies Ligeros	Juan Carlos Nuñez Chavarría	Ojo de Venado/ Grifo de Luz IMCINE/FONCA/ Estímulo para la creación cinematográfica en México y Centroamérica.
15	Toté Abuelo	María Dolores Arias	IMCINE/W.K Kellog / FOPROCINE/ Foundation/ Comisión Nacional para el desarrollo de los pueblos indígenas/Estímulo para la creación cinematográfica en México y Centroamérica.
16	Mientras se busca al Diablo	Daniel Danniell	FONCA/ CONACULTA/ Dutch Cultural Media Fund/ Amsterdam Fonds Voor de Kunts
17	Mover un Río	Alba Herrera	CUEC/FAD/FONCA/ CONACULTA
18	Dispositio	Nila Guiss	CUEC/FAD/ Fundación BBVA/ CONACULTA
19	Viviana Rocco. Yo Trans	Daniel Reyes	Sistema Nacional de Creadores Artísticos-FONCA/ Secretaría de Cultura

20	Shih	Bruno Zaffora- Rafael Ortega	IMCINE- Catalan Films/ Cinema from Spain - Coproducción España/ México/ Argentina
21	El Ruiseñor y la Noche. Chavela Vargas canta a Lorca	Rubén Rojo	Programa Ibermedia/ Canal 22/Señal Colombia
22	Mexicanos de Bronce	Julio Jesús Fernández	Perro Rojo Films/Cine Caníbal/ Coproducción Canal 22
23	Nueva Venecia	Emiliano Mazza	Programa Ibermedia/ Proimagenes Colombia/ Ambulante Colombia
24	El Ocaso de las Diosas	Carlos Mignon	DOCTV Latinoamérica. Programa de Fomento a la producción de cine documental.
25	El Guardián de la Memoria	Marcela Arteaga	Estímulo Mexico Centroamericano de apoyo al documental.
26	La Misma Sangre	Ángel Linares	CUEC
27	Te Prometo Nunca Regresar	Pepe Gutiérrez	CUEC / OPERA PRIMA
28	Gone Missing	Till Coss	CCC
29	Baño de Vida	Dalia Reyes	CCC
30	Mi Sangre Enarbolada	Luis Palomino	CCC
31	Que Comience la Función	Alejandra Toscano	Universidad de Morelia. Escuela de Periodismo./ Circo Torea
32	País Desfragmentado y Desigual	Araceli Martínez Pérez	UACM
33	Por donde pasa el Diablo	Sofía Castillo, Margot Florestore	Realizado por alumnos que participaron en el taller de video participativo por Punto Ciego.
34	El Lugar de las Flores	Héctor Jiménez	Independiente/ITESO
35	Ayotzinapa 26	Fernando Eimbcke, Abraham Escobedo, Sebastián Hoffman; Jorge Bolado, Lucía Gajá, Christine Burkhard	Amnistía Internacional
36	Suelo mirar el Cielo	Liliana Cortés	Lu 'um Creadoras/ Caleidozoma Teatro espontáneo / Asistencia de la agencia de la ONU para refugiados.

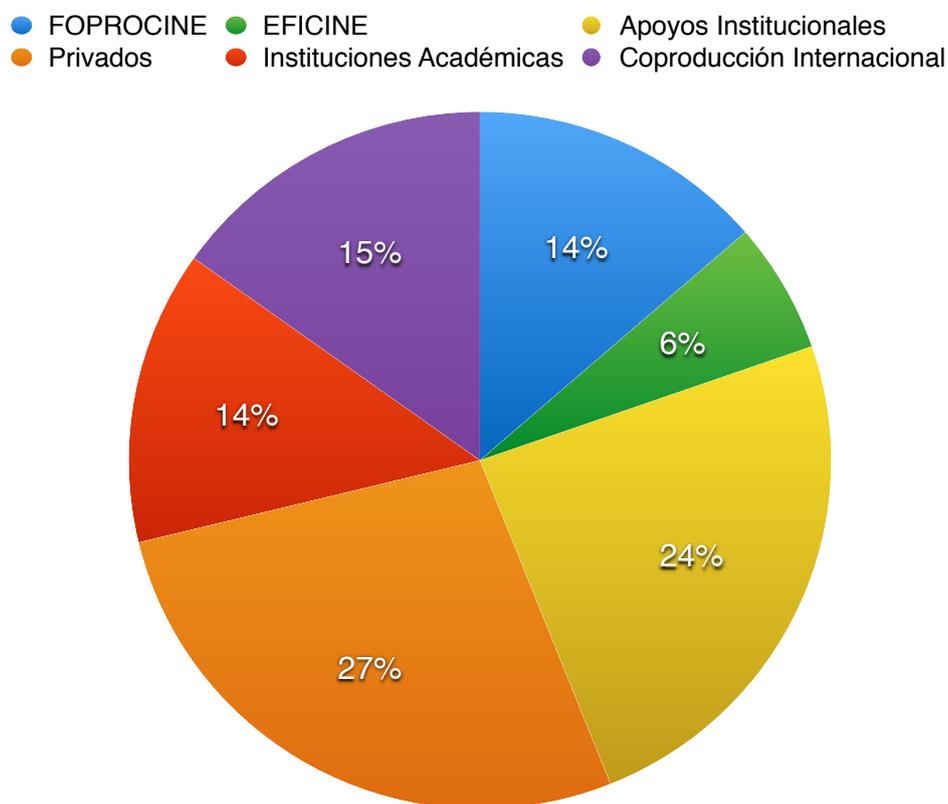
37	Llegando a casa: Rayados de Monterrey	Fernando Kalife	K-life Films.
38	Paraíso en Auschwitz	Aarón Cohen	Momentum Films/ Cohen y Cohen Creatividad.
39	Conversaciones con Mono Blanco	Jaime Cruz	Barlovento Films/ Apoyos Institucionales/ Crowdfunding.
40	Ciudad	Tatiana Huevo/ Nicolás Echevarría.	-Institucionales
41	La Ley del Monte	Mario Mandujano	FOPROCINE, Manica Producciones, Cuernos al Abismo.
42	Algo de Todos	Isabel María	Coproducción México - España
43	Donde se quedan las Cosas	Daniela Silva	Ayuntamiento de Guadalajara/ Comisión Filmaciones Jalisco
44	A Toca do Lobo	Catarina Mourao	Coproducción México- Portugal
45	Entre Pasos y Sonidos	Elizabeth Piña	Privado/Sin información disponible.
46	Los Quijotes de la Marcha	Florencia Davidson	Coproducción México/ E.U.A/España
47	La Nueva Medellín	Catalina Villar	Coproducción Colombia- México
48	Sonalí	Paulina Urreta	Privado/ Sin información disponible.
49	Historias de 2 que Soñaron	Nicolás Pereda/Andrea Bussmann	Interior XIII. Coproducción México - Canadá
50	Las Letras	Pablo Chavarría	Agencia Bengala
51	Teokori Compañero de Camino	Salvador Espinosa Orozco	3 Visions
52	Erosión	Carlos Underwood	Saudade Producciones
53	Mirar Morir: El Ejercito en la Noche de Iguala	Coizta Greco	Ojos de Perro
54	Selva Negra	Saúl Kak	Taskovski Films - Coproducción México / EUA

55	Santa Teresa y otras Historias	Nelson de los Santos Arias	Coproducción República Dominicana/ EUA/México
56	El Chico de Oklahoma	Julio Carlos Ramos	Lemon Media. Fondeadora
57	Panoramas	Rodrigo Guardiola	ND Mantarraya, artegios, Rocanroler, Redrum, Tigre.
58	Casi Paraíso	Pablo Narezo	Coproducción México-Alemania
59	El Navegante de Fin de Semana	Bernardo Arsuaga	Coproducción México Canadá
60	La Muñeca Fea	Claudia López	Tribeca All Access/ National Association of Latino Independent Producers
61	El Mural no es como lo Pintan	Paula Calzada, Héctor Falcón, Karol Yáñez	Producciones El Hado-Pasa La Voz/ Malva Itinerante
62	Aquí Sigo	Lorenzo Hagerman	Cactus Film and Video/ Cactus Docs
63	William el Nuevo Maestro del Judo	Ricardo Silva, Omar Guzmán	Cine Caníbal
64	Soneros Son	Jorge Curioca	Dedo Gordo / Cine México.
65	En la Periferia	Alberto Zuñiga	Acude A.C/ Cinestesia/ Secretaría de Cultura
66	Territorio Leonora	Gibrán Bazán	Marsash Cinema

De forma general se presenta información referente a los 66 documentales registrados en el Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2016, en la cual podemos tener una perspectiva referente al tipo de documental que se produce en México. Mediante este ejercicio, podemos esbozar una estimación para obtener conocimiento si en la realización de estos largometrajes intervienen apoyos públicos, académicos y privados. Sin embargo, para futuros estudios e investigaciones queda pendiente estimar el total de la producción documental que se realiza en nuestro país, debido a que no se han hecho los esfuerzos necesarios por parte de las instancias oficiales (en este caso IMCINE) para considerar a la producción independiente de documentales realizada por medios alternativos de comunicación las cuales representan

un modelo de auto-gestión y sustentabilidad y que han mantenido un volumen de producción constante no solamente en años recientes sino en décadas anteriores.

**Gráfica 1**



En la gráfica 1 se muestra el porcentaje que representan los documentales producidos a través del FOPROCINE, EFICINE, apoyos institucionales, instituciones académicas, en coproducción internacional y con recursos privados, conforme a la cifra total de documentales registrados en el Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2016.<sup>91</sup>

La producción privada de documentales representa el mayor porcentaje de largometrajes documentales realizados con 27% y 18 películas, se asignó el nombre a la categoría con la premisa de que en su realización no intervinieron apoyos económicos del Instituto Mexicano de Cinematografía, ni de programas de fomento cultural de alguna institución y/o dependencia federal y estatal, o de algún programa de impulso al documental como el programa Ibermedia o DocTV Latinoamérica. Así podemos determinar que una gran parte de los documentales realizados en el 2016 fueron financiados con capitales privados (alrededor del 27%), lo cual muestra el interés de la iniciativa privada para producir cine

<sup>91</sup> En 2016 se registraron en el Anuario Estadístico del Cine Mexicano un total de 66 largometrajes de cine documental producidos.

documental y encontrar sus propios canales de distribución y exhibición con base a la naturaleza de proyecto. Por ejemplo el documental **Paraíso en Auschwitz**, logró acceder a salas de exhibición en 2016 y a través de su sitio web es posible realizar gestiones para que el documental pueda ser exhibido en casas de cultura e instituciones académicas. Los largometrajes: **Territorio Leonora** de Gibrán Bazán; **Por donde pasa el Diablo**, realizado por los alumnos del taller de cine Punto Ciego y **Erosión** (Ganador del X **Encuentro Hispanoamericano Contra el Silencio Todas las Voces** 2018) de Carlos Underwood y Sergio Santiago, pueden visualizarse de forma legal en la plataforma de videos YouTube.

La siguiente categoría en destacar es la producción que se realiza con apoyos institucionales. La producción a través de apoyos institucionales, son aquellos largometrajes en donde en su realización intervienen instituciones, organismos públicos, además de otras dependencias gubernamentales (como el CONACYT, Ayuntamiento de Guadalajara), programas de fomento a la Cultura (Fondo Nacional para la Cultural y las Artes), el Canal 22, dependiente de la Secretaría de Cultura del Gobierno Mexicano, los programas Ibermedia y DocTV Latinoamérica y Organizaciones No Gubernamentales (Amnistía Internacional). Por medio del apoyo de estas instituciones y dependencias en 2016 se produjeron 16 largometrajes, alcanzando un porcentaje del 24%. Bajo este esquema de producción mixto se combinan recursos propios (privados) con alguna subvención pública ó iniciativa en pro de la cultura y los medios audiovisuales o producidos enteramente por alguna institución no gubernamental. Ejemplo: el largometraje **Pies Ligeros** del director Juan Carlos Chavarria fue realizado a través de las productoras Ojo de Venado y Grifo de Luz, con apoyos del Estímulo Gabriel García Márquez para la Creación Cinematográfica en México y Centroamérica de IMCINE y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. El documental **La Muñeca Fea** de Claudia López recibió apoyos para su realización de *Tribeca All Access* y *la National Association of Latino Independent Producers*, mientras que el documental **Ayotzinapa 26** fue producido por la Organización no Gubernamental: Amnistía Internacional.<sup>92</sup> Por su parte el canal 22 en coproducción con Cine Caníbal realizó el documental **Mexicanos de Bronce** del director Julio Fernández, y junto con el Programa Ibermedia coprodujeron el documental **El Ruiseñor y la Noche. Chavela Vargas canta a Lorca** de Rubén Rojo. También, mediante el Programa Ibermedia y DocTV Latinoamérica<sup>93</sup> se realizaron los documentales **Nueva Venecia** de Emiliano Mazza y **El Ocaso de las Diosas** de Carlos Mignon. Es importante puntualizar que los dos documentales mencionados anteriormente no fueron realizados en México, sin embargo, el Instituto Mexicano de Cinematografía suscribe y apoya estos programas y por lo tanto estos largometrajes quedan

---

<sup>92</sup> Amnistía Internacional es una Organización no Gubernamental integrada por más de 7 millones de personas en más de 150 países y territorios, que actúan para poner fin a los abusos contra los derechos humanos.

<sup>93</sup> El Programa Ibermedia es un programa de estímulo a la coproducción de películas de ficción y documentales realizadas en una comunidad de 19 países( de los cuales México forma parte). Ibermedia otorga ayudas financieras a través de convocatorias que están abiertas a los productores independientes de cine de los países que integran al programa.

DocTV Latinoamérica es un programa de fomento a la producción del documental latinoamericano surgido de la iniciativa de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales de América Latina.

registrados en el Anuario Estadístico del Cine Mexicano. Las producciones que se realizan con apoyos institucionales (IMCINE, FONCA), programas de fomento al documental (Ibermedia, DocTv), coproducciones con canal 22, representan un porcentaje importante y cuentan con la ventaja de que los largometrajes con apoyo de estas iniciativas pueden encontrar un espacio de exhibición en la televisión pública o en los circuitos culturales de exhibición.

La coproducción internacional representa un elemento importante en la producción de cine documental. En 2016 bajo esta categoría se produjeron un total de 10 largometrajes, representado un porcentaje del 14%. Se tomó el nombre a esta categoría con base a la definición de coproducción internacional suscrita en la Ley Federal de Cinematografía vigente en México.<sup>94</sup> De esta forma en 2016 se realizaron en coproducción internacional los documentales **Shih** de Bruno Zaffora y Rafael Ortega ( España/ Argentina/México), **Algo de Todos** de Isabel María ( México/España), **A Toca do Lobo** de Catarina Mourao ( Mexico/Portugal), **El navegante de fin de semana** de Bernardo Arsuaga (México/ Canadá), **Casi Paraíso** de Pablo Narezo (México/ Alemania), **La Nueva Medellín** de Catalina Villar (Colombia/ México), **Los Quijotes de la Marcha** de Florencia Davidson (México/EUA/ España), **Selva Negra** de Saúl Kak (México/EUA) y **Santa Teresa y otras Historias** de Nelson de los Santos (República Dominicana/EUA/México).

La producción de documentales a través de instituciones académicas son aquellos largometrajes realizados por estudiantes de escuelas de cinematografía y de carreras de Comunicación. En 2016 constituyeron un porcentaje del 14% con 9 largometrajes registrados en el Anuario del Cine Mexicano. Los documentales producidos fueron realizados por alumnos del **CCC**, **Gone Missing** de Till Coss, **Baño de Vida** de Dalia Reyes y **La Sangre Enarbolada** de Luis Palomino y del **CUEC** los largometrajes **La misma sangre** de Ángel Linares y **Te Prometo nunca Regresar, Ópera Prima** de Pepe Gutiérrez. También destacan los largometrajes realizados por alumnos de la Maestría en Cine Documental de la UNAM, **Mover un Río** de Alba Herrera, **Dispositivo** de Nila Guiss, **Hasta los Dientes** de Alberto Arnaut y **Café: Alma y Resistencia** de Alejandro Díaz San Vicente<sup>95</sup>. Complementan la categoría los documentales **Que Comience la Función** de Alejandra Toscano, alumna de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Morelia y **País Desfragmentado y Desigual** de Araceli Martínez alumna de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Resulta aventurado confirmar que este sería el número total de producciones realizadas debido a que en la mayor parte del territorio nacional existen escuelas de comunicación y periodismo que realizan documentales en formato de cortometraje y largometraje, sin embargo no dan registro de su producción ante el Instituto Mexicano de Cinematografía.

---

<sup>94</sup> La Ley Federal de Cinematografía considera a la coproducción internacional cuando se realiza entre una o más personas extranjeras con la intervención de una o varias personas mexicanas, bajo los acuerdos o convenios internacionales que en esta materia estén suscritos por México.

<sup>95</sup> Para la realización del documental, los directores de los documentales lograron percibir recursos por medio del FOPROCINE ( Hasta los Dientes) y EFICINE ( Café: Alma y Resistencia).

Los largometrajes producidos por medio del Estímulo Fiscal (EFICINE) son las producciones en donde se otorga una mayor cantidad de recursos económicos para su realización a través de la iniciativa privada, muestra de esto son los documentales: **El Filósofo y los Toros** de Aarón Hernández y Jesús Muñoz y **Sin Dios y sin Diablo. Jaime Sabines y sus Lectores**, los cuales, obtuvieron por medio de EFICINE 5 millones de pesos y 4 millones 752 mil pesos para la producción de estos documentales. También por medio de EFICINE se apoyó la producción de los documentales **Rush Hour** de Luciana Kaplan y **Café: Alma y Resistencia** de Alejandro Díaz. En 2016 se produjeron únicamente 4 documentales a través del estímulo fiscal, representando un porcentaje del 4%.

El Fondo para la producción cinematográfica de calidad (FOPROCINE) es un fideicomiso que otorga apoyo para producción y post producción de documentales, también dentro de sus lineamientos está el otorgar apoyo a las óperas primas del CCC y del CUEC. En 2016 a través del programa de apoyo FOPROCINE con las instituciones académicas CCC/CUEC se realizaron los documentales: **Takeda** de Yaasib Alvaro, alumno del CCC y **Rita el Documental** de Arturo Díaz Santana del CUEC. Complementan la lista los documentales **Notas para no Olvidar** de Hatuey Viveros, **Una Corriente Salvaje** de Nuria Ibáñez, **Hasta los Dientes** de Alberto Arnaut (Maestría en Cine Documental FAD-CUEC), **El Vendedor de Orquídeas** de Lorenzo Vigas, **Laberinto Yoemé** de Sergio Pedro Ros, **Toté Abuelo** de María Dolores Arias y **La Ley del Monte** de Mario Mandujano.

## Documentales producidos 2017

Tabla 1.6

N°	Documental	Director	Productor-Coprodutor
1	Gente de Mar y Viento	Ingrid Eunice/Fabian González	CCC
2	Al Otro Lado del Muro	Pau Ortiz	IMCINE - FOPROCINE. Bambú Audiovisual, Gabriel Figueroa Film Fund
3	Artemio	Sandra López Barroso	CCC
4	Witkin y Witkin	Trisha Ziff	212 Berlin en coproducción con Astro LX, Eficine 189.
5	Siempre Andamos Caminando	Dinazar Urbina	Beca Ambulante/ Estímulo Gabriel García Márquez
6	La Compañía que Guardas	Diego Gutiérrez	IMCINE - FOPROCINE

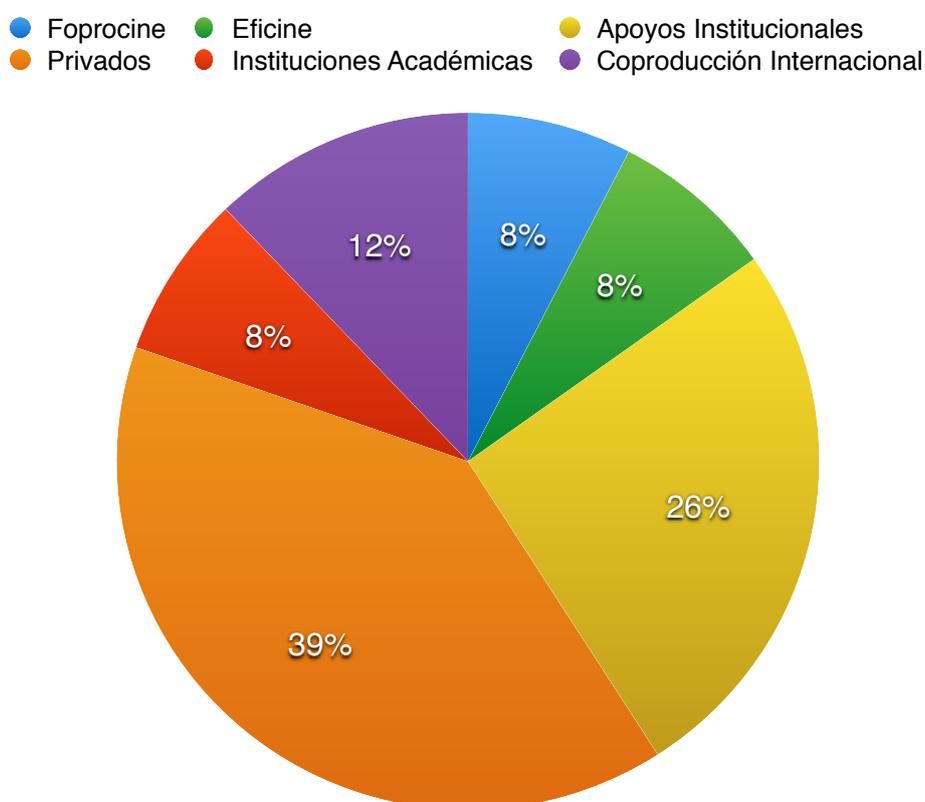
7	El Sembrador	Melissa Elizondo	UNAM- CUEC. Mediodía Laboratorio de Cultura Audiovisual
8	Mapa de Sueños Latinoamericanos	Martín Weber	Sorfond; Fondo Noruego para el Cine del Sur.
9	Una Isla en el Continente	Juan Pablo Miquirray	FOPROCINE
10	Tú'un' Savi	Uriel López	Estimulo Gabriel García Marquez
11	Vaquero de Mediodía	Alicia Cárdenas	Agencia Bengala- FOPROCINE
12	Los Poetas del Cielo	Emilio Maille	Programa Ibermedia
13	Tlalocan, bajo la Ciudad de los Dioses	Juan Mora/Rodrigo Montes	EFICINE PRODUCCIÓN
14	La Perla de Marina	Daniela Alatorre	FOPROCINE
15	Cuando Cierro los Ojos	Michelle Enedina	FOPROCINE (postproducción)
16	Gigantes Descalzos	Álvaro Priante	Holidays Films & MM4 Producciones Coproducción México- España
17	Cantadoras. Memorias de Vida y Muerte en Colombia	Ma Fernanda Carranza	FAD- CUEC. LAMA, Proimagenes Colombia. Señal Memoria/RTVC
18	Truenos de San Juan	Santiago Maza	Mamutt, Filmaciones de la Ciudad, Fondadora, Coproducción con Estudios Churubusco
19	Giro Climático	Antonio Isordia, Michelle Ibaven, Carlos Armella, Teresa Camou, Sergio Blanco, Roberto Olivares, Eleonora Isunza, Gustavo Martínez	Cinema Planeta en coproducción con SEMARNAT
20	Regreso al Origen	Maria Jose Glender	CCC
21	Hasta Gritar Gol	José Rubén Hernández Torres	Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, CONACULTA, HT Films
22	El Brujo de Apizaco	Rodrigo Lebrija	MACKEYCO. EFICINE.
23	Este Soy	Epigmenio Ibarra	ARGOS Comunicación
24	Rock Staff	Leonardo Orozco	Global Stage, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Proyecta, ABrand, Shiba Central de Marketing, Saurio Films

25	Talacheros F.C	Gabriel Villegas / Mariano Osnaya	Once Tv México
26	El Tecolote	Jaime Rogel	Black Mamba Films, CONACULTA, La otra Tijuana, HD labs, FONCA, Pico de Gallo Studio
27	Jefe de Jefes	Olallo Rubio	Amateur Films
28	Los Ofendidos	Marcela Zamora	Coproducción El Salvador-México. elfaro, KINOGLAZ, ARGOS, Caravana, ICCO Cooperación, Reino de los Países Bajos.
29	Ruinas tu Reino	Pablo Escoto	ríos de nueva,
30	Casa Roshell	Camila José Donoso	Coproducción México - Chile. Tonalá Lab, Interior XIII.
31	El Carnaval de Oruro en Iztacalco	Sergio Sanjines	Caporal, Delegación Iztacalco.
32	Pólvora y Gloria	Víctor Jakovleski	Oscilloscope Laboratories, Cinereach. Coproducción México Estados Unidos
33	Mujeres de Manos Cálidas	Adrián Magias	eskua, Kickstarter.
34	Lucha México	Alex Hammond	Children of productions, Kino Lorber, Sol y Luna.
35	Las Chuntá	Genevieve Roudané	Proyecto Medusa
36	Paraíso Perdido	Oliver Victoria	Coproducción México-Portugal. FONDEADORA.
37	Omar&Gloria	Jimmy Cohen	Circo 2.12, Asalto a la peluquería, Ambulante.
38	Rojo Paraíso	Alberto Amador	Marisco Films & Isc Producciones, Instituto Zacatecano de Cultura, Programa de estímulos a la creación y al desarrollo artístico de Zacatecas.
39	Discolocos	David Dávila	LOF, Fondeadora.
40	Chasing Niagara	Rush Sturges	Red Bull Media Fund
41	Rocío	Darío Guerrero	Harvard College
42	El Pensamiento del Arte	Arturo Sezmer	Dr Fanatik Unlimited
43	La Cocina de las Patronas	Javier García/ Rafael Camacho	Producciones Sacbé
44	Deseos	Flavio Florencio	Privado
45	Un Mundo Raro.	Iván López /Rubén Bañuelos	Warner Music

46	Un Año de Miradas al Azar	Roberto Sánchez Santos	Privado
47	Lejos del Sentido	Olivia Luegas	Fondo Proyecta del Estado de Jalisco y Latin American Fund del Tribeca Institute
48	La Era de la Desconexión	Cristóbal González	EFICINE, VIDEOCINE, ELECTROLIT UNLIMITED FILMS
49	La Tercera Raíz	Allen Reed.	bumi films, nomada producciones, 3rd eye, Latino Public Broadcasting, San Francisco Film Society
50	El Pez	Martin Verdet	Coproducción México-Francia
51	Réplica	Oliver Victoria/Axel Espino/ Jacaranda Correa/ Vaness Vidal, Santiago Arriaga, Everardo González	Apoyado por el CUEC
52	Nunca lo Tuvieron. Una Velada con Bukowski	Matteo Borgardt	Coproducción México, EUA, Italia. alevi, Itaca Films.
53	Allá en la Costa Grande	Erick Rams	Onda Craneal Films, Sinestesia Media and Films. Fondadora
54	El Ombligo del Cocoshle	David Martinez	Ambulante A.C
55	El Tercer Espacio. 100 años de Comunidad	Nejemye Tenenbaum	Fundación Metta Saade. Sociedad de Beneficencia Alianza Monte Sinaí.
56	Bastidores	Anais Huerta, Carlos Mignon, Bruno Bancalari, Paulina del Paso, Raúl Cuesta	FILM Colectivo. Amaina Films.
57	Hermanos	Laura Plancarte	Roast Beef Productions & LP FILMS.
58	Vidas con Sabor	Pablo Gasca	Privado
59	Jondo	Alfredo Ruiz	TCM, Mantarraya, Studio Agave, ADD.
60	Poor People Relax Me	Miguel Ferraez/ Clara Winter	FUCK IT FILMS, Hessen Film and Media, Otto Braun Stipendium, Cusanuswerk: Bischöfliche Studienförderung. Coproducción México Alemania
61	The Public Image is Rotten	Tabbert Filler	Verisimilitude, ABRAMORAMA.
62	Cuando la Vida no Vale Nada	Ricardo Arenas	<b>Secretaría de Turismo del Estado de Guanajuato.</b>

63	Tatami. El Lugar Menos Hostil	David Torres	Toro Films, Dislexia Films
64	La Batalla del Volcán	Julio López	Trípode Audiovisual
65	Detrás de la Máscara. La Película Documental de Rayo de Plata	Anubis López	Anubis Alejandro, Promociones Rayo de Plata
66	Recuperando el Paraíso	José Arteaga/ Rafael Camacho	TERRACERÍA, Rodrigo Frías

**Gráfica 2**



La gráfica 2 muestra en porcentajes la producción de largometrajes (partiendo de la categorización que utilicé para los largometrajes producidos en 2016) que se realizó a través del FOPROCINE, EFICINE, con apoyos institucionales, a través de recursos privados, instituciones académicas y en co-producción internacional, de acuerdo a los datos presentados en el Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017.

En 2017 se produjeron 26 largometrajes con financiamiento privado, destacando los largometrajes: **Este Soy** producido por Argos Comunicación, el cual puede visualizarse íntegramente y de forma legal en el canal de videos Youtube; **Jefe de Jefes** de Olallo Rubio producido por Amateur Films; **Chasing Niagara** de

Rush Sturges realizado por Red Bull Media Fund; **Un Mundo Raro** de Iván López y Rubén Bañuelos, producido por Warner Music; **El Tercer Espacio. 100 Años de Comunidad** de Nejemye Tenenbaum, producido a través de Sociedad de Beneficencia Alianza Monte Sinaí y Fundación Metta; **Detrás de la Máscara. La Película del Rayo de Plata**, del director Anubis López, producido por Promociones Rayo de Plata. La producción de largometrajes con capital privado representó un porcentaje del 39%, lo cual indica que en 2017 hubo un aumento de la producción de largometrajes de documentales por medio de estas iniciativas respecto a 2016.

La categoría de producción a través de Apoyos Institucionales, representó un porcentaje de 26% con un total de 17 largometrajes realizados en 2017, destacando las películas: **Talacheros F.C** de los directores Gabriel Villegas y Mariano Osnaya, producido y transmitido por Once TV; **Giro Climático** producido por el festival cinematográfico Cinema Planeta en co- producción con la Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales (SEMARNAT); **Siempre Andamos Caminando** del director Dinazar Urbina, beneficiado con la Beca Ambulante y el Estímulo Gabriel García Márquez; **Tu' Un' Savi** del director Uriel López, el cual, también logró captar recursos a través del Estímulo Gabriel García Márquez; **Los Poetas del Cielo** del director Emilio Maille, producido con fondos del programa Ibermedia; **El Ombligo del Cocoshle** del director David Martínez, producido en los talleres del Festival Ambulante; **Mapa de Sueños Latinoamericanos** de Martín Weber, apoyado con el Fondo Noruego para el Cine del Sur: Sørfond.

Dentro de la categoría de co-producción internacional, en 2017, se realizaron un total de 8 largometrajes, representando un porcentaje del 12%. Las cifras anteriores representan una caída del 2% respecto a 2016, en donde se produjeron un total de 9 largometrajes de cine documental. Los largometrajes documentales realizados dentro de esta categoría son: **Poor People Relax Me** de Miguel Ferraez y Clara Winter (México- Alemania); **Gigantes Descalzos** de Alvaro Priante (México- España); **Los Ofendidos** de Marcela Zamora (El Salvador - México); **Casa Roshell** de Camila José Donoso (México- Chile); **Pólvora y Gloria** de Víctor Jakovleski (México- EUA), **Paraíso Perdido** de Oliver Victoria (México- Portugal); **El Pez** de Martín Verdet (México - Francia) y **Nunca lo Tuvieron. Una Velada con Bukowski** de Matteo Borgardt (México- EUA- Italia).

En el 2017 por medio del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) se realizaron un total de 5 largometrajes de cine documental, cifra que disminuyó en relación con el 2016 (se apoyaron 9 películas). Los documentales realizados con apoyo del FOPROCINE fueron: **Al Otro Lado del Muro** de Pau Ortiz; **La Compañía que Guardas** de Diego Gutiérrez; **Una Isla en el Continente** de Juan Pablo Miquirray; **La Perla de Marina** de Daniela Alatorre y **Cuando Cierro los Ojos** de Michelle Enedina.

Los documentales realizados por instituciones académicas representaron un porcentaje de 8% con un total de 5 largometrajes producidos en 2017, cifra que descendió respecto a 2016. Los datos anteriores son alarmantes, debido a que puede interpretarse que existe un marcado desinterés por realizar cine documental en instituciones de educación superior y de escuelas especializadas en cinematografía como el **CUEC, CCC** y la Licenciatura en Artes Visuales del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara<sup>96</sup>. En 2017, los largometrajes realizados en instituciones académicas fueron: del **CCC: *Gente de Mar y Viento*** de Eunice Rendón y Fabián González; ***Regreso al Origen*** de María Jose Glender; ***Artemio*** de Sandra López Barroso. Del **CUEC: *El Sembrador*** de Melissa Elizondo y por la Maestría en Cine Documental del **FAD- CUEC: *Cantadoras. Memorias de Vida y Muerte*** en Colombia de María Fernanda Carrillo.

Por medio del estímulo fiscal EFICINE, en 2017 se produjeron 5 largometrajes documentales: ***La Era de la Desconexión*** de Cristobal González; ***El Brujo de Apizaco*** de Rodrigo Lebrija; ***Witkin & Witkin*** de Trisha Ziff; ***Tlalocan, Bajo la Ciudad de los Dioses*** de Juan Mora Catlett y ***Vaquero de Mediodía*** de Alicia Cárdenas.

## Conclusión

Las tablas **(1.5 y 1.6)** y gráficas muestran el tipo de producción de los largometrajes de cine documental realizados en 2016 y 2017 de acuerdo al Anuario Estadístico del Cine Mexicano, nos sirven de referencia para categorizar la producción de los largometrajes de cine documental realizado en estos años, debido a que generalmente esta información se encuentra totalmente estandarizada en los Anuarios del Cine Mexicano. De esta forma, tenemos conocimiento concerniente a las características que tienen estas películas de acuerdo al origen de sus recursos, lo cuales pueden ser de origen privado, realizados en instituciones académicas, a través de apoyos públicos, en coproducción o realizados de forma independiente por el realizador sin ningún apoyo institucional o empresa privada.

Como expone Carlos Mendoza con relación a los conjuntos del documental que se producen en México (auspiciados por la televisión cultural, por las instancias oficiales y con bajos recursos, distribuidos de modo informal) en el Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2016 y 2017 únicamente están registrados en mayoría documentales pertenecientes a los 2 primeros conjuntos del documental esto es, aquéllos co-producidos con los apoyos del Instituto Mexicano de Cinematografía o de algún programa institucional en

---

<sup>96</sup> El maestro Carlos Mendoza argumenta que existe un acrecentado desinterés por realizar cine documental en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, considera que cada día son menos los estudiantes que quieren hacer documental.

beneficio de actividades culturales; producciones donde intervienen instituciones académicas, y también producciones con un importante despliegue de recursos económicos y técnicos a través de la iniciativa privada, para muestra están los documentales: *Esto soy*, dirigido por Epigmenio Ibarra y producido por Argos Comunicación, *Chasing Niagara*, realizado con recursos de la empresa de bebida energética Red Bull y un *Mundo Raro*, producido por Warner Music.

Las tablas anteriores (1.5 y 1.6), también nos posibilitan establecer la importancia de los recursos económicos otorgados por la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal (a través de IMCINE y sus programas de fomento a la cinematografía e instituciones académicas como el CCC) y de otras iniciativas estatales para impulsar la producción de largometrajes documentales. De los 66 documentales producidos en 2017, 24 de estos largometrajes (alrededor del 37% de la producción total de películas de cine documental) cuentan con alguna participación gubernamental, lo cual es indicativo del necesario condicionamiento de estas subvenciones para impulsar la producción de cine documental en México. Si bien, por un lado resulta positivo la instrumentación de una política cultural pública en apoyo al cine, la situación actual del cine documental mexicano resulta en una condición hemipléjica, esto es, uno de los miembros de su corpus se encuentran en movimiento, mientras que el resto se encuentra paralizado en alguna de sus funciones, sin la dinámica necesaria que permita su correcto desarrollo. El académico Carlos Bonfil argumenta que "sin un marco jurídico realmente favorable para la cinematografía nacional, asistimos a una paradoja irónica: México vive hoy el mejor de su producción fílmica, y lo hace en condiciones muy desventajosas para su distribución y exhibición".<sup>97</sup> Los argumentos anteriores significan que uno de los elementos que podrían resolver esta parálisis sería reformar los puntos regulatorios de la Ley de Cinematografía en materia de distribución y exhibición (actualmente en vigor en México), otorgando al cine nacional el trato digno que merece para que muchos de estos documentales puedan ser exhibidos.

También acentúan la importancia de programas especializados como la Maestría en Cine Documental del Posgrado de Artes y Diseño y del CUEC. Los documentales *Mover un Río* (Alba Herrera), *Hasta los Dientes* (Alberto Arnaut), *Cantadoras. Memorias de Vida y Muerte en Colombia* (Fernanda Carranza), *Dispositivo* (Nila Guiss), *Café: Alma y Resistencia* (Alejandro Díaz) son muestra representativa de la importancia de este programa académico.

---

<sup>97</sup> Carlos Bonfil. "Tiempo Compartido," *La Jornada*, 2 de Septiembre de 2018, <https://www.jornada.com.mx/2018/09/02/opinion/a08a1esp>

## Recursos para la producción de cine documental

Los datos anteriores nos muestran las características de la producción de documentales en 2016 y en 2017, en la cual convergen diferentes recursos económicos e instituciones: capitales privados, instituciones gubernamentales, escuelas de cine, programas de fomento al documental, Organizaciones No Gubernamentales etc. A continuación se describirán los recursos con los que se ha impulsado la producción de cine documental en México las cuales son:

- Factores tecnológicos
- Apoyos y estímulos públicos
- Programas de fomento al cine documental.
- Festivales de cine
- Programas académicos.

### Factores tecnológicos

El cine documental ha sido un género cinematográfico beneficiado por el desarrollo tecnológico digital en los procesos de producción, post producción y distribución. Desde el enfoque de producción, la introducción de cámaras más pequeñas, ligeras, basadas en la tecnología digital ha permitido incrementar el número de imágenes capturadas a un costo relativamente más bajo, sin tener que transitar por procesos de producción especializados y de mayores costos (procesos fotoquímicos). Cuando la nueva generación de cámaras digitales se combina con la nueva generación de softwares informáticos de edición digitales se ha generado el concepto de la democratización en el proceso de producción de cine documental<sup>98</sup>, ya que al ser equipos asequibles y relativamente sencillos de utilizar, los documentalistas con presupuestos limitados

---

<sup>98</sup> En el artículo "Producción Audiovisual Comunitaria: una democratización del relato", los autores plantean que la difusión de las tecnologías de la información y la comunicación y el abaratamiento de los costos de los equipos de producción posibilitaron el acceso de amplios sectores de la población al manejo de herramientas audiovisuales en América Latina; aunado a un avance en los procesos democráticos en la región, generaron las condiciones para el desarrollo de la producción audiovisual comunitaria con el propósito de incrementar la participación de la comunidad en la creación de productos audiovisuales que dieran voz a sectores sociales marginados, apuntando a fortalecer procesos de inclusión social y democratización del relato. En ese contexto, las comunidades locales realizaron experiencias comunicacionales de forma participativa tomando como eje sus problemáticas sociales.

**Fuente:** Carolina Barnes, Leandro González y Aída Quintar, "Producción Audiovisual Comunitaria: una democratización del relato," *Questión Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, n° 42 (Abril- Junio 2014): 360-365, <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2147/1917>.

para producir, pueden expresar sus necesidades creativas, sociales, etnográficas, sin la necesidad de restar calidad a las imágenes registradas.<sup>99</sup>

La tecnología digital también ha trastocado el modelo de distribución cinematográfica; debido al desarrollo del internet y el uso de dispositivos móviles (teléfonos inteligentes, tabletas electrónicas) y las nuevas prácticas de consumo en el público<sup>100</sup> se han desarrollado nuevos modelos de negocio para la comercialización y explotación de productos audiovisuales como son las plataformas de distribución digital de contenidos vía Internet (Youtube, Vimeo, Netflix). Estas tecnologías ofrecen la posibilidad de generar audiencias, coadyuvando a la difusión y distribución de producciones de cine documental cuya comercialización sería inviable en el mercado tradicional de distribución cinematográfica.

Peter Broderick en un artículo publicado por la revista *IndieWire* describe las diferencias entre el modelo tradicional de distribución y el nuevo modelo de distribución sustentado en las tecnologías digitales e Internet.

Cuadro 1

Distribución tradicional	Nueva distribución
El distribuidor mantiene el control.	El cineasta tiene el control de su obra.
Planes de lanzamiento (estreno) fijos.	Estrategias de lanzamiento flexibles
Costos en aumento.	Costos más bajos.
Audiencias masivas.	Audiencias de nicho.
Los espectadores llegan por medio del distribuidor	Acceso directo al espectador.
Marketing territorial	Distribución global.
Beneficios compartidos	Beneficios directos

Para Peter Broderick las ventajas que representa el modelo de distribución las traduce en diversos principios rectores los cuales son:

---

En el apunte digital "El cine documental y su flexibilidad a lo largo de la historia" exponen que la revolución digital trajo nuevas convenciones en el proceso de producir cine documental. Para los autores el cambio más destacado ha sido el abaratamiento, la flexibilidad y la accesibilidad del video que permiten reducir los gastos de producción; la edición puede ser muy simple y la distribución puede realizarla el mismo autor de forma inmediata a través de Internet por medio de plataformas audiovisuales (Vimeo, Youtube). La tecnología digital también ha permitido el desarrollo y aparición de nuevos formatos como los documentales de animación ( Vals con Bashir) y documentales interactivos.

**Fuente:** Julio Montero, María Antonia Paz. "El cine documental y su flexibilidad a lo largo de la historia," *TELOS, Cuadernos de Comunicación e Innovación: El documental digital, N°96*. (Octubre 2013- Enero 2014): 99-101, [https://www.fundaciontelefonica.com/artes\\_cultura/publicaciones-listado/pagina-item-publicaciones/itempubli/245/](https://www.fundaciontelefonica.com/artes_cultura/publicaciones-listado/pagina-item-publicaciones/itempubli/245/).

<sup>100</sup> Rupert Murdoch, propietario de News Corporation plantea que la nueva generación de consumidores de medios audiovisuales, desea disponer del contenido: cuándo ellos quieren, como ellos quieren y sobre todo, de lo que ellos quieren.

**Control absoluto de la obra.** Los cineastas mantienen el control de su distribución, pueden elegir que derechos otorgan a los distribuidores, controlar la campaña de marketing del documental y elegir el momento adecuado para el lanzamiento del documental; en el modelo tradicional el distribuidor adquiere el control total de la distribución y los cineastas tienen poca influencia en las decisiones de comercialización.

**Distribución 'híbrida'.** Los cineastas dividen sus derechos y pueden trabajar con distribuidores, manteniendo su derecho de hacer ventas directas. Los cineastas pueden realizar ofertas exclusivas para ventas en sectores minoristas, televisión, circuitos educativos y video bajo demanda; también bajo esta modalidad es posible que el documentalista ofrezca directamente su documental a través de su sitio web.

**Estrategias personalizadas.** Los documentalistas diseñan estrategias creativas de distribución orientadas al contenido del documental y su público objetivo.

**Audiencias especializadas (de nicho).** Los documentalistas encaminan sus esfuerzos a localizar a su público objetivo con la perspectiva de alcanzar audiencias masivas, mediante la realización de labores de promoción de su obra en sitios web, organizaciones y asociaciones civiles, publicaciones especializadas .

**Reducción de costos.** Los cineastas reducen sus costos de operación usando el Internet, y erogando menos recursos económicos en publicidad tradicional: medios impresos, televisión y radio.

**Acceso directo al público.** Los cineastas utilizan el Internet para llegar directamente al público sin intermediarios, lo cual puede generar ventas lucrativas personalizadas del documental; en el modelo tradicional los cineastas tienen escaso acceso al público.

**Ventas directas.** Los cineastas obtienen márgenes de utilidad más altos con la venta directa de su producción a través de sus sitios web y en las proyecciones especializadas que por medio de las ventas en el sector minorista; las ventas directas también permiten al director del documental obtener datos personalizados de los clientes, lo cual abre la posibilidad de realizar ventas en un futuro, también se puede comercializar otros elementos de la película como: libros, carteles, versión del director del documental etc.

**Distribución global.** La distribución vía internet permite que los documentales estén disponibles para los espectadores de cualquier parte del mundo. Así los cineastas pueden vender su obra en países del extranjero por medio de la venta directa en su sitio web o mediante descarga.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Peter Broderick, "Welcome To The New World of Distribution", *IndieWire*, Septiembre 15 de 2008, <https://www.indiewire.com/2008/09/first-person-peter-broderick-welcome-to-the-new-world-of-distribution-part-1-71787/>.

Respecto al desarrollo tecnológico, Carlos Mendoza puntualiza que gracias a las facilidades relativas en materia de costos y equipo, en muchos países ésta modalidad fílmica (cine documental) se desarrolla en distintas divisiones: las realizadas con abundantes recursos económicos, derivados de apoyos gubernamentales o empresariales; los filmes que cuentan con financiamientos relativamente bajos, basados en distintas fuentes externas; o bien, aquellos que son producidos con los escasos recursos de los propios directores que suelen ser, a la vez, productores.<sup>102</sup> Para Carlos Mendoza las particularidades en la que se desarrollan las producciones de documentales con diferentes presupuestos provocan una desigual relación y modos de operación distintos con el aparato de distribución industrial y con las cadenas de televisión<sup>103</sup>; si bien, la tecnología digital ha favorecido la irrupción de canales de video vía internet ( Youtube, Vimeo) que incrementan la posibilidad de alcanzar un mayor número de espectadores, la movilidad y divulgación de documentales continúa siendo menor y más heterogénea que la de los filmes de ficción.

Es importante acentuar que uno de los principales impulsores de la producción de cine documental ha sido la disponibilidad de medios de producción más accesibles con el advenimiento de la tecnología digital, haciendo del documental un género cada vez más posible de realizar, empero, esto no significa que disminuyan gastos presupuestarios con costos elevados, como el proceso de investigación para el desarrollo del documental, los salarios del personal de producción y pagos de otros derechos (por mencionar algunas categorías presupuestarias). No obstante la democratización de la producción, los directores de cine documental, todavía enfrentan una serie de dificultades en materia de financiamiento, producción y distribución de sus documentales. En la encuesta "*The State of the Documentary Field: 2016 Survey of Documentary Industry Members*", realizada en los Estados Unidos a través del Center for Media & Social Impact en colaboración con la *International Documentary Association* (IDA), se determinó con base en encuestas realizadas a profesionales del cine documental (directores, productores, directores de fotografía) que si bien existe un optimismo general en torno al futuro del documental (en gran parte motivado por los avances tecnológicos)<sup>104</sup>, los principales retos para los documentalistas los constituyen: la consecución de fondos para la producción, el mantenimiento de una carrera sustentable y la generación de ingresos a través de la comercialización del documental.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Carlos Mendoza, "Mercancía inusual," en: *Avatares del documental contemporáneo* (México: UNAM, 2017), 90.

<sup>103</sup> Felipe Coria argumenta que persiste la idea de que el advenimiento de la tecnología iba a ser más asequible la producción de películas, ha ocurrido el fenómeno contrario, ya que se han vuelto muy costosas y no cualquiera puede producir. Esos documentales a la deriva (el documental creativo o de creación) pueden capturar en una tarjeta de memoria unas cuarenta horas de tiempo en pantalla, que el montaje reducirá a 90-120 minutos. De esta forma, no sólo se pierde con esto el rigor de un documental bien investigado ó realizado, sino también los recursos para producirlo; se pierde también el tema.

<sup>104</sup> El optimismo en torno al cine documental se deriva de: a) las nuevas oportunidades que representa la distribución en línea, b) el impacto social del cine documental, c) el documental interactivo a través de internet.

<sup>105</sup> Caty Borum, Center for Media&Social Impact, International Documentary Association. "Making a Living: The Most Pressing Challenge Facing the Documentary Field Today", *The State of Documentary Field: 2016 Survey of Documentary Industry Members* (Septiembre 2016):13, [http://cmsimpact.org/wp-content/uploads/2016/09/CMSI-IDA-State-of-the-Documentary-Field-Study\\_9-26-16-f.pdf](http://cmsimpact.org/wp-content/uploads/2016/09/CMSI-IDA-State-of-the-Documentary-Field-Study_9-26-16-f.pdf).

## Apoyos y estímulos públicos

En México, la cinematografía nacional cuenta con instrumentos de apoyo por parte del Estado Mexicano para su desarrollo: existe una Ley de Cinematografía cuyo objetivo es promover la producción, distribución, comercialización y exhibición de películas y atender los asuntos relativos a la integración, fomento y desarrollo de la industria cinematográfica nacional; un Instituto especializado en la materia que sirve como órgano articulador de la política cinematográfica nacional (IMCINE), espacios de difusión y promoción del cine mexicano (Cineteca Nacional, festivales cinematográficos, el programa Cine-Secuencias en el IMER), presupuestos asignados al sector (IMCINE, Cineteca Nacional, CCC, Estudios Churubusco),<sup>106</sup>fideicomisos y un incentivo fiscal para incentivar el ciclo productivo de una obra (FOPROCINE, EFICINE y FIDECINE, este último orientado únicamente a producciones de ficción/animación), para los cuales el Gobierno Federal destinó un total de 800 millones de pesos en 2017.<sup>107</sup>

En los años recientes se estima que asistimos a una de las épocas más significativas en el desarrollo de la producción del cine nacional. En el 2018 la producción de largometrajes alcanzó la cantidad de 186 largometrajes, cifra que representa el número de películas realizadas más alta en la historia del cine mexicano. En el Programa Institucional del Instituto Mexicano de Cinematografía 2014-2018 se enuncia que el pilar fundamental para el desarrollo y consolidación de la industria cinematográfica ha sido la instrumentación de los fideicomisos y el estímulo fiscal a la producción cinematográfica (IMCINE informa que a través de sus programas de fomento a la cinematografía se apoyaron un total de 97 largometrajes en 2018). Mediante FOPROCINE fueron seleccionados 32 proyectos, FIDECINE seleccionó 10 y EFICINE producción apoyó 55 proyectos para producción),<sup>108</sup>lo cual ha permitido que la cinematografía nacional cobre relevancia cultural y se constituya como un polo industrial y educativo de gran alcance.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> En el Presupuesto de Egresos de la Federación 2019 en el Ramo 48 se incluye la partida presupuestal para la Cultura. Para el año 2019 se destinaron recursos económicos por un total de 12 mil 894 millones 90 mil 259 pesos ( 22 millones de pesos menos respecto a 2018). Dentro del Ramo 48 existe la categoría Fomento y promoción de la cultura, que integra la cuenta E022 denominada Servicios Cinematográficos, la cual, incluye al IMCINE, Centro de Capacitación Cinematográfica, Estudios Churubusco y el Fideicomiso para la Cineteca Nacional y que en 2019 se le asignó un total de 329 millones, 704 mil, 710 pesos (56 millones de pesos menos respecto 2018). A IMCINE se otorgó para 2019 un presupuesto de 228 millones, 200 mil 377 pesos (42 millones de pesos menos respecto a 2018). Al Fideicomiso para la Cineteca Nacional 43 millones 456 mil pesos 603, a los Estudios Churubusco se asignaron 29 millones 338 mil pesos y al Centro de Capacitación Cinematográfica 30 millones 368 mil pesos. Los datos anteriores puntualizan que con el nuevo cambio de administración federal (2018-2024) se aplicaron severos recortes a los servicios cinematográficos.

**Fuente:** Secretaría de Hacienda y Crédito Público. *Presupuesto de Egresos de la Federación. Ejercicio Fiscal 2019*, [https://www.pef.hacienda.gob.mx/work/models/PEF2019/docs/48/r48\\_afpe.pdf](https://www.pef.hacienda.gob.mx/work/models/PEF2019/docs/48/r48_afpe.pdf)

<sup>107</sup> IMCINE, "Producción de Películas Mexicanas," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017* (Marzo 2018):49, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>

<sup>108</sup> IMCINE, "Avances y Logros," *Programa Institucional del Instituto Mexicano de Cinematografía* (2018):6, [http://www.imcine.gob.mx/sites/536bf0fa137610966000002/content\\_entry537f86d093e05abc550000d3/5c7720f99d727957db00040c/files/Programa\\_Institucional\\_2014\\_2018\\_IMCINE.pdf](http://www.imcine.gob.mx/sites/536bf0fa137610966000002/content_entry537f86d093e05abc550000d3/5c7720f99d727957db00040c/files/Programa_Institucional_2014_2018_IMCINE.pdf)

<sup>109</sup> De acuerdo al Programa Institucional del Instituto Mexicano de Cinematografía 2014-2018, se informa que la administración del IMCINE (2013-2018) concluyó su gestión apoyando a un total de 567 apoyos para la producción de largometrajes.

**Fuente:**IMCINE, "Avances y Logros," *Programa Institucional del Instituto Mexicano de Cinematografía* (2018):6, [http://www.imcine.gob.mx/sites/536bf0fa137610966000002/content\\_entry537f86d093e05abc550000d3/5c7720f99d727957db00040c/files/Programa\\_Institucional\\_2014\\_2018\\_IMCINE.pdf](http://www.imcine.gob.mx/sites/536bf0fa137610966000002/content_entry537f86d093e05abc550000d3/5c7720f99d727957db00040c/files/Programa_Institucional_2014_2018_IMCINE.pdf)

Referente al cine documental, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), participa en el desarrollo del género por medio de los siguientes fondos y programas.

