

# EL ESTADO Y LA IMAGEN EN MOVIMIENTO



*El Estado y la imagen en movimiento*  
*Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*

terminó de imprimirse en noviembre de 2012 en los talleres  
de Impresora y Encuadernadora Progreso, IEPSA,  
en San Lorenzo 244, Col. Paraje San Juan, Deleg. Iztapalapa,  
México, D.F. 09830.

El tiraje fue de 1000 ejemplares.

## — DIRECTORÍO —

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar Guerrero

Presidenta

Instituto Mexicano de Cinematografía

Marina Stavenhagen Vargas

Directora General

Cuauhtémoc Carmona Álvarez

Coordinador General

Rodrigo B. Soto Zermeno

Director de Finanzas, Evaluación y Rendición de Cuentas

Rodrigo Chávez Pérez

Jefe del Departamento de Planeación Estratégica

Judith Bonfil Sánchez

Directora de Divulgación Cinematográfica

Cristina Prado Arias

Directora de Promoción Cultural Cinematográfica

Hugo Villa Smythe

Director de Apoyo a la Producción Cinematográfica

José Rodríguez López

Secretario Ejecutivo de Fidecine

Marco Julio Linares

Coordinador Ejecutivo de Eficine

Ulises Marcos González

Director de Recursos Humanos, Materiales y Tecnológicos

Virginia Camacho Navarro

Directora Jurídica

ISBN: 978-607-95317-7-5

Derechos reservados © Instituto Mexicano de Cinematografía

Av. Insurgentes Sur 674, Colonia Del Valle, Delegación Benito Juárez, México D. F., 03100 Teléfono 5448 5300.

Las imágenes reproducidas en esta obra forman parte del acervo iconográfico del Instituto Mexicano de Cinematografía, del acervo fotográfico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como de los archivos personales de algunos de los autores que se reproducen bajo su consentimiento.

Imcine fomenta todo tipo de visiones y opiniones sobre la cinematografía nacional. Las opiniones y juicios vertidos en el presente trabajo son responsabilidad de cada uno de los autores.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma, ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo, por escrito del Imcine.

## *Índice*

Presentación Marina Stavenhagen Vargas	8
Prólogo Cuauhtémoc Carmona Álvarez	11
Participación del Estado en la industria cinematográfica, 1896-1932 Aurelio de los Reyes García-Rojas	15
Entre el populismo y la promoción de la iniciativa privada. La política cinematográfica del sexenio de Lázaro Cárdenas del Río Rosario Vidal Bonifaz	31
Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, 1940-1952 Francisco Peredo Castro	75
Encuentros y desencuentros entre el cine mexicano y el Festival de Cannes: la dudosa consagración, 1946-1959 Julia Tuñón	111
Del monopolio de la exhibición a la estatización (ineficiente) de la industria (1952-1964) Arturo Garmendia	135
<i>La sombra del caudillo</i> : el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta David R. Maciel	165
Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el “nuevo cine mexicano” durante el periodo 1971-1982 Eduardo de la Vega Alfaro	227
La reconfiguración de la industria cinematográfica mexicana Isis Saavedra Luna Gerardo Ávalos Tenorio	271
El Tratado de Libre Comercio y la casi desaparición del cine mexicano Enrique E. Sánchez Ruiz	291
El fortalecimiento de la producción desde el Imcine a través de la comunidad cinematográfica Cuauhtémoc Carmona Álvarez Carlos Sánchez y Sánchez	313
La política cinematográfica frente a la convergencia digital: apuntes sobre la definición de la obra cinematográfica como contenido audiovisual Juan Carlos Domínguez Domingo	339
Mismo lugar, diferente tiempo. Notas sobre los espacios alternativos para la exhibición cinematográfica en México, auspiciados por el Estado Ernesto Román	397
Anexos gráficos	418
Sobre los autores	428

**EL TRATADO DE LÍBRE  
COMERCIO Y LA CASÍ  
DESAPARICIÓN DEL CÍNE  
MEXICANO**

Enrique E. Sánchez Ruiz



## Introducción

**E**n la actualidad, la existencia o carencia de posibilidades expresivas en el plano del audiovisual, para un país como México, está sujeta a que sus ciudadanos y su gobierno asuman una postura y una voluntad políticas para apoyar y sostener la capacidad y el *derecho* a tener una industria del audiovisual sólida, plural, diversa, competida y competitiva. Una hipótesis fundamental de la que aquí partimos es que las “fuerzas del mercado”, desencadenadas y por sí solas, no pueden conducir a una mayor competitividad, diversidad y pluralismo cuando se trata de mercados oligopólicos, altamente concentrados, como los de la industria audiovisual.<sup>1</sup> En estos mercados no opera un presupuesto fundamental de la doctrina económica neoclásica (o “neoliberal”): la prescripción de que mientras más competido sea un mercado, más “perfecto” será.<sup>2</sup> Es decir, simplemente no aplica el presupuesto de la existencia de competencia en el mercado, por lo que la oferta y la demanda no funcionan interactuando “sanamente”.

La historia reciente –de hecho, la de todo el siglo pasado– nos demuestra que, en el plano de la producción, el eje de un sector audiovisual productivo y competitivo es una industria cinematográfica establecida y consolidada, como lo fue y ha sido la “hollywoodense”.<sup>3</sup> La industria filmica ha sido la fuente de la gran mayoría de los relatos audiovisuales, en los diversos géneros de ficción, incluyendo los televisivos, provenientes de Estados Unidos, que circularon por todo el mundo durante prácticamente todo el siglo XX. En esencia, la cinematografía sigue siendo, como institución social, un vehículo privilegiado para que los pueblos podamos contarnos historias a nosotros mismos, y relatemos a otros quiénes y cómo somos (así sea imaginariamente), cómo deseamos ser, qué tenemos de único, qué de múltiple y diverso, qué de particular y qué de universal. El cine sigue siendo un sector clave de las industrias culturales contemporáneas, aun con las mutaciones que las tecnologías digitales están introduciendo como mediaciones expresivas, con las múltiples nuevas plataformas de distribución de los relatos audiovisuales. Ante el proceso llamado de convergencia digital entre las tecnologías de información, las telecomunicaciones y las industrias culturales, se puede pensar que el eje para el desarrollo del sector de los “contenidos” será una industria audiovisual consolidada. Y, repetimos, una base fundamental para la misma es una cinematografía bien establecida.

El gran problema es que en el mundo contemporáneo un solo país concentra la capacidad no sólo de contarnos prácticamente a todos los demás sus propias historias, sino también la facultad de decirnos cómo somos, a partir de los estereotipos que tienen de nosotros y de sus visiones etnocéntricas del resto del mundo.<sup>4</sup> Esto último sucede a pesar de que a Hollywood emigra talento de todo el orbe, pues es un imán para quienes no encuentran trabajo en sus propios países.<sup>5</sup> Tristemente, quienes se expatrian a Hollywood, especialmente actores

<sup>1</sup> Sánchez Ruiz, 2006.

<sup>2</sup> Samuelson, 1973.

<sup>3</sup> Sánchez Ruiz, 2003.

<sup>4</sup> Miller, 1978; Toplin, 1993; Woll, 1987; García Riera, 1990; Durán, 1996; Maciel, 2000; Subervi-Vélez y Flores-Gutiérrez, 2002; Cano *et al.*, 2003; “As imagens de crianças hispânicas e Latino-Americanas no cinema de Hollywood”, en *Pensamiento Comunicacional Latinoamericano*, vol. 4, núm. 1; diciembre. <http://www2.metodista.br/unesco/PCLA/revista13/artigos%2013-2.htm>

<sup>5</sup> “Exitosa invasión latina en Hollywood”, *Reforma*, 21 de diciembre de 1997, Secc. “Gente”, p. 10; “Latinos en la industria: El cine en Hollywood parece no distinguir nacionalidades”, *El Financiero*, 24 de abril de 2001, p. 66; “El talento mexicano está en el extranjero”, en “Hey”, suplemento de *Público*, 26 enero de 2004, p. 12. Una descripción muy amplia del caso mexicano en *Proceso*, edición especial, núm. 17, “The Mexican Hollywood”, septiembre de 2005.

y actrices, con frecuencia se ven orillados a representar a sus culturas de origen de manera estereotípica y caricaturesca, de lo cual el exotismo recargado de Carmen Miranda (quien llegó a “enorgullecer” a muchos brasileños) es solamente un atisbo.<sup>6</sup>

