



FLACSO
MÉXICO

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales
Sede Académica de México

Maestría en Políticas Públicas Comparadas
VIII Promoción
2017 - 2019

**El valor público de la preservación del patrimonio cinematográfico nacional: el caso de la
Cineteca Nacional en el periodo de 2007-2018.**

Tesis que para obtener el grado de Maestro en Políticas Públicas Comparadas

Presenta:

Christian Emanuel Guerrero Martínez

Directora:

Mtra. Liliana Veloz Márquez

Lectores:

Dr. Jaime Hernández Colorado

Dra. Sughei Villa Sánchez

Seminario de investigación: Políticas Públicas Diversas

Línea de investigación: Políticas públicas culturales.

Ciudad de México, agosto de 2021

Esta maestría fue realizada gracias a una beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT, México)

Resumen

Esta investigación está enfocada en el estudio de la generación de valor público mediante la implementación de la política cultural de preservación del patrimonio cinematográfico nacional, para lo cual, se hizo un acercamiento a la gestión de la Cineteca Nacional en el periodo de 2007-2018. El argumento que sostiene es que el diseño normativo y de gestión de la política de preservación cultural no están orientados a la generación de valor público, en tanto que, su estructura ha estado marcada por intereses de gobierno, como la censura de contenidos, y privados, como el consumo y la generación de valor económico, intereses que han dejado de lado el beneficio público, como el acceso a esos bienes para la población y la transferencia de los mismos a otras generaciones. Por lo que, las deficiencias identificadas incrementan el riesgo de pérdida permanente del patrimonio cinematográfico y la preservación inercial de bienes cinematográficos, en tanto que no se contó con criterios de priorización para el reconocimiento de los bienes con mayor valor cultural, histórico, estético o con características identitarias y expresivas de México, lo cual pone en riesgo el ejercicio del derecho a la cultura establecido en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

Palabras clave: Políticas públicas culturales, cultura, cine, patrimonio cinematográfico, derecho a la cultura, preservación, valor público, Cineteca Nacional.

Abstract

This research is focused in studying the generation of public value as a result of the implementation of the cultural policy regarding the preservation of cinematographic national heritage in Mexico. In order to do that, there was held an investigation of the operation of Cineteca Nacional from years 2007 to 2018. The findings show that the law and the implementation of de cultural policy are not focused on the generation of public value because it has been aligned to the interests of governments such as the censor or products and private interests such as the consumption and the generation of richness in opposite to the public benefit to the access of the population to those products and its heritage to next generations. The deficiencies that were identified increase the risk to lose the cinematographic heritage and the preservation of the products because there wasn't a prioritization of the goods with greater cultural, historic and esthetic value for mexican culture. That, algo risks de right to cultura established in the mexican constitution.

Keywords: Public cultural policies, culture, cinema, cinematographic heritage, right to culture, preservation, public value, National Film Archive (Cineteca Nacional).

A mi madre, María Dolores

A mi hijo, Gerardo Ernesto



Tabla de contenido

Introducción	6
El tráiler, un resumen del estudio	6
El guion, el argumento desarrollado en el estudio	11
El método, de los pasos seguidos en el estudio	17
Capítulo I. El encuadre teórico	30
I.1 Espacio público	32
I.2 La cultura como espacio público	37
I. 3 Industrias culturales	43
I.4 Industrias culturales en México	51
I. 5 Las industrias culturales y la preservación	54
I. 6 El cine como patrimonio	55
I. 7 Nuevos ámbitos públicos.....	61
I. 8 La conservación cultural	65
I. 9 Valor público cultural	67
I. 10 Intermedio	76
Capítulo 2. El plano, la visión general de la instrumentación de la política de preservación. ..	84
II.1 Antecedente del Cine en México	84
II.2 Antecedentes de la Cineteca Nacional	112
II.3 Gestión	116
II.4 Diseño normativo	126
II.5 Evaluación de la gestión	134
II.6 Intermedio	141
Capítulo 3. La secuencia, dónde se muestran los efectos de la clasificación de películas.	144
III.1 Criterios de clasificación	145
III.2 IMCINE.....	158
III.3 Intermedio.....	161
Capítulo 4. Las conclusiones. ¡Listos, cámara, acción!	166
IV.1 Conclusiones generales.....	166
IV.2 Parametrización	180
V. Créditos	190



FLACSO
MÉXICO

Basada en hechos reales.

Introducción

El tráiler, un resumen del estudio

“Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz.”

“Génesis 1:3” (Las Sagradas Escrituras, Pág. 9)

“¡Basta de luz!”

Jorge Volpi, “En busca de Klingsor” (Volpi, 1999. Pág. 11)

A lo largo de la historia, la humanidad ha buscado representarse, lo que significa volver a presentar lo que acontece en la realidad, pero pasado por un medio diferente al naturalmente dado, es decir, sumado al sentido que le da el tamiz de la consciencia.

Para ello se han usado, como vehículo de la expresión, las letras, los sonidos, las imágenes, el cuerpo o el tallado de los diferentes materiales del mundo; sin embargo, aun cuando la música y la danza, primordialmente, han logrado representar el movimiento, como una de las características esenciales de la vida, pero su expresión es abstracta.

De la misma forma, se buscó que tanto las letras como las imágenes, y las esculturas, reflejaran esta característica, para lo cual, dice Román Gubern, los humanos añadieron 8 patas, en vez de 4, a los animales plasmados en las cavernas (Gubern, 2019. Pág. 13); en el mismo sentido, se desfragmentó la linealidad de las letras en la poesía, y se plasmó la quietud de las esculturas como sinónimo de lo divino, lo eterno, lo intransmutable, o como momento exacto del movimiento.

Es hasta que, a finales del Siglo XIX, llegó la forma más fidedigna de registro del movimiento, el cine, que se deriva directamente de la fotografía, pero que sumó a su forma expresiva, la ilusión del movimiento. Ejemplo más claro de esto es la etimología de la palabra cinematografía, la cual se compone de dos palabras griegas, por un lado, *kiné* o *kinesis*, movimiento, y *grafos*, escritura, que podría traducirse como escritura en movimiento. A diferencia de fotografía, cuya etimología nace de *foto*, luz, y *grafos*, escritura, interpretado como escritura con luz.

La escritura en movimiento del cine es, quizá, la característica que más ha impactado en la humanidad, la capacidad de reproducir, en un medio diferente al naturalmente dado, un fragmento fidedigno de la continuidad de la vida.

Ejemplo de esto, es la novela “En busca de Klingsor” de Jorge Volpi, la cual abre con la frase: “¡Basta de luz!”, (Volpi, 1999. Pág. 11) escena que describe una situación en la que Adolf Hitler reclama que se comience con la proyección, en la que se proyectan escenas que lo glorifican, analogía, también,

de que inicia la penuria de la humanidad, una época de oscurantismo, y una clara referencia a la experiencia del cine, en la que la realidad cambia en el momento justo en que se apaga la luz, el acto inicial, que contraviene la ley que dios estableció en su mandato divino, “y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas” Génesis 1:4 (Las Sagradas Escrituras, Pág. 9), para sumergirnos en una profundidad existencial, es el espectador ejerciendo el arte de la cinematográfica.

El cine tiene una doble naturaleza, en primera instancia es una obra individual, producto del ingenio y la creatividad de una persona: un guionista que manifiesta su paso por el mundo por medio de la escritura de una historia, un director de cine que ideó una narrativa antes que cualquier historia, y que quiso mostrarnos su forma en la que se acerca a los detalles mínimos de la vida, sus ángulos, sus claros oscuros. También, es un trabajo colectivo, en el que se conjuga no sólo la creatividad de una persona, sino que requiere un trabajo técnico y material, interpretativo, y la inyección de recursos económicos.

Esta doble naturaleza se reafirma en el momento siguiente de la creación cinematográfica, cuando la obra se transfigura en producto y mercancía para el consumo. En ese momento se despersonaliza del director y pasa al mercado, lugar intermedio entre lo público y lo privado, y donde se generan dos tipos de valor, el económico y el otro cultural.

El primero se completa en el acto del consumo y en la distribución y exhibición de los bienes cinematográficos; el segundo, cuando la obra es interpretada por el espectador. Sin embargo, ¿el cine tiene valor por el simple hecho de ser apropiado?

Esta pregunta no es de fácil respuesta, ya que la apropiación depende de la capacidad del espectador de interpretar sus símbolos, sus mensajes, e incluso del reconocimiento de sus lugares y geografías, esta cualidad es abstracta, pues cada persona tiene un sistema cultural individualizado, no obstante, el valor radica en la posibilidad de acceder a esos bienes.

Ahora bien, ¿por qué garantizar su acceso? Y sin ánimo de ser demasiado reduccionista, podría decir que el cine se ha consolidado como una de las formas más eficientes de registro de la vida, el cine cambió la forma de analizar la realidad, una realidad primordialmente interpretada por las formas escritas de la cultura o bien, por la forma auditiva de las palabras, con el radio.

El cine vino, en primera instancia, a dialogar con imágenes, sus primeras formas fueron crónicas mudas de la realidad, la secuencia exacta del mundo ante los ojos, una posibilidad de memoria mecánica instantánea, quizá, muy al inicio, libre de los prejuicios interpretativos, diferente a la que

presentaban los historiadores y periodistas, pues a diferencia de ellos, la cámara retrataba el momento, y la descripción de lo vivido dependía del espectador.

Sin embargo, debido a que pasó mucho tiempo para que se reconociera el valor histórico de esos registros, lo que, sumado a la naturaleza trashumante del cine que caracterizó al nacimiento de este arte y la volatilidad de los materiales con los que se producían las películas, llevó a la desaparición de gran cantidad de las obras producidas en los primeros 20 o 30 años de vida del cine.

Lo que sí se descubrió prontamente fue su capacidad de impacto en la humanidad, ya que, en poco tiempo, pasó del asombro del nuevo arte, a su manipulación para construir mensajes más complejos, ya fuera, por medio de películas de ficción, de documentales o de productos propagandísticos, e incluso pedagógicos, se multiplicaron sus formatos y su producción pasó de ser fragmentaria y reducida en tiempo, a filmar horas y horas, metros y metros, de cintas magnéticas, con escenas actuadas y, ya muy actualmente, modificadas por efectos computarizados, pasó del mero registro a la construcción de tramas abstractas, o bien, para hacer evidente la realidad injusta o cruel, pues no hay mejor evidencia que la visual.

Otra característica de la evolución del cine fueron sus vicios, a 100 años de historia se han construido instituciones públicas para apoyar su producción, para regular o censurar sus contenidos, pero también, en menor medida, para preservar sus productos culturales. Se ha creado una industria plural, y una hegemónica, de creación de contenidos cinematográficos, las cuales, no sólo producen esos bienes, también los distribuyen, exhiben, y, al mismo tiempo, privilegian o asfixian contenidos con menos posibilidades de reproducción y difusión.

Estos hechos no quitan importancia al cine como expresión humana, pero sí pone en perspectiva el valor de su preservación, que posibilita la apropiación y el acceso de esos bienes a la población. Situación de la cual se desprende una tercera forma de valor, el acumulativo, que permite la herencia de la expresión, la transferencia de las formas estéticas, narrativas, técnicas y simbólicas.

Este valor acumulativo es relevante, en tanto que de eso depende su innovación, la consolidación de una tradición fílmica, y el reconocimiento de códigos y símbolos que construyeron otros creadores; sin embargo, para que esto sea posible, es necesario un diseño institucional consciente del valor de los bienes cinematográficos desde su perspectiva cultural.

Ante esta situación nace la pregunta de cuáles son los elementos que nos permitirían analizar dicha situación. En este primer acercamiento, se distingue que el cine tiene dos caras, la primera en su

forma de bien privado, como creación y como producto de consumo, y, la segunda, como bien de interés colectivo, objeto público y cultural.

Es importante reconocer que, como parte de la evolución histórica del cine, se han ido desarrollando, tanto a nivel mundial, como en el ámbito nacional, instituciones que han revalorizado los bienes cinematográficos como bienes culturales. Por ello, se considera relevante reconocer los elementos que han marcado la evolución conceptual de las industrias culturales, el papel que tiene la preservación en este sector, la relevancia que tiene como patrimonio, y su inscripción en el mundo globalizado.

En el contexto nacional, el cine ha estado marcado por el control y uso político de sus obras y producciones, desde el inicio de su historia en México, Porfirio Díaz abogó por su desarrollo para demostrar que nuestro país estaba a la vanguardia y a la par de las grandes potencias mundiales, en términos tecnológicos.

Sin embargo, pasó poco tiempo para que el gobierno comenzara a regular los contenidos cinematográficos, ya que, dice Aurelio de los Reyes (Pacheco, 2020), el cine mexicano tuvo libertad de expresión hasta 1913, en tanto que, en una de las grabaciones realizadas para los reportajes de noticias, se filmó a un diputado de la época saliendo de la Parroquia de San Fernando con su amante, situación que desató una polémica tan grande que se comenzaron a revisar los contenidos de las producciones posteriores, aspecto que evolucionó hasta la época actual y que sigue permeando el desarrollo del sector, debido a que, hasta la fecha en la que se realiza este documento, la clasificación de películas, nombre actual de la censura, es el único requerimiento establecido en la ley para la exhibición de las películas y su preservación.

En 1982, Carlos Monsiváis, Emilio García Riera, Gustavo García, Jorge Ayala Blanco y Jaime Avilés, eminentes figuras en el estudio del cine, publicaron un diálogo titulado “¡¡Amnistía para el Cine!!”, en el cual, se acusaba que el cine se había vuelto una cuestión de Estado. En tanto que, a partir de la publicación de la Ley de la industria cinematográfica en 1949, se había creado una dependencia del sector cinematográfico a la Secretaría de Gobernación, secretaría que sería la encargada de autorizar la exhibición de los materiales cinematográficos y de vigilar sus procesos de producción, condicionando al sector por medio de la censura.

Es por ello que, en tono irónico, reclamaban: “imagínense a la plástica y la música mexicana siendo administrada por la Secretaría de Gobernación” (El Buscón, 1982. Pág. 40), este artículo tenía el propósito de presionar a la legislatura entrante, para actualizar la ley de 1949, que seguía vigente

33 años después de su publicación; sin embargo, la ley no es actualizada y es hasta diciembre de 1992 que se publica la nueva legislación, documento que seguirá vigente en 2018.

En la nueva ley se estipuló el porcentaje de películas nacionales que debían ser exhibidas en México, el cual sería del 30.0% en 1993, reduciendo cada año un 5.0% la proyección mínima de estas películas, hasta llegar a 1997, año en el que se estipuló un mínimo de exhibición del 10.0%. Cabe destacar que estas condiciones fueron negociadas en el Tratado de Libre Comercio, y sus efectos han sido bastante estudiados, ejemplo de ello es que la producción fílmica registrada en esos años fue la mínima histórica desde la llegada del cine a México.

En 1993 se produjeron 49 películas, en 1994, 28, en 1995, 17, en 1996, 16, llegando a su peor momento en 1997, con tan solo 9 películas producidas; asimismo, se redujeron las salas de cine en 26.0% en 1993 (Hinojosa Córdova y Padrón Machorro, 2018.). No obstante, esta situación era denunciada desde 1982, una década antes, y quizá desde mucho antes, con los múltiples casos de censura política. Desde esas épocas se acusaba que el cine, además, de estar secuestrado por la función gubernamental, tenía un segundo dueño, el mercado rapaz y hegemónico que las grandes distribuidoras habían impuesto.

Esta situación fue facilitada por la falta de una legislación clara en la materia, por lo que se acusaba que el cine había sido entregado a la peor de las dinámicas mercantiles. Al respecto, Gabriel Zaid registraba que, en el marco de la negociación del Tratado de Libre Comercio, el principal negociador del tratado, Jaime Serra Puche, dijo, “la cultura no nos importa” (Zaid, 2013), por lo que México no tenía condiciones, ni ajustes, a los términos propuestos por E.E.U.U. de las condiciones mercantiles solicitadas, para el comercio de los productos cinematográficos.

Este enfoque economicista, es el enfoque que ha predominado en la definición de acciones y políticas del estudio del sector, y, si bien, las industrias culturales fueron revalorizadas y visibilizadas por medio del valor económico que generaban en el PIB de cada país, este aspecto fue opacando el valor cultural de los bienes cinematográficos, y con ello su valor público, que se desprende del acceso y preservación de esos bienes.

Es preciso mencionar, que este estudio se orienta a identificar al cine como un bien público - cultural, en un contexto de evolución de industrias culturales y de reconocimiento del valor de la preservación, así como de los posibles retos que implica, como su desarrollo en un mundo digital y cambiante. Todo ello en el contexto de control del sector cinematográfico desde la Secretaría de Gobernación, basado de una tradición de censura de contenidos, y desde una gestión de la política

pública orientada a la exhibición y consumo del cine como producto, y no como obra cultural de interés público.

Asimismo, se puso a prueba el principio definido en la ley, de que las películas preservadas serán las que son clasificadas por la RTC, lo cual permitió identificar el tipo de películas que sería la base de la preservación del cine en México, y, con esto, los posibles efectos de la misma en el reconocimiento y definición del patrimonio cinematográfico nacional; asimismo, se evaluó la generación del valor público de la preservación.

De esta trama, de esta intriga, en la que se inscribe el cine en México, se trata esta historia. Las especificidades del tema se presentan en los siguientes apartados, pero como todo adelanto o *tráiler* de películas, quise presentar una estampa general de esta tesis.

El guion, el argumento desarrollado en el estudio

Este trabajo abarca el periodo de 2007 a 2018, y se busca establecer la relación entre la actividad de preservación realizada por la Cineteca Nacional con la generación del valor público de la preservación de bienes cinematográficos, para lo cual se comparó teóricamente, la gestión de esa entidad, desde tres ámbitos: 1) el carácter público y cultural de los bienes cinematográficos, 2) el desarrollo de la conceptualización de bienes culturales a nivel internacional y nacional, con la evolución de las industrias culturales y creativas, y 3) mediante el reconocimiento de la importancia de la preservación y el valor público que se desprende de esta actividad.

El estudio se articula a partir de lo establecido en La Ley Federal de Cinematografía vigente en el periodo señalado, en la cual estableció, en su artículo 40, que la Cineteca Nacional tuvo como atribución la de “evitar la pérdida del patrimonio cultural cinematográfico nacional”; asimismo, en el artículo 39 de la misma norma, se estableció que, la Secretaría de Gobernación, debió remitir, al acervo de la cineteca, una copia de las películas clasificadas para su exhibición; sin embargo, no se establecieron otros criterios para la identificación de bienes cinematográficos significativos para la cultura en México

Adicionalmente, en el Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía, en el artículo 58, se estableció que la cineteca tendría a su cargo “el archivo y memoria fílmica de la producción cinematográfica nacional y de las películas extranjeras que se distribuyen, exhiben o comercializan en nuestro país, que se integra, entre otras fuentes, por las aportaciones que los productores y distribuidores realicen para su acervo en términos del artículo 39 de la Ley”. (LFC, 1992)

Por otra parte, en el periodo de 2007 a 2018, el IMCINE reportó en sus Anuarios Estadísticos, que fueron estrenadas 4,329 películas, de las cuales, únicamente el 20.2%, 873 películas, fueron mexicanas, se toma este dato como referencia, en tanto que las películas, para poder ser exhibidas y distribuidas, tuvieron que pasar por un proceso de clasificación (IMCINE, 2019).

Además, en 2016, una evaluación de desempeño, realizada por la Auditoría Superior de la Federación a la Cineteca Nacional, reveló que la Secretaría de Gobernación remitió una película al acervo de la entidad, como producto de lo establecido en la norma de clasificación de las películas, lo cual indica que ni siquiera este criterio general se cumple.

Asimismo, en el documento “Política Pública de Preservación del Patrimonio Cultural”, de la misma institución (ASF, 2016. Pág. 175), se identificó que la Cineteca Nacional no contó con una normativa adicional para priorizar los materiales que deberían ser preservados, ni con mecanismos para vigilar el estado de los mismos, por lo que, tomando en consideración que los recursos públicos son limitados y, que por tanto, deben establecerse prioridades y mecanismos de racionalidad para la toma de decisiones, la Cineteca Nacional, aun cuando realizó su labor de preservación, mostró debilidades en su orientación institucional de garantizar la construcción de un archivo y memoria fílmica de las películas que deberían formar parte del acervo de preservación, en tanto que, si bien contó con un archivo compuesto por 479,378 bienes cinematográfico a 2018, únicamente contó con un criterio de claro para guiar la preservación de esos bienes, lo que limitó la generación de valor público.

El contexto de este estudio se estableció a partir del derecho constitucional a la cultura, ya que, nuestro actor principal, la Cineteca Nacional, fue una de las entidades encargadas de cuidar el cumplimiento del mandato establecido en el artículo 4° de la carta magna, el cual fue definido en términos de que (CPEUM, 2021):

“toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa.”

Asimismo, la Cineteca Nacional, estuvo encargada de vigilar el cumplimiento de lo establecido en la Ley Federal de Cinematografía (LFC), en la cual se indicó que la “industria cinematográfica nacional por su sentido social, es un vehículo de expresión artística y educativa, y constituye una actividad

cultural primordial, sin menoscabo del aspecto comercial que le es característico”, (LFC, 1992) por lo que en esta industria se conjugan dos ámbitos, el creativo o artístico y el industrial – comercial.

Con base en lo anterior se identifica que tuvo a su cargo el fomento y la protección de las obras producidas en México, lo cual reivindica el derecho privado de creación y distribución de bienes culturales, los cuales se inscriben en un sector productivo de generación de valor económico, y, a la vez, se reivindica el uso social de esos bienes, que están asociados al ejercicio de otros derechos fundamentales, como la libertad de expresión y el derecho a contar con una identidad propia, además de ser el registro de una expresión artística y por tanto cultural, y un medio efectivo de comunicación y reflexión humana.

Los antecedentes directos de la política de preservación serán:

- La publicación de la Ley de la Industria Cinematográfica, el 31 de diciembre de 1949, la cual facultó a la Secretaría de Gobernación (SEGOB) para proteger el material fílmico producido en el país. (LIC, 1949)
- La publicación del Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica, el 6 de agosto de 1951, en el cual se formalizó la institucionalización de la Cineteca Nacional, a la cual le fueron conferidas las facultades de recibir las producciones cinematográficas producidas y de fomentar la exhibición de esos bienes para su estudio. (RLIC, 1951)
- El establecimiento de un fideicomiso, para el manejo de los recursos generados por la Cineteca Nacional, por la proyección de las películas, el 29 de marzo de 1974. (CFCN, 1974)
- El ingreso del FICINE en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), en 1977. Y la firma de acuerdos internacionales relativos al desarrollo de las industrias culturales y creativas (Manual de Organización, 2019).
- El incendio en las instalaciones de la cineteca, 1982, y su reapertura en 1984. (Manual de Organización, 2019).
- La publicación de la nueva Ley Federal de Cinematografía en 1992, (LFC, 1992) la cual definió el objetivo de la Cineteca Nacional, en términos del “rescate, conservación, protección, restauración, difusión y promoción de las películas”, no obstante, un dato a considerar es que la ley pierde su denominación de “industria”, el cual hacía referencia a la producción de películas, esto se debe a que esta ley se publica en el marco de la negociación del Tratado de Libre Comercio, en el cual se privilegió el ámbito comercial del sector, antes que el productivo, y olvidando el papel relevante de la preservación.

- Por su parte, en la ley federal antes referida, se estableció, en el Artículo 42 fracción I, que, la Secretaría de Gobernación, mediante la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (DGRTC), debería “autorizar la distribución, exhibición y comercialización de películas en el territorio de la República Mexicana, a través de cualquier forma o medio, incluyendo la renta o venta de las mismas”; asimismo, en el artículo 19 fracción II, se indicó que para solicitar la autorización y clasificación de las películas, “que se pretendan distribuir, comercializar o exhibir públicamente en la República Mexicana”, debería entregarse de copia nueva de la película a la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, para posteriormente ser remitida a la Cineteca para incorporarse al archivo fílmico nacional.

Si bien no son los únicos antecedentes de relevancia a considerar, si son fundamentales para identificar los grandes rasgos que han guiado el diseño de la política de preservación de bienes cinematográficos.

La normativa que fundamentó la preservación del patrimonio cinematográfico nacional indica que, a casi 70 años de haber implementado la política del sector cinematográfico, el Estado mexicano colocó, como una de sus prioridades, la preservación de las producciones fílmicas nacionales y la creación de un archivo y memoria del patrimonio cinematográfico nacional; sin embargo, en la ley federal vigente, en el periodo de 2007 a 2018, se estableció, únicamente el principio general de la clasificación de las películas para distribución comercial y preservación.

Asimismo, no se contó con una norma específica para priorizar la selección de bienes cinematográficos de relevancia histórica, simbólica o cultural, argumento que se reafirma con la revisión del “Plan Nacional de Desarrollo (PND) 2013-2018” (PND, 2013, Pág. 126) y el “Programa Especial de Cultura y Arte 2014-2018” (PECA, 2014. Págs. 19 20), en los que se establece como principal objetivo el de “ampliar el acceso a la cultura por medio del desarrollo de las industrias culturales”, por medio de la promoción y difusión de las manifestaciones artísticas y culturales.

Parte del contexto de la evolución de la política de preservación, es el desarrollo histórico del sector, y como se dice en la cultura popular “el diablo está en los detalles”, ya que, si bien, en la Ley Federal de Cinematografía se indica que el principio que propiciará la preservación de materiales será la clasificación de las películas, surge la incógnita de cuáles son los criterios de clasificación, en 1982 Carlos Monsiváis indicaba, que este proceso tenía un sentido político, puesto que nunca se indicaba cuáles eran las películas a las que se les había negado su exhibición (El buscón, 1982. Pág. 40), por lo que se sabía que películas contaron con la autorización, pero no las que no lo obtuvieron, de igual

forma, no eran públicos los nombres de los funcionarios que realizaban esta tarea, lo que hace evidente la opacidad del proceso de clasificación.

En 1992 Gabriel Zaid indicaba que, en la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal, en su artículo 27 fracción XX, le correspondía a la Secretaría de Gobernación la vigilancia de (Zaid, 2013. Págs. 2242 225)

“las publicaciones impresas y las transmisiones de radio y televisión, así como las películas cinematográficas, se mantengan dentro de los límites del respeto a la vida privada, a la paz y moral pública y a la dignidad personal, y no ataquen los derechos de terceros, ni provoquen la comisión de algún delito, perturben el orden público.”

Asimismo, con la revisión de la ley vigente a 2018, se identificó que dicho contenido sigue prevaleciendo en el artículo 27, no obstante, cambió de fracción de la XX a la IX, en los términos siguientes (LFC, 1992):

“Vigilar que las publicaciones impresas y las transmisiones de radio y televisión, así como las películas cinematográficas y los videojuegos, se mantengan dentro de los límites del respeto a la vida privada, a la paz y moral pública y a la dignidad personal, y no ataquen los derechos de terceros, ni provoquen la comisión de algún delito, perturben el orden público o sean contrarios al interés superior de la niñez.”