## Programa de Estímulo a Creadores Cinematográficos

El Programa de Estímulo a Creadores Cinematográficos es el mecanismo instrumentado por el Instituto Mexicano de Cinematografía para fomentar, a partir de argumentos originales o derivados, la escritura de guiones, así como para impulsar la concepción de proyectos cinematográficos en su etapa de desarrollo, con los objetivos de estimular el desarrollo de creadores, realizadores y productores a través de diversos apoyos como la escritura de un guion o el desarrollo de proyectos con el fin de concretar los proyectos en proceso, en aspectos técnicos, económicos y narrativos que contribuyan a su viabilidad de producción.<sup>110</sup>

Los apoyos del programa consisten en las siguientes modalidades para proyectos de documental, ficción o animación:

- ✓ Apoyo para la Escritura de un Guion para Documental: se ofrecen apoyos económicos a guionistas para posibilitar su dedicación a la escritura del guión, así como a la investigación y a las labores creativas necesarias. Las modalidades de participación en cine documental son 2 modalidades:
- Apoyo Directo a Escritura de Guion. Consiste en otorgar apoyo económico a los autores de guiones cinematográficos que cuenten con 2 ó más largometrajes estrenados en festivales cinematográficos y/o comercialmente y su autoría este respaldada con un crédito de guionista. **Monto máximo de apoyo: \$110,000.00 M.N.**
- Asesoría para Líneas Argumentales. Consiste en otorgar apoyo económico a los autores que cuenten con un argumento cinematográfico y necesitan organizar la historia con el objetivo de obtener un primer tratamiento del guion, esta modalidad incluye la participación de un asesor. **Monto máximo de apoyo: \$90,000.00 M.N, divididos en 60 mil para el autor y 30 mil para el asesor.**<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> IMCINE, "Presentación," *Programa de Estímulos a Creadores Cinematográficos 2019* (Enero 2019):2, [http://www.imcine.gob.mx/estimulo\\_creadores/guion/bases/BASES\\_DESARROLLO\\_DE\\_PROYECTOS\\_2019.pdf](http://www.imcine.gob.mx/estimulo_creadores/guion/bases/BASES_DESARROLLO_DE_PROYECTOS_2019.pdf)

<sup>111</sup> IMCINE, "Escritura de Guión," *Programa de Estímulo a Creadores Cinematográficos. Apoyo a la Escritura de Guión* (Enero 2019):5-6, [http://www.imcine.gob.mx/estimulo\\_creadores/guion/bases/BASES\\_ESCRITURA\\_GUION\\_2019.pdf](http://www.imcine.gob.mx/estimulo_creadores/guion/bases/BASES_ESCRITURA_GUION_2019.pdf)

- ✓ Apoyo a Desarrollo de Proyectos. A través de este apoyo, se asiste a los productores y realizadores en la conformación de un plan de negocio que integre las facetas estéticas, presupuestales, logísticas y de comercialización del proyecto cinematográfico, para impulsar su financiamiento por medio de la participación de inversionistas. **Monto máximo de apoyo: \$150,000.00 M.N** <sup>112</sup>

Para la convocatoria 2018 del Programa de Estímulo a Creadores Cinematográficos se registraron un total de 78 trabajos en la categoría de Apoyo a desarrollo de proyectos, donde fueron acreedores al apoyo económico un total de 8 proyectos de cine documental: **A través de Tola, Hebe Fénix, La Libertad de la Tormenta, Los Justos, Los Sonos de los Tejedores, Nómadas de la 57, Ombligo y Travesía a los Confines**<sup>113</sup>

## FOPROCINE

En el año de 1992 dentro del marco de las negociaciones para la suscripción del Tratado de Libre Comercio, se expidió una nueva Ley Federal de Cinematografía, la cual modificó la relación de protección que el Estado Mexicano tenía con la cinematografía nacional.<sup>114</sup> Paralelamente ya se había puesto en marcha la desincorporación de las industrias y empresas cinematográficas del Estado.<sup>115</sup> Debido a la instrumentación de la nueva política cinematográfica <sup>116</sup>y al proceso de desincorporación de las empresas estatales del sector cinematográfico, las actividades de producción, distribución y exhibición de cine nacional se redujeron significativamente (en 1997 únicamente se produjeron un total de nueve largometrajes, cifra que representaba el número largometrajes producidos más bajo desde 1932). En palabras del maestro Alfredo Joskowicz, "para paliar de alguna manera esta situación, entre los meses de Septiembre y Diciembre de 1997, el gobierno del presidente Ernesto Zedillo (1994-2000) creó un fideicomiso

---

<sup>112</sup> IMCINE, "Desarrollo de Proyectos," *Programa de Estímulo a Creadores Cinematográficos. Desarrollo de Proyectos* (Enero 2019):5-6, [http://www.imcine.gob.mx/estimulo\\_creadores/guion/bases/BASES\\_DESARROLLO\\_DE\\_PROYECTOS\\_2019.pdf](http://www.imcine.gob.mx/estimulo_creadores/guion/bases/BASES_DESARROLLO_DE_PROYECTOS_2019.pdf)

<sup>113</sup> IMCINE, "Resultados del Programa de Estímulo a Creadores Cinematográficos 2018," IMCINE, consultada el 3 de Octubre de 2018, <https://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/convocatorias/resultados-del-programa-de-estimulo-a-creadores-cinematograficos-2018>

<sup>114</sup> La Ley de Cinematografía abrogada establecía que el 50% del tiempo en pantalla de los cines se reservara a la exhibición películas mexicanas. A partir de la entrada en vigor de la nueva ley comenzó a reducirse el tiempo en pantalla de la exhibición de cine nacional en un porcentaje del 30%, para 1994 25%, en 1995 del 20%, 1996 15% y para 1997 un total del 10% del tiempo en pantalla. También entre otras medidas se liberó el precio del boleto para dinamizar al nuevo sector de exhibidores de cine.

<sup>115</sup> El Estado Mexicano llegó a coordinar 15 entidades que incluían todas las esferas de la industria cinematográfica: producción, distribución, comercialización, exhibición y capacitación, entre las que se encontraban Compañía Operadora de Teatros (COTSA), Conacine (Corporación Nacional Cinematográfica), Conacite (Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado) I y II, Películas Mexicanas (Distribuidora de películas nacionales), Estudios América y Dulcerías Oro. Con las políticas de desincorporación de empresas estatales durante la Administración del Presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) se liquidaron estas empresas, a excepción de los Estudios Churubusco y el Centro de Capacitación Cinematográfica.

<sup>116</sup> Con la liquidación de las empresas públicas cinematográficas. En 1990 el Gobierno Federal cambió las funciones originales del IMCINE (en un principio se concernían a la operación de las empresas y entidades paraestatales propiedad del Estado), otorgándole nuevas atribuciones para apoyar la producción, distribución y promoción del cine mexicano. La nueva facultad que adquirió el IMCINE condujo al Estado a adquirir el papel de co-productor junto a productores independientes y compañías productoras. Este nuevo esquema era diferente al anterior, ya que en el modelo cinematográfico abrogado se contaba con empresas públicas dedicadas a la producción cinematográfica.

denominado Fondo de Producción para el Cine de Calidad (FOPROCINE) con una aportación inicial de 135 millones de pesos, lo que contribuyó a aumentar el volumen de producción en los años siguientes: 11 películas en 1998, 19 en 1999 y 28 en el año 2000".<sup>117</sup>

El FOPROCINE Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, es un fideicomiso con convocatorias de apoyo para producción o postproducción de largometrajes (de más de 60 minutos) de cine documental y ficción. Tiene como objetivo fomentar el desarrollo de la industria audiovisual nacional, a través del otorgamiento de recursos vía capital de riesgo<sup>118</sup>, a los productores mexicanos de largometrajes y series dramatizadas de calidad para la producción o postproducción de los mismos; en los géneros de ficción, documental, experimental y autoral, así como aquéllos que se realicen bajo los acuerdos o convenios internacionales y las óperas primas.<sup>119</sup> Los beneficiarios del fideicomiso pueden ser personas físicas y morales mexicanas cuyo interés u objeto social sea producir largometrajes cinematográficos que presenten un proyecto de **calidad**<sup>120</sup>, otorgándoles recursos en contratos de coproducción bajo la figura de capital de riesgo<sup>121</sup> sin considerarse recursos destinados a fondo perdido. Es importante puntualizar que el FOPROCINE también otorga estímulos económicos para la producción de cine documental en convenio con la UNAM a través del Programa de Óperas Primas del **CUEC** y con **CCC**.

---

<sup>117</sup>Alfredo Joskowicz, "Ecos de la encuesta. La producción del cine mexicano:Una radiografía," *Nexos*, 1 de Octubre de 2008.<http://www.nexos.com.mx/?p=12765>

<sup>118</sup> El capital de riesgo son las aportaciones en efectivo que realiza FOPROCINE para la producción de un proyecto cinematográfico, a cambio de una participación en puntos porcentuales de producción, distribución y explotación comercial en dicho proyecto. En 2017, se modificó la definición de capital de riesgo en el reglamento de FOPROCINE. Ahora, se define al capital de riesgo como: figura del apoyo financiero que otorga el FOPROCINE para la realización de un proyecto a cargo del Sujeto de Apoyo, a cambio de puntos porcentuales sobre los derechos patrimoniales de la obra.

<sup>119</sup> FOPROCINE, "Objetivos," *Reglas de Operación e Indicadores de Gestión y Evaluación del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad* (2017):8, <http://www.imcine.gob.mx/wp-content/uploads/2019/04/REGLAS-DE-OPERACION-CC%81N-FOPROCINE-2017.pdf>

<sup>120</sup> En las reglas de operación e indicadores de gestión y evaluación del fondo para la producción cinematográfica de calidad, se establecen los conceptos de calidad. Así el FOPROCINE distingue 5 categorías:

**Calidad:** Conjunto de cualidades temáticas, técnicas y artísticas que debe reunir un proyecto cinematográfico, incluyendo el conjunto de valores culturales, narrativos y la riqueza histórica y social de la realidad nacional.

**Calidad Artística:** Obra cinematográfica que interpreta la realidad con originalidad, ya sea a través de la ficción o el documental, y que contiene una serie de técnicas de expresión artística trabajadas con habilidad.

**Calidad Temática:** El tema o idea central del proyecto cinematográfico, debe ser considerado de interés cultural, histórico y/o social relevante, y que su tratamiento esté construido y desarrollado de acuerdo con los criterios profesionales con los que se elabora un guión cinematográfico.

**Calidad Técnica:** El proyecto cinematográfico, debe contemplar la realización de la fotografía, incluyendo los trabajos de laboratorio, o post producción digital, de acuerdo con los estándares internacionales vigentes en la materia; y el sonido, conforme a los estándares vigentes, para una proyección perfecta.

**Cine de Calidad:** Las películas que centran su valor en la expresión artística y cultural a través de la ficción o el documental, con temática y narrativa arriesgadas e innovadoras, realizadas con una elevada manufactura técnica; por sus características (obra de autor y perfil experimental) enriquecen el patrimonio cultural del país.

**Fuente:** FOPROCINE, "Glosario," *Reglas de Operación e Indicadores de Gestión y Evaluación del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad* (2017): 4-5, [http://www.imcine.gob.mx/foprocine/largometraje/bases/III.REGLAS\\_DE\\_OPERACION\\_FOPROCINE.pdf](http://www.imcine.gob.mx/foprocine/largometraje/bases/III.REGLAS_DE_OPERACION_FOPROCINE.pdf)

El lineamiento principal de FOPROCINE es ofrecer apoyo económico a la producción y la posproducción de un documental para aportar a la obra mayores valores de producción combinando calidad temática y técnica para así conferirle al documental en proceso un mayor atractivo para comercializarse y también con el propósito de incentivar su rentabilidad cultural, término que hace referencia a la promoción que pueda obtener el cine mexicano de calidad en los festivales, muestras, mercados y medios audiovisuales de México y del extranjero.

Los apoyos económicos de FOPROCINE para el cine documental se rigen bajo éstas concesiones:

Directores de ópera prima<sup>122</sup>. El apoyo que otorga el FOPROCINE es de un monto máximo de \$1,250,000.00 M.N, el cual representa hasta el 80% del costo total del proyecto, incluyendo las aportaciones de EFICINE e IMCINE.

Directores en su 2a película o más. FOPROCINE otorga un monto máximo \$ 3,600,000.00 que representa el 80% de la inversión total en el proyecto de documental, incluyendo aportaciones de EFICINE E IMCINE.<sup>123</sup>

Estímulo especial para la explotación comercial de proyectos de bajo presupuesto. Para ser beneficiario del estímulo, el responsable del proyecto deberá demostrar que el costo total de la película no excedió la cantidad de \$ 8,000,000.00 M.N.<sup>124</sup>

Post- Producción. Una vez concluidos los procesos de producción y rodaje se ofrece apoyo económico para la conclusión de la obra. El responsable del proyecto emite un presupuesto de post- producción en donde especifica el monto de apoyo que requiere. Los proyectos aprobados reciben el apoyo económico dependiendo de la naturaleza del proyecto como la disponibilidad de recursos del FOPROCINE.

Apoyo a la postproducción del largometrajes con invitación oficial para competencia en festival. Los proyectos beneficiados reciben un apoyo económico para post producción que no excede a la cantidad de \$1,000,000.00. La convocatoria permanece abierta todo el año y depende de los recursos económicos disponibles en el fideicomiso.

---

<sup>122</sup> Opera Prima: la primera obra de largometraje realizada por un director cinematográfico.

<sup>123</sup> El apoyo económico vía FOPROCINE representan hasta el 80% del costo total del proyecto, debe considerarse que si el responsable del proyecto desea completar el esquema de financiamiento de la obra con el estímulo fiscal (EFICINE 189) y cuenta con un apoyo anterior de IMCINE, la suma de estos no puede rebasar el 80% del costo total del proyecto entre las dos instancias (FOPROCINE y EFICINE), debido a que se considera que el productor debe contar con el 20% sobre los derechos patrimoniales, por si mismo o través de un tercero vía financiamiento privado.

<sup>124</sup>FOPROCINE, "Concesión del Apoyo," *Apoyo a la Producción de Largometrajes Documentales*(2019):10, [http://www.imcine.gob.mx/foprocine/largometraje/bases/Bases\\_Produccion\\_Documental\\_2019.pdf](http://www.imcine.gob.mx/foprocine/largometraje/bases/Bases_Produccion_Documental_2019.pdf).

Apoyo a las óperas primas co-producidas por escuelas de cine o con especialidad en cine. Esta nueva modalidad consiste en otorgar apoyo económico a operas primas de documental co-producidas por escuelas de cine o con especialidad en cine que no excedan el presupuesto de \$2.000.000.00, con la condición de que la escuela invierta como mínimo el mismo monto solicitado al FOPROCINE.<sup>125</sup>

\*Los criterios para la evaluación de los proyectos consideran los siguientes aspectos:

- La estructura narrativa y diversidad cultural de la historia o argumento cinematográfico.
- Correspondencia con los recursos técnicos, económicos y artísticos que se plantean en el proyecto.
- El valor de las aportaciones de terceros.
- La trayectoria de los creadores artísticos y técnicos involucrados.
- La rentabilidad cultural

-Los proyectos beneficiados con el estímulo económico cuentan con un plazo máximo de 18 meses para la conclusión del proyecto.

- El FOPROCINE adquiere derechos patrimoniales sobre la película que proporcionalmente le corresponda por su inversión en el proyecto, el cual no puede ser superior al 80% del presupuesto total del largometraje. Lo cual significa que si la película subvencionada por el FOPROCINE obtiene ganancias a través de su desempeño en salas cinematográficas, ventas por derechos de transmisión en televisión o mediante la distribución en el extranjero deben repartirse con el IMCINE.<sup>126</sup>

En la última convocatoria de FOPROCINE para la producción y postproducción de largometrajes en las categorías de ficción, y documental, (cuyos resultados fueron publicados el 27 de Junio del 2018), se recibieron un total de 111 proyectos, 45 ficciones, 39 documentales y 27 en postproducción. Para apoyo a la producción, fueron elegidos 9 proyectos de cine documental: *El Exilio, La Esquina de México, Lluve, Ninfas del Celuloide, Red Privada, Coleccionistas de Sombras, La Pequeña Haití, La Libertad de Fierro y La Mami*. Los documentales que recibieron apoyo para postproducción fueron: *De la Cana a la Lleca, El Corredor Sin Huellas, La Colonial, Mi No Lugar, La Candidata, ¿Qué les Pasó a las Abejas?*. Los datos

---

<sup>125</sup> FOPROCINE, "Características de los apoyos", *Reglas de Operación e Indicadores de Gestión y Evaluación del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad* (2017): 17-18, [http://www.imcine.gob.mx/foprocine/largometraje/bases/III.REGLAS\\_DE\\_OPERACION\\_FOPROCINE.pdf](http://www.imcine.gob.mx/foprocine/largometraje/bases/III.REGLAS_DE_OPERACION_FOPROCINE.pdf).

<sup>126</sup> La directora del documental *Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo*, Yulene Olaizola en su artículo escrito en la Revista Cine Toma, argumenta que a diferencia de lo que sucede en México, en Colombia el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) (el cual es el fondo equivalente al FOPROCINE y FIDECINE de nuestro país) no exige la participación porcentual del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía, sobre las posibles ganancias de una película. La autora expone una crítica hacia este modelo debido a que en los lineamientos del estímulo fiscal EFICINE no se contempla que los productores beneficiados regresen el dinero que se otorga. Bajo este esquema, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y el IMCINE no adquieren derechos de propiedad de la película donde se aplicó el estímulo fiscal, contrario al FOPROCINE en donde se establece los porcentajes de participación entre el productor y el IMCINE sobre los beneficios económicos obtenidos.

anteriores muestran que la asignación de recursos para la subvención de largometrajes de cine documental es sumamente competitiva puesto que del 100% de largometrajes registrados en la convocatoria, únicamente alrededor del 20% logró la captación del apoyo económico para la producción.<sup>127</sup>

## Documentales apoyados por FOPROCINE 1999-2018

Nota: Los cuadros marcados con asterisco(\*) en la Tabla 1.7 corresponden a largometrajes de cine documental, los cuales no tienen registro por parte de IMCINE de haber obtenido ingresos económicos por comercialización. Los datos vertidos en la lista de "Ingresos obtenidos por IMCINE mediante comercialización a Diciembre de 2018" fueron obtenidos por el autor de la tesis, a partir de una solicitud de información realizada en la Plataforma Nacional de Transparencia Gobierno Federal al Instituto Mexicano de Cinematografía.

Tabla 1.7

Producción	Director	Dinero asignado(M.N)	Año	Ingresos obtenidos por IMCINE mediante comercialización a Diciembre de 2018 (M.N)
A Propósito de Buñuel.	José Luis López-Javier Rioyo	883,500.00	1999	104,060.47
Otaola o la República del Exilio (Docuficción)	Raúl Bustersos	4,249,889.30	1999	202,524.93
<b>Total 1999</b>	<b>-</b>	<b>5,133,389.30</b>	<b>1999</b>	<b>306,585.4</b>
Acme & Co	Gregorio Rocha	732,690	2004	603.88
Muxhes Auténticas, Intrépidas y Buscadoras de Peligro	Alejandra Islas	470,100	2004	35,953.82
En el Hoyo	Juan Carlos Rulfo	1,000,000.00	2004	5,634.13
Bajo Juárez	Alejandra Sánchez-José Cordero	2,900,000.00	2004	179,147.75
En los Pasos de Abraham	Daniel Goldberg	3,052,000.00	2004	*
<b>Total 2004</b>		<b>6,952,000.00</b>	<b>2004</b>	<b>221,339.5</b>
Mi Vida Dentro	Lucia Gajá	2,700,000.00	2005	221,949.22
Trazando Aleida	Christiane Burkhard	1,275,000.00	2005	50,180.96
Súper Amigos	Arturo Pérez Torres	478,000.00	2005	*
Los Laberintos de la Memoria	Guita Schyfer	525,000.00	2005	*

<sup>127</sup> Resultados de la convocatoria para la Producción y Postproducción de Largometrajes en las categorías de Ficción y Documental del FOPROCINE 2018, consultada 3 de Enero de 2019, <https://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/convocatorias/resultados-de-la-convocatoria-para-la-produccion-y-postproduccion-de-largometrajes-en-las-categorias-de-ficcion-y-documental-del-foprocine-2018>.

<b>Total 2005</b>		<b>4,978,000.00</b>	<b>2005</b>	<b>272,130.18</b>
Mas Vale Maña que Fuerza	Maricarmen de Lara	779,898.85	2006	54,635.26
La Frontera Infinita	Juan Manuel Sepúlveda	778,188.20	2006	273,867.33
Los Demonios del Edén	Alejandra Islas	800,000.00	2006	95,030.56
El Aliento de Dios	Isabel Fregoso	800,000.00	2006	3,423.77
Soneros de Tesechoacan	Inti Cordera	639,650.00	2006	26,686.59
Niño Fidencio (Una Sombra en el Desierto)	PROMOCINE/ Juan Eduardo Ferré	125,000.00	2006	*
<b>Total 2006</b>		<b>3,922,737.05</b>	<b>2006</b>	<b>453,643.51</b>
El Viaje del Cometa	Ivonne Fuentes	800,000.00	2007	29.84
Rehje	Raúl Cuesta/ Anais Huerta	800,000.00	2007	45,505.08
El Milagro del Papa	José Luis Valle	779,865.41	2007	131,654.33
El Ciruelo	Emiliano Altuna- Carlos Rossini	787,865.00	2007	19.70
Cárcel de Carne	Roque Azcuaga	797,105.25	2007	117,271.71
Abrir Aulas para Cerrar Celdas	Paloma Ayón	600,000.00	2007	3.21
<b>Tota 2007</b>		<b>4,564,835.66</b>	<b>2007</b>	<b>294,483.87</b>
Blattengelus	Araceli Santana	700,000.00	2008	18,492.64
Flores en el Desierto	José Álvarez	637,333.00	2008	10,361.69
Voces del Subterráneo	Blanca Álvarez/ Iván López/ Jordi Capo	1,000,000.00	2008	16,161.30
0.56 Que le pasó a México	Lorenzo Hagerman	1,900,000.00	2008	10,633.27
9 meses, 9 días	Oscar Ramírez	3,000,000.00	2008	5.28
Agnus Dei	Alejandra Sánchez	3,500,000.00	2008	4,767.05
Príncipe Azteca	A. Fernández Alonso	1,900,000.00	2008	578.52

Jose Cruz a Diez Metros del Infierno	Leobardo Jacob	327,520.00	2008	51,891.89
Sagrario Nunca has Muerto para Mí	Rafael Bonilla	800,000.00	2008	38.10
Nadie es Inocente 20 Años Después	Sara Minter	800,000.00	2008	2,574.29
Los Otros Californios	Cesar Talamantes	800,000.00	2008	91,092.68
Tijuaneados Anónimos	José Luis Figueroa/ Ana Paola Rodríguez	800,000.00	2008	5,410.02
Doce Onzas	Patricia Serna	300,000.00	2008	13,417.40
<b>Total 2008</b>		<b>16,464,853.00</b>	<b>2008</b>	<b>225,424.13</b>
La Cuerda Floja	Nuria Ibáñez	500,000.00	2009	77,362.98
Presunto Culpable	Geoffrey Smith/ Roberto Hernández	1,000,000.00	2009	2,003,315.13
Retrato de un Vampiro	Ulises Guzman	890,000.00	2009	385.22
Seguir Siendo: Café Tacuba	Ernesto Contreras/ J.M Cravioto	2,000,000.00	2009	80,762.65
Un Día Menos	Dariela Ludlow	1,000,000.00	2009	20,500.71
Visa al Paraíso	Lillian Lieberman	1,400,000.00	2009	38,906.54
Tierra Brillante	Sebastian Díaz/ José Luis Figueroa	2,000,000.00	2009	41.62
Carriere 250 metros	Juan Carlos Rulfo	2,300,000.00	2009	171.71
Que Sueñan las Cabras	Jorge Prior	2,300,000.00	2009	49,540.36
La Maleta Mexicana	Trisha Ziff	2,000,000.00	2009	2,482.44
Las Imágenes Rotas	Juan Manuel Sepúlveda	1,400,000.00	2009	*
El Hombre que Vivió en un Zapato	Gabriella Gómez Mont	812,590.00	2009	50,288.24
Quebranto	Roberto Fiesco	1,066,414.70	2009	9,544.14
El Lugar más Pequeño	CCC/Tatiana Huevo	1,500,000.00	2009	Ópera Prima CCC

Morir de Pie	Jacaranda Correa	886,299.00	2009	953.00
Diario de un Pollero	Iván Díaz	659,233.00	2009	*
México Bárbaro 2010	Luis Rincón	1,050,040.00	2009	504.37
Lupe el de la Vaca	Blanca X. Aguirre	500,000.00	2009	13,923.52
Aquí Sobre la Tierra	Mauricio Bidault	500,000.00	2009	50,654.00
El Último Bolero	Raúl López Echeverría	500,000.00	2009	99.77
El Paciente Interno	CUEC/ Alejandro Solar	1,500,000.00	2009	*Ópera Prima CUEC
<b>Total 2009</b>		<b>25,764,576.70</b>	<b>2009</b>	<b>2,399,436.4</b>
La Piedra Ausente	Sandra Rozental, Jesse Lerner	1,216,933.20	2010	22,110.62
Mosca	Eliezer Arias	349,623.56	2010	2,545.08
Música Ocular	José Antonio Cordero	857,564.00	2010	17.05
La Revolución de los Alcatraces	Luciana Kaplan	1,495,295.28	2010	52,790.71
Cuates de Australia	Everardo González	3,769,000.00	2010	150,226.19
El Alcalde	Diego Osorno/ Emiliano Altuna/ Carlos Rossini	1,099,722.00	2010	*
Los Años de Fierro	Santiago Steinou	1,082,429.00	2010	832.97
No hay Lugar Lejano	Michelle Ibaven	922,964.00	2010	136.14
Azul Intangible	Eréndira Valle	1,500,000.00	2010	*Ópera prima CUEC
<b>Total 2010</b>		<b>12,293,531.04</b>	<b>2010</b>	<b>228,658.76</b>
El Cuarto Desnudo	Nuria Ibáñez	868,856.00	2011	2,561.76
La Danza del Hipocampo	Gabriela Dominguez	1,358,552.00	2011	*
Rosario	Shula Erenberg	929,842.00	2011	24,077.31
Los Días no Vuelven	Raúl Cuesta	1,100,000.00	2011	*
De Puro Aire	Carlos Hernández	850,000.00	2011	5,074.78

Carmita	Israel Cárdenas/ Laura Guzmán	1,258,000	2011	17.14
El Albergue	Alejandra Islas	639,160.00	2011	12.15
Flor en Otomí	Luisa Riley	947,292.65	2011	44,934.80
Palabras Mágicas	Mercedes Moncada	1,510,810.00	2011	57,045.14
El Silencio de la Princesa	CCC/Manuel Caribe	1,489,710.00	2011	*Ópera prima CCC
La Historia Negra del Cine Mexicano	CUEC/ Andrés García Franco	1,500,000.00	2011	*Ópera prima CUEC
<b>Total 2011</b>		<b>12,452,222.65</b>	<b>2011</b>	<b>133,723.08</b>
Batallas Íntimas	Lucia Gajá	2,500,000.00	2012	*
Gimme the Power	Olállo Rubio	3,350,590.00	2012	92,528.88
Café	Hatuey Viveros	900,000.00	2012	3,563.72
El Hogar al Revés	Itzel Martínez	934,058.00	2012	213.07
Hasta el Fin de los Días	Mauricio Bidault	786,494.01	2012	*
Muros	Gregorio Rocha	1,147,823.00	2012	140.18
Purgatorio Viaje al Corazón de la Frontera	Rodrigo Reyes	673,500.00	2012	26,133.79
Viejo Vaquero	Ángel Estrada	412,000.00	2012	*
El Elefante en la Habitación	CCC/Natalia Bruschtein	1,500,000.00	2012	*
<b>Total 2012</b>		<b>12,204,465.01</b>	<b>2012</b>	<b>122,579.64</b>
Derecho de Playa	Jorge Díaz	1,099,000.00	2013	*
El Remolino	Laura Herrero	1,045,000.00	2013	*
Los Últimos Kiliwas	Rodrigo Iturralde	1,007,000.00	2013	*
David el Regreso a la Tierra	Anais Huerta	1,099,000.00	2013	*
El Paso	Everardo González	3,200,000.00	2013	*
Liwa Mairín y el Mito del Eterno Retorno	Luis Rincón	2,250,000.00	2013	*
Resurrección	Eugenio Polgovsky	1,600,000.00	2013	*
El Buen Cristiano	CCC/ Izabel Acevedo	1,499,522.00	2013	Ópera Prima CCC

Retrato de una Búsqueda	Alicia Calderón	1,347,750.00	2013	2,705.89
Made in Bangkok	Flavio Florencio	1,046,091.00	2013	*
Si Corre o Vuela a la Cazuela	Rogelio Calderón/ Salomón Morales	582,079.00	2013	*
Sunka Raku	Carlos Sama	1,590,446.00	2013	*
<b>Total 2013</b>		<b>17,365,888.00</b>	<b>2013</b>	<b>2,705.89</b>
Me Llamo Margarita	Bruno Santamaría	1,099,073.00	2014	*
Los Niños de la Cruz	Jaime Villa	683,366.82	2014	*
Me llamaban King Tiger	Ángel Estrada	1,100,000.00	2014	*
A las Dos de la Mañana	Marta Ferrer	1,099,747.00	2014	*
16,599 La Luz y la Fuerza	Alejandra Islas	2,582,027.00	2014	*
Maíz Origen y Destino	Alberto Cortés	3,587,594.22	2014	*
El Charro de Toluquilla	José Villalobos	1,085,000.00	2014	1,216.13
Parque Lenin	Itziar Mainer/ Carlos Medellín	765,000.00	2014	*
Sunú	Teresa Camou	1,052,000.00	2014	8,003.89
Un Exilio: Película Familiar	Juan Francisco Urrusti	750,000.00	2014	*
<b>Total 2014</b>		<b>13,803,808.04</b>	<b>2014</b>	<b>9,220.02</b>
Maquinaria Panamericana	Joaquín del Paso	1,250,000.00	2015	
En Algún Sitio	Daniela Rea	600,000.00	2015	*
Etiqueta no Rigurosa	Cristina Herrera	770,670.87	2015	*
La Ley del Monte	Mario Mandujano	600,000.00	2015	*
Santo Guerrillerito "El Caído del Cielo"	Modesto López	813,393.00	2015	*
Ayotzinapa: El Paso de la Tortuga	Enrique García	1,500,000.00	2015	*

Hasta los Dientes	Alberto Arnaut	1,090,784.42	2015	*
Laberinto Yoemé	Sergio Ros	1,100,000.00	2015	*
Guerrero	Ludovic Bonleux	1,587,961.00	2015	*
Ciudad	Tatiana Huezo/ Nicolas Echevarría, Everardo González, Paul Leduc	3,431,000.00	2015	*
Maricarmen	Sergio Morkin	2,353,706.47	2015	*
Notas para no Olvidar	Hatuey Viveros	3,246,568.56	2015	*
Una Corriente Salvaje	Nuria Ibáñez	2,871,783.00	2015	*
Takeda	CCC/ Ya'sib Vázquez	1,499,832.01	2015	Ópera Prima CCC
Rita	CUEC /Arturo Díaz Santana	1,250,000.00	2015	Ópera Prima CUEC
<b>Total 2015</b>		<b>23,965,699.33</b>	<b>2015</b>	<b>-</b>
La Balada del Oppenheimer Park	Juan Manuel Sepúlveda	550,000.00	2016	*
El Vendedor de Orquídeas	Lorenzo Vigas	650,000.00	2016	*
Lupe bajo el Sol	Rodrigo Reyes	480,000.00	2016	*
Calypso los Niños del Éxodo	Wilma Gómez	2,240,000.00	2016	*
Tras la Prisión	Pau Ortiz Rosell	1,063,266.00	2016	*
FBI Franciscos Banda Internacional	Gustavo Gamou	3,200,000.00	2016	*
La Misma Sangre	Ángel Linares	1,250,000.00	2016	*
Tote Abuelo	Dolores Arias	970,872.84	2016	*
Aprender a Observar	Rodrigo Hernández Tejero / Elpidia Nikou	1,000,000.00	2016	*
La Compañía que Conservas	Diego Gutiérrez	828,765.00	2016	*
<b>Total 2016</b>		<b>12,232,903.84</b>	<b>2016</b>	<b>Actualmente en producción</b>
#Mickey	Betzabé García	3,530,573.30	2017	*

Anayeli	Misael Alva	2,359,030.30	2017	*
Cosas que no Hacemos	Bruno Santamaría	2,045,506.70	2017	*
Cruz	Teresa Camou	2,303,561.60	2017	*
Dibujos contra las Balas	Alicia Calderón	2,142,321.90	2017	*
La Invención del Mar	Adrian Ortiz Maciel	3,448,147.80	2017	*
La Sombra del Desierto	Juan Manuel Sepúlveda	3,060,000.00	2017	*
Temporada de Campo	Isabel Vaca	1,211,543.30	2017	*
Cuando Cierro los Ojos	Michelle Ibaven	1,211,094.90	2017	*
La Perla de Marina	Daniela Alatorre	1,001,025.40	2017	*
Una Isla en el Continente	Juan Pablo Miquirray	1,496,957.10	2017	*
No son Horas de Olvidar	CUEC/David Castañón	1,250,000.00	2017	Ópera Prima CUEC
La Frontera Invisible	CCC/Mariana Flores	1,250,000.00	2017	Ópera Prima CCC
<b>Total 2017</b>	<b>-</b>	<b>23,950,732</b>	<b>2017</b>	<b>Actualmente en producción</b>
La Esquinita de México	Leonor Maldonado	1,250,000	2018	*
Llueve	Carolina Corral	1,249,926	2018	*
Red Privada	Manuel Alcalá	1,058,506	2018	*
Ninfas del Celuloide	Tabbata Salinas y Andrea Gautier	1,250,000		*
Coleccionista de Sombras	Viviana García	2,814,725	2018	*
La Libertad de Fierro	Santiago Steinou	3,059,983	2018	*
La Pequeña Haití	Carlos Hernández	2,534,038	2018	*
La Mami	Laura Herrero	1,200,000	2018	*
El Exilio	Eden Bernal	1,250,000	2018	*
De la Cana a la Lleca	Carlos Cruz	1,226,446.6	2018	*

El Corredor sin Huellas	Sergio Gurrola	476,861	2018	*
La Colonial	Francisco Buitrón	1,285,857.8	2018	*
Mi No Lugar	Isis Ahumada	1,564,848.3	2018	*
La Candidata	Ronald Rivas/Emil Guevara	1,118,793.5	2018	*
¿Que les paso a las Abejas?	Adriana Otero	1,034,116.4	2018	*
<b>Total 2018</b>	-	<b>22,374,101.6</b>	<b>2018</b>	<b>*</b>

Recursos destinados a la subvención de largometrajes e ingresos obtenidos por su comercialización: FOPROCINE 1999-2018

Tabla 1.8

Año	Monto total de financiamiento (millones de pesos)	Ingresos obtenidos por comercialización a Diciembre de 2018.
1999	5,133,389.30	306,585.4
2004	6,952,000.00	221,339.5
2005	4,978,000.00	272,130.18
2006	3,922,737.05	453,643.51
2007	4,564,835.66	294,483.87
2008	16,464,853.00	225,424.13
2009	25,764,576.70	2,399,436.4
2010	12,293,531.04	228,658.76
2011	12,452,222.65	133,723.08
2012	12,204,465.01	122,579.64
2013	17,365,888.00	2,705.89
2014	13,803,808.04	9,220.02
2015	23,965,699.33	-
2016	12,232,903.84	-
2017	23,950,732.00	-
2018	22,374,101.6	
<b>Total</b>	<b>218,423,743.22</b>	<b>4,669,930.38</b>

En la **tabla 1.7** se presentan los documentales que han recibido aportaciones del Instituto Mexicano de Cinematografía a través del Fondo para la Producción de Cine de Calidad (FOPROCINE). Si bien el FOPROCINE se constituyó en 1997, hasta 1999 por primera vez se asignaron recursos del Fondo a proyectos de cine documental con las películas: *A propósito de Buñuel y Otaola o la República del exilio* (Mezcla de documental con ficción) las cuales sumaron un monto de 5 millones 331 mil pesos, y representan una cifra minúscula si comparamos que el monto total destinado a 7 películas de ficción para el año de 1999 alcanzó la cantidad de 32 millones 897 mil pesos. Para el año 2000 ningún proyecto de cine documental obtuvo recursos a través del FOPROCINE. Con el arribo de la nueva administración federal (2000-2006) en un principio el Instituto Mexicano de Cinematografía no mostraba interés en apoyar al cine documental, contrario al soporte que recibió el cine de ficción que desde comienzos de la nueva administración (Año 2001) se otorgaron recursos económicos vía FOPROCINE por un monto máximo de 27 millones de pesos para 6 largometrajes<sup>128</sup>. Durante los años 2002 y 2003 ninguna producción de cine documental resultó acreedora a un apoyo económico. Es en el año 2004 donde el IMCINE comienza a subvencionar producciones de cine documental de forma sistemática motivado principalmente por la moda que impusieron en esa época los documentales del director estadounidense Michael Moore en el marco del conflicto bélico Estados Unidos - Irak acontecido en la presidencia de George W. Bush (2000-2008). En su ensayo *Gano premios, luego existo: El documental en México, después de Masacre en Columbine*, Carlos Mendoza, refiere que el apogeo del documental institucional en México se debe en gran parte al discurso pronunciado por el director estadounidense en la entrega de los premios Oscar en el año 2003, donde abiertamente manifestó su desacuerdo con las políticas belicistas del presidente Bush. Para Carlos Mendoza, el discurso resultó en un gran impacto que motivó la entrada del documental de Moore a salas cinematográficas, y se constató (en gran parte como instrumento de propaganda y a la calidad del largometraje) que el documental podría reportar ingresos en taquilla<sup>129</sup>. A partir de este momento hubo un viraje hacia la subvención de largometrajes de cine documental y para el año siguiente (2004) a través de FOPROCINE se otorgaron recursos económicos a 5 largometrajes documentales por un monto de 6 millones, 952 mil pesos, sin embargo para los años siguientes (2005 y 2006) hubo una reducción en los financiamientos destinados al cine documental y no se logra superar el monto alcanzado en 2004.

Para el sexenio 2006-2012 y con la nueva administración en el Instituto Mexicano de Cinematografía, se incrementó el número de documentales que fueron apoyados con el FOPROCINE y en el año 2009 se alcanza la cifra récord de 21 documentales subvencionados con un monto de 25 millones 764 mil pesos. Durante la administración del Presidente Enrique Peña Nieto (2012-2018) en promedio se apoyaban a un

---

<sup>128</sup> Películas apoyadas por FOPROCINE 1998-2018, consultada el 5 de Mayo de 2019, <http://www.imcine.gob.mx/wp-content/uploads/2019/04/PELÍCULAS-FÓPRO-APOYADAS-1998-2018.pdf>.

<sup>129</sup> Carlos Mendoza, "Gano premios, luego existo: El documental en México, después de Masacre en Columbine", en: *La invención de la verdad nueve ensayos sobre cine documental* (México: UNAM), 200.

total de 12 documentales para los años 2013 -2015 con un monto máximo de recursos otorgados por la cantidad de 23 millones 965 mil pesos en 2015. No obstante, a raíz del recorte al presupuesto cultural debido a los ajustes en el paquete económico, en 2016 se redujo significativamente el presupuesto del FOPROCINE para la producción de cine documental aproximadamente en un 40% y únicamente se destinó la cantidad de 12 millones 232 mil, 903 pesos para 10 largometrajes. En el año 2017 se logró incrementar la cantidad de dinero para los largometrajes de cine documental apoyados por el FOPROCINE. En total se otorgaron recursos económicos a 13 proyectos (producción y post producción) por una cifra estimada en 23 millones, 950 mil pesos. Para 2018, en el último año de la administración del Presidente Enrique Peña Nieto, se otorgaron 22 millones, 374 mil pesos a 15 largometrajes de cine documental.

Los datos anteriores nos muestran que si bien resulta benéfico que se instrumenten políticas para impulsar la producción de cine documental por parte del Instituto Mexicano de Cinematografía, éstos apoyos todavía resultan insuficientes y exiguos comparados con los recursos económicos que se destinan a las producciones de ficción, y solo son otorgados a proyectos que los jurados consideren y estimen de 'calidad' lo cual resulta excluyente para un género cinematográfico que se caracteriza por trascender las fronteras de lo políticamente correcto. En su artículo *Lejos del Lujo y el Dispendio. Relatos Desde Filmaciones de Bajo Presupuesto*, Sergio Raúl López, Subdirector Editorial de *Cine Toma. Revista Mexicana de Cine*, emite una crítica hacia este modelo de producción cinematográfica que impera en el cine internacional actual<sup>130</sup> que reúne fondos, premios y becas y que ha sido instrumentado en México (el cual ha ocasionado que los costos de producción de un largometraje se eleven de manera considerable, en 2014 año en que fue escrito el artículo, el costo de producción de los 130 largometrajes producidos en 2013 se estimaba en alrededor de 20 millones de pesos)<sup>131</sup> con una extraordinaria permisividad respecto al encarecimiento de costos y de sueldos, gracias a que se encuentra subsidiado por fondos públicos o estímulos fiscales y no depende ni de sus resultados en cartelera, pero tampoco de que esa inversión a fondo perdido permita que el público nacional (que es el que cubre esa producción con sus impuestos), tenga un acceso fácil y barato o incluso gratuito a dichas obras. El autor, emite una crítica hacia la imperiosa tendencia de realizar cine con presupuestos elevados y plantea las preguntas ¿ Por qué pensar que sólo con presupuestos elevados se hace buen cine? ¿ Por qué no ofrecer en los fondos y en los estímulos fiscales distintas gradaciones presupuestales, flexibles y elásticas, para que los productores y realizadores que requieran presupuestos moderados también puedan tener acceso a las ayudas y apoyos oficiales?.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> El autor descuenta a las cinematografías de India, Estados Unidos y China, porque en estos países no aplican políticas públicas de fomento a la cinematografía.

<sup>131</sup> Sergio Raúl López emite una interrogante referente a si es saludable este costo promedio, tomando en consideración la escasa cantidad de cintas rentables comercialmente, que supuestamente son apoyadas por los fondos mayores, la abundancia de primeras y segundas películas, pero, sobre todo, que somos un país mayoritariamente habitado por pobres y con altos índices de miseria.

<sup>132</sup> Sergio Raúl López, "Lejos del Lujo y el Dispendio. Relatos desde Filmaciones de Bajo Presupuesto," *Cine Toma. Revista Mexicana de Cine*, N 40 (2015): 5.

Otro de los puntos críticos se debe a que gran parte de estas producciones muestran un desempeño muy bajo en términos de distribución y exhibición derivados de las condiciones comerciales en las que se encuentra el mercado cinematográfico en México<sup>133</sup>, por lo cual resulta casi imposible que exista una recuperación económica y el dinero asignado a estos largometrajes sea retribuido a las arcas de la nación<sup>134</sup>, como muestra está el caso del documental de Juan Carlos Rulfo *Carrière 250 metros*, el cual fue acreedor a 2 millones 300 mil pesos a través del FOPROCINE en 2009, desafortunadamente solo se distribuyó en una ciudad y 4 pantallas de cine, con una asistencia de 1,166 espectadores e ingresos estimados en 36 mil 200 pesos; *El Milagro del Papa* de José Valle, el cual recibió apoyos por un monto de 779 mil, 856 pesos, a través de FOPROCINE, recaudando únicamente la cantidad de 17,000 pesos en taquilla y mil espectadores; *¿Que Sueñan las Cabras?* de Jorge Prior, recibió apoyo por 2 millones 300 mil pesos (también a través de FOPROCINE), y sus ingresos en taquilla fueron 34 mil 670 pesos y un total de 1,148 espectadores; *La Revolución de los Alcatraces* de la directora Luciana Kaplan, recibió un apoyo por 1 millón 495 mil 295 pesos, sin embargo sólo recaudó 22 mil 685 pesos y un total de 786 espectadores.

Las tablas **1.7 y 1.8** reflejan la escasa recuperación de los largometrajes a través de su comercialización; si bien, en los lineamientos de FOPROCINE especifican que los recursos que otorgan no se consideran fondo perdido, sino contratos de coproducción vía capital de riesgo o contratos de crédito, las cifras acentúan que desde la creación de FOPROCINE, difícilmente una producción de cine documental logra recuperar el dinero invertido por el Gobierno Federal.

Para el cineasta Felipe Coria, la política que siguen todos y cada uno de los fondos y organizaciones que apoyan la creación cinematográfica en cualquiera de sus vertientes, mantienen la lógica que mientras más se produzca mejor. Porque eso viste excelente a la hora de hacer los alegres números anuales de la burocracia, que por supuesto es ineludiblemente tecnocrática(¡en 2015 produjimos 101 películas, pero en 2016, produjimos 102!). No obstante esta abundante producción se hace en términos nocivos para la economía ya que funcionan a fondo perdido, lo cual significa que sólo interesa hacer las películas pero nadie se preocupa por recuperar la inversión. Estos fondos perdidos salen del erario (por ello no es de sorprender que cada año el presupuesto se recorte y las autoridades hacendarias pongan el grito en el cielo cada que se asigna un presupuesto que saben se perderá en innumerables propuestas que a saber si se estrenan y a ver quién las ve). Es, en consecuencia, una política económica suicida que sólo está

---

<sup>133</sup> En 2017, las películas provenientes de Estados Unidos concentraron el 88% del total de asistencia en el año (298 millones, 720 mil 172 asistentes), mientras que el cine mexicano percibió un porcentaje del 7%. de asistencia (22 millones, 414 mil, 724 asistentes). Las 10 películas más taquilleras en el año también fueron del país norteamericano, exhibidas en un rango de 3 mil a 5 mil pantallas (el largometraje con acceso a un mayor número de pantallas alcanzó la cifra de 5 mil, 230). De acuerdo al Anuario Estadístico de IMCINE, en México se contabilizaron en 2017 un total de 6633 pantallas, lo anterior indica que los largometrajes estadounidenses prácticamente fueron exhibidos en todas las pantallas instaladas en el país.

<sup>134</sup> Las tablas 1.7 y 1.8 muestran la escasa obtención de ingresos por medio de la comercialización en el mercado. El único largometraje de cine documental que ha recuperado la inversión otorgada por el FOPROCINE es *Presunto Culpable* (Roberto Hernández) el cual retribuyó ganancias estimadas en 1 millón de pesos.

beneficiando a creadores, los cuales, la mayoría de las veces, presentan puntadas, ocurrencias, propuestas endebles sobre una señora que vive en situación de calle, las labores de unos pescadores o los sueños y pesadillas de algún personaje pintoresco o entrañable o medianamente famoso. La parte buena del asunto es la generosidad y los casi ilimitados recursos que se reparten para producir cintas. La parte mala radica en que más del 60% de la producción documental nadie la ve. Y el otro 40% cuando tiene suerte, lo ven 846 espectadores.<sup>135</sup>

En el *Coloquio Internacional Políticas Públicas y Problemáticas Sociales* realizado en el año 2010 durante el *Festival de Cine Contra el Silencio Todas Las Voces* la ex directora del Instituto Mexicano de Cinematografía Marina Stavenhagen (2006-2012) afirmó que la producción audiovisual (la que se realiza con apoyo del IMCINE) "es un cine que tiene mucho que aportar, más allá de su desempeño comercial (exitoso o no), según las leyes del mercado, por lo cual una de las principales actividades durante su administración en el IMCINE era difundir este cine en una multitud de espacios y de foros que no necesariamente implican una retribución comercial". Para la ex directora Marina Stavenhagen, el mercado en sí no es lo único puesto que la producción audiovisual tiene que ver con la creación, con la memoria y con el patrimonio audiovisual de una nación y, en ese sentido es difícil establecer parámetros para su sustentabilidad.<sup>136</sup>

Los argumentos expuestos por la entonces titular del IMCINE, tácitamente implican que no se podían modificar las condiciones comerciales del mercado cinematográfico en México y que la única salida de esta gran producción es a través de circuitos culturales y festivales de cine, política que continúa siendo vigente actualmente. No obstante el contexto anterior, diversos críticos y especialistas exponen el limitado alcance de este tipo de instrumentación al cine mexicano. Carlos Bonfil en su artículo "*Paradojas y desventuras del cine mexicano*" argumenta: "Pocas veces había mostrado el joven cine mexicano una vitalidad parecida a la actual, ni tampoco había diversificado a tal punto sus propuestas temáticas y sus apuestas estilísticas. Y sin embargo, jamás ha sido tan desatendido o desdeñado por el público al que desea dirigirse. Basta apreciar la vigorosa presencia de nuevas cintas de ficción y trabajos documentales en los festivales nacionales más relevantes (Morelia, Guadalajara, Los Cabos, FICUNAM, Riviera Maya), para percatarse de que existe una nueva generación de realizadores mexicanos que representan el mejor relevo de los valores que creíamos únicos y consagrados. Existe un público atento a las nuevas propuestas del cine mexicano, pero éste se concentra en esos momentos de excepción que son los estrenos en los festivales filmicos. Ahí aplauden, valoran críticamente y discuten cada una de las propuestas. Y las audiencias locales responden con interés y entusiasmo. Después de esos momentos privilegiados, los realizadores constatan con escepticismo que ya

---

<sup>135</sup> Fuente: Felipe Coria, Cuestionario respondido al autor vía email, 2017.

<sup>136</sup> Marina Stavenhagen, "De la cadena de valor a la cadena productiva en el medio cinematográfico," en *Coloquio Internacional Políticas Culturales y Problemáticas Sociales* (México: Voces contra el Silencio A.C, 2010), 240-246.

no existe otro lugar para prolongarle la vida a sus creaciones. La cartelera comercial les reserva un sitio de segunda o tercera clase, mientras que el circuito cultural alternativo prefiere, por lo general, exhibir las novedades artísticas del cine extranjero".<sup>137</sup>

## EFICINE. Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional

El Estimulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional es un beneficio que se otorga a la industria cinematográfica por la producción y distribución de largometrajes, consistente en aplicar un crédito fiscal por el monto aportado a un proyecto de inversión en la producción o en la distribución<sup>138</sup> por un contribuyente del Impuesto sobre la Renta. A través del EFICINE las personas físicas y morales pueden aportar recursos a un proyecto cinematográfico para producción y distribución (el monto de su aportación no puede exceder la cantidad de 20 millones de pesos para proyectos de inversión en la producción y de 2 millones de pesos para proyectos de inversión en la distribución) y disminuir el monto de su aportación del pago de su Impuesto Sobre la Renta.<sup>139</sup>

A partir del 2014, el monto total del estímulo a distribuir entre los aspirantes, no excede la cantidad de 650 millones de pesos por ejercicio fiscal en proyectos de inversión en producción cinematográfica ni de 50 millones de pesos por cada ejercicio fiscal para los proyectos de inversión en la distribución de películas.

Para ser beneficiario de EFICINE producción, se deben cumplir con méritos artísticos, culturales y cinematográficos necesarios que serán evaluados por el Instituto Mexicano de Cinematografía en aspectos como:

-Propuesta Cinematográfica: el guion debe ser escrito de forma profesional y debe tener estructura acorde con el argumento y tema, personajes construidos de manera congruente con el tratamiento de la historia,

---

<sup>137</sup> Carlos Bonfil, "Paradojas y desventuras del cine mexicano," *Revista Código*, 4 de Febrero de 2016. <https://revistacodigo.com/cine/cine-mexicano-festivales-inarritu-lubezki-pablos-reygadas-quemada-diez-diaz-pardo/>

<sup>138</sup> Proyecto de inversión en la producción: las inversiones realizadas en el territorio nacional destinadas a la realización de una película cinematográfica a través de un proceso en el que se conjugan la creación y realización cinematográfica, así como los recursos humanos, materiales y financieros necesarios para dicho objeto.

Proyecto de inversión en la distribución: las inversiones en territorio nacional destinadas a distribuir películas cinematográficas nacionales, con méritos artísticos, culturales y cinematográficos, en circuitos comerciales o culturales, así como estimular la formación de públicos e incentivar la circulación de la producción cinematográfica nacional.

EFICINE, "Definiciones," *Reglas generales para la aplicación del estímulo fiscal a proyectos de inversión en la producción y distribución cinematográfica nacional*, consultada 26 de Enero de 2018, [imcine.gob.mx/wp-content/uploads/2019/04/2.-Reglas\\_compilacion\\_eficine\\_2018.pdf](http://imcine.gob.mx/wp-content/uploads/2019/04/2.-Reglas_compilacion_eficine_2018.pdf)

<sup>139</sup> ¿Qué es el EFICINE 189?, SHCP, consultada el 5 de Mayo de 2019, <https://www.estimulosfiscales.hacienda.gob.mx/es/efiscales/eficine>.

lógica interna coherente, solvencia narrativa. El proyecto tiene que estar secundado también por valores como la propuesta creativa del director y la propuesta estética.

