

El cine mexicano al final de la pandemia: Industria, nuevos hábitos de consumo, recortes presupuestales y políticas culturales.

Fernando Moreno Suárez
Universidad Iberoamericana

Abstract

Beyond the social, political and health consequences that the global Coronavirus pandemic left behind, the changes caused by the disease in the Mexican film industry are undeniable. If we add to this a new way of consuming audiovisual content, the growth of streaming platforms and the budget and public policy cuts that a new political party that came to power has implemented in the last 3 years, Mexican cinema faces new challenges to continue defending a reputation hard earned in the last two decades. With the disappearance of state support for production and the budget cut for the film industry by the Mexican Institute of Cinematography, the future and continuity of national cinema seems at risk.

Keywords: Mexican Cinema, Public policy, Cultural Industries, Pandemic, Production.

"Un país sin cine es como una casa sin espejos"
Jorge Coscia.

Introducción

Tras darse a conocer la programación del 76 Festival de cine de Cannes, en marzo de 2023, llamó poderosamente la atención que en la lista de las cuatro secciones competitivas no figuró ningún largometraje mexicano a concurso. Solamente, y fuera de la lucha por los premios, en la sección Cannes Premieres, se pudo ver Perdidos en la noche del realizador guanajuatense Amat Escalante.

Lejos quedaron los tiempos en los que Carlos Carrera (Palma de oro 1994), Alejandro Gonzalez Iñárritu (Premio de la semana de la crítica 2000 y mejor director 2006), Guillermo Arriaga (Mejor guion 2005), Francisco Vargas (Premio principal Una cierta mirada 2006), Carlos Reygadas (Premio del jurado 2007, Mejor director 2012), Michael Rowe (Cámara de oro 2010), Michel Franco (Una cierta mirada 2012, Mejor guion 2015, Una cierta mirada 2017) o el propio Amat Escalante (Una cierta mirada 2005 y Mejor director 2013) no solo concursaban en Cannes si no que ganaban premios importantes en el famoso festival.

Indagando en las razones de la ausencia de las producciones mexicanas en Cannes, y en otros festivales de prestigio como Berlín, Venecia, San Sebastián o Locarno en sus ediciones más recientes, la principal, como explicará este texto más adelante, parece tener que ver con un cambio en las políticas públicas, estímulos fiscales y apoyos económicos y de gestión que ha decidido implementar el estado

mexicano y la actual administración federal con relación a su participación en la producción de cine nacional.

Cambio que ha modificado los apoyos a las producciones en las que participa el estado y que, por ende, ha redundado naturalmente en menor presencia en el extranjero.

Una historia que, para poder entender a cabalidad, impone el ejercicio de remontarse a un pasado en el que el cine producido en México ha transitado por una serie de etapas que lo han llevado a labrarse una reputación internacional de calidad y una industria que, tanto en su dimensión de producción como en la exhibición, se han consolidado como una potencia en el concierto fílmico global.

Potencia que recién recuperó, tras la crisis de la pandemia global del Coronavirus que cerró los complejos cinematográficos y alejó al público de las pantallas, con una reapertura positiva que le devolvió un muy honroso cuarto lugar entre los países que mas boletos de cine vendieron en 2022, 181 millones según datos de la CANACINE, Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y también a ser la cuarta nación con mas salas de cine en el planeta con 7537, 219 mas que en 2021 (Canacine, p.26). Un número nada despreciable que generó 12,027 millones de pesos en taquilla. Desafortunadamente, y de eso hablaremos a lo largo de este trabajo, solo 390 millones de esas ganancias fueron recaudadas por películas mexicanas.

Hoy, en medio de una crisis de buenos resultados en taquilla para las cintas hechas en nuestro país, 20% de los estrenos son mexicanos pero esos ganan sólo el 3.5% de la taquilla, y tras su ausencia en los festivales más importantes del mundo, se impone un análisis de lo sucedido en los tiempos más recientes y resulta indispensable preguntarse sobre lo que sucede con los que se rueda cotidianamente por las productoras nacionales. No sólo en lo que se refiere al consumo de sus obras audiovisuales en las mas de 7000 pantallas del país si no en la nueva relación que han establecido los espectadores mexicanos a través de las plataformas digitales.

Algo que, cada vez, hace más común que los largometrajes mexicanos se estrenen a través de la oferta de una compañía de streaming y no en una sala de cine.