El contenido de este artículo llama la atención, ya que, el tiempo y la evolución institucional de la Cineteca Nacional no han logrado modificar el contenido de la norma, únicamente se incluyó a los videojuegos, entre los tipos de productos regulados por la secretaría, y se agregó una cláusula referente al interés de la niñez; no obstante, el contenido integral de la fracción revela el sentido político de la atribución establecida para la Secretaría de Gobernación, contenido que se hereda en términos similares desde el primer reglamento emitido en 1913, en el cual se establecía, en el artículo 35 (Berrueco García, Adriana, 2009. Pág. 9), que la autoridad, además de realizar una vista previa de los contenidos, para su respectiva autorización, también podía suspender las proyecciones si las películas “ultrajaban directamente a determinada autoridad o persona, o a la moral, o a las buenas costumbres, o si provocaba algún delito, o perturbaba de cualquier modo el orden público”, términos bastante similares de la legislación actual.

De la misma forma Gabriel Zaid indicó que el control ejercido por el gobierno llegó a puntos tan absurdos como los de aprobar el contenido moral del directorio telefónico, lo cual es la evidencia del absurdo del control que ha ejercido la secretaría sobre la producción cultural, una ironía que

queda al descubierto al identificar que no se regulan las artes escénicas, la danza, la pintura, ni la música. (Zaid, 2013. Pág.223)

Muchas cosas han cambiado en el desarrollo del sector cinematográfico nacional, pero es curioso que las facultades del gobierno no lo hayan hecho, la atribución de la cesura se fue desplazando en los diferentes reglamentos hasta llegar a la ley vigente, contenido que ha prevalecido durante 100 años.

Sin embargo, este no es el tema central de esta historia, es solo uno de los elementos que contextualizan, tanto la operación de la política de preservación, como la generación de valor público de la misma. Asimismo, es importante considerar la evolución paralela, tanto a nivel internacional como nacional, del concepto de industria cultural, la cual se reconfiguró a partir del reconocimiento de la aportación económica que hacía a los países, factores monetarios y de consumo, que permitieron visibilizar la importancia de la cultura, pero que terminaron opacando la aportación simbólica y el valor público de estos bienes.

No obstante, esta visión ha ido evolucionando en las últimas décadas del Siglo XX, y las primeras del Siglo XXI, en las que el mundo se ha complejizado y, en términos de consumo, las fronteras se han desvanecido, en tanto que, una persona puede tener contacto con bienes culturales de otros países sin que estos hayan sido autorizados, o clasificados, para su exhibición nacional. Es por ello que, el principio que guía la selección de materiales culturales debe ir más allá de las preferencias de consumo.

Por otra parte, se ha identificado que en América Latina el consumo de bienes cinematográficos era primordialmente de películas provenientes de Estados Unidos, que a 1999 se calculaba que representaban el 85.0% del total de bienes consumidos, por lo que, de cumplirse el mandato federal, se estaría preservando, en su mayoría, bienes de consumo que han hegemonizado el mercado, generando un grave riesgo de pérdida de expresiones nacionales, o de producciones con menos alcance. (Rey, 2009. Pág. 64 - 65) Además, de que serían las distribuidoras las que estarían fungiendo como las principales entidades de curaduría de contenidos y, por tanto, la preservación estaría al servicio de ellas y no del interés público.

A pesar de la falta de criterios de preservación se identificó que a partir de 2007, con la implementación del Presupuesto basado en Resultados, la Cineteca Nacional comenzó a instrumentar indicadores de desempeño para medir el avance de la preservación de bienes iconográficos, videográficos y fílmicos, en términos generales, y, a partir de 2013, se comenzaron a

establecer metas y objetivos en la materia; por lo que el desarrollo institucional muestra avances en la medición y definición de mecanismos de seguimiento en la materia; sin embargo, se refuerza el cuestionamiento de cuáles fueron los criterios de preservación de los 403,658 materiales iconográficos, 56,784 videográficos y 18,936 fílmicos, que reportó como resguardados a 2018 (Cuenta Pública, 2018), y, sobre todo, si éstos, estuvieron orientados a la generación de valor público.

Para poder apreciar en su justa dimensión esta característica, como parte del desarrollo de la tesis, se buscó desarrollar conceptualmente las características que deberían tener los bienes públicos y culturales, y, también, ampliar la reflexión de la evolución de las industrias culturales; la importancia de la preservación, y de las características que debieron considerarse para determinar el posible valor público de este tipo de bienes.

Este desarrollo conceptual y contextual, abarcó una revisión de la historia del cine en México; de los antecedentes de la política de preservación; de su diseño institucional y de gestión, y se evaluó el principio de preservación, de la clasificación de las películas en el periodo de 2007 a 2018, lo cual permitió comparar la orientación de la política ejecutada por la Cineteca Nacional, con el panorama teórico, histórico, de diseño y de operación, a fin de determinar si esa política estuvo orientada a la generación de valor público.

El método, de los pasos seguidos en el estudio

En términos de los estudios realizados en la materia, en el contexto nacional y con base en la preservación, se identificó que la gran cantidad de artículos o investigaciones realizadas se ha centrado en el valor económico que generan las industrias culturales, como se presenta a continuación:



OBRAS RELACIONADAS AL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Obras	Temática
Ernesto, P. F. (2004) ¿Cuánto vale la cultura?, CONACULTA.	Se centra en el valor generado por las industrias culturales e indica las diferentes variables que se conjugan para la generación de valor comercial, en el contexto de ser industrias protegidas por derechos de autor.
Crovi Drueta, D. (Coord.). (2013). Industrias culturales en México: reflexiones para actualizar el debate. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Productora de contenidos culturales Sagahón Repoll, 400 pp.	Muestra las diferentes gamas de expresiones culturales ante los nuevos escenarios digitales, así como lo evolución de los campos de desarrollo, no establece la importancia de la preservación.
Gómez García, R. (diciembre, vol XI, número 22, 2005) La industria Cinematográfica Mexicana 1992-2003 Estructura, Desarrollo, Políticas y Tendencias. Universidad de Colima, pp. 249-273.	Muestra el desarrollo y la interrelación de la industria cinematográfica mexicana, a partir de los mercados y de las empresas más importantes, y aunque sí muestra una interrelación con el Estado, su enfoque es de comunicación.
Ernesto, P. F. (vol. 13, núm. 38, septiembre-diciembre, 2006) Industrias y patrimonio cultural en el desarrollo económico de México, Cuicuilco, Escuela Nacional de Antropología e Historia, pp. 29-46	Habla del valor económico que generan las industrias culturales, así como su impacto en el desarrollo económico de México.
Martínez Piva, J.M., (2010) La industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor.	Habla del cine como una industria creativa, la cual cuenta con una cadena de valor importante, pero se centra en la producción y post producción de los productos cinematográficos.

FUENTE Elaboración propia con información de Ernesto, P. F. (2004) ¿Cuánto vale la cultura?, CONACULTA, Crovi Drueta, D. (Coord.). (2013). Industrias culturales en México: reflexiones para actualizar el debate. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Productora de contenidos culturales Sagahón Repoll, 400 pp. Gómez García, R. (diciembre, vol XI, número 22, 2005) La industria Cinematográfica Mexicana 1992-2003 Estructura, Desarrollo, Políticas y Tendencias. Universidad de Colima, pp. 249-273. Ernesto, P. F. (vol. 13, núm. 38, septiembre-diciembre, 2006) Industrias y patrimonio cultural en el desarrollo económico de México, Cuicuilco, Escuela Nacional de Antropología e Historia, pp. 29-46. Martínez Piva, J.M., (2010) La industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor.

La revisión de la literatura relacionada con las industrias culturales se refiere, en su mayoría, a la importancia económica que tienen en el mercado, puesto que generan una gran cantidad de empleos y representan un porcentaje importante en la generación de valor económico, y únicamente, en solo uno de los textos (Crovi Drueta, D., 2013) se habla de la historia de la industria y de los impactos políticos.

En las últimas décadas se deja un vacío en la reflexión de la preservación de los materiales que son patrimonio mundial y de las naciones, además, los textos no incluyen en sus reflexiones la generación de valor público, es por ello, que esta investigación puede aportar desde esa perspectiva, al intentar dilucidar, desde un ámbito explorativo, las características que deberían cumplir, tanto los bienes culturales para ser priorizados, como las entidades públicas para generar valor público.

Asimismo, se revisaron las tesis realizadas a la Cineteca Nacional y se identificaron, por lo menos 22, en los temas que se muestran a continuación:

TESIS RELACIONADAS AL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Tesis	Temática
González Beltrán, Alicia. (1984) "Cineteca Nacional, Ciudad de México", Facultad de Arquitectura – UNAM, Ciudad de México.	La tesis se centra en la conformación de un centro de preservación, difusión y análisis del material cinematográfico. En el documento se hace una planeación arquitectónica de los espacios que serán construidos para la operación de la Cineteca Nacional.
Lee Troncoso, Claudia Eugenia. (1991) "Cineteca Nacional, México D.F.", Universidad la Salle, Ciudad de México.	En la tesis se hace una propuesta de ampliación de las instalaciones de la Cineteca Nacional. Indica que este espacio, más que ser un lugar de mero acopio de películas, debe ser "la cristalización de una vocación cinematográfica", la de promover, conservar, difundir los bienes cinematográficos.
Garnica Flores, María Santa, y Reyes Espinosa, Alejandra (1993) "Instituto Mexicano de Cinematográfica (IMCINE): evaluación de un periodo en acción (1983 -1991)", FCPyS - UNAM, Ciudad de México.	Hace un recuento de los institutos cinematográficos de otros países, como antecedente del IMCINE, del cual hace un recuento histórico, y hace un análisis específico de 1982, en cuanto a la exhibición de películas y los apoyos a la producción. Y termina haciendo una reseña de los directores que ha tenido en el periodo de 1983 a 1991.
Corona Sánchez, Gerardo. (1994) "Antecedentes históricos legislativos y marco jurídico de la ley federal de cinematografía y su reglamento." ENEP ACATLAN – UNAM, Estado de México.	Comienza con una definición de lo cinematográfico y de su origen en el mundo y en México, retoma el fundamento constitucional de la Ley Federal de Cinematografía, su reglamento y busca definir el término "derecho cinematográfico" y retoma el termino de censura desde su aspecto jurídico, centrándose en su ámbito de exhibición y de difusión de contenidos, por lo que es un aspecto previo a su distribución. También, indica la relación entre los derechos de autor y la producción cinematográfica.
Rossano Cañas, María Luisa. (1995) "Estudio Jurídico de la ley federal de cinematografía vigente", Facultad de Derecho – UNAM, Ciudad de México.	Hace un recuento histórico del cine en México y de su legislación, además de retomar el proceso legislativo de definición de la ley de 1992, se enfoca en la actividad cinematográfica como servicio público, como apoyo a la producción, como empresa y como libertad de expresión; además, de desarrollar la interrelación entre derechos de autor y la producción cinematográfica, en la cual el gobierno ha participado como intermediario en la producción, distribución y proyección.
Shoijet Weltman, Cecilia y Aschentrupp Toledo, Roberto. (1995) "Cine y poder, la política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana, 1970 – 1976, 1976 1982", FCPyS - UNAM, Ciudad de México.	Hace un recuento histórico, sexenal, del cine en México, hasta el cardenismo; asimismo, se enfoca en periodos diversos como el cine de oro, desde el ámbito sindical, y se centra en el panorama económico del sexenio de echeverría y la producción cinematográfica.
Vargas Rojas, Martha Beatriz. (1996) "Análisis jurídico social de la cinematografía en México", ENEP ACATLAN – UNAM, Estado de México.	Hace un recuento histórico de la cinematografía en México y en Francia, así como de los antecedentes legislativos y de la ley correspondiente a 1992, centrándose en la producción, distribución y exhibición de las películas.
Soto Castañeda, Graciela. (1996) "Estudio dogmático del artículo 13 en relación con el artículo 11 de la ley federal de cinematografía",	Hace un recuento histórico del cine a nivel internacional y nacional, y de su normativa desde 1941 hasta 1952, como antecedente de la ley de 1992, de la cual hace un recuento del proceso legislativo de la ley y de su estructura, tanto legal como administrativa. Termina con una reflexión de la ley desde su ámbito de imputabilidad penal, en cuanto a la reproducción y comercialización ilegal de las películas.
Jiménez Reygadas, Luis Felipe (1997) "Dirección General de actividades cinematográficas – Filmoteca UNAM", Facultad de Arquitectura – UNAM, Ciudad de México.	Hace un recuento de los antecedentes de la filmoteca de la UNAM, así como de las características ambientales, naturales, del terreno y de estructura de dicha institución.
Viveros Dominguez, Elena. (1999) "El servicio cultural de cinematográfica en México ante el tratado de libre comercio en américa del norte." Facultad de Derecho – UNAM, Ciudad de México.	Parte de la definición de industrias culturales, y los tipos de industrias que se articulan en el sector cinematográfico, refiere, también, a los acuerdos de aranceles y el tratado de libre comercio con América del Norte, y su correspondencia con las leyes mexicanas, y se centra en la coproducción de producciones cinematográficas y en la organización del sector cultural en CONACULTA y el IMCINE.
García Paz, José Antonio. (2000) "El apoyo del estado a la cinematografía mexicana en el periodo 1989 – 1994: por un cine de calidad", FCPyS - UNAM, Ciudad de México.	Se hace un recuento de la política de gobierno en el ámbito cinematográfico, desde el ámbito de los apoyos de producción y la constitución del IMCINE, y por tanto la participación del gobierno como productor y promotor del cine.

<p>Paredes Guizar, Rounsy. (2000) “La ambigüedad y la falta de reglamentación de la Ley Federal de Cinematografía como causa directa de la exhibición de películas contrarias a la moral pública”, ENEP ACATLAN – UNAM, Estado de México.</p>	<p>Hace un recuento comparativo del cine en diferentes países como Francia, Italia, Norteamérica y México; asimismo, hace un recorrido por las diferentes legislaciones que han marcado el rumbo de la cinematografía desde 1913 hasta la ley de 1992. El análisis se centra en el artículo 5 y 6.</p>
<p>Magaña Molina, Jorge David. (2000) “El cortometraje mexicano en la actualidad (Instituto Mexicano de Cinematografía 1990 - 1997)”, FCPyS - UNAM, Estado de México.</p>	<p>Hace un recuento de la historia del cortometraje en México, indica su estrecha relación de su producción con el IMCINE, en el periodo de 1990 a 1997, así como su participación en los festivales internacionales.</p>
<p>Pérez Esparza, Lizbeth. (2001) “El papel de Instituto Mexicano de Cinematográfica en la producción de películas mexicanas (1988 - 1998)”, FCPyS - UNAM, Ciudad de México.</p>	<p>Hace un recuento histórico de la creación del IMCINE, así como de sus directores, sus cambios históricos, y la producción de películas que ha apoyado en el periodo de 1988 a 1988.</p>
<p>Ray Carrillo, María Esther. (2002) “Importancia de la Ley Federal de Cinematografía, sus reformas y reglamento, en el desarrollo de la industria de la exhibición cinematográfica en México”, Universidad Panamericana, Ciudad de México.</p>	<p>El trabajo se enfoca en el desarrollo de la cinematografía como industria, enfoque que fue expresado en la ley regula el sector en 1949 y 1952, años en los que se publica dicha ley y su reglamento; asimismo, retoma los cambios de la ley de 1992 y el enfoque que tiene esta nueva legislación, en cuanto a su orientación más comercial que industrial.</p>
<p>Contreras Ferriz, Everardo. (2003) “Siglo XX: El esquema mexicano de desarrollo y la cinematografía”, Facultad de Economía – UNAM, Ciudad de México.</p>	<p>En este trabajo se hace una revisión paralela del desarrollo económico nacional y la participación de la industria cinematográfica en el Siglo XX, indica la gran dependencia del cine en la estructura gubernamental hasta la entrada del neoliberalismo.</p>
<p>Ledezma Ortega, Gerardo. (2003) “Alcances legales, sociales y económicos de la Ley Federal de Cinematografía y su reglamento”, FES Aragón – UNAM.</p>	<p>Hace un recuento histórico del cine en México, como un medio de comunicación y una descripción general de la estructura legal de la Ley Federal de Cinematografía, enfocándose en la distribución, exhibición y comercialización de películas, y en general del fomento a la producción.</p>
<p>Domínguez Gonzáles, Marina. (2006) “Cinematografía mexicana: una industria no recuperada, vista desde 1999 a 2004”. FES Aragón – UNAM.</p>	<p>Hace un recuento histórico del cine en México, destaca sus épocas, y su tipo de producción. Asimismo, indica que las trabajas legales y políticas que se han interpuesto para su libre ejecución. Sin embargo, al retomar los organismos gubernamentales del sector, únicamente retoma al IMCINE, al CCC y al ECHASA, dejando de lado a la Cineteca Nacional, y su enfoque es economicista.</p>
<p>García Sabbagh, Macrina Ivonne. (2006) “Cortometraje más que un instante. Documentación de un programa de exhibición de cortometrajes producidos por el IMCINE (2002 - 2004)”, FCPyS - UNAM, Ciudad de México</p>	<p>La tesis se enfoca en la definición y producción de los cortometrajes, así como su significación, y desarrolla el tipo de apoyos gubernamentales que se entregan por medio del IMCINE, para su producción y exhibición.</p>
<p>Domínguez Herrera, Jonathan Luis. (2008) “La expresión cinematográfica: ubicación del lenguaje cinematográfico y su difusión en la historia de la cinematografía mundial (1896 - 2000)”, FCPyS - UNAM, Estado de México.</p>	<p>Aborda al cine desde el lenguaje y la expresión, hace un recuento histórico del cine, como forma de relato y sus épocas de trascendencia comercial, y desarrollo el tipo de formas audiovisuales que utiliza para narrar una historia.</p>
<p>Cabadas Contreras, Romina Estrella. (2011) “Revisión histórica del cine mexicano: muestra representativa de la cinematografía contemporánea, 1999 a 2004”, Universidad Villa Rica, Boca del Rio, Veracruz.</p>	<p>Hace un recuento general del cine en México, aborda el cine en su función comunicativa y como medio de expresión; además, hace un recorrido histórico desde sus inicios hasta el año 2000, destaca también su valor económico.</p>
<p>Castro Ávila, Miguel Axel. (2018) “Evaluación de los resultados obtenidos en el Instituto Mexicano de Cinematografía del 2013 al 2017, a través de la</p>	<p>Hace una revisión general de la instrumentación del marco lógico por parte del IMCINE, como cabeza del sector cinematográfico, identifica el tipo de apoyos que se da para la producción de largometrajes y cortometrajes; asimismo, identifica deficiencias en su implementación, en tanto que no garantiza el cumplimiento de sus objetivos.</p>

metodología de marco lógico”, Facultad de Economía
– UNAM, Ciudad de México.

FUENTE: Elaboración propia con información de los documentos González Beltrán, Alicia. (1984) “Cineteca Nacional, Ciudad de México”, Facultad de Arquitectura – UNAM, Ciudad de México. Lee Troncoso, Claudia Eugenia. (1991) “Cineteca Nacional, México D.F.”, Universidad la Salle, Ciudad de México. Garnica Flores, María Santa, y Reyes Espinosa, Alejandra (1993) “Instituto Mexicano de Cinematográfica (IMCINE): evaluación de un periodo en acción (1983 -1991)”, FCPyS - UNAM, Ciudad de México. Corona Sánchez, Gerardo. (1994) “Antecedentes históricos legislativos y marco jurídico de la ley federal de cinematografía y su reglamento.” ENEP ACATLAN – UNAM, Estado de México. Rossano Cañas, María Luisa. (1995) “Estudio Jurídico de la ley federal de cinematografía vigente”, Facultad de Derecho – UNAM, Ciudad de México. Shoiyet Weltman, Cecilia y Aschentrupp Toledo, Roberto. (1995) “Cine y poder, la política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana, 1970 – 1976, 1976 1982”, FCPyS - UNAM, Ciudad de México. Vargas Rojas, Martha Beatriz. (1996) “Análisis jurídico social de la cinematografía en México”, ENEP ACATLAN – UNAM, Estado de México. Soto Castañeda, Graciela. (1996) “Estudio dogmático del artículo 13 en relación con el artículo 11 de la ley federal de cinematografía”, Jiménez Reygadas, Luis Felipe (1997) “Dirección General de actividades cinematográficas – Filmoteca UNAM”, Facultad de Arquitectura – UNAM, Ciudad de México. Viveros Domínguez, Elena. (1999) “El servicio cultural de cinematográfica en México ante el tratado de libre comercio en América del Norte.” Facultad de Derecho – UNAM, Ciudad de México. García Paz, José Antonio. (2000) “El apoyo del estado a la cinematografía mexicana en el periodo 1989 – 1994: por un cine de calidad”, FCPyS - UNAM, Ciudad de México. Paredes Guizar, Rounsy. (2000) “La ambigüedad y la falta de reglamentación de la Ley Federal de Cinematografía como causa directa de la exhibición de películas contrarias a la moral pública”, ENEP ACATLAN – UNAM, Estado de México. Magaña Molina, Jorge David. (2000) “El cortometraje mexicano en la actualidad (Instituto Mexicano de Cinematografía 1990 - 1997)”, FCPyS - UNAM, Estado de México. Pérez Esparza, Lizbeth. (2001) “El papel de Instituto Mexicano de Cinematográfica en la producción de películas mexicanas (1988 - 1998)”, FCPyS - UNAM, Ciudad de México. Ray Carrillo, María Esther. (2002) “Importancia de la Ley Federal de Cinematografía, sus reformas y reglamento, en el desarrollo de la industria de la exhibición cinematográfica en México”, Universidad Panamericana, Ciudad de México. Contreras Ferriz, Everardo. (2003) “Siglo XX: El esquema mexicano de desarrollo y la cinematografía”, Facultad de Economía – UNAM, Ciudad de México. Ledezma Ortega, Gerardo. (2003) “Alcances legales, sociales y económicos de la Ley Federal de Cinematografía y su reglamento”, FES Aragón – UNAM. Domínguez Gonzáles, Marina. (2006) “Cinematografía mexicana: una industria no recuperada, vista desde 1999 a 2004”. FES Aragón – UNAM. García Sabbagh, Macrina Ivonne. (2006) “Cortometraje más que un instante. Documentación de un programa de exhibición de cortometrajes producidos por el IMCINE (2002 - 2004)”, FCPyS - UNAM, Ciudad de México. Domínguez Herrera, Jonathan Luis. (2008) “La expresión cinematográfica: ubicación del lenguaje cinematográfico y su difusión en la historia de la cinematografía mundial (1896 - 2000)”, FCPyS - UNAM, Estado de México. Cabadas Contreras, Romina Estrella. (2011) “Revisión histórica del cine mexicano: muestra representativa de la cinematografía contemporánea, 1999 a 2004”, Universidad Villa Rica, Boca del Río, Veracruz. Castro Ávila, Miguel Axel. (2018) “Evaluación de los resultados obtenidos en el Instituto Mexicano de Cinematografía del 2013 al 2017, a través de la metodología de marco lógico”, Facultad de Economía – UNAM, Ciudad de México.

Con la revisión de las tesis realizadas en torno a la Cineteca Nacional, se observó una tendencia en los estudios que se han generado del sector, ya que la mayoría de las mismas, se enfocaron en el diseño normativo, el espacio físico de las instalaciones y el desarrollo económico de la entidad, así como su evolución institucional.

Los temas centrales que se abordan en las mismas son:

- El proyecto arquitectónico de la Cineteca Nacional, en el que se muestran las necesidades físicas, para resguardar los materiales de preservación y para difundir los materiales fílmicos.
- La evolución jurídica e institucional del sector cinematográfico, en el que se incluye al IMCINE y a la Cineteca Nacional.
- La evolución legislativa de la norma que ha guiado el sector cinematográfico, para contextualizar la producción cinematográfica apoyada por el estado, tanto en largometrajes, como cortometrajes; para contextualizar la implementación de los derechos de autor y de la piratería; para referir las condiciones del tratado de libre comercio que se firmó a la par de la publicación de la ley vigente, y para analizar la ambigüedad legal de la exhibición de los materiales cinematográficos.
- El reconocimiento de los efectos económicos de la industria cinematográfica, como forma de desarrollo. En la mayoría de los estudios se toma como un aspecto importante la valorización del cine como una forma de expresión, pero sobre todo como una forma de generación de valor económica.
- La función de censura que el gobierno ha ejercido en el sector durante décadas, pero desde el ángulo del impedimento de su exhibición, en ninguna se retoma la preservación como parte fundamental del sector, incluso algunas de ellas, aun cuando hablan de las entidades que componen el sector cinematográficas, no mencionan a la Cineteca Nacional.

Un hecho relevante es que, aun cuando se actualizó la ley, en 1992, 43 años después de publicada la primera, pasaron otros 9 años, hasta el año 2001, para que se publicara el nuevo reglamento, por lo que la ley no contó con un marco de operación específico.

Únicamente se hallaron dos tesis en las que se aborda el valor de la preservación, una de 2016 y una de 2019, que se muestran a continuación:

TESIS RELACIONADAS A LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO CINEMATográfico NACIONAL

Tesis	Temática
<p>Navarrete Robles, Juana Martha. (2016) “La filmografía nacional documentada: un acercamiento a los registros de la producción de cine mexicano”, FCPyS – UNAM, Ciudad de México.</p>	<p>Se aborda, en primera instancia, el aspecto técnico del cine, como una forma de lenguaje y como espectáculo, menciona sus implicaciones sociales, económicas, culturales, políticas y psicológicas; también, indica que el cine es un documento y testimonio histórico, dos características de valor cultural, y retoma las declaraciones de la UNESCO, del cine como patrimonio. Más adelante, refiere la creación de archivos fílmicos, la constitución de la FIAF, referente obligado en la conformación de los archivos; asimismo, enumera el tipo de actividades que realizan para la preservación como la clasificación, conservación, reproducción, especialización, resguardo, exhibición y catalogación, y hace referencia a los formatos de las películas. Al final, indica que la industria cinematográfica nacional tiene un espacio en la cadena de valor económico nacional, e indica que es necesaria la investigación y especialización en materia cinematográfica para ampliar los horizontes del conocimiento en la materia, para finalmente señalar los diferentes archivos cinematográficos que existen en Latinoamérica, y hace un recuento de lo que ella considera las filmográficas más relevantes y mejor documentadas, por la crítica.</p>
<p>Reyes Lara, Laura Nalleli. (2019) “Valorización del Patrimonio Cinematográfico en México. Conservación, preservación, catalogación y programación del archivo fílmico nacional”, Facultad de Artes y Diseño – UNAM, Ciudad de México.</p>	<p>Aborda el tema de la preservación de la memoria fílmica como patrimonio, en la que desarrolla el concepto de imágenes en movimiento como memoria histórica, la preservación nacional e internacional y un acercamiento del marco legal del patrimonio fílmico nacional, en el que habla de los derechos de autor y del término patrimonio, que refiere a dos sentidos principales, como el carácter de los bienes que por derecho le corresponden a una persona y los derechos que corresponden a los individuos que comparten las mismas tradiciones, valores, y elementos que refieren a ese patrimonio. Hace hincapié en que el gobierno debe hacerse responsable cabalmente de sus atribuciones; sin embargo, al no tener un reglamento que guíe el proceso de preservación “resulta muy difícil intervenirlas, tanto para su conservación y restauración, como para exhibirlas y/o difundirlas, porque frecuentemente no se cuenta con los derechos patrimoniales de las mismas”, lo cual genera que muchas de las películas se vuelvan inservibles, por lo que legalmente es fundamental que se normen los derechos de preservación, lo cual revela que no se tiene una noción clara de la responsabilidad de custodia. En la segunda parte de la tesis se hace un recuento de los aspectos técnicos necesarios para la preservación y la conservación del patrimonio cinematográfico nacional. En la tercera parte del trabajo se hace un recuento especializado de la evaluación de los acervos, desde su aspecto técnico, y desde la participación de los actores que están involucrados en la conservación de los materiales fílmicos, asimismo, termina haciendo una propuesta para el desarrollo de colecciones, lo cual consiste en análisis, evaluación y planeación de un archivo, comenzando desde la implementación de una norma clara en la materia, así como a un presupuesto consistente en el tiempo y una dirección operativa especializada. Sin embargo, para su uso depende, también, un usuario especializado, de lo cual depende de su formación como espectador. La clave para integrar el factor privado y público de un bien cinematográfico es la corresponsabilidad, de los creadores, productores, distribuidores y las instituciones públicas, para así atender la diversidad de intereses que se conjugan en una obra, en el mejor escenario sería la conformación de un consejo, con esos actores, pero para ello es necesario de inicio reconocer los derechos de cada sector involucrado, para que su participación venga desde la defensa legal de los mismos.</p>

En las dos tesis identificadas, que hablan de la preservación de los bienes cinematográficos, se aborda el cine como forma de expresión, como documento de estudio y como parte de la cadena de valor económico, por lo que, indirectamente se establece un tipo de valor público, nombrado a partir de su aspecto cultural, en ambos casos se indica que su valor se desprende del reconocimiento e identificación de sus partes, como lo es la clasificación de sus materiales.