-Personal Creativo:<sup>140</sup> se debe contar con personal de experiencia para participar en el proyecto y tener a un productor con una filmografía en donde compruebe que ha participado en mínimo tres largometrajes profesionales y exhibidos en salas cinematográficas.

-Plan de Producción: se debe presentar ruta crítica de las actividades a realizar en las etapas de preproducción, producción, post- producción, promoción y exhibición en salas. También se debe incluir desglose de secuencias. plan de rodaje y propuesta de producción.

-Estrategia de Exhibición: se debe presentar una estrategia de exhibición que considere la ruta de lanzamiento por etapas en donde se contemplen proyecciones previas en festivales o circuitos culturales, campañas de promoción, hasta la fecha estimada de exhibición en las salas cinematográficas. También es necesario presentar un plan de negocios para la distribución y comercialización de la película donde se incluya la recuperación a través de las ventanas de exhibición( salas de cine, TV, DVD, Video bajo Demanda, otros).

-Esquema Financiero: se debe estructurar un esquema financiero consolidado, en donde se contemple que la suma de las aportaciones de los contribuyentes aportantes no rebase el 80% del costo total del proyecto de inversión, ni ser mayor a 20 millones de pesos, por lo cual, la empresa responsable de la película deberá aportar un porcentaje mayor al 20% del costo total del proyecto a través de capital de riesgo propio en efectivo o en especie.<sup>141</sup>

Como se especifica con anterioridad el estímulo fiscal (EFICINE) también esta orientado a la distribución de películas con un perfil cultural en donde los objetivos principales son la difusión y circulación de películas nacionales sin fines de lucro, cuyo único interés sea la formación de públicos. Al igual que en EFICINE producción, el otorgamiento del apoyo para la distribución de películas está condicionado bajo la valoración del IMCINE y un consejo de evaluación quienes dictaminan las cualidades del proyecto basando en elementos como la población objetivo (a quienes va dirigida la película), espacios donde se planea exhibir, ruta crítica de actividades, metas a alcanzar, estrategias de difusión y promoción, presupuesto y plan de exhibición.

---

<sup>140</sup> Se entiende como personal creativo a las personas que participan en las labores de: productor, guionista, director, director de fotografía, director de arte o diseñador de producción, editor, post productor, sonido, diseñador sonoro, reparto principal y director de producción.

<sup>141</sup>EFICINE, "Propuesta Cinematográfica".*Lineamientos de Operación para los Proyectos de inversión en la Producción Cinematográfica Nacional*( 2018):2-8, [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/186384/lineamientos\\_operacion\\_eficine\\_produccion\\_2017.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/186384/lineamientos_operacion_eficine_produccion_2017.pdf)

El EFICINE fue creado con la intención de incentivar la producción cinematográfica nacional comercial y cultural y también para tratar de impulsar la distribución de películas debido a que la producción cinematográfica es considerada como una actividad que representa un alto riesgo económico (no se garantiza que haya un retorno o rendimiento del capital invertido) por lo cual dificulta la transferencia de capitales privados a este sector. Por medio del descuento del Impuesto sobre la Renta, las empresas privadas invierten sus recursos y de esta forma pueden obtener beneficios en el año fiscal. La importancia del EFICINE radica en que dentro de sus lineamientos está contemplada la producción y distribución de cine documental; así, desde el año 2007 proyectos de cine documental han sido beneficiados con el estímulo fiscal. A continuación se presenta un cuadro con los documentales que han sido acreedores al EFICINE en producción y distribución.

## Documentales apoyados por EFICINE 2007- 2018

### Producción

Tabla 1.9

<b>Producción</b>	<b>Ejercicio Fiscal</b>	<b>Empresa</b>	<b>Monto Autorizado (millones de pesos)</b>
El Gran Salto	2018	Nacional de Cobre	1,400,000.00
Red Privada	2018	Arrendadora PMM; Tenedora de Cines	2,350,000.00
La Mami	2018	Industrial Polaris	1,000,000.00
Vaquero del Mediodía	2018	Cinemas de la República	1,000,000.00
Sabina Sombra	2018	Aeropuerto de Cancún; Aeropuerto de Veracruz; Aeropuerto de Villahermosa; Servicios Aeroportuarios del Sureste	2,983,981.36
Maricarmen	2017	Arrendadora PMM	496,948.00
Dioses de Mexico	2017	Ingenio San Francisco/ Inbursa	5,500,000.00
El Vientre Yermo.	2017	Vuela Compañía de Aviación	4,000,000.00
El Filósofo y los Toros	2016	SMART Mexicana	5,110,854.00
Mapa de Sueños Latinoamericanos	2016	MINSA	2,500,000.00
Witkin & Witkin: Fotógrafo y Pintor.	2016	Isuzu Motors, Sabormex	2,000,000.00

La Libertad del Diablo.	2016	Monex Grupo Financiero	1,000,000.00
Sin Dios y sin Diablo. Jaime Sabines y sus lectores.	2015	BConnect Services, Creatividad y espectáculos, Logística organizacional para la integración de eventos, Representaciones de exposiciones, Servicios compartidos de alta dirección.	4,752,123.30
Tempestad	2015	Cuprum	335,723.00
Café: Alma y Resistencia	2015	Borderless Aircargo, Cementos Moctezuma, Novalimentos de México, Organización Pando, Desarrollo Sulady, Prestadora de servicios Gomysa.	1,235,000.00
Tlalocan: Bajo la Ciudad de los Dioses	2015	Kansas City Southern de México	5,000,000.00
Plaza de la Soledad	2014	Venta de Boletos por Computadora	6,295,769.79
El Paso	2014	Havas Media	1,950,000.00
El Hombre que vio demasiado	2014	Grupo Aeroportuario del Centro Norte	2,145,000.00
Somos Lengua	2014	Comercializadora de Productos institucionales, Gas Natural de México, Santillana Ediciones Generales, Editorial Santillana	2,500,000.00
Tempestad	2014	Tiendas Cuprum, Jidosha internacional, Plaza Automotore, Valor Motriz, Escaleras, Cuprum, Metales Díaz	6,344,605.00
La Libertad del Diablo.	2014	Monex Grupo Financiero	6,000,000.00
Potentiae	2014	Grupo HSBC	4,000,000.00
Ojos de Mar y Tierra	2014	Grupo HSBC	5,000,000.00
Los Jinetes del Tiempo	2014	Mexalit Industrial	5,561,895.00

Batallas Íntimas	2013	Truper	4,000,000.00
Bellas de Noche	2013	Nacional de Cobre	6,000,000.00
Chuy, el Hombre Lobo	2013	Servicios de Personal Cinemas	500,000
La Tortuga Primordial	2013	Barilla México	864,159.00
Los Hijos de la Ruta.	2013	Industrias Michelin	5,352,000.00
Eco de la Montaña	2012	Grupo HSBC	8,485,932.00
La Tortuga Primordial	2012	Galletas de Calidad, Grupo Financiero Banorte	4,292,265.60
H2O	2010	Grupo HSBC	6,600,000.00
Miradas Múltiples	2010	Grupo HSBC	5,858,128.10
Música Ocular	2009	Promotora musical	1,000,000.00
Ciclo	2009	Grupo Martí	5,660,098.50
Ciudad Rural	2009	Atlantis	970,190.90
Presunto Culpable	2009	Conductores Monterrey	5,000,000.00
Naco es Chido	2009	Profesionales en Convenciones, Viajes Cuernavaca	253,908.60
Música Ocular	2008	Grupo Aeroportuario del Sureste	4,200,000.00
Chúlel	2008	Grupo Aeroportuario del Sureste	1,800,000.00
Un Retrato de Diego	2007	Banamex	4,400,000.00
Timbiriche 25, la misma piedra	2007	Administración Mexicana de Hipódromo	5,293,470.00
El Alex y su Alejandro Colunga	2007	TRACSA, Yogui Moc	2,025,000.00
		<b>Total</b>	<b>145,017,052.15</b>

\*Hasta el ejercicio fiscal 2018 se ha destinado a través del EFICINE la cantidad de \$ 145 millones, 017mil, 052 pesos, para la producción de cine documental.

## Distribución

Tabla 1.10

Distribución	Ejercicio Fiscal	Empresas	Monto
Witkin & Witkin: Fotógrafo y Pintor.	2018	Isuzu Motors	412,428.00
Potentiae	2018	Kansas City Southern de México	480,000.00
Resurrección	2018	Impreco	700,000.00
El Maíz en Tiempos de Guerra	2017	Arcelor Mittal	913,905.48
Ambulante Presenta	2017	Atento Servicios	2,000,000.00
Sunka Raku	2017	Aeropuerto de Veracruz/ Balmoro	560,000.00
Zoé Panoramas	2017	Atento Atención y Servicios	600,000.00
La Libertad del Diablo	2017	Arrendadora PMM/ Banco Monez	750,000.00
Los Ojos del Mar	2017	Sánchez y Martín SA de C.V	900,000.00
Bellas de Noche	2016	Aeropuerto de Cancún, S.A de C.V	440,000.00
Bellas de Noche	2016	Afore Invercap	1,760,000.00
Los Reyes del Pueblo que no Existe	2016	Grupo Aeroportuario del Sureste	760,000.00
El Hombre que Vio Demasiado	2016	Isuzu Motors	1,000,000.00
Tempestad	2016	Aguas purificadas naturales y minerales	1,250,000.00
Somos Lengua	2016	Comercializadora de productos institucionales.	1,000,000.00
Llévate mis Amores.	2016	Editorial Santillana	244,712.10
Llévate mis Amores	2016	Richmond Publishing	450,000.00
Chuy el Hombre Lobo	2015	Inbursa	400,000.00
Matria	2015	Grupo Hsbc	1,400,000.00
El Patio de mi Casa	2015	Banco Compartamos	550,000.00
H2O MX	2014	Grupo Hsbc	1,663,690.00
Purgatorio: Viaje al Corazón de la Frontera	2014	Laboratorios Zell	202,500.00
Eco de la Montaña	2014	Grupo HSBC	1,799,540.60
		<b>Total</b>	<b>20,236,776.18</b>

\*Hasta el ejercicio fiscal 2018 se ha destinado a través del EFICINE la cantidad de \$20 millones, 236 mil, 776 pesos, para la distribución de cine documental.

El EFICINE representa una importante ventana de financiamiento para los productores y realizadores de cine documental cuando se tienen los contactos necesarios en la iniciativa privada para acceder a este crédito fiscal, además de que uno de los puntos que distinguen a EFICINE respecto a FOPROCINE es que el IMCINE no adquiere derechos patrimoniales sobre la película. Empero, diversos directores han señalado el difícil camino que se tiene recorrer para alcanzar esta subvención. La directora del documental ***Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo***, Yulene Olaizola, argumenta: "La gran mayoría de las empresas deciden apoyar a producciones con contenidos acordes a su imagen pública e intenciones comerciales; las películas con contenidos incómodos tendrán enormes dificultades para conseguir empresas dispuestas a apoyarlas". Olaizola en su texto, también plantea diversas preguntas y respuestas acerca de EFICINE: ¿Cómo convences a una empresa de que te dé el dinero de sus impuestos? ¿Qué ganan ellos? Puedes ofrecerles varias cosas: por supuesto la presencia de su logo en los créditos de la película y en materiales promocionales; invitaciones a los estrenos y a los eventos especiales; *product placement*- incluir su producto en imágenes de la película-, etcétera ¿Qué tipo de películas le conviene apoyar a las empresas? Está muy claro: películas comerciales con estrellas de cine o televisión, que le tiran a ser vistas por millones de personas y que pretendan ser el gran éxito comercial ¿Qué películas no le conviene a estas empresas?. Aquéllas con contenidos que no estén acorde a la imagen pública de la empresa: con sexo explícito o crítica social por ejemplo, con imágenes desagradables que muestren las cosas feas que pasan en México o sencillamente películas independientes, de arte, experimentales, raras. La autora, reconoce que uno de sus proyectos de ficción (***Epitafio***), logró acceder al crédito fiscal, mediante 3 empresas privadas, las cuales decidieron apoyar un proyecto cultural de bajo presupuesto. El argumento anterior es indicativo de que es posible acceder al EFICINE con un proyecto cultural sin orientación al entretenimiento, sin embargo, Olaizola expresa: "el cine no comercial ha logrado encontrar espacios complejos como este para seguir produciendo de manera independiente, pero le toca pelear en un mar de tiburones".<sup>142</sup>

## FONCA

El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes ( FONCA) fue creado en 1989 con la misión de apoyar la creación y la producción artística y cultural de calidad. Uno de sus objetivos principales es invertir en los

---

<sup>142</sup> Yulene Olaizola, "Los Autores Seguimos Picando Piedra. En Peligro La Producción Artística y Cultural En El Cine Mexicano," *Cine Toma. Revista Mexicana de Cine*, n.º40(Mayo-Junio2015): 22-27.

proyectos culturales que surgen en la comunidad artística y ofrecer fondos para que los creadores desarrollen su labor.

La Secretaría de Cultura y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales ofrece apoyo a proyectos de medios audiovisuales que contemplen una salida al público en un lapso máximo de 12 meses, en dos modalidades de financiamiento: Fomento y Co-inversión.

- Fomento: se otorgan hasta \$250,000.00 M.N a iniciativas que no cuenten con otras aportaciones económicas.
- Co-inversión: se otorgan hasta \$500,000.00 M.N pesos mexicanos a propuestas que cuenten con aportaciones, en efectivo o en especie, de mínimo 35% sobre el costo total del proyecto.

Los tipos de proyecto que impulsa el FONCA a través de la sección de medios audiovisuales están orientados a cuatro categorías de acción: producción, promoción, formación e investigación.

## FONCA. Tipo de proyectos por forma de operación

Cuadro 2

Producción	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Posproducción de largometrajes para su conclusión.</li> <li>- Producción y posproducción de cortos, medio metrajes y videos de cualquier género.</li> <li>- Producción y posproducción de programas y series de televisión y radio.</li> <li>- Producción multimedia en soportes.</li> </ul>
Promoción	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Organización, y desarrollo de festivales, encuentros, muestras.</li> <li>- Subtitulaje y transferencia de productos terminados.</li> <li>- Participación en festivales, muestras y foros.</li> <li>- Difusión en medios electrónicos.</li> </ul>
Formación	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Organización y desarrollo de talleres, cursos, seminarios, diplomados.</li> <li>- Elaboración de métodos, manuales o material didáctico.</li> </ul>
Investigación	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estudios teóricos y de análisis.</li> <li>- Rescate de archivos.</li> </ul>

## Programa de Donativos

El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) también desarrolla actividades de promoción y difusión de la cinematografía nacional aportando bienes y servicios orientados a impulsar muestras, festivales, congresos, talleres y actividades relacionadas al ámbito cinematográfico. El alcance del programa de donativos es de carácter nacional y sus recursos económicos están dirigidos a proyectos acordes con la política cultural del Estado, como son los talleres de creación y capacitación cinematográfica, la formación de públicos, la proyección y difusión de la cinematografía nacional.<sup>143</sup> Así, proyectos relacionados al desarrollo y difusión del cine documental son beneficiados con estímulos económicos; algunas de los proyectos atendidos por este programa son: *Voces contra el silencio. Difusión de Cine y Video Documental Mexicano e Hispanoamericano, Rally Infantil de Documental en Michoacán, Shorts México, Festival de Cine Documental Zanate, Caravana de Cine y Video Documental CDMX*. En 2018, el Instituto Mexicano de Cinematografía asignó un monto de 7 millones, 448 mil, 263 pesos a este programa.

## Ley de Fomento al Cine Mexicano PROCINE (Gobierno de la CDMX)

En 2009 se expidió en el Distrito Federal la Ley de Fomento al Cine Mexicano que tiene por objeto regular las acciones de promoción, fomento y desarrollo del cine mexicano, en sus etapas de investigación, experimentación, producción, post- producción, distribución, promoción y exhibición en su diversidad de manifestaciones. Para dar cumplimiento a la ley de fomento al cine mexicano, se crea el Fideicomiso de Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en el DF (PROCINE-DF) cuyo objetivo es el apoyo, fomento, promoción y desarrollo permanente de la industria cultural cinematográfica mexicana en la Ciudad de México. El PROCINE otorga estímulos económicos a las actividades de educación, investigación, realización, producción, protección, promoción, exhibición y difusión de cine mexicano<sup>144</sup>.

En 2018 PROCINE ha publicado 4 convocatorias para las siguientes categorías:

- ✓ **Apoyo a la promoción y exhibición del cine mexicano en la Ciudad de México a través de festivales y muestras de cine.** El apoyo económico está dirigido a festivales y muestras de cine que se realizan en la Ciudad de México y lleven a cabo funciones de cine mexicano y actividades relacionadas con el

---

<sup>143</sup>Lineamientos para el Otorgamiento de Donativos del Instituto Mexicano de Cinematografía, "IMCINE, consultada el 5 de mayo de 2019, <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/lineamientos-para-otorgamiento-de-donativos/>.

<sup>144</sup> Asamblea Legislativa, "Capítulo Único. Disposiciones Generales.," *Ley de Fomento al Cine Mexicano en el Distrito Federal Capítulo Único. Disposiciones Generales*. (2009): 1-10, <http://aldf.gob.mx/archivo-dec58048a482abae66eb2e5607e44e29.pdf>.

quehacer cinematográfico y promuevan el desarrollo y exhibición del cine mexicano. El monto de apoyo es de \$250,000.00 M.N.<sup>145</sup>

- ✓ **Apoyo para la promoción de cine mexicano en festivales nacionales e internacionales.** Se otorga apoyo económico para la realización de un Master del material fílmico en formato DCP (Digital Cinema Package), para largometrajes que han sido invitados a participar en festivales cinematográficos en México y en el extranjero, en secciones competitivas y de muestra. El monto de apoyo es de \$70,000.00 M.N.<sup>146</sup>
  
- ✓ **Apoyo a la realización de talleres para la capacitación y formación en materia audiovisual.** El apoyo económico está orientado a profesionales del medio audiovisual que cuenten con experiencia académica en la impartición de talleres de producción audiovisual, apreciación y lenguaje cinematográfico, para ofrecer espacios de formación y brindar al público de la Ciudad de México actividades que incrementen el conocimiento de las tendencias y vanguardias en el discurso audiovisual. El monto de apoyo por proyecto académico es de 25 mil pesos por taller.<sup>147</sup>
  
- ✓ **Apoyo a la post-producción de largometrajes en la CDMX.** El apoyo económico está orientado para la conclusión de largometrajes cinematográficos de calidad, los trabajos postulados deberán tener a la Ciudad de México como eje relevante en la trama de la película. El monto de apoyo es de \$850,000.00 M.N.<sup>148</sup>
  
- ✓ **Apoyo a Colectivos Culturales, Cinemoviles y Cineclubes Comunitarios para la Exhibición de Cine Mexicano.** Con el objetivo de mejorar la proyección de cine mexicano de calidad, se ofrece apoyo económico dirigido a colectivos, cinemoviles y cines comunitarios, para realizar mejoramientos, reparaciones en instalaciones, adquisición de equipo nuevo, difusión de actividades y adquisición de derechos de películas. El monto máximo de apoyo es de \$100,000.00 M.N.<sup>149</sup>

---

<sup>145</sup> Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en el Distrito Federal, *Apoyo a la promoción y exhibición del cine mexicano en la Ciudad de México a través de festivales y muestras de cine*(2018), [http://cultura.cdmx.gob.mx/storage/app/media/uploaded-files/procine\\_convocatoria\\_festivales\\_ficha.pdf](http://cultura.cdmx.gob.mx/storage/app/media/uploaded-files/procine_convocatoria_festivales_ficha.pdf).

<sup>146</sup> Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en el Distrito Federal. *Apoyo para la promoción de cine mexicano en festivales nacionales e internacionales* (2018), [http://www.cultura.cdmx.gob.mx/storage/app/media/uploaded-files/procine\\_convocatoria\\_dcp\\_ficha.pdf](http://www.cultura.cdmx.gob.mx/storage/app/media/uploaded-files/procine_convocatoria_dcp_ficha.pdf).

<sup>147</sup> Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en el Distrito Federal. *Apoyo a la realización de talleres para la capacitación y formación en materia audiovisual* (2018), [http://cultura.cdmx.gob.mx/storage/app/media/uploaded-files/taller\\_procine.pdf](http://cultura.cdmx.gob.mx/storage/app/media/uploaded-files/taller_procine.pdf).

<sup>148</sup> Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en el Distrito Federal. *Apoyo a la postproducción de largometrajes de la Ciudad de México* (2018), [http://www.cultura.cdmx.gob.mx/storage/app/media/uploaded-files/procine\\_convocatoria\\_postproduccion\\_largometraje.pdf](http://www.cultura.cdmx.gob.mx/storage/app/media/uploaded-files/procine_convocatoria_postproduccion_largometraje.pdf).

<sup>149</sup> Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en el Distrito Federal. *Convocatoria al Apoyo a Colectivos Culturales, Cinemoviles, y Cineclubes Comunitarios para la Exhibición del Cine Mexicano* (2018), <http://www.cultura.cdmx.gob.mx/storage/app/media/uploaded-files/ConvocatoriaColectivosPROCINEDEFINAL.pdf>

## Otro Fondos y Programas

### Programa Ibermedia

El Fondo Iberoamericano de Ayuda IBERMEDIA fue creado en noviembre de 1997 sobre la base de las decisiones adoptadas por la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Margarita, Venezuela, relativa a la ejecución de un programa de estímulo al desarrollo de proyectos de películas y programas de televisión iberoamericanos.<sup>150</sup>

Sus líneas de acción se concentran sobre tres modalidades:

- Apoyo a la Coproducción de películas Iberoamericanas.
- Desarrollo de proyectos de Cine y Televisión Iberoamericanos.
- Organización de talleres de formación orientado a los profesionales de la industria audiovisual Iberoamericana.

El monto del préstamo concedido por el programa para proyectos de cine documental, no excede el 50% del presupuesto de desarrollo del proyecto y no puede ser superior en ningún caso a \$15,000 USD.<sup>151</sup>

### DocTV Latinoamérica

Es un programa de fomento a la producción y difusión del documental latinoamericano perteneciente a la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI). Su propósito es aportar los recursos necesarios para la completa producción del documental y también garantizar ventanas de exhibición de los proyectos ganadores en las televisoras adheridas a la Red DOCTV (red conformada por las comisiones de cine de 18 países latinoamericanos - IMCINE se encuentra presente- y 22 televisoras públicas). El objetivo del programa corresponde a la instrumentación de políticas públicas integradas de fomento a la producción y teledifusión de documentales en los países de la región.

Para su VI edición DOCTV Latinoamérica seleccionará un proyecto de documental para televisión por país, con el eje temático de la Música. Los proyectos tendrán una duración de 52 minutos y se ofrecerán

---

<sup>150</sup> Programa Ibermedia, "Origen del Programa," *Apoyo al Desarrollo de Proyectos de Cine y Televisión Iberoamericanos* (2019):3, [http://www.programaibermedia.com/wp-content/uploads/2013/04/basesdes2019\\_esp\\_ONLINE1.pdf](http://www.programaibermedia.com/wp-content/uploads/2013/04/basesdes2019_esp_ONLINE1.pdf).

<sup>151</sup> Programa Ibermedia, "Término de la Ayuda," *Apoyo al Desarrollo de Proyectos de Cine y Televisión Iberoamericanos* (2019):9, [http://www.programaibermedia.com/wp-content/uploads/2013/04/basesdes2019\\_esp\\_ONLINE1.pdf](http://www.programaibermedia.com/wp-content/uploads/2013/04/basesdes2019_esp_ONLINE1.pdf).

fondos para la producción por un valor de \$70,000 USD (50,000 aportados por el fondo DOCTV y 20,000 por autoridad audiovisual y/o televisión pública adherente a la red DOCTV).<sup>152</sup>

## Concurso Nacional de Proyectos de Cortometraje por Regiones

Es una iniciativa del IMCINE, el cual consiste en otorgar apoyos para la producción y postproducción de cortometrajes en la República Mexicana, con la finalidad de estimular la producción de cortometrajes y el desarrollo y profesionalización de creadores cinematográfico. El apoyo consiste en \$580 mil pesos M.N para la producción de cortometrajes documentales, los cuales están sujetos a la disponibilidad de presupuesto.<sup>153</sup>

## Estímulo Gabriel García Márquez

El Estímulo Gabriel García Márquez para la Creación Cinematográfica en México y en Centroamérica es una iniciativa que apoya proyectos de largometraje o series de cine documental (en cualquier etapa de producción) auspiciada por la W.K Kellogg Foundation, el Instituto Mexicano de Cinematografía, el Festival Internacional de Cine de Panamá y Ambulante Gira de Documentales, dirigida a cineastas de origen indígena y/o afrodescendiente, mexicanos y centroamericanos, con el objetivo de promover el interés y la reflexión sobre el derecho a la igualdad y la no discriminación.<sup>154</sup>

Los proyectos deben apelar a los siguientes temas:

- ✓ Contenidos dirigidos al público infantil y/o con temática infantil.
- ✓ Equidad racial en México y Centroamérica.
- ✓ Comunidad y participación ciudadana.

Los apoyos económicos de este Programa consisten en:

Cuadro 3

Etapa	Monto de Apoyo
Escritura de líneas argumentales y desarrollo de proyectos	Hasta 70,000. M.N
Producción	Hasta 250,000.00 M.N
Edición	Hasta 250,000.00 M.N

<sup>152</sup> "Convocatoria," DOCTV Latinoamérica, consultada 4 de Marzo de 2019, <http://doctvlatinoamerica.org/convocatoria/>

<sup>153</sup> IMCINE. *Concurso Nacional de Proyectos de Cortometraje por Regiones 2019*, [http://www.imcine.gob.mx/cortometraje/documentos/Bases\\_Cortometraje\\_2019\\_-\\_Documental.pdf](http://www.imcine.gob.mx/cortometraje/documentos/Bases_Cortometraje_2019_-_Documental.pdf).

<sup>154</sup> "Estímulo Gabriel García Márquez," IMCINE, consultada el 15 de Abril de 2018, <https://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/estimulo-gabriel-garcia-marquez>.

Post- producción	Hasta 250,000.00 M.N
Comercialización y Distribución.	Hasta 250,000.00 M.N

\*El estímulo apoya hasta 26 proyectos documentales en cualquier etapa de producción.

## BERTHA Film Fund

Bertha Film Fund ofrece subvenciones para la creación de proyectos de cine documental en diversas etapas, incluyendo desarrollo, producción y conclusión de producciones de documental con alto impacto social en formato de cortometraje y largometraje. Las solicitudes se revisan trimestralmente y sólo por invitación.

## Festivales de Cine Documental

Un festival de cine es un espacio en donde a través de un proceso de selección realizado por los organizadores de los certámenes, una película es exhibida ante un público especializado (críticos, distribuidores y exhibidores) y espectadores tradicionales con el propósito fundamental de alcanzar un acuerdo de distribución y exhibición; también funcionan como herramientas de promoción para una película (se considera que una película que haya tenido un recorrido en festivales de cine puede aumentar la posibilidad de ser comercializada). De acuerdo a un artículo publicado por la Motion Picture Association of America: *Why Film Festivals Matter*, la importancia de los festivales de cine radica en:

- **Plataforma para nuevos talentos:** los cineastas envían sus creaciones a diversos festivales con la esperanza de que su trabajo sea estrenado. Si una película atrae la atención de los curadores del festival, el cineasta podría mostrar su trabajo a un público especializado.
- **Atraer nuevas audiencias:** cuando un cineasta nuevo o independiente lleva una película a un festival, los espectadores tiene la oportunidad de conectarse con la historia a través de la experiencia de la película de forma directa. El festival también brinda la oportunidad al cineasta de compartir ideas con críticos, panelistas y otros miembros de la audiencia para abrir nuevas perspectivas sobre la película. Este proceso puede coadyuvar a alcanzar acuerdos con productores y distribuidores, los cuales podrían exhibir la película a una audiencia más amplia.<sup>155</sup>

<sup>155</sup>"Why Film Festivals Matter," Motion Picture Association of America, <https://www.mpa.org/press/why-film-festivals-matter/>.

En México, los festivales de cine documental se han erigido como uno de los principales promotores del género en materia de difusión, exhibición. Actualmente están constituyéndose como espacios de formación, capacitación, exhibición y discusión referentes a nuevas temáticas y vanguardias del cine documental contemporáneo, muestra de ello son los festivales: **Contra el Silencio Todas las Voces**, **Festival Internacional de Cine Documental (DocsMx)** y **la gira de documentales Ambulante**.<sup>156</sup> También, en el marco del Festival Internacional de Cine de Guadalajara se desarrolla el programa de cine documental **DOCULAB**<sup>157</sup>, coordinado por el cineasta y maestro Nicolás Echevarría.

Cristian Calónico director del Encuentro **Contra el Silencio Todas Las Voces** considera que la situación de los festivales de cine y del cine documental ha cambiado radicalmente en los últimos años, debido a que antes del año 2000 no existía ningún festival de cine especializado en documental, y también se organizaban pocos festivales de cine en México (los principales festivales que se realizaban eran el Festival Internacional de Cine de Guadalajara que tenía una sección orientada al cine documental en su programa y el Festival Internacional de Guanajuato, el cual no programaba documentales). Únicamente el **Premio José Roviro** de la Filmoteca de la UNAM se constituía como el certamen especializado en cine documental.<sup>158</sup>

En la actualidad los festivales de cine y los festivales especializados en cine documental han tenido un desarrollo notorio. De acuerdo a una encuesta que realizó el IMCINE dentro del Seminario de Profesionalización de Festivales Cinematográficos, ENLACE 2017, actualmente 70% de los festivales cuenta con secciones de competencia, en 40% se realizan actividades en torno a la industria cinematográfica y en 90% de los festivales cinematográficos se realizan actividades de formación<sup>159</sup>. En el Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017 se contabilizaron un total de 143 festivales, 10 festivales más que en 2016, lo cual implica que el 2017 registró la mayor cantidad de festivales cinematográficos realizados en nuestro país. Es importante mencionar que la irrupción de festivales conlleva a diversificar las temáticas por lo cual existen festivales especializados en cortometraje, terror, documental, animación, moda, danza, comedia y ciencia.

---

<sup>156</sup> Los festivales de cine y video mencionados, realizan diversas actividades en pro del cine documental durante su periodo de realización. Por ejemplo, *Contra el Silencio Todas las Voces* en su décima edición, tuvo lugar el Primer Encuentro Nacional de Circuitos Alternativos de Exhibición Cinematográfica, en donde uno de los puntos centrales del debate fue el fortalecimiento de circuitos alternativos de exhibición en zonas geográficas y regiones de alta marginación, las cuales no tienen acceso a salas de cine convencional. *DocsMx*, mediante un convenio con el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes e IMCINE, desarrolla la Plataforma MX, el cual es un espacio de capacitación y formación para cineastas de diversas partes del país. La gira de documentales *Ambulante*, a través de alianzas con fundaciones (Bancomer, McArthur) realiza el programa *Ambulante más Allá*, el cual capacita en producción documental a nuevos realizadores de México y Centroamérica, los cuales tienen acceso restringido a las herramientas necesarias para contar sus historias.

<sup>157</sup> La actividad principal de DOCULAB es el laboratorio de documentales en donde se seleccionan de 6 a 8 largometrajes en etapa de postproducción. Mediante asesorías coordinadas por el maestro Nicolás Echevarría y un grupo de expertos en cine documental se diseminan los largometrajes (fortalezas y debilidades del proyecto) con el objetivo de realizar posibles cambios en beneficio de la película. También, se proyectan los largometrajes a delegados asistentes al Festival de Cine de Guadalajara para conseguir apoyos y sugerencias para comercialización y distribución.

<sup>158</sup> Cristian Calónico, "Perspectivas y análisis del cine documental mexicano," entrevistado por Alejandro Ponce, Enero 2017.

<sup>159</sup> IMCINE, "Festivales," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017* (Marzo 2018): 125, <https://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/anuario-estadistico>.

Los festivales de cine especializados en cine documental en México son: *Encuentro de Cine y Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas Las Voces*, *Ambulante Gira de Documentales*, *DOCS MX*, *Festival de la Memoria*, *Festival Zanate*, *Cinema Planeta*, *Docstown*, *DOQUU Festival de Documental Universitario*, *Documental Qro. Muestra Internacional de Cine Documental*, *DOCS PUEBLA*.

Estas iniciativas son plataformas importantes de difusión para el cine documental y contribuyen a incentivar la producción, promoción y difusión del documental mexicano; proyectos como el Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental: **Contra el Silencio Todas las Voces** además de ser un espacio de difusión, buscan la consolidación de una red alternativa de exhibición del documental en salas independientes. También promueven una cultura de formación audiovisual en escuelas públicas de la ciudad, mención especial merece el hecho de que no realizan asociaciones con la iniciativa privada debido a la naturaleza del certamen que está orientado al cine y video documental con temática social.

## Festivales de cine que cuentan con un segmento de su programación dedicado al cine documental

Tabla 1.11

Festival	Estado	Mes
Arte Careyes	Jalisco	Febrero
Festival de Cine de Guadalajara	Jalisco	Marzo
Festival de Cine y Video Indígena	Michoacan	Agosto
Festival de la Memoria Documental Iberoamericano	Morelos	Junio
Oaxaca Film Fest	Oaxaca	Octubre
Campamento Audiovisual Itinerante	Oaxaca	Julio- Agosto
Riviera Maya Film Festival	Quintana Roo	Abril
Rodando Film Festival	San Luis Potosí	Junio - Julio
Festival de Cine Alamos Mágico	Sonora	Abril
Festival Cine Deporte		
Baja Web Fest Tijuana	Baja California Mexico	Junio
Festival Internacional de Cine de San Cristobal de las Casas	Chiapas	Enero
Campeche Film Festival	Campeche	Agosto
Festival de Cine de Todos Santos y la Paz	Baja California Sur	Marzo

Festival	Estado	Mes
Los Cabos Internacional Film Festival	Baja California Sur	Junio
Festival Internacional de Cine UNACH	Chiapas	Noviembre
Festival Binacional Independiente de Ciudad Juárez	Chihuahua	Abril
Festival de Cine Documental Zanate	Colima	Noviembre
Artes Docs	CDMX	Octubre- Noviembre
Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video: Contra el Silencio Todas Las Voces.	CDMX	Marzo- Abril
Todos Somos Otros	CDMX	Noviembre

Festival	Estado	Mes
DocsMX	CDMX	Octubre
Shorts México	CDMX	Septiembre
FICUNAM	CDMX	Febrero- Marzo
Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión	CDMX	Octubre
Rubber, Festival Internacional de Música en el Cine	CDMX	Julio
Festival Internacional de Cine Universitario Kinoki	CDMX	Septiembre
Muestra Internacional de Cine con Perspectiva de Género	CDMX	Noviembre
Ambulante Gira de Documentales	Itinerante	Enero- Mayo
Ecofilm Festival	CDMX	Octubre
Cortocinema Festival Nacional de Cortometraje Universitario	Guanajuato	Mayo
Festival de Cine Mexicano de Durango	Durango	Junio
Festival Pantalla de Cristal	CDMX	Octubre
Tlanchana Fest. Festival de Cine y Arte Digital	EDOMEX	Abril

Festival	Estado	Mes
Festival Internacional de Cine Independiente de Pozos	Guanajuato	Noviembre
Guanajuato International Film Festival	Guanajuato	Julio
Pachuca Film Festival	Hidalgo	
Festival Internacional de Cortometrajes Cine en las Calles	Itinerante	Noviembre
Festival Internacional de Cine en el Campo.	Itinerante	Noviembre
Festival Internacional de Cine de Morelia	Michoacan	Octubre
Festival Internacional de Cine y Medio Ambiente en México CINEMA PLANETA	Morelos	Abril
DOCS Puebla	Puebla	Julio

## Festivales de cine documental más importantes en el Mundo

Cuadro 4

Festival	Sede	Descripción
IDFA: International Documentary Film Festival	Amsterdam- Países Bajos	En 2018 se celebró su edición número treinta. El festival está orientado a presentar películas con una alta calidad, las cuales muestren realidades sociales y políticas de todas las regiones del mundo. Realizado cada año en el mes de Noviembre, en el IDFA se proyectan un total de 200 películas (cortometraje mediometrage y largometraje). Se estima que la asistencia al festival es de 120,000 personas.
Visions Du Reel	Nyon- Suiza	Fundado en 1969, con el propósito de proyectar películas de cine documental que se realizaban en Europa del Este y la Unión Soviética. Ha mantenido el prestigio desde sus inicios y se considera como un encuentro vital para el cine documental.
Hot Docs Canadian Documentary Film Festival	Toronto- Canadá	Se considera que es el festival de cine documental más importante en América. En 2017 estableció una marca de asistencia estimada en 217,000 personas. Además de proyectar un total de 200 documentales, el festival se caracteriza por servir de enlace entre productores, directores y distribuidores, a través de su programa 'Doc-Shop'. Otra de sus características es que el festival cuenta con su propia sala de exhibición, lo cual, la convierte en una de las pocas salas cinematográficas en exhibir únicamente cine documental

CPH: DOX	Copenhague- Dinamarca	Tuvo su primera edición en 2003, se realiza cada año en el mes de Marzo. El festival de cine documental de Copenhague está enfocado en trabajos independientes de nuevos directores y en nuevas formas de experimentación en el documental contemporáneo.
Cinema Du Réel	Paris- Francia	Fundado por los cineastas Jean Rouch & Jean-Michel Arnold en 1978. Se estima que cada año asisten alrededor de 17,000 espectadores a las 200 películas que se proyectan en el Centro Pompidou. El festival se celebra en Marzo, se organizan talleres, seminarios y presentaciones especiales, cuyo propósito es honrar la naturaleza, nuevas exploraciones y la historia del cine documental.

## Financiamientos Colaborativos

En el actual contexto de crisis económica, los países del mundo están inmersos en problemas derivados de la pérdida de empleo de los individuos, acceso restringido a instrumentos de crédito, pérdida del valor adquisitivo del salario etc; generando repercusiones críticas a nivel económico y social. Ante este escenario de crisis, han surgido nuevos modelos de negocio con el propósito de atender las necesidades no satisfechas de los individuos, sustentados en las ideas de colaborar, compartir e intercambiar. Este modelo se conoce como la economía colaborativa, y se define como un modelo que está basado en redes de individuos y comunidades interconectados, en oposición a instituciones centralizadas, que están transformando la forma de producir, de consumir, de financiar y de prestar.<sup>160</sup> Bajo este esquema han surgido iniciativas de negocio en diversas actividades como alojamientos entre particulares, renta de vehículos, y el desarrollo de procesos de capitalización financiera colaborativos basados en plataformas de internet (*Crowdfunding*).

Las plataformas de financiamiento colectivo se han constituido como una alternativa para acceder al financiamiento de proyectos de diversas categorías (arte, juegos, periodismo, música, fotografía, cine y video, artesanías, diseño), gran parte del interés en boga por el modelo de financiamiento corresponde principalmente por sus potenciales implicaciones en la inclusión financiera y en el desarrollo económico. En el estudio *Las Plataformas de Crowdfunding en América Latina* elaborado por el académico del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE) César Rentería, definen al Crowdfunding como el esfuerzo de individuos y grupos de emprendedores (culturales, sociales y empresariales) para financiar sus proyectos a

<sup>160</sup>María Soledad, Castaño, María Teresa Méndez, "Definiciones y Características de la Economía Colaborativa," *Claves de la Economía Colaborativa y Políticas Públicas*.(2016): 11-12, <https://www.mincotur.gob.es/Publicaciones/Publicacionesperiodicas/EconomiaIndustrial/RevistaEconomiaIndustrial/402/MT%20MENDEZ%20y%20MS%20CASTA%C3%91O.pdf>.

partir de relativamente pequeñas contribuciones de un relativo largo número de individuos que usan internet, sin operadores financieros de por medio.<sup>161</sup>

Katia Morales Gaitán en su artículo *Financiamiento colaborativo para la producción de cine documental* describe la importancia y relevancia que el crowdfunding ha adquirido en los últimos años en Latinoamérica para la impulsión de la producción documental ante las grandes dificultades para acceder al financiamiento, debido a que un documental en general se subvenciona a fondo perdido. En su análisis del financiamiento colaborativo, Katia Morales refiere que en las dos principales plataformas de fondeo colectivo en América Latina (Ideame y Fondeadora) el documental con diversas temáticas ocupa un nivel de importancia relevante dentro de las categorías que requieren de este tipo de financiamiento. Además plantea la ventaja de que las plataformas de financiamiento colaborativo no solamente sirven de enlace para la obtención de recursos monetarios, sino también como vehículo para la creación de un público objetivo para una película de cine documental.

## Proyectos de cine documental con financiamiento colaborativo exitoso

Cuadro 5

Documental	Meta	Dinero recaudado	Objetivo
Territorio Minado	60,000 MN	71,9000 MN	Viáticos, renta de equipo y honorarios.
Viaje a la Semilla	57,376 MN	57,685 MN	Viaje y hospedaje, equipo técnico.
Espacio Escultórico	380,000 MN	700,823 MN	Viaje y postproducción.
Rita el Documental	500,000 MN	533, 771 MN	Postproducción y distribución
Humboldt en México. La Mirada del Explorador	380,000.00 MN	406,741	Edición y Animación
Mientras se Espera	70,000.00 MN	50,200	Compra equipo de sonido
Conversaciones con Mono Blanco	260,000.00 MN	261,142.00	Post- Producción

En los largometrajes registrados en el Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2016, las producciones que utilizaron la herramienta de fondeo colaborativo fueron: **Humboldt en México. La Mirada del Explorador** de Ana Cruz Navarro, recaudó a través de la plataforma Fondeadora la cantidad de 406 mil 741 pesos, estos recursos se utilizaron para terminar el proceso de edición y la realización de animaciones para

<sup>161</sup> César Rentería, "Definiciones y Estudios Recientes de Crowdfunding," *La plataformas de Crowdfunding en América Latina* (2016):11-12, <http://hdl.handle.net/10625/55828>.

el documental<sup>162</sup>; **Rita el Documental** de Arturo Díaz Santana, recaudó a través de la plataforma Fondeadora, la cantidad de 533 mil 771 pesos, los cuales se destinaron para la conclusión de los procesos de post producción del documental y para su distribución<sup>163</sup>; **Conversaciones con Mono Blanco** de Jaime Cruz, también a través de la plataforma Fondeadora, recaudó la cantidad 261 mil, 142 pesos, para el desarrollo de la post producción del documental; **Mientras se espera** de Paola Villanueva utilizó la plataforma Ideame, recaudando la cantidad de 50 mil 200 pesos, para la adquisición de equipo de sonido (proyecto parcialmente financiado).<sup>164</sup> En 2017 los largometrajes, **Los Truenos de San Juan** de Santiago Maza, **Paraíso Perdido** de Oliver Victoria, **Discolocos** de David Dávila, y **Allá en la Costa Grande** de Erick Rams, también hicieron uso de este mecanismo de financiamiento.

La oportunidad que representa el uso del Fondeo Colaborativo para el cine documental es que a través de esta herramienta se posibilita completar el esquema financiero propuesto y permite asignar recursos económicos pendientes en el proceso de producción de una película documental.<sup>165</sup> Empero, si bien estos nuevos modelos de financiamiento representan una oportunidad de acceder al dinero necesario para emprender y/o concluir un proyecto, realizar una campaña exitosa de fondeo colaborativo es una tarea ardua y complicada<sup>166</sup>. De acuerdo a una nota en un portal especializado en crowdfunding en Estados Unidos, alrededor del 63% de los proyectos registrados en KICKSTARTER<sup>167</sup> fracasan.<sup>168</sup> Datos estadísticos elaborados por esta misma empresa indican que se han registrado en la plataforma un total de 436 mil 954 proyectos, de los cuales, únicamente 159 mil han logrado un financiamiento exitoso.<sup>169</sup>

---

<sup>162</sup> "Humboldt en México, La Mirada del Explorador," *FONDEADORA*, <https://fondeadora.mx/projects/humboldt-en-mexico-la-mirada-del-explorador>:

<sup>163</sup> "Terminemos Rita, el documental," *FONDEADORA*, <https://fondeadora.mx/projects/terminemos-rita-el-documental>.

<sup>164</sup> "Mientras se espera," *IDEAME*, <https://www.idea.me/proyectos/13975/mientras-se-espera>.

<sup>165</sup> En su artículo Katia Morales puntualiza que los montos que en la actualidad se recuperan se usan de manera complementaria a otras fuentes de financiamiento, una campaña exitosa de crowdfunding recupera alrededor de 100 mil pesos y se utilizan para pagar procesos muy específicos para la obra como la preproducción, la producción o la post- producción.

<sup>166</sup> Carol Tice especialista en campañas de crowdfunding, considera que es un error común de los artistas creer que automáticamente un proyecto va conseguir los recursos monetarios necesarios para el proyecto accediendo a una plataforma de fondeo colaborativo, por lo cual muchas campañas de fondeo fracasan. De acuerdo a su análisis, una campaña exitosa en estas plataformas debe considerar los siguientes puntos: 1. Contar con la audiencia necesaria: los proyectos que alcanzan el objetivo de reunir la cantidad de dinero estimado es porque contaban con una amplia lista de personas y seguidores, a las cuales es posible comunicar el proyecto. Sin una audiencia previa, resulta casi imposible tener éxito en el fondeo. 2. Ofrecer algo innovador: las campañas de fondeo exitosas se relacionan con ofrecer al público alguna tecnología innovadora (la autora pone de ejemplo la campaña de una empresa fabricante de plumas para dibujar en 3D). Para un proyecto audiovisual, el reto consiste en ofrecer a la audiencia historias que capturen su interés y apreciación. 3. Marketing: se debe realizar una campaña de promoción del proyecto, ofreciendo a los posibles donantes, información respecto al estado del proyecto en redes sociales, blogs informativos y sitio web. 4. Realizar un video promocional atractivo: se considera un elemento central para que una el público decida apoyar el proyecto. 5. Otorgar generosas recompensas a los donantes: se concede a los donadores artículos especiales del proyecto: pósters, video detrás de cámara, DVD de edición especial etc.

**Fuente:** Carol Tice. "The Myth Of Magical Crowdfunding -- And What Actually Works," *FORBES*, 20 de Octubre de 2014. <https://www.forbes.com/sites/caroltice/2014/10/20/the-myth-of-magical-crowdfunding-and-what-actually-works/#2a066acacbb7>.

<sup>167</sup> KICKSTARTER es una plataforma de crowdfunding con sede en Brooklyn Estados Unidos fundado en el año 2009. Es considerada la plataforma más importante de fondeo colaborativo en el mundo. De acuerdo a estadísticas de su sitio de internet, desde 2009 a la fecha ha contribuido con alrededor de 4 mil millones de dólares para el fondeo de 159 mil proyectos de cine, arte, música y otras industrias creativas.

<sup>168</sup> Mark Pecota. "Why 63.5% Of All Kickstarter Campaigns Fail," *LAUNCHBOOM*, 28 de Noviembre de 2018. <https://learn.launchboom.com/why-63-5-of-all-kickstarter-campaigns-fail-c4c740886d96>.

<sup>169</sup> "Estadísticas", KICKSTARTER, consultada el 3 de Febrero de 2019, <https://www.kickstarter.com/help/stats?ref=hello>.

Tomando como referencia los largometrajes registrados en el Anuario Estadístico del Cine Mexicano, en 2016 y 2017, de 66 largometrajes de cine documental producidos, únicamente 4 producciones (en 2 años consecutivos se apoyaron el mismo número de largometrajes por medio del fondeo colaborativo), consiguieron capital a través del *crowdfunding* (6% del total de largometrajes producidos). Los datos anteriores indican la incipiente repercusión de las plataformas de fondeo colaborativo en la producción de cine documental en nuestro país. No obstante el argumento anterior, considero de suma importancia la instrumentación de métodos de financiamiento alternativos ante la desmesurada competencia por la obtención de subvenciones públicas, las cuales, desafortunadamente nunca resultan suficientes, ante la alta demanda de estos apoyos (anteriormente se enunció que en 2018, de 39 proyectos registrados para la obtención de financiamiento por medio de FOPROCINE, sólo 9 proyectos alcanzaron el recurso).

## **La distribución y exhibición de producciones de cine documental en salas cinematográficas 2010- 2017**

El cine documental mexicano en el transcurso de su historia siempre ha reclamado la apertura de mayores espacios de difusión que tradicionalmente le han sido cerrados a pesar de ser un testigo invaluable del acontecer de nuestro país. En palabras del maestro José Rovirosa en la presentación de su libro ***Miradas a la Realidad***<sup>170</sup>: "El cine documental mexicano ha jugado un gran papel a lo largo de la historia cinematográfica del país. Desde las primeras realizaciones, durante el Porfiriato, a través de los acontecimientos y batallas de la Revolución, hasta llegar a ser el vehículo para mostrar los cambios, transformaciones, avances y retrocesos políticos y sociales ocurridos posteriormente, nos ha mostrado formas culturales y de vida que existen a lo largo de nuestro territorio"<sup>171</sup>.

No obstante, el maestro José Rovirosa enuncia una condición vigente para el género documental y el documentalista<sup>172</sup>: "Este cineasta es el menos valorado. Sus obras rara vez se exhiben en las grandes salas. Muy pocas veces la crítica especializada se ocupa de sus películas. El público, la mayoría de las veces y gracias a la comercialización, prefiere cambiar el documental por un film de ficción".

---

<sup>170</sup> La obra del maestro José Rovirosa consiste en la realización de entrevistas a destacados documentalistas mexicanos en los años 1986 y 1989, y que posteriormente fueron compiladas en los libros *Miradas a la Realidad* Vol. 1 y Vol. 2.

<sup>171</sup> José Rovirosa, "Presentación," en: *Miradas a la Realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos* (México: CUEC, 1990), 9.

<sup>172</sup> Para el maestro Rovirosa el documentalista es alguien que capta realidades; es alguien que aprehende nuestras realidades geográficas, políticas, sociales, culturales y todo aquello que nos conforma como nación. El que documenta en imágenes la historia.

En los volúmenes de *Miradas a la Realidad*, los documentalistas entrevistados exponen sus inquietudes y perspectivas referentes al presente y futuro del cine documental en donde existe un amplio consenso de los documentalistas entrevistados en los siguientes puntos:

- La impresión de que el documental es un género en crisis.
- La escasa difusión y exhibición de documentales en salas.
- La interrogante en relación a que el documental esté orientado a un público determinado y no a un público masivo.
- La continua búsqueda de encontrar ventanas ideales de difusión y exhibición ante las complejas condiciones estructurales del mercado cinematográfico mexicano.

Las reflexiones de los documentalistas entrevistados en la obra del maestro José Rovirosa continúan siendo vigentes en la actualidad; 29 años después del lanzamiento de la primera edición (1990) del Volumen I de *Miradas a la Realidad*, el documental mexicano aun continúa disputando la construcción de espacios de exhibición y la apertura de canales de comercialización ante las condiciones estructurales de distribución y exhibición en el mercado cinematográfico nacional, a pesar de haber registrado en 2017 el número de producciones de cine documental más alto en la historia, con un total de 66 largometrajes realizados, 124 cortometrajes y 32 documentales estrenados en salas de cine.

## Breve historia de la exhibición de cine documental en México<sup>173</sup>

En el ensayo *'El Documental y su público en México'*, Rodolfo Peláez detalla los vericuetos de las producciones de cine documental realizadas y exhibidas desde la llegada del cinematógrafo a nuestro país (1896) hasta el primer lustro del siglo XXI. En un principio la producciones de documental mantuvieron un desarrollo sostenible en términos producción y exhibición hasta 1917, año en que comienza un decremento paulatino en la producción y exhibición documental; en la década de los años 20 se establece el predominio de la ficción sobre el cine documental en la exhibición comercial, de un total de 5,044 estrenos, únicamente 44 fueron documentales, 13 de ellos de producción nacional; para la década de los 30 el documental no fue consignado estadísticamente debido a que la producción no rebasó la cantidad de 10 títulos, de 3,141 exhibidos en los años 30; en la década de los 40 de 4,137 cintas exhibidas, 48 son documentales de las cuales 9 son de producción nacional; para la década de los 50 se exhibieron 4,346 cintas, de las cuales 56 son documentales y 7 mexicanas, resaltando *Torero* del maestro Carlos Velo. En los años 1960-1969 se exhibieron la misma cantidad de documentales que el periodo anterior, de los cuales 4 son mexicanos.

En la década de los 70 hubo un incremento en la producción de documentales nacionales debido al documental antropológico producido por el Estado Mexicano, exhibido en salas cinematográficas pertenecientes al Gobierno y al desarrollo de producciones relacionadas al género musical del rock; de 5,018 cintas proyectadas en los año 70, 25 corresponde a documentales mexicanos, destacado los documentales: *Etnocidio, notas sobre el mezquital* (Paul Leduc), *María Sabina, mujer espíritu* (Nicolás Echevarría), *Jornaleros* (Eduardo Maldonado), *Los que viven donde sopla el viento* (Felipe Cazals). En los años 80 aumentó significativamente la producción de documentales respecto a décadas anteriores, desafortunadamente pocos alcanzaron a establecerse en salas de cine, por lo cual la exhibición de documentales se desarrolló en cine clubes, la Cineteca Nacional, la Universidad Nacional y espacios alternativos de exhibición.<sup>174</sup>

Ulises Castañeda en su artículo *Cine documental en México: Cronología de un género menospreciado* argumenta que durante la década de los 80 y los 90, la aparición de nuevas tecnologías de

---

<sup>173</sup>El maestro Aurelio de los Reyes expone: "La historia del cine documental mexicano es una historia injustamente olvidada por varios motivos: a) Porque el cine envejece rápido; de la misma manera que cae en el olvido sino hay continuidad en la producción. b) Porque sus realizadores no escribieron memorias, y c) Porque el documental mexicano ha inquietado, pese a sus limitantes, las conciencias de las cúpulas administrativas del país. Su historia es una historia azarosa, con altibajos de calidad, con momentos de brillo esperanzador o de lamentable olvido, frustración y amargura, de continuidad y ruptura.