Las grandes empresas cinematográficas estadounidenses –las llamadas *majors*– sostienen que su supremacía mundial se debe al maravilloso funcionamiento de la oferta y la demanda en “libre” interacción. Sin embargo, la investigación histórica demuestra que, en diferentes épocas y de diversas maneras, el gobierno de Estados Unidos ha apoyado abierta y definitivamente la apertura y desarrollo de los mercados externos para su cinematografía, especialmente mediante los Departamentos de Comercio y de Estado.<sup>7</sup> Además de las ayudas en términos de investigación (inteligencia comercial), apoyos comerciales de otros tipos y presiones diplomáticas, incluyendo en algunas ocasiones también subsidios directos, el gobierno estadounidense propició que las principales empresas, conjuntadas en un cártel de exportación, rompieran con las “leyes del mercado” competitivo, al operar en los mercados externos como un monopolio de exportación.<sup>8</sup> Esto es muy importante de tener en mente, porque cuando, hoy en día, en otros países se discuten posibilidades de ayuda estatal a las industrias culturales locales, los representantes privados y gubernamentales de Estados Unidos saltan para denunciar que “no se respeta la operación del libre mercado”. El gobierno estadounidense y las corporaciones del entretenimiento de ese país claman por el *free market* ahora que están completamente seguros de su dominio en los mercados mundiales, lo que no se logró gracias a ninguna “mano invisible” del mercado. Así, por ejemplo, en marzo de 2003 se creó la “Coalición de la Industria del Entretenimiento por el Libre Comercio” (Entertainment Industry Coalition for Free Trade),<sup>9</sup> conformada básicamente por las *majors* de cine, música y televisión, entre otras empresas, con la participación de asociaciones y sindicatos de las diversas ramas de las denominadas industrias del entretenimiento.<sup>10</sup> Esta coalición se formó bajo el liderazgo de la Motion Picture Association of America (MPAA), con el principal objetivo de “educar a decisores clave de políticas sobre la importancia del libre comercio, sobre el impacto económico positivo que tiene el comercio en la comunidad del entretenimiento, y cómo las negociaciones comerciales internacionales ayudan a establecer las bases para una sólida protección a la propiedad intelectual”.<sup>11</sup> Resulta claro que lo que defendían era principalmente la llamada “propiedad intelectual”, que está cada vez menos en manos de los creadores y más en poder (“legal”) de las grandes corporaciones. Por otra parte, es bastante paradójico defender el comercio “libre” desde una posición de dominio oligopólico de un mercado, como es el caso de la distribución de películas (y discos y muchos otros bienes y servicios culturales) en el orbe.

<sup>6</sup> Carmen Miranda, actriz, bailarina y cantante “brasileña” del cine hollywoodense de los años cuarenta, usaba sombreros que parecían fruteros y vestía ropas exóticas, para caracterizar un estereotipo muy anglosajón de la “brasilianidad” o, peor aún, de “latinoamericanidad”. Muchos latinoamericanos no se han sentido representados por tan exageradamente colorida apariencia. Por cierto, Carmen Miranda en realidad nació en Portugal.

<sup>7</sup> Véase Sánchez Ruiz, 2003.

<sup>8</sup> Sánchez Ruiz, 2003. Véase también Guback, 1976.

<sup>9</sup> EIC, 2003a.

<sup>10</sup> EIC, 2003b.

<sup>11</sup> EIC, 2003a.

A continuación presentamos a grandes rasgos algunas de las consecuencias más importantes en la cinematografía mexicana de la puesta en marcha del Tratado de Libre Comercio entre Canadá, Estados Unidos y México. Se muestra claramente que el mercado *necesita* de la participación gubernamental para corregir las inequidades que provoca un mercado “libre”, pero altamente concentrado como lo es el mercado cinematográfico internacional.

### *El TLCAN, el sector audiovisual y los intercambios desiguales*

En enero de 1994 entró en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), mismo que, como ya se dijo, vincula a México, Canadá y Estados Unidos en un bloque comercial con más de 400 millones de habitantes, que viven en una superficie de 21 millones 298 mil metros cuadrados y cuyo PIB conjunto constituye cerca de un tercio del total mundial (casi el mismo que el del total de los entonces 15 países miembros de la Unión Europea). En el caso de México, el TLCAN constituyó una especie de corolario de un proceso que había comenzado en el decenio anterior, con la implantación de la política económica llamada “neoliberal”, consistente en una acelerada reducción del aparato de gobierno (y sus intervenciones en la economía), la también apresurada privatización de empresas estatales y paraestatales, la liberalización y desregulación de múltiples sectores económicos y la apertura comercial acelerada con el exterior, entre otras medidas.<sup>12</sup> La tradicional “economía mixta” –con una participación importante del Estado como elemento rector– dio paso a una economía “de mercado”. Si bien se esperaban algunos resultados y consecuencias inmediatas del TLCAN en algunos sectores económicos de los tres países,<sup>13</sup> muchos de los procesos que se desencadenaron fueron simplemente consecuencia de las tendencias previas, es decir, de la aplicación del paquete de políticas neoliberales.

Se debe aclarar que el TLCAN no constituyó en sí mismo una “estrategia de desarrollo”, sino que fue una “táctica” particular, si bien muy importante. Fue sólo parte de una modificación para transitar del anterior estilo de desarrollo “hacia adentro” –con la llamada sustitución de importaciones y políticas proteccionistas de los mercados domésticos– a un desarrollo “hacia fuera”, basado en la promoción del comercio exterior y en la mayor cercanía posible a los postulados de la doctrina económica neoclásica. Es muy importante que quede bien claro que el Tratado de Libre Comercio no era un plan de desarrollo económico (aunque, de nuevo, sí era parte constitutiva de una política más general, neoliberalizadora). Hay que enfatizar, aunque se enoje Perogrullo, que aquel fue un convenio de *comercio*, por lo que los principales indicadores que habría que observar antes, durante y después de su operación, serían esos: los términos del comercio en los diversos sectores de las tres economías. Sin embargo, el supuesto era que los diferentes sectores económicos se dinamizarían al tenor de los “libres” intercambios comerciales.

Canadá se negó a incluir las industrias culturales en las negociaciones del Tratado, como ya había hecho al concertar su previo acuerdo bilateral con Estados Unidos.<sup>14</sup> Dicho país consideró que su “soberanía cultural” se vería amenazada por la inundación de productos culturales estadounidenses que ocurriría. Aunque al gobierno mexicano “no le importó” que se negociaran o no las industrias culturales, éstas quedaron de manera general fuera del

<sup>12</sup> Calva, 1995; Meyer, 1995.

<sup>13</sup> Robert, 2000.

<sup>14</sup> Thompson, 1995.





TLCAN de manera explícita (en realidad quedaron *dentro*, de manera más bien implícita), aunque hubo aspectos como los referidos a derechos de autor o sobre telecomunicaciones que tenían cierta relación con el sector audiovisual (cine, televisión y video). El argumento canadiense de la “excepción cultural” –manejada también por otros países como Francia, por ejemplo, en la Organización Mundial de Comercio– no fue contemplado como opción por el gobierno mexicano. Las películas cinematográficas serían consideradas simplemente mercancías, como los zapatos.

En el caso de las industrias culturales audiovisuales, a la liberalización, privatización y apertura de mercados que ya ocurrían, habría que añadir la modernización, adopción y generalización de nuevas modalidades tecnológicas de distribución de señales, que no comenzaron, sino simplemente *se aceleraron*, con el TLCAN. En lo que se refiere al cine, además de la llegada y expansión de las nuevas salas multiplex, que hicieron renacer el plano de la exhibición, habrá también que añadir que las películas cinematográficas constituyen el “género televisivo” estelar de las nuevas formas de distribución de señales televisuales (cable, satélite, MMDS) y ocupan uno de los primeros lugares en la oferta de la televisión “normal”, por aire. Entonces, estos desarrollos y mucho de lo que ha sucedido en este sector, en parte empujado por el desenvolvimiento tecnológico, se ha debido, más que propiamente al TLCAN de manera directa (en la medida en que este sector no está incluido formalmente en el Tratado), a la aceleración y reforzamiento de tendencias y de políticas económicas –“neoliberales”– que ya venían ocurriendo desde antes, de las cuales, como ya comentamos, el propio TLCAN fue una de muchas consecuencias.<sup>15</sup>

Sin embargo, de hecho sí se realizaron algunos cambios en el espacio audiovisual, en preparación para la firma del Tratado, aunque no de manera completamente sistemática: por ejemplo, se proclamó una nueva Ley Federal de Cinematografía en 1992. El artículo tercero transitorio del entonces nuevo ordenamiento rompía con una tradición proteccionista de la Ley de 1941 (50 por ciento del tiempo de pantalla se destinaba al cine nacional), al disminuir las cuotas de películas mexicanas en las salas de cine; así, se reduciría 5% cada año para pasar de 30% en 1993 hasta 10% el 31 de diciembre de 1997. La ley correspondiente de radio y televisión no se modificó a la sazón. Por otro lado, la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), la principal exhibidora de la cinematografía mexicana, fue privatizada en 1993 como parte del llamado “paquete de medios”, cuyo plato fuerte lo constituyó quizá la empresa Imevisión (que constaba de dos cadenas televisivas de naturaleza comercial, si bien estatales), que habría de transformarse en TV Azteca.

Cuando el Tratado de Libre Comercio estaba por firmarse –y posteriormente, cuando estaba por iniciar su vigencia–, el gobierno mexicano sostenía una actitud optimista, pese a que algunos analistas tenían serias dudas sobre él, o francamente posturas negativas.<sup>16</sup> Por otro lado, algunas evaluaciones al TLCAN olvidan que éste fue primero y sobre todo, un *tratado de comercio* y no un plan de desarrollo más amplio. Así, con respecto a los medios, hemos sostenido que deben evaluarse los intercambios mediáticos preexistentes entre las tres naciones, y no los desarrollos económicos y tecnológicos de una manera casi autónoma, además de que es conveniente distinguir los “efectos” directos del TLCAN de los procesos que ya estaban ocurriendo, o por ocurrir, en virtud de los procesos mundiales,

<sup>15</sup> Sánchez Ruiz, 1995.