En la tesis “Valorización del Patrimonio Cinematográfico en México”, (Reyes Lara, Laura Nalleli, 2019) se aborda un tema muy interesante y útil para la presente investigación, el de la responsabilidad y la corresponsabilidad de los derechos sobre las obras, indica que es importante reglamentar las atribuciones que el gobierno tiene como principal articulador de la política, ya que los materiales cinematográficos no pueden ser intervenidos sin un marco de referencia normativo. Asimismo, se indica que la cadena valor comienza con el reconocimiento de los derechos de autor sobre la obra; los derechos que derivan de su comercialización y, por último, los de preservación, debido a que el reconocimiento de los derechos posibilita su defensa legal.

Un último aspecto relevante, es que indica la importancia de contar con públicos especializados que usen el acervo de la Cineteca Nacional, lo cual permitirá monitorear la calidad de los mismos, ya que, parte del valor cultural depende de su uso.

De la misma forma, en la introducción de la tesis “La filmografía nacional documentada: un acercamiento a los registros de la producción de cine mexicano”, se indica que una de las razones para realizar ese estudio, es que la autora participó en los procesos de preservación de la Cineteca Nacional, los cuales estuvieron marcados por la falta de uniformidad de los registros, que en muchos casos eran manuales, y ante esa necesidad, decidió centrar su estudio en la documentación de la producción nacional. (Navarrete Robles, 2016. Págs. 5 – 6.)

En este mismo sentido, en el texto titulado “El cine”, de Aurelio de los Reyes (De los Reyes, Aurelio, 1999. Pág. 131), el autor indicó que comenzó su investigación sobre la historia del cine a finales de 1969, y que con dicha investigación se dio cuenta que el registro documental de la revolución mexicana era muy acotado, por lo que, encontró pocas fuentes que le permitieran tener una certeza clara de lo que sucedió en los orígenes del cine en México, uno de los elementos clave fue la poca disponibilidad de documentos catalogados, lo que obligó al autor a centrarse en los registros hemerográficos de la época.

Asimismo, indicaba que mucho del material disponible se encontraba desaparecido o era custodiado por privados que tenían poca disposición para prestar sus materiales, lo cual le impidió

determinar el número total de películas que fueron producidas a finales del siglo XIX, e inicios del XX; además, señaló que, en sus inicios, “aún no existía la Cineteca Nacional ni la Filmoteca de la UNAM” (De los Reyes, Aurelio, 1999. Pág. 133); sin embargo, destaca la poca utilidad de esas entidades para el estudio de la historia nacional, debido a que, aun existiendo esos acervos, el acceso a los mismos es restringido.

Otro de los elementos a destacar de este texto es que el autor indicó. que para su “suerte y desventura” conoció a un antiguo exhibidor, el cual tenía en su posesión un material cinematográfico que no le permitió estudiar, ni catalogar, ya que únicamente le contaba los contenidos sin poder corroborarlos, este personaje “había tasajeado el material y le había suprimido intertítulos; sólo él sabía de qué acontecimientos se trataba y quiénes desfilaban frente a la cámara” (De los Reyes, Aurelio, 1999. Pág. 136), este hecho pone en contraste la importancia de tener a la disposición de la población los materiales cinematográficos para su consulta, y la diferencia que se establece entre un material público y uno privado.

En este sentido, el aporte de la presente investigación estará orientado al reconocimiento del valor público que tiene el patrimonio cinematográfico nacional, y se buscó determinar, las medidas que debió garantizar la política de preservación del patrimonio cinematográfico nacional, para que el archivo nacional se fundamentará en la definición e identificación de los bienes cinematográficos más significativos de la expresión nacional.

Con base en los elementos presentados, se definió la pregunta de investigación siguiente:

- ¿Qué elementos debe considerar la Cineteca Nacional sobre la operación de la preservación de bienes culturales cinematográficos, que determinen la generación o pérdida de valor público?

Pregunta que se apoya en la formulación de otras preguntas:

- ¿Contó la política de preservación de las películas del patrimonio cinematográfico nacional con un diseño claro y específico que permita el reconocimiento de los bienes públicos prioritarios para la integración del archivo nacional del patrimonio cinematográfico?
- ¿Tuvo la política en cuestión, procesos de gestión racionales que se orienten hacia la generación de valor público?
- ¿Influyó la dirección de la política en la generación de valor público?
- ¿Fue suficiente el principio de clasificación de películas para garantizar la preservación de materiales cinematográficos prioritarios en términos de relevancia cultural?

- ¿Qué tan alejada estuvo la Cineteca Nacional de su ideal de preservación, en la que se hubiera garantizado el derecho de los mexicanos a la cultura, y, por tanto, se hubiera orientado su gestión a la generación de valor público?

Con base en los planteamientos anteriores, así como en las variables y preguntas formuladas de investigación, la hipótesis que podría responder dicho señalamiento fue establecida en los términos siguientes:

- El diseño normativo, que ha definido la preservación del patrimonio cinematográfico nacional, se ha enfocado en el resguardo de las películas clasificadas por la Secretaría de Gobernación, y no se han establecido criterios de reconocimiento del valor cultural de las obras cinematográficas, en tanto que no se consideraron los bienes cinematográficos desde su ámbito público y cultural; asimismo, la política no se diseñó siguiendo las pautas establecidas con la evolución conceptual de las industrias culturales, ni con base en el reconocimiento de la preservación como actividad prioritaria, por lo que, su diseño normativo y de gestión, así como su desarrollo institucional, como entidad que participa en la garantía del ejercicio del derecho a la cultura, no estuvo orientada a la generación de valor público.

Asimismo, se establecieron los objetivos de investigación siguientes:

- General:
 - Identificar y comparar los elementos básicos que influyen en la generación de valor público, a partir de la preservación del patrimonio cinematográfico nacional.
- Particulares:
 - Identificar los elementos básicos que el diseño normativo debe tener, para garantizar la generación de valor público, en materia de preservación del patrimonio cinematográfico nacional.
 - Observar el diseño operativo y de gestión, para reconocer si las herramientas de medición del desempeño institucional están orientadas la generación de valor público, en materia de preservación del patrimonio cinematográfico nacional.
 - Establecer la suficiencia del principio de clasificación como único criterio claramente definido en el reconocimiento de bienes cinematográficos prioritarios.
 - Evaluar la pertinencia de los procesos de gestión a nivel normativo, a fin de determinar si se cuenta con elementos normativos para la generación de productos de calidad.
 - Determinar las capacidades legales y estructurales para atender el problema público en el cual se inscribe.

- Valorar los instrumentos de generación de información de la política de preservación, a fin de determinar la racionalidad de los procesos.
- Identificar los efectos que tienen la falta de criterios de priorización de los bienes cinematográficos en la preservación de bienes culturales.
- Valorar el impacto que tiene la falta de mecanismos de reconocimiento y administración de los bienes interés público culturales, enfocados en los bienes cinematográficos distribuidos.
- Determinar los efectos que ha tenido el enfoque econócentrista que ha guiado la reflexión e instrumentación de políticas asociadas a las industrias culturales.
- Determinar el costo – beneficio de la preservación, al carecer de una norma clara y al contar con una operación inercial, en relación con la generación de valor público.

Para comprobar la hipótesis, y alcanzar los objetivos de la investigación, en el diseño metodológico se consideró el desarrollo teórico, con el cual se buscó definir los elementos básicos de un bien cultural, para que pudiera ser considerado un objeto de interés común, es decir su aspecto público; asimismo, las características de un bien cultural.

Asimismo, se analizó la evolución conceptual de las industrias culturales, tanto a nivel internacional, como nacional, pues son el referente de valorización de los bienes culturales cinematográficos, y se definieron las características de las cuales se desprende el valor de la preservación, y con base en esas características se estableció un parámetro de comparación con su ideal, con el propósito de poner a prueba la utilidad del único principio de preservación establecido en la norma, y con base en las variables se evaluó que tanto se acerca o que tan lejos se está del ideal de la gestión, en el que se permitiera la generación de valor público.

Para ello se revisarán los documentos de clasificación que emite la Secretaría de Gobernación, a fin de autorizar su exhibición en México, el periodo seleccionado es de 2007 a 2018, esto con el propósito de comparar un periodo suficientemente amplio, que permita identificar la tendencia del sector, pero también, porque desde 2008 se implementó el Presupuesto basado en Resultados, por lo que a partir de ese año se comenzó a hacer pública la información de la gestión de las entidades públicas.

Asimismo, en 2016 la Cineteca Nacional cambió de sector, del educativo al cultural, iniciando con ello una nueva etapa y un nuevo enfoque en la política, ya no como un elemento de enseñanza sino como un espacio de diálogo entre los individuos, este periodo permitirá evaluar si hubo algún cambio o evolución de la política.

La materia de estudio es viable, en tanto que los documentos de diseño normativo y de gestión, así como de clasificación de películas son públicos, por lo que se partirá de ese principio de publicidad para analizar la política de preservación de bienes del patrimonio cinematográfico nacional. Con los datos de clasificación se elaboró una base de datos, con el propósito de identificar el país, la distribuidora, el formato de las películas, el tipo, así como el número de producciones y coproducciones clasificadas por la Secretaría de Gobernación.

Se considera que es idóneo el estudio de esta materia, ya que, a lo largo de la historia institucional de nuestro país, se ha observado un desprecio y olvido de los sectores culturales, los cuales han luchado por visibilizar sus aportes a la sociedad. México no fue la excepción, en la segunda mitad del Siglo XX, se vino implementado un andamiaje operativo que ha evolucionado lentamente, pero que ha permitido posicionar a la cultura como un derecho constitucional; sin embargo, los términos de esta definición son letra muerta, pues aun cuando se ha establecido una obligación estatal, en esta reglamentación, no se han definido prioridades, ni mecanismos de reconocimiento de estas.

Es por esto que el sector cultural ha estado a merced de la lectura política de la cultura, en tanto que se ha utilizado como medio propagandístico, se ha censurado su contenido, y se ha limitado su producción creativa, no obstante la Cineteca Nacional han logrado construir un acervo considerable, que al no contar con obligaciones legales claramente definidas, se corre el riesgo de que no se esté preservando a los bienes culturales prioritarios, para construir un patrimonio cinematográfico nacional.

En términos generales esta tesis será desarrollada en 4 capítulos. En el primero se desarrolló el marco teórico, en el que se definieron los conceptos de espacio público; cultura como espacio público; industrias culturales; el cine como patrimonio; los nuevos ámbitos del espacio público; la preservación cultural, y el valor público cultural. Con base en estos conceptos, se determinaron los requerimientos mínimos que se deben cumplir para valorar si la gestión de preservación realizada por la Cineteca Nacional estuvo orientada a la generación de valor público, en el periodo 2007 a 2018, estableciendo un ideal de comparabilidad teórico.

En el segundo se identificó el diseño de la política de preservación, en la cual se desarrolló un acercamiento a los antecedentes del cine mexicano, y se reconoció el diseño normativo y de gestión de la Cineteca Nacional, en el periodo 2007 a 2018, en materia de preservación del patrimonio cinematográfico, en la cual se visibilizaron las bases normativas y las tendencias de orientación del cumplimiento de los objetivos y metas institucionales.

En el tercero se evaluaron los datos de la clasificación realizada por la Secretaría de Gobernación, a fin de determinar el universo de clasificación mínimo establecido por la ley, y a partir de esos datos se identificaron las características de las películas clasificadas, como su país de origen, la distribuidora que solicitó su clasificación, el formato y tipo de las películas clasificadas; así como el número de películas mexicanas aprobadas en relación con el número de películas extranjeras. Por último, se pondrán en perspectiva esos datos con la información publicada por el IMCINE en sus anuarios estadísticos, con el fin de matizar los resultados de clasificación con los datos estadísticos del sector.

En el cuarto, se desarrollarán las conclusiones generales, en primera instancia se presentará una reflexión general del proceso de investigación, en la cual se estableció una relación entre los conceptos desarrollados, el diseño normativo y los resultados de la clasificación de las películas; asimismo, se estableció un parámetro que permitiera comparar la gestión realizada por la Cineteca Nacional en el periodo de 2007 a 2018, con los aspectos teóricos desarrollados, a fin de determinar en términos generales, lo cerca o lo lejos que se encontraba la entidad de su escenario ideal, y a partir de eso generar propuestas alternativas de investigación que pudieran dotar de mayores matices a los resultados de la investigación presente.

Capítulo I. El encuadre teórico

“Es propio del ser humano querer escapar de su realidad”

Fernanda Solorzano (Reséndiz, 2019. Pág. 7)

“El amor al cine comienza, o al menos suele comenzar, como un anhelo de escapismo: no en vano un infante que se aburre en casa contempla con fascinación las caricaturas, desea encarnarse en ellas, se imagina sumergiéndose en la pantalla que de pronto se revela líquida.”

Luis Reséndiz (Reséndiz, 2019. Págs. 16 - 17)

El cine es un espejo de agua, una fuente de los deseos. Nos ayuda a desarrollar nuestra expresión y, necesariamente, nos ayuda a compararnos con nosotros mismos. José Ferrater Mora, indica que uno de los sentidos de representación es “la aprensión de un objeto efectivamente presente”, y refiere que uno de los elementos de la percepción tiene, entre sus tantas interpretaciones, la de “un acto propio del entendimiento, del tal modo que la percepción y la posesión de las ideas, es una y la misma cosa” (Ferrater Mora, José, 1995. Pág. 325)

Este proceso ha traído debates importantes en el desarrollo humano, ha modificado los tipos de sistema político que nos guía para la consecución de objetivos comunes y ha transformado la forma en la que tomamos decisiones colectivas. Uno de los conceptos que hemos desarrollado al respecto es el de “espacio público”, con él hemos justificado, en la era moderna, algunos derechos y garantías individuales, pero, también, ha referido a la participación social, a la expresión, a la definición personal de la consciencia y, en la antigüedad, sirvió para restarle poder a sus formas despóticas o monárquicas.

La cultura, como lo veremos más adelante, refiere a una actividad que define a la humanidad y que la guía en su tránsito por el mundo, pero con el paso del tiempo hemos encontrado mecanismos de reproducción que han incidido en la forma en la que producimos objetos simbólicos, lo cual ha facilitado su esparcimiento y consumo, este hecho generó un amplio debate acerca de la pérdida de valor cultural de dichos objetos, pero con el tiempo se valorizaron a partir del reconocimiento de sus aportes a la economía de las sociedades.

Debido a lo anterior, los gobiernos y el sector privado han entrado en una dinámica para normar la producción de bienes culturales, lo cual provocó que se comenzara a dialogar en relación a los alcances de cada una de las esferas que compiten por su hegemonía, en tanto que el modo de reproducción pasó de ser manual a ser industrial, y ahora digital, bajo la dinámica del mercado capitalista, sin considerar que en dichos objetos se vuelca la identidad y las formas de expresión de una región, país o colectividad global, por lo que no pueden ser considerados únicamente como mercancías.

Asimismo, se comenzaron a implementar políticas para incidir en la producción de bienes culturales y para el reconocimiento de la pluralidad identitaria de los pueblos; sin embargo, fue el factor económico el que ganó lugar en la agenda nacional y determinó la construcción de objetos culturales, este principio ha sido el que ha guiado el discurso de las industrias culturales, reconociéndose tres momentos en la generación de estos bienes; la producción, la distribución y el consumo, olvidando un aspecto fundamental, que podría entenderse como de apropiación para la creatividad.

El concepto de valor público tradicional, aunque estuvo orientado a los posibles beneficios sociales de los espacios públicos, refiere a las actividades adicionales a las que están normadas, y que se realizan en lugares públicos como bibliotecas; sin embargo, poco se ha hablado de la apropiación cultural que nos dota de capacidades de expresión y del valor de poner a la disposición de las personas los bienes culturales, mediante un ambiente de horizontalidad y con un diseño transparente de los procedimientos de gestión, lo cual implica definir el valor público en el ámbito cultural desde las cualidades de lo público.

Para ejemplificar este proceso de generación de valor público en las industrias culturales, se retomó la política de preservación de películas por parte de la Cineteca Nacional, la cual, a diferencia de la Filmoteca de la UNAM que tiene una orientación académica, está facultada para preservar el patrimonio cinematográfico nacional.

En este primer capítulo se hará un acercamiento general a los conceptos que articulan la preservación y la generación de valor público, por lo que se definirán los conceptos de valor público a partir de las cualidades del espacio público, y se hará un breve acercamiento a las características del concepto de cultura y de industria cultural.

I.1 Espacio público

Para conceptualizar el espacio público se utilizará el acercamiento que hace Nora Rabotnikof en su libro “En busca de un lugar común”. La autora propone que el concepto de “espacio público” debe incluir tres sentidos básicos, el primero es lo común, lo concerniente a lo colectivo; el segundo aspecto es lo manifiesto, lo que no está oculto, y el tercero refiere a lo que es accesible a todos, por lo que sus características generales refieren a lo común, visible y abierto. (Rabotnikof, 2011. Pág. 45 - 47)

En el sentido clásico, la palabra “público” referirá indisolublemente a una cuestión política, dice, “se convertirá en el instrumento político por excelencia, signo de autoridad, medio de mando, pero se trata de una palabra que debe persuadir, convencer, pasar la prueba de formulaciones antitéticas”, en tanto que establece una relación dialéctica constante entre lo público y lo privado. (Rabotnikof, 2011. Pág. 48) Argumenta que es habitual remitir en el origen la oposición público/privado a la resolución de necesidades básicas y al ejercicio de la ciudadanía como tratamiento de asuntos comunes. (Rabotnikof, 2011. Pág.31)

Una segunda característica referirá a un espacio real, la *polis*, en el cual se construyen relaciones igualitarias y reversibles, espacios argumentativos y diferentes al de lo privado. “La *res publica* representa la propiedad accesible universalmente al *populus* y, como tal, *extra comercio*. Unidad común, ley común y accesibilidad general se vinculan a esta caracterización de la *res publica*. En contraste, la *res privata* se encuentra situada *in comercio* e *in patrimonio*, relacionada con un poder diferente, *pater familias*, y ubicada en el ámbito cerrado, replegado sobre sí mismo, del *domus*, de la casa.” (Rabotnikof, 2011. Pág. 49 -50)

Sobre esta imagen se construirá la tercera característica, de centro, el *ágora*, en tanto que debe referir al interés de todos, lo cual confluyó, con el tiempo, en la reivindicando la ley escrita, en tanto que sustrajo la autoridad privada e individual, por una pública y general, al alcance de todos. (Rabotnikof, 2011. Pág. 33)

En el sentido moderno, señala, la construcción del Estado y el desarrollo del mercado fueron perfilando el sentido de lo público y lo privado como esferas diferenciadas, la escisión del poder soberano, dice, fue la separación del presupuesto público de los bienes domésticos, representada con la formación de burocracia gubernamental y del ejército, como entidades orientadas al bien general, proceso que comenzó en el medioevo con el desmembramiento o fragmentación del poder público y la irrupción de poderes privados. (Rabotnikof, 2011. Pág. 34 - 35) Sin embargo, el sentido

de lo público se vería limitado con la toma de decisiones ocultas en espacios cerrados al público. También indica que se crearon espacios intermedios en los que se conjugaban el sentido público y el privado, como lo es el mercado, en tanto que la producción e intercambio de bienes en la esfera privada estaba controlada por el poder público. (Rabotnikof, 2011. Pág. 52 - 53)

La evolución del concepto se verá marcada por los tipos de relaciones de la sociedad, en los siglos XVII y XVIII se verá diferenciado al Estado, de la comunidad y del individuo, en tanto que se evidenciará la contraposición del interés público al del interés de gobierno, por lo que la idea de lo común comenzará a sustraer la definición de público y se instaurará una relación social con su definición, y lo común y general, ya no dará lugar a lo secreto y cerrado, buscando formas visibles y abiertas de expresión. (Rabotnikof, 2011. Pág. 53 - 55)

Este deslizamiento conceptual hará referencia a la suma de intereses individuales, ejemplo de ello será la participación electoral, (Rabotnikof, 2011. Pág. 40) por lo que, eventualmente, hubo una reformulación del bien común, lo que desplazará, también, el concepto a un ámbito de individualismo liberal, y el Estado, ya no será el único representante del bienestar general. (Rabotnikof, 2011. Pág. 56 - 57)

Lo público como asunto público será la construido a partir de la asociación o reunión de privados deliberando sobre intereses comunes, (Rabotnikof, 2011. Pág. 42) lo cual implicará dar paso a la legitimidad de algunas ambiciones privadas y, también, será la forma en la que la opinión pública cuestionará al poder del gobierno, que luego se articularía como asociaciones públicas, por lo que, el “espíritu público” permitirá construir una unidad social sobre bases revolucionarias por medio de la participación colectiva, y se comenzarán a estructurar espacios como el sufragio, la prensa, los derechos y las garantías individuales, así como contratos, propiedad y el trabajo. (Rabotnikof, 2011. Pág. 58 - 59)

La publicidad será entonces entendida como visibilidad, cognoscibilidad, accesibilidad y controlabilidad de los actos de quien detenta el poder supremo (Rabotnikof, 2011. Pág. 58 -59), por lo que se unirá a la racionalidad de los resultados de gobierno, y en el sentido liberal hará referencia a la seguridad de una persona y de su propiedad, contra los abusos del poder público, situando al ámbito privado como espacio de libertad y felicidad modernos.

El progresivo desarrollo de esta dicotomía provocará una gradual dislocación entre la sociedad civil y el Estado, por lo que el problema de la visibilidad será reformulado como control y decisión técnica, y la “razón de Estado”, que estaba sustentada en la discrecionalidad, ahora se

fundamentará en la urgencia o priorización de atención de los problemas públicos. Por lo que, hubo una reivindicación del ámbito privado en términos de derechos y libertades básicas, pero sobre todo en el derecho a una construcción individual, en tanto que el derecho a la privacidad refirió a la protección de lo intimado, protegido de la mirada pública y de la intromisión estatal, y que se concibe, en cierto sentido, como extensiones de la libertad de la conciencia. (Rabotnikof, 2011. Pág. 61)

La evolución del concepto de espacio público emergió como una alternativa al poder de los estados absolutistas y se legitimó mediante la promesa de liberación de todo poder. Con este proceso se transfiguró el fundamento del poder, que pasó de ser “razón de Estado” a “Estado racionalizado o racional”, disminuyendo el sentido de dominio y politizando la toma de decisiones, construyendo una idea de colectividad, de “estar juntos” como compañeros de destino. (Rabotnikof, 2011. Págs. 264 - 266)

Para explicar este fenómeno retoma a Hannah Arendt, quien pensaba que era necesario desligar el concepto de poder del de violencia, en tanto que un poder concertado, comunicativo, no implicaría la coerción y añadiría el derecho a la participación del debate público. El proceso argumentativo será el espacio primordial de lo público, pero será caracterizado por su informalidad, pues es un espacio de opinión y voluntad autónomas, diferente a poder administrativo, que es un sistema formal e institucional. (Rabotnikof, 2011. Págs. 267 -269)

El segundo teórico que retoma es Jürgen Habermas, quien tenía una idea similar a la de Hannah, en tanto que pensaba al poder como un espacio controlado mediante la comunicación y la politización, pues intuía que la comunicación era un código que posibilitaba la trasmisión de decisiones y que los espacios públicos eran el escenario de recuperación del poder afianzado por el Estado, en tanto que se llevaba a cabo una acción concertada generando un dominio legítimo, por lo que el poder solo podía ser racional si se operaba desde afuera. (Rabotnikof, 2011. Págs. 271 -274)

Ambas posturas implican un desarrollo del ámbito privado que terminará incidiendo en la esfera pública, en este sentido recupera el pensamiento de Koselleck, quien aseguraba que la instauración del orden político permitía el desarrollo del ámbito privado, al ser individuos que desde su ámbito privado definían el ámbito público, y en esta dinámica debía sustraerse en algún sentido la conciencia pública que determinaban Arendt y Habermas, puesto que el interés público a partir de lo privado se volvía hipocresía pues era el secreto creyéndose público, la clausura fingiendo ser apertura. (Rabotnikof, 2011. Págs. 274 -275)

Asimismo, la autora infiere que no se toma en cuenta la tecnificación de la política en la que los ciudadanos se vuelven “extranjeros” de su ciudadanía. (Rabotnikof, 2011. Pág. 276) Por lo que, la relación entre política y ciudadanía se sublima en los procedimientos, en la publicidad de los mecanismos del Estado de derecho, que ayudan a consolidar un espacio verdaderamente público. Sin embargo, hoy en día nos enfrentamos a una sociedad compleja en las que no se puede asegurar desde el “centro” la atención de los diferentes problemas de la misma, donde ningún sistema cumple su función integradora ni logra evadir la complejidad. (Rabotnikof, 2011. Págs. 278 -279)

Debido a lo anterior, se rompe el hilo discursivo entre la política y la legalidad con los consensos prefigurados de la vida pública, ejemplo de esto es que el relato de gobierno no puede articular la totalidad de las prioridades sociales y no produce sentido para todos. (Rabotnikof, Nora, 2011. Pág. 281) Por lo que, el espacio público únicamente puede ser tomado como reductor de la contingencia mediante su composición jurídica y política, que ayuda a contextualizar la toma de decisiones, se vuelve un espacio de lo común que depende de la promesa y del cumplimiento de las virtudes públicas de quienes interactúan en él. (Rabotnikof, 2011. Págs. 290 -291)

El espacio público será también el lugar en el que la sociedad preserva, en el sentido habermasiano de la argumentación, la comprensión de sí misma y será el espacio que favorezca las condiciones de comunicación y ejercicio de la soberanía popular, en cuanto a la formación racional de voluntad y opinión colectiva. Es, dice, “una puesta en escena no constitutiva” sino definida por las condiciones procedimentales del diálogo y la razón práctica. (Rabotnikof, 2011. Págs. 292)

Entonces el espacio público será aquel en el que se conjuguen los mecanismos de solución de problemas y el fenómeno de formulación de estos, el primero en términos de validez de los mismos, una validez racionalmente fundada, mediante el cumplimiento de los procedimientos formales, y, la segunda, a través de la discusión y emisión de un juicio político. (Rabotnikof, 2011. Págs. 293 -296)

Y termina con una reflexión importante, respecto de la construcción del espacio público, indica que aun cuando estos espacios “no tienen que ver con la generación de lugares comunes a todos ni con la visibilidad ni con la pública accesibilidad ni con formas convencionales de ciudadanía”, son nuestros espacios. (Rabotnikof, 2011. Págs. 298)

No puede olvidarse que la historia de Latinoamérica refiere a una sociedad que sistemáticamente ha creado exclusión, por lo que, aun cuando no se logre crear un sentido público generalizado, es un punto de debate en el que se vuelcan valores comunes y referencias unitarias, y, en ellos, se

pueden expresar consensos básicos y gestionar el reconocimiento mutuo, generando una integración compensatoria en los límites de la racionalidad técnico-instrumental del mercado y la lógica burocrática. (Rabotnikof, 2011. Págs. 301 - 302)

Esto frente al contexto de desregulación económica, limitación de funciones y adelgazamiento del aparato estatal, se ha traducido en un debilitamiento del orden legal que pone en peligro el ejercicio de la ciudadanía y con ello de las garantías individuales, en tanto que este proceso ha carecido de reflexión en cuanto a la garantía de la dimensión pública. (Rabotnikof, 2011. Págs. 303 - 304) La unión de las instituciones a la vida cotidiana dará vigencia a los derechos y formas de relación entre los individuos y la comunidad política, el espacio público “entendido como el mundo común, como espacio de aparición y como patrimonio o herencia institucional que constituye esa comunidad, debería articular las carencias generadas por una modernización acelerada, traumática y excluyente, sin representar, sin embargo, una vuelta a la afirmación de identidades sustancialmente homogéneas”. (Rabotnikof, 2011. Págs. 309)

El espacio público, desde esta perspectiva, debe considerársele como un espacio que se reconfigura con la sociedad cambiante, por lo que su racionalización debe considerar esa transfiguración, y demostrar ser un contrapeso contra la nueva feudalización del espacio público y la tecnificación que vuelve opaca la gestión de gobierno. (Rabotnikof, 2011. Págs. 313 - 314)

¿En qué sentido este concepto aporta a la identificación de los elementos, que debe considerar la Cineteca Nacional, para la generación de valor público? El concepto de espacio público es un referente necesario para el reconocimiento de los bienes de interés colectivo, es común porque se reconoce su valor comunitario, por lo que la cineteca debe asegurar este aspecto, y la mejor forma de identificar este elemento es desde la ley, primero con el reconocimiento del derecho individual, es decir, con los derechos que emanan del artista y los distribuidores, los cuales aseguran un valor económico, y después, con la garantía del derecho colectivo, con el reconocimiento de su valor público.