**Fuente:** José Rovirosa, "Prólogo," en: *Miradas a la Realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos* (México: CUEC, 1990), 11.

<sup>174</sup> Rodolfo Peláez, "El Documental y su Público en México," en: *Documental. Cuadernos de Estudios Cinematográficos 8* (México: CUEC, 2011), 101-108.

grabación de bajo costo, como el videocasete, propiciaron un cambio decisivo en la capacidad de de difusión de las obras documentales, porque se pudieron evadir los mecanismos de censura política del Estado que llegaron desde que el presidente José López Portillo, en Enero de 1977, nombró a su hermana Margarita como directora de Radio, Televisión y Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación, con una administración funesta.<sup>175</sup>Es en este contexto de nuevas tecnologías aplicadas al cine documental que propiciaron el surgimiento del primer proyecto de documental en video: Redes Cine y Video (antecedente de la productora de videos documentales de corte político y social Canal 6 de Julio), con la película *Crónica de un Fraude* (Carlos Mendoza).

En la década de los 90, muy pocos documentales alcanzaron espacios de exhibición en salas de cine, a excepción de los documentales *El abuelo Cheno y otras historias de Juan Carlos Rulfo* y *¿Quién diablos es Juliette?* de Carlos Marcovich; mientras que una gran producción de documentales en video se difundía y comercializaba en espacios culturales y académicos. Para principios de siglo el documental mexicano adquiere un nuevo impulso en su exhibición en salas de cine. En 2006 se estrena el largometraje *En el Hoyo* de Juan Carlos Rulfo, documental que fue estrenado con 25 copias y un total de 65,500 espectadores. Esta película marcó el retorno del documental a las pantallas de cine y a partir de este momento sistemáticamente comienzan a exhibirse largometrajes de cine documental. En el año 2011 se estrena el largometraje *Presunto Culpable* (Roberto Hernández), película que hasta el momento, representa el documental más exitoso en términos de asistencia ( 1 millón, 690 mil espectadores) e ingresos en taquilla (78 millones, 204 mil pesos).

## El cine documental en el mercado

Una vez concluido el ciclo productivo de una obra documental en proceso, la producción necesariamente se insertará en las problemáticas estructurales de la cinematografía nacional, esto es, que se regirá por las leyes e inercias de un mercado cinematográfico saturado por la oferta de producciones cinematográficas provenientes en su mayoría de Estados Unidos<sup>176</sup> y una cuota de mercado para el cine

---

<sup>175</sup> Ulises Castañeda, "Cine documental en México: Cronología de un género menospreciado," *CRÓNICA*, 19 de Agosto de 2017.<http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1039151.html>

<sup>176</sup>En 2017 de acuerdo a las cifras del Anuario Estadístico del Cine Mexicano, las diez primeras películas con mayor asistencia provinieron de Estados Unidos con ingresos estimados de 4 mil millones de pesos y un total de 121.3 millones de espectadores.

nacional de sólo 10%<sup>177</sup>; otro de los puntos críticos que se deben considerar son las condiciones comerciales impuestas por los exhibidores cinematográficos a los productores, factores determinantes que reducen la presencia del cine documental en pantallas.<sup>178</sup>

Víctor Ugalde describe en un artículo de la revista *Cine Toma* las complejidades con que actúan estos agentes económicos: “los dueños de las salas no respetan las reglas mínimas de una buena exhibición pública: colocación de carteles con la debida anticipación; exhibición de trailers o avances con tiempo suficiente; la programación en un buena fecha y sala, acorde al tipo de público interesado; la exhibición de la cinta en horarios y semanas completas, etcétera.”<sup>179</sup>. Gerardo Salcedo también argumenta razones similares. Para el académico, las políticas que las exhibidoras han adoptado son, en lo esencial una ruptura ante la producción nacional. Ese vasto 90% de lo que se exhibe está destinado a ser mal exhibido, con carteles semi escondidos, copias digitales en DCP rechazados en el momento final de su exhibición, o programados con pocas funciones y sus trailers proyectados en una especie de gueto<sup>180</sup>. Los argumentos anteriores significan que una producción documental que utilice esta ventana de exhibición tendrá complicaciones de acceder y mantenerse en un tiempo determinado en las pantallas de cine.

## Distribución del ingreso en taquillas<sup>181</sup>

Cuadro 6

<b>Categoría</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Total</b>
Precio promedio del boleto		50.00
Menos IVA	16%	-8.00
Nuevo total	100%	42.00
Menos derecho de autor	1.65%	-0.69
Nuevo Subtotal	100%	41.31

<sup>177</sup> La cuota de mercado es el porcentaje de participación que tiene una empresa en un mercado determinado. Según el Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017, el cine nacional obtuvo en ese año una cuota de 7% del total de asistencia. De un total de 338 millones de espectadores a salas de exhibición, el cine mexicano alcanzó un total de 22,4 millones de espectadores ( 8 millones de espectadores menos respecto a 2016). Respecto a los ingresos en taquilla, en 2017, el cine nacional obtuvo el 6% de los ingresos. De 16 mil 142 millones de pesos registrados por ingresos en taquilla, obtuvo un total de 973 millones 239 mil 411 pesos. Los datos anteriores indican la presencia dominante de las películas estadounidenses en el mercado cinematográfico mexicano en términos de ingreso y espectadores.

<sup>178</sup> Para Víctor Ugalde las reglas impuestas por los exhibidores aumenta la incertidumbre en las condiciones necesarias para una corrida de explotación comercial. “El productor no sabe con exactitud cuál es el número de espectadores que debe lograr para mantenerse otra semana más en la misma sala y tampoco tiene seguridad de que se respetarán las funciones completas programadas (de un momento a otro, se puede suspender la proyección de la película).

<sup>179</sup> Víctor Ugalde, "El Reino de la Incertidumbre," *Cine Toma Revista Mexicana de Cine*, n.º11(Julio- Agosto 2011): 12-15.

<sup>180</sup> Gerardo Salcedo, "Entre el nicho y la invisibilidad," *Cine Toma, Revista Mexicana de Cine*, n.º45(Marzo- Abril 2016): 66-70.

<sup>181</sup> Víctor Ugalde, Documento enviado por Facebook, 19 de Abril de 2017.

Participación promedio exhibidor	63%	26.02
Film Rental para la distribuidora	37%	15.29
Nuevo subtotal	100%	15.29
Menos cobro distribuidor	18%	-2.75
Menos inversión y publicidad	XXX	XXX
<b>LIQUIDACIÓN AL PRODUCTOR</b>		<b>12.54</b>

\*Se debe recuperar el monto gastado en publicidad e inversión de la película.

\*Se calcula que el productor recibe un 20% de los ingresos en taquilla.

#### División de los derechos de autor.

Cuadro 7

<b>Categoría</b>	<b>Porcentaje</b>
Compositor musical	0.6
Guionista	0.5
Director	0.25
Intérprete	0.15
Intérprete y ejecutante de música	0.15
TOTAL	1.65

Los datos anteriores referentes a la distribución del ingreso muestran las profundas desigualdades en el reparto y recuperación de las ganancias obtenidas en taquilla. Bajo este esquema el exhibidor y el distribuidor obtienen respectivamente el 63% y 37% de los beneficios recibidos para que finalmente el productor alcance un porcentaje de los dividendos aproximado de entre 8% y 10% una vez descontados los gastos por concepto de inversión y publicidad.

Las condiciones económicas descritas anteriormente presentan un escenario desfavorable para que un largometraje de cine documental pueda acceder y mantenerse en el mercado cinematográfico en México, por lo que gran parte de la producción de documentales en nuestro país se ubica dentro del concepto de rentabilidad cultural. El Instituto Mexicano de Cinematografía define a la rentabilidad cultural como la promoción que pueda obtener el cine mexicano de calidad en los festivales, muestras, mercados y medios audiovisuales de México y del extranjero. De acuerdo al Programa Institucional del Instituto

Mexicano de Cinematografía exponen que en 2017, las películas apoyadas por IMCINE, vía sus fideicomisos y EFICINE, participaron en 92 eventos cinematográficos del país, obteniendo 177 premios, y en 412 certámenes internacionales, en los cuales obtuvieron 91 premios.

### **Estrenos mexicanos en 2016 - 2017 por género cinematográfico**

Las siguientes tablas, muestran la asistencia e ingresos de las películas mexicanas estrenadas en salas de cine con relación al género cinematográfico (acción, animación, ciencia ficción, documental, drama etc) conforme a información de los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano 2016- 2017. El cine documental no obstante que le corresponde ser uno de los géneros con mayor número de estrenos en 2016, con un total de 21 producciones estrenadas (únicamente superado por la categoría de drama con 35 películas estrenadas), englobando el 23% de estrenos en salas de cine en el año, ocupa el penúltimo lugar con relación a ingresos en taquilla con 4 millones 653 mil 324 pesos y número de asistentes estimados en 104 mil 785 espectadores. Las cifras anteriores indican que el documental únicamente representó el 0.3% de asistencia e ingresos en taquilla del total de estrenos por género cinematográfico en 2016. Para 2017, el cine documental representó el mayor número de estrenos en salas de cine respecto a otros géneros cinematográficos con un porcentaje del 36%, superando a todos los géneros que se estrenaron en ese año, sin embargo, sólo captaron el 0.6% de asistencia e ingresos en taquilla.

## Ingresos, asistencia y estrenos de películas de cine mexicano por género cinematográfico

Tabla 1.12 2016<sup>182</sup>

Género	Ingresos	% de ingresos respecto al total	Asistentes	% de asistencia respecto al total	Películas estrenadas	% de estrenos respecto a total
Acción	88,861,141	7	2,183,237	7	4	4
Animación	102,468,521	8	2,656,474	9	2	2
Ciencia Ficción	836,111	0.1	19,330	0.1	2	2
Comedia	779,966,433	58	17,343,815	57	16	18
Comedia Romántica	143,912,257	11	3,161,120	10	2	2
Documental	4,653,324	0.3	104,785	0.3	21	23
Drama	110,279,390	8	2,463,378	8	35	39
Suspenso	70,549,825	5	1,641,460	5	5	6
Terror	38,660,853	3	937,973	3	3	3
<b>Total</b>	<b>1,340,187,855</b>	<b>100.4</b>	<b>30,511,572</b>	<b>99.4</b>	<b>90</b>	<b>99</b>

Tabla 1.13 2017<sup>183</sup>

Género	Ingresos	% de ingresos respecto al total	Asistentes	% de asistencia respecto al total	Películas estrenadas	% de estrenos respecto al total
Acción	4,816,538	0.4	107,022	0.4	2	2
Animación	41,098,006	4	1,054,014	5	2	2
Comedia	617,206,631	63	13,688,074	64	13	15
Comedia Romántica	208,934,045	21	4,425,631	20.5	2	2
Documental	6,383,969	0.6	137,300	0.6	32	36
Drama	65,898,298	7	1,439,966	7	29	33
Suspenso	17,880,002	2	410,538	2	5	6
Terror	11,021,922	1	245,613	1	3	3
<b>Total</b>	<b>973,239,411</b>	<b>99</b>	<b>21,508,158</b>	<b>100</b>	<b>88</b>	<b>100</b>

<sup>182</sup> IMCINE, "Estrenos mexicanos en 2016 por género cinematográfico," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2016* (Marzo 2017): 101, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

<sup>183</sup> IMCINE, "Ingresos, asistencia y estrenos mexicanos en 2017 por género cinematográfico," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017* (Marzo 2018): 79, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

Las marcadas desigualdades del mercado cinematográfico para las producciones de cine documental en México son evidentes, de los 21 documentales estrenados en salas de cine en el 2016, la obra que tuvo mayores niveles de asistencia e ingresos fue el documental *Bellas de Noche* (nominado a 4 premios Ariel en 2017, por mejor documental, mejor película, mejor ópera prima y mejor edición)<sup>184</sup> el cual fue exhibido en 83 pantallas con un total de 32,528 asistentes e ingresos por 1 millón 639 mil 807 pesos ( recordemos que este documental obtuvo el estímulo de EFICINE distribución a través de dos empresas las cuales otorgaron la cantidad total de 2 millones 200 mil pesos), seguido de las producciones *Llegando a Casa*, *Rayados de Monterrey*, exhibido en 45 pantallas, con un total de asistencia en 19 mil 757 espectadores, *Llévate mis Amores*, exhibido en 16 pantallas con 12 mil 340 asistentes y *El Patio de mi Casa*, exhibido en 21 pantallas y un total de 8 mil 995 asistentes; el documental *Allende, mi Abuelo Allende*, ganador del Ojo de Oro por mejor documental en el Festival de Cannes únicamente fue exhibido en 4 pantallas con un total de 3 mil 558 asistentes; los documentales *Matria*, *Paraíso en Auschwitz*, *La Historia de Rodrigo y Gabriela*, *Hasta el Fin de los Días*, *Parque Lenin*, *Entre Cuba y México Todo es Bonito y Sabroso*, *Mirar Morir. El ejército en la Noche de Iguala*, *La Primera Sonrisa*, *El Caos y el Orden*, *El Grito de los Coyotes*, *Malgré Tout*, *Conversaciones con Mono Blanco* no superaron la cantidad de seis mil espectadores; los documentales, *Ayotzinapa 26*, *Alicia más Allá del Abismo*, *Acuérdate de Acapulco*, fueron exhibidos exclusivamente en una pantalla y ninguno rebasó la cantidad de 60 espectadores<sup>185</sup>.

Para 2017 el cine documental aconteció una situación paradójica. En 2017 fue el género cinematográfico con el mayor porcentaje de estrenos de películas de producción nacional, abarcando el 36% de los estrenos de largometrajes de producción nacional. No obstante la significativa importancia del argumento anterior, esto no se tradujo en un mayor número de asistentes e ingresos. De acuerdo a la tabla de "Películas mexicanas estrenadas en salas de cine en 2017" presentada en el *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017*, los géneros de comedia y comedia romántica abarcaron alrededor del 80% de los ingresos de taquilla y asistencia. En 2017, de los 32 estrenos de largometrajes de cine documental, alrededor del 75% fue estrenado en un rango de 1 a 10 pantallas, existiendo el caso representativo de un largometraje que únicamente fue visto por 16 personas (*La era de la desconexión*).

Las políticas de fomento instrumentadas por el IMCINE han incentivado el desarrollo de la producción cinematográfica lo cual permiten entrever un escenario alentador y promisorio para el cine documental si tomamos como valor de referencia el número total de documentales producidos en el año.

---

<sup>184</sup> Marco Mejía. "Bellas de Noche sorprende con cuatro nominaciones al Premio Ariel," *Radio Fórmula*, 3 de Mayo de 2017. <https://www.radioformula.com.mx/notas.asp?Idn=680983&idFC=2017>.

<sup>185</sup> IMCINE. "Películas mexicanas estrenadas en salas de cine en 2016," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2016*. (Marzo 2017): 94-96, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

Desafortunadamente los ingresos en taquilla y asistencia en los últimos años (2013- 2017) del cine documental en las salas de cine no han tenido el mismo impulso, lo cual significa un problema significativo para el cine documental si atendemos que el presupuesto promedio de un largometraje de documental para el otorgamiento del FOPROCINE oscila en los rangos de 1 a 12 millones de pesos y el mayor porcentaje de recuperación para una película proviene de los ingresos obtenidos en las salas de cine.

## Ingresos y asistencia de los documentales estrenados en salas cinematográficas 2010-2017

Tabla 1.13

<b>Año</b>	<b>Ingresos Totales en Taquilla</b>	<b>Porcentaje de ingresos respecto al total.</b>	<b>Asistencia total</b>	<b>Documentales estrenados.</b>
2010	12,000,000.00	0%	300,000.00	20
2011	104,951,000.00	1%	2,121,000.00	25
2012	79,253,000.00	1%	1,722,000.00	30
2013	4,176,000.00	0.2%	103,000.00	26
2014	6,336,000.00	1%	139,000.00	16
2015	6,242,889.00	0.8%	145,754.00	17
2016	4,653,324.00	0.3%	104,785.00	21
2017	6,383,969.00	0.4	137,000.00	32
Total	223,996,182.00	0.055375	4,772,539.00	187

La tabla anterior muestra los ingresos en taquilla, asistencia y el porcentaje de ingresos que representa el cine documental respecto a otras categorías (comedia, terror, animación, suspenso, drama, acción) estrenadas en el año en salas cinematográficas en los años 2010-2017, en la cual observamos que ha habido un severo descenso en el número de espectadores desde el 2011 y 2012, años que representan el mayor número de ingresos y asistencia para el documental debido al estreno de producciones (*Presunto Culpable*, *De panzazo*, largometrajes elaborados en formas cercanas a la modalidad expositiva y de investigación, vinculados a problemáticas políticas, culturales y sociales) que tuvieron amplios espacios de

promoción y difusión en medios de comunicación, factores que fueron determinantes para posibilitar su distribución y exhibición.<sup>186</sup>

## Documentales con mayores ingresos en taquilla y asistencia 2010-2017

Tabla 1.14

Título	Año	Pantallas	Copias	Asistentes	Ingresos
Presunto Culpable	2011	484	307	1,690,000	78,204,000.00
De Panzazo	2012	269	216	1,067,000	46,558,000.00
Hecho en México	2012	218	215	279,000	12,069,000.00
Gimme the power	2012	82	62	157,000	7,278,000.00
Ilusión Nacional	2014	709	481	100,333	4,617,992.00
Tierra de Cárteles	2015	37	31	87,873	4,564,104.00
Bellas de Noche	2016	83	N/D	32,528	1,639,807.00
Somos Lengua	2017	78	N/D	15,995	841,738

\*Nota: La información referente al número de copias no se estableció, debido a que en los Anuario Estadísticos 2016 y 2017 no se incluyó dicha categoría.

Las cifras de los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano son contundentes y puntualizan que en los últimos años el público mexicano no ha acudido a ver cine documental a las salas de cine. Los factores son de diversa índole, desde el acaparamiento y preponderancia del mercado cinematográfico en México por parte de las grandes distribuidoras de películas estadounidenses, el desinterés por parte de los dueños de

<sup>186</sup>El cineasta Felipe Coria argumenta que hay que analizar el contexto del largometraje *Presunto Culpable*. Destaca que esta cinta no es un documental en un sentido convencional. Es un panfleto que fue hecho con una finalidad específica: cambiar la forma de impartir justicia en México basándose en un supuesto caso real (supuesto porque formalmente esta cinta modificó, alteró, manipuló los hechos para sus particulares fines). Fue tal el interés de difundir esta cinta que fabricó ampliamente la "necesidad" de verla. Durante casi cinco meses resultó casi imposible asistir a cualquier función en cualquier cine sin evitar el tráiler de la película. Considera que esta película se promovió demasiado por todos los medios. Incluso, ya estrenada, hubo una demanda legal que pidió retirar la cinta y cancelar su exhibición comercial. Esto, haya sido real o también fabricado, funcionó como renovada promoción en plan de "véala antes de que la prohíban". Todo esto representó una campaña hasta entonces inédita. Este panfleto disfrazado de documental estuvo en los medios durante más tiempo de lo concebible.

Felipe Coria plantea con base en la tesis de Béla Balázs expuesta en su libro de teoría cinematográfica *El hombre visible* (publicado en 1924) que muchas películas debían su éxito a una necesidad previa, a un deseo preexistente en el inconsciente del público, como una cinta sobre la paz o sobre el amor. Se infiere que en algún momento esos deseos logran traspasar el ámbito íntimo y se comparte públicamente. Recurriendo al estudio de actores, tramas y estilos Balázs analizaba porqué una película tenía éxito y otra no. Lo fundamental de su análisis era la trama. Si no había un deseo por los lineamientos de esa trama específica, sería difícil que la cinta tuviera éxito. Felipe Coria subraya que estos lineamientos fueron utilizados aquí en México por muchos productores de la época de oro del cine cuando idearon el término de "tomarle el pulso al público". De esta forma, ante la incapacidad cotidiana de la política y su desprestigio, la fe está en que una súper entidad resuelva la vida y nos salve del inminente apocalipsis nuclear de un mazazo, de ahí que abunden tantos demagogos y mesías.

Sin embargo, para el maestro Coria, el estudio de Balázs nunca planteó es que la necesidad, con todo cuidado puede manufacturarse. La mercadotecnia es este sentido es eficiente. Más cuando sabe que tiene un hecho inédito y que con él, ante lo impredecible de la situación planteada, puede crear una campaña que en más de un sentido servirá en cuanto resulte profundamente intimidatoria. *Presunto Culpable* no fue una necesidad del público, pero sobre un miedo natural (caer en manos de la justicia), fue fácil fabricar esa necesidad y volver así exitosa una cinta, que tal vez (porqué no hay cifras confiables al respecto), invirtió diez veces más de lo que recuperó. De esta forma, Felipe Coria, resalta que la finalidad de la película era transmitirle al público la idea de "esto puede pasarle a usted o a uno de sus familiares y no tendrá defensa posible, sólo la cárcel le espera". Años más tarde con el documental *¡De Panzazo!* quiso fabricarse algo similar, sin embargo la "necesidad" no fue alimentada para que funcionara igual que *Presunto Culpable*.

Fuente: Felipe Coria, Cuestionario respondido al autor vía email, 2017.

las cadenas de cine para exhibir cine documental, o también porque simple y llanamente ninguna producción de cine documental que se han realizado en años recientes son del interés del espectador mexicano.

Diego Zavala Scherer argumenta que falta diversidad en la producción y enfoque de los productores para elegir sus ventanas de explotación (cine, televisión pública, festivales), ya que existen documentales concebidos especialmente para festivales cinematográficos. Es así que los circuitos de cine y la televisión están desconectados en muchas ocasiones y esto dificulta una adecuada explotación escalonada del documental en las distintas ventanas de exhibición<sup>187</sup>.

Para Carlos Mendoza la política de mecenazgo del IMCINE, que apoya la producción de documentales a fondo perdido, y se conforma con que las películas que produce ganen premios en los festivales, tiene que ver con la elección de los temas y enfoques que hacen los documentalistas, cada vez más alejados del público. Aparentemente, los dineros fáciles que les da el gobierno, hacen que estos documentalistas no se preocupen por acercarse a las temáticas que interesan a la gente. En su ensayo: *Las industrias culturales y los discapacitados mercantiles*<sup>188</sup> pormenoriza el esquema disfuncional en el que se inscriben las industrias culturales (categoría donde pertenece el cine documental) auspiciado por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Carlos Mendoza argumenta que una vez concluidos los documentales subvencionados por el IMCINE, son enviados a llenar la programación de ciertos festivales en donde las películas no recuperan un sólo centavo de los muchos invertidos en ellas y prácticamente no tienen contacto con el público ajeno al medio cinematográfico, para después ser enviadas al matadero de las salas comerciales en donde son contempladas (en un escenario favorable) por un total de 6 mil espectadores.

Felipe Coria expone que se debería analizar si lo que se está produciendo es algo que pueda interesar a un público más amplio que la comunidad que produce y consume en su interior la gran mayoría de estos documentales, muchos de los cuales año con año aparecen -porque no se estrenan al ser funciones constreñidas a días y horario específicos- en acontecimientos como Ambulante y similares (una suerte de Corona Capital - festival de música- para el documental: saturar días enteros con todo tipo de propuestas en plan, "si no los viste, ni modo, te los perdiste"). Considera que actualmente hay una sobre- producción (incentivada en su mayoría por los diversos apoyos a la cinematografía) y a la vez, el mercado cinematográfico está sobresaturado. Puntualiza que en promedio hay cuatro estrenos a la semana, al año se

---

<sup>187</sup> Diego Zavala, Cuestionario respondido al autor vía email, 2018.

<sup>188</sup> Carlos Mendoza, "Las industrias culturales y los discapacitados mercantiles," en: Coloquio Internacional Políticas Culturales y Problemáticas Sociales (México: Voces contra el Silencio A.C, 2010), 235-238.

estrenan unos 200 títulos, más que se acumulen en muestras y festivales de cine. Se exhiben demasiadas películas y los canales de exhibición alternativos aún no se saben explotar a cabalidad (televisión, cable, internet). En consecuencia existe una sobresaturación en donde el documental no puede funcionar porque sencillamente no es comercial.

Felipe Coria también plantea que se debería analizar el fenómeno desde otra perspectiva y abrir las preguntas referentes a ¿De verdad hay público para 116 documentales? ¿Existen espectadores que semana a semana consumirían un documental supuestamente diferente? ¿Cuántos de los que se producen responden a la moda del anti-documental, es decir, visiones muy personales, sin rigor, ni propuesta mayor que ir filmando por filmar, grabando por grabar, capturando por capturar, determinados temas que pueden o no interesar al público?<sup>189</sup> Coria, considera que se visualiza a la producción como algo en conjunto que enfrenta un problema mayúsculo: que no se exhibe. Y el malo pasa a ser el distribuidor, el exhibidor o el público. Pero nunca nadie se pregunta si la abundante producción merece exhibirse. Porque el único criterio que se maneja es el cuantitativo, son demasiadas producciones que es imposible verlas todas. Así que habría que hacer un criterio cualitativo, pero desde antes de la producción. Porque se ha visto que muchos documentales no responden preguntas elementales sobre los personajes o las situaciones que están presentando (personajes que aparecen o desaparecen dentro de la narrativa, el background de otros que nunca es explicado, elementos que deberían ser familiares y no están claramente expuestos, situaciones que el creador da por sentadas sin considerar que el espectador no estuvo a la larga produciendo la cinta). Coria puntualiza que en todas las cinematografías hay películas que nunca llegan a la sala de cine. Desaparecen en el video o en otros canales. Se exhiben así para tratar de no perder dinero. Lo cierto es que muchas de esas propuestas son de baja calidad y nulo interés. Y pierden su inversión. Es por esto que urgiría hacer una evaluación de los contenidos y los estilos de muchos de esos documentales que parecen hechos tan sólo para consumo limitadísimo y efímero .

Los bajos ingresos y asistencia en salas nos muestran que si bien se ha instrumentado políticas en beneficio del cine documental por parte del IMCINE, estas producciones tienen poca repercusión en el mercado cinematográfico nacional. En los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano figuran los largometrajes de género documental que fueron estrenados durante el año en curso, determinando su asistencia e ingreso, los cuales nos permiten emitir la opinión anterior, sin afán de menospreciar o descalificar el trabajo de los directores, productores y profesionales que intervienen en la realización de los largometrajes.

---

<sup>189</sup> El maestro Coria argumenta que ahora lo que podemos ver es el interés, por supuesto limitado, de ese mismo público hacia ciertas presencias. Véanse *Plaza de la Soledad*, *Bellas de noche*, *El hombre que vio demasiado* y *Hecho en Bangkok*. Historias de prostitutas comunes en el centro de la Ciudad de México, de ex vedettes jubiladas, de un fotógrafo de nota roja convertido en celebridad internacional y hasta cotizado artista de lo mórbido, y de una persona transgénero en su proceso de metamorfosis. Las cuatro cintas tuvieron una decente difusión pero público limitado. Así que podemos decir que no hay auge ni *boom* documentales, sólo interés en ciertos temas que podemos considerar ocasionales. Este año fueron estos cuatro, el próximo quién sabe.

A continuación se presentan los documentales estrenados durante el periodo 2011-2017 ( en el primer Anuario Estadístico 2010 no se registraron los estrenos cinematográficos), las cifras vertidas exponen y acentúan la crisis en la que se encuentra el documental mexicano contemporáneo en donde existen producciones a las cuales únicamente asisten de 15 a 100 espectadores y una gran mayoría no rebasa la cantidad de 7 mil espectadores. Si bien dentro de los lineamientos de apoyo al cine no se procura la rentabilidad económica de los largometrajes beneficiados con los programas de apoyo a la cinematografía, sino la creación y desarrollo de un cine calidad que muestre la diversidad artística, cultural y social de nuestro país, considero también pertinente que se debe estimar y evaluar el desempeño de estos largometrajes en su distribución y exhibición para determinar la condición estructural del cine documental mexicano.

## Largometrajes de cine documental estrenados 2011-2017

Se denomina estreno a la primera exhibición al público en al menos una pantalla de cine por exhibidor en cada municipio del territorio nacional, así como en cada delegación de la Ciudad de México, programada en sus horarios habituales por un periodo no inferior a una semana.

### Documentales estrenados 2011<sup>190</sup>

Tabla 1.15

Título	Pantallas	Copias	Asistentes	Ingresos
Presunto Culpable	484	307	1,690,000	78,204,000
0.56 ¿ Qué le pasó a México?	17	16	15,000	668,000
Agnus Dei	15	15	18,000	303,000
Siete Instantes	4	3	4,000	103,000
La Historia en la Mirada	9	4	2,000	60,000
La Cuerda Floja	1	1	2,000	51,000
Visa al Paraíso	1	1	1,000	38,000
Flores en el Desierto	1	1	1,000	34,000
Rehje	1	1	1,000	64,000
Los Otros Californios	1	1	1,000	25,000

<sup>190</sup> IMCINE, "Películas mexicanas exhibidas 2011," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2011* (Marzo 2012): 40-41, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

La Bestia	1	1	1,000	22,000
El Milagro del Papa	1	1	1,000	17,000
El Verano de Goliath (docuficción)	5	5	2,000	65,000
Platanito Show	120	120	13,000	1,244,000
La Sirena y el Buzo	8	8	2,000	60,000
Ópera: Tributo a Pavarotti	48	48	2,000	193,000
El Árbol	1	1	1,000	41,000
El Calambre	1	1	1,000	34,000
Alamar (docuficción)	31	30	31,000	1,300,000
Vete más Lejos Alicia (docuficción)	5	3	16,000	478,000
Viaje a Tulum	3	3	1,000	41,000
Jean Gentil	3	3	3,000	89,000

El año 2011 se constituyó como el año más exitoso para un largometraje de cine documental con la exhibición de la película *Presunto Culpable*, el cual tuvo acceso a un total de 484 pantallas y una asistencia estimada en 1 millón 690 mil espectadores, logrando ingresos en taquilla por un total de 78 millones de pesos. Este documental representa un caso paradigmático, debido a que nos muestra que un documental con los recursos económicos necesarios puede desplegar campañas intensivas de promoción y publicidad, generando una asistencia a salas cinematográficas considerable. Sin embargo otras producciones que no cuentan con capitales intensivos presentan un desempeño exiguo en distribución y taquilla a pesar de que en su desarrollo interviene el Instituto Mexicano de Cinematografía. En la tabla se muestra que una gran mayoría de documentales únicamente accedió a una pantalla de las más de 5 mil salas existentes en el país, lo cual infiere que sólo se distribuyó en la capital del país y gran parte de ellos no superan los 5 mil espectadores a pesar del importante nivel de recursos económicos que se utilizan para su realización (*Agnus Dei, Vísita al Paraíso*).

## Documentales estrenados 2012<sup>191</sup>

Tabla 1.16

Título	Pantallas	Copias	Asistentes	Ingresos
De Panzazo	269	216	1,067,000	46,558,000
Hecho en México	218	215	279,000	12,069,000
Gimme the Power	82	62	157,000	7,278,000
Libra x Libra Juan Manuel Márquez	63	63	6,200	282,000
El Lugar mas Pequeño	5	5	4,000	199,000
El Velador	1	1	2,000	66,000
Tijuana Sonidos del Nortec	4	3	400	14,300
Un Día Menos	1	1	400	10,000
Flor en Otomí	1	1	300	13,000
Los Rollos Perdidos	1	1	100	2,000
Fogonero del Delirio	1	1	100	2,200
Ciudad Rural	1	1	100	2,000
El Ingeniero	2	2	100	4,000
200 Años Después	2	1	200	6,800

Para el año 2012 se intentó repetir el esquema de promoción y publicidad intensiva que hizo exitoso al documental *Presunto Culpable* con la exhibición del documental de Juan Carlos Rulfo: *De Panzazo*, sin embargo esta producción no alcanzó el mismo impulso en número de pantallas y copias con un total de 269 pantallas y 216 copias (mientras que *Presunto culpable* accedió a 484 pantallas y 307 copias, por lo cual no obtuvo los mismos ingresos que su predecesor, sin embargo, se erigió como el documental más exitoso en términos de ingreso en taquilla y número de espectadores, además de que fue transmitido en televisión en horario estelar a través del Canal 2 de la empresa Televisa y también fue distribuido físicamente en puestos de periódicos y revistas de toda la República Mexicana. En 2012 podemos observar que los documentales en donde interviene una gran empresa de medios de comunicación (Bernardo Gómez ejecutivo de la empresa Televisa es productor ejecutivo del documental *Hecho en México*) y un grupo masivo de rock

<sup>191</sup> IMCINE, "Películas mexicanas estrenadas en 2012," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2012* (Marzo 2013): 71-72, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

(*Molotov- Gime the Power*) alcanzaron una cifra considerable de distribución, asistencia e ingresos en taquilla debido al posicionamiento estratégico que tienen en sus respectivas plataformas (Televisa es considerada la empresa de medios de habla hispana mas importante del mundo, mientras que el grupo de rock Molotov se consideró como un fenómeno contracultural a finales de los años 90 debido a sus canciones anti-sistema). Mientras que otros documentales sin el arrastre de la publicidad y la intervención de recursos mediáticos únicamente obtienen una asistencia de 400 a 100 espectadores y acceden de 1 a 5 pantallas.

## Documentales estrenados 2013<sup>192</sup>

Tabla 1.17

Título	Pantallas	Copias	Asistentes	Ingresos
El Paciente Interno	15	15	17,448	651,984
Vuelve a la Vida	13	13	16,584	723,814
ABC Nunca Más	9	9	10,271	355,593
Miradas Múltiples	29	29	7,838	311,587
El Vuelo de las Monarcas	47	47	6,176	399,242
Cuates de Australia	17	17	5,588	218,092
Ciclo	22	22	4,941	208,799
Azul Intangible	8	8	3,596	91,414
Las Sufragistas	14	14	4,717	170,451
La Huella del Dr Ernesto Guevara	4	4	3,128	101,040
Palabras Mágicas	7	7	1,993	61,054
Morir de Pie	2	2	1,944	54,730
La Maleta Mexicana	2	2	1,742	71,727
Música Ocular	4	4	1,865	59,765
Mi amiga Bety	1	1	1,640	32,040
Canícula	10	10	1,550	45,740
Mosca	3	3	1,129	34,525
Linternas de Santa Martha	1	1	1,059	32,670
Quebranto	4	4	846	12,460
La Revolución de los Alcatraces	1	1	786	22,685

<sup>192</sup> IMCINE, "Películas mexicanas estrenadas en 2013," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2013* (Marzo 2014): 50-51, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

La Piedra Ausente	2	2	1,037	31,785
Los Mejores Temas	1	1	1,010	30,095
Memoria Recuperada	1	1	752	22,525
Pueblos Indígenas en Riesgo	1	1	571	11,740
Aquí Sobre la Tierra	1	1	277	8,740
Calle López	2	2	488	15,280

## Distribución de documentales 2013<sup>193</sup>

Tabla 1.18

Título	Estreno en estados	Estreno en ciudades	Estreno en regiones	Cines
El Paciente Interno	3	3	2	18
Vuelve a la Vida	14	22	5	39
ABC Nunca Más	4	6	3	12
Miradas Múltiples	17	22	5	24
El Vuelo de las Monarcas	25	32	5	56
Cuates de Australia	19	26	5	39
Ciclo	12	17	5	26
Azul Intangible	4	4	2	14
La Huella del Dr Ernesto Guevara	1	1	1	4
Palabras Mágicas	9	11	5	18
Morir de Pie	1	1	1	3
La Maleta Mexicana	1	1	1	2
Música Ocular	1	1	1	5
Mi Amiga Bety	1	1	1	1
Canícula	9	10	5	13
Mosca	1	1	1	3
Linternas de Santa Martha	1	1	1	1
Quebranto	1	1	1	4
La Revolución de los Alcatraces	1	1	1	2

<sup>193</sup>IMCINE, "Estrenos del cine mexicano por número de copias," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2013* (Marzo 2014): 60-65 <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

MemoriaRecuperada	1	1	1	1
Pueblos Indígenas en Riesgo	1	1	1	1
Aquí sobre la Tierra	1	1	1	2

En este año se estrenaron un mayor número de largometrajes de cine documental que en los años anteriores, sin embargo no se lograron los niveles de distribución, audiencia e ingreso que en 2011 y 2012 con el estreno de *Presunto Culpable, De Panzazo, Gimme the Power y Hecho en México*. En 2013 el documental más exitoso fue la Ópera Prima de Alejandro Solar, alumno del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos: *El Paciente Interno*, el cual fue estrenado en 18 cines y 3 estados de la República. A pesar de que otras producciones lograron una mejor distribución (*Miradas Múltiples* se estreno en 17 Estados de la República y 24 cines; *Cuates de Australia* de Everardo González tuvo un estreno 19 Estados y 39 cines) no lograron alcanzar el mismo rango de espectadores que el documental *El Paciente Interno*. Si bien hubo un mayor número de estrenos en cines una gran mayoría de estas producciones, únicamente se estrenó en la Ciudad de México y gran parte de estas producciones no rebasaron la cifra de 6 mil espectadores.

## Documentales estrenados 2014<sup>194</sup>

Tabla 1.19

Título	Pantallas	Copias	Asistentes	Ingresos
Ilusión Nacional	709	481	100,333	4,617,992
H2OMX	32	26	7,787	396,284
Purgatorio. Viaje al Corazón de la Frontera	3	2	2,790	85,620
Mitote	3	3	2,504	80,165
Preludios las otras Partituras de Dios	1	1	2,530	75,160
Navajazo	6	5	2,042	73,126
Alaide Foppa: La Sin ventura.	1	1	1,993	59,170
Inori	1	1	1,185	38,560

<sup>194</sup> IMCINE, "Películas mexicanas estrenadas en salas de cine en 2014," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2014* (Marzo 2015): 48-49, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

El Cuarto Desnudo	3	1	1,265	37,000
Vestigios del Paraíso	1	1	1,117	34,670
¿Que Sueñan las Cabras?	1	1	1,148	34,670
Rupestre	2	1	481	14,110
Fervor infantilista	1	1	166	5,050

## Distribución de documentales 2014<sup>195</sup>

Tabla 1.20

Película	Estreno en estados	Estreno en ciudades	Estreno en regiones	Complejos cinematográficos
Ilusión nacional	32	140	5	483
Alaide Foppa: la sin ventura	1	1	1	2
H20MX	12	12	5	31
Purgatorio. Viaje al Corazón de la Frontera	1	1	1	3
Preludios las otras Partituras de Dios	1	1	1	2
Mitote	1	1	1	3
Navajazo	1	1	1	5
El Cuarto Desnudo	1	1	1	1
Inori	1	1	1	2
¿Qué Sueñan las Cabras	1	1	1	3
Vestigios del Paraíso	1	1	1	1
Rupestre	1	1	1	1
Fervor infantilista	1	1	1	1

<sup>195</sup> IMCINE, "Estreno de películas mexicanas por número de copias," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2014* (Marzo 2015): 57-61, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

En el 2014 con el desarrollo de la Campeonato Mundial de Fútbol de la FIFA celebrada en Brasil se estrenó el documental *Ilusión Nacional* del director mexicano Olallo Rubio. El documental narra el desempeño de la Selección Mexicana en los mundiales de fútbol. Al igual que *Presunto Culpable* este documental representa un caso paradigmático referente a la distribución, debido a que fue estrenado en todos los Estados de la República Mexicana y el Distrito Federal con un total de 483 salas de cine, 709 pantallas y 481 copias, aprovechando el impulso y expectativa que genera en la población mexicana la participación de la Selección Mexicana en los mundiales de fútbol. El documental *H20MX* de Lorenzo Hagerman también logró una distribución en 12 Estados de la República aprovechando los recursos económicos obtenidos a través del estímulo fiscal EFICINE Distribución. El resto de los documentales estrenados unidamente se presentaron en la Ciudad de México y ninguno superó la cantidad de 3 mil espectadores debido a su limitada distribución.

## Documentales estrenados 2015<sup>196</sup>

Tabla 1.21

Película	Pantallas	Copias	Asistentes	Ingresos
Tierra de Cárteles	37	31	87,873	4,564,104
Eco de la Montaña	10	10	10,166	429,187
Alivio	10	51	9,452	33,609
La Noche de Iguala	29	29	8,277	278,518
Un Día en Ayotzinapa 43	2	2	5,326	161,920
El Espejo del Arte	1	1	4,411	131,125
Lo que Reina en las Sombras	17	17	3,541	164,184
Oasis	2	2	3,290	101,085
El Penacho de Moctezuma	2	1	2,261	68,735
Maximiliano de México	2	2	1,601	33,411
Carriere 250 Metros	4	2	1,166	36,200
Muerte en Arizona	2	2	1,127	33,170

<sup>196</sup>IMCINE, "Películas mexicanas estrenadas en salas de cine en 2015", *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2015* (Marzo 2016): 72-74, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

Chuy el Hombre Lobo	13	9	618	27,440
Ayotzinapa Crónica de un Crimen de Estado	2	2	497	19,065
La Hora de la Siesta	1	1	47	2,080

## Distribución de documentales 2015<sup>197</sup>

Tabla 1.22

Película	Estreno en ciudades	Estreno en regiones	Estreno en estados	Complejos cinematográficos
Tierra de Cártiles	33	5	25	73
Eco de la Montaña	9	5	9	20
Alivio	23	5	18	51
La Noche de Iguala	2	2	2	29
Un Día en Ayotzinapa	1	1	1	1
El Espejo del Arte	1	1	1	1
Lo que Reina en las Sombras	11	5	11	30
Oasis	1	1	1	2
El Penacho de Moctezuma	1	1	1	1
Maximiliano de México	2	2	2	3
Carriere 250 metros	1	1	1	4
Muerte en Arizona	1	1	1	2
Chuy el hombre lobo	7	4	7	13
Ayotzinapa Crónica de un Crimen de Estado	2	2	2	3

<sup>197</sup> IMCINE, "Estrenos de películas mexicanas por número de copias," *Anuario Estadísticos del Cine Mexicano 2015*(Marzo 2016): 83-88, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

La Hora de la Siesta	1	1	1	1
----------------------	---	---	---	---

En 2015 con la honda crisis social que representa la desaparición de los 43 alumnos normalistas de la Escuela Raúl Isidro Burgos se estrenaron 3 documentales en relación al conflicto, los cuales fueron: *La Noche de Iguala* de Jorge Fernández y Raúl Quintanilla, *Un Día en Ayotzinapa* de Rafael Rangel y *Ayotzinapa: Crónica de un Crimen de Estado* de Xavier Robles. Los documentales anteriores fueron distribuidos con alcances y objetivos distintos, mientras que *La Noche de Iguala* fue realizado por personajes vinculados a una televisora (TV Azteca) este documental presenta la versión de los hechos con una interpretación muy cercana a la emitida por el Gobierno Federal, logrando un acceso 29 pantallas (lo cual lo convierte en el documental mexicano con el mayor número de pantallas para su exhibición en 2015) y un total de 8 mil 277 asistentes; el documental *Ayotzinapa: Crónica de un Crimen de Estado*, denuncia abiertamente la complicidad de las autoridades en la desaparición de los alumnos normalistas, únicamente tuvo acceso a 2 pantallas lo cual limitó seriamente su número de espectadores (497). El documental *Un Día en Ayotzinapa 43* del director Rafael Rangel retrata la vida estudiantil de la Escuela Normalista y las desfavorables condiciones sociales y económicas en las que se encuentra inmersa la comunidad, fue exhibido en 2 pantallas y su estreno se limitó a la Ciudad de México, no obstante, logró un mejor desempeño en taquilla y asistencia<sup>198</sup> que el largometraje *Carriere 250 metros* de Juan Carlos Rulfo. El documental del maestro Nicolás Echevarría *Eco de la Montaña* se constituyó como el documental mexicano con el mayor números de asistencia (10,166) e ingresos en 2015 (429,187 pesos), mientras que el documental *Tierra de Cártiles* (producción estadounidense) fue el documental que alcanzó el mayor número de pantallas (37) e ingresos en ese año. El resto de largometrajes estrenados muestran un bajo desempeño en distribución y exhibición, muestra de esta condición es el documental *La Hora de la Siesta* de Carolina Platt, el cual sólo fue visto por 47 personas en una pantalla, a pesar de contar con el apoyo de la Universidad de Guadalajara, IMCINE, Fondeadora, Consejo para la Cultura de Jalisco y una inversión de 1 millón 500 mil pesos.

<sup>198</sup>El director del documental Ayotzinapa 43 Rafael Rangel en su artículo: *La Realidad Llega y Atropella. Los Viajes Presurosos y Recursos Mínimos de Un Día en Ayotzinapa 43*; expone que decidió proyectar comercialmente su documental, lo cual, en automático anuló las posibilidades de enviar su película a los festivales de cine. El director consideró que era mas importante acercar su documental al público que pretender realizar un recorrido en los festivales, los cuales en su opinión no son otra cosa que el apapacho al ego del director y la búsqueda del reconocimiento de las élites cinematográficas. Esta decisión permitió cumplir dos funciones sociales, hacer visible lo invisible y la donación de la recaudación en taquillas a los alumnos de la Escuela Normalista.

## Documentales estrenados 2016<sup>199</sup>

Tabla 1.23

Película	Pantallas	Asistentes	Ingresos
Bellas de Noche	83	32,528	1,639,807
Llegando a Casa. Rayados de Monterrey	45	19,757	842,870
Llévate mis Amores	16	12,340	523,534
El Patio de mi Casa	21	8,995	404,117
Matria	11	4,165	189,563
Paraíso en Auschwitz	1	4,010	155,480
Allende, mi Abuelo Allende	4	3,558	132,610
For Those About Rock. La Historia de Rodrigo y Gabriela	52	3,533	157,910
Seguir Viviendo	3	2,941	115,055
Hasta el Fin de los Días	2	2,575	97,290
Parque Lenin	2	2,513	92,530
Entre Cuba y México Todo es Bonito y Sabroso	4	2,302	83,375
Mirar Morir	2	2,058	78,930
La Primera Sonrisa	5	1,900	73,540
El Caos y el Orden	11	1,173	53,733
El Grito de los Coyotes	1	1,011	37,170
Malgre Toút	1	953	36,010
Conversaciones con Mono Blanco	1	349	13,070
Ayotzinapa 26	1	53	2,400
Alicia mas allá del Abismo	1	46	2,290
Acuérdate de Acapulco	1	15	585

<sup>199</sup> IMCINE, "Películas mexicanas estrenadas en salas de cine en 2016," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2016*. (Marzo 2017): 94-96, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

En 2016, los documentales que accedieron a un mayor número de pantallas fueron los largometrajes *Bellas de Noche*, *Llegando a Casa*, *Rayados de Monterrey*, *El Patio de mi casa* y *For Those About Rock*. *La Historia de Rodrigo y Gabriela*, en estas producciones intervienen apoyos públicos y privados, los cuales son factores indispensables para alcanzar una mejor distribución, por ejemplo *Bellas de Noche* obtuvo el apoyo de EFICINE Distribución, el cual permitió que la película se exhibiera en salas de cine y en la plataforma Netflix; *Llegando a Casa*, *Rayados de Monterrey* aprovechó el arraigo del club de fútbol Monterrey en la capital del Estado de Nuevo León, factor que fue sustancial para ampliar la corrida de la película en salas de cine (de acuerdo a la página oficial del Club Monterrey, la idea original era la proyección de la película durante cinco días, sin embargo, gracias a la respuesta de la afición, se mantuvo durante 19 días en exhibición)<sup>200</sup>, mientras que el documental *For Those About Rock La Historia de Rodrigo y Gabriela* es una producción patrocinada por Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma a través de su campaña publicitaria *Héroes Locales*. En este año se siguen acentuando las difíciles condiciones en las que se desempeña el documental mexicano en las salas de cine, en donde 6 largometrajes accedieron a una pantalla de cine y ninguna de estas producciones (6) rebasó la cantidad de mil espectadores y existen casos críticos en donde solo acuden 6 espectadores a la proyección de un documental (*Acuérdate de Acapulco*).

## Documentales estrenados 2017 <sup>201</sup>

Tabla 1.24

Película	Pantallas	Asistentes	Ingresos
Somos Lengua	78	15,995	841,738
Plaza de la Soledad	16	18,128	791,788
Zoé. Panoramas	58	13,450	754,915
El Hombre que vio Demasiado	19	16,516	727,615
Aquí Sigo	16	13,401	665,910
Made in Bangkok	23	11,950	606,581
Tempestad	14	8,951	378,850
Molotov 20 años	86	3,125	243,416
La Danza del Hipocampo	1	4,103	152,815
Batallas Íntimas	10	3,831	164,113

<sup>200</sup>"Llegando a casa, éxito gracias a afición de Rayados", *RAYADOS*, consultada 11 de noviembre de 2016. [http://www.rayados.com/noticias/10630/llegando\\_a\\_casa\\_xito\\_gracias\\_a\\_aficin\\_de\\_rayados](http://www.rayados.com/noticias/10630/llegando_a_casa_xito_gracias_a_aficin_de_rayados)

<sup>201</sup> IMCINE, "Películas mexicanas estrenadas en salas de cine en 2017," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017* (Marzo 2018): 82-85, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

Tiempo Suspendido	1	2,347	88,235
Historias de Dos que Soñaron	3	2,314	87,640
Café (Cantos de Humo)	6	2,477	84,920
El Paso	4	2,136	83,481
Al Otro Lado del Muro	1	1,966	77,720
Los Reyes del Pueblo que no Existe	5	1,973	71,320
El Brujo de Apizaco	2	1,662	64,880
Las Letras	1	1,556	58,520
Muchachas	1	1,548	58,920
Los Jinetes del Tiempo	1	1,409	55,850
Casa Roshell	2	1,294	49,330
Pacífico	8	1,232	49,577
Juanicas	3	1,047	41,300
Los Días no Vuelven	2	725	28,150
En la Periferia	1	711	28,090
La Balada del Oppenheimer	3	669	24,340
El Pensamiento del Arte	1	598	22,600
Elevador	1	396	14,480
La Tortuga Primordial	1	102	4,160
El Cuento de los Huesos	1	41	1,655
La Era de la Desconexión	1	16	772
El Carnaval de Oruro en Iztacalco	1	494	18,440

El 2017 constituye el año en el cual se han estrenado el mayor número de largometrajes de cine documental (32 estrenos) desde el año 2010 (año en que se publicó el primer Anuario Estadístico del Cine Mexicano). No obstante la importancia de la cantidad de estrenos, alrededor del 40% de estos largometrajes únicamente se proyectaron en una sola pantalla y en general, cerca del 80% del total de estrenos no rebasó la cantidad de 10 pantallas. Los documentales que lograron acceder a un mayor número de pantallas fueron aquellos largometrajes en donde en su producción y distribución intervino la Secretaría

de Hacienda y el Instituto Mexicano de Cinematografía a través del estímulo fiscal EFICINE. En 2017, los largometrajes *Somos Lengua*, *Plaza de la Soledad*, *El Hombre que vio Demasiado*, *Tempestad*, *Batallas Intimas*, apoyados a través del Estímulo Fiscal EFICINE (Producción y Distribución), se posicionaron dentro de las 10 películas con mayor número de asistencia e ingresos en el año. Mención especial merece el documental *Aquí Sigo* de Lorenzo Hagerman, el cual fue distribuido a través de una de las pocas distribuidoras de cine documental en el mercado cinematográfico (ARTEGIOS de Everardo González), logrando acceder a 16 pantallas y un total de 13, 401 espectadores. En 2017, el largometraje documental con mayor número de pantallas para su exhibición fue *Molotov 20 años después*, el cual fue distribuido por medio de la cadena de cines Cinepolis, garantizando al largometraje su estreno cinematográficos en amplias regiones del territorio nacional.

## Conclusión

Los datos anteriores nos presentan la condición del cine documental en su distribución y exhibición en donde podemos observar que los largometrajes en donde intervienen grupos empresariales con capital intensivo en su producción y comercialización, permiten el acceso a un número de pantallas que el resto de los largometrajes estrenados lo cual es un factor indispensable para alcanzar un rango mayor de espectadores. Es importante indicar que los problemas de distribución y exhibición no se circunscriben únicamente al cine documental mexicano, sino a toda la cinematografía nacional en conjunto, la cual mantiene una cuota de mercado muy reducida respecto al cine norteamericano. Por lo tanto se vuelve indispensable la construcción de espacios de exhibición y comercialización que permitan la sustentabilidad de la cinematografía nacional y específicamente del género documental, el cual engloba el 41% de la producción cinematográfica nacional, pero desafortunadamente sólo representa el 0.6% de ingresos y asistencia en el mercado.

## El Cine Documental en la Televisión

Con relación a los problemas estructurales de la cinematografía nacional que también circunscriben al cine documental, especialistas en el tema como el cineasta Carlos Mendoza desde hace varios años han enfatizado la importancia de la televisión como un recurso necesario para estimular el desarrollo de la producción independiente de documentales (remunerada y sustentable), que permita ingresar al mercado de las industrias culturales en México para coadyuvar al desarrollo del cine independiente en nuestro país<sup>202</sup>, generando espacios de expresión y discusión de los ciudadanos frente a arbitrariedades de diversa índole, tanto políticas, sociales, económicas y mediáticas.