Sobre ese particular los datos son contundentes: en 2022 se estrenaron en complejos cinematográficos

de nuestro país sólo 88 de las 258 películas que se hicieron y 21 de ellas lo hicieron en una sola sala. Lo que las convierte en cintas casi invisibles.

Siguiendo con la composición y el origen de los recursos de esas 258 cintas producidas solo el 46% tuvieron apoyo del estado, lo que nos lleva a consolidar una tendencia negativa de los últimos cuatro años en los que las cintas producidas con capital privado dominan el panorama después de casi veinte años de que eso no sucedía.

Atrás parecen haber quedado las últimas dos décadas en las que, gracias a una serie de factores que incidieron en el éxito de la marca México en el panorama fílmico global, se obtuvieron resultados muy positivos. Entre ellos el encumbramiento de los llamados “tres amigos” -Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu y Guillermo del Toro-, quienes ganaron en cinco de seis entregas consecutivas el premio a mejor dirección en los Óscar de la Academia de cine de Hollywood en los años de 2013 a 2018.

Una historia de éxito que empezó, al menos desde una óptica con perspectiva de indicadores financieros con un paquete de políticas públicas que, detectando los triunfos internacionales en festivales entendió la necesidad de apoyar a una industria que buscaba una base sólida y el marco económico para resurgir de sus cenizas. Para hacerlo se concibieron, a finales del siglo pasado y en el primer lustro del siglo XXI, una serie de estímulos fiscales y se revisó la organización de la producción desde el IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) lo que permitió que se produjeran desde entonces más cintas y de mejor manera.

De todas las medidas adoptadas en ese parteaguas que modificó la manera de financiar el cine en México se destaca la ley conocida originalmente como “la 198” y que evolucionó a nuestros días como el Artículo 226¹.

Básicamente “la 198”, después rebautizada como “la 226”, aprobada en 2005 por el Congreso Mexicano, incorporaba a la Ley del impuesto sobre la renta (ISR) la posibilidad de que un contribuyente dedicara hasta el 10% del pago de sus cargas fiscales a la producción de una película nacional. Situación que inyectó anualmente más de 50 millones de dólares, que originalmente pararían en el erario público, y que a partir de esa fecha se dedicarían a financiar proyectos cinematográficos.

A casi dos décadas del inicio de la política, y tras ayudar a financiar más de 405 películas en este tiempo, de entre las cuales se cuentan títulos como Temporada de patos, El violín, Museo, La dictadura perfecta, o Días de gracia, el círculo virtuoso se detuvo ante la llegada de un nuevo partido al poder federal y la decisión de cambiar una serie de políticas públicas que habían sobrevivido a 4 sexenios con sus respectivos presidentes de la república.

Quedaba atrás una medida que ayudó a la recuperación de una de las industrias culturales más relevantes de México que, además de ser una de las responsables de construir una identidad de la nación había ayudado a levantar las pírricas cifras de 1997, año en el que se hicieron sólo 9 películas a 70 en 2007 (IMCINE, 2010, p.201) y a 258 en 2022 (IMCINE, 2022, p.12).

En cuanto al crecimiento en la exhibición en nuestro país en las últimas dos décadas sirvan dos datos como muestra: México está en el segundo lugar, sólo detrás de Rusia, en la instalación de nuevas pantallas triplicándolas en ese periodo de tiempo y cuenta con 782 espacios donde se proyectan películas con una vocación no comercial (IMCINE, 2022, p.13).

Hablando de producción para plataformas y la presencia del cine nacional en las mismas 2022 refleja que en 33 compañías de streaming se detectó presencia de producciones mexicanas, con un total de 4643 títulos de catálogo y se realizaron 92 series de televisión (IMCINE, p.14).

Cerrando esta serie de datos, merece la pena resaltar que hoy hay 270 festivales y eventos cinematográficos en México cada año y se puede estudiar cine, producción audiovisual o equivalentes, en más de 115 centros educativos establecidos. (IMCINE 2022, p.12).

Todo lo anterior, numeralía útil para proponer una reflexión necesaria, que más allá de arrojar respuestas absolutas, aporte un poco de luz sobre algunos pasos a dar.

A lo que se suma una serie de testimonios de los protagonistas de la escena cinematográfica nacional, entrevistados en el programa radiofónico El cine y... dirigido y conducido por el que escribe este texto, y por declaraciones recogidas de otros medios de comunicación sobre el recorte de presupuesto federal y el cambio de políticas públicas culturales que aborda este trabajo. Un cambio de dirección en el manejo de los recursos federales y el apoyo a la cultura, la investigación, la educación y el arte que ha sido hartamente polémico para la opinión pública del país.