Con lo legal, se asegura también su aspecto manifiesto, se da claridad no solo al proceso de preservación, sino de protección, desde el reconocimiento de los bienes cinematográficos, hasta la reglamentación de los procesos necesarios para su resguardo, estas dos características posibilitarán el tercer elemento, su accesibilidad para todos los ciudadanos.

Una norma clara posibilitará la armonía entre lo público y lo privado, posibilitará el reconocimiento de los límites y responsabilidades de ambos sectores. De esta forma se podrá constituir la

preservación como otro elemento de valor, como espacio de discusión, de diálogo, y como formador de públicos especializados, que den un uso sustantivo a las colecciones que se preserven en el archivo de la cineteca; además, de posibilitar la herencia a las generaciones posteriores.

I.2 La cultura como espacio público

“la cultura es, dondequiera, una: el griego y el escita, el francés y el prusiano trabajan ciertamente en una obra común. Pero hay una forma de la cultura peculiar del sur de Europa, un modo mediterráneo de amar a Dios, de contar los cuentos, de andar por las calles, de mirar a las mujeres y de decir que dos más dos son cuatro.”

Ortega y Gasset (Frost, 2009. Pág. 75)

Luego de una revisión del concepto de espacio público se destaca que éste se articula desde el discurso del interés colectivo, en la que se definen sus asuntos comunes en un proceso de diálogo, por lo que, tiene gran coincidencia con las actividades culturales, en tanto que es el espacio de transmisión de mensajes, de construcción de mundos privados y de reflexión personal y social.

Es pertinente comenzar con una definición mínima del concepto de cultura, el cual, define Bolívar Echeverría en los siguientes términos: (Bolívar Echeverría, 2019. Págs. 27 – 28.)

“El término cultura apareció en la sociedad de la Roma antigua como la traducción de la palabra griega *paideia*: crianza de los niños; traducción que, desusadamente, no respeta del todo la etimología de dicha palabra. Desde entonces, con extraña firmeza, su concepto, enraizado en la noción de cultivo, ha mantenido invariable su núcleo semántico. Se trata de cultivo de la *humanitas*, concebida, primero, como la relación de las comunidades grecorromanas con los dioses tutelares de su mundo; después, como el conjunto de las costumbres, las artes y la sabiduría que se generaron en ese mundo, y, por último, esta vez en general, como la actividad de un espíritu (*nous*) metafísico encarnado en la vida humana. En un sentido para bien, y en otro para mal, esta acepción occidentalista y espiritualista que está en el núcleo del concepto de cultura sólo se ha visto cuestionada en la segunda mitad del Siglo XX, gracias a la propagación que ha tenido la terminología propia de la antropología empírica funcionalista a través de los *mass media*.”

Para este acercamiento se utilizará la valoración que desarrollo Elsa Cecilia Frost en su libro “Las categorías de la cultura mexicana” (Frost, 2009) en el que retoma, desde la filosofía, el estudio del término cultura.

Frost comienza su disertación haciendo hincapié en la unión intrínseca de la “cultura” con la vida humana, dice que es un hecho innegable que el hombre es un ser creador que, como tal, siempre ha tenido conciencia de su obra, es decir, que ha conocido que frente al mundo de la naturaleza existe otro, el de lo creado o transformado por él, el representado. Pero, también, es un hecho que, al enfrentarse a su obra, el hombre ha tenido la sensación de que la cultura no es “algo dado y obvio, sino que constituye una especie de portento que necesita ser explicado”, y que puede afirmarse que la filosofía de la cultura nace de este asombro del hombre frente a su propia obra. (Frost, 2009. Pág. 27)

La filosofía se ha ocupado de determinar cuál es el objetivo de la cultura, en tanto que es un proceso natural del hombre como animal productor de cultura. Elsa comienza por decir que, en un momento histórico la cultura y progreso eran sinónimos, pues se consideraba que, quien estaba en contacto con la actividad cultural, era parte de un proceso superior de la humanidad, idea que se hereda de la época de las luces y, que se complejiza a lo largo del siglo XIX, para lo cual establece 3 características asociadas al concepto de cultura, como actividad natural a la humanidad, como negación del contexto natural de la misma, y como transcendencia de su mundo original. (Frost, 2009. Pág. 28 - 29)

Sin embargo, al llegar al Siglo XX, el conocimiento adquirido se contrasta ante los efectos de la guerra, pues comienza a cuestionarse el hecho de que, si la cultura (en su forma de conocimiento) nos hace avanzar, por qué razón seguimos peleando y asesinándonos los unos con otros. No obstante, retoma el pensamiento de Spengler, quien argüía que la cultura era la expresión del alma colectiva, la cual recorre el camino de todo ser vivo y es intransferible, pues es el suelo en el que brota y está sujeta a las leyes de la vida física, (Frost, 2009. Pág. 29 -32) por lo que tienen una dualidad, de colectividad y de individualidad, en el que las razones colectivas pueden ser diferentes a las individuales, pero se unían al definir lo común entre las diferencias individuales.

También retoma a Scheler, el cual definió a la cultura en términos de la antítesis entre la vida y el espíritu, en razón de que la cultura trasciende a la colectividad que la forjó, volviéndose herencia, un espacio común que se entrega a la siguiente generación, como un proceso constante de renovación e innovación, que forma parte fundamental en la humanización de los pueblos, y distingue dos formas de expresión de la cultura, la objetiva y la subjetiva, la primera en relación a su materialidad y la segunda a su procesamiento. (Frost, 2009. Pág. 32 - 35)

Respecto de la cultura objetiva y subjetiva, la autora retoma a Ortega y Gasset, en tanto que él hablaba de la acumulación de bienes como parte de la primera, y la asimilación de esos bienes y su

contenido, como parte de la segunda. Estos dos ámbitos son el medio, por el que la humanidad, se reconoce como individuo y como parte de una colectividad, antes que da la naturaleza; sin embargo, aun cuando pueden transmitirse los objetos de la cultura objetiva, la única que puede interpretarlos, en su sentido esencial, es la que la creó desde su subjetividad; no obstante, puede asimilársele desde otra subjetividad generando otro sentido diferente al esencial.

También indica que la cultura no puede desprenderse de su entorno, en tanto que la etnología ha demostrado que es una respuesta al mismo, al definir su contexto, se define a sí mismo, es entonces la razón por la que el hombre no tiene naturaleza, tiene historia, dice que la humanidad tiene “el privilegio ontológico de la mudanza”. (Frost, 2009. Págs. 40 - 50)

Asimismo, retoma el argumento de Ernst Cassirer, en cuanto a que la cultura es un espejo del hombre, un mecanismo para mirarse a sí mismo, en tanto que es lengua, arte, mito, ciencia, historia, religión, entre otras, y está destinada a ser un todo integral como proceso de creación, por lo que la manifestación de su sentido es lo que rebasa su contenido físico, creando una expresión simbólica.

Por ello, la cultura no solo es la forma en la que se separa el hombre del mundo, sino la razón de porque lo hace, es el proceso mediante el cual se libera de su mundo físico y crea una nueva realidad que lo define y lo atrapa. (Frost, 2009. Pág. 36 - 40)

El proceso histórico del espacio público ha sido el mismo que el de la cultura, el primero conceptualizado desde la perspectiva política y el segundo desde el espacio de lo social, en el que se ha ido construyendo un medio simbólico que ha terminado por incidir en el debate público e identitario, en ambos casos se reconoce la continuidad y acumulación como parte de sus características intrínsecas, por un lado se reconoce que, el ámbito de lo público, refiere a la permanencia de los derechos y del interés común, y, por otro, se piensa que la cultura es el ámbito del alma colectiva, que contrasta el pensamiento individual con las aspiraciones colectivas.

La cultura, refiere Frost, es. y será abordada. por diferentes áreas del conocimiento, desde la antropología, como la parte del medio social, que ha sido creado por la humanidad, o el sentido que ha generado en una circunstancia; desde la sociología, como los tipos de expresión y los flujos mediante los cuales se distribuye, muchas veces políticos; desde la historia, basándose sobre todo en una cuestión material o estructural, por lo que muchas veces se centra en las crisis, en las que el hombre cree haber llegado a un estadio superior y se ve obligado a redefinirse. (Frost, 2009. Págs. 53 - 59)

Indica que la cultura ha sido un tema tan trascendental, que ha sido retomado por filósofos como Hegel, que, si bien no habló directamente de cultura, podría ser una analogía del espíritu, el cual tiene muchas formas de expresión, que lo van definiendo hasta llegar a un punto de la historia en la que logró definirse a sí mismo y reproducirse de forma objetiva, material. (Frost, 2009. Págs. 59 - 60)

El término cultura es “con el que expresamos tanto una actividad espiritual como el resultado material de ella, tanto el movimiento creador de bienes culturales, como la asimilación de estos por parte del individuo, tanto la forma de vida de un pueblo primitivo, como las de las naciones más adelantadas.” (Frost, 2009. Pág. 63)

Por lo que, la relación que se puede desprender de la acción gubernamental con los bienes de la cultura, es que dichos bienes contienen el pensamiento y las formas de expresión de una población determinada, unidos por una cosmovisión colectiva, la cual contiene sus códigos y reflexiones de interés general; asimismo, se reconocen dos momentos del bien en cuestión, el de la construcción objetiva, la creación de productos, y el de la apropiación del bien, el consumo de los mismos, que al ser de interés público, las actividades gubernamentales debieran asegurar su disponibilidad, así como transparentar su proceso para evitar la inmersión de intereses particulares y mejorar las condiciones de apropiación.

Ejemplo de lo anterior lo da Michelle Petit en “Del espacio íntimo al espacio público”, él habla de la lectura como un mecanismo de apropiación de una obra, lo cual puede ser una analogía del proceso del arte en general y en este caso de las obras cinematográficas. Indica que la lectura ha sido relegada en las comunidades pobres debido a que se le considera inútil, en su sentido de esparcimiento, y el único enfoque permitido es el de la lectura asociada al sistema educativo, en beneficio del interés personal, e indica que es necesario construir identidades colectivas que den soporte al discurso de la lectura, en tanto que la apropiación del arte ha estado asociada al desplazamiento del espacio interior. (Petit, 2018. Pág. 107)

Recalca que los espacios públicos, como las bibliotecas, pueden ser espacios de lucha contra la exclusión, señala que “el saber es pensado como la clave de la libertad, como un medio para no quedar al margen de su tiempo, como un medio de participar en el mundo y de encontrar un lugar en él”, por lo que los espacios públicos “permiten la apropiación de bienes culturales que apuntalan la construcción de sí mismo y la apertura hacia el otro”. (Petit, 2018. Págs. 108 - 109)

En este caso, la apropiación cultural, rebasa los límites de “identificación” y “proyección”, en tanto que dota de herramientas a los lectores para enunciar su propia historia y elaborar su posición como sujeto social, que luego repercutiría en el espacio común. Asimismo, la autora encuentra diferencias entre los tipos de discurso que se construyen, y pone el ejemplo del cine, dice que las obras cinematográficas ejercen “un poder tiránico pero de corta duración”, en tanto que está dotado de una potestad “extraña” y de “aspiración” tan fuerte que nos mantiene pegados a la pantalla, “la película, en una mera realización efímera, traía la promesa de una unión con el ser de las cosas” (Petit, 2018. Págs. 113 - 114), por lo que, con el cine los mecanismos narrativos son diferentes al de la literatura, no obstante, dice Juan Villoro, que “el cerebro se activa sin instrucciones de uso” (Reséndiz Págs. 13 y 14); asimismo, Petit indica que la memoria funciona de forma más similar al cine que a la narrativa escrita, pues se fragmenta, uno no recuerda la obra completa sino lo más significativo desde nuestra individualidad.

Petit refiere que, para el ejercicio pleno de un derecho cultural, es necesario un espacio en el que el sujeto se sienta seguro, por lo que este lugar debe respaldar el despegue o la transgresión de los límites establecidos, es en este lugar donde comienzan los desplazamientos reales o metafóricos en los diferentes terrenos de la vida, pues nos ayuda a conducirnos a otras maneras de habitar y es por ello que los poderes políticos, aun cuando se digan democráticos, aplican en las políticas cierta ambivalencia ante el riesgo de fomentar en la población un estilo de vida más independiente o incluso rebelde, por lo que limitan el acceso a una vertiente más controlable. (Petit, 2018. Pág. 116 - 117)

El espacio público, centrado en la apropiación cultural, está marcado por la promoción de relaciones no jerárquicas, en tanto que, en la vida privada, el espacio vital con el que contamos se limita, la mayoría de las veces, al nivel socioeconómico en el que nos desarrollamos, y mientras más ascendemos aumenta el número de metros cuadrados para nuestra intimidad, por lo que en este espacio nos igualamos. (Petit, 2018. Pág. 118)

Afirma, también, que el derecho a la cultura es un derecho a elaborar una subjetividad propia, lo cual es quizá el primer paso para construir otras formas de relación con los demás, “otras formas de compartir, otras maneras de vivir juntos, y otras maneras de hablarse. No al unísono, gritando todos al mismo tiempo en un estadio. Sino a partir de múltiples voces.” (Petit, 2018. Pág. 123)

En otro de sus textos, “Lectura literaria”, la autora, establece que la lectura es transgresora y retoma el análisis de Vladimir Propp quien propuso, en un intento por clasificar los cuentos que coleccionaba, un orden ritual de semejanza entre las obras, en las cuales había tres momentos

recurrentes; 1) el “héroe” se aleja de su familia cuando es 2) consciente de una prohibición y 3) la cual decide infringir, por lo que “hace lo que no debe hacerse, o dice lo que no debe decirse. Dicho de otro modo, crea algo nuevo, inventa sentido”. (Petit, 2018. Pág. 45)

La apropiación de una obra no solo implica su consumo, pensado como el momento en el que se lee o, en el caso del cine, en el que se ve, sino mediante el trabajo psíquico, de ensoñación, del pensamiento que nos acompaña en el proceso, en este sentido, hay un proceso de introspección, es por ello que Proust decía que “cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo” (Petit, 2018. Pág. 48 - 49), y esta es la base para la creatividad y de reflexión de lo común.

Asimismo, Luis Reséndiz dice que la palabra, a diferencia del cine, nunca “podrá transmitir de forma fidedigna la sensación de asombro que provoca la imagen en movimiento”, la cual se expresa en ese momento en que “la luz se enciende, y nos encontramos inoculados, casi siempre sin saberlo, con el persistente virus de la incertidumbre”. (Reséndiz, 2019. Págs. 21 y 24)

La cultura y el espacio público son factores decisivos en la construcción humana, desde un sentido político y como parte natural del hombre; sin embargo, en la historia actual, la producción de bienes culturales (cultura objetiva) ha sido asociada y tratada como una industria generadora de valor económico, anteponiendo el beneficio privado, pero descuidada desde la perspectiva de valor público, por lo que antes de llegar a este concepto es importante hacer un acercamiento de la evolución de las industrias culturales.

¿En qué sentido este concepto aporta a la identificación de los elementos, que debe considerar la Cineteca Nacional, para la generación de valor público? Aporta una mirada al tipo de objetos o bienes que preserva la Cineteca Nacional, los cuales son parte de los bienes construidos por el hombre, con el propósito de definirse y como parte de su reflexión existencial en el mundo.

El valor de ellos se expresará en la posibilidad de acceso y apropiación de las personas que busquen tener contacto con esos bienes, y, posteriormente, en la constitución de nuevos bienes. Es relevante considerar, que como en el espacio público, hay una dualidad en esos bienes, desde un ámbito individual, de quien crea los objetos, y colectivo, desde su apropiación, pero la única forma de garantizar el ciclo social de los objetos de la cultura, es posibilitando su acceso y difusión de sus contenidos, desde la horizontalidad, ya que, tanto el espacio público, como la cultura, son elementos que igualan a los individuos, por lo que no hay alta cultura, ni jerarquía social que nutra esos espacios.

Para hacer esto posible, la Cineteca Nacional, al ser la entidad encargada del archivo fílmico nacional, debe ser la articuladora de un discurso que refuerce el acceso a los bienes cinematográficos, y eliminar, de igual forma, la jerarquía y dependencia de las formas de control gubernamental.

I. 3 Industrias culturales

“la cultura es pues la práctica y el imaginario de la vida en común”

“la cultura, no es, un instrumento del progreso material; es el fin y el objetivo del desarrollo, entendido en el sentido de realización de la existencia humana en todas sus formas y en toda su plenitud”

ONU: Informe de Desarrollo Humano 2002, Chile (Rey, 2009. Págs. 15 - 16)

“Creo que la preocupación técnica central de la teoría del desarrollo será como crear en los jóvenes una valoración del hecho de que muchos mundos son posibles, que el significado y la realidad son creados y no descubiertos, que la negociación es el arte de construir nuevos significados con los cuales los individuos pueden regular sus relaciones entre sí”

Jerome Bruner (Rey, 2009. Pág. 40)

La definición más sencilla, y tradicional, de una industria cultural es aquella en la que se reconoce la relación entre los beneficios económicos que se obtienen de bienes y servicios culturales; sin embargo, hay un debate de gran magnitud acerca de esa implicación, en tanto que se trata de actividades no solamente orientadas a la generación de recursos económicos, sino que están inscritos en un proceso social de producción simbólica e identitaria, y que además está unida al ejercicio de un derecho reconocido en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en la cual se establece que: (CPEUM, 2021.)

“todo ciudadano tiene derecho a al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales, y que el Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa”.

Al respecto, Diana Marcela se define industria cultural como el: (Rey Vázquez, 2009. Pág. 62)

“conjunto de bienes y servicios protegidos por el derecho de autor cuya cadena de creación, divulgación y apropiación cultural produce creaciones literarias, musicales, audiovisuales o escénicas a escala masiva o de servicios culturales, cuya naturaleza satisface intereses culturales. Su capacidad simbólica las hace responsables de la promoción de derechos culturales a partir de principios de identidad y diversidad, así como de fomentar espacios de integración cultural, incentivar la acumulación de recursos económicos, jugar un rol relevante en el capital social y ser imprescindibles para entender el capital cultural”.

El artículo de Diana Marcela Rey Vázquez, “El debate de las industrias culturales en América Latina y la Unión Europea”, se centra en el análisis comparativo de dos regiones, respecto de la incursión de las mismas en la aplicación de políticas asociadas a las industrias culturales, y en reconocer cuáles son sus principales retos, en tanto que el enfoque que se le ha dado a las industrias, es como apoyo al desarrollo de los países por sus aportes económicos y no respecto del desarrollo de creación de símbolos en sus distintas manifestaciones. (Rey Vázquez, 2009. Pág. 62)

Uno de los aspectos más relevantes en la evolución conceptual del término fue la incursión de la UNESCO en su definición y su reconocimiento, ya que, al ser una institución que agrupa a un gran número de países, puso sobre la mesa el reconocimiento de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a los productos creativos. Si analizamos su evolución veremos que existió un desplazamiento del concepto de una connotación negativa a una positiva.

El concepto original del que deriva lo que hoy conocemos y se debate de “industrias culturales”, fue acuñado por la Escuela de Frankfurt, en el libro “Dialéctica del Iluminismo”, por Max Horheimer y Theodor Adorno, (Rey Vázquez, 2009. Pág. 64) quienes reconocieron que los productos culturales generados y reproducidos a gran escala eran un instrumento de la élite capitalista para despreciar a los artistas y sus trabajos, cabe destacar que el concepto fue acuñado en singular como “Industria Cultural”, pero fue hasta 15 años después, en el ámbito de la economía de la cultura, que se definió en plural y con una connotación positiva, en el cual se estableció un proceso sucesivo de producción, distribución y apropiación, marcado por ser una industria asociada a derechos de autor y con una dimensión creativa que terminaría por transformar el concepto, dándole un énfasis creativo.

Las diferentes definiciones de industrias culturales han preponderado ciertas actividades y han olvidado otras, por ejemplo, se centran en el intercambio mercantil de los productos y se diluye su carácter simbólico. (Rey Vázquez, 2009. Págs. 64 - 65)

Asimismo, se pensó en el consumo de los bienes culturales y con ello se fueron reconociendo el conjunto de ramas, segmentos y actividades asociadas a la producción cultural, por lo que en la década de los noventa se abrió el debate respecto de los alcances de los productos culturales, en tanto que, se comenzó a reconocer su incidencia en el espacio público como elemento central para la circulación de las ideas y la integración regional. (Rey Vázquez, 2009. Págs. 65 - 66)

La autora indica que Néstor García Canclini, voz experta en el tema, comenzó a incluir en el discurso de las industrias culturales las condiciones de acceso a los bienes y servicios como rasgo primordial por favorecer, por lo que, se buscó darle un lugar al ámbito creativo como parte del proceso de generación de bienes simbólicos.

Para tener un mejor contexto histórico del debate cultural, hay que señalar que, luego de la Segunda Guerra Mundial, se crearon instituciones supranacionales que buscaron el reconocimiento de un espacio de debate que ayudará a prevenir situaciones de riesgo globales como las ocurridas con Adolf Hitler, por lo que se crearon la ONU y la UNESCO, esta última fue fungiendo como una conciencia colectiva entre las naciones y elaboró un discurso para el reconocimiento de la pluralidad identitaria, esto lo podemos ver en su “Declaración de los Derechos Culturales como Derechos Humanos de 1948”, en el cual se le dio un reconocimiento al valor de la cultura e introdujo en el discurso mundial la idea de pluralidad, lo que comenzó a poner en la agenda mundial el tipo de consumo que se realizaba hasta ese momento. (Rey Vázquez, 2009. Pág. 67)

En 1980 se promovió en Montreal un diálogo entre diferentes disciplinas el cual se denominó “Industrias Culturales: el futuro de la Cultura en Juego”; sin embargo, fue hasta 2001, cuando la UNESCO en su Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural puso en relieve aspectos como la identidad, la cohesión social y el desarrollo, por lo que no debían ser equiparados a otras mercancías o bienes de consumo. (Rey Vázquez, 2009. Pág. 67)

En América Latina, destaca Rey Vázquez, que se acentuaron tres estadios diferentes en la concepción que se tenía de la cultura en la región, la primera hizo referencia a acciones de visibilidad de las expresiones artísticas de cada país, la cual abarcaba un periodo de los años treinta a los ochenta del siglo XX, en los cuales se centró el discurso en la identidad y la diversidad, en esta primera época se destacaba el valor de la alta cultura y se crean muchas de las sinfónicas nacionales. (Rey Vázquez, 2009. Pág. 68)

El segundo estadio se dio de 1985 a principios del siglo XXI, con el reconocimiento de los derechos de autor y otros derechos asociados, en el caso de México con la inclusión en la constitución del

derecho a la cultura antes referido, y como parte de este reconocimiento se comenzaron a realizar acuerdos comerciales para eliminar aranceles por los productos creativos y se planteó la necesidad de generar datos útiles para analizar el panorama regional en la materia. (Rey Vázquez, 2009. Pág. 69)

Derivado de esta vuelta de tuerca se destaca el tercer estadio, la cooperación regional en temas específicos, en este caso el sector cinematográfico fue uno de los que más atención se llevó, ya que comenzaron a realizarse encuentros, foros, acuerdos y tratados de cooperación regional. (Rey Vázquez, 2009. Pág. 70)

Otro hecho que muestra un avance en la concepción de este fenómeno es el Segundo Encuentro de Ministros de Cultura en América Latina y el Caribe en 1990, en el que se firmaron acuerdos con el Centro Regional para América Latina y el Caribe y la UNESCO (Rey Vázquez, 2009. Pág. 70). Los cuales hicieron hincapié en la importancia de clasificar los bienes culturales; en patrimoniales, arqueológicos, históricos, musicales, artes plásticas y escénicas, de los bienes de las industrias culturales como libros, cine, video y reproducciones.

Para la Tercera Reunión de Ministros de Cultura en México se reconoció la importancia de identificar las cadenas de valor en cada subsector cultural y se promovió la adhesión al Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, el Acuerdo para el Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano de 1989 y el Acuerdo de Coproducción Cinematográfica Latinoamericana. Asimismo, se comenzó a relacionar a las industrias culturales con el desarrollo económico de los países. (Rey Vázquez, 2009. Pág. 71)

En México, en 2004, se reconoció en la Ley de Fomento Cultural, artículos 4 y 5, a las industrias culturales como empresas cuya finalidad es la producción, distribución y comercialización masiva de productos culturales. (Rey Vázquez, 2009. Pág. 71) Este hecho es relevante, ya que, se marca la pauta para crear áreas en los gobiernos encargadas de regular dichas industrias.