Para efectos de este apartado describiremos el rol que desempeña la televisión (especialmente la televisión pública) como vehículo de difusión del documental en México, y que en otros países del mundo (Inglaterra, España, Estados Unidos)<sup>203</sup> constituye una plataforma que consolida e impulsa la producción de documentales.

### La televisión abierta en México, agente preponderante en el consumo de medios audiovisuales

El Instituto Federal de Telecomunicaciones ( IFT) en 2017, elaboró una encuesta nacional en zonas urbanas y rurales de México con la finalidad de obtener información estadística acerca de los patrones de consumo de contenidos audiovisuales en radio, televisión, y también se incluyó la demanda de contenidos en internet.

---

<sup>202</sup>En el Coloquio Internacional Políticas Culturales y Problemáticas Sociales, que tuvo desarrollo en 2010 dentro del marco del Festival Contra el Silencio Todas las Voces, el maestro Carlos Mendoza propuso un modelo de proyecto de fomento al cine documental donde la televisión desempeñaría un rol determinante para incentivar la producción sustentable de documentales. Su propuesta se basa en que los recursos monetarios que reparte el IMCINE queden concentrados en un fondo operado por las televisoras públicas mediante un comité de adquisiciones que compre las mejores películas documentales terminadas o en proceso para su exhibición. Este proceso de exhibición contaría con tres características: libre, remunerada y con amplia difusión, que paulatinamente convocaría a potenciales anunciantes para ser auto sustentable.

<sup>203</sup>Estos tres países a través del servicio de televisión pública, mantienen una vigorosa producción de documentales. En España, la RTVE ( Radio y Televisión Española ) proyecta documentales de diversas temáticas, diseminadas en las siguientes categorías: *Documaster*, que consiste en presentar series de documentales de historia, cultura y ciencia. *Documenta2*, orientado a la transmisión de documentales de divulgación científica, histórica y cultural. *Grandes Documentales*, enfocado a la divulgación de la diversidad natural del mundo. *Documentales Culturales*, emite documentales de diversas partes del mundo, mostrando los más relevantes aspectos culturales. *Crónicas*, presenta temas sociales y culturales de España. También, en su página de internet cuentan con un laboratorio especializado en Documental interactivo (labRTVE), además de contar con el archivo filmico del NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos, noticiario creado por la dictadura del General Franco cuya exhibición era obligatoria en todos los cines del territorio español de 1943 a 1975).

**Fuente:** "Programas documentales,"RTVE, consultada el 14 de Abril de 2019, <http://www.rtve.es/alacarta/documentales/>

En Estados Unidos PBS ( Public Broadcasting Service) es una cadena de televisión sin fines de lucro, cuyos miembros son las estaciones de televisión públicas de EUA (estaciones no comerciales y educativas, además de que también la integran organizaciones comunitarias y universidades). La misión de PBS consiste en proporcionar programación única y distinta a los contenidos comerciales, distinguiendo a la audiencia como ciudadanos y no simples consumidores. En el año 1988, PBS inicia la transmisión de P.O.V ( Point Of View) cuya finalidad es presentar documentales con temas sociales contemporáneos, convirtiendo a P.O.V en un importante difusor de documentales independientes, su audiencia estimada por programa es de 2.5 millones de espectadores en la Unión Americana.En la actualidad P.O.V realiza alianzas con productores independientes y cineastas para elaborar planes estratégicos de difusión que incluyen: campañas de prensa, actividades de divulgación y educación en asociación con estaciones de tv públicas y organizaciones comunitarias, realización de sitio web para el documental, para así lograr un mayor nivel de impacto en la audiencia.

**Fuente:** "About us,"POV, consultada el 14 de Abril de 2019, <http://www.pbs.org/pov/about/>

La importancia de los resultados que arrojó la *Encuesta Nacional de Consumo de Contenidos Audiovisuales en Radio, Televisión e Internet 2017*, son referentes a la cobertura de la televisión en los hogares mexicanos, (92% de las personas encuestadas cuenta con televisión) y al predominio de la TV abierta (56% de los encuestados dijeron depender de la televisión abierta para ver canales de televisión). Este medio, continúa siendo el principal recurso de comunicación que la población mexicana utiliza para el consumo de contenidos audiovisuales. Los canales de televisión abierta son vistos por el 64% de los encuestados y los géneros favoritos son los noticiarios, telenovelas y películas. Otro dato significativo conforme a los datos mostrados en la encuesta: se expone que los usuarios que tienen acceso a la televisión restringida ( tv de paga) sus opciones preferidas continúan siendo los canales de TV abierta.<sup>204</sup>

**Tipo de programas de televisión abierta que ve con mayor frecuencia (Base: 5,132 personas que ven televisión abierta)<sup>205</sup>**

Cuadro 8

Tipo de programa	Porcentaje
Noticiarios	40%
Películas	38%
Telenovelas	31%
Deportes	26%
Series	20%
Caricaturas/Programas infantiles	19%
Musicales	8%
Entretenimiento/Esparcimiento	8%
Dramatizado unitario	8%
Documentales, reportajes culturales y deportivos	6%

Los datos expuestos anteriormente describen que si bien las condiciones del mercado audiovisual en México reflejan un crecimiento de los sistemas de TV de paga y la significativa irrupción del internet y sus servicios de streaming (Youtube, Netflix, etc) como proveedores de obras audiovisuales, la población mexicana sigue inclinándose mayoritariamente al consumo de contenidos por medio de los canales de TV abierta, en donde los noticiarios y el cine documental ocupan un lugar relevante en el tipo de programas que visualiza la población mexicana.

<sup>204</sup> IFETEL, "Principales Hallazgos," *Encuesta Nacional de Consumo de Medios Audiovisuales*(2018):8, <http://www.ift.org.mx/sites/default/files/contenidogeneral/comunicacion-y-medios/encca2017191218vf.pdf>.

<sup>205</sup> IFETEL, "Tipo de programas de televisión abierta que ve con mayor frecuencia," *Encuesta Nacional de Consumo de Medios Audiovisuales*(2018): 18, <http://www.ift.org.mx/sites/default/files/contenidogeneral/comunicacion-y-medios/encca2017191218vf.pdf>.

## El documental en la televisión pública

Debido a las condiciones económicas estructurales de la cinematografía nacional (principalmente el difícil acceso y permanencia de una producción documental en salas cinematográficas comerciales) la televisión pública se constituye como una ventana ideal de difusión para alcanzar un mayor número de espectadores. La televisión ha sido el espacio idóneo para fomentar la producción de documentales en diversos países de Europa. El documentalista José Reynes destaca que la creación de un canal cultural en Francia (ARTE) en el año de 1989 logró que el documental atestiguara una edad de oro que permitió el conocimiento de una nueva generación de documentalistas y se abrieron espacios de reflexión referente al lenguaje, escritura y estructura de un documental, con lo cual surgieron nuevas expresiones en torno al cine documental como: documental de creación, documental de autor, además de que posibilitó la creación de una cadena de valor en torno al documental social, se crearon sociedades de producción, surgieron festivales de cine por diversas regiones de Francia, aumentaron los cines dedicados a la proyección de documentales, lo cual facultó la posibilidad de trascender de la pantalla chica a las salas cinematográficas.<sup>206</sup>

Habitualmente en México, los canales culturales de la televisión pública son considerados como el último vehículo para que una producción de documental logre una difusión de mayor alcance. La ex directora del Instituto Mexicano de Cinematografía, Marina Stavenhagen hacía eco de esta condición, precisando que el escenario ideal para promover el desarrollo del cine documental sería que la televisión pública tuviera recursos económicos necesarios para la adquisición de derechos ó la opción de coproducción con productores independientes, ya que las probabilidades de una producción audiovisual independiente para acceder al mercado de distribución en TV abierta y en TV de paga son muy limitadas debido a la alta concentración de programas en las frecuencias de Televisa y Televisión Azteca.

En México la televisión cultural y los medios de comunicación de carácter público dependen en gran medida del Estado Mexicano, desafortunadamente la importancia de brindar un servicio público a través de los medios de comunicación no ha representado una categoría de interés dentro de la agenda gubernamental. En el reporte *Los Medios Digitales: México elaborado por la fundación Open Society* se describe el panorama de los medios de comunicación de servicio público, el cual coincide en diversos puntos con la opinión del maestro Carlos Mendoza y la ex directora del IMCINE.

---

<sup>206</sup> José Reynes, "Documentales en resistencia," en: *Memoria del Coloquio Internacional Políticas Culturales y Problemáticas Sociales*(México:Voces contra el Silencio, 2010), 261.

El reporte pormenoriza la condición de los medios administrados por el Estado y detalla las siguientes características:

- Los medios de servicio público se han quedado estancados y tradicionalmente han enfocado su programación en una audiencia de corte elitista, con un fuerte énfasis en las bellas artes y la alta cultura.
- Presupuestos bajos en comparación con los recursos que tienen las empresas de televisión privada.
- Bajos índices de audiencia a nivel nacional.
- Interferencia editorial por los gobiernos federal y estatal.<sup>207</sup>

El fortalecimiento de la televisión con vocación pública en México es indispensable para posibilitar la presencia de producciones audiovisuales independientes y de la cinematografía nacional en pro de alcanzar una difusión más eficaz y oportuna para atraer mayores niveles de audiencia y estimular el desarrollo del cine mexicano en su conjunto. Además representa un factor determinante para el desarrollo del cine documental en México, el cual, es un género cinematográfico que responde a las necesidades de diversidad cultural, pluralismo ideológico y libertad de expresión, coadyuvando al progreso y mejoramiento del ejercicio de la ciudadanía y de la vida democrática de nuestra sociedad.

## La televisión pública mexicana en la actualidad

Los principales canales que integran la televisión pública en México con mayor cobertura en el territorio nacional, son: Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional (es la televisora pública mas antigua de América Latina), Canal 22, de la Secretaría de Cultura TVUNAM canal cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. INGENIO TV, canal dependiente de la Secretaría de Educación Pública orientado a atender el rezago educativo en zonas rurales y urbanas del país. Canal Catorce, canal operado por el Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano. <sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> Open Society Foundation, "Los medios digitales y los medios públicos o administrados por el Estado," *Los Medios Digitales: México* (2012): 28, <https://www.opensocietyfoundations.org/sites/default/files/mapping-digital-media-mexico-spanish-20120606.pdf>.

<sup>208</sup> Con el cambio de Administración Pública (2012- 2018) en 2014 se expidió la Ley del Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano con lo cual se crea el SPR (Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano) el cual es un organismo público descentralizado de la Administración Pública Federal, que tiene por objeto proveer el servicio de radiodifusión sin fines de lucro, a efecto de asegurar el acceso al mayor número de personas en cada una de las entidades federativas a contenidos que promuevan la integración nacional, formación educativa, información imparcial, objetiva y veraz del acontecer nacional, independencia editorial y dar espacio a las obras de producción independiente, así como a la expresión de ideas y opiniones que fortalezcan la vida democrática de la sociedad. La importancia del nuevo Sistema de Radiodifusión radica en que dentro de sus principios rectores figuran la promoción, la difusión y conocimiento de las producciones culturales nacionales, particularmente las cinematográficas, fomentando la pluralidad de contenidos en la programación, dirigidos a todos los sectores de la audiencia, además de que en el artículo 8 de la ley establece que el nuevo Sistema deberá dar espacio a las obras de producción independiente, para lo cual destinará por lo menos un treinta por ciento de su programación semanal.

La problemática de estos canales, específicamente en los Canales 11 y 22 eran su cobertura limitada, la señal del Canal 22 y Canal 11 era transmitida en televisión abierta en la Ciudad de México y Zona Metropolitana y un número reducido de ciudades en el interior de la República, alcanzando sólo un 28% de la cobertura nacional. Respecto a TVUNAM e INGENIO TV (antes nombrado Televisión Educativa) anteriormente sólo podían ser vistos por medio del sistema de televisión restringida, estas situaciones provocan que un alto porcentaje de la población tenga acceso limitado al servicio de televisión pública, abierta y gratuita, condicionando al público a una oferta de contenidos orientados a la publicidad comercial. Pese a los problemas de infraestructura limitada, cobertura restringida, bajo presupuesto, poca difusión, en la actualidad estos medios públicos generan alrededor de 40 mil horas al año de producción con orientación educativa y cultural.

El 31 de Diciembre de 2015 México culminó su proceso de sustitución de las señales de televisión analógica a las señales digitales, constituyéndose en el primer país de América Latina en instrumentar el sistema de transmisión digital de señales de televisión abierta, (Televisión Digital Terrestre), los beneficios del cambio tecnológico son el acceso de forma gratuita a más canales de televisión con mejor calidad en imagen y sonido, y contar con la posibilidad de que la señal de los canales de tv pública transiten a la multiprogramación ( la posibilidad de que un mismo canal ofrezca sub-canales con diferente programación).

Los avances tecnológicos posibilitan que los canales de televisión pública en la actualidad tengan una difusión y cobertura territorial más amplia en relación a años anteriores, no obstante aún el modelo tiene que hacer frente a desequilibrios en materia presupuestal y de audiencia<sup>209</sup>. El desafío en los años por venir es constituirse como un medio con función social en donde el público encuentre una opción alternativa de información, educación, cultura y entretenimiento.<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> La nueva administración federal (2018-2024) redujo el presupuesto a los medios públicos para el año 2019. A Televisión Metropolitana (Canal 22) le otorgaron 114 millones 191 mil pesos menos respecto a 2018. Mientras que a Once Tv, le redujeron 48 millones, 922, 723 pesos menos con relación a 2018.

**Fuente:** Héctor Molina, "La austeridad republicana le pega a los canales 11 y 22," *El Economista*, 25 de Febrero de 2019. <https://www.economista.com.mx/artesideas/La-austeridad-republicana-le-peg-a-los-canales-11-y-22-20190225-0141.html>.

<sup>210</sup> Uno de los propósitos del SPR corresponden a ampliar la cobertura de los principales canales de televisión pública por medio de la administración y operación de una red de transmisoras digitales en el territorio nacional, con lo cual paulatinamente se cubrirá la totalidad del territorio nacional, debido a esta infraestructura y tecnología, las señales de Canal Once, Canal 22, TV UNAM, Ingenio TV y Canal 14, ampliarán su cobertura. En consecuencia, la población mexicana tendrá acceso a los canales de televisión pública digital con diversos contenidos, de forma abierta y gratuita.

## La transmisión de documentales en la televisión pública 2015- 2017

En el *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2015*, se incluyó por primera vez la categoría de '*Documentales en TV Pública*', en donde se incluye el listado con los 10 documentales más vistos a través de los canales que integran la televisión pública. Dicha categoría fue incluida para el Anuario Estadístico del 2016, sin embargo, en la versión 2017 del Anuario Estadístico del Cine Mexicano no se incluyó el listado en cuestión. La importancia de la televisión para el cine documental en la actualidad es que se ha constituido como un género cinematográfico integrado en la programación de los canales públicos más representativos (Canal 11 y Canal 22)<sup>211</sup> los cuales presentan documentales en diferentes narrativas (lineal e interactiva), además de que en los últimos años, debido al desarrollo y expansión del internet como medio de difusión y consumo de producciones audiovisuales han incrementado su oferta de contenidos vía Internet y dispositivos móviles.

La transmisión de películas en la televisión abierta pública en sus canales representativos (Canal 22 y Canal 11) se enfoca en un mercado de nicho orientado a un público objetivo especializado, donde se incluyen producciones nacionales y de otros países que tuvieron una insuficiente exhibición en salas cinematográficas o que se venden en los mercados internacionales a bajos precios y que sin este vehículo de difusión difícilmente podrían ser vistos por el espectador. La televisión pública a diferencia de la televisión privada no está sujeta en función de la rentabilidad económica y plantea la necesidad de brindar un servicio, educativo, social, orientado al ámbito cultural que contribuya a presentar la diversidad cultural de México y el mundo.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> OnceTV México ofrece en su barra de programación segmentos dedicados al cine documental por ejemplo: DOCS360 el cual es un espacio donde se exhiben largometrajes nacionales e internacionales; la serie Islas de México realizada con apoyo del Conacyt, y en donde se presentan las reservas naturales de México; *Expedientes Médicos*, una serie documental en donde se profundiza los principales problemas de salud en la población mexicana. Por su parte el Canal 22 al ser un canal de televisión dependiente de la Secretaría de Cultura, sirve de enlace como un medio de exhibición para los largometrajes en donde el IMCINE tiene una participación en su desarrollo, por lo que en su catálogo de películas hay un importante número de documentales. Mención especial merece la transmisión del documental: *Hernán Cortés. Un Hombre entre Dios y el Diablo*, en donde todos los canales que integran la televisión cultural de nuestro país fueron enlazadas simultáneamente para la exhibición del documental.

**Fuente:** "Categoría Documentales," Canal ONCE, consultada el 15 de Mayo de 2019, <https://canalonce.mx/programacion/?caja=documentales>.

<sup>212</sup> La UNESCO distingue 3 modelos de televisión: el modelo comercial corresponde a la confianza en la capacidad de los mecanismos del mercado para responder a los gustos de los consumidores, además se muestra renuente a permitir que el Estado domine un medio de comunicación de masas. El modelo estatal, se construyó sobre la idea de que está justificado que el Estado utilice los medios de comunicación para sus propios fines y se concibe al Estado como garante del interés público. El modelo de servicio público se desarrolló según la idea de que ni el mercado ni el Estado podían actuar en interés del público, por lo cual este modelo no concuerda ni con los intereses privados ni con los intereses de las autoridades políticas del momento.

## Documentales transmitidos en televisión pública 2015 (Top 10)<sup>213</sup>

Tabla 1.25

Película	Fecha de transmisión	Canal	Televidentes ( miles)
México de mis amores	26/ Julio	22	192,000
Quebranto	30/ Junio	22	124,000
México de mis amores	10/ Enero	22	93,000
Circo	20/ Septiembre	11	64,000
Cuates de Australia	18/ Enero	11	64,000
México de mis amores	19/ Octubre	22	51,000
El informe Toledo	2/ Agosto	11	55,000
Ch'ulel	25/ Enero	11	50,000
Los que se quedan	24/ Mayo	11	48,000
Vuelve a la vida	17/Abril	22	21,000
<b>Total</b>	-	-	<b>762,000</b>

## Documentales transmitidos en televisión pública 2016 (Top 10)<sup>214</sup>

Tabla 1.26

Película	Fecha	Canal	Televidentes ( miles)
Ciclo	17/ Julio/2016	11	188,000
Aranzazú. Un recuerdo de ruinas	1/ Septiembre/2016	11	128,000
Circo	19/Junio/2016	11	105,000
Tijuana. Sonidos del Norte	12/Junio/2016	11	96,000
Ni muy muy... ni tan tan... Simplemente: Tin Tan	12/Enero/2016	22	34,000
Circo	13/ Noviembre/2016	11	93,000
Circo	3/ Enero /2016	11	85,000
1968	2/Octubre/2016	11	85,000
México de mis amores	1/Agosto/2016	22	82,000

<sup>213</sup> IMCINE, "Top 10 de documentales en TV abierta pública en 2015," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano*(Marzo 2016): 75, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

<sup>214</sup> IMCINE, "Top 10 de documentales en TV abierta pública en 2016," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano*(Marzo 2017): 189, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

Tijuana. Sonidos del Norte	24/Enero/2016	11	54,000
<b>Total</b>	-	-	<b>950,000</b>

## Documentales exhibidos en salas de cine y en televisión 2015-2016, comparativos

En el siguiente cuadro se muestra los datos comparativos de los documentales que tuvieron presencia en salas cinematográficas y también fueron transmitidos a través de la televisión pública en el año 2015 (específicamente en OnceTV y Canal 22).

### Asistencia en salas de cine y espectadores por transmisión en TV

Tabla 1.27

Película	Espectadores en salas de cine	Año de estreno	Espectadores por tv pública	Fecha de transmisión	Canal
Quebranto	846	2013	124,000	30/Junio/2015	22
Cuates de Australia	5,588	2013	64,000	18/Enero/2015	11
Vuelve a la vida	16,584	2013	21,000	17/Abril/2015	22
Ciclo	4,941	2013	188,000	17/ Julio/2016	11
Tijuana Sonidos del Nortec	400	2012	96,000	12/Junio/2016	11
Tijuana Sonidos del Nortec	400	2012	54,000	24/Enero/2016	11
Ni muy muy... ni tan tan... Simplemente: Tin Tan	20,400	2005	34,000	12/Enero/2016	22

El cuadro comparativo acentúa la importancia de la televisión como vehículo de exhibición y difusión para las producciones de cine documental. Los datos mostrados reflejan las limitadas condiciones de distribución y exhibición de una producción documental cuando tiene presencia en salas cinematográficas, en donde los documentales tienen limitado su ciclo de exposición en salas comerciales, por ejemplo el documental *Quebranto* (2013) del director mexicano Roberto Fiesco tuvo una distribución circunscrita a una

ciudad del país con 4 copias y exhibida únicamente en 4 pantallas.<sup>215</sup> Estas difíciles condiciones comerciales, ocasionan que el número de espectadores del documental se reduzcan significativamente cuando utiliza esta ventana de exhibición (846 espectadores en salas). Los datos anteriores también evidencian una situación alarmante si atendemos el número total de pantallas a los que tuvo acceso el documental *Quebranto* (4 pantallas) contra el número total de pantallas instaladas en la República Mexicana ( 5,977) en el 2013.

En una pregunta emitida a los académicos Diego Zavala Scherer y Carlos Mendoza referente a la televisión pública en México como el medio idóneo para resolver los problemas estructurales del cine documental. Diego Zavala argumenta que los sistemas mediáticos son muy complejos, no hay respuesta unívocas para el comportamiento; pero ciertamente las ventanas de explotación comercial de los productos audiovisuales tienen una lógica de inclusión o exclusión dependiendo de su diseño e implementación. La televisión sería el medio ideal, pero acostumbrada a no pagar por emisiones o dar cuotas realmente bajas lo vuelve inviable para productores y compañías. El número de televidentes no significa dinero para producir y continúa sin ser viable económicamente como sí sucede en otros países. También no hay que olvidar que la televisión mexicana nació comercial. Lo que los canales públicos han hecho es luchar contra el dominio televisivo privado; y lo hacen a destiempo y sin una política pública clara. La televisión pública tendría que ser una ventana inclusiva, abierta, que ayudara a la recuperación del capital invertido.

Para Diego Zavala Scherer la televisión pública ha intentado hacer una oferta cultural seria aún con las limitantes del sistema de producción gubernamental o público; en ese sentido TVUNAM, Canal 22 y Canal 11 han realizado contenidos que son el semillero de grandes posibilidades para el género documental, pero simplemente sobreviven en un ecosistema mediático que no privilegia estos contenidos, además si pensamos en el documental de festival, la televisión poco o nada ayuda a producir, más que como segunda ventana de explotación y mal pagada.<sup>216</sup>

Por su parte, Carlos Mendoza considera que la televisión pública es potencialmente capaz de exhibir documentales para ser vistos por mucha gente, y que también podría crear mecanismos de recuperación económica, pero no es *per se* el medio idóneo para resolver los problemas estructurales del cine documental mexicano. Si nos referimos a la televisión como una solución al actual bloqueo que hay en torno a la exhibición del documental, estamos hablando de paliativos a la falta de exhibición y recuperación. El primer punto en la agenda es revisar las condiciones de exhibición directa y cambiar lo que hace que no

---

<sup>215</sup>IMCINE, "Películas mexicanas estrenadas en 2013," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2013* (Marzo 2014): 50-51, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>.

<sup>216</sup> **Fuente:**Diego Zavala, Cuestionario respondido al autor vía email, 2017.

funcionen; es obvio que todo lo anterior tiene que ver con el TLCAN, con las distribuidoras y los exhibidores. En un contexto así, la televisión representaría una opción complementaria. Expone que no se debería renunciar a las exhibiciones directas, en una sala grande o pequeña y frente a un público de carne y hueso y concluye que no cree que la televisión pública sea el medio idóneo porque su capacidad de articular la exhibición con la publicidad y el dinero para pagar dicha exhibición está por verse. Sin embargo, estima que es un medio mucho más eficaz porque acerca las películas al público. No sólo es mejor desde el punto de vista cuantitativo, sino también por las potencialidades que tiene para propiciar la recuperación económica de los documentales que exhibe.<sup>217</sup>

Con las cifras disponibles referentes al número de espectadores alcanzados en su transmisión en la televisión pública, podemos inferir que la televisión sirve como un recurso indispensable para trasladar gran parte de la producción de documentales que se realiza en nuestro país y permite alcanzar un mayor rango de espectadores que en las salas cinematográficas y los festivales de cine documental. Con el advenimiento de la televisión digital terrestre, los canales que integran la televisión pública han adquirido una mayor cobertura y presencia en gran parte del territorio nacional y para años próximos se tiene contemplado que la señal cubra todos los estados de la República con lo cual se espera que una parte de la población tenga acceso a una mayor oferta televisiva y consuma los contenidos audiovisuales que presentan estos canales. La oportunidad que representa para el cine documental es que de esta forma se podría incrementar los niveles de audiencia de los documentales que salen al aire y se podría generar un vínculo de promoción para el género. El reto consiste en que a través de este medio se genere un nuevo esquema de adquisición de contenidos y reparto de ingresos económicos para otorgarle al productor/director de la producción dividendos económicos necesarios para el desarrollo de una carrera sustentable.

---

<sup>217</sup>**Fuente:** Carlos Mendoza, Cuestionario respondido al autor vía email, 2017.

## Conclusiones al Capítulo I

En el presente capítulo: *El estado del cine documental en México*, me aboque analizar el desempeño de los documentales estrenados en salas cinematográficas desde el 2010 a 2017, la cantidad de largometrajes de cine documental producidos y su contraste con el número de estrenos en pantallas, la posición que ocupa este modo de representación fílmica (cine documental) respecto a otros géneros cinematográficos estrenados en el mercado cinematográfico nacional. También, se analizó el tipo de producción de los largometrajes producidos en los años 2016 y 2017, en donde podemos afirmar que el Estado ocupa un rol importante en el desarrollo de estas producciones a través de una política pública que estima a la cinematografía como un vehículo de expresión artística y educativa, constituyéndose en una actividad cultural primordial. Partiendo de estos valores, el Estado Mexicano procura el fomento y desarrollo de la industria cinematográfica mexicana.

El análisis permite identificar las principales fortalezas, debilidades y amenazas que rodean al cine documental mexicano. Como se especifica en la sección de producción de documentales 2010-2017, en la presente década, la producción de largometrajes y cortometrajes documentales han mantenido un registro progresivo en su producción sin que en este periodo de tiempo se registren decrementos considerables. También, se han mantenido los apoyos públicos mediante FOPROCINE Y EFICINE (Producción y Distribución), lo cual concede que continúe y se incentive la producción de y distribución de largometrajes. Por otra parte, desde el año 2000 se han constituido festivales especializados de cine documental, los cuales han abierto nuevos espacios de difusión y promoción al género. Los rubros mencionados anteriormente coadyuvan a fortalecer el campo del documental mexicano contemporáneo. Empero, estimo también que representan debilidades y amenazas. El otorgamiento de fondos a través de FOPROCINE admite que únicamente se realicen largometrajes con alta calidad de realización, lo cual ocasiona que los presupuestos y costos de los documentales se incrementen. También, la información referente a los ingresos que obtienen el IMCINE, mediante la comercialización de los documentales en el mercado, consiente argumentar que los criterios aplicados para la otorgación de recursos de FOPROCINE no garantizan un buen desempeño comercial. Otro de los puntos críticos es que cada año ha aumentado la demanda para el otorgamiento de los fondos, los cuales siempre resultan insuficientes y reducidos comparados con los recursos económicos que se otorgan a las películas de ficción. Considero pertinente que se deben realizar reformas en las reglas de operación de estos fondos (principalmente FOPROCINE) y reajustar las gradaciones presupuestales, los cuales posibiliten el acceso a un mayor número de directores a estos mecanismos de financiamiento y a su vez estimule el desarrollo de producciones de documental con menores costos y presupuestos. De esta forma se democratizaría el acceso a la producción, debido a que las reglas de operación actuales están

orientadas a desarrollar un sólo tipo de documental, esto es, aquellos largometrajes que los jurados estimen de calidad.

Por otro lado, es un hecho innegable que el mercado cinematográfico en nuestro país está ampliamente copado por producciones de Estados Unidos, las cuales, tienen garantizado el acceso a las 6, 633 pantallas instaladas en nuestro país. El escenario ideal para revertir o paliar esta situación es que se implementen cambios a la Ley de Cinematografía vigente y se modifique el reglamento al tiempo de exhibición, reservando al cine documental el lapso necesario de tiempo para aumentar su corrida en salas de exhibición, sin embargo, es poco probable que en el corto o mediano plazo se apliquen modificaciones a la Ley de Cinematografía de nuestro país. Ante este contexto el destino natural de una gran parte de estas producciones (principalmente aquéllas que se realizan con intervención del Instituto Mexicano de Cinematografía) son los festivales cinematográficos.

La conclusión que extraigo del análisis de los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano 2010- 2017, es que debe tomarse con reservas el auge de la producción de cine documental mexicano en los últimos años tomando como referencia el número de largometrajes y cortometrajes que se realizan al año en México. De acuerdo a Nicholas Garnham, la clave de la pluralidad cultural y donde reside el poder y las utilidades es en el acceso a la distribución. El análisis del mercado plantea que el documental mexicano es poco distribuido, con un número reducido de pantallas en los últimos años, por lo tanto, de acuerdo a la premisa de Garnham, el documental mexicano no ha cobrado la relevancia e importancia cultural y económica que merece.<sup>218</sup> El cine documental mexicano actual se inscribe dentro de un modelo en el cual converge un importante número de largometrajes co-producidos con fondos públicos, articulando su exhibición en el circuito cultural representado por la Cineteca Nacional y los festivales de cine documental que se realizan en México(en algunos casos los documentales logran trascender las fronteras nacionales, logrando galardones en importantes certámenes de cine en el mundo<sup>219</sup>), para finalmente concluir su recorrido cultural en la plataforma de video del Instituto Mexicano de Cinematografía: FILMINLATINO.

La aplicación del modelo anterior ha suscitado que en 2017 el cine documental haya sido el género cinematográfico con el mayor número de estrenos de cine nacional. El contexto anterior, ha incentivado la idea de que el documental mexicano acontece una etapa de alto desarrollo y esplendor, sin embargo,

---

<sup>218</sup>Carlos Mendoza ubica al documental mexicano actual arraigado en el feudalismo, esto es, sujeto a una forma de mecenazgo instrumentado por las instancias culturales, el cual es una forma de promoción del arte que tuvo su apogeo en el Renacimiento con el Papa Julio II, protector de artistas destacados como Miguel Ángel y Rafael. El mecenazgo se explica porque es un instrumento que acoge al artista otorgándole los recursos necesarios para el desarrollo de su obra debido a que se consideraba a la obra artística como una actividad improductiva. Para Carlos Mendoza el modelo gubernamental aplicado al documental representa una forma de mecenazgo, ya que las producciones de cine documental producidas las consideran carentes de valor comercial, por lo cual el gobierno auxilia a los cineastas bajo su sombra bienhechora contribuyendo a su subsistencia con la compra de los derechos de exhibición del largometraje.

<sup>219</sup> Durante la administración del Presidente Enrique Peña Nieto el cine nacional ha sido galardonado con 489 preseas internacionales.

analizando el desempeño de los largometrajes estrenados, observamos que desde el 2011 el número de espectadores de documental en México ha ido a la baja, sin que haya un aumento considerable en años recientes. Mediante el análisis del documental en la televisión pública estimo que este medio sería el principal vehículo para que las producciones de cine documental alcancen un mayor rango de espectadores, por lo que se debe abrir el debate respecto a la importancia de la televisión pública como recurso de difusión del cine documental, y se vuelva indispensable que se otorguen más recursos y presupuestos a este medio, los cuales permitirían que se consolide como un importante productor y adquisidor de contenidos de documental.

El análisis del cine documental en el mercado representa una de los elementos vitales para el desarrollo de la presente tesis, la información vertida referente al número de pantallas y espectadores de un gran número de largometrajes de documental, hace indispensable el estudio de las variables administrativas y económicas que intervienen en el desarrollo de un proyecto (análisis del entorno, presupuestos, análisis de la competencia, canales de distribución). En el próximo capítulo se expondrá el desarrollo de un plan de negocios, elemento de planeación estratégica el cual permite desarrollar un marco de referencia respecto al establecimiento de objetivos, metas, presupuestos y canales de distribución y exhibición, con el propósito fundamental de determinar las vías de planificación y comercialización adecuadas para una producción de cine documental.

## Capítulo II: Plan de Negocios

### Introducción

Realizar un documental es similar a comenzar una empresa desde el principio: estás desarrollando y operando un proyecto, vendiendo un producto o servicio. Se abordan cuestiones en relación con la obtención del capital, la contratación del equipo de talento (crew) y de equipo técnico, la comercialización de la película y su distribución, además de estar inmerso también en el marco jurídico y de competencia que regula a la industria cinematográfica en México.

### ¿Qué es un cineasta independiente?

Se define a los cineastas independientes a los productores/ directores que realizan películas en las cuales ejercen la mayoría o la totalidad del control editorial del proyecto fílmico. Estas personas están involucradas en todos los aspectos relacionados con la cinematografía, las cuales incluyen:

- Desarrollar la idea.
- Dirección y realización de la película
- Asegurar fondos económicos y de equipo.
- Escribir el guion.
- Adquisición del equipo fílmico.
- Comercialización y distribución de la película.
- En algunos casos, efectúa aspectos técnicos de la producción, como la operación de la cámara, grabación de sonido, edición etc.

### ¿Que es industria cinematográfica?

El conjunto de la cadena de valor que comprende las actividades económicas de producción, postproducción, distribución y exhibición de películas y de otros medios audiovisuales.

## ¿Qué es un plan de negocios ?

Un plan de negocios es un documento escrito que describe en detalle como una empresa o proyecto, (generalmente nuevo) va a lograr sus objetivos, estableciendo un plan de acción desde un enfoque de operaciones, finanzas y marketing. La importancia del plan de negocios radica en que consiste en una herramienta o guía que permite conocer la posición que ocupa tu proyecto en un entorno competitivo para establecer las estrategias operativas, comerciales y financieras necesarias que permiten el logro de los objetivos establecidos, además de servir como una herramienta para presentar el negocio a inversionistas, organismos públicos, instituciones, cuando llegue el momento de buscar cooperación o apoyo financiero de cualquier tipo.

## ¿Por qué desarrollar un plan de negocios?

- Porque otorga un análisis global del negocio o proyecto.
- Proporciona una respuesta a preguntas simples sobre un negocio o un proyecto puesto en marcha.
- Es una herramienta indispensable para iniciar un proyecto empresarial, no importando el tamaño del proyecto y/o la cantidad de experiencia empresarial del emprendedor.
- La creación de un plan de negocios apremia a analizar la competencia. Es importante señalar que todas las empresas o proyectos tienen competencia en forma directa o indirecta, y es fundamental comprender las ventajas competitivas del proyecto que se va a emprender.
- Evalúa la viabilidad del proyecto. El proceso del plan de negocios implica investigar su mercado objetivo, así como también el panorama competitivo, y sirve como un estudio de factibilidad para el buen desarrollo del proyecto.

## ¿Qué incluye un plan de negocios?

El Plan de Negocios es un documento flexible que se puede estructurar de acuerdo a los propósitos y necesidades de cada productor, no obstante, los puntos que se incluyan deben organizarse de forma lógica. Generalmente los elementos que incorpora un plan de negocios orientado a la cinematografía incluye:

- Resumen del proyecto ( Ideas generales)
- Objetivos del proyecto.
- Análisis de la industria
- Análisis de la competencia
- Presupuestos
- Plan de distribución
- Estrategias de promoción y publicidad
- Evaluación.

El propósito de presentar el diseño de un plan de negocios corresponde a la necesidad de utilizar herramientas administrativas que permitan que las personas involucradas en el desarrollo de un proyecto de cine documental planifiquen de forma correcta los puntos necesarios en cuestiones operativas, financieras y de mercadotecnia.

## Descripción de los elementos del plan de negocios

### 1. Determinar los objetivos del proyecto

El director cuenta con una visión del tipo de documental que quiere construir y desarrollar (narrativa, temática). El siguiente paso consiste en establecer en forma escrita los detalles acerca de cómo se cumplirán las perspectivas del director. Estos detalles se denominan objetivos, de modo genérico podemos definirlos como el establecimiento de indicadores, los cuales, guiarán al director y a su equipo en el camino hacia la construcción de su película.

Los objetivos de la realización del largometraje, medimetroraje o cortometraje de cine documental pueden ser de diversa índole como: la presentación del largometraje en festivales cinematográficos, el impacto social que puede generar el documental coadyuvando al desarrollo de una herramienta de transformación social o también la generación de utilidades económicas.

### Definición de objetivo

De acuerdo al académico de la Facultad de Contaduría y Administración de la UNAM, Sergio Hernández, los objetivos son los propósitos que determina una organización para un periodo de tiempo determinado, definidos de tal forma que puedan ser medidos bajo parámetros cuantitativos (tiempo, dinero, unidades, porcentajes etc).<sup>220</sup>

Peter Drucker<sup>221</sup> establece que para el planteamiento de objetivos claros, estos se deben determinar de acuerdo a las siguientes características:

- **Específicos.** Los objetivos deben ser claros y específicos, porque puede existir el riesgo de no contar con un rumbo claro de acción. Al redactar los objetivos se debe responder las siguientes preguntas: ¿Qué es lo que quiero lograr con mi documental? ¿Cuáles son los recursos con los que cuento (humanos, económicos y tecnológicos)? ¿Por qué es importante mi proyecto?.

---

<sup>220</sup>Sergio Hernández y Rodríguez, "Glosario," en *Introducción a la Administración* (México: McGrawHill, 2011), 437.

<sup>221</sup> Sociólogo Austriaco y teórico de la administración. Consideraba que las empresas deben perseguir objetivos en las siguientes áreas: a) posición en el mercado, b) innovación, c) productividad, d) recursos físicos y financieros, d) rendimientos o utilidades, f) desempeño ejecución- competitividad, g) actitudes del trabajador h) responsabilidad pública.

- **Medibles.** Los objetivos deben redactarse con sensatez y prudencia, que puedan ser cuantificables, y estar ligados a un límite de tiempo. ¿ En cuánto tiempo terminará el proyecto? ¿ Cuánto dinero costará? ¿ Qué equipo necesito?
- **Realistas.** Los objetivos deben ser posibles de concretarse, tomando en cuenta la capacidad de los recursos económicos, humanos, y tecnológicos con los que cuento para la realización del proyecto.
- **A tiempo:** Se debe especificar en cuanto tiempo los objetivos pueden ser concluidos en tiempo y forma, para no afectar el rendimiento del proyecto (fecha de inicio y fecha de termino).

## Tabla de descripción de objetivos

Tabla 2.1

Nombre del proyecto.

Fecha.

-	Tipo de Objetivo	Descripción
1	Específico ¿Cuál es el objetivo principal para desarrollar el documental. Una adecuada declaración de objetivos responde a las preguntas: ¿que? ¿por qué? ¿a quién?, donde y cuando.	
2	Medibles. Todo objetivo debe ser cuantificable con el propósito de poder establecer indicadores que ayuden a comprobar el cumplimiento de los objetivos.	
3	Realistas. Los objetivos deben estar cimentados de acuerdo a los recursos humanos, económicos y tecnológicos, con los que se cuenta para el desarrollo del proyecto.	
4	A tiempo. Los objetivos deben tener una fecha limite. Una correcta declaración de objetivos responde a la pregunta: ¿cuándo lograré concluir el proyecto?. Si no se limita el tiempo se corre el riesgo de que el proyecto nunca llegue a concretarse y termine diluido. Además de contar con una fecha límite, también debe tomarse en cuenta, establecer objetivos a corta plazo, para poder medir el progreso del proyecto.	
5	Éticos. En algunos proyectos se redactan objetivos éticos, con la finalidad de delimitar aspectos morales y de comportamiento durante la realización del proyecto.	

La importancia de establecer objetivos en una organización o proyecto corresponde a cuatro funciones básicas, las cuales son:

- **Proporcionar orientación y dirección en el proyecto.** Todo proyecto necesita directrices que establezcan la ruta que debe seguirse para la culminación del trabajo.
- **Facilitan acciones para promover la planificación.** Un proyecto que no cuenta con objetivos definidos significa caminar sin rumbo.
- **Motivar e inspirar a los miembros del equipo (director, productor, equipo de trabajo).** Los miembros del equipo son más entusiastas cuando tienen conocimiento acerca de la finalidad del proyecto.
- **Ayudar a los realizadores a evaluar y controlar el desempeño del proyecto.** Los objetivos establecen evaluaciones del desempeño, los cuales son indicadores para identificar los éxitos y fracasos de un proyecto. La evaluación del desempeño ayuda a los realizadores a identificar áreas que representan problemas para el proyecto, lo cual ayuda a establecer medidas correctivas para dar viabilidad a la producción.
- **Forman la estructura para establecer los presupuestos.** Los objetivos ayudan a asignar los recursos económicos necesarios para el desarrollo del proyecto.

La determinación de los objetivos del documental están sujetos al criterio de cada realizador, productor u organización y en gran medida a la naturaleza de cada proyecto. A continuación se desglosan una serie de objetivos planteados por diversos directores y organizaciones que han desarrollado importantes producciones de cine documental en México.

- Para el director Everardo González el objetivo principal al realizar su documental *La Libertad del Diablo* (en el cual narra las experiencias y testimonios de las víctimas que han perdido familiares por el crimen organizado y autoridades corruptas) consistió en “transmitir el horror y la desesperación de quienes han perdido algún ser querido en los llamados levantones, o de plano, morir a tiros a manos de un sicario de algún cártel o peor, a manos de policías municipales, tal y como lo expresa una dolida madre que tuvo que desenterrar a sus dos hijos en el desierto”.<sup>222</sup>
- En una encuesta realizada por *Whickers World Foundation* y *European Documentary Network* a diversos documentalistas del mundo referente a los principales objetivos para realizar películas de

---

<sup>222</sup> Francisco Montaña, "La libertad del diablo de Everardo González y el terror de los levantones en México," *El Sol de Puebla*, 20 de marzo de 2018, <https://www.elsoldepuebla.com.mx/gossip/la-libertad-del-diablo-de-everardo-gonzalez-y-el-terror-de-los-levantones-en-mexico-1366980.html>

género documental, la encuesta arrojó las siguientes respuestas: "para realizar cambios". "las personas son interesantes", "amo las historias", "por curiosidad" "el documental es mi pasión", "por vocación" "la exploración de ideas", "por honestidad".<sup>223</sup>

- La *Gira de Documentales Ambulante* determina tres objetivos estratégicos. Promover un modelo de exhibición de cine documental innovador y replicarlo en diversos contextos para alcanzar y formar nuevos públicos participativos y críticos, por medio de actividades multidisciplinarias para diversos sectores de la sociedad, priorizando a personas con poco acceso al cine documental, descubrir nuevos talentos y promover la formación de cineastas mexicanos y la proyección de su trabajo en el mercado nacional e internacional y generar en la sociedad una actitud más crítica hacia el entorno inmediato.<sup>224</sup>
- Para la productora de documentales *Canal 6 de Julio* uno de sus objetivos centrales consiste en elaborar y difundir masivamente documentales que desmienten las campañas propagandísticas oficiales sobre acontecimientos de la vida política nacional en los que la resistencia popular desempeña un papel importante. Sus documentales han sido de enorme importancia para informar sobre movimientos populares a los que la televisión y la radio silencia, así como para educar a miles de activistas y crear una cultura política alternativa.
- Los objetivos del *Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video documental independiente Contra el Silencio Todas las Voces* son convocar a los documentalistas de Hispanoamérica a presentar sus trabajos en las temáticas sociales que convoca el encuentro (Arte y Sociedad, Fronteras, Mujeres, Derechos Humanos, Movimientos Sociales, Indígenas, Vida Cotidiana y Medio Ambiente); y también la apertura de un espacio para analizar, conceptualizar y discutir acerca del género documental.<sup>225</sup>
- En la guía *Del Arte al Impacto* elaborada por *BRITDOC* y el *Instituto Sundance*, determinan que el desafío de los realizadores de documental consiste en conciliar tres objetivos: **el artístico, el impacto del documental y el económico**, esto es, los realizadores buscan desarrollar una gran película para emplear su capacidad creativa y emocional, la cual ayude a plantear los diversos problemas que enfrentan y afectan a individuos y a las sociedades contemporáneas, pero a la vez también se debe

---

<sup>223</sup> Whickers World Foundation y European Documentary Network, "I Make Documentaries Because," *Cost of Docs 100 Survey: Trends and Challenges Facing Documentarians in Today's Market* (2017), 3, [http://edn.network/news/news-story/article/cost-of-docs-100-survey-trends-and-challenges-facing-documentarians-in-todays-market/?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=111](http://edn.network/news/news-story/article/cost-of-docs-100-survey-trends-and-challenges-facing-documentarians-in-todays-market/?tx_ttnews%5BbackPid%5D=111)

<sup>224</sup> "Sobre nosotros," Documental Ambulante, consultada el 13 de Mayo de 2018, <https://www.ambulante.org/nosotros/>

<sup>225</sup> "Acerca de," Contra el Silencio Todas las Voces, consultada el 13 de Mayo de 2018, <http://www.contraelsilencio.org/XEncuentroAcercade.html>

reconocer que los realizadores necesitan los ingresos económicos suficientes para mantener una carrera sustentable, la cual es una de las preocupaciones más trascendentales por la comunidad de documentalistas en diversas partes del mundo. De acuerdo a la encuesta realizada por la *International Documentary Association y Center for Media and Social Impact: The State of the Documentary Field: 2018 Study of Documentary Professionals*, determinó que menos de una quinta parte de los directores y productores de documentales (19% de los encuestados) recibió un salario completo en la realización de su documental más reciente. Alrededor del 36 % de los documentalistas entrevistados estimaron que no recibieron ningún salario mientras dirigían y/o producían su documental<sup>226</sup>.

Los argumentos anteriores, sirven de ejemplo, para estimar la importancia de establecer los principales objetivos del proyecto. En resumen, determinar objetivos sirve para contar con un punto de partida y un punto de meta.

---

<sup>226</sup>Caty Borum y William Harder, "Documentary Directors & Producers: Career Sustainability & Economics," *The State of the Documentary Field: 2018 Study of Documentary Professionals* (2018): 34, [https://www.documentary.org/sites/default/files/images/articles/CMSI\\_Study\\_web.pdf](https://www.documentary.org/sites/default/files/images/articles/CMSI_Study_web.pdf)

## 2. Análisis de la industria

Cualquier empresa u organización está muy influenciada por su entorno. Todos los factores que ocurren dentro de él, impactan directamente a las organizaciones, por lo tanto, se considera indispensable analizar constantemente el entorno comercial, político, social y económico.

De acuerdo a *Business Dictionary* el análisis de la industria es una herramienta de evaluación de mercado diseñada para proporcionar a una empresa, organización, una idea de la complejidad de una industria en particular<sup>227</sup>. El análisis de la industria se describe como un proceso que examina todos los componentes, internos o externos que influyen en el desempeño de la organización. Además, identifica oportunidades como la existencia de nichos de mercado no cubiertos por la competencia. Estos análisis y evaluaciones se traducen posteriormente en el proceso de toma de decisiones, lo cual ayuda a delinear estrategias para el desarrollo del proyecto y determinar si los objetivos planteados por la organización son alcanzables o no.

### Tipos de análisis de la industria

Para realizar el análisis se requiere de un flujo de información relevante para determinar el mejor curso de acción para pronosticar las tendencias que puedan presentarse en el futuro, existen diversos métodos para la elaboración de este análisis, sin embargo, para efectos prácticos mencionaremos dos de los métodos más utilizados en la gestión administrativa:

- Análisis **PEST**
- Análisis **FODA**

---

<sup>227</sup>"Industry Analysis," Business Dictionary, consultada el 13 de Marzo de 2018, <http://www.businessdictionary.com/definition/industry-analysis.html>

## Análisis PEST

El análisis PEST, es una herramienta de planeación estratégica utilizada para evaluar el impacto de los factores **P**olíticos, **E**conómicos, **S**ociales y **T**ecnológicos externos, que rodean a un proyecto. Al examinar los factores anteriormente señalados, las organizaciones cuentan con la capacidad de examinar con detalle los cambios y problemas que ocurren en el entorno en que desempeñan sus funciones, para determinar un plan de acción que ayude a aumentar sus beneficios y oportunidades, y también determinar posibles contingencias.

Para utilizar el modelo PEST como una forma de análisis de la industria, se debe analizar los cuatro componentes del modelo, mencionados anteriormente:

**Políticos.** Se describen los factores políticos que impactan en la industria en las que se desempeña la empresa o el proyecto, los cuales son: la legislación, políticas de fomento al sector, tratados comerciales. Dentro de este factor se realizan las preguntas ¿Cómo afecta al proyecto, la legislación vigente (Ley cinematográfica)? ¿Existe alguna política pública de fomento al sector? ¿Existe alguna regulación gubernamental al sector? ¿Cuál es el impacto del T-MEC (Tratado México, Estados Unidos y Canadá) en la industria? ¿Se contemplan cambios a la legislación en beneficio del cine?

**Económicos.** A través de este factor se examinan los problemas y ventajas desde una perspectiva económica, los cuales tendrán un impacto en la organización y/o proyecto. Esto incluye factores como ingresos, costo del proyecto, cuota de mercado, índices de asistencia, costo del equipo de filmación.

**Socio culturales.** Este factor considera los cambios que han ocurrido en la industria desde una perspectiva cultural y demográfica ¿Existen tendencias discernibles en grupos particulares, las cuales tienen implicaciones para mi proyecto o sector?

**Tecnológicos.** El aspecto tecnológico del modelo PEST incorpora factores como los avances y desarrollos que se han dado en una industria en específico, los cuales pueden contribuir a mejorar la forma en que las organizaciones y emprendedores realizan sus operaciones y que a su vez también dan forma a nuevas prácticas de intercambio cultural, social y económico. ¿Existe alguna nueva tecnología que se podría usar en

beneficio del proyecto? ¿Hay alguna tecnología que podría afectar el desarrollo del proyecto? ¿La competencia cuenta con nuevas tecnologías que pueden redefinir sus procesos y sus productos? ¿Los cambios tecnológicos han modificado los patrones de consumo?

## Ejemplo: Análisis PEST del cine documental mexicano

**Políticos** Cuadro 2.1

Factores	Impacto
TLCAN	<p>Debido a la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte el cine nacional fue a la deriva. Desde 1994 quedó sujeto a criterios comerciales y no culturales. Prueba de esto es la reducción del tiempo en pantalla del cine nacional de un 30% a un 10%, lo que significó en la década de los 90, la cuasi extinción del cine nacional.</p> <p>Con la firma del Tratado de Libre Comercio se reservó todo el tiempo de pantalla al cine estadounidense, muestra de esto es que del total de pantallas instaladas en nuestro país (6,633), los documentales que acceden a estas, solo lo hacen en un rango estimado de 10 a 15 pantallas.</p>
Ley cinematográfica	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La Ley Federal de Cinematografía tiene como objetivo fomentar y desarrollar la industria cinematográfica nacional</li> <li>- El artículo 2 de la Ley Federal de Cinematografía vigente en México considera que es inviolable la libertad de realizar y producir películas.</li> <li>- La Ley de Cinematografía reserva el 10% del tiempo total de exhibición, para la proyección de películas nacionales en salas cinematográficas, sin embargo no garantiza que se acceda a las respectivas salas debido al TLCAN en donde no se contempla que haya reservas en los tiempos de pantalla.</li> </ul>
Políticas de fomento a cine documental	<p>Con la creación del FOPROCINE en 1998 y el Estímulo Fiscal a Producción y Distribución (EFICINE) se ha impulsado el desarrollo del cine documental mexicano, no obstante deben desarrollarse políticas públicas que incentiven la exhibición de estas producciones.</p>
Comisión Federal de Mejora Regulatoria .	<p>La Comisión Federal de Mejora Regulatoria determinó en su análisis Efectos de la Regulación en la Industria Cinematográfica en México, que no existe criterio alguno para establecer políticas de regulamiento al sector cinematográfico en México, por lo que debe seguir sujeto a las leyes de la oferta y la demanda.</p>

## Económicos

Factores	Impacto
Cuota de mercado.	Si bien, la producción de cine documental representa el 40% de la producción cinematográfica que se realiza en nuestro país, la cuota de mercado referente a espectadores e ingresos en el año es exigua.
Ingresos en taquilla	De 2013 a la fecha los ingresos en taquilla de los documentales que acceden a salas de cine se ha mantenido estática. Se necesita destinar una gran cantidad de recursos monetarios para la promoción de la película para intentar captar un mayor nivel de asistencia, sin embargo, debido a los ajustes presupuestales que se tienen que realizar para lograr la producción del largometraje, muchas veces no se realizan estas actividades de promoción y publicidad.
Asistencia	Los índices de asistencia al cine documental de acuerdo al Anuario Estadístico del Cine Mexicano de IMCINE se han mostrado sin cambios relevantes desde la exhibición del documental Presunto Culpable en el año 2011.
La preponderancia del cine estadounidense	El cine de Estados Unidos concentra la mayor cantidad de estrenos y tiempos de exhibición en México.