Un poco de contexto histórico.

Tras la llegada del cinematógrafo a México en 1896, de la mano de Gabriel Veyre y Claude Ferninand Von Bernard, empleados de la casa Lumiere, el nuevo modo de expresión se posicionó rápidamente como una disciplina que lo mismo maravilló al entonces presidente del país, el general Porfirio Díaz, que a los caudillos de la revolución que lo quitarían del poder unos años después.

En ese contexto, es importante señalar el inicio de una relación indisoluble del cine con el poder y la política que, paradójicamente, va a marcar y

determinar de un modo decisivo la cantidad de producciones que se realizarán y los apoyos que estas recibirán por parte del estado en los más de 120 años de historia de una cinematografía como la mexicana.

Así, justo desde sus orígenes, la primera gran estrella de la películas nacionales fue el propio presidente Díaz mientras abandonaba el Castillo de Chapultepec o cabalgaba por Paseo de la Reforma, algo que abonó en consolidar su imagen de estadista pero que muy pronto obraría en su contra tras eternizarse en el poder durante mas de dos décadas.

La revolución que lo derrocaría, con sus grandes héroes, ideólogos, próceres y generales, también haría uso del cine, para construir la imagen y leyenda de personajes como Francisco I. Madero, Pancho Villa, Venustiano Carranza o Álvaro Obregón. Todos acompañados y retratados por sus propios cineastas de cabecera que, al filmarlos, los harían, además de famosos, inmortales.

A los inicios revolucionarios y de corte eminentemente documental el cine mexicano abrevó en la maestría de grandes autores del cine mundial que vinieron al territorio nacional a rodar cintas que, probablemente sin proponérselo, sentarían las bases de lo que se definiría después como una iconografía clásica y definitoria de lo verdaderamente mexicano. Nombres como los de Sergei Eisenstein, Edoard Tissé o Greg Tolland, que resultarían mentores y modelos naturales de los Gabriel Figueroa, Fernando de Fuentes, Chano Urueta o Emilio "el indio" Fernández.

Visionarios que retratarían en imágenes en movimiento la esencia de un país que se hacia poco a poco mas moderno y que migraba del campo a la ciudad al tiempo que la sociedad se industrializaba.

Un retrato de país que respondía a la realidad del momento y se traduciría en una nación sana cinematográficamente y se establecería en una industria fílmica potente que se concretaría en lo que se llamó "la época de oro del cine mexicano".

Un periodo de aproximadamente 20 años, de 1936 a 1956, en los que se detectó una bonanza caracterizada por un éxito comercial y de critica que definió un estilo y posicionó a las producciones hechas en México entre las mas importantes dentro y fuera del país. Un momento histórico donde el público mexicano veía el cine producido en su propio país y este se revelaba también como una imagen y marca que exportar hacia el extranjero construyendo una identidad reconocible.

Aprovechando, desde luego, la coyuntura de Estados Unidos y Europa involucrados en una guerra mundial y demasiado ocupados para producir la misma cantidad de películas, pero capitalizando esa oportunidad para crecer y florecer como industria.

Un periodo real que, con la llegada de la televisión a los hogares mexicanos, el regreso de Hollywood a recuperar el mercado y público que le pertenecía, y la estatización de buena parte de la producción y exhibición en nuestro país llevaron a la ya mencionada y poco afortunada cifra de 9 películas producidas en 1997. Ante eso, y el arranque de una serie de iniciativas que se tradujeron en las políticas que ayudaron a que la industria se levantara poco a poco, llegamos al escenario de ruptura que reseña este trabajo.

Una situación polémica que, desde la construcción de la opinión pública y las disputas de posiciones encontradas en los medios tradicionales de comunicación y las plataformas digitales, cuestiona el papel del estado mexicano como promotor de la cultura y el arte y como garante del derecho a la construcción de la memoria y el retrato identitario que ofrece el cine.

El principio del fin. El decreto y las voces de la comunidad.

El 2 de abril de 2020, en el Diario Oficial de la Federación, se publicó un decreto del presidente de los Estados Unidos Mexicanos, Andrés Manuel López Obrador, que declaraba extintos 355 fideicomisos, mandatos públicos y análogos que ayudaban a financiar actividades tan diversas como la prevención o ayuda en caso de desastres naturales, el cuidado de las mujeres que sufren de violencia de género o la participación del estado en diferentes esferas de la cultura.