<sup>16</sup> Guevara Niebla y García Canclini, 1992; VVAA, 1993; VVAA, 2000.

regionales o nacionales ya desencadenados: entre otros, la “globalización”, el predominio del neoliberalismo y las innovaciones tecnológicas.<sup>17</sup> Es cierto que el TLCAN afectó en mayor o menor medida a todos los sectores y procesos de nuestras economías, pero teniendo como punto de partida –y de llegada– los flujos e intercambios comerciales que, se suponía desde el punto de vista gubernamental, serían benéficos a los tres países. Nos interesamos en un enfoque diacrónico e histórico, en la medida en que consideramos que la vida social, económica, política y cultural no cambia “en un dos por tres”. Por ejemplo, para saber si es, fue o será exitosa una política pública que abandone los procesos a la merced de las fuerzas del mercado, hay que analizar si previamente ha habido o no otras intervenciones de política pública (“imperfecciones” en el mercado libre y competitivo, claman los neoliberales). En el caso de la industria cinematográfica mexicana, sabemos bien que la participación estatal había sido constante, especialmente intensa durante la administración de Luis Echeverría.

### *El “nuevo cine” de la crisis neoliberal*

La “liberalización” de la industria cinematográfica nacional alcanzó su formalización legal con la Ley Federal de Cinematografía de 1992, cuyo proyecto fue enviado por Carlos Salinas de Gortari el 19 de noviembre de ese año y la cual fue aprobada en el Senado, prácticamente sin discusión y con la ausencia del Partido de la Revolución Democrática, el 14 de diciembre de 1992; y, en la Cámara de Diputados, con la oposición del mismo partido el 22 de diciembre. Miembros de la comunidad cinematográfica y de la oposición criticaron la nueva legislación “por fomentar y fortalecer los monopolios y abrir el mercado nacional al cine extranjero”.<sup>18</sup> Mientras la legislación anterior establecía como obligación el que las salas cinematográficas dedicaran 50% de su tiempo de pantalla a producciones nacionales, la nueva disposición preveía una disminución paulatina al 20%, hasta alcanzar sólo 10% en 1997.<sup>19</sup> De hecho, es claro que esta ley fue elaborada en preparación para la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, y sin duda ante el tipo de presiones que, como hemos documentado, ejerce el Departamento de Comercio estadounidense.<sup>20</sup> En 1992 desapareció, por bancarrota, la distribuidora estatal Películas Nacionales (principal distribuidora de filmes mexicanos) y al año siguiente fue privatizada la ya para entonces “disminuida” Compañía Operadora de Teatros, que solía exhibir una proporción considerable de cine mexicano.

Curiosamente, se han hecho algunas evaluaciones más o menos positivas de la gestión de Ignacio Durán Loera como director del Imcine durante el periodo salinista,<sup>21</sup> mientras al mismo tiempo la política económica neoliberal –incluyendo la firma de TLCAN– llevaba a una agudización de la crisis de la industria fílmica,<sup>22</sup> la cual venía devastando al sector desde tiempo atrás, situación que se intensificó durante los años noventa.<sup>23</sup> No hay duda que ello se debió a las políticas neoliberales que cambiaron cualquier tipo de acercamiento nacionalista por el eficientismo del mercado (“si no genera demanda

<sup>17</sup> Sánchez Ruiz, 2001.

<sup>18</sup> De la Vega, 1995.

<sup>19</sup> De la Vega, 1995.

<sup>20</sup> Véase Sánchez Ruiz, 2003.

<sup>21</sup> De la Vega Alfaro, 1995; De la Mora, 2000. Véase también Maciel, 1995.

<sup>22</sup> Véanse los trabajos de Fernández Violante, 2000; Ugalde, 2000; Sánchez Ruiz, 2000. Véase también Dávalos, 1995.

<sup>23</sup> Sánchez Ruiz, 1998.



—es decir, *si no vende*—, no es eficiente”),<sup>24</sup> además de las crisis económicas más amplias, como la de 1994-1995. Pero, dentro de los límites impuestos por esa política pública que considera la acción gubernamental como un “estorbo” al funcionamiento fundamentalista del mercado —equivalente a la ley de la selva, es decir, a la supervivencia del más fuerte— y que, en consecuencia, ya no reconoce un lugar central a alguna forma de nacionalismo en las tareas de gobierno, el Instituto Mexicano de Cinematografía tuvo una actuación ambigüamente “decorosa” durante el salinato.

Un análisis del periodo describe así seis logros de Imcine:<sup>25</sup>

1. El uso intensivo de las coproducciones. Es decir que, “en contraste con las tres administraciones presidenciales previas, el Estado no es ya el único productor en proyectos filmicos individuales”.<sup>26</sup> El director y/o el productor debían buscar, dentro del país o fuera del mismo, los fondos complementarios para su realización. Esto incluyó la firma de diversos acuerdos de coproducción con países como Canadá, Francia y Cuba.
2. “Siguiendo los dictados neoliberales de reducir el papel del Estado en la regulación de políticas económicas, las empresas consideradas ineficientes o inviables financieramente fueron privatizadas, o cerradas”.<sup>27</sup> Sin embargo, esto significó que el Imcine asumió muchas responsabilidades que se distribuían previamente en diferentes empresas paraestatales (sin contar ya las del periodo echeverrista), aunque lo hizo de una manera minoritaria, subsidiaria y casi sin recursos.
3. Con un poco de exageración, pero también de razón, De la Mora comenta que “el tercer logro del Imcine ha sido atraer a las audiencias mexicanas e internacionales, particularmente en Estados Unidos, de nuevo hacia las películas mexicanas”.<sup>28</sup> En realidad, el gran éxito de taquilla del periodo fue *Como agua para chocolate*, pero también es verdad que algunos filmes como *Danzón* de María Novaro, o *Cronos* de Guillermo del Toro, o incluso *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría, llamaron la atención en el llamado “mercado de especialidad” (de “arte”) en Estados Unidos. En México, además de las recién mencionadas, *Sólo con tu pareja*, *Ángel de fuego*, *Mirolava* y *Lolo* “pudieron colarse a los cuadros de las cintas nacionales más exitosas en sus respectivos años de estreno comercial”.<sup>29</sup>
4. El haber incorporado a tres generaciones de cineastas: miembros de las dos previas oleadas de “nuevo cine”, con la tercera, “asegurando continuidad, mientras se propiciaba la innovación. La gran inversión en la promoción de una nueva generación de cineastas egresados de las escuelas de cine se refleja en que 26 películas de las 60 que se produjeron, es decir, 46% del total de las financiadas por el Estado, fueron óperas primas”.<sup>30</sup> A lo anterior, Eduardo de la Vega añadiría: “Los resultados obtenidos en Cannes por *Cronos* (Premio de la Crítica en 1993) y *El héroe* de Luis Carlos Carrera (Palma de Oro al mejor cortometraje en 1994) parecieron confirmar que la apuesta del Imcine a las nuevas generaciones fue, en gran medida, acertada”.<sup>31</sup>

<sup>24</sup> Pero hemos insistido en que el mercado tampoco en realidad funciona “solito”. Sobre los cambios del “nacionalismo revolucionario” al neoliberalismo y a la “condición postmexicana”, véase Meyer, 1995 y Bartra, 1999.

<sup>25</sup> Lo que sigue no es una cita textual. Se le da formato diferente por fines expositivos.

<sup>26</sup> De la Mora, 2000: 45. Un análisis que muestra que a partir de 1980 habían disminuido sistemáticamente las coproducciones en el cine mexicano, se encuentra en: Sánchez Ruiz, 1994.

<sup>27</sup> De la Mora, 2000: 46.

<sup>28</sup> De la Mora, 2000: 46.

<sup>29</sup> De la Vega Alfaro, 1995: 32.

<sup>30</sup> De la Mora, 2000: 48.

<sup>31</sup> De la Vega Alfaro, 1995: 32.

5. El hecho de que una parte sustancial de los directores fueran mujeres: 12 de 60 películas, cuatro de las cuales fueron debuts.
6. Que el cine mexicano haya recibido más de 130 premios y distinciones internacionales en ese periodo.<sup>32</sup>

Personalmente, nos parece que el haber propiciado la entrada de una alta proporción de directores jóvenes –y que una buena parte de los cuales fueran mujeres– es un fruto bastante meritorio. El recurrir a la coproducción múltiple para aligerar los costos de cintas caras como lo fue en su momento *Cabeza de Vaca* (que se logró con la participación de once entidades financiadoras, nacionales e internacionales)<sup>33</sup> también es una política acertada. Y el haber “redimensionado” al sector filmico gubernamental nos parece destacable solamente por haber logrado hacer más eficientes algunas funciones. Sin embargo, no se pudo propiciar de manera más orgánica, integral, el despertar de la industria filmica como tal, puesto que el mercado no puede asignar eficientemente los recursos cuando su estructura es altamente oligopólica (además de que los principales “jugadores” son poderes transnacionales que no entienden ni aceptan argumentos de desarrollo cultural, ni de identidades locales y nacionales –a menos que sean rentables).<sup>34</sup>