## Socio Culturales

Factores	Impacto
El valor histórico, social y cultural del cine documental mexicano	El cine documental ha atestiguado la realidad y el acontecer de nuestro país, desde la llegada del cinematógrafo a México, hasta la actualidad.

## Tecnológicos

Factores	Impacto
La tecnología digital	El desarrollo de la tecnología digital ha ayudado a promover la producción, distribución y exhibición del cine documental, fenómeno conocido como la democratización de la producción de cine. De esta forma muchos realizadores cuentan con las herramientas necesarias para mostrar en imágenes su perspectiva ante el acontecer social, político y económico de nuestras sociedades.

## Análisis FODA

El análisis **FODA** es un proceso de planeación estratégica que identifica las fortalezas, debilidades, oportunidades y amenazas de una organización. En términos específicos, el análisis **FODA** es un marco analítico básico que evalúa las capacidades de una empresa, industria o proyecto, tanto por factores internos (fortalezas y debilidades) como por factores externos (posibles oportunidades y amenazas).

**Fortalezas.** Capacidades internas que podrían ayudar a la campaña a alcanzar sus objetivos. Son aquellos factores potenciales que hacen a la organización o proyecto más competitivo que sus competidores directos. Significa alguna capacidad o conocimiento superior al promedio y que utilizarlos significa producir mejores resultados.

¿Qué ventajas tiene el proyecto?

¿Qué distingue al proyecto de los demás?

¿Cuenta con recursos tecnológicos de menor costo que puede utilizar y otros no?

¿Cuáles son sus valores de producción?

**Oportunidades.** Son factores externos que el proyecto podría ser capaz de explotar para su beneficio. Significa estudiar las tendencias económicas, sociales, políticas, tecnológicas y legales así como cualquier hecho que podría beneficiar significativamente a una empresa en el futuro cercano.

¿Existe alguna nueva tecnología que beneficie al proyecto?

¿Existen nuevos apoyos de fomento gubernamentales?

¿Hay nuevos patrones de consumo en el consumidor?

¿Cuento con algún conocimiento o experiencia que la competencia no tiene?

**Debilidades.** Describen las limitaciones potenciales de una organización con respecto de sí mismo y sus competidores. Significa que la empresa o proyecto tiene una capacidad o conocimiento abajo del promedio y cuya permanencia significa un obstáculo para alcanzar los objetivos.

¿ Qué se puede mejorar?

¿Qué factores limitan el desarrollo del proyecto ( capital, equipo) ?

**Amenazas.** Son los factores futuros que reducen las posición competitiva del proyecto. Son todas aquellas tendencias, así como todos los hechos potencialmente dañinos para la posición competitiva futura de la empresa o proyecto.

¿ Cuáles son los principales obstáculos que se enfrentan?

¿Cuál es el posicionamiento de la competencia en el mercado?

¿ Qué proyectos está realizando la competencia?

¿ Los cambios tecnológicos amenazan el desarrollo del proyecto?

¿ Ha ocurrido un fuerte impacto en los precios de los recursos materiales (equipo) que se necesitan para desarrollar el proyecto?

Ejemplo: Análisis FODA de la productora independiente CANAL 6 DE JULIO.

Cuadro 2.2

### **FORTALEZAS**

La distribución de sus documentales la realizan a través de tiendas minoristas con presencia en diversas partes del país: Librerías Gandhi, el Sótano, Mix-Up.

Tienen el conocimiento y la capacidad técnica (Know- How) para producir documentales en un periodo de tiempo relativamente corto: aproximadamente 3 meses.

Cuentan con los recursos para ofrecer al público los servicios de: ventas de DVD, venta de material de archivo, renta de equipo para producción y post - producción, asesoramiento de producción.

La productora se ha consolidado como una de las iniciativas del documental independiente con un gran prestigio. Desde 1988 han desarrollado una producción continua.

### **OPORTUNIDADES**

La productora Canal 6 de Julio ha sabido ocupar un nicho de mercado orientado al documental con temática social y política. Se ha hecho de un público sensible ante las coyunturas sociales y políticas que acontecen en el país.

---

Realizan alianzas estratégicas para producir documentales con medios de información que cuentan con una amplia cobertura nacional como el periódico La Jornada. Bajo esta alianza han creado junto con La Jornada, los documentales: *El Dolor y la Esperanza*, *Tlatelolco: Las claves de la masacre*, el cual se ha convertido en uno de sus trabajos con el mayor número de ventas

La productora comprende al cine documental como un instrumento transformador de la realidad social.

## DEBILIDADES

Dentro del medio cinematográfico nacional existe una fuerte tendencia a menospreciar el documental con temática social, por lo que esta vertiente del documental mexicano no es bien vista, valorada ni incentivada desde el centro (IMCINE).

La izquierda mexicana no ha comprendido la capacidad y el poder del audiovisual como un recurso de información y contra información ante los discursos oficiales que pululan en los medios informativos tradicionales: prensa, radio y televisión.

La falta de recursos económicos imposibilita la capacidad de la productora para realizar actividades de promoción y publicidad que incentive la venta de sus documentales.

La distribución a través de internet (venta en línea) no se ha traducido en un mayor número de ventas para la productora. Por el contrario por considerar que los productos cumplen una función social, el público piratea sus materiales.

## AMENAZAS

La venta de sus documentales en el mercado informal (piratería), representa un flagelo que debilita la capacidad económica de la productora Canal 6 de Julio.

La censura institucional.

La falta de recursos económicos propicia la salida del personal de la productora

### 3. Análisis de la competencia

#### Análisis de la competencia

El análisis de los competencia es el proceso de identificar a los principales competidores; evaluar sus objetivos, qué estrategias utilizan o han utilizado y cuál fue el resultado final una vez instrumentadas; puntos fuertes y débiles de su proyecto, así como también se puede hacer un análisis de los competidores que se enfrentan por la posición del mercado. Al realizar el análisis o estudio de la competencia, es posible identificar los puntos que permiten que los competidores sean exitosos, pero esencialmente proporciona elementos para poder reconocer nichos de mercado que no han sido cubiertos (por ejemplo, si estudiamos la competencia podemos determinar que existen temas que no han sido cubiertos por otros realizadores de cine documental); también nos ayuda a determinar las fortalezas y debilidades que cuenta el proyecto audiovisual que se va a emprender. Es importante puntualizar que el análisis de la competencia no comprende referirse a los competidores como un enemigo a vencer; la finalidad del análisis es aprender al máximo las estrategias que utilizan y que nos pueden servir de guía para establecer patrones de acción en pro de nuestro proyecto.

#### ¿Qué se necesita saber acerca de la competencia?

Un desafío importante en el análisis de la competencia es encontrar la forma de obtener información de los competidores que sea confiable, esté actualizada y se encuentre disponible legalmente. En términos generales los principales indicadores o categorías para realizar el análisis de la competencia son:

- Estructura de costos y presupuestos.
- Información de ventas e Ingresos (recaudación en taquilla)
- Estrategias de distribución.
- Estrategias de promoción.

#### ¿Cuales son las principales fuentes de información para realizar este análisis?

Las principales fuentes primarias para recolectar información de la competencia son el Anuario Estadístico del Cine Mexicano publicado por el Instituto Mexicano de Cinematografía 2010- 2017, en donde se presentan datos numéricos referentes a la producción, distribución y exhibición del cine documental. Partiendo del análisis y recopilación de esta información es posible comenzar a realizar un estudio a detalle de cuántas producciones se realizaron en el año en diferentes formatos (largometraje y cortometraje), principales distribuidoras de cine, el desempeño histórico de los documentales estrenados en salas de cine (número de copias, pantallas, ingresos en taquillas), los cuales nos permite conocer sus estrategias de distribución y promoción. También resulta útil analizar las principales productoras de cine documental independiente como el *Canal 6 de Julio*, el cual ha demostrado que ha desarrollado un modelo de gestión sostenible a lo largo de los años.

### Ejemplo: análisis de los documentales que fueron exhibidos en salas cinematográficas en 2016

En 2016 y 2017 de acuerdo al Anuario Estadístico del Cine Mexicano del Instituto Mexicano de Cinematografía se exhibieron un total de 21 documentales en salas cinematográficas y 32 documentales para 2017. A continuación se presenta una tabla con datos técnicos de algunos de los documentales exhibidos (ingresos, nombre del director) y las estrategias que utilizaron para comercializar su película.

**Película:** *Bellas de Noche*

**Año:** 2016

**Director:** María José Cuevas ( *Opera Prima*)



**Sinopsis:** El documental rescata el rostro y voz de cinco mujeres que hace más de cuatro décadas estuvieron en la cima del espectáculo en México.

**Asistentes en Salas Cinematográficas: en 2016:** 32,528. **Ingresos:** 1 millón, 639 mil, 807 pesos.

#### **Análisis**

El documental *Bellas de Noche* contó con recursos económicos obtenidos a través de EFICINE Producción y Distribución por un monto de ( especificar cantidad) El documental fue estrenado el 3 de Abril del 2016. Tuvo una corrida en Festivales como la Gira Ambulante, Festival Internacional de Cine de Morelia Su campaña publicitaria se realizó a través de medios tradicionales de comunicación como las Revistas PROCESO, GATOPARDO, NOTIMEX. Realizaron funciones gratuitas de proyección en La Casa del Lago de la UNAM. No cuenta con sitio web del documental. Cuenta con perfil de Facebook en donde publican

fotografías, e información sobre próximas proyecciones del documental. Una de sus fortalezas es que la película es posible visualizarla a través de la plataforma Netflix.

### **Película: Llegando a Casa. Rayados de Monterrey**

**Director: Fernando Kalife.**

**Sinopsis:** El documental narra los 70 años de historia del equipo de fútbol Rayados de Monterrey.

**Asistentes en Salas Cinematográficas:** 19,757. **Ingresos:** 842 mil 870 pesos.



### **Análisis.**

El documental fue realizado con capital privado y no utilizó ningún apoyo o subvención del Instituto Mexicano de Cinematografía. El documental no contó con una corrida de exhibición a través de festivales de cine. Fue estrenado en salas cinematográficas en la cadena Cinopolis y se contemplaba únicamente una exhibición de 5 días, sin embargo debido al arraigo popular del equipo de fútbol en la Ciudad de Monterrey Nuevo León, su exhibición se extendió a 19 días en cartelera. Fue el segundo documental con mayor número de espectadores en nuestro país en 2016.

### **Película: Llévate mis amores**

**Año de estreno en salas: 2016.**

**Director: Arturo González Villaseñor.**



**Sinopsis:** Visión íntima de Las Patronas, grupo de mujeres que vive en el pueblo veracruzano de Guadalupe La Patrona a la orilla de las vías por las que pasa La Bestia, el peligroso tren de carga en el que viajan cientos o miles de migrantes, en su mayoría centroamericanos, rumbo a Estados Unidos.

**Asistentes en Salas Cinematográficas:** 12, 340 **Ingresos:** 523 mil 534 pesos.

### **Análisis.**

El documental tuvo una corrida de exhibición en un total de 60 festivales de cine nacionales e internacionales como Ambulante, IDFA, Festival de Cine de Los Cabos desde 2014. Contó con apoyo de EFICINE Distribución. Después de ser presentado en festivales se estreno en salas comerciales en 2016, en donde fue publicitado en medios impresos y digitales: revista PROCESO, MVS Noticias, Vice News Diario

español "El País". Cuenta con perfil en la red Facebook con un total de 10.604 seguidores, no cuenta con sitio web, se exhibe en la línea de autobuses ETN.

**Película: Paraíso en Auschwitz**

**Año de estreno en salas: 2016.**

**Director: Aarón Cohen.**



**Sinopsis:** Es un documental que narra la fascinante e increíble historia de 13 sobrevivientes judíos del Holocausto de la entonces Checoslovaquia, durante la Segunda Guerra Mundial.

**Espectadores en Salas Cinematográficas: 4,010. Ingresos: 155 mil, 480 pesos.**

**Análisis.**

El documental *Paraíso en Auschwitz* fue realizado con capital privado. Es uno de los pocos documentales que cuenta con página web en donde ofrecen información del documental, además de que brindan el servicio de proyección del documental para centros educativos, museos e instituciones culturales. La promoción del documental se dio a través de sitios culturales, *Confabulario* del periódico El Universal, y sitios especializados de la comunidad hebrea en México: Diario Judío y Enlace Judío. El documental fue distribuido internacionalmente a través del Holocaust Museum of Education y el Instituto Cervantes. Fue proyectado en la Cineteca Nacional y el Museo Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México.

**Película: El grito de los coyotes**

**Año de estreno en salas: 2016.**

**Director: Rafael Rangel.**



**Sinopsis:** Los vendedores ambulantes trabajan por todos los rincones de la ciudad, en este documental interesan específicamente los llamados Coyotes del cruceiro. Cámara en mano, sigue a los vendedores eliminando las distancias que fuera del cine preferimos mantener con ellos si no se nos ofrece su mercancía.

**Espectadores en Salas Cinematográficas: 1,011. Ingresos: 37 mil, 170 pesos.**

**Análisis.**

El documental *El Grito de los Coyotes*, fue exhibido a través de la Cineteca Nacional. El director de la película Rafael Rangel consideró que no era necesario distribuirlo a través de festivales de cine, ni salas comerciales, debido a que considera que se realiza cine por el placer de hacer cine. Bajo esta premisa, se

puede visualizar el documental de forma legal y gratuita a través de la plataforma de videos Youtube. El documental tuvo menciones en medios impresos, La Jornada Semanal y el sitio web Pijama Surf.

## Documentales estrenados en 2016

Tabla 2.2

Película	Director	Asistencia	Ingresos	Análisis
Seguir Viviendo	Alejandra Sánchez	2,941	115,055	El documental fue exhibido en circuitos culturales: Cineteca Nacional, La Casa del Cine y Cine Tonalá. Fue promocionado a través de los sitios digitales Sin Embargo y La Crónica . El documental puede visualizarse en la plataforma FilminLatino.
Parque Lenin	Leemans - Mignon	2,513	92,530	El documental fue lanzado en estreno simultáneo a través de la Cineteca Nacional y la plataforma FilminLatino. Tuvo recorrido en festivales de cine como FICUNAM y Visions Du Reel.
Hasta el Fin de los Días.	Mauricio Bidault	2,575	97,290	La película tuvo un recorrido en los festivales DOCSDF, FICG y el Festival de la Memoria en los años 2013-2014. Fue exhibido en la Cineteca Nacional en 2016. Contó con menciones en el sitio Aristegui Noticias. En 2017 fue lanzado el DVD y distribuido en Mix-Up, Gandhi, El Péndulo. Cuenta con distribución digital a través de los sitios iTunes y FilminLatino.
For Those About Rock	Alejandro Franco	3,533	157,910	El documental tuvo una distribución inicial en festivales de cine como Ambulante y Los Cabos. Fue proyectado en las salas de cine de Cinopolis. Cuenta con una distribución digital integral abarcando las plataformas: iTunes, Google play, Microsoft y Amazon.
La Primera Sonrisa	Guadalupe Sánchez.	1,900	73,540	Su exhibición inició en 2014 a través de los festivales FICM y DOCSDF. Fue exhibido en la Cineteca Nacional y transmitido en TVUNAM y Casas de Cultura. También decidieron lanzar el DVD del documental en tiendas Mix-Up, Gandhi, Sótano y la red Educal.
El Caos y el Orden	Miguel Angel Tobías	1,173	53,733	Fue proyectado en el Festival de Cine de Morelia, en la Cineteca Nacional y en Cinopolis Sala de Arte. No cuenta con sitio web ni perfil de Facebook. Tampoco con distribución digital ni comercialización de DVD.
Malgré Tout.	Jorge Prior	953	36,010	La película fue transmitida a través de TVUNAM. Fue exhibida en el festival de la memoria y en centros culturales, MUNAL. El documental puede visualizarse en la plataforma digital FILMINLATINO.
Conversaciones con Mono Blanco	Jaime Cruz	349	13,070	El documental fue exhibido en la Cineteca Nacional y en centros culturales. Fue promocionado en estaciones de IMER. Tuvo recorrido en los festivales de cine de la memoria y del documental iberoamericano.
Ayotzinapa 26	Amnistía Internacional	53	2,400	Exhibido a través del circuito cultural: el Centro Cultural Universitario, Filmoteca UNAM, Centro Pro Derechos Humanos. Promocionado en la revista PROCESO, contó con exhibiciones al aire libre.

Alicia más allá del Abismo	Abril Schmucler	46	2,290	Fue distribuido a través de circuito universitario, siendo proyectado en la Filmoteca UNAM, UACM, UAM, Centro Cultural Universitario. También a través de centros culturales: La Casa del Cine. Contó con recorrido en festivales: Contra el Silencio Todas las Voces. Cuenta con distribución digital a través FILMINLATINO, también tiene perfil de Facebook.
Acuérdate de Acapulco	Ludovic Bonleux	15	585	Se proyectó en los festivales Ambulante, Puebla y Contra el Silencio Todas Las Voces. No cuenta con sitio web ni perfil de Facebook.
Entre Cuba y México. Todo es bonito y sabroso.	Idalmis del Risco	2,302	83,375	Proyectado en la Cineteca Nacional y en Cinepolis. Fue transmitido en televisión a través del Canal 22.Promocionado en revistas especializadas.
Mirar Morir: El Ejército en la Noche de Iguala.	Temores Grecko.	2,058	78,930	Contó con distribución en todas las ventanas de exhibición, festivales de cine nacionales e internacionales. Salas de cine CINEMEX, circuitos universitarios, UNAM, COLEF. Transmitido en TVUNAM. Contó con menciones en revistas: Gatopardo, Sin Embargo, Aristegui Noticias. Cuenta con distribución digital a través la plataforma Netflix.
El Patio de mi Casa	Carlos Hagerman	8,995	404,117	Cuenta con distribución digital a través de la plataforma FILMINLATINO y iTunes. Tuvo recorrido en los festivales de Morelia, Guanajuato y Cartagena. Utilizó medios impresos y electrónicos para efectos de promoción. No cuenta con sitio web.
Matria.	Fernando Llanos	4,165	189,563	Fue seleccionado en el Festival de Cine de Morelia, no cuenta con distribución en tiendas, ni distribución digital. Fue promocionado a través de medios electrónicos e impresos.
Allende mi Abuelo Allende.	Marcia Allende	3,558	132,610	Ganador en el Festival de Cannes. Tuvo una gran promoción en medios de comunicación impresos y electrónicos. Cuenta con sitio web del documental.

## Análisis de la competencia: presupuestos

Otro recurso importante para el análisis de la competencia lo constituye el estudio de los presupuestos de los documentales producidos en un periodo de tiempo. El análisis de presupuestos nos puede ayudar a determinar los recursos económicos necesarios si optamos por desarrollar una historia con recursos estilísticos y narrativos similares. En la siguiente tabla se presentan los documentales que obtuvieron apoyo económico a través del FOPROCINE y cuyo presupuesto fue aprobado por el IMCINE.

Monto del presupuesto presentado por las producciones de género documental apoyadas por FOPROCINE 2007- 2016.<sup>228</sup>

Tabla 2.3

Película	Director	Presupuesto (en millones)	Año
El Milagro del Papa	José Luis Valle	999,965.41.00	2007
Agnus Dei	Alejandra Sánchez	5,551,178.00	2008
0.56 ¿Que le pasó a Mexico?	Lynn Fainchtein	4,334,039.00	2008
Presunto Culpable	Geoffrey Smith, Roberto Hernández	9,431,051.17	2009
Visa al Paraíso	Lillian Lierberman	3,606,681.00	2009
La Maleta Mexicana	Trisha Ziff	16,700,330.11	2009
Carriere 250 metros	Juan Carlos Rulfo	12,180,644.00	2009
Quebranto	Roberto Fiesco	1,374,168.55	2009
El Paciente Interno	Alejandro	3,170,000.00	2009
El Alcalde	Diego Osorno, Emiliano Altuna, Carlos Rossini	1,374,974.00	2010
Azul Intangible	Eréndira Valle	3,000.000.00	2010
Cuates de Australia	Everardo González	6,235,000.00	2010
La Historia Negra del Cine Mexicano	Andrés García Franco	3,000,000.00	2011
Batallas Íntimas	Lucía Gajá	12,615,559.44	2012
Gimme the power	Olallo Rubio	9,179,115.00	2012

<sup>228</sup>"Monto del presupuesto presentado por las producciones apoyadas por FOPROCINE dentro del periodo comprendido de 2007 a 2016," *SlideShare*, consultada el 12 de Abril de 2018, <https://www.slideshare.net/JavierOrtizTiradoKel/fidecine-y-foprocine-presupuestos-aprobados>

Purgatorio. Viaje al Corazón de la Frontera	Rodrigo Reyes	1,775,750.00	2012
Hasta el Fin de los Días	Mauricio Bidault	1,372,584.01	2012
Made in Bangkok	Flavio Florencio	2,755,452.60	2013
Me llamaban King Tiger	Ángel Estrada	3,060,770.00	2014
Parque Lenin	Itziar Leemans, Carlos Mignon	2,296,049.00	2014
El Charro de Toluquilla	José Villalobos	3,628,389.00	2014
La Luz y la Fuerza	Alejandra Islas	3,392,011.76	2014
Rita el Documental	Arturo Díaz Santana	2,500,000.00	2015
Ayotzinapa el Paso de la Tortuga	Enrique García Meza	4,199,777.38	2015
Notas para no Olvidar	Hatuey Viveros	4,189,358.56	2015
Hasta los Dientes	Alberto Arnaut	1,901,120.94	2015
El Vendedor de Orquídeas	Lorenzo Vigas	4,540,472.84	2016
La Balada de Oppenheimer Park	Juan Manuel Sepúlveda	4,834,787.91	2016

## 4. Presupuestos

### Definición

El presupuesto constituye un plan expresado en unidades monetarias, por lo que forma parte del proceso de planeación financiera. Su importancia radica en analizar las condiciones financieras actuales de una entidad y proyectar las cifras que se desean alcanzar en el futuro.

El presupuesto es una herramienta administrativa financiera con múltiples ventajas en las que destacan el análisis y control de las operaciones, las cifras y los objetivos establecidos por una organización.

Para poder formular el presupuesto se aplica todo un proceso que implica analizar el entorno en que se desenvuelve un negocio, las metas que pretende alcanzar y sus proyecciones a largo plazo.<sup>229</sup>

Las finalidades del presupuesto se pueden enmarcar dentro del proceso administrativo, por lo tanto, cumple con objetivos de:

- a) Planeación. Establece metas en términos cuantitativos
- b) Organización. Coordina las actividades de todas las áreas de la empresa.
- c) Dirección. El presupuesto busca motivar al personal de la organización para que se involucre con los objetivos.
- d) Control. El presupuesto presenta los parámetros contra los que se comparan las cifras reales, ejerciendo así un control correctivo y preventivo.<sup>230</sup>

### Las principales ventajas del presupuesto

- a) El establecimiento de objetivos más claros y específicos por parte de la organización.
- b) Facilita la concertación de compromisos en el corto plazo

---

<sup>229</sup>229 UNAM, Facultad de Contaduría y Administración, Sistema Universidad Abierta y Educación a Distancia, *Licenciatura en Administración: Presupuestos* (México: FCA, 2012),23, [http://fcasua.contad.unam.mx/apuntes/interiores/docs/20181/administracion/4/LA\\_1454\\_27027\\_A\\_presupuestos\\_V1.pdf](http://fcasua.contad.unam.mx/apuntes/interiores/docs/20181/administracion/4/LA_1454_27027_A_presupuestos_V1.pdf)

<sup>230</sup> UNAM, "Presupuestos," 27.

- c) Motiva al personal de la empresa a involucrarse con las cifras, pues es más fácil explicar de esta manera los objetivos a lograr.
- d) Presenta indicadores financieros y administrativos con anticipación
- e) Vincula a la organización con los escenarios económicos del futuro
- f) Está relacionado con la eficiencia operacional
- g) Es una herramienta para el empleo óptimo de los recursos.<sup>231</sup>

## Punto de partida para realizar un presupuesto de proyectos de cine documental

La guía de *Hot Docs Budgeting for Emerging Filmmakers* establece los siguientes puntos de partida y consideraciones para realizar un presupuesto:

- Plantear la fecha de entrega: Estimar el tiempo que el proyecto estará en desarrollo, producción y post producción.
- Formato del documental (Representación): Es necesario determinar que estilo tendrá el documental, si utilizara material de archivo, animaciones, uso de equipo técnico especializado (drones) etc.
- Ubicación: Establecer si el proyecto necesita partidas presupuestales especiales ( de viaje y alojamiento).
- Se debe asegurar la asignación de suficientes recursos económicos para las tareas de distribución del documental: inscripción a festivales de cine nacionales e internacionales, gastos de comercialización, kit de prensa.
- Si se decide operar con un presupuesto reducido, disminuyen los factores de seguridad y aumentan las probabilidades de enfrentar más riesgos para el desarrollo del proyecto (falta de pago al equipo, no contar con el equipo técnico necesario). También si existe una sobreestimación del presupuesto se corre el riesgo de nunca completar el financiamiento del proyecto debido a las altas estimaciones económicas proyectadas.<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> UNAM, "Presupuestos," 28-29.

<sup>232</sup> HotDocs, "Starting Points," *Budgeting for Emerging Filmmakers* (Enero2017): 2-5, <https://www.hotdocs.ca/i/jots/publication-budgeting-for-emerging-and-established-filmmakers>

## Ejemplo de partidas presupuestales para un proyecto de cine documental

Cuadro 2.3

<b>A. Desarrollo de proyecto.</b>		
<b>Cuenta</b>	<b>Categoría</b>	<b>Consideraciones</b>
1	Derechos de historia / Adquisiciones.	Cuando se adquieren derechos de historia, se puede ofrecer un porcentaje al titular, siempre y cuando el proyecto consiga financiamiento.
2	Guion	Esta partida consiste en costos relacionados al desarrollo del guión. Contempla cualquier gasto para la redacción del guión ( asesorías, investigación, locaciones). También deben considerarse los gastos en la contratación de un especialista en derechos de autor. Por ejemplo, si el documental incluye archivos de imagen o música, el director del documental debe tener conocimiento si puede realizarlo o no.
3	Costos de desarrollo	Incluye pagarle a un gerente de producción, para que realice el presupuesto una vez concluido el guión.
4	Productor	Costo del proyecto. Se puede incluir la sub cuenta gerente de producción y asistente de producción, dependiendo el alcance del proyecto audiovisual.
5	Director	No hay limite en la tarifa del director.
6	Otros	Puede incluir los gastos por la inclusión de un narrador para el documental.
7	Carpeta de producción.	Es el documento donde se describen las actividades que se van a desarrollar en el proyecto audiovisual, incluye: sinopsis, propuesta visual y sonora, plan de trabajo, locaciones ,equipo de producción, registros legales.
8	Búsqueda de locaciones	Si el documental necesita de un espacio geográfico en específico para el desarrollo de la historia.
<b>TOTAL ABOVE THE LINE</b>		
<b>Cuenta</b>	<b>B- PRODUCCIÓN</b>	<b>Consideraciones</b>
1	Director de fotografía	Responsable de las decisiones referentes a iluminación, encuadre, composición.
2	Equipo de filmación	Esta partida presupuestal incluye, costos de: cámara, lentes, paquete de iluminación, kinos.
3	Expendables de filmación y fotografía	Son los materiales desechables que se utilizan durante la filmación
4	Director de sonido.	Encargado de diseñar el sonido del documental.
5	Renta de equipo de sonido	Micrófonos, caña, grabadora.

6	Expendables de equipo de sonido	Materiales desechables
7	Perdidas y daños (previsión)	Incluye contemplar una partida especial, sí llegara a suscitarse algún contingente durante el proceso de rodaje.
8	Transportación.	Esta partida presupuestal contempla el transporte para el rodaje: terrestre o aéreo. Se incluyen los gastos de gasolina, diesel, aditivos.
9	Viajes	Se contemplan los gastos destinados a: alojamiento, alimentación, casetas, misceláneos.
10	Gastos de operación	Consiste en destinar recursos para cualquier necesidad para el rodaje: alimentación, viáticos, contingencias.
<b>TOTAL PRODUCCIÓN B.</b>		
<b>Cuenta</b>	<b>POST PRODUCCIÓN.</b>	<b>Consideraciones</b>
1	Post producción	Es la partida presupuestal a la que se destinan una mayor cantidad de recursos económicos, incluyen las operaciones de: edición, diseño sonoro, corrección de color, edición de sonido,
2	DCP	Archivo digital que se utiliza para almacenar y transmitir imágenes digitales, audio y flujo de datos.
3	Blu ray	Formato de disco. Muy pocos documentalistas utilizan este formato de disco para comercializar sus películas.
4	DVD	Digital Video Disc. Es el formato de disco más utilizado por productores y profesionales de cine documental para comercializar, debido al relativo bajo costo de producción.
<b>TOTAL POSTPRODUCCIÓN</b>		

## Boceto de presupuesto

Tabla 2.4

Cta.	Sub. Ctas	Concepto	Cant	Unidad	X	Precio	Importe	Iva	Iva	Subtotal	Total
1000		<b>Desarrollo de Proyecto.</b>									
	1001	Guión	1	único	1	2,000	2,000	0.16	320	2,320	
	1002	Derechos de historia	1	único	1	200	200	0.16	32	232	
	1003	Gastos de oficina	1	único	1	300	300	0.16	48	348	
	1004	Productor	1	único	1	5,000	5,000	0.16	800	5,800	
	1005	Director	1	único	1	7,000	7,000	0.16	1,120	8,120	
	1006	Carpeta	1	único	1	500	500	0.16	80	580	
	1007	Búsqueda Locaciones	1	único	1	600	600	0.16	96	696	
	1008	Otros gastos	1	único	1	500	500	0.16	80	580	
		<b>Total Desarrollo de Proyecto</b>									<b>18,676</b>
Cta.	Sub. Ctas	Concepto	Cant	Unidad	X	Precio	Importe	Iva	Iva	Subtotal	Total
2000		Producción.									
	2001	Director de fotografía	1	único	1	5,000	5,000	0.16	800	5,800	
	2002	Equipo de filmación	1	semanas	2	20,000	40,000	0.16	6,400	46,400	
	2003	Sustitutos de filmación	1	único	1	2,000	2,000	0.16	320	2,320	
	2004	Director de sonido	1	único	1	5,000	5,000	0.16	800	5,800	
	2005	Renta de equipo de sonido.	1	semanas	2	3,000	6,000	0.16	960	6,960	
	2006	Sustitutos de equipo de sonido	1	único	1	1,000	1,000	0.16	160	1,160	
	2007	Pérdidas y daños	1	único	1	500	500	0.16	80	580	
	2008	Transporte	1	semanas	2	6,000	12,000	0.16	1,920	13,920	
	2009	Viajes	1	semanas	2	6,000	12,000	0.16	1,920	13,920	
	2010	Gastos de operación	1	estimado	1	1,000	1,000	0.16	160	1,160	
		<b>Total Producción</b>									<b>98,020</b>

Cta.	Sub. Ctas	Concepto	Cant	Unidad	X	Precio	Importe	Iva	Iva	Subtotal	Total
3000		Post- Producción									
	3001	Post productor	1	único	1	12,000	12,000	0.16	1,920	13,920	
	3002	Música original	1	único	1	5,000	5,000	0.16	800	5,800	
	3003	Editor	1	único	1	10,000	10,000	0.16	1,600	11,600	
	3004	Diseñador de sonido	1	único	1	8,000	8,000	0.16	1,280	9,280	
	3005	Equipo de edición para montaje	1	semanas	1	3,000	3,000	0.16	480	3,480	
	3006	Lista de corte EDL, Quick Time, OMF, y DVD	1	semanas	1	3000	3,000	0.16	480	3,480	
	3007	Edición de sonido	1	paquete	1	5,000	5,000	0.16	800	5,800	
	3008	DCP	1	pieza	1	20,000	20,000	0.16	3,200	23,200	
	3009	Archivo HD Apple Pro	1	piezas	1	1,500	1,500	0.16	240	1,740	
	3010	Blu ray	50	piezas	1	200	10,000	0.16	1,600	11,600	
	3011	DVD	200	piezas	1	40	8,000	0.16	1,280	9,280	
	3012	Diseñador de créditos	1	paquete	1	5,000	5,000	0.16	800	5,800	
		<b>Total Post-Producción</b>									<b>104,980</b>

Cuadro 2.4

Concepto	Cantidad	Total
Desarrollo de proyecto		<b>18,676</b>
Producción		<b>98,020</b>
Post.- Producción		<b>104,980</b>
Partidas Especiales		<b>30,000</b>
Total		<b>251,676</b>

## Consideraciones

Es importante especificar que cada producción de cine documental cuenta con necesidades financieras diferentes que están sujetas a factores como el alcance del proyecto (generalmente los presupuestos estimados para documentales que son beneficiados con apoyos del Instituto Mexicano de

Cinematografía a través de FOPROCINE rondan cantidades de 1 a 16 millones de pesos), estilo filmico a desarrollar, las limitaciones de la producción, formato a realizar (cortometraje, medimetraje y largometraje).

- ▶ El 20% del presupuesto generalmente se destina a los costos por arriba de la línea. Se denomina costos arriba de la línea a las categorías presupuestales que intervienen antes del proceso de filmación de un documental: derechos de guion, carpeta de producción etc.
- ▶ El 30% del presupuesto se asigna a los costos de producción (aquellos costos generados para el proceso de realización del documental).
- ▶ El 30% del presupuesto se asigna a las tareas de post-producción.
- ▶ Y finalmente el 20% del presupuesto se asigna a partidas especiales: las inscripciones a festivales, cobertura de seguros, realización de promoción, gastos de distribución etc.<sup>233</sup>
- ▶ En una encuesta realizada por la organización británica *Whickers* y el festival *Sheffield Doc Fest* a productores y directores de cine documental respecto a las categorías presupuestales que han tenido incrementos o decrementos en sus costos en los años 2018, 2019; los resultados indican que los profesionales que intervienen en el desarrollo de un documental (directores, productores), perciben que actualmente, existe un aumento en los costos de realización de los documentales, equipo técnico, inscripción a festivales, y post-producción.<sup>234</sup>

## 4. Plan de distribución

### Distribución

La distribución es el proceso de colocar una película en espacios (tangibles o en línea) para garantizar que sea accesible para el público. Tradicionalmente, esto implica asegurar su lanzamiento en salas de cines, festivales cinematográficos, a través de la transmisión en televisión nacional, plataformas digitales o por medio de ventas de DVD o Blu-Ray. De acuerdo a la Ley Federal de Cinematografía se entiende a la distribución como la actividad de intermediación cuyo fin es poner a disposición de los exhibidores o comercializadores, las películas cinematográficas producidas en México o en el extranjero, para su proyección, reproducción, exhibición o comercialización, en cualquier forma o medio por conocer.<sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> Hot Docs, "Detailed Budget," 7.

<sup>234</sup> The Whickers, "Increasing and Decreasing Expenses," *The Cost of Docs 2018-2019* (Febrero 2019): 21-22, <https://www.whickerawards.com/wp-content/uploads/2019/02/The-Cost-of-Docs-report-2018-19-Whickers.pdf>

<sup>235</sup> Camara de Diputados, *Ley Federal de Cinematografía*, Capitulo III., 2015, [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103\\_171215.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103_171215.pdf)

Es importante especificar que la distribución no implica las actividades de promoción de una película, como pueden ser los procesos de informar al público sobre la película o realizar actividades para asistir a la proyección, estas actividades pertenecen al ámbito de difusión y comunicación.

El proceso de distribución se considera de largo plazo y regularmente se empieza a elaborar desde la concepción misma del proyecto. La fundadora de *The Film Collaborative* (organización sin fines de lucro dedicada a la distribución de películas independientes en Estados Unidos) Orly Ravid, argumenta que es necesario que los directores y demás actores que intervienen en el proceso de realización de un documental consideren la importancia de destinar una parte del presupuesto del film a las tareas de distribución y promoción, factores importantes que se constituyen como la única forma de asegurar que la película pueda ser vista y que esta tenga repercusión en el público, debido a la falta de compromiso e interés por las grandes distribuidoras para impulsar la comercialización de cine documental.

## Conociendo los tipos de distribución y su explotación

### Distribución tradicional

Consiste en conseguir un acuerdo mediante el cual el productor o director del documental consigue y cede los derechos de distribución a una empresa distribuidora de películas, la cual se encargara de realizar la comercialización de la película en los diferentes canales de distribución: salas comerciales, circuitos culturales, televisión, distribución en línea.

De acuerdo a Ove Rishøj Jensen consultor de cine y medios de *European Documentary Network*, las consideraciones que se deben tomar en cuenta en este modelo son las siguientes:

- No es sencillo encontrar a un distribuidor que se adapte a las necesidades específicas que requiere cada proyecto.
- Supone un costo económico que hay que pagar.
- Te asegura que la película se pueda ver en festivales, con lo cual el documental puede encontrar una difusión la cual facilitará el acceso a las salas cinematográficas y a la televisión
- Cuentan con el conocimiento del mercado.<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> "Rishøj Jensen: Modelos para la distribución de documentales, aspectos a tener en cuenta," IBAIA, consultada el 17 de Abril de 2018, <http://www.ibaia.org/ove-rishoj-jensen-modelos-para-la-distribucion-de-documentales-aspectos-a-tener-en-cuenta/>

## Distribución Híbrida

Es un acuerdo de distribución en donde el productor del documental, no cede el control total de la distribución de su película a un agente de distribución único (la cesión total de los derechos de distribución a un intermediario exclusivo significa la pérdida total del control de distribución) sino que conserva ciertos derechos específicos para que el propio productor/director pueda explotar la comercialización de su documental a través de la venta directa del producto sin necesidad de terceros.

Peter Broderick en un artículo en la revista *Indie Wire*, expone los principios de la distribución híbrida los cuales son:

### **Diseña una estrategia de distribución personalizada.**

Se vuelve imperativo diseñar una estrategia de distribución desde antes de que se realice la película, por lo que se debe tener identificados los objetivos y prioridades de distribución, las audiencias principales del documental, seleccionar los principales canales (cines, a través de la Cineteca Nacional, sitios culturales, DVD o Blu Ray). La estrategia debe ser flexible y frecuentemente evaluada.

### **Divide los derechos de distribución.**

Mientras en la distribución tradicional todos los derechos de comercialización se otorgan a una sola empresa, la distribución híbrida permite dividir los derechos. Los cineastas conservan los derechos de venta directa, incluido el derecho de vender DVD o Blu Ray en sus sitios web y en las proyecciones especiales ( en centros culturales y educativos). Los derechos de comercialización se pueden dividir en 8 categorías.

- ✓ Cines.
- ✓ Circuitos culturales y educativos.
- ✓ Video Bajo Demanda
- ✓ Televisión
- ✓ DVD o Blu Ray a través de minoristas ( Tiendas Gandhi, Mix- up)
- ✓ Venta directa de DVD o Blu Ray

- ✓ Educativo.
- ✓ Renta en línea o descarga en línea. (iTunes, FILMINLATINO)

Los beneficios de la distribución híbrida consisten en permitir la explotación adecuada de cada categoría mencionada anteriormente, por lo cual el cineasta puede mantener el control de la distribución.

### **Selecciona socios de distribución efectivos.**

A través de la cesión total de los derechos de distribución a un agente exclusivo se puede correr el riesgo de que ciertas ventanas de comercialización se utilicen de forma inadecuada y otras se ignoren por completo. A través de la distribución híbrida, los cineastas determinan la mejor forma de explotar todos los derechos de distribución sin descuidar ninguno de ellos, por lo que puede administrar con mayor éxito sus opciones de distribución, seleccionando la ventana que podría significar mayor éxito para su película.

### **Circunscribe los derechos.**

Concede a cada socio de distribución los derechos de distribución que puede administrar mejor. Por ejemplo si una empresa se especializa en colocar películas en las tiendas en línea de mayor alcance (iTunes) se puede ceder los derechos.

### **Crear ofertas de ganar- ganar.**

Se deben diseñar acuerdos en los que el distribuidor y el cineasta resulten beneficiados, por lo cual es importante puntualizar las responsabilidades de cada uno en temas como la repartición de los ingresos, resolución de conflictos, límites de gastos etc.

### **Conservar los derechos de venta directa.**

Uno de los puntos neurálgicos de la distribución híbrida hace referencia a la importancia de conservar los derechos de venta directa para poder comercializar el documental a través de sitio web personalizado o en sitios donde se proyecte el documental. La venta directa significa el eje central de una estrategia de distribución híbrida ya que permite al cineasta: mayores márgenes de ganancia debido a que

no se tiene que repartir el ingreso al intermediario, pagos más efectivos y puntuales, los ingresos no se dividen con los intermediarios, de esta forma el cineasta recibe todos los beneficios económicos una vez descontados los gastos de producción y comercialización y también permite conocer información del consumidor de forma directa.

### **Hace necesario la creación de un equipo de distribución.**

Pone en énfasis la importancia de contar con un equipo de distribución (además del equipo de producción) desde el desarrollo del proyecto.

### **Asociarse con ONG's y comunidades en línea.**

Las ONG'S pueden convertirse en importante socios de distribución, organizando proyecciones, patrocinando funciones y eventos especiales; también pueden ayudar a promover la película en sus publicaciones y respectivos sitios web. Por su parte las comunidades en línea pueden ayudar a incrementar la audiencias y las ventas de la película.

### **Maximiza los ingresos directos y desarrolla y alimenta a las audiencias.**

Los cineastas pueden desarrollar una base de clientes y audiencias, creando listas de correo electrónico con el propósito de comunicarse de forma más efectiva con sus clientes y otorgarles información respecto a futuras proyecciones, realizar promociones; con el objetivo de que estos clientes puedan respaldar futuros proyectos a través de donaciones y compras directas.

### **Distribución propia**

Consiste en que las tareas, esfuerzos y responsabilidades de la distribución de la película (selección del canal, promoción y comercialización del documental) recaen sobre el cineasta, el cual debe asegurar su película en los canales de distribución que considere más convenientes para posicionar su documental ante los espectadores. La distribución propia, cobra sentido cuando el director/ productor del documental considera que tiene los conocimientos y estructura necesaria para capturar un mayor número de espectadores, prescindiendo de los servicios de un distribuidor y también porque los espacios para distribuir un documental en México se han estrechado cada vez más, por lo que distribuir por vía propia es

la única opción y recurso con la que cuentan los cineastas de cine documental para comercializar su película.

## Determinando el canal de distribución necesario para el documental

### ¿Qué es un canal de distribución?

Un canal de distribución es un conjunto de organizaciones interdependientes que participan en el proceso de hacer que un producto o servicio esté a disposición del consumidor o usuario de negocios.<sup>237</sup> Philip Kotler (especialista en mercadotecnia), expone que los canales de distribución son necesarios porque resulta más eficiente para una organización recurrir a un intermediario para poner los artículos a disposición de los mercados meta; gracias a su especialización y a su nivel de operaciones, es posible ofrecer a una empresa, o emprendedor mejores beneficios, que los que podría obtener si decidiera optar por no utilizar algún intermediario, debido a las limitaciones en temas de logística y recursos financieros.

Los canales de distribución desempeñan varias funciones las cuales son:

**Promoción:** desarrollan y difunden comunicaciones persuasivas de una oferta. Ejemplo: los festivales de cine como canal de distribución se utilizan para espacios de promoción de la película, con lo cual se busca incrementar su nivel de exposición.

**Contacto:** a través de un canal es posible encontrar y comunicarse con compradores potenciales. Ejemplo: si se decide utilizar un canal de distribución a través de los circuitos académicos y culturales, se puede incrementar el número de espectadores que se interesen en el tema y causas planteadas en el documental.

**Adecuación:** moldean y ajustan la oferta a las necesidades del comprador. Ejemplo: las tiendas de venta al menudeo (librerías Gandhi, el Péndulo) realizan un proceso de selección del producto de acuerdo a su potencialidad de venta, de esta forma tratan de adecuarse a los gustos y preferencias del público.

Los canales de distribución pueden ser simples o complejos según el tipo y la cantidad de intermediarios involucrados. De acuerdo a los conceptos de mercadotecnia existen diversos tipos de

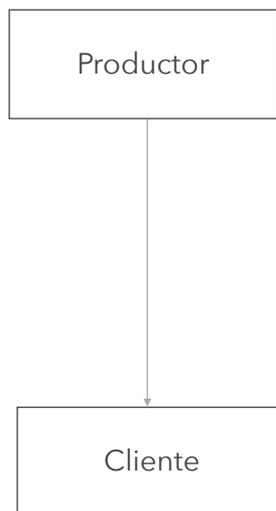
---

<sup>237</sup> Philip Kotler, "La naturaleza e importancia de los canales de Marketing," en *Marketing* (México: Pearson, 2012), 341.

canales, para efectos prácticos, mencionaremos los 2 tipos de canal principales: **canal de distribución directo y canal de distribución indirecto.**

**Canal de distribución directo.** Un canal de distribución directo describe una situación en la que el productor vende su producto directamente a un consumidor sin la ayuda de intermediarios. Un canal de distribución directo es la forma más corta y simple de canal de distribución; con el desarrollo del internet se ha vuelto un recurso cada vez más utilizado por los productores para conectar a los consumidores con su producto.<sup>238</sup>

### Canal de distribución directo



A través de un canal de distribución directo el productor utiliza su propia fuerza de ventas para vender directamente a los consumidores.

**Ventajas.** Debido a que no se comparten los beneficios económicos (ya que no se utilizó ningún intermediario), los canales de distribución directa pueden ofrecer mayores tasas de ganancia, además de que el productor recibe directamente a su cuenta los recursos monetarios.

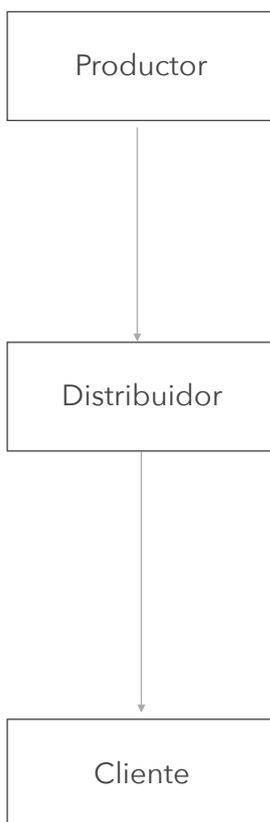
**Desventajas.** Distribuir directamente puede resultar más costoso debido a que el productor quizá no tenga bien determinado cuál es el mercado adecuado para comercializar el producto. También si se opta

---

<sup>238</sup> Kotler, "Marketing," 343.

por distribuir de forma directa, implica que el productor asume el 100% de los riesgos financieros que podrían suscitarse.

**Canal de distribución indirecto.** El canal de distribución indirecto se refiere cuando la organización o el emprendedor utiliza uno o más niveles de intermediarios para llevar sus productos a los consumidores finales.<sup>239</sup>



**Ventajas.** Si el productor decide un canal de distribución indirecto, puede beneficiarse de que su producto puede contar con una comercialización que puede abarcar diferentes puntos de venta, en diferentes regiones territoriales.

**Desventajas.** La utilización de un intermediario implica tener costos externos como pueden ser las comisiones y honorarios del distribuidor. Aplicado al cine documental, en nuestro país existen pocas opciones para distribuir documentales a través de salas cinematográficas, dado el modelo económico

---

<sup>239</sup> Kotler, "Marketing," 343-344.

imperante en relación a la cinematografía, por lo que resulta muy complicado distribuir una película de cine documental a gran escala.

## La elección del canal de distribución

Para seleccionar el canal de distribución adecuado se debe identificar qué canal funciona mejor para el documental; en términos llanos un canal de distribución significa la ruta que toma un producto o servicio para llegar al consumidor (espectador). De esta forma, se debe realizar un análisis pertinente para seleccionar el canal más efectivo que sirva a los objetivos y necesidades de los documentalistas. Por ejemplo, existen directores y productores que determinan que el principal canal para distribuir su producción son los festivales cinematográficos nacionales e internacionales, por lo cual su película transita un recorrido por dichos certámenes, los cuales, duran aproximadamente un año. En cambio existen productoras y cineastas independientes que tienen como prioridad establecer un canal de distribución cuyo objetivo principal es tratar de comercializar su documental a través de internet.

Referente al cine y específicamente el cine documental existen diversos casos en donde los productores y directores aprovechan múltiples niveles en su canal de distribución con el objetivo de aumentar el número de espectadores. Por ejemplo el documental *Hasta el fin de los días* del director Mauricio Bidault utilizó diversos canales de distribución, priorizando el recorrido en festivales durante los años 2013 y 2014, 2 años después, su largometraje fue proyectado en Cineteca Nacional; en 2017 fue lanzado el DVD del documental para su venta a través de tiendas minoristas con presencia nacional como Mix-Up, Librerías Gandhi y el Péndulo y finalmente utilizó la plataforma digital Filminlatino. Mientras que existen productoras de documentales como el *Canal 6 de Julio* que utilizan un canal de distribución con menos niveles de intermediarios, aplicando un canal eficaz a través de la venta de sus producciones en tiendas minoristas (Librerías Gandhi, Mix-Up, Red Educal) y a través de venta directa en exposiciones, ferias de libro, lo cual ayuda a aprovechar un mejor rendimiento sobre las ganancias obtenidas debido a que no interviene un mayor número de agentes en el proceso de distribución.

Sarah Mosses directora de la firma *Together Films*, la cual se especializa en desarrollar estrategias de distribución para películas de cine documental, existen tres principios fundamentales, los cuales cuando son tomados en cuenta pueden ayudar a los productores de documentales a desarrollar su estrategia de distribución y difusión. Estos principios son: ingresos, alcance del documental y reacción.

**Ingresos.** En este punto se toman en cuenta las siguientes preguntas ¿El documental tiene un grado potencial de obtener ventas? ¿Los inversionistas de la película deben obtener un rendimiento de su capital invertido? ¿Cuales serán los principales canales para vender el documental? ¿Cuál será el precio de venta?

**Alcance.** Consiste en estimar los canales de audiencia del documental. ¿A qué tipo de audiencia esta orientado el documental? ¿Cómo se hará la campaña de promoción del documental? ¿Cuales serán los métodos de promoción (festivales de cine, redes sociales, video en línea, sitio web)?

**Reacción.** Este principio consta de evaluar la trascendencia o impacto que puede tener el documental en el público. ¿Es suficiente obtener buenas críticas y reconocimientos para el documental? ¿O el documental busca crear una reacción emocional que tenga el potencial de involucrar al público a la causa o tema planteado en la película?.

¿Cuáles son las principales canales de distribución para producciones de cine documental?

Actualmente los principales canales para distribución de películas de cine documental son a través del modelo tradicional, el cual lo componen, la proyección de la película en: festivales cinematográficos( *Voces contra el Silencio, DOCSMX, Ambulante*), salas cinematográficas (salas comerciales y Cineteca Nacional), centros culturales, televisión pública y privada, venta de DVD y Blu- Ray, ya sea en tiendas minoristas ( librerías, Red Educal) o a través de venta directa. Con el advenimiento de la tecnología digital se han generado nuevos espacios de distribución a través del internet, los cuales han trastocado de forma significativa la forma en que los documentales son distribuidos. De esta forma han surgido nuevos modelos de distribución como el *Video Bajo Demanda o Video on Demand* el cual agrupa distintos formatos, modos de exhibición y consumo, ofreciendo al equipo de producción del documental una nueva ventana que potencialice el acceso a un mayor rango de espectadores.

## Canales de distribución

Cuadro 2.5

### Por proyección. Modelo tradicional.

Salas de cine

Casas de arte, centros culturales.

Cineteca Nacional

Proyecciones comunitarias

Proyección en eventos especiales

Festivales cinematográficos

Proyecciones itinerantes

Proyecciones en circuitos universitarios.

### Distribución digital (Nuevo modelo)

Plataformas digitales de suscripción (Filminlatino, Netflix, Blim)

Tiendas digitales (Amazon, iTunes, Google Play)

Plataformas digitales (Youtube, Vimeo)

Transmisión directa en línea

Venta directa a través de sitio web personal.

### Distribución a través de tiendas minoristas (Modelo tradicional).

A través de la venta de DVD en tiendas minoristas

A través de la venta de BLU- RAY en tiendas minoristas

Venta directa al consumidor.

Venta en el mercado informal ( piratería)

### A través de la televisión (Modelo tradicional).

Televisión pública

## Ejemplos

**Canal de distribución.**

**Documental:** Causar Alta.

**Directora:** Sara Escobar.



**Sinopsis:** ¿Por qué alguien decide ingresar como tropa al ejército mexicano? Siete habitantes de San Juan Guichicovi, Oaxaca, explican que causar alta, más que una elección, ha sido y sigue siendo el único camino viable para mucha gente en una de las zonas más pobres del país.

Producción del **Colectivo Dos pasos abajo.**

Cuadro 2.6

Modo	Canal	Año	Descripción
Proyección	Premio José Rovirosa.	2014	El documental fue inscrito al premio José Rovirosa realizado por la Filmoteca de la UNAM dentro de la categoría Mejor Documental Estudiantil Mexicano 2014, en donde fue acreedor a dicho premio.
Proyección.	Centro Digital Estela de Luz	2015	Causar Alta fue censurado en las sedes donde iba a ser estrenado: San Juan Guichicovi y en la Filmoteca de la UNAM. Finalmente encontró un espacio de exhibición en el Centro de Cultura Digital Estela de Luz, en donde fue exhibido de forma gratuita.
Proyección	Festivales Cinematográficos	2015	El documental fue exhibido los festivales Santiago Álvarez en Cuba y en el Festival Internacional de Cine Documental de Uruguay. No tuvo recorrido en festivales de cine nacionales debido a que fue objeto de actos de censura debido a su eje temático.
Proyección	Circuitos Universitarios	2015	La Universidad Nacional no autorizó la exhibición del documental dentro de los espacios universitarios.
A través de Internet	Venta directa en sitio web personal.	2015	El DVD del documental Causar Alta fue vendido de forma directa a través de sitio web.