En lo relativo al cine, esto significaba que el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), existente desde 1997, se extinguía y se fusionaría con otro organismo: el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), mismo que a la fecha de publicación de este texto no cuenta con protocolos claros de operación y distribución de recursos.

De este modo, la toma de decisión original por parte del ejecutivo, deshacer estos fideicomisos resultaba, como lo apuntan los periodistas Erika Mendoza Bergmans y Martín Vivanco Lara en un reportaje para la revista Nexos en algo que: "Algunos dicen que se trata de una expropiación, un robo, un disparate que nos acerca a ser la Venezuela del norte. Otros, triunfantes, nos dicen que es un acto histórico con el cual se termina la corrupción anidada por décadas en las arcas de la administración pública. No es ninguna de estas cosas. Lo cierto es que abona, otra vez, a la incertidumbre jurídica en tiempos donde, repetimos, se requiere precisamente lo contrario".

Frente al momento de dicho recorte la palabra clave que se imponía era "incertidumbre", una sensación que permeaba en cada una de las acciones alrededor del financiamiento cinematográfico y como este había funcionado hasta ese momento en México y había soportado un sistema de casi dos décadas para producir películas.

Una falta de claridad que planteaba la idea de que la entrega de apoyos del estado destinados a producciones cinematográficas no estaría ya supervisada por los consejos del fideicomiso, sino por los financieros y economistas de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Un cambio de manos y de protagonismo en las tomas de decisión en el que, de la perspectiva de cineastas y creativos, se pasaba a la de financieros y tecnócratas.

En entrevista en el programa radiofónico *El cine y...* el documentalista mexicano Everardo González comentaba al respecto: “Se violentó la Ley de Austeridad que promulgó la propia cuarta transformación, porque no pasó a revisión de las cámaras...” “Entonces dejó a las autoridades cinematográficas que siempre fueron un aliado de la cultura, o espero signa siendo, en el problemón de resolver una decisión unilateral. Lo que entendíamos por institucionalidad cultural corre riesgos. Por ejemplo, se habla desde grupos de trabajo que están entendiendo los nuevos mecanismos con los que podría operar el FOPROCINE, que quizá podría paralizarse la producción de cine por al menos dos años. Eso es una barbaridad para muchas generaciones”.

Pero ese no era el único traspaso que podrían tener estas iniciativas. “También, que todo se va a integrar al sistema nacional de creadores de arte frente a un anuncio por decreto de un recorte del 75% del gasto público. No entendemos muy bien cómo, pero lo que me preocupa es que no estoy muy seguro de que las propias autoridades sepan cómo, por eso ha habido tanto silencio”.

Volviendo a la columna antes mencionada en la revista *Nexos*, Mendoza y Vivanco lo explicaban con la siguiente analogía, “la 4T nuevamente ha optado por el machete en vez del bisturí”, pues en vez de revisar con cuidado la totalidad y diferencia de los fideicomisos, una variedad de éstos fueron rápidamente llevados a su disolución. “. “Si hacen falta esos fondos para que pueda existir el cine independiente mexicano especialmente darle oportunidad a los que están impulsando nuevos proyectos”, explicó en una entrevista realizada para *El cine y...* por quien esto escribe en el marco del Festival de cine de los Cabos con Gastón Pavlovich, productor mexicano conocido por sus trabajos con Martin Scorsese, como *Silence* o *The Irishman*.

A tan sólo unas semanas de la desaparición del FOPROCINE, y a pesar de que Alejandra Frausto —hoy secretaria de cultura federal del gobierno mexicano— durante la campaña presidencial declaró la importancia de estos fideicomisos, los diputados federales Mario Delgado y Dolores Padierna, de la bancada del partido del presidente de la república MORENA, presentaron una iniciativa para terminar también con el FIDEICINE, en respuesta a la crisis económica por el COVID-19.

“En la ley de austeridad se mencionaron ciertas reducciones en los fideicomisos, y el FIDEICINE respondió en tiempo y forma para justificar su existencia. De repente, amanecemos con la propuesta en la cámara de querer sacarlo de la ley de cinematografía, que es el único fondo por ley”, explica en entrevista Nicolás Célis, productor de películas como *Roma* y otros éxitos internacionales como *La Región Salvaje* o *Pájaros de Verano*.