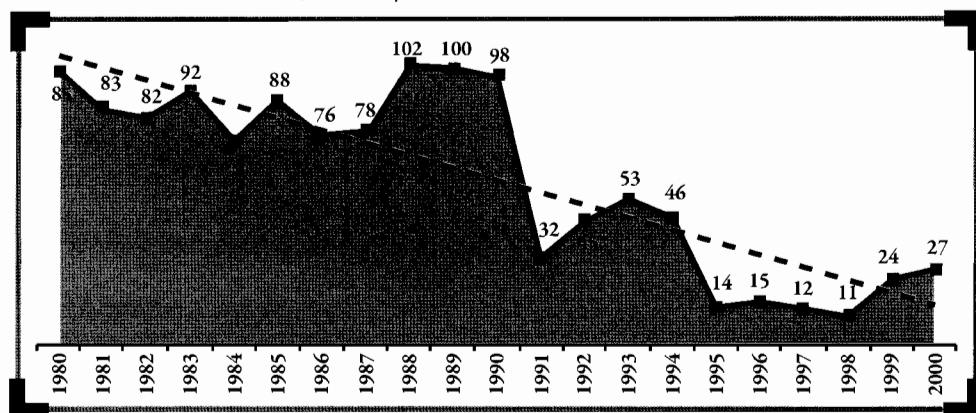
Quizás otro aspecto positivo del periodo salinista haya sido la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) en 1988, y que al año siguiente el Imcine haya pasado a ser parte de esta dependencia, “cambio administrativo que liberó al cine mexicano de una absurda tutela, la ejercida durante largos años por la Secretaría de Gobernación”.<sup>35</sup>

Sin embargo, los intercambios desiguales y el decrecimiento de la producción filmica nacional ya estaban instalados como elementos centrales de nuestra industria cinematográfica.

### *La intensificación de la crisis y la nueva ley de cine*

Ernesto Zedillo recibió en 1994 un país en crisis, cuando en los años anteriores muchos mexicanos creyeron que en verdad el país había ingresado ya al “Primer Mundo”, gracias a la conducción de Carlos Salinas de Gortari, a la entrada en vigor del TLCAN y al ingreso del país a la Organización de Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE). Pero el cine mexicano ya estaba en una crisis cuya manifestación en términos cuantitativos de la producción se puede observar claramente en la gráfica 1.

**GRÁFICA 1. MÉXICO, PELÍCULAS PRODUCIDAS 1980-2000**



<sup>32</sup> De la Vega Alfaro, 1995: 48.

<sup>33</sup> Sánchez Ruiz, 1994.

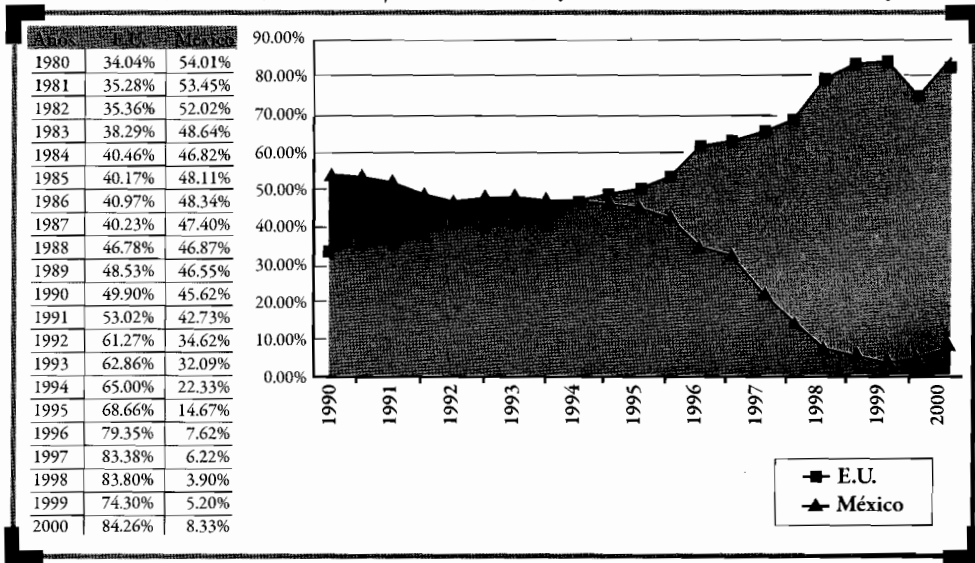
<sup>34</sup> Sánchez Ruiz, 1998.

<sup>35</sup> García Riera, 1998: 357.

Si durante los años ochenta hubo un promedio de casi 88 cintas por año, en el decenio siguiente la media disminuyó a 35 películas anuales, con un mínimo de once en 1998.<sup>36</sup> Podemos ver el promedio también por sexenios: durante el “salinato”, México produjo 62.3 películas anuales en promedio; en la administración de Zedillo la producción disminuyó dramáticamente a un promedio de 17.5 cintas al año. Podemos entonces concluir, a partir de estos datos, que el Tratado de Libre Comercio y las políticas públicas de las cuales éste fue un componente fundamental tienen una relación negativa con la producción, distribución y exhibición cinematográficas nacionales; evidente, por ejemplo, si observamos la tendencia desde mediados de los ochenta hasta mediados de los noventa, cuando, después de tocar fondo en 1997, se nota un ligero repunte en los años posteriores.

Por otro lado, este autor hizo un análisis de los flujos comerciales del sector audiovisual de los tres países signatarios del TLCAN y, como ya lo indicamos, fue muy claro que los términos del intercambio fueron benéficos solamente para uno de los tres países: Estados Unidos.<sup>37</sup> Las películas estadounidenses siempre han sido proporcionalmente más que las mexicanas –o de cualquier otra nacionalidad– en las salas de cine del país. Sin embargo, la enorme disminución de la producción mexicana se ha traducido necesariamente en un predominio casi total de las cintas de Estados Unidos, como puede verse en la gráfica 2.

**GRÁFICA 2. PELÍCULAS MEXICANAS Y DE ESTADOS UNIDOS EXHIBIDAS EN LA REPÚBLICA MEXICANA, 1980-2000 (PORCENTAJES DEL TOTAL)**



Fuente: Estadística de Cultura. Cuadernos núm. 1, 3, 4 y 5, México: Inegi, 1995, 1999, 2000, 2002.

Ante el deterioro inexorable de las condiciones para la producción y exhibición del cine mexicano, durante la segunda mitad de los noventa creció la desazón entre los diversos grupos del gremio cinematográfico. Así, por ejemplo, en 1997 se realizó una marcha-mítin bajo el lema: “Mátenme porque me muero: ¿Quién asesinó al cine mexicano?”; de este movimiento de la comunidad filmica nacional surgieron diversas

<sup>36</sup> Estas estadísticas suelen ser revisadas posteriormente. En realidad, al parecer el año en que hubo menos producciones fue 1997, con solamente nueve filmes.

<sup>37</sup> Sánchez Ruiz, 2001. Véase también Gómez García, 2006; Muñoz Larroa, 2009.

propuestas. La principal giraba alrededor de la necesidad de modificar la ley de 1992. En respuesta parcial a las demandas del sector, en diciembre de 1997 se creó un Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), a cargo del Imcine, con un presupuesto base de 135 millones de pesos. Sin embargo, las respuestas gubernamentales fueron asistemáticas (es decir, no hubo una política más o menos orgánica en el sector), como resultado de cuatro cambios en la dirección del Imcine durante el sexenio de Ernesto Zedillo (y posiblemente también porque el sector no era considerado tan importante para esa administración). Es decir, no solamente no hubo continuidad con las políticas de la administración anterior (lo cual pudo haberse esperado, por mantenerse Rafael Tovar y de Teresa al frente de Conaculta), sino que durante el periodo de Zedillo no se alcanzó a diseñar –y menos a instrumentar– ninguna política pública clara en apoyo al cine mexicano. La grave situación en que se encontraba la industria cinematográfica nacional se puede describir a partir de tres principales rasgos: a) un proceso casi fatal de contracción, en particular de la producción nacional; b) otro de concentración en unas pocas empresas, tanto de la producción como de la distribución y la exhibición; y c) una acelerada transnacionalización, es decir, una cada vez mayor articulación subordinada al mercado mundial, a su vez dominado por la industria cultural más poderosa del mundo, la de Estados Unidos.<sup>38</sup>

A decir verdad, dos sectores de la industria, el de la distribución y el de la exhibición, comenzaron a experimentar un repunte ante el regreso de las clases medias a los cines, motivado por la llegada en 1995 del concepto “multiplex”, con la empresa estadounidense Cinemark, a la que se sumaron de inmediato la cadena más grande mexicana, Organización Ramírez (Cinépolis), y Cinemex, de capital estadounidense y mexicano, misma que posteriormente fue adquirida por un grupo canadiense.<sup>39</sup> Así, por ejemplo, si bien en revistas de negocios se señalaba un repunte de “la industria cinematográfica”, en realidad la gente estaba regresando a las cómodas nuevas salas, equipadas con buen sonido y buena imagen, para ver películas hollywoodenses en su inmensa mayoría.<sup>40</sup> El sector-fuente de lo que de nacional pueda tener la industria –la producción– seguía en crisis. Por otra parte, los sectores menos propiamente “industriales” (más bien, pertenecientes al sector servicios), de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma (Canacine), en la medida en que han sido hegemónicos en la misma, con frecuencia se ostentan como los legítimos voceros de “la industria”.<sup>41</sup>

La situación de desmoronamiento del cine mexicano llevó a diversos grupos a buscar soluciones y hacer propuestas, como hemos visto antes. Así, entre 1995 y 1997 se promovió ante la Cámara de Diputados una iniciativa para realizar modificaciones a la Ley Federal de Cinematografía, que en principio había recibido la simpatía de los tres partidos principales (PRI, PAN y PRD). Sin embargo, al parecer por “instrucciones presidenciales”, la fracción priísta en la Cámara de Diputados obstaculizó el dictamen de la iniciativa de ley, por lo que el periodo legislativo concluyó sin una nueva ley de cinematografía.<sup>42</sup> En la siguiente legislatura, la LVII, hubo dos personajes importantes: una promovía nuevamente la iniciativa de reformas a la ley, y otro la apoyaba. La primera era la diputada –y reconocida actriz, preocupada por su gremio– María Rojo, del PRD y presidenta de la Comisión de

<sup>38</sup> Sánchez Ruiz, 1998.