La autora señala similitudes de Europa con América Latina, en 1992 se firma el Tratado Maastrich en el que se indica que compete a la comunidad la cooperación para apoyar y complementar intercambios culturales no comerciales y la creación de bienes artísticos; asimismo, en 1995 se establece la necesidad de generar datos para tener elementos en la promoción de legislación en materia cultural. También, en 1998, en la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo en Estocolmo, se indicó la relevancia de los materiales audiovisuales para la difusión de valores en la sociedad, por lo que se indicó que era relevante promover el cine y la

televisión europea, lo cual se concretaría en el año 2000, con la creación del estímulo para el desarrollo, la distribución y la promoción de obras audiovisuales, con el nombre de Media Plus. (Rey Vázquez, 2009. Págs. 72 - 73)

En 2004 el consejo europeo ordenó la realización de un estudio para reconocer la relevancia del sector cultural en el ámbito económico, dicho estudio destacó que había que considerar al sector cultural en función de las industrias creativas, a partir de 5 características: 1) la dimensión político, social y económica de la cultura respecto del incremento de la demanda de contenidos; 2) el impacto de los impuestos en el sector; 3) el mapeo de los impuestos generados; 4) el impacto de la cultura en el desarrollo de la ciudades, como factor de integración, y 5) la fuerza del tema en la agenda europea.

Como parte de esta dinámica se dio un reconocimiento de que las industrias tienen la posibilidad de promover el diálogo intercultural de la Unión Europea para generar un discurso común, lo cual lograría no solo consolidar la misma sino también incluir al factor inmigrante en la ecuación, pero para ello era necesario adoptar programas que igualaran sus condiciones en un espacio público neutro. (Rey Vázquez, 2009. Pág. 74)

La conclusión general de la autora refiere a que las industrias culturales en Latinoamérica deberían estar orientadas a la salvaguarda de la identidad en lo correspondiente a la diversidad, como expresión cultural, no obstante, en Europa se está orientando a un diálogo intercultural, la cual sería la tercera característica. También, señala que esta atención del discurso en el ámbito cultural se deriva del reconocimiento económico que se genera de la actividad cultural y su producción de bienes.

La autora pone en relieve que, aun cuando las industrias culturales han demostrado tener una importancia económica en el PIB de los países, no puede obviarse el contenido simbólico de los productos elaborados, y pone el ejemplo de Estados Unidos, país que tiene una producción cinematográfica superior a la de otras naciones, y agrega un ejemplo, en la Unión Europea se produjeron, en 2001, un total de 628 películas frente a las 739 realizadas por los Estados Unidos, mientras que en Argentina se produjeron 45, (Rey Vázquez, 2009. Pág. 76 y 81) por lo que, establece, hay retos concretos por cumplir, como el dotar de claridad a los procesos de desarrollo económico en donde se insertan las industrias culturales; los impactos en las economías nacionales, así como los contextos específicos de las naciones en donde se articula la demanda de los bienes.

El libro de German Rey, “Industrias Culturales, creatividad y desarrollo”, refiere que, a mitad del Siglo XX, la cultura era vista como un peligro para el desarrollo económico, pues implicaba una pluralidad de voces inmiscuidas en un mismo campo; sin embargo, en 1966, la UNESCO, en los “Principios de la Cooperación Cultural” en Venecia, indicó que el desarrollo y la cultura estaban intrínsecamente unidos, lo que trajo como conclusión, que había culturas desarrolladas y otras en proceso de desarrollo; sin embargo, es hasta 1982, en la “Conferencia Mundial sobre políticas culturales”, celebrada en la Ciudad de México, que se indicó que “la cultura puede considerarse como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social”, eliminando la falsa noción de superioridad cultural entre las naciones, siendo la cultura un aspecto identitario y no normativo. (Rey, 2009. Pág. 15)

Además, en la “Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo” de 1998’, se estableció que el desarrollo y la cultura se trastocan, pues la creatividad cultural es la fuente de progreso humano y la diversidad cultural. Y para 2005 se destaca, en la “Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales” de la UNESCO, que la protección, promoción y mantenimiento de la diversidad cultural son una condición esencial para el desarrollo en beneficio de las generaciones presentes y futuras. (Rey, 2009. Pág. 16)

Asimismo, en el “Informe de Desarrollo Humano” de 2004, se indica que la cultura es un factor de integración y diálogo identitario. En el caso de América Latina nos enfrentamos al hecho de éramos considerados como “tercer mundo” y más tarde como “subdesarrollados”, lo que daba la idea de que una cultura no valía tanto como otra, pero también comenzó a complejizarse la idea de desarrollo, se hicieron visibles otros modos de vida, identificando otro tipo de capacidades, y, por último, se hizo una reflexión acerca de la libertad de poder vivir como se deseaba, lo cual trajo como moraleja el hecho de que todos podían ser partícipes del desarrollo. (Rey, 2009. Pág. 37)

Esta dialéctica entre el desarrollo y la cultura promovería la equidad, la democracia, los derechos humanos, la participación social y el diálogo intercultural, aunque trajo retos, como los de generar información para visualizar las posibles alternativas de intervención y, también, la idea de que era indispensable iniciar un proceso de reconocimiento de actores invisibles y con esto el reconocimiento a la diferencia entre individuos. (Rey, 2009. Pág. 23 - 25)

El autor señaló que se construyeron por lo menos cinco relatos que articularon la relación entre el desarrollo y la cultura, y reconoció un hecho que fue importante para su maduración, pues en 1990 se incluyeron factores culturales en el “Índice de Desarrollo Humano”, por medio de lo cual se hizo

un reconocimiento de los matices en la medición de la pobreza, lo que hizo evidente que existían otras realidades. (Rey, 2009. Pág. 26 - 29)

En este informe se incluyeron variables que modificaron el paisaje cognitivo, pues puso como referente los derechos civiles y de ciudadanía, el primero estuvo orientado a la pobreza y con esto la necesidad de plantearse los niveles de equidad, las formas de generación de riqueza y los niveles de inclusión. El segundo hizo referencia al nivel de institucionalización de la democracia y la consolidación de la figura de ciudadanía. El tercero estuvo orientado a la participación social, lo que implicó un reconocimiento a los diferentes actores públicos que buscaban cooptar dicha participación, como partidos políticos o movimientos sociales. El cuarto relato refiere a la perspectiva de género, que trajo como debate las transformaciones subjetivas de las comunidades y el quinto, respecto de la seguridad, con temas como el temor a la otredad, la exclusión y la incertidumbre. (Rey, 2009. Págs. 26 - 29)

Sin embargo, aunque el debate dio para muchos matices, el aspecto predominante que permeó la relación de cultura y desarrollo fue el consumo, el cual se unió a la dinámica de mundialización, dando la idea de consumir culturas. No obstante, como todo proceso dialéctico, hubo una especie de ganancia secundaria que el autor define como “remesas simbólicas”, referidas a la transmisión de información acerca de los modos de vida y las sensibilidades. (Rey, 2009. Págs. 30 - 31)

Por lo que, el intercambio cultural doto de complejidad al discurso cultural, por un lado, los gobiernos daban poca prioridad a las políticas culturales y, por otro, se fueron generando mecanismos de comunicación más complejos y de mayor acceso, y, desde el punto de vista económico, se puso atención a las aportaciones de las industrias culturales en Producto Interno Bruto, la generación de empleos y la rentabilidad de las manifestaciones culturales, dejando de lado los impactos sociales de las mismas. (Rey, 2009. Pág. 33)

Conforme fue madurando el discurso se comenzaron a plantear los beneficios de la creatividad, la protección de los derechos culturales y la promoción de la memoria, también comenzaron a plantearse políticas de reconocimiento, diferentes a las de distribución, ejemplo de esto fue el informe de 2002 “Nosotros los chilenos: desafío cultural “ y el “Informe de Desarrollo Humano” de la ONU en 2004, en el primero se estudiaron los cambios de identidades y pertenencia religiosa, los roles de género y las importancia de los círculos afectivos, y en el segundo definió a la cultura como “el modo particular en que una sociedad experimenta su convivencia y la forma en se imagina la vida”. El lado negativo de todo el debate es que al ser concebida la cultura como producto se

buscaron mecanismos para su explotación, beneficiando por tanto al consumo y no a la creatividad. (Rey, 2009. Págs. 38- 39)

A nivel nacional los países comenzaron a implementar políticas que favorecieron el factor industrial de la cultura, el crecimiento y a los artistas locales, y a nivel internacional, la relación desarrollo y cultura se expresó en las negociaciones de libre comercio con la implementación de cuotas de pantalla en los cines, los derechos de autor, los fondos de financiación y la distribución de bienes y servicios culturales. (Rey, 2009. Pág. 41)

El autor refiere a que para reconocer el valor de la creación deben enfocarse 6 aspectos: 1) el impacto económico (en el Producto Interno Bruto, en el empleo y en las empresas); 2) la articulación en los procesos de desarrollo locales y regionales (los círculos en los que se consume el bien cultural producido); 3) como estrategia de integración del desarrollo socioeconómico (la relación con otras áreas como salud, medio ambiente, educación, tecnología, democracia, etc.); 4) con los procesos de responsabilidad empresarial (responsabilidad social de las empresas y el apoyo a expresiones culturales que el Estado no apoya); 5) la producción de significados (cultura del consumo, de la competitividad, política), y 6) para movimientos de resistencia, desarrollo de comunidades indígenas y la conservación de sus modos de vida. Además de que en el informe de 2005 la ONU informó que el peso de las industrias culturales fue de hasta el 6% del PIB en América y el 7% a nivel mundial. (Rey, 2009. Págs. 47, 57 - 60)

Asimismo, refiere que no se debe olvidar que la cultura se ha ido adaptando a los cambios materiales que hacen posible su reproducción, en el ámbito cinematográfico, se observaron cambios abruptos como el desplazamiento del cine mudo al sonoro, del blanco y negro al de color, y de la baja producción a las grandes productoras, la masificación de la reproducción y la ampliación del mercado del arte, con esto también evolucionó la normativa asociada a la propiedad, los tipos de audiencia y los gustos sociales. (Rey, 2009. Págs. 62 - 63)

En cuanto al cine se refiere, al ser un producto cultural que traspasa fronteras y genera circuitos de exposición homogéneos, las industrias luchan por rentabilizar sus inversiones, aumentar su circulación; sin embargo, al convivir en la lógica del libre mercado, las negociaciones generan parámetros para tener tratos especiales, subsidios, cargas tributarias y cuotas de pantalla. En 1999, el 85.0% del cine consumido en América Latina era estadounidense. (Rey, 2009. Pág. 83, 64) El cine también ha estado ligado a los ámbitos educativos, también se ha ido transformando hacia un consumo más específico y en lugares de exhibición con una oferta diversificada. (Rey, 2009. Pág. 131)

¿En qué sentido este concepto aporta a la identificación de los elementos, que debe considerar la Cineteca Nacional, para la generación de valor público? La evolución histórica del concepto de las industrias culturales es relevante, ya que nos permite identificar los diferentes sentidos que se han ido retomando para valorizar a la cultura como un factor de relevancia social, en un inicio el único aspecto a resaltar fue su valor económico, no obstante, no tardaron en reconocerse los derechos que se desprendían de la actividad cultural, por un lado, el derecho a la creación y los derechos de autor, y, por otro, el derecho al acceso de esos bienes, como los establecidos en la Carta Magna, y si bien a nivel mundial, el factor cultural se ha revalorizado desde su ámbito económico, a la par, se ha ido conceptualizando como un ámbito plural, en el que se conjugan una gran cantidad de rasgos distintivos, espirituales, intelectuales y afectivos.

Asimismo, los bienes culturales tienen como característica principal el consumo, por su gran reproductibilidad, lo cual tiende a homogeneizar la pluralidad antes reconocida, también, posibilita un acceso mayor a la creación y la apropiación de sus contenidos.

Otro aspecto relevante, es que el reconocimiento de la cultura se volvió más consistente con la institucionalización de entidades supranacionales que fueron delimitando el debate cultural, y las cuales, involucraron a las demás naciones en el reconocimiento de este ámbito; sin embargo, aunque esto trajo en un inicio la idea de que los países desarrollados producían alta cultura y los subdesarrollados cultura de segunda, con el tiempo se revalorizó la creación desde los derechos de los creadores y se vio como una característica de la pluralidad de la vida humana, igualmente válida en todas sus formas de expresión.

Lo relevante de esta evolución, es que la Cineteca Nacional, como institución encargada de la memoria fílmica nacional, debe estar orientada al cumplimiento de los tratados y acuerdos suscritos en la materia, así como al cumplimiento de la ley, la cual se deriva de estos cambios globales, el contenido legal, como el de la constitución, debe contextualizarse al escenario actual, en el que hay productos hegemónicos que condicionan el mercado, y marcar previsiones, para asegurar el resguardo de las formas de expresión nacionales, no necesariamente en un sentido nacionalista, sino para priorizar el tipo de bienes cinematográficos por su valor regional, para lo cual es necesario identificar a los actores involucrados en el proceso de preservación.

1.4 Industrias culturales en México

El caso de México, indica Delia Crovi Drueta en “Industrias Culturales en México. Estrategias y políticas gubernamentales”, que la industria cultural es el conjunto de ramas, segmentos y

actividades auxiliares de las industrias productoras y distribuidoras de contenidos simbólicos, y que además está organizada mediante un capital que se valoriza y su destino está orientado al consumo para cumplir con su función de reproducción ideológica y social. (Crovi Drueta, 2013. Pág. 13)

La cultura se ha interrelacionado con la mercantilización y la industria del entretenimiento, por lo que ha sido adoptada por el sector privado debido a la búsqueda del consumo, y la injerencia gubernamental ha sido menor, es por ello que el marco legal de actuación, en el que se inscribe, es insuficiente o no está actualizado a las necesidades del presente, ejemplo de esto son los cambios en las telecomunicaciones, en el cual es casi obsoleto. (Crovi Drueta, 2013. Págs. 14 - 15)

Otro aspecto relevante, es que las obras culturales al ser tratadas como productos se inscribieron en la lógica neoliberal desde inicios de los años ochenta, lo que indica que se instauró un marco de estrategias y políticas de profundos intereses económicos. (Crovi Drueta, 2013. Pág. 17) Por lo que, dichos productos culturales han estado a merced de las transformaciones económicas nacionales. Asimismo, en la década de 1980 la que la UNESCO reconoció a las industrias culturales como parte del desarrollo de las naciones, en su declaración de 1982, (Crovi Drueta, 2013. Págs. 18 - 19) y la llegada del neoliberalismo se instauró en México el terreno para su aplicación, por lo que, fue necesaria la flexibilización de las condiciones laborales y de negociación, la desregulación del sector económico, y la liberalización de los bienes estatales, a lo que se sumó una nueva oleada tecnológica que subordinó a la cultura en favor de los negocios. (Crovi Drueta, 2013. Pág. 19)

En la década de los noventa la venta de Telmex simbolizó el privilegio de las telecomunicaciones para su explotación monopólica, y más tarde se sumó la firma del TLCAN y la distribución televisiva en otros dos monopolios que se convirtieron en reproductores del discurso hegemónico de gobierno, lo que cercó la reproducción cultural y la llenó de intereses privados. (Crovi Drueta, 2013. Pág. 20 – 21, 23)

En 2005, la UNESCO publicó el documento “Hacia las sociedades del conocimiento”, en el que se destacó que los sectores más pobres de la sociedad tenían menos herramientas materiales y cognitivas para apropiarse de las obras culturales, en tanto que los procesos de apropiación cultural implicaban un dominio del objeto cultural, en el que estaban implicados sistemas de motivaciones y el sentido cultural, por lo que para acceder él debían estar inmersos en la dinámica de sus prácticas. (Crovi Drueta, 2013. Pág. 32)

En el texto, “Evolución de las industrias de la cultura (1980-2010)”, Florence Toussaint Alcaraz indica que a partir de los noventa las formas de acumulación de capital se diversificaron, en tanto que

comenzaron a funcionar a partir de redes, flujos y conexiones. También reconoce las tres etapas básicas de las industrias: producción, distribución y consumo. (Toussaint Alcaraz, 2013. Pág. 42)

La nueva dinámica de acumulación supuso la transformación de dos de las características de los productos culturales, el tiempo y el precio, el tiempo refiere a la velocidad con la que pudieran ser producidos los productos y el segundo está sujeto a la dinámica de oferta y demanda, lo cual hace necesaria su amplia disponibilidad, por lo que se comienza a acelerar la dinámica de mercado y se producen obras más simples, de fácil uso y de corta duración; además de que los productores se vuelven al mismo tiempo consumidores. (Toussaint Alcaraz, 2013. Pág. 43)

Cuando se observa el panorama de la evolución de la reproductibilidad de materiales culturales a lo largo del Siglo XX debemos considerar que evolucionó desde la fabricación de materiales específicos para cada industria, pasando por la función de industrias al volverse más complejas, como la transmisión de audio y video, hasta llegar a una tercera etapa, en el que se volvieron digitales los medios de soporte y transmisión de productos culturales.

Esto ha traído una competencia económica por la adquisición de dichos medios de reproductibilidad, intereses políticos, económicos y una transformación conceptual, en la que se puso en duda el concepto de industrias culturales, debido a que, los soportes ya no son industriales, o bien, ya no refieren únicamente a un producto, puesto que los objetos que se generan son inclasificables, es por ello que se ha intentado agrupar en el término de creativos. (Toussaint Alcaraz, 2013. Pág. 45)

Con todas estas transformaciones se comienza a destacar el momento creativo en el que un producto es concebido, en tanto que en su concepción no se le considera producto sino obra, y es hasta el momento de su reproductibilidad que se vuelve un producto para el consumo, en ese momento el artista no es quien se hace cargo de su destino, por lo cual se reconocen dos momentos en la cadena de producción simbólica y económica. (Toussaint Alcaraz, 2013. Pág. 47)

La evolución no solo cambio las formas de reproductibilidad, sino de consumo, en tanto que pasamos de ser simples espectadores en las salas de cine a ser poseedores digitales de los objetos de la cultura. Con el avance tecnológico se puede acceder a contenidos que no pasan por ninguna regulación, además de estar orientados a los gustos personales de cada individuo al alcance de tan solo un clic, por lo que el consumo es personalizado. (Toussaint Alcaraz, 2013. Pág. 49 – 50, 52)

En el artículo “Industrias y políticas en torno a la creación y a su régimen de propiedad intelectual” de Pierre Moeglin y Gaetan Trembay, se plantean las dificultades de la protección de las obras en la

era digital, indica que los productos culturales no refieren a un valor económico asociado a la creación per se, en tanto que depende de su posicionamiento en el mercado, por lo que se da un fenómeno de valoración aleatoria o incertidumbre de la valoración. (Pierre y Trembay, 2013. Pág. 76.)

Destaca también que los medios de reproducción pueden no ser los más idóneos, en tanto que mucha de su distribución depende de la calidad con la que se suba a las plataformas digitales o mediante la reproducción ilegal, en el que se pierde valor creativo o estético. Y trae al debate el cuestionamiento de hasta dónde debe o puede intervenir el estado en la protección de los derechos de autor, en tanto que un bien cultural, antes de ser público o privado, es político. (Pierre y Trembay, 2013. Págs. 79 - 80.)

¿En qué sentido este concepto aporta a la identificación de los elementos, que debe considerar la Cineteca Nacional, para la generación de valor público? A la par del contexto internacional, México comenzó su evolución con el reconocimiento de las ramas, segmentos y la gran diversidad de actividades que agrupaban a las industrias culturales; sin embargo, nuestro país se fue rezagando en el diseño normativo e institucional, ya que se orientó hacia el consumo, en un contexto industrial y comercial, pero no ha logrado actualizarse a las necesidades presentes, del reconocimiento de los derechos culturales y su ejercicio, así como a la reproductibilidad de los objetos culturales y el desvanecimiento de las fronteras nacionales en su consumo. Un aspecto relevante, es que la definición de la política cultural estuvo definida por el contexto neoliberal, que sepultó la orientación cultural de las industrias y las instituciones públicas en este sector, además de que hegemonizó el mercado.

I. 5 Las industrias culturales y la preservación

Como se observó en el apartado anterior, las industrias culturales se han enfocado en la producción, distribución y consumo, así como las diversas formas en que generan valor económico; el PIB, las fuentes de trabajo asociadas a las cadenas de producción creativa y los acuerdos comerciales entre países, en contraposición del valor social que ha ido creciendo con el paso del tiempo, en tanto que se ha reconocido a la cultura como un factor esencial para el desarrollo de los individuos, como formas de expresión de los pueblos y como una herramienta para garantizar la pluralidad en las naciones. Sin embargo, el proceso de producción simbólica es un momento fundamental en tanto que se consolida en la apropiación de los objetos culturales, el cual está asociado al consumo, pero que va más allá, pues el consumo es efímero, no garantiza la permanencia del objeto, es importante

reconocer que, en este ciclo de la cultura, la preservación de los bienes objetivos de la cultura es primordial, ya que así se asegura su transmisión a otras generaciones.

I. 6 El cine como patrimonio

“En todas las grandes familias encuentras un niño que expulsan de la escuela, rechaza entrar en la rutina diaria, y a una edad muy temprana, deja el hogar y parte a explorar el mundo. Este hijo salvaje, el evasivo, y en muchos casos, sin duda, es también el más atractivo. De entre las hermanas de la familia del Arte, el último hijo en nacer fue quien exhibió estas características. Su nombre es Cine”

Hoos Blotkamp (Cabello, 2013. Pág. 9)

La FIAF definió a la película como “la grabación de imágenes en movimiento, acompañada o no de sonidos, que registran movimiento en película, videocinta, videodisco, o algún otro medio conocido o por inventar”, con lo que se dio inicio al reconocimiento de otra forma de expresión artística. (Cabello, 2013. Pág. 7)

A lo largo del Siglo XX las cinetecas han sido las principales figuras en la custodia de los materiales cinematográficos, uno de los primeros interesados en preservar las obras cinematográficas fue Boleslaw Matuszewski (1856-1940), quien en 1898 escribiera que el cine es una fuente fundamental en la creación de archivos sobre las costumbres, la música, la danza, la medicina, entre otros, por lo que era necesario crear instituciones que lo resguardaran. Sin embargo, el cine estuvo marcado desde su inicio por la inmediatez, como lo señala Teresa Cabello. (Cabello, 2013. Pág. 1)

Una vez que se agotó el interés por los documentales y los trucos sencillos, comenzaron a realizarse películas con estructuras más complejas e intencionales, por lo que los materiales más antiguos dejaron de proyectarse y por consecuencia fueron, casi en su totalidad, destruidos. Se considera que en el periodo de 1895 a 1915 el 80% de las producciones ya no existe.

Los cambios tecnológicos fueron otras de las causas de la pérdida de materiales, el cambio del cine mudo al sonoro representó un cambio en los aparatos de reproducción, además, muchos de esos contenidos tenían un valor económico importante, debido a los materiales con los que estaban hechos, con los cuales se realizaban peines, o se vendían sus propiedades, como las sales de plata y la nitrocelulosa a la industria química.

Asimismo, el material altamente flamable con el que estaban hechas las películas, provocó que estos bienes tuvieran graves consecuencias, en 1897 se incendió el Bazar de la Charité de Paris, en 1945 los Laboratorios de Riera de Madrid (Cabello, 2013. Pág. 9), en 1982 la Cineteca de México y en 1985 la de Paris vio arder uno de sus almacenes.

Desde inicios del Siglo XX hay intentos por generar archivos fílmicos, pero son de carácter privado, los primeros los construirían Henri Turot, Albert Kahn y Anker Kibebye, en el primer cuarto del siglo, es de reconocer que fueron figuras políticas, económicas o sociales importantes, la que iniciaron la preservación de estos materiales. El primero fue concejal en París, el segundo millonario y el último periodista. Asimismo, le siguió la compañía Metro Goldwyn Meyer, la UFA en Alemania y la Gaumont en Francia. Pero sería hasta 1933 que en Estocolmo se institucionalizaría la primera filmoteca; sin embargo, al no contar con recursos económicos tuvo que cerrar en 1938. (Cabello, 2013. Pág. 5)

El segundo intento fue realizado por Joseph Goebbels, ministro de información y propaganda de Hitler, al crear en Berlín, en 1934, el Reichsfilmarchiv y en Rusia el Gosfilmofond; en 1935 en Londres se crea el National Film Library y en Nueva York en el Museum of Modern Art, en esa época se crean también colecciones privadas en Milán por Mario Ferrari y Luigi Comencini. En 1936 se crea en Francia la Cinémathèque Française, y a la par en México, se crea el primer archivo fílmico, seguidos en 1937 por el archivo de Roma y en 1938 en Bélgica. (Cabello, 2013. Pág. 5 - 6)

En ese último año, producto de una retrospectiva de cine francés en el MOMA se crea la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), la cual hasta el día de hoy sigue normando las mejores prácticas en la preservación de materiales fílmicos, y la cual planteó ser un vínculo de cooperación entre archivos e hicieron hincapié en que estarían excluidas las organizaciones con fines de lucro. Otro de sus imperativos fue el resguardo de los materiales originales por el mayor tiempo posible para su utilidad pública.

A partir de la década de los cincuenta del Siglo XX, se comienza a transformar la industria del cine, comienzan a formarse salas más grandes, pero también comienza a cuestionarse ¿qué preservar? La FIAF en 1980 indicó que “todo debía ser preservado”, en tanto que no se sabe el valor real de las obras hasta mucho tiempo después.

Ejemplo de esto fue Jean-Luc Godard, quien enojado porque el productor lo reprendió debido a que grabó más metros que los acordados en su película “A bout de soufflé”, en 1959, cortó la continuidad de uno de sus relatos, eliminando deliberadamente la mitad de las escenas, y lo que él

creyó como una forma de protesta se convirtió en un estilo conocido como Nouvelle Vogue. (Cabello, 2013. Pág. 14)

De la misma forma Giorgio Moroder tomó la obra de Fritz Lang “Metrópolis” y le agregó color y sonido; sin embargo, aun cuando se pensó que la intervención afectaría el sentido del bien cultural, los críticos la elogiaron y es parte del patrimonio cinematográfico. Otro ejemplo son los hallazgos encontrados de fragmentos de películas censuradas que años después son añadidos a los originales, a este fenómeno se le llama “Síndrome de Viollet-le-Duc”.

Parte importante de la preservación la ha tenido la UNESCO, quien, en 1980, en su 21ª reunión redactó el documento “Recomendación sobre la salvaguarda y conservación de imágenes en movimiento”, (UNESCO, 1980) para contener la personalidad expresiva de los pueblos. Y en 2003 reconoció, en el documento “Directrices para la preservación del patrimonio digital”, la evolución digital en la elaboración de películas, por lo que alertó de las implicaciones de los cambios tecnológicos y la necesidad de reconocer los nuevos tipos de reproducción artística en el cine, ya que, es muy importante considerar “que la desaparición de cualquier forma de patrimonio empobrece el acervo de todas las naciones”, por lo que debe reconocerse que “esos recursos de información y expresión creativa se elaboran, distribuyen, utilizan y conservan cada vez más en forma electrónica, y que ello da lugar a un nuevo tipo de legado: el patrimonio digital. (UNESCO, 2003. Pág. 10)

Asimismo, aseguró Valeriano Duran Manso, en su artículo “El cine como patrimonio cultural: el caso de la filmoteca española”, que “disponer de información en el presente no garantiza su conservación en el futuro”, (Duran Manso, 2017. Pág. 8) quien, también indicó que, si consideramos que el patrimonio cultural es aquel que contiene la manifestación humana, pasada o presente, tangible o intangible, a la que una colectividad reconoce como representativa de su identidad o vehículo de la memoria, el cine es uno de los patrimonios contemporáneos más representativos.