Tras una movilización en redes, así como varias conversaciones con los diputados, mismas en las que incluso participaron personalidades como Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón, el FIDEICINE se mantendría indisoluto pero sometido a revisiones. “Ha sido un estira y afloja, tengo esta sensación de estar defendiendo algo que debería estar asegurado. Es lo mínimo, la base de, estamos al límite. Lo que estaba amenazado esta semana era tener el único fondo estatal para la producción de un largometraje” explica Alejandra Márquez Abella, directora de películas como *Semana Santa* o *Las Niñas Bien*. “Me pareció un poco penoso que tuvieran que hacer un meet & greet con los grandes exponentes del cine mexicano para que se entendiera que lo que se estaba haciendo era bastante básico y lógico”.

“Hay muchas cosas que revisar y creo que también es importante como comunidad cultural no quitar el dedo del renglón, porque estaba la amenaza y ahora hay una pequeña victoria y subsiste el FIDEICINE”, explica el director Fernando Frías, realizador de la cinta *Ya No Estoy Aquí*, reciente éxito distribuido por Netflix. “Es como ‘te rompo la pierna y te regalo una mula y ya te quedas contento’. Ojo con eso, hay que estar muy a las vivas” explica.

Por estas razones, Frías también elabora sobre la necesidad de tener un cine mexicano que eventualmente deje de apoyarse sólo en los apoyos gubernamentales: “Creo que también es importantísimo, desde nuestra misma comunidad, conectar con el público y no esperar tampoco siempre depender de los fondos públicos. Si queremos vivir de esto y queremos generar una industria, también tenemos que madurar como comunidad cinematográfica. Si esperamos vivir de esto tenemos que hacer que nuestros proyectos sean accesibles y que vayan generando creación de público”. Algo mas que elocuente al pensar en mas de 400 películas producidas gracias a estos estímulos en casi dos décadas

Aunque Frías es sensato al exclamar una necesidad de recuperar públicos, la importancia de estos fideicomisos también recae en una cuestión discursiva: la necesidad de tener una industria cinematográfica plural. En ocasiones, los apoyos estatales pueden ser las únicas opciones para que producciones de grupos desfavorecidos obtengan un financiamiento óptimo. “Una de las grandes consecuencias de la pandemia, es que los espacios recuperados por las mujeres

van a ponerse en duda de nuevo”, explica Alejandra Márquez Abella. “Me preocupa muchísimo porque los temas que nos competen están en segundo término, no están siendo escuchados, no están teniendo la importancia que deberían”, explica.

La directora, Luna Marán, también expresa su consternación alrededor de estos espacios que no están pensados alrededor del lucro económico, sino de la producción cultural: “El cine no sólo es taquilla, también tiene otros usos más allá del artístico *per se*. Es para construir, decir algo y que ese algo sea una reinterpretación de la realidad que a los otros les funcione, les haga sentir o los mueva hacia una conversación distinta. Hay películas que están hechas para tener un impacto social” enfatiza. “Creo que ahora más que nunca es importante revisar los usos del audiovisual y del cine, no sólo en términos económicos y de acumulación de recursos o quién hizo más dinero”.

Luna Marán es originaria de Guelatao de Juárez, en la sierra zapoteca de Oaxaca, y su herencia indígena es parte central del documental *Tío Yim*, que ella dirigió alrededor de la figura de su padre, Jaime Martínez Luna.

En una publicación de twitter la directora Natalia Beristain habló sobre la necesidad de tener un cine con realizadores de diverso origen, ya que la desaparición de estos apoyos pone en jaque “el derecho a la diversidad de contenidos producidos desde los pueblos originarios y afrodescendientes, quienes no tienen cabida en los esquemas de producción transnacional”.

Marán también hace eco de esta necesidad: “[Es necesario que] se generen todos los mecanismos necesarios para que las poblaciones históricamente minorizadas, como lo son los pueblos indígenas, los afros, la comunidad LGBT y las mujeres tengamos las mismas oportunidades de participación”.