<sup>39</sup> “Grupo canadiense compra Cinemex”, *El Financiero*, 20 de julio, 2002, Secc. Negocios, p. 18.

<sup>40</sup> Por ejemplo, “El arte del séptimo arte”, en *Alto Nivel*, año 9, núm. 106, junio de 1997.

<sup>41</sup> Y los propios medios cometen ese error también. Véase, por ejemplo, Becerril, 1998. En realidad, “la industria” no hablaba a nombre del sector de la producción, minoritario en la Cámara.

<sup>42</sup> Fernández Violante, 2000.



Cultura de la Cámara de Diputados; el segundo era el diputado Javier Corral, del PAN y presidente de la Comisión de Radio, Televisión y Cinematografía, quien por su parte promovía cambios a la legislación en materia de radio y televisión. Se organizaron varios foros en los que se analizaron las propuestas existentes y la situación del cine mexicano, que en alguna medida culminaron con el simposio “Los que no somos Hollywood”, organizado a fines de septiembre de 1998 en la Cámara de Diputados, por María Rojo. Al mismo tiempo, una comisión encabezada por la cineasta Marcela Fernández Violante, secretaria general del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, redactó la iniciativa que presentó la diputada Rojo ante la Cámara.<sup>43</sup>

En contra de esta reforma, “se movilizaron los intereses económicos de las empresas norteamericanas”:

la Motion Pictures Association (MPA) a través de las compañías dependientes de su material como son las empresas de la exhibición (Cinemex, Cinemark y Organización Ramírez), de la distribución (Film Board y Video Board) y de la televisión (Televisa y TV Azteca) [*sic*], así como las empresas de doblaje y sus trabajadores, cabildaron en contra del proyecto presentado por la comunidad cinematográfica a la Comisión de Cultura de la legislatura 57.<sup>44</sup>

Durante 1998 hubo grandes debates en los que, debido a los intereses encontrados señalados, los distribuidores y los exhibidores se enfrentaron a los productores (y actores, directores, guionistas, técnicos, etcétera) respecto a tres temas principales incluidos en la iniciativa:

1. Mantener la prohibición del doblaje al español de cintas extranjeras para su proyección en salas cinematográficas, excepto en el caso de películas para público infantil y documentales educativos.
2. La restitución de 10 por ciento de tiempo de pantalla para las películas mexicanas, en todas las salas de cine del país.
3. La creación de un fondo de fomento a la industria cinematográfica financiado, en parte, con 5 por ciento de la taquilla.<sup>45</sup>

Después de cabildos por las partes interesadas y controversias en los medios de difusión, entre otras acciones, el 13 de diciembre se aprobó la ley en la Cámara de Diputados,<sup>46</sup> sin embargo, dos días después el Senado modificó –a instancias de la fracción priista– varios de los aspectos clave;<sup>47</sup> no obstante, el “espíritu” de impulso al cine mexicano más o menos prevaleció.<sup>48</sup> La ley fue publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 5 de enero de 1999.<sup>49</sup> La cuestión del doblaje se mantuvo tal como estaba ya en el artículo 8 de la Ley de 1992, pero al cabo de los meses las empresas distribuidoras transnacionales (United International Pictures, 20<sup>th</sup> Century Fox, Buena Vista/Columbia-TriStar) se ampararon ante la Suprema Corte de Justicia de la Nación,<sup>50</sup> la cual falló a su

<sup>43</sup> Rivera, 1998.

<sup>44</sup> Ugalde, 2000.

<sup>45</sup> Fernández Violante, 2000: 111.

<sup>46</sup> Peguero, 1998; “Aprobaron la nueva ley de cine”, *Público*, 14 de diciembre de 1998, Secc. Arte y Gente, p. 10; Cacho López, 1998.

<sup>47</sup> Camargo, 1998; Sutter, 1999.

<sup>48</sup> Ugalde, 2000.

<sup>49</sup> Véase una descripción amplia del proceso en Lay, 2005.

<sup>50</sup> García Bermejo, 1999.

favor, en términos de “libertad de comercio” y de “igualdad”.<sup>51</sup> Con respecto a la cuota del 10 por ciento, el Senado ya había suavizado esta disposición al añadir al artículo 19 el párrafo: “... salvo lo dispuesto en los tratados internacionales en los cuales México no haya hecho reservas de tiempo de pantalla”, con lo cual esta disposición no podía sustraerse al TLCAN. A su vez, el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine) efectivamente se creó, junto con el fideicomiso correspondiente, aunque las fuentes ya no fueron las originalmente propuestas, y los montos se dejaron indefinidos, abiertos a la discreción del Ejecutivo. Muchos aspectos operativos de la nueva ley quedaron sujetos a la promulgación del respectivo reglamento, cuya elaboración tomó dos años. Se ha dicho que Zedillo congeló el proceso de elaboración del reglamento gracias al cabildeo directo –y efectivo– de Jack Valenti, presidente de la Motion Picture Association.<sup>52</sup> En suma, la administración zedillista dejó la responsabilidad al gobierno siguiente. Un aspecto importante del proceso que desembocó en la promulgación de la nueva ley fue que demostró que la comunidad cinematográfica podía constituir un grupo de presión, con capacidades de cabildeo y alta visibilidad mediática, con lo que podía conseguir ciertos resultados favorables por parte de los poderes constituidos, aunque no sin esfuerzos y un poco de lucha.

El Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía se publicó el 28 de marzo de 2001, ya con el nuevo gobierno de Vicente Fox. Si bien en él se hacían algunas precisiones operativas en relación con varios aspectos como el Fidecine, el problema es que seguía sin delinearse una política más completa, integral, sistemática y explícita de fomento al cine nacional. Por ejemplo, en varios artículos (14 y del 31 al 33) se dejaba al arbitrio del Poder Ejecutivo federal (Secretaría de Hacienda, Secretaría de Educación Pública) la dictaminación de una serie de estímulos económicos e incentivos fiscales para promover el cine mexicano; en el Reglamento no había alguna mayor especificación. Por lo tanto, continuaba sujeto a la voluntad política del gobernante en turno el que se establecieran y aplicaran estos estímulos e incentivos. De hecho, el día de la presentación del Reglamento, la presidenta del Conaculta, Sari Bermúdez, anunció que en los días siguientes ella negociaría la aportación de 100 millones de pesos por parte del gobierno federal para el Fidecine,<sup>53</sup> pero no quedaba claro si cada año el Conaculta y/o el Imcine tendrían que luchar por un monto más o menos arbitrariamente determinado, ante los poderes Ejecutivo y Legislativo. Por otro lado, el director del Imcine, Alfredo Joskowicz, comentó que el Fidecine reactivaría “la parte industrial”, pero que todavía faltaba la habilitación del fondo anteriormente existente para el cine de calidad: “Vamos a pedir apoyo para seguir haciendo cine de calidad e impulsando proyectos que no tengan características exclusivamente comerciales como las que financiará el Fidecine”.<sup>54</sup> Hay que mencionar que, a pesar del predominio del enfoque neoliberal en las políticas públicas durante las administraciones federales desde Salinas hasta Calderón, la propia comunidad cinematográfica ha luchado de frente a –aunque también *desde*– las dependencias como el Imcine, obteniendo algunos logros que por lo menos han impedido una debacle total de la industria cinematográfica nacional.

En líneas generales, si bien persistían ambigüedades y vacíos,<sup>55</sup> se hicieron algunas evaluaciones positivas del marco legal logrado, por parte de sus propios propugnadores,

<sup>51</sup> “La Suprema Corte autorizó el doblaje de películas. No habrá represalias contra las empresas”, en *Público*, 8 de marzo de 2000. Véase Coria, 2000.

<sup>52</sup> Hernández, 1999a; Hernández, 1999b.

<sup>53</sup> Mateos-Vega, 2001.

<sup>54</sup> Mateos-Vega, 2001.

<sup>55</sup> “Persisten ambivalencias en la ley y el reglamento de cine”, *La Jornada*, 8 de junio de 2001, Secc. Cultura; descargado el 14 de agosto de 2001 de: <http://www.jornada.unam.mx/2001/jun01/010608/06an1cul.html>; García Bermejo, 2001.



como el líder de la Sociedad General de Escritores de México (Sogem), Víctor Hugo Rascón Banda, quien “consideró que el resultado final es positivo, pues ya se contempla la creación del Fidecine [...] la obligatoriedad de exhibición para todas las cintas mexicanas y el 10 por ciento de pantalla anual para ellas”,<sup>56</sup> a lo que María Rojo añadió: “Desgraciadamente, el doblaje ya no quedó en nuestras manos, pero tenemos el apoyo de las autoridades”.<sup>57</sup> Tanto la ley como su reglamento constituyen un marco jurídico útil para generar una política pública más amplia que incluya acciones de apoyo a los diversos aspectos de la industria y para su posible desarrollo futuro, comenzando por la definición “oficial” de la actividad en la propia ley.