Asimismo, aseguró que se intentó resguardar los materiales fílmicos de ficción; sin embargo, hay otros tipos de materiales de relevancia como los anuncios comerciales antiguos o los trabajos informativos realizados y pone por ejemplo el Archivo Histórico NO-DO, en España, que contiene la información fílmica de propaganda en la época franquista en España, a la cual nadie puede negar su importancia histórica al ser utilizada como un arma de difusión ideológica. (Duran Manso, 2017. Pág. 24)

Señalo que hay que reconocer la diferencia entre patrimonio fílmico del cinematográfico, en tanto que el primero refiere a las películas filmadas y conservadas por su importancia histórica, y la segunda a los materiales o elementos secundarios de la industria del cine. En 2007 la UNESCO estableció el día mundial del patrimonio audiovisual y, en 2001, se creó el “Convenio Europeo para proteger el patrimonio audiovisual”, aprobado por el Consejo de Europa, con el cual se exige un depósito legal sobre aquellos filmes que se habían producido o coproducido en territorio europeo. (Duran Manso, 2017. Pág. 17)

Coda

En México, si bien la Ley Federal de Cinematográfica indica, en el artículo 41, que la Cineteca Nacional tendrá en la atribución de la salvaguarda del “patrimonio cultural cinematográfico de la Nación”, (LFC, 1992) ésta no establece una definición clara de lo que se entiende, en términos legales, por ese término; asimismo, en el artículo 5º de la ley, se define como el bien central del sector cinematográfico a la película:

“para los efectos de esta Ley, se entiende por película a la obra cinematográfica que contenga una serie de imágenes asociadas, plasmadas en un material sensible idóneo, con o sin sonorización incorporada, con sensación de movimiento, producto de un guion y de un esfuerzo coordinado de dirección, cuyos fines primarios son de proyección en salas cinematográficas o lugares que hagan sus veces y/o su reproducción para venta o renta”

Además, se observa que el término está orientado, en última instancia, al factor económico que se desprende del mismo, ya que, aun cuando en el artículo 6º, se establece que una “película cinematográfica y su negativo son una obra cultural y artística, única e irremplazable y, por lo tanto, debe ser preservada y rescatada en su forma y concepción originales, independientemente de su nacionalidad y del soporte o formato que se emplee para su exhibición o comercialización”, no se especifica, en la ley, los términos en los que se realizará la preservación y rescate de las películas.

Al respecto, la Auditoría Superior de la Federación, indicó en 2017 (ASF, 2017. Pág. 8, 17 - 19), lo siguiente:

“En 2016, el Fideicomiso Para la Cineteca Nacional no contó con un documento oficial, en el cual definieran el concepto de preservación, en términos del rescate, conservación, protección y restauración, los cuales están mandatados en la Ley Federal de

Cinematografía, ni con un manual de procedimientos en el cual se establecieran y difundieran las políticas de operación que orientaran esos procesos.

En 2016, el FICINE no contó con manuales de procedimientos en los que se establecieran las políticas de operación para la adquisición, depósito y recepción de películas que constituyen el patrimonio cinematográfico nacional.

[...] no dispuso de indicadores, metas e información para evaluar su contribución al desarrollo de la cultura cinematográfica nacional; ni identificó cuantitativamente el área de enfoque (patrimonio cinematográfico de México), la cual es el referente para dimensionar el problema, necesidad u oportunidad que oriente la operación del Pp E022, a cargo del fideicomiso.”

Esta omisión es relevante, ya que dificulta no sólo el proceso de preservación de las películas que ingresen al acervo de la cineteca, sino que impide reconocer las películas que conformarían el patrimonio cinematográfico nacional.

El único mecanismo con el que cuenta la Cineteca Nacional para el seguimiento de la preservación que realiza, es la Matriz de Indicadores para Resultados, definida por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, como (Guía MIR, 2021, Pág. 24.) ” una herramienta que permite vincular los distintos instrumentos para el diseño, organización, ejecución, seguimiento, evaluación y mejora de los programas, resultado de un proceso de planeación realizado con base en la Metodología de Marco Lógico.”

Asimismo, se identificó que la Cineteca Nacional ha operado el programa E022 “Servicios Cinematográficos”, el cual se detallará en la sección “Gestión”, “Diseño normativo” y “Evaluación de gestión”, del presente documento, no obstante, me interesa destacar el valor de esta herramienta de gestión, la cual se inscribe en la Gestión para Resultados, definida en términos de (Guía MIR, 2021, Pág. 9.):

“un modelo de cultura organizacional, directiva y de desempeño institucional que pone más énfasis en los resultados que en los procedimientos. Aunque también interesa cómo se hacen las cosas, cobra mayor relevancia qué se hace, qué se logra y cuál es su impacto en el bienestar de la población; es decir, la creación de valor público.”

La cual se fundamente en 5 principios: “1. Centrar el diálogo en los resultados. 2. Alinear la planeación, programación, presupuestación, monitoreo y evaluación con los resultados. 3. Promover y mantener procesos sencillos de medición e información. 4. Gestionar para, no por,

resultados. 5. Usar la información sobre resultados para aprender, apoyar la toma de decisiones y rendir cuentas.” (Guía MIR, 2021, Pág. 9.)

El cual, se instaló el México en 2008, por medio del Presupuesto basado en Resultados, el cual tiene como propósito establecer:

“un proceso basado en consideraciones objetivas sobre los resultados esperados y alcanzados para la asignación de recursos, con la finalidad de fortalecer la calidad del diseño y gestión de las políticas, programas públicos y desempeño institucional, cuyo aporte sea decisivo para generar las condiciones sociales, económicas y ambientales para el desarrollo nacional sustentable; en otras palabras, el PbR busca elevar la cobertura y la calidad de los bienes y servicios públicos, cuidando la asignación de recursos particularmente a los que sean prioritarios y estratégicos para obtener los resultados esperados.” (Guía MIR, 2021, Pág. 11.)

Dicho mecanismo da pie a la implementación del Sistema de Evaluación del Desempeño (SED), el cual fue definido como (Guía MIR, 2021, Pág. 12.):

“el conjunto de elementos metodológicos que permiten realizar una valoración objetiva del desempeño de los programas, bajo los principios de verificación del grado de cumplimiento de metas y objetivos, con base en indicadores estratégicos y de gestión¹ que permitan conocer el impacto social y económico de los programas y de los proyectos, esto para: 1. Conocer los resultados del ejercicio de los recursos y el impacto social y económico de los programas. 2. Identificar la eficacia, eficiencia, economía y calidad del gasto. 3. Mejorar la calidad del gasto mediante una mayor productividad y eficiencia de los procesos gubernamentales.”

El cual, tiene como herramienta principal la Matriz de Indicadores de Resultados, al respecto, se identificó que la Cineteca Nacional, con la operación del E022, definió su universo de preservación, en términos de tres tipos de materiales cinematográficos susceptibles de ser ingresados al acervo de la institución: los fílmicos, los videográficos y los iconográficos (PEF 2008 a 2018).

No obstante, en contraste con lo establecido en la ley, no se indica cuáles de estos entran en la categoría de películas, tampoco se hace referencia a los formatos, los tipos de películas como documentales, de ficción, o si son cortometrajes, mediometrajes o largometrajes, aspectos que se desarrollaran con más detenimiento en el capítulo siguiente.

Asimismo, en el artículo 42 de la ley que regula al sector (LFC, 1992.) se indica que los materiales que serán preservados serán los clasificados, y si bien las películas pueden ser fílmicas o videográficas, no contemplan los materiales iconográficos, lo que, sumado a la falta de claridad normativa, limita la definición legal de un patrimonio nacional cinematográfico.

¿En qué sentido este concepto aporta a la identificación de los elementos, que debe considerar la Cineteca Nacional, para la generación de valor público? Marca el inicio de la preservación y su evolución en el Siglo XX, en tanto que, si bien hubo defensores tempranos de esta expresión artística, el consumo y el mercado marcaron el rápido desuso de los materiales fílmicos, ya que se considera que el 80.0% de los materiales de entre 1895 y 1915 fueron destruidos.

Otro aspecto que contribuyó a la vulnerabilidad de los materiales cinematográficos es el cambio tecnológico de la reproducción, lo cual aceleró a obsolescencia de estos bienes culturales, no obstante, la instalación de instituciones de preservación ha ido a contracorriente, en una doble carrera temporal, contra el deterioro de los materiales del cine y la falta de regulación de priorización de la preservación, ya que, si bien la FIAF, estableció que todo material cinematográfico podría tener un valor, los recursos públicos siempre son acotados.

En el caso de México, en la ley no se ha establecido una definición clara de lo que significa “patrimonio cinematográfico nacional” ni “preservación”, y tampoco cuenta con normativa institucional, como reglamentos internos, en donde se definan, por lo que, no se tiene certeza del tipo de material que corresponde a esa categoría ni del proceso para protegerlo, únicamente, se cuenta con la MIR del programa presupuestario E022, el cual define la preservación en tres tipos de bienes, los fílmicos, los videográficos y los iconográficos, esta herramienta es útil para dar seguimiento a las acciones de gobierno, pues dota de racionalidad al proceso de gestión, no obstante, al no contar con una definición clara de la actividad prioritaria, se pierde el sentido de la operación institucional.

I. 7 Nuevos ámbitos públicos

Las industrias culturales están inmersas en una dinámica global, por lo que ponen en tela de juicio la identidad que de ellas se desprende, en tanto que cabría preguntarnos si la identidad es el único factor para preservar esos bienes, puesto que vivimos en un mundo globalizado, en el que no se puede negar la producción simbólica compartida con otros países; asimismo, es en la comunicación global en donde se encuentran las industrias culturales, las cuales difunden sus mensajes por medios eficientes y transnacionales.

Una dificultad que se hace evidente de esta dinámica es que la cultura se ha visto a lo largo del Siglo XX y, aun en el XXI, como una actividad secundaria de la vida social, como apoyo a la educación, además, de que se denominan como productos mercantiles, que, en manos de los privados, se privilegia su distribución, sin un interés colectivo. (García Canclini, 2000. Pág. 36)

El libre mercado debería incentivar no sólo el flujo de capitales sino de personas y culturas, asegura Néstor Garcia Canclini, el cual pone en perspectiva la valoración de las obras culturales desde el ámbito de lo público. En los siglos XVIII y XIX, en Europa y América Latina, el espacio público fue la arena en la cual se luchó contra los regímenes despóticos, más tarde fue el escenario en el que se defendió lo social frente a la voracidad monopólica de las empresas capitalistas.

Más tarde, mediante los medios de comunicación como la radio, se forjó la idea de que esta esfera era el lugar propicio para la participación social independiente de la injerencia estatal y privada, por lo que se crearon espacios en los cuales se buscó reconocer las demandas de la gente común; sin embargo, estos han estado marcados por las condiciones nacionales de cada región y la consolidación de su democracia, así como de la participación de las empresas privadas en la difusión de contenidos y el involucramiento de las empresas transnacionales y su capacidad tecnológica.

Derivado de lo anterior, es innegable que la esfera de lo público tiene diferentes niveles de acción, Canclini destaca que son tres, lo local, lo nacional y lo global, o como esferas micro-públicas, que agrupan a personas con intereses similares como los religiosos, maso-esferas públicas, las que se articulan generalmente en un marco discursivo de gran escala como el nacional, y lo macro-público que refieren a temas planetarios o transnacionales. (García Canclini, 2000. Pág. 37 - 38)

Por lo anterior, se pone en perspectiva que hay intereses públicos que rebasan las fronteras, como la identidad o el medio ambiente, que es una identidad secularizada, y por tanto con mayor capacidad de agrupamiento. Sin embargo, un aspecto que sigue siendo recurrente, es la asimetría en el acceso de productos culturales, pero ahora en un sentido global. El espacio público es ahora un espacio flexible que articula los tres niveles ya referidos, lo cual cuestiona el papel del mercado como organizador de la distribución de productos culturales, aspecto no problematizado en la definición de políticas culturales. (García Canclini, 2000. Pág. 39 - 40)

Canclini, indica que el consumo de productos se ha modificado al servicio de las grande compañías, señala que, de 1991 a 1994, en sus diferentes investigaciones observó que centenares de cines en Sao Pablo, Buenos Aires, Montevideo y en México se convirtieron en otro tipo de establecimientos como estacionamientos, centros religiosos o de videojuegos; asimismo, disminuyeron los flujos de

asistencia en México de 410 millones en 1984 a 170 en 1991, debido a que en gran parte la población prefería ver películas en sus casas mediante los servicios televisivos, y la aparición de los grandes consorcios en América Latina modificó el tipo de consumo, en México Cinemark y Cinemex instalaron 279 salas en tres años en la década de los noventa. (García Canclini, 2000. Pág. 41)

También, refiere que en una encuesta realizada en 1997 se destacó que la mayoría de la población, el 54%, prefería ver el cine de “acción” a los dramas, comedias o de ciencia ficción, los cuales no superaban el 8%, y, destaca, que los relatos más atractivos eran los que no incluían dilemas complejos, cuyos mensajes eran reforzados por las condiciones físicas de los establecimientos de exhibición. (García Canclini, 2000. Pág. 42) Esta dinámica educó a generaciones enteras y esos hábitos se generalizaron en la población.

Además, García Canclini nos habla, en su artículo “La expansión de la cultural: incomodidades para las ciudades y el arte”, de los actores que intervienen entre las obras y los espectadores, los mediadores que tienen intereses particulares sobre las obras, ¿son políticos de la cultura o simplemente políticos? Periodistas, actores, empresarios, también se pregunta quienes son los consumidores y pone el ejemplo de los grandes museos, el MOMA, el Pompidou, y agregaría el Louvre, en lo que se la asistencia es multitudinaria, pues asisten a ver a artistas como Rembrandt, Van Gogh o Da Vinci; sin embargo, no podría asegurarse que los asistentes se hayan apropiado de las obras, puede ser que sólo consuman su imagen.

Esto trae a colación otro debate, el que se cuestiona qué debe estar a la disposición de los públicos, ¿los gustos o preferencias de artistas reconocidos? ¿o debe ser indiferente el criterio de selección pues todas son expresiones humanas? Y termina con otra pregunta ¿existe una verdadera apropiación de la obra? (García Canclini, 2013. Pág. 17 - 18)

La industria cultural también ha sido catalogada como pedagogía de las masas, ha reproducido valores y gustos estéticos entre la población y ésta puede condicionar su consumo; asimismo, retoma el concepto de Ranciere de “eficacia paradójica”, mediante el cual se indica que son procesos diferentes el de creación, el de exhibición y el de consumo o apropiación, y se logra cuando una imagen con un valor estético tiene significación en otro ámbito diferente al contexto en el que fue concebido. El arte, por tanto, actúa en “una instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes”, a esto Ranciere, de nuevo, le llama disenso, en el que la experiencia estética se opone a la adaptación mimética del arte con fines sociales, alejándose de su funcionalidad. (García Canclini, 2013. Pág. 19)

George Yudice, en “La creatividad rearticulada”, señaló que la creatividad esta hegemonícamente distribuida, indica que para 2003 el informe de Prince WaterhouseCooper indicó que la participación de América Latina y el Caribe, en la producción mundial y distribución de las industrias culturales, era del 3.8%, mientras que Europa, Medio Oriente y África, juntos, representaron el 35%, Asia el 26% y Estados Unidos el 35%. (García Canclini, 2013. Pág. 24)

Ante esto, se han creado mecanismos que privilegian el consumo de las grandes productoras simbólicas que dejan fuera de la escena a los productores independientes y empresas pequeñas, ya que los grandes consorcios tienen la posibilidad de disminuir los costos de producción y manejan precios más accesibles, además de tener una infraestructura publicitaria más estructurada.

En 2018, los problemas asociados al sector eran similares a los acontecidos en la década de los ochenta, pues en el marco de la renegociación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y la Asociación Mexicana de Productores Independientes, solicitó que, en materia de industrias culturales, cinematografías y audiovisuales, se excluyan cláusulas como las cuotas de exhibición que ponen en desventaja al cine nacional. (Vértiz de la Fuente, 2017)

¿En qué sentido este concepto aporta a la identificación de los elementos, que debe considerar la Cineteca Nacional, para la generación de valor público? La dinámica global ha cambiado las formas de reproducción y consumo de los bienes culturales, incluso ha modificado los formatos y tipos de materiales que se generan; asimismo, ha cambiado la forma de preservarlas, no es lo mismo un documento fílmico que uno digital, pero hoy en día los niveles de lo público han evolucionado, ya no solo participamos de escenarios locales o nacionales, también nos vemos involucrados en un ámbito global, y al hacerlo, producimos bienes culturales que se inscriben en esos niveles.

Estas son características que deben marcar un cambio en la identificación de materiales prioritarios para su preservación; sin embargo, estos mercados han educado a las audiencias a ciertos tipos de películas, lo cual es importante ya que, ante el cumulo de opciones y alternativas de contenidos, los bienes culturales con menos posibilidades de reproducción y difusión son los que corren mayor riesgo de perderse, lo cierto es que para ganar una de las batallas contra el mercado que asfixia a la cultura, es necesaria la conformación de un espacio que resignifique el ámbito público cultural en cuanto al cine se refiere, ese espacio puede ser el de la preservación, que a diferencia del consumo que todo lo desecha, conservar los productos de la diversidad expresiva es un acto de disenso.

I. 8 La conservación cultural

El cine como producto cultural, dice Alfonso del Amo García miembro de la filmoteca española, fue producto de una incesante serie de descubrimientos e invenciones por captar el movimiento de la vida, por lo que se tuvieron que desarrollar sistemas y equipos capaces de registrar (filmar) el movimiento de las figuras reales captadas en las fotografías. Este logro fue registrado por Thomas Alva Edison en 1891; sin embargo, aun cuando registró las primeras patentes de Kinescopio, este tenía alcances reducidos, en tanto que sólo podía ser visto por una persona a la vez. Sería hasta 1895, que los hermanos Lumiere adaptaran el mecanismo del kinescopio a otro tipo de mecanismo en el que se estableció un sistema mecánico de arrastre de imágenes, el cual sería el fundamento de lo que hoy en día vemos en el cine, dicho aparato fue conocido como Cinematógrafo, con este sistema nació la industria del espectáculo colectivo. (Del Amo García, 2006. Pág. 9)

Estas imágenes quedaban constituidas en dos soportes, el original y el negativo, las cuales eran sujetadas en etapas sucesivas de movimiento en materiales de gelatina y sustancias foto sensibles, las cuales llevaban dos tipos de movimiento, ambos sincrónicos y simultáneos, uno de tipo lineal y alternativo y el otro circular y continuo.

Para lograr este movimiento debían perforarse los fotogramas, lo cual influyó en el rápido deterioro de estos. Los materiales que se han utilizado para dicho trabajo han sido el nitrato de celulosa, inventado en 1887, el cual fue el primer plástico moderno y se caracterizó por ser muy inestable, al punto de ser inflamable.

Pero fue hasta la década de los cincuenta que se implementó un material diferente, el tricetato de celulosa plastificado, esto implicó que se comenzarán a replicar las películas aún existentes en el material que le precedió, lo cual representó una inversión en recursos humanos y materiales que aún está en marcha, a esta copia se le conoce como soporte o copia de seguridad; sin embargo, al paso de 10 años, dichos materiales comenzaron a tener un tipo de degradación conocido como síndrome del vinagre, lo que trajo como consecuencia que se comenzarán a realizar investigaciones sobre los tipos de conservación más adecuados para esos materiales, lo que representó un nuevo reto, ya que el tiempo y los recursos destinados a crear copias de seguridad parecían ser infructuosos.

Este es un ejemplo de las complicaciones de la preservación de materiales cinematográficos, y aun cuando con el tiempo se han intentado desarrollar nuevos materiales de conservación existe una

carrera contra el tiempo para estabilizar los que quedan pendientes y los que se van encontrando con el tiempo. (Del Amo García, 2006. Pág. 12 - 13)

Otro ejemplo del valor de la conservación, lo pone, al referirse al cine como patrimonio, pues es importante comenzar por reconocer que la imagen dio a la memoria capacidades determinantes para rememorar, porque “captura la vida que se va”, por lo que se preservan la estética, las aptitudes y el ritmo de las sociedades, los materiales fílmicos son registros documentales, pues captaron momentos y personajes históricos, pero también son memoria personal, como lo son los videos que las personas en general han capturado en su vida, los cuales se conocen como “archivos huérfanos”.

En 2010 la Cineteca Nacional creó el programa Archivo Memoria en las que se convocó a la sociedad civil en general para donar sus materiales fílmicos a los acervos de la misma, y aunque parezca un hecho menor, dichos materiales ha servido para realizar películas con intensiones artísticas como “La vida sin memoria parece dulce”, en 2013, en la cual el realizador Iván Ávila Dueñas conformó su obra mediante la unión de fragmentos de cintas caseras de su natal Zacatecas, así mismo Andrés Pardo creó la cinta “Buscando a Larisa”, en 2012 (Valdés Peña, 2012), pero en este caso, el cineasta encontró los materiales en un mercado de antigüedades de la colonia Roma, y la película versa sobre la búsqueda de la niña que aparece en los videos que encontró.

En México existen dos instituciones que tienen atribuciones de preservación, por un lado está la Fimoteca de la UNAM y por otro la Cineteca Nacional, lo que diferencia a ambas instituciones es que fundamental, la primera tiene un presupuesto derivado de los recursos de la UNAM y tiene un propósito orientado a la educación, además de actuar en el marco de la autonomía; la segunda, es la representante nacional del resguardo de materiales del patrimonio cinematográfico, por lo que en ella recae la tarea más importante del sector. La preservación tiene importancia en tanto que se ha reconocido que los productos derivados de la industria cultural cinematográfica han tenido una vida rápida y se sabe que la mayoría de las películas realizadas antes de 1950 se han perdido. (Valdés Peña, 2012)

Es importante reconocer la labor ciudadana, y de las personas vinculadas a la industria del cine, en la preservación de materiales cinematográficos, ejemplo de esto es el caso de Elena Sánchez Valenzuela, quien apareciera en la primera versión de la película Santa filmada en 1918, actriz que se convirtió en un factor activo en la preservación de materiales fílmicos y fundó la Fimoteca de la UNAM. Este ejemplo, es una de las tantas historias de personas que se han dedicado de forma individual a resguardar películas de otros tiempos. (Valdés Peña, 2012)

¿En qué sentido este concepto aporta a la identificación de los elementos, que debe considerar la Cineteca Nacional, para la generación de valor público? La conservación de materiales cinematográficos posibilita el acceso a situaciones específicas del tiempo, ya que muchos de los registros cinematográficos son evidencia tangible del momento histórico que se vivía, como lo es la propaganda nazi o franquista, en el caso de México, los registros del régimen priista que duró 80 años, puede ser un documento histórico de relevancia para el estudio de esa época; sin embargo, para hacer eso posible, es necesaria la identificación especializada de los tipos de bienes culturales que se produjeron y, con eso, reconocer el tipo de preservación que se requiere, además de catalogarlos para asegurar su acceso.

I. 9 Valor público cultural

El concepto de valor público refiere Mark Moore, está asociado a la dirección y gestión de una institución pública, en tanto que, aun cuando se crea valor mediante la generación de bienes y servicios diversos, también crea valor mediante el diálogo comunitario y con la participación social; sin embargo, el valor que se genera mediante la acción directiva es política, por la negociación de presupuestos, la generación de estrategias y la ejecución del mandato legítimo de la ley, los cuales son medios propicios para generar valor. (Moore H.,1998. Pág. 16 – 17)

Este autor plantea tres propósitos que debe seguir el gestor público: 1) la ética, 2) una ejecución basada en diagnósticos, y 3) un tipo de intervención que favorezca a la gestión, basada en el contexto político y organizativo de la institución, por lo que si se cumplen esas características se estará generando valor público. Además, plantea que los gestores públicos, en el ámbito de la democracia, serán los funcionarios que tengan como base una estructura legítima, sujeta a un andamiaje legal claro y eficiente. (Moore H.,1998. Págs. 19 – 20)

Por otra parte, el concepto que propone está dirigido a un comportamiento económico, en el que se busque evaluar las actividades gubernamentales que se pueden mejorar, para incentivar la innovación y el funcionamiento de sus operaciones, la cual, conforme al derecho administrativo, debería estar orientada a la garantía de objetivos superiores como la justicia, mediante la equidad, eficiencia y eficacia. (Moore H.,1998. Pág. 24)

Moore hace hincapié, en que el valor público va intrínsecamente unido a la gestión, la cual debe estar unida a la idea personal de éxito que tenga el gestor encargado de la política pública, en cuanto a su reputación, a la estabilidad de las organizaciones que construyen, y a la consecución de logros políticos, lo que se traducirá en el éxito de la institución que dirigen. (Moore H.,1998. Pág. 28) E

indica que los gestores son políticos, que ocupan plazas burocráticas de la estructura gubernamental. (Moore H.,1998. Pág. 42 – 44)

Basado en los principios de eficiencia y eficacia debe buscarse el máximo aprovechamiento de los recursos asignados a las actividades, y para que ello se cumpla es necesario realizar mejoras en la organización con base en resultados. Por lo que, se debe ser creativo para encontrar soluciones a las problemáticas que dieron origen a su institución, o bien, para acoger otras necesidades no previstas en su diagnóstico. (Moore H.,1998. Págs. 41 – 43)

Los gestores deben articular la dimensión política, la sustantiva y la administrativa, y propone hacerlo mediante el análisis costo-beneficio y la percepción del usuario o beneficiario final, lo cual constituye el triángulo estratégico. Expresado, también, como la combinación de análisis del valor con la gestión hacia arriba, logrando beneficios políticos, y hacia abajo, mejorando las capacidades operativas. (Moore H.,1998. Págs. 47 – 48)

El valor generado dependerá de que se cumpla a cabalidad el triángulo estratégico, y hace la analogía de que en el sector privado se busca ganar dividendos y, en el público, la consecución de objetivos institucionales y el ejercicio eficaz de los recursos. (Moore H.,1998. Pág. 60 - 61) Asimismo, indica que los clientes en el ámbito público son ciudadanos, en tanto que son ellos quienes generan demandas de atención, que en el ámbito de público deben ser incluidas en la gestión de las políticas.

David Throsby, en “Economía y cultura”, indica que la interrelación entre ambas concepciones es profunda. Por un lado, la economía, como área de estudio, refiere a la distribución de medios limitados entre intereses que compiten entre sí, situación que pone en juego la eficacia con la que estos procesos (de producción, consumo e intercambio) se ejecutan, pero sobre todo la forma en la que estos contribuyen a la equidad y justicia en funcionamiento de los sistemas económicos. (Throsby, 2008. Págs. 21 – 22.)