Finalmente, tener apoyo estatal rebasa una simple explicación, es un complejo entramado donde se combina la necesidad de impulsar talento nuevo, empoderar a comunidades sin amplitud de recursos y tener un cine que no apunte sólo a la remuneración económica, sino a reforzar una identidad igual de compleja que la de sus habitantes. “Cuando pensamos en estos fondos, en estos recursos que la comunidad ha ido peleando en una lucha histórica desde nuestro quehacer en el cine comunitario, los impulsos y apoyos deben existir, pero deben existir para la diversidad de los tipos de cine que hay. No son un invento, no son una utopía. Existe otro tipo de cine” enfatiza Luna Marán.

Todas las anteriores, reacciones inmediatas ante, primero la amenaza, y después el hecho consumado de la desaparición de los fideicomisos públicos que daban soporte económico a la producción de cine mexicano a través del IMCINE.

Reflexiones finales.

¿Cómo entender el cambio de rumbo de una política cultural de mas de dos décadas como la que emprendió al inicio de su sexenio el presidente López Obrador? ¿Cuál es el futuro de una industria cultural como el cine y su producción y exhibición tradicional frente al embate de las plataformas digitales? ¿Cómo se reacomodarán las lógicas de programación y consumo de lo audiovisual en el escenario post pandemia? ¿Cuál es la responsabilidad y papel del estado con relación a la producción y conservación de la cultura?

En la mas reciente entrega de los premio Ariel de la Academia mexicana de cine, la presidenta de la asociación, la actriz Leticia Huijara, mencionó en su discurso que:

“en la cultura, a pesar de que se le reconoce como uno de los motores del desarrollo, el brutal recorte a los presupuestos ha generado un desgaste sin precedente de las instituciones y de los trabajadores independientes. La precarización del trabajo, la falta de seguridad social, la inseguridad en el empleo, son problemas que también tocan al cine y a sus creadores” y detalló, para dejar clara la posición de la Academia al respecto: “El Estado tiene la obligación de generar las condiciones para facilitar la existencia, la salvaguardia y la promoción del sector creativo. Merecemos trabajar en un contexto regulado de este nuevo sistema audiovisual que procure equilibrios y beneficie a todos, protegiendo la riqueza de nuestros imaginarios colectivos”.

Por su parte Guillermo del Toro, constante defensor de la transparencia y continuidad en los apoyos para la producción comentó vía twitter el 24 de noviembre de 2022: “La sistemática destrucción del Cine Mexicano y sus instituciones - lo que llevo décadas construir- ha sido brutal. Sobrevivimos el sexenio de Lopez Portllo pero esto no tiene precedentes” a lo que su colega Alejandro González Iñárritu agregó: “Un país sin cine es un país ciego, no apoyarlo es no apoyar la causa de una pobreza económica que nadie quiere. Tenemos que redefinir la pobreza, no podemos permitir que haya pobreza cultural, científica, intelectual o espiritual, tenemos que expresarlo porque eso es lo que va a prevenir la pobreza y la desigualdad”.

Más allá de la articulación y defensa organizada por los integrantes de la comunidad cinematográfica del país, y de un cambio en la manera de entender los estrenos en las diferentes posibilidades que tiene hoy el cine para ser visto (por poner dos ejemplos, los mas recientes largometrajes de Ernesto Contreras y Mario Muñoz, El último vagón y Los minutos negros se estrenarán por Netflix y Vix respectivamente sin pasar por una pantalla de un complejo comercial), lo que parece imponerse es un cambio en la manera en la que las cineastas y directores mexicanos levantarán y financiarán sus proyectos.

A más de dos décadas del despegue de un “nuevo cine mexicano”, y a cuatro años de que se extinguieran los fideicomisos que lo financiaban en buena medida, el futuro se adivina lejos del apoyo estatal y la tutela y acompañamiento de organizaciones gubernamentales como el IMCINE.

En lugar de eso, es probable que los gobiernos estatales, instituciones educativas, el capital privado o asociaciones de todo tipo empezarán a aparecer en los créditos y las fotos de arranque de los proyectos cinematográficos o producciones en desarrollo y se generará un nuevo ecosistema mediático que responda a esta nueva realidad. Con todas las implicaciones políticas y sociales que esto conlleva y con las ventajas y desventajas según el caso. Pero con la certeza de que la inercia positiva que ha generado el medio cinematográfico nacional en sus dinámicas y lógicas de producción en las últimas dos décadas son imparables.

Tiempo al tiempo.