Su artículo cuarto reconoce a la industria cinematográfica nacional su importancia como vehículo de expresión artística y educativa, que constituye una actividad cultural primordial para la cultura nacional. El seis le otorga a la película cinematográfica y su negativo la categoría de obra cultural única e irremplazable que debe ser preservada y rescatada en su versión original. El decimocuarto considera a la producción cinematográfica de interés social por expresar la cultura mexicana, por lo tanto el Estado fomentará su desarrollo garantizando la expresión pluricultural de la nación, mediante los apoyos e incentivos que la ley señale.

Con estos preceptos el cuerpo legislativo deja de considerar al cine como un vehículo exclusivamente mercantil y obliga al Ejecutivo a tomar una serie de medidas para impulsar y resguardarlo como actividad prioritaria.<sup>58</sup>

### *Relativa recuperación, a pesar de un entorno de políticas contrario a la industria: administración de Vicente Fox*

Si bien el gobierno de Vicente Fox no recibió al país en crisis, como el anterior, no se puede decir que ya se hubiesen sorteado los grandes obstáculos para un desarrollo más incluyente y justo, con todo y que la “macroeconomía siguiera en orden”, según los dictados neoliberales que siguieron los últimos gobiernos priístas y que, desde luego, continuaron los gobiernos panistas.<sup>59</sup>

A pesar de que la política económica de Fox fue básicamente “neoliberal”, como la de sus dos antecesores, en el campo cinematográfico hubo cierto espacio para pugnar por disposiciones que contribuyeran al fomento de la industria. Además de las demandas del sector para que el gobierno ampliara y profundizara las medidas de apoyo al cine, continuaron insertados algunos personajes como María Rojo y Javier Corral en el Poder Legislativo, mientras que en Imcine hubo continuidad al mantenerse Joskowicz como director durante todo el periodo de Fox; como encargado del Fidecine estuvo Víctor Ugalde. Ambos fueron capaces de canalizar las demandas de los diversos sectores, en especial el de la producción fílmica, hacia las políticas públicas. Los escasos recursos que el gobierno otorgaba al cine fueron bien administrados y se promovieron diversos aspectos: la escritura de guiones, el desarrollo de proyectos, la producción y, dentro de lo posible, la promoción y la distribución. Pero, en virtud de que fuera del Imcine no había en el gobierno panista mucho entusiasmo por la cultura –y, por cierto, ni siquiera había el entendimiento de que el cine podía convertirse, otra vez, en un buen negocio y una actividad económica

<sup>56</sup> Huerta, 2001. Sin embargo, en el seno del TLCAN no había cabida para cuotas y restricciones al flujo de productos audiovisuales provenientes de Estados Unidos.

<sup>57</sup> Huerta, 2001.

<sup>58</sup> Ugalde, 2000.

<sup>59</sup> Osorio, 2000.

“rentable”–, los apoyos se lograban en medio de luchas por la supervivencia del sector.<sup>60</sup> Así, por ejemplo, la comunidad cinematográfica y sus aliados dentro del gobierno lograron que el 15 de diciembre de 2002 el Congreso de la Unión dictaminara que un peso de cada boleto vendido en la taquilla de los cines se destinara para crear un fondo que impulsaría la producción del cine nacional de calidad. Los exhibidores reclamaron porque esto iba a complicar sus prácticas contables y tendrían que incrementar los precios en más de un peso. De inmediato, las principales empresas distribuidoras y exhibidoras, encabezadas por las *majors* estadounidenses, se ampararon y el pleito legal llegó hasta la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Pero lo peor de todo fue una carta con talante prepotente y arrogante enviada por Jack Valenti, dirigente de la MPA, al presidente Vicente Fox, en la cual rechazaba el asunto del peso por boleto, y amenazaba con “retirar el apoyo de la industria fílmica estadounidense a la mexicana”.<sup>61</sup> Un grupo de cineastas e intelectuales mexicanos encabezados por Jorge Sánchez y María Rojo se organizaron para ofrecer resistencia activa a Valenti. Reunieron firmas físicas y electrónicas a través de internet para acompañar otra carta dirigida a Fox. Pero los intereses del sector –que a su vez corresponden a los beneficios de las *majors* hollywoodenses– fueron favorecidos por la Corte. Una evaluación del sexenio en la revista *Proceso* resume todo esto:

En los últimos seis años, la cinematografía nacional no se salvó de las embestidas. El mayor golpe lo dieron los distribuidores y los exhibidores extranjeros, las llamadas *majors* y algunas nacionales, al parar la reforma fiscal del “peso en taquilla” con el apoyo de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Además, la Secretaría de Hacienda, con Francisco Gil Díaz, impidió que se cumpliera el artículo 226 de la Ley del Impuesto sobre la Renta. El cine mexicano no fue tan favorecido en el sexenio de Vicente Fox, aunque al principio el mismo ex presidente propagó que durante su administración lo beneficiaría. Una revisión del tema en las páginas de *Proceso* arroja que, debido a la falta de una política cultural, el séptimo arte resultó muy afectado, de acuerdo con algunos de sus más valiosos creadores.<sup>62</sup>

Todavía en 2003, hubo por parte de los economistas y contadores de la Secretaría de Hacienda lo que la comunidad cinematográfica interpretó como una nueva agresión gubernamental: el 7 de noviembre, en el Proyecto de Presupuesto de Egresos y de la Ley de Ingresos para el año 2004, se anunciaba “la disolución, liquidación, extinción, fusión o enajenación” de diversas entidades gubernamentales y paraestatales, entre ellas el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), los Estudios Churubusco Azteca y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), entre otros pertenecientes a otras ramas. Finalmente, ante las protestas de la comunidad cultural en su conjunto, así como del propio Conaculta y otras instituciones, el gobierno reculó en su intento de suprimir al dichas entidades.<sup>63</sup>

Una medida que los cineastas habían estado solicitando al gobierno desde varios años atrás era un apoyo fiscal que ya había mostrado sus bondades en países como Argentina, Brasil y Canadá. Así, en noviembre de 2004, Javier Corral presentó ante el pleno de la Cámara de Senadores la propuesta de un decreto para reformar el artículo 226 de la Ley del Impuesto sobre la Renta, con el fin de otorgar estímulos fiscales a la rama de la producción de la industria cinematográfica nacional. En diciembre se aprobó la iniciativa y entró en

<sup>60</sup> “Productores de cine piden incentivos fiscales”, en *Público*, 20 de junio, 2002, Secc. Cultura, p. 6.

<sup>61</sup> “Polémica y confusión genera la carta de Jack Valenti a Fox”, *La Jornada*, 13 de febrero de 2003.

<sup>62</sup> Vértiz de la Fuente, 2006.

<sup>63</sup> “Cineastas mexicanos viven una película de horror”, *El Financiero*, 14 de noviembre de 2003, p. 52.



vigor en 2006.<sup>64</sup> A pesar de que en un principio fue difícil comenzar a aplicar el estímulo, poco a poco se ha ido convirtiendo en una piedra angular del fomento gubernamental a la industria cinematográfica. Pero, como ya lo hemos comentado, a menudo hay amenazas para descontinuar o disminuir este instrumento, por lo que la comunidad cinematográfica se tiene que constituir en grupo de presión y cabildear los apoyos.<sup>65</sup> Enseguida examinaremos los datos que muestran una relativa recuperación de la producción del cine mexicano. Sin embargo, como veremos también, la presencia estadounidense continúa siendo abrumadora en el polo de la exhibición. Así, es difícil hablar de una verdadera recuperación de la industria, aunque cualitativamente los cineastas, actores y guionistas mexicanos (al menos algunos de ellos) están haciendo un lugar al “cine mexicano” en el mundo. Veamos esta apreciación de Carlos Fuentes en 2003:

El cine mexicano, después de una hibernación digna de un oso polar, salvado sólo por Ripstein y Hermosillo, ha resucitado con grandes éxitos internacionales. *Amores perros* pasa continuamente por las televisiones europeas. *Y tu mamá también* lleva un año en su sala de estreno en el centro de Londres. Nuestros actores ascienden internacionalmente. Neil Jordan me confía en Dublín su deseo de filmar el *Calígula* de Camus con Gael García Bernal. Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón son solicitados y premiados en todo el mundo. [...]