Por otro lado, la cultura se identifica como las prácticas, actitudes, costumbres, hábitos de un colectivo social, lo cual tiene una implicación identitaria, y un aspecto práctico-funcional orientado a aspectos intelectuales y artísticos de la vida humana, como producto de la mente, lo cual se constituye como un bien, y es la base de formas de producción culturales. Tienen tres características, 1) son actividades que implican un grado de creatividad, 2) provocan la generación y comunicación de un significado o simbólico y 3) su producción es una forma de propiedad intelectual. (Throsby, 2008. Pág. 25.)

Throsby indica, que la cultura es una práctica que, aunque generalmente se usa en sentido positivo, no es posible omitir que hay prácticas de la humanidad que nos han llevado al cuestionamiento de este sentido, como las pretensiones de dominio de Hitler, la discriminación o las guerras extremistas. También, indica, que, en su aspecto de cosa o proceso, se debe cuestionar su uso, en tanto que existe una forma de interpretación y, quien lo consume o se apropia de él, es quien le otorga ese sentido, por lo que refiere a una forma de organización social, una ejecución en dos tiempos, el de la creación y el de la apropiación. (Throsby, 2008. Págs. 29 – 30.)

Asimismo, indica que economía es el producto de las dinámicas sociales de valorización de bienes o prácticas, en la que se inmiscuyen la herencia, las percepciones y las actitudes, es entonces que se estructura un discurso de la realidad, ejemplo de esto, argumenta, es el estudio que realizó Max Weber sobre la ética protestante y el surgimiento del capitalismo, otro ejemplo es el valor que le hemos otorgado al dinero y al mercado o intercambio de bienes, sobre todo interpretados desde los diferentes contextos que se conectan en una sociedad, como la pobreza y las aspiraciones dentro del marco de la economía. (Throsby, 2008. Págs. 31 – 34.)

Para su análisis, retoma la interpretación de Horkheimer y Adorno, respecto de la reproducción en masa, quienes pensaban que dicha reproductibilidad despojaba al objeto de su valor cultural y lo convierten en un herramienta de reproducción ideológica del capitalismo; sin embargo, aun cuando su sentencia haya sido premonitoria, como Baudrillard lo indicó casi medio siglo después, ya no es posible disociar el reino de lo económico y productivo de la ideología y la cultura dado que la estructura psíquica esta imbricada por sus instrumentos. (Throsby, 2008. Pág. 35)

Señala que la idea neoclásica de economía, que hoy define la mayoría de las relaciones económicas del mundo, está fundamentada en la idea de consumidores individuales que intentan maximizar su propio interés y, con ello, sus beneficios, lo cual se fundamenta en el supuesto de la teoría del equilibrio general, en el que el mercado conduce a la maximización del bienestar social. (Throsby, 2008. Pág. 38.)

Además, señala que la idea de valor se vincula de forma efectiva a la economía y la cultura, el cual es el origen y motivación del pensamiento económico, ambas concepciones codifican y evalúan dicha noción; y que el concepto de capital cultural incluye la definición de economía y cultura, en tanto que caracteriza a los bienes y servicios culturales. (Throsby, 2008. Pág. 40.)

En economía el valor es definido como la capacidad que tiene un bien para satisfacer una necesidad humana, o por su capacidad de intercambio. En el Siglo XIX se añadió, en las teorías del valor, los

costos de producción como medio de generación de valor; asimismo, se formularon teorías, como la de Marx, en la que el trabajo incorporaba valor a los bienes producidos mediante el plusvalor, dichas teorías eran distributivas, puesto que el valor del trabajo se adjudicaba a las clases trabajadoras mediante el salario y la plusvalía se les otorgaba a los dueños de los medios de producción. (Throsby, 2008. Págs. 44 – 45.)

Por otra parte, a finales del siglo XIX, dice el autor, “se produjo la revolución marginalista”, la cual sustituyó las teorías del valor fundamentadas en los medios de producción, por un modelo de comportamiento económico basado en las utilidades individuales, en tanto que se consideró a los individuos y sus preferencias como “átomos finales”, por lo que el consumo era el aspecto que mediaba el proceso de intercambio y el comportamiento del mercado. Esta teoría de la utilidad sería el antecedente directo de una teoría del consumidor, cuya figura es guiada por el deseo, un deseo poco claro, pero mediante el cual se organizan las jerarquías. (Throsby, 2008. Pág. 46 – 47.)

No obstante, la teoría del consumidor establece que el gusto es acumulativo, por lo que, éste va evolucionando de acuerdo con la temporalidad y las experiencias del espectador. En el aspecto cultural, esta situación complica el establecimiento de un valor unitario de sus productos, en tanto que, el precio de un bien o servicio es secundario, pues puede establecerse económicamente pero el valor cultural, implica la inserción de un discurso cultural que legitime el producto. (Throsby, 2008. Págs. 49 – 50, 53.)

El valor cultural es relativo, en tanto que contiene cualidades intangibles que no pueden valorarse mediante sus aspectos estéticos, por lo que su valoración implica analizar el discurso en el que se inscribe, los consensos que se articulen en su entorno, y reconocer que será una valuación múltiple y cambiante, e incluso, imposible de determinar en términos objetivos. (Throsby, 2008. Págs. 54 – 55.)

Thorsby reconoce 6 tipos de valor cultural:

6 TIPOS DE VALOR CULTURAL

Tipo de valor	Contenido
Estético	Propiedades de belleza, forma, armonía y características intrínsecas de la obra y anclado a una interpretación influida por la moda, el estilo y el buen o mal gusto.
Espiritual	Unido a una circunstancia religiosa y valorada, a partir de los miembros de esa circunstancia, destacando las cualidades inherentes que comparten como grupo, y orientado a un beneficio colectivo y a un conocimiento específico.
Social	Implica una relación de conexión entre los individuos y contribuye a explicar las relaciones que se construyen entre los mismos, destacando un elemento de identidad y espacio común.
Histórico	Destaca por su articulación con el tiempo en el que fue realizado y representa una sensación de continuidad con el pasado.
Simbólico	Es depositario de un significado, por lo que su interpretación estará asociada a la extracción del mismo, y su valor depende del consumidor.
De Autenticidad	Contiene un característica original o única que se reconoce per se.

FUENTE: Elaboración propia con la información de Throsby, David. Economía y cultura, México, CONACULTA, 2008.

Sin embargo, estas características están relacionadas a la individualidad de las obras, por lo que establece una metodología de la valoración a partir de 5 tipos de análisis a considerar:

VALORIZACIÓN

Aspecto de valoración	Contenido
Mapeo	Análisis contextual del objeto, que considere las circunstancias geográficas, sociales, antropológicas y físicas que dan sentido al mismo.
Descripción densa	Interpretación de un objeto a partir de su entorno y el proceso cultural en el que se inscribe, por lo que profundiza en la comprensión del contexto y el significado del mismo.
Análisis actitudinal	Puede realizarse una valoración a partir de encuestas de opinión o técnicas de inducción como el análisis de discurso o narrativos que influyen en la obra, así como análisis de la percepción personal y colectiva, respecto del objeto.
Contenido	Incluye técnicas para detectar y codificar significados para medir el valor simbólico de la obra.
Valuación de expertos	Refiere a la medición de sus características por individuos con un conocimiento, habilidades, de formación y experiencia, que implicara necesariamente la comprobación de los juicios emitidos y los criterios utilizados, que sean aceptados por colegas para recudir las opiniones apresuradas, poco informadas, del valor estético, histórico o de su autenticidad.

FUENTE: Elaboración propia con la información de Throsby, David. Economía y cultura, México, CONACULTA, 2008.

Asimismo, el valor determinado por este método, no necesariamente implicaría una traducción a términos económicos, en tanto que, el mercado, tendrá como base la disposición de los individuos a pagar el acceso a las obras, lo cual, no está necesariamente fundamentado en el conocimiento y comprensión de los contenidos de las obras, por lo que la voluntad de pago no es un referente real de la valoración.

Además, las obras culturales generalmente están al alcance de los individuos mediante instituciones que tienen recursos limitados para su adquisición, el valor cultural que se desprende de su catalogación es innegable, inserta las obras en el discurso social presente, contribuye a la identidad de los sujetos, estimula la producción de otros objetos, implica una herencia para las generaciones venideras, dota de una experiencia estética, genera reflexión, entre otras, por lo que el valor no es económico. (Throsby, 2008. Pág. 61.)

Gran parte del valor que detenta un objeto cultural refiere a su carácter de público, en tanto que un bien público genera beneficios colectivos. Asimismo, debido a que son acumulables los objetos producidos, se puede hablar de un capital cultural, que a diferencia del humano (destrezas, habilidades y experiencia) y del natural (recursos renovables y no renovables), el cultural podría concebirse como la cantidad de bienes disponibles; además, suele catalogarse en dos áreas, la tangible, suma de bienes concretos como edificios y obras, y los intangibles, como lo son las ideas, prácticas, creencias, que forman la base intelectual de los hombres y las mujeres. (Throsby, 2008. Págs. 67 – 77.)

Respecto de la conceptualización del capital cultural, Throsby retoma las tres categorías de Bourdieu referentes a la personificación, el primero indica, que el capital esta interiorizado en la mente o el cuerpo de los individuos; el segundo, que está el objetivado, pues hace referencia a cuando se convierte en bienes concretos, y, el tercero, es el institucionalizado, que se consume mediante la asociación.

Estos tipos de capital se articulan en el *habitus*, que hace referencia a la influencia de su consumo en la vida cotidiana y, por tanto, impacta en los diferentes aspectos de la vida de un individuo, por lo que, el capital cultural es potencialmente capital humano y social. (Throsby, 2008. Págs. 79 – 80.)

El autor añade el aspecto de la sustentabilidad al capital cultural, y hace una analogía con los recursos naturales, pues, en tanto tengamos mayor conciencia los bienes disponibles, podremos planear su herencia y su mantenimiento futuro, y con ello podremos asegurar la diversidad que será preservada. Este aspecto futuro es parte fundamental de su valorización, por ello, refiere a la necesidad de orientar el capital cultural hacia la sustentabilidad, lo cual hace necesaria su conservación y aumento.

Para asegurar la sustentabilidad el autor reconoce algunas características fundamentales: (Throsby, 2008. Págs. 82 – 91.)

SUSTENTABILIDAD

Tipo	Descripción
Bienestar material e inmaterial	Valor económico que se desprende de la obra y los beneficios colectivos.
Equidad intergeneracional y eficacia dinámica	Distribución del bienestar y la utilidad de los recursos generados entre dos o más generaciones
Equidad intrageneracional	Equidad de los derechos de acceso a los recursos culturales entre los diferentes estratos de la sociedad
Mantenimiento de la diversidad	Mantenimiento de los bienes y sistemas culturales.
Principio de precaución	Tener cautela en las decisiones tomabas respecto de los bienes, en tanto que una mala decisión puede causar una irreversibilidad en los bienes culturales, causando su pérdida.
Mantenimiento de los sistemas culturales y reconocimiento de la interdependencia.	Reconocimiento de la influencia del consumo cultural en el comportamiento del mercado, por lo que un descuido en el capital cultural, como en el natural, provocaría que los sistemas culturales se hundan y se genere pedida de bienestar y de productos económicos.

FUENTE: Elaboración propia con la información de Throsby, David. Economía y cultura, México, CONACULTA, 2008.

Asimismo, al observar todas las características que hasta este punto se han concretado de valor de los bienes culturales, es innegable determinar que este influye en el comportamiento económico de las sociedades; sin embargo, durante mucho tiempo se pensó que el desarrollo económico era un proceso aislado, en el que se tenía una idea econocéntrica. No obstante, con el paso del tiempo se fue reconociendo la importancia del valor del desarrollo humano como factor de desarrollo económico, el cual estaba centrado en el aumento de las capacidades de las personas para que construyeran la vida que deseen, este hecho fue establecido en el “Informe sobre Desarrollo Humano” de la ONU en 1991, en el que se identificó que los valores que se reproducen impactan en la eficacia económica, y, también, que la capacidad de reproducción de las formas del mundo posibilitaría un tipo de consumo, no obstante para medir el impacto de la cultura en el comportamiento económico se requiere de muchos datos específicos sobre cada área de interés. (Throsby, 2008. Págs. 95 – 101.)

Con la apertura del concepto de desarrollo se complejizó la definición de los factores que contribuyen a su medición, también se reconoció que tanto la economía, como la cultura, son conceptos cambiantes y adaptativos a cada circunstancia social, por lo que son evidencia de la pluralidad y la libertad de autodeterminación. (Throsby, 2008. Págs. 102 – 103.)

Asimismo, el Banco Mundial, en 1999, indicó que la cultura podía contribuir al desarrollo, mediante la promoción de oportunidades a las comunidades pobres, la catalización del desarrollo local, la conservación y generación de ingresos, por ello era necesario reconocer los activos culturales existentes, el fortalecimiento del capital social, la diversificación de estrategias de desarrollo humano, y el aumento de la capacidad de los individuos. (Throsby, 2008. Págs. 106 – 107.)

Para poder asegurar la sustentabilidad económica debe considerarse el factor económico de su realización, ejemplo de ello es la asignación de recursos dentro de las instituciones culturales para almacenar y exponer el patrimonio que resguardan. No obstante, esas instituciones deben determinar qué conservar y cómo priorizar las obras, por lo que es importante definir el concepto de “patrimonio”, el cual puede ser ubicado como “todo lo heredado del pasado”; sin embargo, no todo puede ser preservado, por lo que deben establecerse parámetros de la importancia de los bienes y de su posible valor.

Asimismo, el concepto de capital cultura es complejo en tanto que tiene un valor intangible que no es medible a primera vista e incluso podrían pasar largos periodos de tiempo para determinar el mismo, para lo cual puede realizarse un análisis del costo-beneficio de los bienes. Es importante reconocer el valor de la existencia de un objeto cultural, que refiere al posible interés de su consumo y al de su legado, como momento en el que otras personas no visibles se beneficien de el en el futuro. (Throsby, 2008. Págs. 110 – 115.)

Para hacer medible su valor es necesario reconocer a la población que se beneficiara con ciertos bienes sin olvidar su característica multidimensional, el cual agrupa en 6 diferentes tipos de valor:

TIPOS DE VALOR	
Estético	Posee y exhibe cierta belleza.
Espiritual	Sentimiento de identidad y confianza, que da dota de conexión entre lo local y lo mundial.
Social	Contribuye a la cohesión y estabilidad de una comunidad.
Histórico	Ayuda a la definición identitaria y revela el origen del presente.
Simbólico	Transmite significado e información para definir la identidad y la personalidad.
Autenticidad	El valor de lo único.

FUENTE: Elaboración propia con la información de Throsby, David. Economía y cultura, México, CONACULTA, 2008.

No obstante, el encargado de definir la articulación de esas características será quien defina su valor en términos reales. Para esta valuación será necesario retomar el bienestar material y la equidad intra e intergeneracionales. Esta valorización va unida a la gestión que realizan los propietarios o custodios del patrimonio cultural, muchas veces públicos, por lo que estarán representados en los objetivos políticos. Otro factor es el tipo de regulación que interviene en la generación de bienes culturales, para lo cual es importante determinar si se trata de una regulación dura, que es obligatorio cumplir, pues se determinan mecanismos claros que lo hagan posible, como las posibles sanciones, y la blanda, que comprende las directrices no obligatorias, o meramente discursivas. (Throsby, 2008. Págs. 122 – 128.)

Otro concepto asociado al capital cultural será el de economía de la creatividad, que hace referencia a las industrias o aspectos de la vida económica que dependen de la actividad creativa. En la creatividad se articula la imaginación, que da formas innovadoras a las ideas existentes o crea otras,

por ejemplo, el juicio que regula y da orden a las ideas que genera, el gusto, que expresa el lado sensible e interior del artista. Por lo que, el proceso creativo será el momento de concreción de una idea, de una forma específica que se convierte en estímulos visuales, de sonido y de la lengua. (Throsby, 2008. Págs. 133 – 138.)

El proceso creativo no sólo es la transformación de las ideas y la expresión de las mismas, es necesario reconocer que es una acción anclada las características reales en las que se produce, por lo que los recursos con los que cuente un creador serán determinantes en su trabajo. El artista no sólo buscará generar valor cultural sino económico, pues hay muchas actividades no artísticas en la realización del arte, buscando la maximización de los ingresos; sin embargo, gran parte de los creadores debe optar por el pluriempleo para costear su actividad fundamental, la cual generará derechos de autor o propiedad intelectual. (Throsby, 2008. Págs. 140 – 143.)

Debido a la gran cantidad de empleos que se generan en la actividad cultural, se estableció el concepto de industria cultural, pues adquiere con eso un potencial económico relevante, mediante la producción de bienes y servicios, los cuales generaran un efecto acumulativo de las ideas que influirá en el tipo de consumo. También, la innovación tecnológica será determinante, en tanto que define las formas de producción y de consumo. (Throsby, 2008. Págs. 152, 162 – 166.)

¿En qué sentido este concepto aporta a la identificación de los elementos, que debe considerar la Cineteca Nacional, para la generación de valor público? El valor público es el concepto central, ya que, como se ha visto en el desarrollo de los otros referentes conceptuales, el valor que ha marcado el desarrollo de la cultura, tanto a nivel mundial, como nacional, es el económico, pues ayudó a visibilizarlo, pero opaco sus beneficios culturales.

Es por ello que, con base en la dirección de la política de preservación, la generación de mecanismos de racionalidad administrativa; la definición de marcos legales que aseguren la claridad del mandato institucional, y del ejercicio de los derechos culturales, será posible la implementación de una gestión orientada a la satisfacción del interés colectivo.

Asimismo, destaca el potencial que tiene la Cineteca Nacional de convertirse en una entidad que intermedia entre los intereses privados, de los autores, productores y distribuidores de las obras, y los públicos, de los usuarios que tengan acceso a los bienes cinematográficos. Sin embargo, el valor público de estos bienes recae en sus contenidos, su capacidad de transmisibilidad y herencia, y en la distinción del tipo de documentos que preserva.

Un aspecto de valor, es la capacidad de uso de los bienes culturales cinematográficos, en tanto que, la definición mínima de valor, refiere, a la capacidad de satisfacer una necesidad, por lo que, si los objetos culturales no tiene una demanda social, se corre el riesgo de que la inercia en la gestión se haga presente, por lo que es necesaria la construcción de audiencias, que vigilen la política en cuestión, ya que, el posible plusvalor, o valor agregado de la preservación, será la apropiación de los contenidos simbólicos que se construyeron en cada obra.

Al tener públicos y productos homogeneizados, se corre el riesgo de que el factor de valorización sea el consumo, ya que este principio no considera el sentido estético, espiritual, social, histórico, simbólico, ni la autenticidad de un producto, rasgos fundamentales para la valuación de un objeto cultural, así como otros aspectos, como el reconocimiento del contexto del objeto, su descripción, su valoración social, la codificación de sus contenidos, la opinión de los expertos, características que ayudaran al reconocimiento de su importancia pública.

Un último aspecto, de valor público, y quizá el más asociado a su aspecto institucional, es la sustentabilidad de los bienes culturales cinematográficos, que indica su capacidad de aseguramiento de su valor económico, la posibilidad de herencia, su acceso horizontal de los mismos, la diversidad de la oferta y la racionalidad de las decisiones políticas tomadas en la materia; además, de una priorización de la preservación, que suponga una atención oportuna de los mismos. Es relevante considerar todos estos aspectos en la definición de la política de preservación, ya que, posibilitará la creación de nuevas obras, fundamentadas en el acceso de los bienes que otros han creado.

I. 10 Intermedio

Para construir el concepto de valor público de la preservación, debemos tomar en cuenta diversos factores, desde los rasgos que caracterizan el sentido de lo público, hasta su articulación con el concepto de cultura y, específicamente, de la preservación de un bien objetivo como lo es el cine, sin dejar de lado el contexto en que se define su probable valorización.

Por lo que, partiendo de la definición de Nora Rabotnikof, un espacio público es aquel que se vincula a tres características primordiales lo colectivo, lo manifiesto y lo accesible; sin embargo, esta relación se ha ido modificando con el paso del tiempo, por un lado lo común no fue siempre representado por una mayoría, durante siglos el Estado, representado por la monarquía, era quien establecía las pautas de lo público, ellos eran quienes decidían que tipo de bienes y servicios le

otorgaban a la población, por lo que era un proceso oculto el de la toma de decisiones y poco accesible para los más.

Con la evolución de la burguesía, el interés particular se fue sobreponiendo al interés del gobierno, marcando la primera ruptura importante entre ambas posturas, lo que generó que los procesos de toma de decisiones se vincularan a la visibilidad y abogaran por que el Estado fuera facilitador de las necesidades básicas de las comunidades, desprendiendo una cuarta característica fundamental para definir el espacio público, la controlabilidad de los procesos de gobierno.

No obstante, aun cuando en el Siglo XXI se ha buscado eliminar la discrecionalidad en la toma de decisiones, la tecnificación de la democracia representa un nuevo reto, ya que como dijera el antiguo dicho “el diablo está en los procedimientos”, puesto que, en apariencia, la implementación de mecanismos aseguran la priorización de las necesidades comunes; sin embargo, esto no es realmente cierto, en tanto que vivimos en una época en que el gobierno no puede garantizar la atención de todos los problemas de la sociedad, por lo que su función integradora de demandas no logra evadir la complejidad de la realidad.

Para ayudar a definir los problemas públicos, que se buscaran atender con la acción gubernamental, se ha creado un entramado jurídico e institucional que dará certeza a la atención de las demandas, no obstante, no en todos los casos existe un diálogo entre la sociedad y el gobierno para definir las necesidades comunes, por lo que la validez de las propuestas dependerá mucho de las herramientas formales de inclusión de demandas y la delimitación de un fenómeno problemático.

Debido a lo anterior, lo común es ahora sinónimo de lo colectivo, lo manifiesto se asemeja a lo visible, en tanto que busca traer a la vista de la población los procesos de gobierno, y aumenta el control de los mismos; asimismo, cumpliéndose estas condiciones, se asegurara la mayor accesibilidad de la población a un bien o servicio.

En el caso de la cultura, se caracterizado como una herramienta fértil para la transmisión de mensajes y de reflexión personal, por lo que su evolución es semejante al del espacio público, en tanto que comenzó como una demanda privada que terminó impactando en la configuración de lo común.

Asimismo, Soler Frozt indicaba que la actividad cultural refiere a una acción que busca trascender el mundo original de los hombres y mujeres, por lo que, al igual que el espacio público, la cultura es una construcción dual, en primera instancia privada y después colectiva.

El espacio cultural sería entonces aquél en el cual se articulan las formas de expresión, es por ello que, se consideran dos momentos en la expresión cultural, la objetiva y la subjetiva, la primera refiere a los productos de la creación y las segundas en la apropiación de sus contenidos.

Los objetos culturales rebasan sus contenidos físicos, en tanto que construyen universos simbólicos; sin embargo, la interpretación de dichos símbolos depende en gran medida del origen de los sujetos que tienen acceso a ellos, cada individuo se apropiará de los objetos desde su circunstancia particular, pues la lengua, las condiciones socioeconómicas, la región geográfica y otros factores, influirán en el tipo de mensajes que va a construir un sujeto.

No obstante, es innegable que el acercamiento a los objetos de la imaginación y la creatividad generan cambios en nuestra vida, dice Pablo Fernández Christlieb en su libro “La afectividad colectiva”, que los sentimientos existen como sensaciones, en un nivel anterior al del pensamiento, por lo que su definición conceptual es colectiva, posterior al momento en que se percibe, y pone de ejemplo al amor, dice:

“La gente, cuando siente algo, y le incomoda o la distrae, intenta determinar lo que está sintiendo: no sabe si aquello es amor, simpatía, soledad o mera primavera, y cuando, tras alguna deliberación, concluye que se trata de lo primero, y se lo comunica al interesado, al psicoanalista o sus colegas, éstos puede deliberar y concluir otras cosas, como que se trata de egoísmo, ternura maternal, caridad, posesividad, inercia o, en efecto, la primavera”.

Lo cual refiere que actuamos como un consejo social en el que vamos definiendo los laberintos de la realidad por medio de consensos y agrega:

“una conversación sobre, digamos, el amor, en donde alguien que ha sido acusado de "eso-que-sientes-no-es-amor" defiende su afirmación, no discute sobre lo que siente, sino, estrictamente, inicia un debate sobre las definiciones que existen del amor, sobre los discursos, historias, leyendas, películas, frases célebres, que se han desarrollado sobre la palabra en cuestión”

Por lo que las definiciones dependerán de los otros discursos existentes del mismo tema, “el discurso del amor se apoya en otros argumentos sobre el amor y se enfrenta a otros discursos existentes sobre los enemigos del amor, como la vanidad, el egoísmo, los celos, la posesividad, etcétera, lo cual se convierte, sin proponérselo, en un debate altamente erudito e intelectualizado, ya que está abrevando de tradiciones fuertemente establecidas en la cultura.”

El ejemplo anterior sirve para destacar la importancia de la apropiación cultural y de su acceso a la población, pues nos ayuda a reconfigurar los límites de nuestro pensamiento y dotar de matices a

la realidad compleja, por eso es necesario un espacio para la asegurar este proceso. Es importante destacar la coincidencia de este aspecto con el de espacio público, debido a que los individuos de una población, al estar marcados por diferencias económicas, geográficas y circunstanciales, necesitan de un espacio público cultural, que asegure la horizontalidad entre los individuos promoviendo relaciones no jerárquicas, pues así la apropiación no dependerá al 100% del dinero que traigan en los bolsillos o la moral de su familia.

Es innegable que los procesos políticos en el mundo, y particularmente en México, han beneficiado a pocos y han generado la exclusión de los sectores más desfavorecidos de la población, por lo que durante mucho tiempo el factor económico fue el único considerado para medir las asimetrías de la sociedad; sin embargo, con el paso del tiempo los grandes organismos supranacionales se han percatado de que el dinero es solo uno de los factores que promueven la exclusión, otro quizá más importante es la construcción simbólica, en tanto que los productos que están al alcance de los individuos son productos reproducidos a gran escala.

Un acercamiento histórico de la evolución de las industrias culturales nos da constancia de sus cambios, a lo largo del Siglo XIX se favoreció la visibilidad de las expresiones artísticas, las cuales fueron apoyadas por la actividad gubernamental; a finales del siglo referido se impulsaron los acuerdos comerciales y la producción de contenidos creativos, dando pie al reconocimiento de los derechos de autor y del derecho a la cultura, y la última transfiguración importante fue la promoción del intercambio entre países de bienes culturales.

Por lo que, se observa claramente el desplazamiento del factor industrial, en el que se buscaba únicamente la reproductibilidad de los bienes y el acceso a los mismos, a un estadio creativo, en el que importa la creación de contenidos y facilita su accesibilidad por los medios digitales, este tránsito refiere también al reconocimiento de tres niveles diferentes de lo público, el nacional y el global, en tanto que la UNESCO fue marcando la evolución y el camino de las políticas culturales y mientras que algunas regiones como Latinoamérica estuvieron orientadas a la salvaguarda de la identidad, en Europa se buscó el diálogo intercultural.