A través de Internet	Youtube.	2017	El documental Causar Alta se encuentra disponible en la plataforma de videos Youtube, donde es posible visualizarlo de forma legal y gratuita.
----------------------	----------	------	--

**Canal de distribución.**

**Documental:** Tempestad.

**Directora:** Tatiana Huezo.



**Síntesis:** Una mujer es recluida en una cárcel controlada por el crimen organizado mientras que otra busca a su hija desaparecida. A través de imágenes que nos sumergen en un viaje del norte al sur de México, los dos testimonios se entrelazan y nos llevan al centro de una tormenta: un país en donde la violencia ha tomado el control de nuestras vidas, de nuestros deseos y nuestros sueños. Frente a eso, la claridad de dos mujeres, que como un pequeño y revelador acto de resistencia, se niegan a conformarse con esta realidad.

**Producción:** Pimienta Films, Cactus Films, Terminal.

Cuadro 2.6

Modo	Canal	Año	Descripción
Proyección	Festivales de Cine	2016	El documental fue estrenado en el Festival de Cine de Berlín.
Proyección	Festivales de Cine	2016	El documental tuvo un recorrido en festivales de cine: Ambulante, DOCSMX, Riviera Maya Film Fest.
Proyección	Salas de Cine	2017	El documental fue estrenado en salas cinematográficas en Mayo de 2017
Internet	Filminlatino	2017	El documental se encuentra disponibles en la plataforma Filminlatino desde Julio de 2017.

**Distribución a través de salas cinematográficas.** Es el canal de distribución más importante debido a que representa la fuente de ingresos más significativa para una película. A través de este modelo un distribuidor consigue fijar una fecha determinada para estrenar la película en un cantidad de pantallas; dependiendo de su desempeño en la semana de estreno, se amplía la posibilidad de que la película permanezca en las salas de exhibición o simplemente deje de programarse. En 2017 a través de este canal, se recaudaron un total de 16 mil 142 millones de pesos.<sup>240</sup> De acuerdo a los datos presentados en el Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017, en nuestro país se contabilizan un total de 6,633 pantallas ubicadas en 816 complejos cinematográficos<sup>241</sup>. Los datos anteriores muestran la importancia y el dinamismo del canal, sin embargo, para el cine documental representa un canal vedado (¿ó vetado?), en donde las producciones encuentran pocos espacios de distribución, lo cual dificulta la capacidad de los documentales para acceder a un mayor número de espectadores y en consecuencia el nivel de recaudación de los documentales en taquilla es exiguo. En 2017 se estrenaron un total de 32 largometrajes de cine documental de los cuales 24 fueron exhibidos dentro del rango de 1 a 10 pantallas, es decir, alrededor del 80% de largometrajes de cine documental estrenados en el año tuvo acceso a este número de pantallas; únicamente 8 documentales trascendieron la barrera de 10 o más pantallas (20% restante). Contrastando el número de pantallas a las cuales accedieron los documentales contra el total de pantallas instaladas en el país (6,633), podemos determinar que el tratar de acceder a este canal, significa una larga y compleja tarea.

## Espacios de exhibición alternativa

**Cineteca Nacional.** Es el foro de exhibición alternativa más exitoso del país. En 2017, la Cineteca Nacional se convirtió en el complejo cinematográfico con mayor cantidad de estrenos de películas de cine mexicano (51 lanzamientos), superando a las cadenas privadas de exhibición. Según datos del Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017 la asistencia total a la Cineteca Nacional registró un total de 1.2 millones de asistentes, de los cuales 203 mil 580 espectadores corresponden a espectadores de películas nacionales (el 17% del total de asistencia).<sup>242</sup> La importancia de la Cineteca Nacional radica en que se ha convertido en uno de los espacios de exhibición más importantes para el cine documental mexicano debido a que ofrece mejores condiciones de estreno que en las salas comerciales. En 2017, 5 largometrajes de cine documental se ubicaron dentro de la lista de largometrajes más vistos en el año, donde destacaron las películas *Plaza de la Soledad* de Maya Goded y *El hombre que vio demasiado* de Trisha Ziff, las cuales ocuparon la segunda y

---

<sup>240</sup>IMCINE. "Resumen Estadístico," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017* (Marzo 2018): 13, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>

<sup>241</sup> IMCINE, "Infraestructura de exhibición," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017* (Marzo 2018): 101, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>

<sup>242</sup>IMCINE, "Distribución y exhibición cinematográfica 2017," *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017* (Marzo 2018):96, <http://www.imcine.gob.mx/anuario-estadistico/>

tercera posición respectivamente dentro del ranking de largometrajes con mayor asistencia en la Cineteca Nacional.

**Requisitos para poder exhibir en la Cineteca Nacional:** Se debe presentar un screener de la película vía correo en un link o enviar el material a la Dirección de Difusión y Programación, el cual debe cumplir los criterios de calidad considerados por el Comité de Programación de Cineteca Nacional. Los indicadores que describen dichos criterios son:

- Trayectoria del director de la película propuesta.
  - Premios y/o participación del título en festivales de cine reconocidos, tanto nacionales como internacionales.
  - Críticas positivas por parte de los medios especializados en el filme.
  - El director debe plasmar su visión personal del mundo en el título.
- ☆ **El esquema de repartición de ingresos en la taquilla, Cineteca Nacional lo reparte dependiendo si el largometraje tiene distribuidora o es independiente.**

### **Cineclubes, circuitos académicos, casas de cultura**

En el Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017 se contabilizaron un total de 499 cineclubes instalados la República Mexicana. Los cineclubes se han convertido en un importante canal para el cine mexicano y el cine documental ante la falta de espacios para exhibir cine nacional. Tomando en cuenta la cantidad de cineclubes existentes en nuestro país, es de vital importancia realizar un canal de distribución a través de estos espacios, dentro de un marco de justa remuneración y exhibición.

### **Festivales Cinematográficos**

Las principales ventajas de este canal son:

**Exposición.** La publicidad que rodea el festival de cine y su proyección pueden ayudar a los directores a ganar exposición de su película. Los cineastas pueden aprovechar la audiencia del festival para conseguir nuevos seguidores de su obra.

**Redes.** Los festivales de cine son encuentros en donde asisten personas relacionadas al medio cinematográfico (directores, espectadores, productores) con las cuales se abre la posibilidad de generar y compartir ideas, en consecuencia se puede ampliar la capacidad de personas que pueden abonar ideas al desarrollo del proyecto (obtener promoción) y se pueden conseguir colaboradores para próximos proyectos.

## La distribución digital

La tecnología digital e internet han cambiado el modo de producir, comercializar, y distribuir los contenidos audiovisuales a los consumidores. Se denomina distribución digital al suministro de productos audiovisuales por medios digitales, principalmente a través internet, en lugar de medios físicos como papel, CD, DVD o Blu Ray.<sup>243</sup> El internet y la distribución digital ofrecen a los directores de cine documental y al sector cinematográfico en general la posibilidad para desarrollar nuevos espacios de comercialización, difusión y promoción en donde el objetivo principal es llegar a públicos más amplios, con lo cual se abre una nueva ventana y opción de distribución.

En este canal de distribución se presentan plataformas basadas en la tecnología digital con diferentes características y modelos de negocio. A continuación se presenta una breve descripción de estos servicios, así como también el rol que ejerce la figura de los agregadores de contenido, los cuales se han constituido como un elemento indispensable para poder acceder a ciertas plataformas digitales, las cuales solicitan al productor/director una serie de requisitos técnicos para poder comercializar sus producciones en sus espacios.

### *Video on Demand - Video bajo Demanda*

De acuerdo a la Unión Internacional de Telecomunicaciones el *Video on Demand*, es un servicio en que el usuario final puede seleccionar y ver un contenido en video y a su vez puede determinar, bajo su control, como dicho video puede ser visto ( decisión sobre el comienzo, parar, avanzar rápido, volver) y el visionado puede ser realizado posteriormente a la selección del contenido.<sup>244</sup> Como tendencia, actualmente la ventana de *VOD* o *Video bajo Demanda* se está convirtiendo en un espacio cada vez más competitivo debido a la alta oferta de contenidos audiovisuales.

---

<sup>243</sup> "Distribución digital," Cultura Comisión Europea, consultada el 1 de mayo de 2018, [https://ec.europa.eu/culture/policy/audiovisual-policies/digital-distribution\\_es](https://ec.europa.eu/culture/policy/audiovisual-policies/digital-distribution_es)

<sup>244</sup> Fernando Labrada, "Clasificación de servicios audiovisuales on Demand," *Panorama de plataformas de distribución digital de cine VOD y sus modelos de negocio*. (Agosto 2015):16, <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Plataformas%20Digitales%20-%20F%20LABRADA.pdf>

El Video on Demand, agrupa diversos modelos de negocio en donde destacan los servicios de: *TVOD(Transactional Video on Demand)*, *SVOD (Subscription Video on Demand)*, *AVOD (Advertising supported Video on Demand)*. A continuación de forma breve se describen las características de estos servicios.

*TVOD(Transactional Video On Demand)* En los servicios transaccionales de Video bajo Demanda, las películas o los contenidos audiovisuales están disponibles para su descarga (venta directa electrónica) o para el alquiler en línea. Los clientes pagan en una base tipo pago por evento, mientras que los titulares de los derechos de la película reciben una comisión por las transacciones. Ejemplo de este modelo son las plataformas iTunes de Apple y Google Play.

El *TVOD*, puede considerarse como la evolución digital de la tienda física de venta de videos CDS y películas y se considera que en un futuro próximo trascienda a la venta de productos físicos como lo son el DVD y el Blu- Ray. Los servicios de *TVOD* generalmente no invierten en la financiación de nuevas producciones, para ser rentable, este modelo requiere construir un gran volumen de venta o alquiler de una gran cantidad de contenidos, por lo que se vuelve complejo que los pequeños productores y distribuidores puedan incluir su contenido en el catálogo de largometrajes de ciertos sitios *TVOD* (iTunes, Google Play). En la actualidad los servicios de *TVOD* se centran en el lanzamiento de producciones cinematográficas actuales, debido a que los ingresos por visionado son más altos para largometrajes que hayan tenido un estreno comercial reciente en salas cinematográficas.

*SVOD (Subscription Video on Demand)*. Los servicios *SVOD* otorgan a los clientes acceso a un catálogo de contenidos audiovisuales por medio del pago de una tarifa mensual, lo que permite una exploración de todos los títulos del catálogo disponible. Ejemplo de este modelo son: NETFLIX, FilminLatino, Amazon Prime, Blim.

*AVOD (Advertising Video on Demand)*. El AVOD es un servicio gratuito para el cliente, debido a que este modelo se mantiene por los ingresos publicitarios que se transmiten por los contenidos audiovisuales "subidos" a su red. Ejemplo: Youtube.<sup>245</sup>

## Diferentes tipos de servicios en VOD. Comercio Electrónico y Curaduría

Dentro de las empresas prestadoras de Video bajo Demanda existen 2 tipos de servicio: aquellas que reproducen el modelo de las grandes empresas de comercio electrónico (iTunes, Google Play, Amazon) y ofrecen grandes catálogos de películas en cualquier género (documental, ficción y animación) para venta directa o renta, sin haber realizado un proceso de selección riguroso del contenido audiovisual; caso específico la tienda iTunes en donde su modelo de negocio es ofrecer la mayor cantidad de títulos al mercado, por lo cual, generalmente aceptan cualquier tipo de contenido siempre y cuando cumplan con los requerimientos técnicos que solicita la empresa. Por su parte existen plataformas de Video bajo Demanda en donde aplican un enfoque con alto sentido curatorial, por lo que realizan una minuciosa selección del contenido que se va a ofrecer al espectador. Estos servicios adoptan una línea editorial más estricta y por lo general se encauzan más a exponer cine de autor; se diferencian del modelo anterior porque en lugar de ofrecer un alto volumen de películas, prefieren seleccionar obras que sean atractivas para su público objetivo de acuerdo a sus líneas editoriales. Ejemplo de plataformas con sentido curatorial es la plataforma **Filminlatino**.<sup>246</sup>

## Los agregadores de contenidos

### ¿Que es un agregador de contenidos?

En un mercado competitivo, las obras audiovisuales luchan por hacerse de un lugar en este nuevo espacio de distribución digital, por ejemplo, las grandes plataformas de VOD, tienen suficiente poder en el mercado para imponer condiciones a los titulares de los derechos de las películas y exigir un volumen mínimo de títulos y especificaciones técnicas para que su contenido aparezca en los catálogos de VOD, por lo cual, una película independiente difícilmente podría acceder de forma directa a estas plataformas sin la necesidad de un intermediario. Por ejemplo, para vender contenido audiovisual a la tienda digital iTunes sin intermediarios, se necesita cumplir una serie de requisitos entre los que destacan:

---

<sup>245</sup> Gilles Fontaine y Patrizia Simone, "Background on the VOD market," *VOD and the role of aggregators* (2017): 9-10, <https://rm.coe.int/2017-vod-distribution-and-the-role-of-aggregators-g-fontaine-p-simone-/1680788ff1>

<sup>246</sup> Fontaine, "VOD and the role of aggregators," 16.

- Contar con cinco largometrajes o documentales que hayan sido exhibidos en cine o tener 100 largometrajes o documentales que hayan sido directamente exhibidos en video.
- El archivo digital debe estar certificado a través de empresa de codificación avalada por Apple para garantizar que el audiovisual cumpla con las condiciones técnicas requeridas por la tienda digital.
- El cumplimiento de las especificaciones técnicas y de contenido no garantiza el acceso del audiovisual a la tienda digital, por lo que empresa (Apple) recomienda asociarse con agregadores de contenidos certificados por la compañía.<sup>247</sup>

De esta forma los agregadores de contenido han pasado a ocupar un papel relevante, construyendo un rol de intermediario entre los titulares de los derechos de la película (director, productor) y las plataformas de VOD (se considera que los agregadores de contenidos son la única opción para un pequeño distribuidor para acceder a las grandes plataformas de VOD). La función central de un agregador de contenido consiste en garantizar la entrega del archivo digital a las plataformas de VOD, cumpliendo los procesamientos técnicos requeridos (digitalización del contenido, codificación, entrega, administración de metadatos) por estos servicios digitales. Se considera que los agregadores de contenidos representan una solución eficaz para los productores y directores, ya que permiten que sus producciones se encuentren disponibles más fácilmente en diversas plataformas de VOD, sin negociar con cada uno de estos servicios de manera individual, lo cual permitiría maximizar los ingresos de los titulares de los derechos.

### **Costos de los agregadores.**

Dentro de estos servicios existen diversos modelos de negocio, por ejemplo existen agregadores de contenido que cobran una tarifa plana sin repartición de los ingresos obtenidos en las plataformas de VOD, únicamente perciben sus ingresos por la prestación del servicio técnico, mientras que existen otros agregadores que prestan servicios de promoción y estrategias de marketing (además del proceso técnico), lo cual, les permite demandar parte de los ingresos obtenidos por la película en las plataformas de VOD, se considera que el porcentaje requerido por el agregador es del 20% de los beneficios, pero existen casos en que el porcentaje se puede elevar al 50%.<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> "Requirements," Apple Inc, consultada el 6 de Noviembre de 2018; <https://itunesconnect.apple.com/WebObjects/iTunesConnect.woa/wa/digitalContractsSignup?ccTypeId=7&existingUser=No>

<sup>248</sup>Fontaine, "VOD and the role of aggregators," 39.

## ¿Cuál es la repartición de ingresos dentro de estas plataformas?

### Netflix.

Es un servicio de streaming que permite a los clientes ver una amplia variedad de series, películas, documentales y otros contenidos en miles de dispositivos conectados a Internet.

La importancia de este servicio de streaming radica en que cuenta con un mercado de 125 millones de suscriptores en alrededor de 190 países<sup>249</sup> e ingresos estimados en 3 mil 600 millones de dólares (primer trimestre del 2018)<sup>250</sup>, la cifra anterior muestra que la compañía es un actor relevante dentro de los nuevos modelos de distribución digital en el mundo. En nuestro país, esta empresa domina el mercado de servicios de streaming, se calcula que alrededor del 72% de los usuarios de internet en México poseen una cuenta de Netflix<sup>251</sup>, lo cual convierte a México, el principal mercado para esta empresa.<sup>252</sup>

Tomando en cuenta la cantidad de suscriptores de Netflix, resulta atractivo para el realizador de cine documental aspirar a encontrar un espacio de distribución dentro de esta plataforma, considerando las audiencias limitadas para una producción de cine documental. Sin embargo, de acuerdo a un artículo publicado por *Columbia Journalism Review*, distribuir un largometraje en Netflix contiene varias aristas, en las que destacan: el realizador nunca tendrá conocimiento de cuántos suscriptores de Netflix visualizaron su documental, porque la empresa no revela al productor, ni al público, ninguna información al respecto. Cuando un cineasta llega a un acuerdo con Netflix, la empresa paga una tarifa de licencia para transmitir en su plataforma el largometraje por un tiempo determinado. Previamente, la empresa analiza las preferencias de los suscriptores y de acuerdo a la información recopilada le informa al productor/director, cuánto está dispuesto a pagar Netflix por el contenido, de esta forma, los realizadores no son pagados de acuerdo al número de vistas que obtenga la película (ni otorga beneficios económicos extra, en caso de que el largometraje sea exitoso), sino a través de una asignación fija<sup>253</sup>.

---

<sup>249</sup> "Investor Relator," NETFLIX. consultada el 12 de Marzo de 2018, <https://ir.netflix.com/>

<sup>250</sup> Jeremy B White, "Netflix 2018 quarter one earnings: Company beats expectativas with 7.4 million new subscriber," *Independent*, Lunes 16 de Abril de 2018, <https://www.independent.co.uk/news/business/netflix-quarter-one-earnings-year-forecast-subscribers-a8307896.html>

<sup>251</sup> S/A. "Mexicanos, los más fans de Netflix en el mundo," *FORBES*, Septiembre 15 de 2017, <https://www.forbes.com.mx/mexicanos-los-mas-fans-de-netflix-en-el-mundo/>

<sup>252</sup> Los principales mercados de Netflix a nivel mundial son: México, donde cuenta con el 72% del mercado, Brasil con el 67%, Argentina con 63%, Estados Unidos con el 62% y Canadá con el 56% del mercado.

<sup>253</sup> Lene Bech, "Do documentary filmmakers need data about their audiences?," *Columbia Journalism Review* 8 de Agosto de 2014, [https://archives.cjr.org/behind\\_the\\_news/do\\_documentary\\_film\\_makers\\_need\\_audience\\_data.php](https://archives.cjr.org/behind_the_news/do_documentary_film_makers_need_audience_data.php)

## Documentales mexicanos en Netflix

Cuadro 2.7

Película	Director	Año
Eco de la Montaña	Nicolás Echevarría	2014
México Pelágico	Jerónimo Prieto.	2014
Bellas de Noche	María José Cuevas	2016
Los Niños Héroes de Chapultepec	Ignacio López Escrivá	2017
1994	Diego Osorno	2019
Patria	Paco Taibo II	2018

De acuerdo a un análisis hecho por el autor de la presente tesis, dentro del catálogo de documentales en Netflix, se encuentran disponibles un total de 720 largometrajes de no ficción, empero, hay relativamente pocos producción nacional, lo cual indica que el cine documental mexicano no accede fácilmente a este servicio.

## FILMINLATINO

FilminLatino es el resultado de una alianza del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) con la empresa española Filmin, la cual ofrece distribución de cine, series y cortos en línea.

Los requisitos necesarios para ingresar un largometraje o cortometraje en la plataforma digital Filminlatino son:

- Ficha técnica del largometraje.
- Biografía y filmografía del director.
- La denominación de los festivales en los que haya sido seleccionada y/o en su caso galardonada con reconocimientos y/o premios.
- Descripción de la forma en que se produjo: fuente de su fondo o apoyo financiero.
- Notas de prensa y blogs, sitios web o redes sociales.
- Es indispensable el el largometraje no se encuentre para exhibición de forma gratuita en ninguna aplicación o página electrónica.

## Esquema de ganancias FILMINLATINO

**Modalidad TVOD (Transactional Video on Demand).** Liquidación semestral a productores y distribuidores, sobre renta por título e ingresos netos 50% (cincuenta por ciento) al proveedor (titular de derechos) y 50% (cincuenta por ciento) a Filminlatino.

**Modalidad SVOD (Subscription Video on Demand).** Liquidación semestral a productores y distribuidores, reparto promocional al consumo de Gigabytes por título. Sobre ingresos netos desagregados en 50% al proveedor (titular de derechos) y 50% a Filminlatino.

## Consideraciones a la distribución digital

En los últimos años, el Video on Demand, ha ido creciendo y se ha establecido como una nueva salida para la distribución de obras audiovisuales, no obstante, de acuerdo al reporte elaborado por la Comisión Europea a través del Observatorio Audiovisual Europeo *VOD distribution and the role of aggregators* (publicado en Mayo de 2017), exponen que el peso económico dentro del mercado audiovisual global sigue siendo limitado, y consideran que en términos generales, una estrategia de distribución financieramente sostenible no puede basarse únicamente en los ingresos adquiridos a través del VOD<sup>254</sup>. Argumentan que es necesario que una estrategia de distribución digital debe considerar otras ventanas de distribución como la venta de DVD o la venta de derechos a la televisión, incluso, consideran que una película que no es estrenada en salas de cine puede tener dificultades para obtener visibilidad en las plataformas de VOD, porque pueden ser totalmente desconocidas para el público, por lo que el estreno en salas de cine es necesario para facilitar la promoción del filme en otras ventanas de distribución

De acuerdo al reporte del Observatorio del Audiovisual Europeo, determinan que contar con películas disponibles en plataformas digitales no significa que estos títulos llegarán en automático a la audiencia, paradójicamente ni aunque se encuentren disponibles de forma gratuita. Según el reporte, probablemente los servicios de VOD se rigen bajo la Regla de Pareto, esto es, que el 80% de los ingresos que se generan en estas plataformas son por medio del 20% del total de títulos que se encuentran disponibles en su catálogo (generalmente son aquellos títulos que cuentan con una publicidad y promoción

---

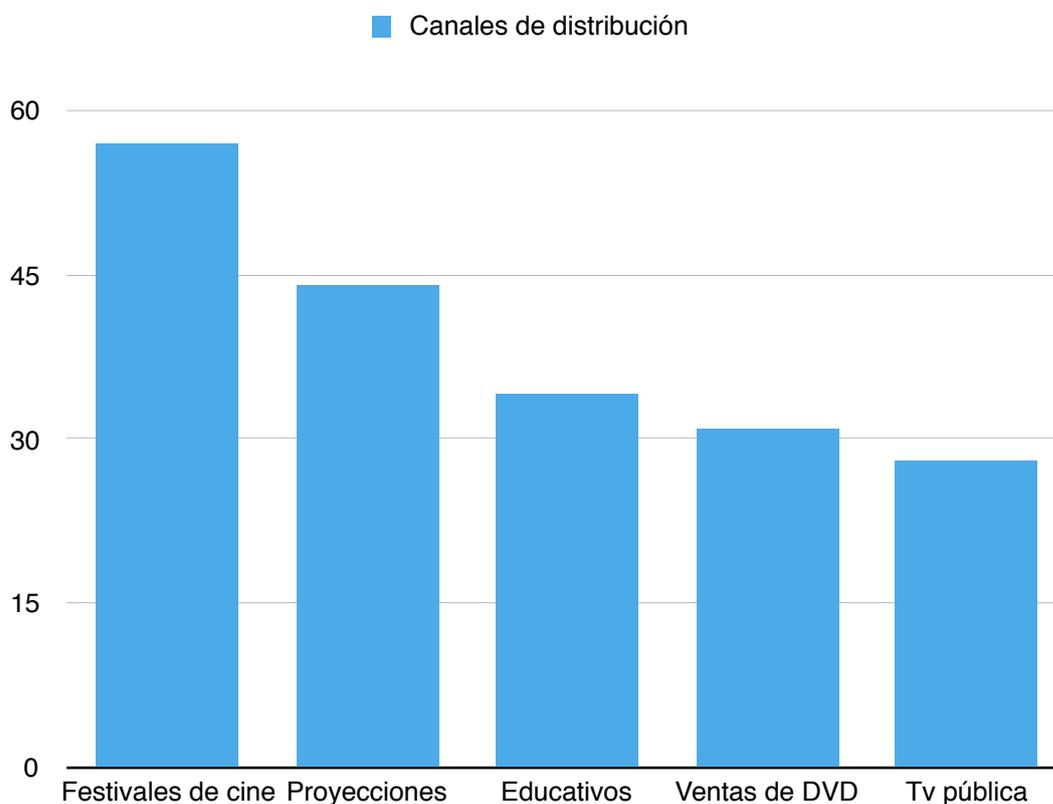
<sup>254</sup>Fontaine, "VOD and the role of aggregators," 41.

intensiva). Consideran que el gran desafío de la distribución digital en los servicios de VOD es aumentar la visibilidad de las producciones que alcanzan un espacio de exhibición en estas nuevas plataformas digitales; para tales efectos se deben redoblar esfuerzos a través de campañas de promoción y publicidad para aumentar el nivel de exposición del título dentro del amplio catálogo de películas disponibles en estos servicios.

## Canales de distribución más utilizados en EUA

De acuerdo a la encuesta realizada en los Estados Unidos, *The State of Documentary Field: 2018 Study of Documentary Professionals*, los principales canales de distribución utilizados por los cineastas y productores de cine documental son los siguientes:<sup>255</sup>

Gráfica 2.1



Cuadro 2.8

Canal	Porcentajes
Festivales de cine	57%
Proyecciones comunitarias	44%

<sup>255</sup> Caty Borum y William Harder, "Documentary Directors & Producers: Motivations, Formats & Risks," *The State of Documentary Field: 2018 Study of Documentary Professionals*, (2018): 30, [https://www.documentary.org/sites/default/files/images/articles/CMSI\\_Study\\_web.pdf](https://www.documentary.org/sites/default/files/images/articles/CMSI_Study_web.pdf)

Canales educativos (DVD y Streaming)	34%
Ventas de DVD	31%
Televisión pública	28%

La gráfica 2.1 y el cuadro 2.8 muestran que el canal más utilizado en 2018 por productores y directores son los festivales de cine. El dato anterior indica la relevancia de los festivales en la distribución de cine documental puesto que constituyen un elemento de promoción y exposición de una película de cine documental. Las proyecciones comunitarias se pueden definir como un método de distribución en el cual un productor selecciona y organiza una campaña de proyección de un documental a través de Universidades, ONG's, museos y espacios públicos. Generalmente el tipo de documental que se distribuye en este canal está relacionado a temas sociales que impactan en la comunidades. Las proyecciones comunitarias se enmarcan en la tendencia de la *distribución de impacto*. A continuación se expondrán los puntos esenciales de esta tendencia.

### ¿Qué significa impacto?

El impacto se refiere acerca de como las películas documentales influyen para promover acciones de cambio social. De acuerdo a la guía desarrollada por *BRITDOC del Arte al Impacto*, se identifica cuatro tipos de impacto.

- **Cambiar formas de pensamiento.** Se refiere a las actitudes o creencias que los documentalistas intentan cambiar o crear. Los autores ponen de ejemplo al documental *The Act of Killing*. De acuerdo a la guía de *BRITDOC*, este documental fue un proyecto para cambiar mentalidades: la razón de ser del documental consiste en provocar una revaluación de las actitudes y creencias del pueblo de Indonesia en relación con el genocidio de 1965-1966 en Indonesia.
- **Cambiar formas de comportamiento.** Se concentra en la atención sobre el potencial del documental para promover acciones específicas de cambio, tales como: ser donadores para el documental o realizar acciones de voluntariado.
- **Crear comunidades.** Se enfoca en la necesidad de organizar grupos de apoyo en la comunidad. Se busca trascender la idea del espectador común hacia un nuevo público comprometido con la causa social (activismo).

- **Cambiar estructuras.** Considera el potencial de realizar acciones de cambio descendente, buscando leyes y reglamentos, grupos políticos y estructuras que impactan directamente el problema en particular, para cambiar el contexto. En este punto se establece el ejemplo del documental *The End of the Line*, el cual motiva a que líderes corporativos introdujeran cambios en beneficio de los consumidores.<sup>256</sup>

La distribución de impacto se puede definir como un método mediante el cual, la prioridad de los directores y productores son realizar proyecciones comunitarias en sitios estratégicos (comunidades, Universidades) para promover acciones de cambio en gobiernos y sociedades. A través de estas proyecciones se involucra a los miembros de una comunidad a comprometerse con las causas planteadas en el documental. De esta forma, es posible realizar una distribución que no quede circunscrita a salas o festivales de cine. Los datos de la gráfica **2.8**, indican que en Estados Unidos, esta distribución es uno de los recursos más utilizados por los documentalistas.

La información referente a los principales canales de distribución en EUA, otorgan un marco de acción para determinar todas las vías de distribución posibles y estimar que todos los canales comerciales son importantes (por ejemplo, las ventas de DVD constituyen uno de los recursos más empleados para distribuir un documental). Por lo cual es necesario determinar el canal de distribución adecuado, conforme a los objetivos planteados por el director. La gráfica **2.8**, también presenta que las plataformas digitales son un recurso incipiente en la distribución de cine documental.

## 5. Promoción y publicidad

### Promoción

La promoción de un producto o servicio, consiste en la mezcla específica de publicidad, relaciones públicas, ventas personales, promoción de ventas y herramientas de marketing directo que utiliza la compañía para comunicar valor para el cliente de forma persuasiva y establecer relaciones con éste. Las cinco principales herramientas de promoción son:

- **Publicidad.** Cualquier forma pagada de presentación y promoción no personales de ideas, bienes o servicios, por un patrocinador identificado.

---

<sup>256</sup> BRITDOC, "Las cuatro dinámicas de impacto," *Guía del Arte al Impacto* (Marzo 2014), <https://impactguide.org/planning/the-four-impact-dynamics/#>

- **Promoción de ventas.** Incentivos a corto plazo que fomentan la compra o venta de un producto o servicio.
- **Ventas personales.** Presentación de la fuerza de ventas, con el propósito de vender y establecer relaciones con el cliente.
- **Relaciones públicas.** Establecimiento de buenas relaciones con los diversos públicos mediante la obtención de publicidad favorable.
- **Marketing directo.** Conexiones directas con consumidores individuales seleccionados cuidadosamente, para obtener una respuesta inmediata y cultivar relaciones duraderas con el cliente.<sup>257</sup>

Para realizar el apartado de promoción y publicidad es necesario contar con un conocimiento previo de las audiencias, respecto a sus gustos, preferencias, medios preferidos para visualizar un documental etc. De esta forma, es posible realizar esfuerzos para promocionar un documental. En el apartado de presupuestos, se determina que es necesario asignar una partida presupuestal a la promoción y publicidad, factores esenciales para alcanzar un mayor rango de espectadores.

## ¿ Como se activan las audiencias?

De acuerdo a la guía hecha por Active Voice Lab<sup>258</sup>-***The Prenups What Filmmakers and Funders Should Talk About Before Tying The Knot***<sup>259</sup> (de lo que deberían hablar los cineastas y los financiadores antes de hacer negocios) determina que de acuerdo a su experiencia, un documental que pretende estimular a las audiencias debe contar con 5 características particulares: narrativa visual, rostro humano, empatía, cambios a través del tiempo, conocimiento y compromiso.

- **Narrativa visual.** Hace referencia a la importancia de la imagen y el sonido (sobre la escritura) como elementos primordiales para transmitir de forma más eficaz historias y mensajes a personas con diversas perspectivas sobre el tema.

---

<sup>257</sup> Philip Kotler, "La mezcla de promoción," en *Marketing* (México: Pearson, 2012), 408.

<sup>258</sup> Active Voice es una organización sin fines de lucro (establecida en San Francisco, California) especializada en el desarrollo de campañas de impacto para proyectos de cine documental, con el propósito de estimular acciones que promueven un cambio en las sociedades actuales.

<sup>259</sup> Active Voice, *The Prenups What Filmmakers and Funders Should Talk About Before Tying The Knot* (2009), [https://www.activevoice.net/wp-content/uploads/2014/05/ThePrenups\\_guide\\_final.pdf](https://www.activevoice.net/wp-content/uploads/2014/05/ThePrenups_guide_final.pdf)

- **Rostro humano.** Las películas que aprovechan las historias reales de las personas pueden ayudar a los espectadores a comprender las decisiones que se toman a nivel político, económico y sus efectos y consecuencias en las vidas de las personas, familias y comunidades.
- **Empatía.** Las historias basadas en las vidas humanas pueden ayudar a los espectadores a identificarse con los esfuerzos y triunfos de los demás.
- **Cambios a través del tiempo.** Los cineastas desarrollan historias con el tiempo necesario para capturar las transformaciones personales e institucionales durante el proceso de realización.
- **Conocimiento y compromiso.** Las historias presentadas en el documental pueden inspirar a otras personas a contar sus propias historias, compartir ideas y promover acciones de cambio.

260

## Métodos de promoción

**Influencers.** Los influencers son personas que tiene el poder de afectar las decisiones de compra de otras personas, debido a su autoridad, conocimiento, posición o relación (real o percibida) con su audiencia. Se caracterizan por hacer uso intensivo de las redes sociales, contar con una gran base de seguidores fieles, con una alta interacción.

### Ejemplo.

#### **La Libertad del Diablo. Director: Everardo González.**

Una vez concluido su recorrido por festivales de cine nacionales e internacionales (la película fue proyectada en una gran variedad de festivales como: Festival de Cine de Morelia, Festival de Cine de Guadalajara, Ambulante, Festival de Nueva York, Berlinale). El pasado 16 de Marzo del 2018 fue estrenado el largometraje documental en salas cinematográficas a través de las empresas Cinemex y Cinepolis. Los esfuerzos de promoción se realizaron a través de la identificación de académicos e intelectuales que reseñaron el documental en medios impresos y digitales (Letras Libres, Gatopardo). Para muestra esta la reseña que escribió referente al documental, el

---

<sup>260</sup> Active Voice Lab. *The Prenups What Filmmakers and Funders Should Talk About Before Tying The Knot* (2009), <https://www.activevoice.net/prenups/home/>

académico Jesus Silva Herzog, el día 19 de Marzo de 2018 y que fue publicada en una gran variedad de periódicos con circulación nacional (Reforma, El Norte de Monterrey, El Sol de México), además de que promovió el documental a través de su cuenta de Twitter (con una base de 274 mil seguidores) y también en su blog personal [andaryver.mx](http://andaryver.mx)

## 6. Evaluación

Concluido el plan de negocios se deben aplicar evaluaciones a los elementos integrados en el documento para identificar si los objetivos propuestos se han cumplido o se necesitan realizar correcciones.

Cuadro 2.9

Categoría	Actividad	Evaluación
Entorno	Ideas que pueden mejorar el desarrollo del proyecto.	¿Se identificaron oportunidades en el mercado que beneficien al proyecto?
Competencia	Estudio de la competencia	¿Existe algún largometraje o cortometraje en el mercado con el mismo tema propuesto? ¿Cuál ha sido su desempeño en el mercado?
Presupuestos	Re asignación de recursos	¿Es posible y necesario resignar recursos a otras categorías presupuestales?
Canal de distribución	Que canal de distribución beneficia a nuestro audiovisual	¿Se ha decidido utilizar un canal de distribución tradicional o híbrido?

## Conclusiones al Capítulo II

En el presente capítulo se describen los principales puntos que integran al plan de negocios y su importancia como herramienta de planeación estratégica. Cabe destacar que es un documento flexible que permite integrar diversos elementos que los creadores y productores de cine documental consideren pertinentes de agregar, por lo que no existe un método único de redacción de un plan de negocios.

Las razones principales de realizar un plan de negocios consisten en detallar los elementos clave respecto al funcionamiento del proyecto, esto es, establecer metas y objetivos a alcanzar, analizar el entorno económico del sector en el que el proyecto se va a insertar, y estudiar todas las variables comerciales y económicas que intervienen en el desarrollo de la película.

Como se especifica en el capítulo, es indispensable analizar a fondo los canales de distribución, debido a que representan uno de los puntos críticos que afectan al documental, de esta forma, es necesario examinar cada una de las principales ventanas de distribución, determinando sus principales ventajas y oportunidades. Mediante la realización de este análisis, es posible decidir el canal ideal para distribuir la película. Los datos presentados relacionados con los canales de distribución más utilizados en Estados Unidos, otorgan un marco de referencia, en el que podemos observar que las proyecciones comunitarias, las ventas en DVD y la distribución educativa (en Universidades y otras instituciones educativas) constituyen uno de los principales mecanismos de comercialización. Si bien, la distribución digital actualmente representa un recurso que puede potenciar la distribución de documentales, podemos argumentar que todavía se mantiene en un estado incipiente, y que con base a los datos presentados, aún no se erige como la panacea que puede solucionar los problemas de distribución del cine documental.

El objetivo primordial de instrumentar un plan de negocios consiste en diseñar las estrategias necesarias en el desarrollo de un proyecto con base a una metodología correctamente estructurada, la cual, coadyuve a evitar la improvisación en la toma de decisiones.

## Conclusiones generales

La presente tesis se titula *Alternativas Económicas para Cine Documental en México*. El título hace referencia al concepto **económico**, dicho concepto, contiene diversas acepciones. De esta forma, el término económico significa también: asequible, barato y accesible. Partiendo de este concepto, desarrollé la presente investigación con el objetivo de plantear una alternativa, la cual consistió en la realización de un plan de negocios, documento de planeación estratégica relativamente sencillo de elaborar, el cual está al alcance de cualquier profesional que interviene en el desarrollo de una producción de cine documental: productores, directores y académicos. La necesidad de aplicar un plan de negocios radica en la presente investigación, en donde analicé la producción, distribución y exhibición durante el periodo de tiempo comprendido durante los años 2010- 2017 (como se especifica en la introducción, no fue posible analizar el desempeño del cine documental durante el 2018 debido a que no se ha publicado el último número del **Anuario Estadístico del Cine Mexicano**) en el cual podemos observar el posicionamiento del cine documental en términos de ingreso y asistencia, por lo cual, es indispensable analizar todo el entorno que rodea al cine documental (producción, distribución y exhibición) para identificar, fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas, cuando se decide emprender un proyecto cinematográfico.

El análisis planteado en el capítulo: *El estado del cine documental en México*, determina que el cine documental mexicano actual acontece un estado crítico, puesto que en los últimos años no ha aumentado de forma considerable el número de espectadores. La tesis puntualiza que los documentales que son exhibidos mantienen escasos ingresos y limitados accesos a las pantallas de cine, por lo que se vuelve complejo recuperar el dinero asignado a estos largometrajes, los cuales en gran parte corresponden a dineros públicos. Ante esta situación considero que se deben analizar todos los factores que intervienen en el desarrollo de un documental para determinar los canales de comercialización más viables para una producción de cine documental.

También como se especifica en la tesis, únicamente analicé el cine documental con base a cifras estadísticas oficiales vertidas en los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano, los cuales no han determinado con exactitud el número total de largometrajes y cortometrajes de cine y video que se realizan en el país. El contexto anterior representa un grave problema puesto que especialistas como Cristian Calónico estiman que la producción de documentales en México rebasa la cantidad de 500 producciones al año. De esta forma considero que es necesario y apremiante comenzar a desarrollar investigaciones orientadas a analizar los aspectos comerciales del cine para que los cineastas de documental cuenten con un marco de referencia

respecto a las herramientas que tienen que utilizar para desarrollar una producción correctamente planificada.

## Bibliografía

Active Voice. *The Prenups: What Funders and Creatives Should Talk about Before Tying the Knot*.

[https://www.activevoice.net/wp-content/uploads/2014/05/ThePrenups\\_guide\\_final.pdf](https://www.activevoice.net/wp-content/uploads/2014/05/ThePrenups_guide_final.pdf)

Agencia Bengala. "Sobre Nosotros." Consultada 12 Marzo 2019. <http://www.agenciabengala.com/nosotros>

Alejo Juan. "Paco Ignacio Taibo II y Netflix estrenan documental 'Patria.'" *Milenio*, 18 de Enero de 2019.

<https://www.milenio.com/cultura/paco-ignacio-taibo-ii-netflix-estrenan-documental-patria>.

Asamblea Legislativa. *Ley de Fomento al Cine Mexicano en el Distrito Federal*.

<http://aldf.gob.mx/archivo-dee58048a482abae66eb2e5607e44e29.pdf>.

Ayala Jorge. *La Herética del Cine Mexicano*. México: OCEANO 2006.

Ayala Jorge. *La Lucidez del Cine Mexicano*. México: UNAM 2017.

Ayala Jorge. "Prólogo,". En *La Herética del Cine Mexicano*, 17. México: OCEANO, 2006.

Babirat, Claudia y Lloyd Spencer, Davis. *The business of documentary filmmaking: a practical guide for emerging New Zealand filmmakers*. Dunedin, New Zealand: Longacre Press, 2008.

Barnes Carolina, González Leandro et. al. "Producción Audiovisual Comunitaria: una democratización del relato." *Questión Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, n° 42 (Abril- Junio 2014): 360-365.

<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2147/1917>.

Beauregard Luis Pablo. "Crisis de ficción en el Festival de Morelia." *El País*, 24 de Octubre de 2017.

[https://elpais.com/cultura/2017/10/24/actualidad/1508881460\\_879964.html](https://elpais.com/cultura/2017/10/24/actualidad/1508881460_879964.html)

Bech Lene. "Do documentary filmmakers need data about their audiences?." *Columbia Journalism Review*, 8 de Agosto de 2014.

[https://archives.cjr.org/behind\\_the\\_news/do\\_documentary\\_film\\_makers\\_need\\_audience\\_data.php](https://archives.cjr.org/behind_the_news/do_documentary_film_makers_need_audience_data.php)

Bitar Christian et.al. *Diagnostico del Sector de Cine Documental Colombiano*.

[www.proimagenescolombia.com/admin/fileFS.php?table=proimagenes\\_vdos](http://www.proimagenescolombia.com/admin/fileFS.php?table=proimagenes_vdos)

BRITDOC. *Guía práctica. Del Arte al Impacto*.

<https://impactguide.org/downloads/>

Broderick Peter. "Welcome To The New World of Distribution". *IndieWire*, Septiembre 15 de 2008. <https://www.indiewire.com/2008/09/first-person-peter-broderick-welcome-to-the-new-world-of-distribution-part-1-71787/>.

- Bonfil Carlos. "Paradojas y desventuras del cine mexicano." *Revista Código*, 4 de Febrero de 2016.  
<https://revistacodigo.com/cine/cine-mexicano-festivales-inarritu-lubezki-pablos-reygadas-quemada-diez-diaz-pardo/>
- Bonfil Carlos. "Cine mexicano: las ilusiones del entusiasmo." *La Jornada*, 18 de Marzo de 2018.  
<https://www.jornada.com.mx/2018/03/18/opinion/a10a1esp>.
- Bonfil Carlos. "*Tiempo Compartido*," *La Jornada*, 2 de Septiembre de 2018.  
<https://www.jornada.com.mx/2018/09/02/opinion/a08a1esp>
- Borum Caty, Harder William. *The State of the Documentary Field: 2016 Survey of Documentary Industry Members*.  
<http://cmsimpact.org/resource/state-documentary-field-2016-survey-documentary-industry/>
- Borum Caty, Harder William. *The State of the Documentary Field: 2018 Study of Documentaries*.  
[https://www.documentary.org/sites/default/files/images/articles/CMSI\\_Study\\_web.pdf](https://www.documentary.org/sites/default/files/images/articles/CMSI_Study_web.pdf)
- Camara de Diputados. *Ley Federal de Cinematografía*  
[.http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103\\_171215.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103_171215.pdf)
- Calónico Cristian. "Perspectivas y análisis del cine documental mexicano,".Entrevistado por Alejandro Ponce.Enero 2017.
- Calónico Cristian y Suzán Margarita. *El documental del siglo XXI*. México:Voces Contra el Silencio A.C, 2006.
- Castañeda Ulises. "Cine documental en México: Cronología de un género menospreciado." *CRÓNICA*, 19 de Agosto de 2017.  
<http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1039151.html>
- Castaño María Soledad y Méndez María Teresa. "Definiciones y Características de la Economía Colaborativa." *Claves de la Economía Colaborativa y Políticas Públicas* 2016): 11-12.  
<https://www.mincotur.gob.es/Publicaciones/Publicacionesperiodicas/EconomiaIndustrial/RevistaEconomiaIndustrial/402/MT%20MENDEZ%20y%20MS%20CASTA%C3%91O.pdf>.
- Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.*Cuadernos de Estudios Cinematográficos: Documental*. México: CUEC- UNAM, 2011.
- Centro de Capacitación Cinematográfica. *El viaje...Rutas y caminos andados para llegar a otro planeta*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2012.
- CONACULTA. *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: Documental*.México: Cineteca Nacional, 2014.
- CONACULTA.*Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*. México: Cineteca Nacional, 2012.

CONACULTA. *La construcción de la memoria. Historias del Documental Mexicano*. México: CONACULTA, 2013.

Contra el Silencio Todas las Voces. *Memoria del Coloquio Internacional Políticas Culturales y Problemáticas Sociales 2010*. México: Voces Contra el Silencio A.C, 2010.

Cordero Liliana. "Documental y conocimiento contemporáneo: la Maestría en Cine Documental de la UNAM,". *Estudios Cinematográficos*, n.º36 (2014-2015): 38-42.

Clío. "Quiénes Somos." Consultada 12 Marzo 2019. <https://www.cliotv.com/sobre-clio/>

Doc Society. "About us." Consultada el 26 de Abril de 2019. <https://docsociety.org/>.

EFICINE. *Lineamientos de Operación para los Proyectos de inversión en la Producción Cinematográfica Nacional 2018*. [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/186384/lineamientos\\_operacion\\_eficine\\_produccion\\_2017.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/186384/lineamientos_operacion_eficine_produccion_2017.pdf)

EFICINE. *Proyectos Aprobados*. <https://www.estimulosfiscales.hacienda.gob.mx/es/efiscales/eficine>

EFICINE. *Reglas generales para la aplicación del estímulo fiscal a proyectos de inversión en la producción y distribución cinematográfica nacional*. [.https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/54347/reglas\\_generales\\_para\\_produccion\\_distribucion\\_cinematografica\\_nacional.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/54347/reglas_generales_para_produccion_distribucion_cinematografica_nacional.pdf)

El Informador. "El documental, ¿el patito feo del cine." *El Informador*, 8 de Abril de 2014. <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2014/522064/6/el-documental-el-patito-feo-del-cine.htm>

Facultad de Contaduría y Administración, Sistema Universidad Abierta y Educación a Distancia. "Características generales de la administración operativa y de la administración estratégica." En: *Administración Estratégica*, 9-10. México: UNAM, FCA, 2012. [http://fcasua.contad.unam.mx/apuntes/interiores/docs/20172/administracion/8/LA\\_1824\\_25087\\_A\\_Admon\\_estrategica.pdf](http://fcasua.contad.unam.mx/apuntes/interiores/docs/20172/administracion/8/LA_1824_25087_A_Admon_estrategica.pdf).

Facultad de Contaduría y Administración, Sistema Universidad Abierta y Educación a Distancia. "La Administración y las Organizaciones." En: *Fundamentos de Administración*, 29. México: UNAM, FCA, 2012. [.http://fcasua.contad.unam.mx/apuntes/interiores/docs/20172/administracion/1/apunte/LA\\_1143\\_20016\\_A\\_Fundamentos\\_de\\_Administracion.pdf](http://fcasua.contad.unam.mx/apuntes/interiores/docs/20172/administracion/1/apunte/LA_1143_20016_A_Fundamentos_de_Administracion.pdf)

Facultad de Contaduría y Administración, Sistema Universidad Abierta y Educación a Distancia. "Presupuestos." En *Licenciatura en Administración: Presupuestos*, 23. México: FCA, 2012. [http://fcasua.contad.unam.mx/apuntes/interiores/docs/20181/administracion/4/LA\\_1454\\_27027\\_A\\_presupuestos\\_V1.pdf](http://fcasua.contad.unam.mx/apuntes/interiores/docs/20181/administracion/4/LA_1454_27027_A_presupuestos_V1.pdf)

Fontaine Gilles, Simone, Patrizia. *VOD distribution and the role of aggregators*. <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/-/vod-aggregators-the-new-kids-on-the-block-of-digital-film-distribution->

FOPROCINE. "Películas apoyadas por FOPROCINE 1998-2018."

<http://www.imcine.gob.mx/wp-content/uploads/2019/04/PELÍCULAS-FOPRO-APOYADAS-1998-2018.pdf>.

FOPROCINE. "Reglas de Operación e Indicadores de Gestión y Evaluación del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad 2017."

<http://www.imcine.gob.mx/wp-content/uploads/2019/04/REGLAS-DE-OPERACION%CC%81N-FOPROCINE-2017.pdf>

Fortes Elena y Mara. "Arquitecturas de la experiencia: documental mexicano contemporáneo." En *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: Documental*, 9-20. México: Cineteca Nacional, 2012.

Hernández y Rodríguez, Sergio. "Administración, empresa y su gestión." En: *Introducción a la Administración. Teoría General Administrativa: Origen, Evolución y Vanguardia*, 2-3. México: McGraw Hill, 2011.

Hernández y Rodríguez, Sergio. *Introducción a la Administración. Teoría General Administrativa: Origen, Evolución y Vanguardia*. México: McGraw Hill, 2011.

Hernández y Rodríguez, Sergio. "Planeación Estratégica." En: *Introducción a la Administración. Teoría General Administrativa: Origen, Evolución y Vanguardia*, 276. México: McGraw Hill, 2011.

HotDOCS. *Budgeting for Emerging Filmmakers*.

<https://www.hotdocs.ca/i/jots/publication-budgeting-for-emerging-and-established-filmmakers>

Huezo Tatiana. "Prólogo." En *El viaje... Rutas y caminos andados para llegar a otro planeta*, 15. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2012.

IFT. *Encuesta Nacional de Consumo de Contenidos Audiovisuales 2016*.

[http://www.ift.org.mx/sites/default/files/encca2016\\_vf-compressed.pdf](http://www.ift.org.mx/sites/default/files/encca2016_vf-compressed.pdf)

IFT. *Encuesta Nacional de Consumo de Contenidos Audiovisuales 2017*

<http://cgpe.ift.org.mx/PAT2018/resultado.php?b=estudio%20y%20 analisis>

IMCINE. *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2010*.

<https://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/publicaciones/anuario-estadistico>

IMCINE. *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2011*.

<https://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/publicaciones/anuario-estadistico>

IMCINE. *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2012*

<https://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/publicaciones/anuario-estadistico>

IMCINE. *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2013*.

<https://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/publicaciones/anuario-estadistico>

IMCINE. *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2014.*

<https://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/publicaciones/anuario-estadistico>

IMCINE. *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2015.*

<https://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/publicaciones/anuario-estadistico>

IMCINE. *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2016.*

<https://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/publicaciones/anuario-estadistico>

IMCINE. *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2017.*

<https://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/publicaciones/anuario-estadistico>

IMCINE. Programa de Estímulos a Creadores Cinematográficos.

<http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/estimulos-a-creadores-guion-y-desarrollo-de-proyectos/>

IMCINE. "Lineamientos para el Otorgamiento de Donativos del Instituto Mexicano de Cinematografía." Consultada el 5 de mayo de 2019, <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/lineamientos-para-otorgamiento-de-donativos/>.

IMCINE. Programa Institucional del Instituto Mexicano de Cinematografía 2014-2018.

[https://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content\\_entry537f86d093e05abc550000d3/5c7720f99d727957db00040c/files/Programa\\_Institucional\\_2014\\_2018\\_IMCINE.pdf](https://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry537f86d093e05abc550000d3/5c7720f99d727957db00040c/files/Programa_Institucional_2014_2018_IMCINE.pdf)

IMCINE. "Resultados del Programa de Estímulo a Creadores Cinematográficos 2018." Consultada el 3 de Octubre de 2018. <https://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/convocatorias/resultados-del-programa-de-estimulo-a-creadores-cinematograficos-2018>

Joskowicz Alfredo. "Ecos de la encuesta. La producción del cine mexicano: Una radiografía," *Nexos*, 1 de Octubre de 2008.

<http://www.nexos.com.mx/?p=12765>

Jensen Rishøj. "Modelos para la distribución de documentales, aspectos a tener en cuenta." *IBAIA*, 7 de Abril de 2018.

<http://www.ibaia.org/ove-rishoj-jensen-modelos-para-la-distribucion-de-documentales-aspectos-a-tener-en-cuenta/>

KICKSTARTER. "Estadísticas". Consultada el 3 de Febrero de 2019. <https://www.kickstarter.com/help/stats?ref=hello>.

Koblin Jon. "The Obamas and Netflix Just Revealed the Shows and Films They're Working On." *New York Times*, 30 de Abril de 2019.

<https://www.nytimes.com/2019/04/30/business/media/obama-netflix-shows.html>

Kotler Philip y Armstrong Gary. *Marketing*. México: Pearson Educación, 2012.

Kotler Philip y Armstrong Gary. "La naturaleza e importancia de los canales de Marketing." En *Marketing*, 341. México: Pearson, 2012.

Kotler Philip y Armstrong Gary. "La mezcla de promoción." En *Marketing*, 408. México: Pearson, 2012.