Paradójicamente, estos sucesos no obtienen respaldo, ni público ni privado, en México. Nuestra producción es magra: apenas unas doce películas el año pasado, comparando con cerca de ochenta en una Argentina en plena crisis. Actores y directores emigran. Los productores no ven un negocio en un sistema que los estrangula a favor de los distribuidores y éstos favorecen al producto norteamericano. El triunfo de los distribuidores sobre los productores y artistas lo confirma la carta de Jack Valenti, jefe de la Motion Picture Association de Estados Unidos al presidente Fox, criticando al modesto impuesto mexicano a la taquilla, hecho corriente en Francia y Argentina. La muerte de Imcine será fatal al surgimiento de nuevos directores. La falta de apoyo oficial al cine contrasta con el vigor del respaldo oficial francés y británico. Imcine, además, formaba a los artistas que, aun sin recursos del Estado, pudieron llegar a filmar. Se cierran los estudios mexicanos. [...] La desidia de los sectores públicos y privados puede matar una de las artes que mayor prestigio y penetración le dan a México en todo el mundo.<sup>66</sup>

### *Los retos actuales del cine nacional*

Durante la administración de Felipe Calderón, la gestión de Marina Stavenhagen en Imcine fue relativamente modesta, pero sin hacer mucho ruido continuó las políticas de fomento de su antecesor, con bastante éxito, pues de las nueve películas producidas en 1997 –cuando muchos creímos ya muerto al cine mexicano– en los últimos se han logrado producir un promedio de 70 filmes anuales. Como lo indicamos antes, un aspecto que ha coadyuvado mucho ha sido el estímulo fiscal, pero más en general el apoyo gubernamental ha sido clave para esta relativa recuperación. No ha sido el mercado, como se pretendió en las otras administraciones “neoliberales”, sino el impulso que han logrado los actores sociales

<sup>64</sup> “Ganan productores de cine mexicano nuevo incentivo fiscal”, *La Crónica de Hoy*, 19 de septiembre de 2005. Consultado el 14 de febrero de 2010 de: <http://www.cronica.com.mx/nota.php?idc=217280>

<sup>65</sup> “Piden cineastas al Senado que SHCP no boicotee estímulo fiscal”, *La Jornada*, 28 de octubre de 2009, p. 7.

<sup>66</sup> Fuentes, 2004.

presionando al gobierno a fomentar esta industria. El siguiente cuadro muestra los números que arrojan como resultado las políticas de fomento al cine mexicano, intentando corregir las tendencias concentradoras y excluyentes producidas por un mercado oligopólico.

**CUADRO 1. INDICADORES POR SECTOR DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN MÉXICO, 2000-2007**

Producción*	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
100% Privado	11	14	7	12	11	11	30	29
Apoyados por el Estado	17	7	7	17	25	42	34	41
<b>Total</b>	<b>28</b>	<b>21</b>	<b>14</b>	<b>29</b>	<b>36</b>	<b>53</b>	<b>64</b>	<b>70</b>
Distribución								
Mexicanas estrenadas	16	19	17	25	18	26	33	43
Extranjeras estrenadas	225	231	243	255	260	253	265	262
<b>Total</b>	<b>241</b>	<b>250</b>	<b>260</b>	<b>280</b>	<b>278</b>	<b>279</b>	<b>298</b>	<b>305</b>
Exhibición**								
Asistentes cine mexicano	11.1	11.9	14.7	7.5	9.0	7.1	11.0	13.4
Asistentes cine extranjero	118.9	127.1	137.3	129.5	154.0	155.9	154.0	161.6
<b>Total</b>	<b>130</b>	<b>139</b>	<b>152</b>	<b>137</b>	<b>163</b>	<b>163</b>	<b>165</b>	<b>175</b>

Fuente: Imcine.

\* Producción y estrenos: Número de largometrajes

\*\* Asistentes: Millones de boletos vendidos

El siguiente cuadro muestra cómo, si bien los estrenos mexicanos se han incrementado en los años recientes, si sumamos las producciones estadounidenses con las coproducciones de Estados Unidos con otros países, resultan en una proporción abrumadoramente mayor. Los estrenos provenientes de otros países resultan entonces muy reducidos.

**CUADRO 2. ESTRENO DE PELÍCULAS POR PAÍS DE ORIGEN, 2002-2007**

País	2002	2003	2004	2005	2006	2007
	17	25	18	26	33	43
Estados Unidos	122	147	136	121	133	142
	22	18	19	25	18	17
Coprod. E.U./Otros países	10	6	10	11	16	15
	19	11	15	16	13	12
España	12	10	15	11	8	10
	12	9	18	22	21	14
Coprod. europeas	22	23	21	13	27	28
	3	10	8	5	8	6
Otros países	7	9	7	14	7	6
	14	12	11	15	14	12

Fuente: Imcine.

Además, durante los últimos años, por lo menos una o dos películas al año han logrado buena aceptación del público reflejada en taquilla. Sin embargo, una o dos películas no hacen *industria cinematográfica*, ni “nuevo cine” y menos “nueva Época de Oro”. Sin embargo, hay consenso en que existen nuevos componentes en la cinematografía mexicana que hacen esperar aportaciones, más que cuantitativas, de orden cualitativo. En todo caso, actualmente se vive una intensificación en la articulación asimétrica con el cine del país vecino. De hecho, aunque las autoridades cinematográficas en realidad no han alcanzado a diseñar –y menos a instrumentar– una política cinematográfica orgánica, sistemática, como ya lo indicamos, sí han ido logrando un panorama de repunte cuantitativo pero, principalmente, uno cualitativo en el sentido de que, al parecer, ha comenzado a rendir frutos la apertura a nuevos talentos cinematográficos iniciada en los noventa. Por ejemplo, David Maciel, especialista estadounidense en cine mexicano y chicano, menciona que la principal tendencia en el cine mexicano de los noventa fue “el gran número de individuos que han debutado desde finales de los ochenta. No sólo directores, sino muchos otros en papeles críticos de la cinematografía hicieron su aparición: fotografía, guionismo, producción, escenografía y música, todos mostrando un talento impresionante”.<sup>67</sup> Estos talentos noveles se han visto potenciados por el surgimiento de nuevas empresas, en particular en la producción, como Argos, Altavista, Titán o Amaranta. Todas estas compañías asumen realistamente su papel de actores en un juego *comercial*, pero a diferencia de los productores tradicionales de los tiempos de “las ficheras”, que quisieron operar sobre la base de un cine de fórmula que menospreciaba la capacidad intelectual del público mexicano, éstos asumen algunos riesgos para lograr ofrecer películas mejor hechas (formal, técnicamente), con algunas aspiraciones estéticas y cualitativas. Usualmente, esto se combina con estrategias publicitarias y de distribución elaboradas por las *majors*, que en el caso mexicano incluyen a una grande local: Videocine, filial de Televisa. El gran problema que vive nuestra aparentemente “renaciente” industria es que los talentos hace ya un par de décadas que comenzaron a emigrar, como ya se comentó. Solamente ganando un pedazo mayor del pastel de las asistencias al cine podremos asegurarles lugar y sustento decoroso a tantos y tan talentosos cineastas. Los directivos de Imcine en las últimas administraciones no han perdido la esperanza de que los fondos principales que alimentan los apoyos estatales (Foprocine y Fidecine) sean recapitalizados por el gobierno, pues “la combinación de estos dos fondos es lo que posibilita que el cine mexicano tenga cierta presencia”;<sup>68</sup> sin embargo, tememos que la mentalidad gerencial predominante en el enfoque neoliberal del gobierno impida que se perciba la importancia del cine como elemento principal para que los mexicanos nos relatemos a nosotros mismos quiénes somos, quiénes hemos sido y cómo deseamos seguir siendo.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Maciel, 1995: 2. Las otras dos grandes tendencias de signo positivo que este analista ve ocurrir desde principios de los noventa son, por un lado, la creciente participación femenina y, por otro, la diversidad temática abordada por los nuevos cineastas.

<sup>68</sup> Citado por Audifred, 2002a; Audifred, 2002b.

<sup>69</sup> García Canclini, 1992.

## Bibliografía

- Audifred, Mireya, 2002a. "El cine mexicano se reactiva". *Público*, 21 de marzo, Secc. Cultura, p. 4
- Audifred, Mireya, 2002b. "Las reglas de Operación del Fidecine, listas". *Público*, 14 de marzo, Secc. Cultura, p. 3.
- Bartra, Roger, 1999. *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*. México: Océano.
- Becerril, Isabel, 1998. "Rechaza la industria del cine modificaciones a la ley federal". *El Financiero*, 24 de septiembre. Secc. Negocios, p. 22.
- Cacho López, Yalín, 1998. "Optimismo de productores por la nueva ley de cine". *El Financiero*, 15 de diciembre, Secc. Negocios, p. 44.
- Calva, José Luis, 1995. "Prólogo", en J.L. Calva (coord.). *Globalización y bloques económicos. Realidades y mitos*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/BAUP/Juan Pablos.
- Camargo, Jorge, 1998. "Regresa Senado Ley sobre cine". *Mural*, 16 de diciembre, Secc. Nacional, p. 2.
- Cano, Paola *et al.*, 2003. "Estereotipos de género y raza en Hollywood, 1991-2002" en *Hiper Textos*, núm. 6, enero-mayo; descargado el 18 de septiembre de 2003, de: <http://hiper-textos.mty.itesm.mx>
- Coria, José Felipe, 2000. "La SCJN mata al cine". *El Financiero*, 13 de marzo, Secc. Cultural, p. 103.
- Dávalos, Federico, 1995. "Notas sobre las condiciones actuales de la industria cinematográfica mexicana", en D. Crovi (coord.) *Desarrollo de las industrias audiovisuales en México y Canadá*. México: UNAM.
- De la Mora, Sergio (2000) "Packaging Mexico: The politics of Mexican film culture in the NAFTA era", N. Klahn, *et al.* (comps.), *Las nuevas fronteras del siglo XXI*. México: UAM.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, 1995. "La política cinematográfica del régimen salinista". *Signos*, núm. 11, enero.
- De la Vega, E.; Sánchez R., E. (comps.) *Bye bye Lumière. Investigación sobre cine en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Imcine.
- Durán, Ignacio *et al.* (coords.), 1996. *México-Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*. México: Filmoteca/CISAN-UNAM/ Imcine.
- EIC, 2003a. "Entertainment companies and trade associations announce creation of Entertainment Industry Coalition for Free Trade". Boletín de prensa de la Entertainment Industry Coalition for Free Trade. 13 de marzo de 2003. Descargado el 18 de abril de 2003 de: [http://www.wpaa.org/jack/2003/2003\\_03\\_13C.pdf](http://www.wpaa.org/jack/2003/2003_03_13C.pdf)
- EIC, 2003b. "Actors, directors, producers, writers guilds and IATSE join Entertainment Industry Coalition for Free Trade". Boletín de prensa de la Entertainment Industry Coalition for Free Trade. 27 de marzo de 2003. Descargado el 18 de abril de 2003 de: [http://www.wpaa.org/jack/2003/2003\\_03\\_27a.pdf](http://www.wpaa.org/jack/2003/2003_03_27a.pdf)