Notas finales

¹ El Artículo 226 de la Ley del Impuesto Sobre la Renta, publicado el 7 de diciembre de 2009 en el Diario Oficial de la Federación explica que: “Se otorga un estímulo fiscal a los contribuyentes del impuesto sobre la renta, consistente en aplicar un crédito fiscal equivalente al monto que, en el ejercicio fiscal de que se trate, aporten a proyectos de inversión en la producción cinematográfica nacional, contra el impuesto sobre la renta o el impuesto al activo que tengan a su cargo en el ejercicio en el que se determine el crédito”.

Bibliografía

ARTEAGA, Nelson; MASSE, Carlo y CASTRO, Pablo. Actores y poderes locales en la globalización. UNAM. Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública. 1ª. Edición 2006. ISBN970-9785-45-1

CANACINE. Cámara de la Industria Cinematográfica. Resultados definitivos 2022. Disponible en <https://canacine.org.mx/informacion-de-la-industria/estadisticas/>

CASTELLS, Manuel. La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. 1. La sociedad red. México, Siglo XXI, 2004 (1996) ISBN-10: 9682321700

FERGUSON, Isabel, “Netflix anuncia oficina en la CDMX y nuevas inversiones en México” Expansión, Febrero 12, 2019. <https://expansion.mx/tecnologia/2019/02/12/netflixanuncia-oficina-en-la-cdmx-y-nuevas-inversiones-enmexico>

FLORES Daniel. “Cultura revira a Guillermo del Toro. Niega crisis en el cine mexicano”. <https://www.publimetro.com.mx/nacional/2022/11/28/cine-mexicano-esto-se-sabe-de-la-tesis-en-peliculas-tras-polemica-de-guillermo-del-toro/>

GARCÍA CANCLINI, Néstor. La globalización imaginada. México, Paidós, 1999. ISBN-10: 968853434X

GARCÍA CANCLINI, Néstor. De lo local a lo global: perspectivas desde la antropología. México, UAM, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Antropología, 1994. ISBN-10: 9503409888

GARCÍA CANCLINI, Néstor y SÁNCHEZ RUIZ, Enrique

(Comp.). Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2006. ISBN: 970-27-0937-7

GIDDENS, Anthony. Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas. México: Taurus, 1999. ISBN-10: 9681907949

GÍMENEZ Gilberto. Estudios sobre la cultura y las identidades sociales. CONACULTA, México, 2007. ISBN: 978-968-5087-9-9

HUERTA, César. “Crece la industria del cine y genera mas empleos”. El Universal, Marzo 23, 2019 <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/crece-la-industria-del-cine-y-genera-mas-empleos>

IBERO 90.9. El cine y... <https://open.spotify.com/show/1thH6ZP113UkhOxcUP2ECy>

IBERO 90.9 . El cine y... mexicana en Berlín. Mayo de 2022. Disponible en <https://open.spotify.com/episode/4L7TXqdstnqR35SjhlOI5t>

IBERO 90.9. El cine y... encuentro con los nominados al Ariel. Septiembre 2022. Disponible en <https://open.spotify.com/episode/1L1LcZRCa1yxqkt6cE4aVJ>

IMCINE. Instituto Mexicano de Cinematografía. Anuario estadístico de cine mexicano 2022. Disponible en <http://anuariocinemex.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2022.pdf>

KAPLAN, Marcos. Estado y globalización. UNAM, Instituto De Investigaciones Jurídicas, 2002. ISBN: 986-36-9952-9

LULL, James. Supercultura para la Era de la Comunicación. En J. Lull (ed.), Culture in the Communication Age. London: Routledge, 2000. ISBN, 0415221161

MARTEL Frederic. Cultura Mainstream. Editorial Taurus. Madrid. 2011. ISBN-10: 8430608036

MENDOZA BERGMANS Ericka, VIVANCO Martin. “AMLO y la extinción de los fideicomisos públicos”, Nexos, Abril 6, 2020. <https://eljuegodelacorte.nexos.com.mx/amlo-y-la-extincion-de-los-fideicomisos-publicos/>

QUIROGA, Ricardo. “AMACC se declara en crisis”. <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/AMACC-se-declara-en-tesis-en-crisis-independiente-en-las-reformas-a-la-Ley-de-Cine-20221011-0124.html>

SÁNCHEZ RUIZ, Enrique. Cine y Globalización en México. El desplome de una industria cultural. En Comunicación y Sociedad (DECS, Universidad de Guadalajara), num.33, mayo-agosto 1998, pp.47-91.

THOMPSON, John. Los media y la modernidad. Barcelona, Paidós, 1998. ISBN-84-493-0578-0