Labrada Fernando. *Panorama de plataformas de distribución digital. Cine VOD y sus modelos de negocio*.

<http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Plataformas%20Digitales%20-%20F.%20LABRADA.pdf>

López Sergio Raúl. "Lejos del Lujo y el Dispendio. Relatos desde Filmaciones de Bajo Presupuesto." *Cine Toma. Revista Mexicana de Cine*, N.40 (2015): 5.

Levinson Louis. *Filmmakers and Financing. Business Plans for Independents*. Estados Unidos: FOCAL PRESS, 2013.

Margolin Susan y Reiss Jon. "Independent Distribution in Turbulent Times." *Documentary Magazine*, Enero 17 de 2017  
[.https://www.documentary.org/feature/independent-documentary-distribution-turbulent-times](https://www.documentary.org/feature/independent-documentary-distribution-turbulent-times)

Martínez Germán. "El cine de Everardo González y las posibilidades del documental en México,". En *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: Documental*, 51-62. México: Cineteca Nacional, 2012.

Mejía Marco. "Bellas de Noche sorprende con cuatro nominaciones al Premio Ariel." *Radio Fórmula*, 3 de Mayo de 2017.  
<https://www.radioformula.com.mx/notas.asp?Idn=680983&idFC=2017>.

Mendoza, Carlos. *Avatares del documental contemporáneo*. México: UNAM, 2016.

Mendoza Carlos. "El documental cine artesanal." En *El guión para cine documental*, 19-20. México: UNAM, 2010.

Mendoza Carlos. "El documental ese limosnero criticón." En: *Cuadernos de Estudios Cinematográficos* 8, 109-135. México: UNAM, 2011.

Mendoza Carlos. *El guión para cine documental*. México: UNAM, 2010.

Mendoza Carlos. *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*. México: UNAM, 1999.

Mendoza Carlos. "Gano premios, luego existo El documental en México, después de Masacre en Columbine,". En *La invención de la verdad nueve ensayos sobre cine documental*, 199-223. México: UNAM/CUEC, 2008.

Mendoza Carlos. *La invención de la verdad nueve ensayos sobre cine documental*. México: UNAM/CUEC, 2008.

Mendoza Carlos. "Las industrias culturales y los discapacitados mercantiles." En: *Coloquio Internacional Políticas Culturales y Problemáticas Sociales*, 234-239. México: Voces contra el Silencio, 2010.

Mendoza Carlos. "Mercancía Inusual." En: *Avatares del documental contemporáneo*, 90-92. México: UNAM, 2016.

Montaño Francisco. "La libertad del diablo de Everardo González y el terror de los levantones en México." *El Sol de Puebla*, 20 de marzo de 2018.

<https://www.elsoldepuebla.com.mx/gossip/la-libertad-del-diablo-de-everardo-gonzalez-y-el-terror-de-los-levantones-en-mexico-1366980.html>

Molina Héctor. "La austeridad republicana le pega a los canales 11 y 22." *El Economista*, 25 de febrero de 2019.

[.https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/La-austeridad-republicana-le-peg-a-los-canales-11-y-22-20190225-0141.html](https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/La-austeridad-republicana-le-peg-a-los-canales-11-y-22-20190225-0141.html).

Montero Julio, Paz María Antonia. "El cine documental y su flexibilidad a lo largo de la historia." *TELOS, Cuadernos de Comunicación e Innovación: El documental digital*, N°96 (Octubre 2013- Enero 2014): 99-101.

[https://www.fundaciontelefonica.com/artes\\_cultura/publicaciones-listado/pagina-item-publicaciones/itempubli/245/](https://www.fundaciontelefonica.com/artes_cultura/publicaciones-listado/pagina-item-publicaciones/itempubli/245/).

National Endowment for the Arts, International Documentary Association. "A Sustainable Future Is Dependent on Research." *State Of the Field: A Report From The Documentary Sustainability Summit (2017)*:26-29.

<https://www.arts.gov/publications/state-field-report-documentary-sustainability-summit>

National Endowment for the Arts. *State of the Field: A Report from The Documentary Sustainability Summit*. Washington, DC: 2017.

<https://www.arts.gov/publications/state-field-report-documentary-sustainability-summit>

NOTIMEX. "Destacan boom del cine documental en México y el mundo." *20 minutos*, 1 de Abril de 2016.

<http://www.20minutos.com.mx/noticia/79184/0/destacan-boom-del-cine-documental-en-mexico-y-el-mundo/>

NOTIMEX. "Inti Cordera afirma que el documental llegó para quedarse." *20 minutos*, 21 de Enero de 2015.

<http://www.20minutos.com.mx/noticia/b236045/inti-cordera-afirma-que-el-documental-en-mexico-olvio-para-quedarse/>

Olaizola Yulene. "Los Autores Seguimos Picando Piedra. En Peligro La Producción Artística y Cultural En El Cine Mexicano." *Cine Toma. Revista Mexicana de Cine*, n.º40 (Mayo- Junio2015): 22-27.

Open Society Foundation. "Los medios digitales y los medios públicos o administrados por el Estado." *Los Medios Digitales: México* (2012): 28.

<https://www.opensocietyfoundations.org/sites/default/files/mapping-digital-media-mexico-spanish-20120606.pdf>.

Pecota Marc. "Why 63.5% Of All Kickstarter Campaigns Fail." *LAUNCHBOOM*, 28 de Noviembre de 2018.

<https://learn.launchboom.com/why-63-5-of-all-kickstarter-campaigns-fail-c4c740886d96>.

Peláez Rodolfo. "El documental y su público en México." En *Cuadernos de Estudios Cinematográficos* 8, 101-108. México: UNAM, 2011.

Pérez Manuel. "La industria de cine mexicano: alta producción, baja exhibición," *ContextoUDLAP*, 14 de Junio 2016. <https://contexto.udlap.mx/la-industria-de-cine-mexicano-alta-produccion-baja-exhibicion/>.

Rangel Rafael. "La Realidad Llega y Atropella. Los Viajes Presurosos y Recursos Mínimos de Un Día en Ayotzinapa 43." *Cine Toma, Revista Mexicana de Cine*, n.º40 (Mayo - Junio 2015): 44.

Rentería César. "Definiciones y Estudios Recientes de Crowdfunding." En *Las plataformas de Crowdfunding en América Latina*, 11-12. Lima: 2016. [https://www.researchgate.net/publication/309728456\\_Las\\_plataformas\\_de\\_crowdfunding\\_en\\_America\\_Latina](https://www.researchgate.net/publication/309728456_Las_plataformas_de_crowdfunding_en_America_Latina)

Rentería César. *Las Plataformas de Crowdfunding en América Latina*. Lima: 2016. <https://www.researchgate.net/publication/309728456/download>

Reynes José. "Documentales en resistencia." En: *Memoria del Coloquio Internacional Políticas Culturales y Problemáticas Sociales*, 261. México: Voces contra el Silencio, 2010.

Rovirosa José. "Alfonso Muñoz." En: *Miradas a la Realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, 55. México: CUEC, 1990.

Rovirosa José. "Eduardo Maldonado" En: *Miradas a la Realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, 83-84. México: CUEC, 1990.

Rovirosa, José. *Miradas a la Realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. México: UNAM/CUEC, 1990.

Rovirosa, José. *Miradas a la Realidad. Entrevistas a documentalistas mexicanos Vol II*. México: UNAM/CUEC, 1992.

Rovirosa José. "Eduardo Maldonado" En: *Miradas a la Realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, 83-84. México: CUEC, 1990.

S/A. "Mexicanos, los más fans de Netflix en el mundo." *FORBES*, Septiembre 15 de 2017. <https://www.forbes.com.mx/mexicanos-los-mas-fans-de-netflix-en-el-mundo/>

Salcedo Gerardo. "Entre el nicho y la invisibilidad," *Cine Toma, Revista Mexicana de Cine*. " n.º45(Marzo- Abril 2016): 66-70.

Salcedo Gerardo. "Una Mirada al Documental Contemporáneo Mexicano. Luz y Paradojas," *Cine Toma Revista Mexicana de Cine*. n.º7 (2009): 24-27.

Secretaría de Hacienda y Crédito Público. *Presupuesto de Egresos de la Federación. Ejercicio Fiscal 2019.*

[https://www.pef.hacienda.gob.mx/work/models/PEF2019/docs/48/r48\\_afpe.pdf](https://www.pef.hacienda.gob.mx/work/models/PEF2019/docs/48/r48_afpe.pdf)

Secretaría de Hacienda y Crédito Público. "¿Qué es el EFICINE?."

<https://www.estimulosfiscales.hacienda.gob.mx/es/efiscales/eficine>.

Sheffield Doc/Fest. "About Doc/Fest." Consultada el 26 de Abril de 2019, <https://sheffdocfest.com/view/aboutdocfest>.

Soler Llorenç. "Editorial,". *Revista ENFOCO*, no. 35 (Junio 2011):3. [http://www.eictv.org/revistas\\_enfoco/](http://www.eictv.org/revistas_enfoco/)

Stavenhagen Marina. "De la cadena de valor a la cadena productiva en el medio cinematográfico. En: *Coloquio Internacional Políticas Culturales y Problemáticas Sociales*, 240-246. México: Voces contra el Silencio A.C, 2010.

The Whickers. "About." Consultada el 26 de Abril de 2019, <https://www.whickerawards.com/about/>.

The Whickers, Sheffield Doc Fest. *The Cost of Docs 2018-2019.*

<https://www.whickerawards.com/wp-content/uploads/2019/02/The-Cost-of-Docs-report-2018-19-Whickers.pdf>

Tice Carol. "The Myth Of Magical Crowdfunding -- And What Actually Works." *FORBES*, 20 de Octubre de 2014.

<https://www.forbes.com/sites/caroltice/2014/10/20/the-myth-of-magical-crowdfunding-and-what-actually-works/#2a066acacbb7>.

Ugalde Víctor. "El Reino de la Incertidumbre." *Cine Toma Revista Mexicana de Cine.*, n.º11(Julio- Agosto 2011): 12-15.

Urrusti Juan Francisco. "El documental como camino,". En: *El Viaje...rutas y caminos andados para llegar a otro planeta*, 160. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2012.

White Jeremy. "Netflix 2018 quarter one earnings: Company beats expectativas with 7.4 million new subscriber."

Independent. Lunes 16 de Abril de 2018.

<https://www.independent.co.uk/news/business/netflix-quarter-one-earnings-year-forecast-subscribers-a8307896.html>

"Why Film Festivals Matter." Motion Picture Association of America. 19 de octubre de 2017.

<https://www.mpa.org/press/why-film-festivals-matter/>.

## ANEXOS I Cuestionario Maestro Diego Zavala Scherer

Alejandro Ponce.

Cuestionario Maestro Diego Zavala Scherer.

Maestro, muchas gracias por permitirme realizar este breve cuestionario, aquí van las preguntas.

1. En el Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2015 y 2016, se incluyó la lista del *top ten* de los documentales más vistos en la televisión pública, si comparamos el número de espectadores alcanzados por este medio (tv pública) contra el número de espectadores en salas de cine - por ejemplo, el documental *Quebranto* estrenado en salas de cine en 2013 sólo alcanzó un número de 846 espectadores, empero, en su transmisión el 30 de Junio del 2015 por Canal 22 obtuvo el registro de 122,000 televidentes alcanzando el lugar número 2 del ranking en 2015- , ¿podríamos afirmar que la televisión pública es el medio idóneo para resolver los problemas estructurales del cine documental mexicano (producción sustentable independiente, escasa distribución, difusión)?

**Respuesta:** Los sistemas mediáticos son muy complejos, no hay respuestas unívocas para el comportamiento; pero ciertamente las ventanas de explotación comercial de los productos audiovisuales tienen una lógica de inclusión o exclusión dependiendo de su diseño e implementación. La televisión sería el medio ideal, pero acostumbrada a no pagar por emisiones o dar cuotas realmente bajas lo vuelve inviable para productores y compañías. El número de televidentes no significa dinero para producir, sigue sin ser viable económicamente, como sí sucede en otros países.

También, no hay que olvidar que la televisión mexicana nació comercial, lo que los canales públicos han hecho es luchar contra el dominio televisivo privado; y lo hacen a destiempo y sin una política pública clara. Tendría que ser una ventana inclusiva, abierta, que ayudara a la recuperación del capital invertido. Pero es un eslabón de una cadena más grande.

La última cuestión, hay que pensar que el documental televisivo no tiene el mismo formato y estructura que el documental televisivo serializado, por lo tanto, también falta diversidad de producción y enfoque de los productores. Claro que documentales como *Quebranto* merecen aparecer en la televisión, pero su primera ventana de explotación no fue la pantalla chica. Fue concebido para festival cinematográfico y eso también hay que visibilizarlo. Los circuitos del cine y la televisión están desconectados en muchas ocasiones y eso dificulta una explotación escalonada de productos en las distintas ventanas.

2. ¿ La televisión pública en México en la actualidad ha contribuido al desarrollo del cine documental mexicano, ó sólo es un apéndice cultural de difusión en donde el documental encuentra un espacio desairado de exhibición después de ser enviado del matadero de las salas de exhibición ( Carlos Mendoza dixit)?

**Respuesta:** Depende de qué documental hablamos. Si pensamos en el documental de festival, la televisión poco o nada ayuda a producir, más que como segunda ventana de explotación y mal pagada. Si hablamos de la propuesta de producción de los propios canales, pienso que han intentado hacer una oferta cultural seria aún con las limitantes del sistema de producción gubernamental o público. Me agradan las apuestas de TV UNAM, Canal 22 y Canal 11 por hacer contenidos de este tipo y pienso que son el semillero de grandes posibilidades para el género; pero simplemente sobreviven en un ecosistema mediático que no privilegia estos contenidos.

Y luego, tristemente, les sale más barato comprar documentales enlatados de otros países y eso pervierte el sistema de producción al haber una gran dependencia económica para la producción de contenidos.

3. El desarrollo del cine documental mexicano debe cimentarse en términos de rentabilidad cultural ( memoria, patrimonio audiovisual de una nación) o a través del consumo del documental en el mercado .

**Respuesta:** A mí me parece que no están peleados, pero como es un medio precarizado y donde casi no hay recuperación económica, me ha tocado ver documentales televisivos enviados a los festivales de cine para tratar de obtener mayor exposición; y viceversa, documentales de cine buscando pases o un poco de dinero por aparecer en la televisión. Reducir al documental a una sola función social es restringir su efervescencia, su incorrección política y su poder para crear narrativas del mundo histórico. Pienso que el documental puede y debe vivir en ambos sin que eso fuera un problema. El problema es no saber para qué hace uno su documental.

## ANEXOS II Cuestionario Maestro Felipe Coria

Maestro, muchas gracias por permitirme realizar este breve cuestionario, aquí van las preguntas.

1.- En el año 2010, la producción de largometrajes por género cinematográfico se estimaba en 80% de películas de ficción y 20% de cine documental. Para 2016 en el resumen estadístico del Anuario del Cine Mexicano se estima que del 100% de producciones cinematográficas nacionales producidas en el año, alrededor del 41% del total de la producción (documental ficción y animación) corresponde específicamente a producciones de cine documental, dando un total de 66 producciones de documentales realizadas en 2016; si bien, existe un auge en la producción de documentales impulsada por las iniciativas del IMCINE, FONCA, acceso a la tecnología. Sin embargo, desde 2012 la asistencia al cine documental ha tenido un severo descenso (en 2011 la asistencia se estimó en 2 millones de asistentes, gran parte de ellos por la película *Presunto Culpable* y en 2012 en 1 millón 722 mil asistentes), para los años 2015 sólo asistieron 145 mil espectadores y para 2016, 104 mil espectadores ¿Se debe tomar con reservas el supuesto boom y moda del cine documental? ¿O es que no existe ningún auge del documental en México?

**Respuesta:** Habría que separar primero el asunto *Presunto culpable* (2008), cinta que tuvo bastantes peripecias, tanto en su producción como en su exhibición. En primera no es un documental en un sentido convencional. Es un panfleto que fue hecho con una finalidad específica: cambiar la forma de impartir justicia en México basándose en un supuesto caso real (digo “supuesto” porque formalmente esta cinta sin duda modificó, alteró, manipuló los hechos para sus particulares fines, planteados como más grandes que la inocencia de su protagonista, quien liberado cumplió su periplo de ser famoso por 15 minutos, creo que como cantante de *rap* o *reguetón*). Fue tal el interés en difundir esta cinta que fabricó ampliamente la “necesidad” de verla.

Durante casi cinco meses resultó casi imposible asistir a cualquier función en cualquier cine sin evitar el tráiler de esta película. Se promovió demasiado por todos los medios. Incluso, ya estrenada, hubo una demanda legal que pidió retirar la cinta; cancelar su exhibición comercial porque un personaje no autorizó el uso de su imagen. Esto, haya sido real o también fabricado, funcionó como renovada promoción en plan de “véala antes de que la prohíban”. Todo esto representó una campaña hasta entonces inédita. Este panfleto disfrazado de documental estuvo en los medios durante más tiempo de lo concebible.

Recordemos que Béla Balázs en su libro de teoría cinematográfica, *El hombre visible*, decía que muchas películas debían su éxito a una necesidad previa, a un deseo pre-existente en el inconsciente del público, como una cinta sobre la paz o sobre el amor. O sea, que en algún momento esos deseos logran traspasar el ámbito íntimo y se comparten públicamente. Esto lo publicó Balázs tan temprano como 1924, cuando analizaba por qué una película tenía éxito y otra no. Claro, recurría al estudio de actores, tramas y estilos. Pero lo fundamental de su análisis era la trama. Si no había un deseo por los lineamientos de esa trama específica, sería difícil que la cinta tuviera éxito. Es lo que aquí en México muchos productores de la época de oro llamaron “tomarle el pulso al público”. Hoy lo podemos ver con esa sobresaturación de películas protagonizadas por súper héroes. Ante la incapacidad cotidiana de la política y su desprestigio, la fe está en que una súper entidad resuelva la vida y nos salve del inminente apocalipsis nuclear de un manazo, de ahí que abundan tantos demagogos y mesías.

Regresando al tema, lo que nunca dijo Balázs es que la necesidad, con todo cuidado, puede manufacturarse. La mercadotecnia en este sentido es eficiente. Más cuando sabe que tiene un hecho inédito y que con él, ante lo impredecible de la situación planteada, puede crear una campaña que en más de un sentido servirá en cuanto resulte profundamente intimidatoria. *Presunto culpable* no fue una necesidad del público, pero sobre un miedo natural (caer en manos de la justicia), claro que fue fácil fabricar esa necesidad y volver así exitosa una cinta que tal vez, porque no hay cifras confiables al respecto, invirtió diez veces más de lo que recuperó. Su

finalidad, insisto, era otra. Era transmitirle al público la idea “esto puede pasarle a usted o a uno de sus familiares y no tendrá defensa posible; sólo la cárcel le espera”.

Algo similar quiso fabricarse años después con *¡De Panzazo!* (2014), film de Carlos Loret de Mola & Juan Carlos Rulfo, sólo que aquí la “necesidad” no fue lo suficientemente alimentada para que funcionara igual que *Presunto culpable*. La realidad es que el truco sirve sólo una vez: creado el acontecimiento uno, resulta difícil que el acontecimiento dos funcione con los mismos términos y la misma técnica.

Así, pues, se contesta la segunda parte de la pregunta. ¿Por qué ese declive? Porque no ha habido otra película que interese al espectador. O que se le imponga de esa manera.

Entonces, ¿hay o no un auge? ¿Hay o no una moda?

La respuesta es sencilla: por supuesto que no hay un auge. Claro que, en cambio, sí hay una moda.

Ha sido cíclico el interés por el documental. No olvidemos que ante la aparición del EZLN se produjeron infinidad de documentales. De todo tipo. ¿Qué pasó con ese impulso? Que saturó al segmento del mercado que consume documental, sin abrirlo a un público más amplio. Había tanto qué escoger que al final era inútil buscar más allá de lo que fuera inmediato, del día. Casi todos los discursos se concentraban en lo mismo. Eran variaciones sobre un mismo tema y un mismo enfoque. Esto, por supuesto, a la larga fastidió al poco público dispuesto a ver documental. Igual que lo hizo el tema *Presunto culpable*.

Ahora lo que podemos ver es el interés, por supuesto limitado, de ese mismo público hacia ciertas presencias. Véanse *Plaza de la Soledad*, *Bellas de noche*, *El hombre que vio demasiado* y *Hecho en Bangkok*. Historias de prostitutas comunes en el centro de la Ciudad de México, de ex vedettes jubiladas, de un fotógrafo de nota roja convertido en celebridad internacional y hasta cotizado artista de lo mórbido, y de una persona transgénero en su proceso de metamorfosis. Las cuatro cintas tuvieron una decente difusión pero público limitado. Así que podemos decir que no hay auge ni *boom* documentales, sólo interés en ciertos temas que podemos considerar ocasionales. Este año fueron estos cuatro, el próximo quién sabe.

A su vez, las cifras del *Anuario Estadístico* son interesantes. Sí, hay una gran producción, aparentemente diversa, pero eso no se traduce en un auge del documental. Su exhibición se limita a festivalitos y cosas así. No siempre llegan a cartelera comercial porque en efecto, los distribuidores no ven negocio en eso.

Aquí habría que hacer una pausa y analizar si lo que se está produciendo es algo que pueda interesar a un público más amplio que la comunidad que produce y consume en su interior la gran mayoría de estos documentales, muchos de los cuales año con año “aparecen” –porque no se estrenan al ser funciones constreñidas a días y horarios específicos- en acontecimientos como *Ambulante* y similares (una suerte de Corona Capital para el documental: saturar días enteros con todo tipo de propuestas en plan, “si no los viste, ni modo, te los perdiste”).

Ora bien, hablemos de la moda.

Existe un auge de eso que se llama “documental creativo” o “documental de creación”, que deja a veces suelto el tema, como no tomando partido, simplemente presentándolo, a veces con estilo entre descuidado y desdeñoso, casi sugiriéndole al público que sea él quien lo monte o edite para que saque sus propias conclusiones.

Esta tendencia es, realmente, la de un anti-documental: un equivalente a la anti-moda (véase ese estilo minimalista que impusieron Junya Watanabe, Rei Kawakubo, Ann Demeulemeester, Helmut Lang, Jean-Paul Gaultier y tantos otros: un frío desdén deliberado hacia los estilos, que deben ser “ligeros”, “atractivos”, que rompan con lo tradicional pero a un costo, muchas veces bastante elevado; implica llevar literalmente trapos encima que funcionan como la Tendencia Novedosa, siempre cambiante por multiforme).

Si aplicamos lo anterior al documental veremos que, en efecto, responde a una moda sobre el individualismo que oscila en su manejo de las temáticas (del narcotráfico a la migración, por ejemplo) evitando abordarlas con el debido rigor de una investigación. Hay, pues, en este sentido, una constante improvisación, sujeta la mayoría de las veces al criterio del director-creador (siempre con una visión individualista, pero por supuesto), que se manifiesta satisfecho con presentar la camiseta y no el conjunto completo del traje. Igual que la anti-moda.

Parece que basta con elegir a un personaje, seguirlo por días y seleccionar no lo más significativo sino a veces lo más preciosista o lo más vacuo. Dándole cierto énfasis a lo que parece

entrañable pero no lo es. Esto por supuesto provoca una distancia con el hipotético espectador, que instintivamente rechaza el tema, el estilo, el conjunto completo que se le presenta si no tiene al menos un conocimiento mínimo del asunto (histórico o social).

Así como mucha gente no se interesa por la anti-moda, la anti-moda del anti-documental de creación personal no interesa al grueso del público. De ahí que haya muchas propuestas a las que sólo con leer la sinopsis queda claro que carece de mayores espectadores que los cercanos al director.

Recordemos, también, que al decir de muchos, con las nuevas tecnologías iba a ser más asequible la producción de películas. Al igual que la anti-moda, el fenómeno contrario ocurrió: son carísimas; no cualquiera puede producir. Porque son más onerosos. Esos documentales a la deriva pueden capturar en una tarjeta de memoria unas cuarenta horas de tiempo en pantalla, que el montaje reducirá a 90-120 minutos. No sólo se pierde con esto el rigor de un documental bien investigado o realizado, sino los recursos para producirlo; se pierde también el tema.

Queda sólo la auto-complacencia de decir que esa ropa rasgada que se nos presenta como valiosa no es más que una visión que fragmenta algo que, se insiste, tiene valor pero, en realidad, no. Sólo es eso: una prenda rota.

Regresamos en consecuencia siempre a lo mismo: la tendencia contemporánea es hacer documentales derivativos, siguiendo personajes, que mantienen sí, un interés, pero definitivamente limitado. Las cintas mencionadas: *Plaza de la Soledad*, *Bellas de noche*, *El hombre que vio demasiado* y *Hecho en Bangkok*, son cintas, independientemente de su valor estético (de tenerlo), que por supuesto, tendrán siempre una exhibición que interesará a unos cuantos. La evidencia está en las funciones programadas. Duran una semana con cinco funciones en promedio. A la semana dos pierden tres. Si fueron estrenadas en veinte salas, en la semana dos quedan en cinco. Al final, haciendo cuentas a ojo de buen cubero, puede decirse que un documental mediamente exitoso tendrá entre diez mil o treinta mil espectadores. No más. Y eso, con mucha, mucha suerte.

2.- En 2015 se produjeron 50 documentales y se estrenaron 17. Para 2016 se registró la cifra récord de 66 documentales producidos y 23 estrenos. ¿Cuál es su opinión respecto a esta desarticulación entre la producción y su inserción en el mercado ?

**Respuesta:** Hay una sobre-producción. Lo que confirma una auténtica abundancia de recursos. Esta generosidad no se había visto en años.

Cuando existía el Centro de Producción de Cortometrajes (CPC), que produjo por supuesto documentales de todo tipo, los recursos sólo se concentraban ahí y hubo de cumplirse con diversas normas (había directrices claras de qué tipos de documental se harían y cómo).

Por supuesto, hubo directores cuyas propuestas se aprobaron pero era porque embonaban en los planes o intereses del director de producción, el Irving Thalberg que nos merecíamos (léase Rodolfo Echeverría o Margarita López Portillo, a la sazón los mandamases del cine nacional en los respectivos sexenios que sus respectivos hermanos presidieron).

Pero el CPC desapareció. Aparentemente esto ayudó a diversificar las propuestas con los lineamientos, siempre cambiantes, que ahora promueve el Estado mexicano por medio de los diversos programas de apoyo a la producción cinematográfica.

Esta diversificación es patente. Son variados los recursos que se reparten siempre entre innumerables propuestas (50 producciones en un año, 66 en otro: 116 en dos; o sea, que de estrenarse uno por semana, llenarían dos años en cartelera) que, la verdad sea, dicha, tienen escasa cabida en la cartelera comercial.

El mercado cinematográfico está, a su vez, sobresaturado. Se exhiben demasiadas películas (prácticamente cuatro estrenos a la semana, unos 200 al año, más muestras, festivales, semanas dedicadas a un tema, etc.) y los canales de exhibición alternativos aún no se saben explotar a cabalidad (televisión, cable, internet). En consecuencia existe una sobresaturación.

Sobresaturación donde el documental no puede funcionar porque sencillamente no es comercial.

Hay que analizar el fenómeno desde otra perspectiva. ¿De verdad hay público para 116 documentales? ¿Existen espectadores que semana a semana consumirían un documental supuestamente diferente? ¿Cuántos de los que se producen responden a la moda del anti-

documental, o sea visiones muy personales, sin rigor, ni propuesta mayor que ir filmando por filmar, grabando por grabar, capturando por capturar, determinados temas que pueden o no interesar al público?

Vemos la producción como algo en conjunto que enfrenta un problema mayúsculo: no se exhibe. Y el malo pasa ser el distribuidor, el exhibidor o el público. Pero nunca nadie se pregunta si la abundante producción merece exhibirse. Porque el único criterio que se maneja es el cuantitativo. Son demasiadas producciones que es imposible verlas todos. Así que habría que hacer un criterio cualitativo. Pero desde antes de la producción. Porque se ha visto que muchos documentales no responden preguntas elementales sobre los personajes o las situaciones que están presentando (personajes que parecen o desaparecen dentro de la narrativa, el *background* de otros que nunca es explicado, elementos que deberían ser familiares y no están nunca claramente expuestos, situaciones que el creador da por sentadas sin considerar que el espectador no estuvo a su lado produciendo la cinta).

En todas las cinematografías hay películas que nunca llegan a la sala de cine. Desaparecen en el video o en otros canales. Se exhiben así para tratar de no perder dinero. Lo cierto es que muchas de esas propuestas son de baja calidad y nulo interés. Y pierden su inversión, obviamente. Es por esto que urgiría hacer una evaluación de los contenidos y los estilos de muchos de esos documentales que parecen hechos tan sólo para consumo limitadísimo y efímero (de diez documentales que viera un espectador promedio, ¿cuántos recordaría un año más tarde?).

3.- El FOPROCINE, está orientado a apoyar las producciones de calidad, no obstante, este tipo de producciones en el mercado tienen poca relevancia, por ejemplo Quebranto de Roberto Fiesco fue acreedor de diversos premios, empero, en salas solo obtuvo 846 espectadores. ¿Cuál es su opinión respecto al FOPROCINE? ¿Cree usted que representa una forma de mecenazgo ó cumple su función respecto a apoyar documentales que puedan ser objeto de premios en festivales, a pesar de su discapacidad mercantil? ( Y si es posible que opina de los fondos en apoyo al documental, EFICINE, FONCA, PROCINE CDMX)

**Respuesta:** El número de espectadores es correcto; la mejor cifra disponible. Representa un síntoma de que existe una divergencia entre un público medianamente culto, que va a festivales (con el riesgo de que en realidad sea profundamente esnob), donde se premian una y otra vez determinadas películas que al espectador común y corriente no le interesan. Este es el segmento del mercado que mencioné en la otra pregunta.

Este segmento se satura pronto. Así que son pocos los espectadores reales (hay que tomar en cuenta que muchas funciones en festivales, tratándose de documentales, son gratis, dizque para promover la cinta, lo que es una falacia porque la famosa promoción del boca a boca no funciona).

No hay más público porque el documental no es popular y mucho menos lo es el anti-documental que ahora es una tendencia, una moda. En su estudio sobre *La moda*, el filósofo Georg Simmel decía que la moda imita un modelo dado. Con esto establece una tendencia que muchos empiezan a seguir porque es el camino que parece correcto. Más lo parece cuando tiene apoyo social. Pero en este caso, del documental, el apoyo no es social sino gubernamental. Se pone de moda el documental (o, insisto, el anti-documental), y se crea la necesidad de producir cuántos sea posible.

La moda, sin embargo, advertía Simmel, cambia siempre muy rápido. Lo que es saludable. El problema es cuando la tendencia continúa y continua explorando una variante tras otra pero sin sustancialmente aportar nada más que la visión individualista del director. En consecuencia, el resultado es idéntico a la sobreproducción de ropa. Habría que reciclarla. Pero aquí nos enfrentamos a un problema mayúsculo. El creador del producto audiovisual considera su obra singular, por lo que el reciclamiento es imposible.

Se establece así una inercia idéntica a las tendencias de la moda. Los creadores resultan ser una clase dominante, de ahí su enorme producción, y exigen que la clase sometida, los espectadores, consuman sus productos. Por cantidad, no por calidad. Es, en consecuencia, idéntico al fenómeno de la moda que analizó Simmel: la moda forma parte sólo del grupo que la impone, mientras los demás sólo deberíamos seguirla. En este caso, consumir los documentales. Pero el público, tan volátil en sus gustos, se rebela.

Así que no importa cuántos premios tenga un determinado documental. Estos premios sólo sirven para la autoestima de sus creadores y nunca han sido gancho de taquilla. De hecho el público huye de una cinta “premiada”. A no ser que sea, claro, un premio prestigiado, pero sólo hay prácticamente dos: el Óscar y Cannes. Otro ejemplo de moda, cierto, pero al menos de una moda que apela al gusto o el interés del espectador.

Por otra parte, la política que siguen todos y cada uno de los fondos, organizaciones y demás que “apoyan” la creación cinematográfica en cualquiera de sus vertientes, mantiene la lógica que mientras más se produzca, mejor. Porque eso viste excelente a la hora de hacer los alegres números anuales de la burocracia, que por supuesto es ineludiblemente tecnocrática (“*¡en 2015 produjimos 101 películas, pero en 2016, produjimos 102!*” [rabiosos aplausos y gritos de *¡bravo, bravo!*]).

Esta abundante producción se hace en términos nocivos para la economía ya que funcionan a “fondo perdido”. Quiere esto decir que sólo interesa hacer las películas pero nadie se preocupa por recuperar la inversión.

Estos fondos perdidos salen del erario (por ello no sorprende que cada año el presupuesto se recorte y las autoridades hacendarias pongan el grito en el cielo cada que se asigna un presupuesto que saben se perderá en innumerables propuestas que a saber si se estrenan y a ver quién las ve).

Es, en consecuencia, una política económica suicida que sólo está beneficiando a “creadores”, la mayoría de las veces, que presentan puntadas, ocurrencias, propuestas endeblés sobre una señora que viva en situación de calle, las labores de unos pescadores o los sueños y pesadillas de algún personaje pintoresco o entrañable o medianamente famoso.

La parte buena del asunto es la generosidad y los casi ilimitados recursos que se reparten para producir cintas. La parte mala es que lo que usted apunta, que es demoledoramente cierto y no hay forma de cambiarlo: más del 60 por ciento de la producción del documental nadie la ve. Y el otro cuarenta por ciento, cuando tiene suerte, lo ven 846 espectadores.

4. El desarrollo del cine documental mexicano debe cimentarse en términos de rentabilidad cultural (memoria, patrimonio audiovisual de una nación) o a través del consumo en el mercado.

**Respuesta:** Es una pregunta difícil. ¿Acumulamos cantidad o calidad? De las cerca de diez mil cintas mexicanas producidas desde la llegada del cine a México, ¿cuántas tienen esa “rentabilidad cultural”? Una respuesta fácil sería que todas, absolutamente, porque todas y cada una de ellas forman parte del alma nacional. Son los fragmentos que sumados como partes de un enorme mosaico veneciano, conformarían nuestra personalidad nacional audiovisual. De nuevo, sería el criterio cuantitativo. Así que todas, sin excepción, conforman esa memoria, ese patrimonio. Y siguiendo la tendencia de la tecnocracia, pues, todas valen. No importa cuánto, mucho o poco, todas valen.

Pero, ¿deberíamos hacer una selección? ¿Retomar el criterio cualitativo? ¿Quién establece este criterio? ¿Una élite crítica informada? ¿El gusto del espectador? ¿El consumo?

Debería haber un equilibrio. Sólo que en los tiempos actuales todo está profundamente contaminado. El creador ha pasado a ser el crítico de su propia obra. En consecuencia no hay películas malas. Tampoco buenas, por cierto. Siempre son “necesarias”, “importantes”, “urgentes”, de temas “desconocidos” y situaciones que “merecen tener un público”. Esto a la larga es una mentira monumental. Absurda, pero es lo que domina. No hay entrevista de prensa, conferencia, o lo que sea, en donde el creador hable de su obra con distancia o pida al público que la evalúe. De inicio existe una opinión, autocomplaciente, narcisista, que emite el creador. Casi impone un veto hacia cualquiera que disienta con él. Aunque la crítica mantiene cierta independencia hasta cierto punto (no habrá *payola* evidente pero ahora hay “amistades”, “compromisos” que cumplir con productores-distribuidores, por lo que es fácil perdonarle la vida a una cinta o darle de palmaditas al creador en la espalda apoyándolo, aunque sea tibiamente), es evidente que el creador establece sus parámetros de autoelogio (léase “críticos”) para promocionar ampliamente su cinta. Que no nos sorprenda entonces que, ante la suma de factores de la anti-moda del anti-documental, en su terreno sólo haya 846 espectadores.

## ANEXOS III Cuestionario Maestro Carlos Mendoza

Maestro, muchas gracias por permitirme realizar este breve cuestionario, aquí van las preguntas.

1. En el Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2015 y 2016, se incluyó la lista del *top ten* de los documentales más vistos en la televisión pública, sí comparamos el número de espectadores alcanzados por este medio (tv pública) contra el número de espectadores en salas de cine - por ejemplo, el documental *Quebranto* estrenado en salas de cine en 2013 sólo alcanzó un número de 846 espectadores, empero, en su transmisión el 30 de Junio del 2015 por Canal 22 obtuvo el registro de 122,000 televidentes alcanzando el lugar número 2 del ranking en 2015 ¿podríamos afirmar que la televisión pública es el medio idóneo para resolver los problemas estructurales del cine documental mexicano (producción sustentable independiente, escasa distribución, difusión)?

Respuesta. No creo que sea el medio idóneo porque su capacidad de articular la exhibición con la publicidad y el dinero para pagar dicha exhibición está por verse. Pero creo que es un medio mucho más eficaz porque acerca las películas al público. Pero no solo es mejor desde el punto de vista cuantitativo, sino también por las potencial que tiene para propiciar la recuperación económica de los documentales que exhibe.

2. ¿La televisión pública en México en la actualidad ha contribuido al desarrollo del cine documental mexicano, ó sólo es un apéndice cultural de difusión en donde el documental encuentra un espacio desairado de exhibición después de ser enviado del matadero de las salas de exhibición ( Carlos Mendoza *dixit*)?

Respuesta. La televisión pública es potencialmente capaz de exhibir documentales que sean vistos por mucha gente. Creo que también podría crear mecanismos de recuperación económica, pero no es *per se* el medio idóneo para resolver los problemas estructurales del cine documental mexicano. Cuando nos referimos a la televisión como una solución al actual bloqueo que hay en torno a la exhibición del documental, estamos hablando de paliativos a la falta de exhibición y recuperación. Supongo que lo primero es revisar las condiciones de exhibición directa y cambiar lo que hace que no funcionen. Es obvio que esto tiene que ver con TLCAN, con las distribuidoras y los exhibidores. En un contexto así, la televisión representaría una opción complementaria. No veo por qué renunciar a las exhibiciones directas, en una sala grande o pequeña y frente a un público de carne y hueso.

3. El desarrollo del cine documental mexicano debe cimentarse en términos de rentabilidad cultural (memoria, patrimonio audiovisual de una nación) o a través del consumo en el mercado.

Respuesta. Esta es una cuestión importante. No creo que todo el documental que se produzca tenga que cumplir el requisito de ser atractivo para un público numeroso. Siempre hay trabajos valiosos que tienen poco impacto en el gran público y creo que esa clase de películas debe ser objeto de apoyos especiales por parte del Estado. Sin embargo, me parece justo que se hagan documentales que interesen al público y que ese interés sea el punto de partida de políticas de exhibición y recuperación razonables.

4. En el año 2010, la producción de largometrajes por género cinematográfico se estimaba en 80% de películas de ficción y 20% de cine documental. Para 2016 en el resumen estadístico del Anuario del Cine Mexicano se estima que del 100% de producciones cinematográficas nacionales producidas en el año, alrededor del 41% del total de la producción (documental ficción y animación) corresponde específicamente a producciones de cine documental, dando un total de 66 producciones de documentales realizadas en 2016; si bien, existe un auge en la producción de documentales impulsada por las iniciativas del IMCINE, FONCA, acceso a la tecnología, sin embargo, desde 2012 la asistencia al cine documental ha tenido un severo descenso ( en 2011 la asistencia se estimó en 2 millones de asistentes, gran parte de ellos por la película Presunto Culpable y en 2012 en 1 millón 722 mil asistentes), para los años 2015 sólo asistieron 145 mil espectadores y para 2016, 104 mil espectadores ( Ejemplo: a pesar de que el documental Bellas de Noche obtuvo fondos privados vía EFICINE por 6 millones de pesos, solamente recuperó 1 millón 639 mil pesos y 32 mil asistentes) ¿ Se debe tomar con reservas el supuesto boom y moda del cine documental? ¿ O es que no existe ningún auge del documental?

Respuesta. Estos datos tienen mucho que ver con la respuesta anterior. Me imagino que la política de mecenazgo del IMCINE, que apoya la producción de documentales a fondo perdido, y se conforma con que las películas que produce ganen premios en los festivales, tiene qué ver con la elección de los temas y enfoques que hacen los documentalistas, cada vez más alejados del público. Aparentemente, los dineros fáciles que les da el gobierno, hacen que estos documentalistas no se preocupen por acercarse a las temáticas que interesan a la gente. El ejemplo de Presunto culpable, es significativo. Se trata de un documental bien realizado (el mérito es del documentalista escocés Geoffrey Smith, no del muchacho del CIDE que tiene un crédito, por supuesto), que aborda un tema que le interesa a mucha gente. De ahí su éxito de taquilla. Se puede aducir que el escándalo le favoreció y, si se quiere, que despertó algo de morbo. Pero la película está bien hecha y aborda el tema de la deficiente impartición de justicia, que interesa a mucha gente; otra cosa es que se trate de un documental veladamente militante de derecha. Hay otros ejemplos de documentales que la gente quiso ver en las salas comerciales y fuera de ellas, por los asuntos que abordan, más allá de la suerte que tuvieron en los festivales. Creo que todo esto tiene que ver con el decreciente auge del documental. Mejor dicho, creo que se trató de un apogeo hasta cierto punto inducido. De un efecto de la sinergia que se crea entre el IMCINE y los festivales. Me parece que las cifras que muestras, la caída estrepitosa del número de espectadores en un par de años, también se refleja en las escuelas de cine, al menos en el CUEC, en donde cada día son menos los estudiantes que quieren hacer documental. Como sucedía hace diez años.

Muchas gracias por sus respuestas.

## ANEXO IV FOPROCINE: ingresos obtenidos por comercialización

FONDO PARA LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA DE CALIDAD  
INTEGRACIÓN DE RECURSOS CAPTADOS POR EXPLOTACIÓN COMERCIAL DE PELICULAS AL 31 DE DICIEMBRE DE 2018.

No.	TITULO DE LA PELICULA	INGRESOS OBTENIDOS POR COMERCIALIZACION
1	0.56%	10,633.27
2	@ FESTIBERCINE	3,508.29
3	12 ONZAS	13,417.40
4	7 SOLES	346,336.66
5	9 MESES 9 DIAS	5.28
6	A LA MITAD DE LA VIDA	115,781.72
7	A LA MITAD DEL MUNDO	1,523.14
8	A PROPOSITO DE BUÑUEL	104,060.47
9	A TIRO DE PIEDRA	60,340.97
10	ABRIR AULAS PARA CERRAR CELDAS	3.21
11	ACME & CO.	603.88
12	ACOSADA ( DE PIEL DE VIBORA)	524,189.41
13	ADAN Y EVA	133,390.37
14	AGNUS DEI	4,767.05
15	ALICIA MAS ALLA	2,878.77
16	AMOR EN FIN	388,263.30
17	AÑOS DESPUES	61,474.30
18	AQUÍ SOBRE LA TIERRA	50,654.00
19	ASI ES LA VIDA	326,824.47
20	AVE MARIA	510,160.00
21	BACKYARD	138,267.26
22	BAJO JUAREZ ( NI UNA MAS )	198,016.06
23	BALA MORDIDA	179,147.75
24	BLATTANGELUS	18,492.64
25	BURROS	2,308.57
26	CAFÉ	3,563.72
27	CARAMBOLA	210,955.44
28	CARCEL DE CARNE	117,271.71
29	CARMITA	17.14
30	CARNAVAL DE SODOMA	41,273.39
31	CARRIERE 250 METROS	171.71
32	CEFALOPODO	128,868.48
33	CHALAN	1,839.35
34	CHICOGRADE	3,824.54
35	CIUDAD DE CIEGOS -	55.61
36	CIUDADES OSCURAS	79,892.94
37	COMO NO TE VOY A QUERER	234,963.90
38	CONOZCA LA CABEZA DE JUAN PEREZ	559,862.10
39	CORAZON DEL TIEMPO	34,125.82
40	CORAZONES ROTOS	809,741.42
41	CRONICA DE UN DESAYUNO	248,043.34
42	CUATES DE AUSTRALIA	150,226.19
43	CUENTOS DE HADAS PARA DORMIR COCODRILOS	676,411.81
44	CUMBIA CALLERA	206,740.59
45	DE DIA Y DE NOCHE	4,515.55
46	DE IDA Y VUELTA	268,561.70
47	DE LA CALLE	50,782.50
48	DE PURO AIRE	5,074.78
49	DESERTO ADENTRO	22,318.59
50	DIGNA ... HASTA EL ÚLTIMO ALIENTO	43,759.15
51	DISTANCIAS CORTAS	21,305.02
52	DOLARES DE ARENA	154,178.88
53	DOMAR EL TIEMPO	15.14
54	DONDE NACE LA VIDA	13,754.31
55	EL ALBERGUE	12.15
56	EL ALIENTO DE DIOS	3,423.77
57	EL BAILE DE SAN JUAN	176.30
58	EL CHARRO DE TOLUQUILLA	1,216.33
59	EL CIRUELO	19.70
60	EL COMIENZO DEL TIEMPO	25,506.15
61	EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA	1,765,726.27
62	EL CRIMEN DEL PADRE AMARO	10,658,047.15
63	EL CUARTO DESNUDO	2,561.76
64	EL GAVILAN DE LA SIERRA	13,884.08
65	EL HOGAR AL REVES	213.07
66	EL HOMBRE QUE VIVIÓ EN UN ZAPATO ( EL GÜERO)	50,288.24
67	EL INFIERNO	1,193,174.39
68	EL LENGUAJE DE LOS MACHETES	125,297.37
69	EL MAESTRO PRODIGIOSO	44,203.66
70	EL MAGO	265,055.93
71	EL MILAGRO DEL PAPA	131,654.33
72	EL MISTERIO DEL TRINIDAD	175,107.04
73	EL ULTIMO BOLERO	99.77
74	EL VIAJE DE TEO	4,379.82
75	EL VIAJE DEL COMETA	29.84
76	EN EL HOYO	5,634.13
77	EN EL OMBLIGO DEL CIELO	232,196.19
78	EN EL PAIS DE NO PASA NADA	511,890.78

79	ENTRE A TARDE Y LA NOCHE	54,994.41
80	EQUILIBRIO Y RESISTENCIA	261.53
81	ERENDIRA IKIKUNARI	19.76
82	ESCRITO EN EL CUERPO DE LA NOCHE	33,953.50
83	ESPERAME EN OTRO MUNDO	181,530.70
84	ESPIRAL	409,035.76
85	ESTRELLAS SOLITARIAS	9,784.35
86	FELIX	8,083.80
87	FLOR DE FANGO	315,722.32
88	FLOR EN OTOMI	44,934.80
89	FLORES EN EL DESIERTO ( WIRRARIKA)	10,361.69
90	FLORES PARA EL SOLDADO	115.72
91	FRANCISCA	15,306.64
92	GENERACIÓN SPIELBERG	6,165.27
93	GIMME THE POWER	92,528.88
94	HAVAN YORK	140.71
95	HECHO EN CHINA	56,121.46
96	HELI	31,151.02
97	HIJAS DE SU MADRE ( LAS BUENROSTRO )	494,175.21
98	HISTORIAS DEL DESENCANTO	25,388.29
99	IMPLACABLE	4,589.53
100	JAPON	284,939.79
101	JOSE CRUZ A 10 METROS DEL INFIERNO	51,891.89
102	LA CALLE DE LA AMARGURA	92,847.82
103	LA CARTA... SAGRARIO NUNCA HAS MUERTO PARA MI	38.10
104	LA CEBRA	151,896.68
105	LA CUERDA FLOJA	77,362.98
106	LA EXTINCIÓN DE LOS DINOSAURIOS	83,873.56
107	LA FRONTERA INFINITA	273,867.33
108	LA HIJA DEL CANIBAL	664,493.67
109	LA LEY DE HERODES	273,024.24
110	LA MALETA MEXICANA	2,482.44
111	LA MITAD DEL MUNDO	146,475.79
112	LA NIÑA EN LA PIEDRA	349,358.78
113	LA PIEDRA AUSENTE	22,110.62
114	LA REVOLUCIÓN DE JUAN ESCOPETA	5,444.21
115	LA REVOLUCION DE LOS ALCATRACES	52,790.71
116	LA SANGRE ILUMINADA	15,094.31
117	LA TIRISIA	80,792.80
118	LA TREGUA	206,149.09
119	LA ULTIMA MIRADA	2,708.44
120	LA VIDA DESPUES	98,714.32
121	LA VIDA INMUNE	93,234.61
122	LABERINTOS DE LA MEMORIA	12,459.22
123	LAS BUENAS HIERBAS	534,576.01
124	LAS CARAS DE LA LUNA	188,126.92
125	LAS RAZONES DEL CORAZÓN	2,515.26
126	LAS VUELTAS DEL CITRILLO	159,824.47
127	LECCIONES DE GUERRA	14,826.30
128	LLUVIA DE LUNA ( CANTATA)	87,827.58
129	LOS AÑOS DE FIERRO	832.97
130	LOS BASTARDOS	27,294.83
131	LOS DEMONIOS DEL EDÉN	95,030.56
132	LOS INSOLITOS PECES GATO	298,618.28
133	LOS MEJORES TEMAS	7,974.63
134	LOS OTROS CALIFORNIOS	91,092.68
135	LOS PASOS DE ABRAHAM	3,973.89
136	LOS REYES DEL JUEGO	86,085.16
137	LUPE, EL DE LA VACA	13,923.52
138	LUZ SILENCIOSA	83,515.87
139	MARGARITA	4,391.13
140	MAS AMANECERES	3,016.14
141	MAS QUE NADA EN EL MUNDO	204,324.85
142	MAS VALE MAÑA QUE FUERZA	54,635.26
143	MEXICO BARBARO	504.37
144	MI UNIVERSO EN MINUSCULAS	20,823.31
145	MI VIDA DENTRO	221,949.22
146	MORIR DE PIE	953.00
147	MORIRSE ESTÁ EN HEBREO	103,932.72
148	MOSCA	2,545.08
149	MUROS	140.18
150	MUSICA OCULAR	17.05
151	MUXHES, AUTENTICAS, INTREPIDAS Y BUSCADORAS	35,953.82
152	NADIE ES INOCENTE 20 AÑOS DESPUES	2,574.29
153	NESIO	555,140.94
154	NIÑO FIDENCIO: DE ROMA A ESPINAZO	13,323.32
155	NO HAY LUGAR LEJANO	136.14
156	NO QUIERO DORMIR SOLA	634.31
157	NORTEADO	209,273.88
158	NOTICIAS LEJANAS	102,107.39
159	OBEDIENCIA PERFECTA	1,243,200.00
160	OPERA	65,667.78
161	OTAOLA O LA REPÚBLICA DEL EXILIO	202,524.93
162	OTILIA RAUDA	30,271.80
163	OTRO TIPO DE MUSICA	75.92
164	PALABRAS MAGICAS	57,045.14
165	PARPADOS AZULES	370,397.32
166	PARTES DE UNA FAMILIA	7,265.03
167	PARTES USADAS	26,772.25
168	PERFUME DE VIOLETAS	3,929,490.92
169	PREFIERO MORIR DE PIE	7,064.97

170	PRESUNTO CULPABLE	2,003,315.13
171	PRINCIPE AZTECA	578.52
172	PURGATORIO	26,133.79
173	QUEBRANTO	9,544.14
174	QUEMAR LAS NAVES	18,725.33
175	QUE SUEÑAN LAS CABRAS	49,540.36
176	RABIOSO SOL, RABIOSO CIELO	319,615.22
177	REHJE	45,505.08
178	RETRATO DE UN VAMPIRO	385.22
179	RETRATOS DE UNA BUSQUEDA	2,705.89
180	RITO TERMINAL	276,890.95
181	ROSARIO	24,077.31
182	SANTITOS	215,841.49
183	SEGUIR SIENDO: CAFÉ TACUBA	80,761.65
184	SEGUIR VIVIENDO	21,812.47
185	SERES HUMANOS	69,341.70
186	SEXO POR COMPASIÓN	176,902.19
187	SEXO, PUDOR Y LAGRIMAS	11,036,442.74
188	SOMOS LO QUE HAY	841,721.86
189	SONEROS DE TESECHOACAN	26,686.59
190	SU ALTEZA SERENISIMA	192,161.33
191	SUÑU	8,003.89
192	TIERRA BRILLANTE	41.62
193	TIJUANEADOS ANONIMOS	5,410.52
194	TODO EL MUNDO TIENE ALGUIEN	28,272.46
195	TODOS LOS DIAS SON TUYOS	396,000.00
196	TRAZANDO A LEIDA	50,180.96
197	UN DIA MENOS	20,500.71
198	UN DULCE OLORES A MUERTE	64,807.26
199	UN EMBRUJO	226,510.37
200	UN MUNDO MARAVILLOSO	158,671.20
201	UN MUNDO RARO	1,165,105.21
202	UNA PARED PARA CECILIA	160,153.77
203	VAHO	135,631.89
204	VARIOS FILMIN	4,459.47
205	VERA	23,615.13
206	VIAJE REDONDO	400,932.38
207	VICTORIO	176,284.25
208	VIENTO APARTE	2,960.24
209	VISA AL PARAISO	38,906.54
210	VOCES DEL SUBTERRANEO	16,161.30
211	VUELVE A LA VIDA	58,346.97
212	WORKERS	52,000.00
213	YO SOY LA FELICIDAD	400.20
214	VARIOS TITULOS	3,146,758.14

**TOTAL DE INGRESOS POR EXPLOTACIÓN COMERCIAL: 58,284,261.64**