- Fernández Violante, Marcela, 2000. "La exhibición cinematográfica: Espejo de un imperio". En: *Industrias culturales y TLC. Impactos y retos de la apertura*. México: Sogem/RMALC/Fronteras Comunes.
- Fuentes, Carlos, 2004. "Cosecha cultural 2003". *El País.com*, 31 de enero. Consultado el 14 de febrero de 2010: [http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Cosecha/cultural/2003/elpepuculbab/20040131elpbabens\\_16/Tes](http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Cosecha/cultural/2003/elpepuculbab/20040131elpbabens_16/Tes)
- García Bermejo, Carmen, 1999. "Distribuidoras de películas se amparan contra la ley de cine". *El Financiero*, 15 de septiembre, Secc. Cultural, p. 56.
- García Bermejo, Carmen, 2001. "En riesgo, el cumplimiento de la Ley de Cine. Errores en su reglamento". *El Financiero*, 4 de abril, Secc. Cultural, p. 49.
- García Canclini, Néstor, 1992. "¿Quién nos va a contar la identidad? Cine, TV y video en la época del postnacionalismo". Ponencia presentada en el VII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social, 26-30 de octubre, Acapulco, Guerrero.
- García Riera, Emilio, 1990. *México visto por el cine extranjero*, vol. 5, 1970-1988. México: Era/Universidad de Guadalajara.
- García Riera, Emilio, 1998. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1987-1997*. México: Conaculta/Imcine/Canal 22/Universidad de Guadalajara, Ediciones Mapa.
- Gómez García, Rodrigo, 2006. *El impacto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en la industria audiovisual mexicana (1994-2002)*. Barcelona: Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Guback, Thomas H., 1976. *La industria internacional del cine*, 2 tt. Madrid: Fundamentos.
- Guevara Niebla, G. y N. García Canclini (coords.), 1992. *La educación y la cultura ante el Tratado de Libre Comercio*. México: Nexos/Nueva Imagen.
- Hernández, Jesús, 1999a. "Ernesto Zedillo recibirá a embajador hollywoodense. Visita de Estado de Jack Valenti, presidente de la MPA". *El Financiero*, 20 de julio, Secc. Negocios, p. 28.
- Hernández, Jesús, 1999b. "México bajo la lupa. La Motion Picture Association, entre el espionaje y la diplomacia". *El Financiero*, 16 de enero, p. 48.
- Huerta, César, 2001. "Se 'doblan' en México", *Mural*, 30 de marzo, Secc. Espectáculos, p. 20.
- Lay, Tonatiuh, 2005. *Análisis del proceso de la iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica de 1998*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Maciel, David R., 2000. *El bandolero, el pocho y la raza*. México: Conaculta/Siglo XXI Editores.
- Maciel, David, 1995. "Mexican cinema in the '90s". *Current Trends*. Descargado el 8 de agosto de 2002 de: <http://www.sdlatinofilm.com/trends8.html> (originalmente publicado en el programa del Cine Estudiantil: Chicano/Latino & Native Student Film & Video Festival, San Diego, California, 1995).
- Mateos-Vega, Mónica, 2001. "El secretario de Gobernación dio a conocer el Reglamento de la ley cinematográfica". *La Jornada*, 30 de marzo, Secc. Cultura, p. 6A.

- Meyer, Lorenzo, 1995. *Liberalismo autoritario. Las contradicciones del sistema político mexicano*. México: Océano.
- Miller, Randall, 1978. *Ethnic Images in American Film and Television*. Filadelfia: Balch.
- Muñoz Larroa, Argelia Erandi, 2009. *La industria cinematográfica en América del Norte 1992-2006*. México: Tesis de Maestría en Relaciones Internacionales, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM.
- Osorio G., Joaquín (coord.), 2000. *Desafíos y tendencias del México actual*. Guadalajara: ITESO.
- Peguero, Raquel, 1998. "Quedó listo el dictamen sobre la Ley Federal de Cinematografía". *La Jornada*, 13 de diciembre.
- Rivera J., Héctor, 1998. "Refuta Marcela Fernández Violante la acusación de marginar a Canacine en el anteproyecto de la nueva ley cinematográfica". *Proceso*, núm. 1118, 5 de abril.
- Robert, Maryse, 2000. *Negotiating NAFTA. Explaining the Outcome in Culture, Textiles, Autos, and Pharmaceuticals*. Toronto: University of Toronto Press.
- Samuelson, Paul A., 1973. *Economics*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Sánchez Ruiz, Enrique E., 1994. "Las coproducciones en el cine mexicano", en E. Sánchez Ruiz y E. de la Vega Alfaro, *Bye, Bye, Lumière...* Investigación sobre cine en México. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Sánchez Ruiz, Enrique E., 1995. "Remarques sur la globalisation, l'ALENA et l'espace audiovisuel mexicain". En Gaëtan Tremblay y Jean-Guy Lacroix (coords.). *Le projet Monarque. Étude comparée des industries québécoises et mexicaines de l'audiovisuel*. Montreal: GRICIS/Université du Québec à Montréal.
- Sánchez Ruiz, Enrique E., 1998. "El cine mexicano y la globalización: contracción, concentración e intercambio desigual". En Burton-Carvajal, Julianne *et al.* (comps.). *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. México: Universidad de Guadalajara/Imcine.
- Sánchez Ruiz, Enrique E., 2000. "Los medios audiovisuales mexicanos, a cinco años del Tratado de Libre Comercio de América del Norte". En: *Industrias culturales y TLC. Impactos y retos de la apertura*. México: Sogem/RMALC/Fronteras Comunes.
- Sánchez Ruiz, Enrique E., 2001. "Globalization, cultural industries and free Trade: The Mexican audiovisual sector in the NAFTA age". En V. Mosco y D. Schiller (eds.). *Continental Order? Integrating North America for Cybercapitalism*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Sánchez Ruiz, Enrique E., 2003. *Hollywood y su Hegemonía planetaria: Una aproximación histórico estructural*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Col. Babel, 28.
- Sánchez Ruiz, Enrique E., 2006. "Industrias culturales, diversidad y pluralismo en América Latina". *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 11. Universidad Complutense de Madrid.
- Subervi-Vélez, F.; Flores-Gutiérrez, Ma. de los A., 2002. "As imagens de crianças hispânicas e Latino-Americanas no cinema de Hollywood". *Pensamiento Comunicacional Latinoamericano*, vol. 4, núm. 1 (<http://www2.metodista.br/unesco/PCLA/revista13/artigos%2013-2.htm>), diciembre.





- Sutter, Mary, 1999. "Mexican Senate alters film law". *Variety*, 4 de enero. Descargado el 18 de mayo de 2001 de: <http://www.finarticles.com>
- Thompson, John Herd, 1995. "Canada's quest for cultural sovereignty: Protection, promotion, and popular culture". En S. Randall y H.W. Konrad (eds.). *NAFTA in Transition*. University of Calgary Press.
- Toplin, Robert, 1993. *Hollywood as Mirror: Changing Views of "Outsider" and "Enemies" in American Movies*. Westport: Greenwood.
- Ugalde, Víctor, 2000a. "El TLC: La otra conquista". En: *Industrias culturales y TLC. Impactos y retos de la apertura*. México: Sogem/RMALC/Fronteras Comunes.
- Ugalde, Víctor, 2000b. "Una nueva ley ¿Una nueva industria?". *Debates*. Noviembre. Descargado el 23 de abril de 2001 de: <http://www.francia.org.mx/debates/noviembre/leydecine.htm-biovu>
- Varios autores, 1993. *Cultura, medios de comunicación y libre comercio*. México: Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación.
- Varios autores, 2000. *Industrias culturales y TLC. Impactos y retos de la apertura*. México: Fronteras Comunes/RMALC/Sogem.
- Vértiz de la Fuente, Columba, 2006. "El cine, poco agraciado con Fox". *Proceso*, Núm. 1570, 6 de Diciembre.
- Woll, Allen, 1987. *Ethnic and Racial Images in American Film and Television: Historical Essays and Bibliography*. Nueva York: Garland.