El discurso del desarrollo mundial logró articular, por un lado, los beneficios económicos que se desprenden de la actividad cultural y, por otro, provocó la comparación de cosmovisiones o expresiones de los pueblos, en tanto que representaron un conjunto de rasgos espirituales, intelectuales y materiales que subsistían en un espacio geográfico determinado, ésta comparación llevo a clasificar a algunos países como subdesarrollados, por vivir bajo otros parámetros de vida,

pues hubo países que fungieron como puntas de lanza del desarrollo, ignorando la libertad de los pueblos a autodefinirse.

El desarrollo de las industrias culturales trajo la implementación de normas jurídicas e institucionales relacionadas al acceso de los bienes creativos, las cuales están fundamentadas en generar relaciones horizontales entre los ciudadanos, puesto que con el avance de la democracia se ha consolidado la figura de la ciudadanía que iguala a los individuos, por lo menos ante la ley; asimismo, busca igualar la condición de los menos favorecidos y con menos oportunidades, la idea de desarrollo se ajustó al desarrollo personal de los individuos, intentando subsanar la asimetrías de género, monetarias, entre muchas otras.

Sin embargo, el consumo sigue siendo el acto principal en la cadena de producción, pues aún no se ha dado el salto que termine de unir la creación artística con la producción de bienes, ejemplo de esto son las cuotas de pantalla que se imponen en los tratados comerciales, las cargas tributarias o la integración regional para el desarrollo económico.

En la evolución de las industrias culturales se favoreció de inicio el factor productivo, distributivo y de consumo, y no la creación, divulgación y apropiación de los bienes culturales, los cuales son conceptos similares, pero con un sentido diferente, los tres primeros hacen hincapié en los aportes económicos que traen a una población, por medio de los derechos de autor, el número de empleos que generan y su contribución al PIB de un país, y los segundos están asociados a características más difíciles de cuantificar, como la construcción simbólica o el impacto estético de la obra.

La industria cultural amplía su espectro cuando observamos a detalle el andamiaje, aunque impulsada por intereses privados, siguiendo la lógica del espacio público, la organización individual logró poner en la agenda nacional, mediante la mercantilización y la industria, a la producción cinematográfica, ensanchando los límites de lo público e incorporando nuevas dinámicas gubernamentales, por lo que éste fue diversificando sus actividades, mediante el apoyo económico a las producciones y el acceso a los bienes hasta su preservación.

Uno de los bienes culturales que ha evolucionado a la par de las industrias culturales son las películas, las cuales desde su creación se convirtieron en referentes de la realidad al registrar las cosmovisiones de los pueblos, por lo que aun cuando su inicio fue impulsado por los sectores privados, a los pocos años de su divulgación, ganaron terreno como bien de interés público, pues se le consideraba memoria viva, de la cual se calcula se perdió el 80% de sus bienes en los primeros 20 años de vida, lo que lo caracteriza como un bien cultural transitorio.

Las películas están caracterizadas por ser medios de expresión importantes para una sociedad, en tanto que son un vínculo efectivo para el diálogo y porque, como la literatura, narra desde diferentes ángulos la realidad.

Los archivos fílmicos se configuran en espacios públicos culturales al ser de interés común; sin embargo, no todos los archivos otorgan el acceso a los individuos interesados, ni tienen la obligatoriedad de visibilizar sus procesos, por lo que es la actividad gubernamental la encargada de asegurar la accesibilidad y visibilidad de los procesos que se realizan para su conservación y difusión, incrementando su controlabilidad.

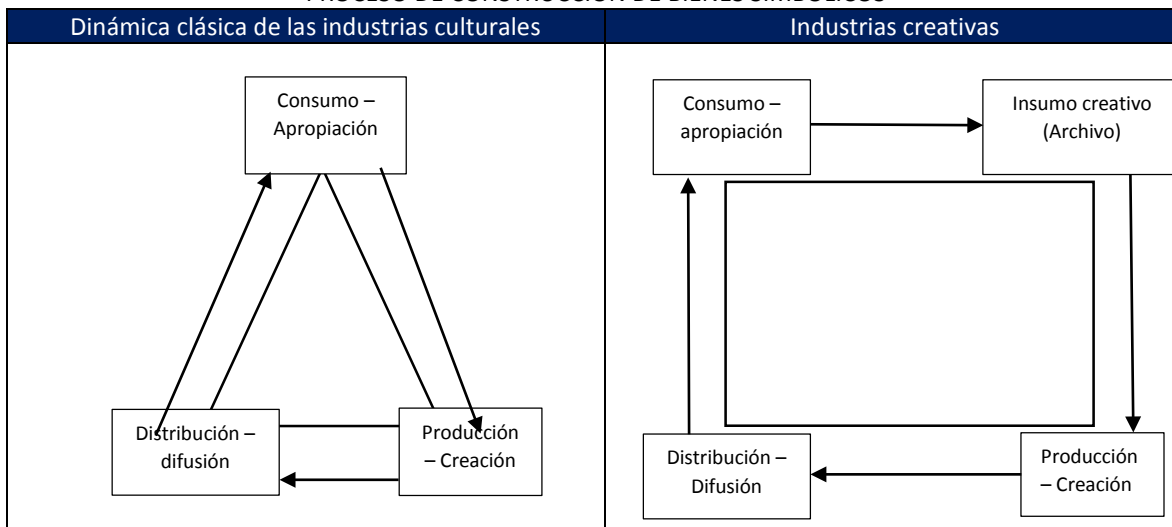
La preservación entonces se convierte en un proceso fundamental para la creación – producción de bienes creativos, siendo el cuarto paso no establecido formalmente del ciclo.

Como se pudo observar, la dinámica de las industrias culturales han privilegiado la generación de valor económico, en tanto que se unió el concepto de desarrollo al de cultura, y aun cuando se han trastocado mutuamente los conceptos, se desplazó el concepto de bien cultural, entendido como aquéllos objetos que tienen un valor estético, histórico o intelectual relevante y que son producto de la creatividad humana, hacia un bien destinado al consumo, y por tanto priorizando su reproducción y explotación.

El espacio público cultural es aquel, en el que hay una constante lucha entre los intereses privados y los públicos, en tanto que al igual que en otros espacios, busca el reconocimiento de las colectividades, no solo nacionales, y la garantía de los derechos. Hoy en día la diversificación de las formas de producción, difusión y consumo, así como los monopolios industriales, han multiplicado el número de películas realizadas, por lo que no se puede suponer que puede preservarse todo con los recursos públicos siempre acotados, debido a ello deben considerarse en el marco institucional y jurídico la prioridad común por atender con las políticas de preservación del patrimonio, así como su accesibilidad y visibilidad de sus procesos.

El desplazamiento del concepto de industria cultural hacia industrias creativas, aun cuando lo vuelve más difuso por la multiplicidad de áreas que se insertan en él, agrega en su cadena de valor al aspecto creativo, formándolo como parte crucial en la generación de bienes simbólicos, como se observa en el cuadro siguiente:

PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE BIENES SIMBÓLICOS



FUENTE: Elaboración propia.

Este cambio de concepción tiene implicaciones importantes en el ciclo de generación de bienes simbólicos, en tanto que puede distinguirse con claridad la generación de valor económico y la generación de valor público, el primero se le asocia como producto finito y desechable, de consumo, y, el segundo, como bien cultural, que tiene relevancia identitaria, estética, histórica y que representa la expresión humana, y que por tanto tiene cualidades de utilidad simbólica para un pueblo, país o región, y por tanto tiene, y puede, generar valor público.

El valor es un concepto que ha sido desarrollado por los economistas, el cual refiere a los procesos de producción, distribución y consumo de bienes finitos, no obstante, la economía neoclásica pone como actor principal al consumo, el cual se caracteriza por ser individual y buscar la maximización el interés propio; sin embargo, el valor no sólo puede ser definido como el monto que un consumidor pagará por un bien, pues para los bienes objetivos de la cultura hay otros aspectos intrínsecos al objeto que le dan valor.

Thorsby propone 6 tipos de valorización cultural: el estético, el espiritual, el social, el histórico, el simbólico y de autenticidad, los cuales estarían asociados al mapeo, la descripción densa, el análisis actitudinal, el contenido y la valuación de expertos; también propone valores vinculados a la sustentabilidad de los bienes, lo que refiere a que el valor es acumulativo (capital cultural), lo cuales serían el bienestar material e inmaterial, la equidad intergeneracional y eficacia dinámica, la equidad intrageneracional, el mantenimiento de la diversidad, el principio de precaución y el mantenimiento de los sistemas culturales y reconocimiento de la interdependencia.

Asimismo, argumenta que gran parte del valor, que se le da a un bien cultural, dependerá de la valuación que se le dé por medio de la gestión que realizan sus custodios, por lo que, el valor que

estamos intentando determinar referirá a la articulación del bien cultural priorizado con las características de lo público, que sea común, visible y accesible a todos.

Ahora bien, cómo puede la preservación generar valor público, pudiera considerarse que sería al medir el acceso de la población a los bienes culturales, en este caso a las películas; sin embargo, dependería por completo de la apropiación de individual de los interesados para medir el impacto de esa actividad. Otra forma sería midiendo el número de bienes producidos derivados de su contacto con el archivo fílmico, lo cual es aún más difícil de medir, en tanto que deberíamos evaluar la importancia de todas las fuentes de inspiración de los creadores.

Por lo que, se propone evaluar, a partir de los conceptos antes abordados, la orientación de la política de preservación en México realizada por la Cineteca Nacional, respecto de si está diseñada para generar valor público, mediante la definición de la prioridad de preservación, en la cual se articule el sentido común de la política, y los medios institucionales y legales, para garantizar la accesibilidad de los usuarios a los bienes culturales prioritarios, así como la visibilidad de los procesos de preservación para mejorar la controlabilidad de los mismos.

Capítulo 2. El plano, la visión general de la instrumentación de la política de preservación.

Como segundo aspecto a valorar, para identificar el valor público que se desprende de la preservación del patrimonio cinematográfico nacional, es necesario hacer un breve recorrido histórico por la instrumentación de la política nacional, en dicho recorrido se intentara identificar los aspectos políticos que han marcado la implementación de la política, cabe destacar que la política se institucionaliza hasta mediados del Siglo XX, por lo que pasaron 60 años antes de que logrará articularse un diseño institucional del campo estudiado, ya que, desde inicios de 1900 hasta 1940, la acción pública se limitó a regular la producción o la cesura de las películas, por su contenido. Asimismo, se hará un breve recorrido por el diseño institucional, la normativa que guía la política de preservación, el camino que marca el plan institucional, así como los resultados que ha presentado la política y sus evaluaciones.

Es importante identificar los criterios institucionales para seleccionar los materiales que serán preservados, en tanto que son la materia prima del acervo del patrimonio cinematográfico nacional, el cual tiene como propósito resguardar las películas más significativas para la cultura mexicana, no tanto por los rasgos identitarios que se desprendan de ellos, sino porque son ejercicios concretos de representación de la mexicanidad, de un material que fue trabajado y construido sobre la base simbólica que nos constituye como humanos.

Al final de este capítulo se buscará concluir acerca de la claridad y la madurez de la política de preservación que tiene a su cargo la Cineteca Nacional, también se hará un balance del uso político histórico de la misma, y se identificarán los principales elementos que definen la instrumentación de la custodia de los materiales fílmicos, a fin de que en el siguiente capítulo, se ponga a prueba los criterios establecidos de preservación y, en el último capítulo, determinar el posible valor público que se genera con la implementación de la política.

II.1 Antecedente del Cine en México

Periodo 1890 - 1910

Situación política nacional: Porfirio Díaz llega al poder en 1876 producto de un levantamiento armado contra Sebastián Lerdo de Tejada, quien tomó la presidencia en 1872, y se mantiene en el mando hasta el 25 de mayo de 1911, con un periodo de alternancia con Manuel González en el periodo de 1880 a 1884.

Situación del cine en México: Fue León Bouly, francés, quien patentó en 1828 un artefacto denominado “Cinematógrafo”, y lo describió como un “aparato óptico en el cual, haciendo pasar rápidamente muchas imágenes fotográficas, que representan otros tantos momentos consecutivos de una acción determinada, se consigue reproducir escenas en movimiento”. (Rossano Cañas, 1995. Pág. 23)

En 1896, los Hermanos Lumiere traen el primer cinematógrafo a México, estas presentaciones tenían el propósito vender los mecanismos de filmación y reproducción fílmicos, con los cuales se comienzan a exhibir escenas en movimiento de la vida cotidiana, tales como “La salida de la fábrica”, “La comida de bebé”, “El regador regado”; asimismo, con la incorporación de esta tecnología se realizaron los primeros registros de la vida nacional, como fue el caso de las diferentes filmaciones en las que aparece Porfirio Díaz montando a caballo, las cuales quedaron registradas en la película que lleva ese nombre “El presidente Porfirio Díaz montando a caballo en el bosque de Chapultepec”, en recorridos sobre carruajes de la época o departiendo con sus políticos de confianza, en total el mandatario autorizó la filmación de 26 películas. Para Díaz, dice Riera, el cine era símbolo de la modernidad al ser producto del avance científico de la época, pues resultaba atractivo por sus posibilidades de registro, por lo que al ser grabado daba el mensaje de que era un político de vanguardia. (García Riera, 1986. Pág. 15 – 17)

A la par de los primeros registros, se comenzaron a retratar las costumbres y los lugares representativos de México; así como de las personas y las prácticas culturales como la danza folclórica o el duelo de pistolas entre dos diputados de la época. En Guadalajara, por ejemplo, se filmó la “Duelo mexicano con cuchillo”, “Pelea de gallos”, “Elección de yuntas” y “El amonestador”. Las películas eran exhibidas por medio de un mecanismo conocido como “vitascopio” y se abrieron salones para su proyección. A finales del siglo XX se comenzaron a realizar películas por parte de la compañía Edison, quienes también contaron con salas de exhibición, en ese tiempo los hermanos Lumiere dejaron de hacer exhibiciones y se limitaron a la venta de sus equipos, ambos aspectos estuvieron ligados al hecho de que el material de prueba se terminó y se comenzaron a realizar nuevas filmaciones.

Ante esta dinámica aparece la principal característica del cine: su corta temporalidad de vida, dicha naturaleza fue reconocida por quien sería conocido como el padre del cine, George Sadoul, él aseguró que el cine no era una situación con porvenir pues era “sobre todo un oficio de feriante. Eso puede durar seis meses, un año, puede ser que menos” (García Riera, 1986. Pág. 20), por lo que

era necesario producir nuevos contenidos y se desechaban las obras ya exhibidas, en ese momento no se consideró que tuvieran un valor postrero.

Para 1900, Riera destaca que en la Ciudad de México se contaba con 22 salas de exhibición (García Riera, 1986. Pág. 26.); sin embargo, muchos establecimientos de exhibición cerraron debido a que no se contaba con material de proyección y porque se dedicaban a la trashumancia. Para 1906 llegan a México las distribuidoras “Mexican National Phonograp Co.” (estadounidense) y la “Phaté y Freres” (francesa), lo cual incentivo la apertura de locales de exhibición, lo cual incidió en que para el final de ese año se sumaron 16 salas en la ciudad, cabe desatacar que este acontecimiento incentivó la apertura de otros espacios como los teatros para la exhibición de materiales fílmicos. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985.Pág. 18)

A principios del siglo XX la relación entre México y Estados Unidos era diferente, por lo menos en términos culturales, ya que, para la política porfirista, Paris era la capital del mundo y se tenía una estima bastante menor por los vecinos del norte; a finales de la década de 1890 varios realizadores viajaron por México grabando escenas de las entidades de la república, destacando personajes como Rector y Latham, norteamericanos, Mongrand, Moulinié y Churrich, franceses, y Ignacio Aguirre y Salvador Toscano, los primeros mexicanos que incursionaron en esta novedosa técnica. Asimismo, Toscano tuvo una labor de exhibidor, igual que Enrique Rosas, quien fue considerado uno de los cineastas trashumantes de mayor relevancia, a él se le atribuye el primer largometraje mexicano, “Fiestas presidenciales en Mérida”, lo que represento una grabación de 3 mil metros fílmicos. (García Riera, 1986. Pág. 21.)

Periodo 1910 - 1920

Situación política nacional: El 20 de noviembre de 1910 se declara la revolución en contra del régimen político de Díaz, el cual fue encabezado por Francisco I. Madero como líder del grupo antirreeleccionista, quien estableció en el Plan de San Luis el desconocimiento del gobierno en turno. El 8 de mayo de 1911 se toma Ciudad Juárez y se instala un gobierno provisional, para esa fecha los movimientos sociales en apoyo a la destitución de Diaz se incrementaron, y para el 21 de mayo, con la firma del tratado de Ciudad Juárez, el mandatario renuncia a su cargo y sale al exilio.

Más tarde Madero sería electo como presidente e integra en su gobierno a miembros de la ex-dictadura porfirista, por lo que, mantiene al ejército y promete la repartición de tierras al sector agrario que participó en la revolución; sin embargo, ante el incumplimiento de su promesa, se levantan nuevamente en armas Emiliano Zapata, Pascual Orozco y Francisco Vila, entre otros. El

periodo de confusión es aprovechado por Victoriano Huerta, quien realiza un golpe de Estado, el cual terminaría con la vida de Madero.

Huerta asciende al poder en 1913, un 20 de febrero, con un periodo de duración de 17 meses, en tanto que sería derrocado por Venustiano Carranza en 1914, luego perder el reconocimiento del gobierno de Estados Unidos. Asimismo, Carranza se convertiría en el mediador de las partes que resultaron inconformes por los resultados de la revolución, para lo cual realizó dos convenciones, una en la Ciudad de México y otra en Aguascalientes, en donde sería electo como representante. En este periodo se comenzarían a agrupar organizaciones de trabajadores de diferentes sectores y, también, iniciaría el periodo de debate para definir una nueva constitución política, cuyo proceso terminaría en 1917, lo cual dio paso a un nuevo gobierno, el cual cargaría con la encomienda de pacificar el país, institucionalizarse y reducir la efervescencia social que alcanzaría los 10 años en 1920.

Situación del cine en México: Uno de los hechos que incentivó la realización de cine documental fue el estallido de la Revolución Mexicana, el cual estuvo marcado por películas nacionales y estadounidenses (“Barbarous México” en 1912 y “Conferencia de paz a orillas del Rio Bravo e Insurrección en México” en 1911.); no obstante, mucho del material se perdió o sigue en proceso de descubrimiento. Durante la primera década del Siglo XX los temas de las películas realizadas variaron, pues comenzaron a mezclarse los registros documentales con escenas de ficción, ya que se hacían grabaciones de obras teatrales o representaciones históricas, por lo que se filmaban escenas de la vida real y se combinaban con partes construidas; asimismo, se realizaron grabaciones cómicas (“Aventuras de Tip Top en Chapultepec”, “El san lunes del valedor” y “El rosario de Amozoc” en 1907.), lo que refiere a una búsqueda inicial por avanzar hacia la generación de productos concretos y no solo hacer el registro de la vida cotidiana. (García Riera, 1986. Págs. 22 – 23.)

Para 1911 se contaban con 33 salas de exhibición, y para 1914 ya eran 44, también se empezaron a filmar películas de ficción con mayor frecuencia; para en 1917 se desarrollaron 14 películas, en 1918 se registraron 5, en 1919 ascendió a 12 y en 1920 a 7, lo cual, comparado con la producción realizada en Estados Unidos a 1920, eran poco representativas, en tanto que para ese año se habían realizado alrededor de 800 películas, García Riera pensaba que la Primera Guerra Mundial inhibió la producción cinematográfica europea, lo cual incentivo a los realizadores nacionales a producir sus propias películas.

Con el aumento de las producciones nacionales, se instrumentó el primer decreto de censura a cargo de la Secretaría de Gobernación en 1920, el cual tuvo una duración de 29 años, pues estuvo

vigente hasta 1949 cuando se publicó la Ley de cinematografía; (García Riera, 1986. Pág. 33.) sin embargo, se tiene conocimiento de que en los años anteriores hubo actos de cesura discrecionales por políticos regionales, y desde 1911 aumentaron las inspecciones en las salas de proyección en la Ciudad de México y para 1913 se publicó el primer reglamento que contenía consideraciones para la apertura salas de exhibición, y la revisión de materiales fílmicos, el cual orientaba los contenidos de dichos establecimientos hacia asuntos oficiales. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 19 – 25)

El Reglamento de Cinematografía, emitido por Victoriano Huerta, indicaba que no podrían exhibirse películas con escenas en las cuales se cometieran delitos y los culpables no fueran castigados, así como cintas que tuvieran ataques dirigidos a las autoridades, que vulneraran las buenas costumbres, que buscaran alterar la paz y el orden público, o bien, que tuvieran escenas que pudieran desencadenar escándalos de diferente índole. (Corona Sánchez, 1994. Pág. 107 - 108)

Una de las obras destacadas del periodo revolucionario fue la realizada por los hermanos Alva, quienes filmaron, como parte de la tradición trashumante de la época, el documento “Revolución Orozquista” en la cual se mostró escenas de la Decena Trágica y los enfrentamientos entre Orozco y Huerta. El director Jesús H. Avitia, también realizó trabajos relacionados con la campaña maderista, el cual fue expulsado del país hasta 1913, cuando formó parte del grupo de Álvaro Obregón, y filmó a escenas de sus tropas en la obra “Epopeyas de la Revolución” y de las campañas constitucionalistas. Asimismo, Enrique Rosas realizaría grabaciones de la época registradas en “El levantamiento de Félix Díaz contra Madero en Veracruz”, en 1913, y la “Decena Trágica”.

Cabe destacar, que Aurelio de los Reyes, indicó que, las películas filmadas de esos enfrentamientos mostraban escenas explícitas, las cuales no eran censuradas; sin embargo, fue hasta que, en 1913, que se captó a un diputado de la época saliendo de la iglesia de San Fernando con su amante, lo que generó un escándalo, que llevó a la revisión de los materiales exhibidos. Esta anécdota, además de curiosa, indica que desde el inicio la revisión de los materiales tuvo un propósito político.

Por otra parte, Salvador Toscano filmaría tomas de la vida en México desde 1897, en las que quedarían registradas escenas revolucionarias incluidas posteriormente en “Memorias de un mexicano”. (García Riera, 1986. Pág. 23)

Es curioso que Martin Luis Guzmán, en su obra “El águila y la Serpiente”, incluyera varias escenas en las que se muestra el alcance del poder de las filmaciones cinematográficas, destaca el fragmento en el que Carranza dijera; “la epopeya revolucionaría reducida a programa de cine”, (Guzmán, 2010.

Pág. 280) el proyectar un episodio de la revolución en una de las convenciones realizadas, en dicha proyección se muestra la exaltación de Carranza, por lo que el cine vuelve a mostrar su capacidad como arma política.

La intervención estatal en el sector cinematográfico se dio por primera vez con la autorización de Venustiano Carranza en la compra de “un aparato cinematográfico y películas” en 1919, con las cuales la Dirección General de Bellas Artes produjo 4 películas, películas que no fueron exhibidas al público en general, pues sirvieron para dar ejemplo de disciplina y fervor cívico a las tropas del ejército conformado por ex revolucionarios. De la misma forma en 1920 se filmó la película “Cuando la patria mande”, dirigida por un capitán del estado mayor y director de la Escuela Militar de Aviación. (García Riera, 1986. Pág. 31)

Otro hecho fue que, en 1917, se fundó “Azteca Films”, compañía cinematográfica conformada por Mimí Derba, Enrique Rosas y Pablo González; la primera era actriz, guionista y la primera mujer en filmar una película, el segundo era un director, pero sobre todo camarógrafo, y el último un general carrancista. Su compañía estaría orientada a la representación de asuntos históricos, las costumbres mexicanas y las tendencias sociales que estimularan el ánimo público. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág.32)

Destaca que, en 1919, se filmó la película muda con mayor aprecio histórico, “La banda del automóvil gris”, en la cual se narraba la historia de un grupo de asaltantes que vestía uniformes carrancistas para robar residencias, la narrativa real de los hechos se descontextualizó y se puso a los zapatistas como personajes asociados al grupo delictivo, con el propósito de dar gusto al grupo en el poder y congeniar con el futuro presidente, fuera Álvaro Obregón o Pablo González. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 32 y García Riera, 1986. Pág. 45)

Luego de la publicación del Reglamento de Censura Cinematográfica, se creó el Consejo de cesura, el cual verificaría el contenido de las películas; (García Riera, 1986. Pág. 108) sin embargo, dicha publicación trajo como consecuencia que los alquiladores de películas comenzaran a protestar, lo cual quedó registrado en las notas periodísticas de la época, en las cuales se expresaba el descontento de las medidas, la exigencia de la libertad de expresión, así como los excesos cometidos por parte del gobierno, en tanto que varios de los exhibidores terminaron presos.

Casi a la par, en 1919, se funda el primer sindicato de la industria cinematográfica, denominado “Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo” con una orientación anarcosindicalista. Esta época terminaría con la muerte de Carranza en 1920, el 21 de mayo, (Shojjet Weltman, y

Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 34 – 37) con la reflexión de que el periodo postrevolucionario terminaría por establecer las bases del desarrollo del cine en México, alineándolo a la estructura institucional y a los discursos que estaban construyéndose.

Periodo 1920 - 1930

Situación política nacional: Como era ya tradición, Álvaro Obregón llega al poder mediante un levantamiento armado, el hecho es conocido como “La rebelión de agua prieta”, este acontecimiento nace ante el intento de Carranza de poner a Ignacio Bonillas como presidente en el periodo de 1920-1924, el cual era embajador en Estados Unidos. Debido al descontento de esta medida, Obregón, junto con Adolfo de la Huerta y Plutarco Elías Calles, firman el “Plan de Agua Prieta”, con el cual se sublevan del poder carrancista y al poco tiempo logran integrar a su movimiento a los gobernadores de los estados, esto provocó que, el 21 de mayo de 1920, fuera asesinado Carranza con lo que de la Huerta se vuelve presidente interino y organiza las elecciones que le dan la victoria de Obregón.

El gobierno de Álvaro Obregón comienza una reestructuración nacional que consistió en centralizar al poder y por reproducir símbolos nacionales como forma de construcción de la identidad nacional, en este sentido José Vasconcelos se convierte en Secretario de Educación Pública; asimismo, abonaron a dicha imagen la fotógrafa Tina Modotti y el fotógrafo Edward Weston, quienes llegaron a México en 1920, y el archivo Casasola, que contaba con un nutrido expediente de los personajes ilustres de nuestro país, de esta forma se da el nacimiento del muralismo con Diego Rivera, Alfaro Siqueiros y Orozco. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 39 -40).

Estos medios de representación crearon iconografías relevantes de los campesinos y los despojados, aquellos que la revolución prometió proteger y que uso para crear la imagen de unidad nacional, por lo que ahora la revolución pasó de ser un hecho histórico a uno artístico, pasando del mundo de las armas al espacio de lo simbólico, un espacio, cabe aclarar, secuestrado por el oficialismo.

En 1923, siguiendo la misma línea de inestabilidad nacional, Obregón impone a Plutarco Elías Calles como representante del Ejecutivo Federal, lo cual provoca que Adolfo de la Huerta se levante en armas; sin embargo, el levantamiento duro solo 6 meses y al final Calles toma el poder. En 1926 estalla la Guerra Cristera, por la enemistad con las medidas tomadas por el llamado “Jefe máximo de la Revolución”, las cuales obligaban a las instituciones religiosas a registrarse y pagar cuotas al gobierno, y para 1928 se crea el Partido Nacional Revolucionario. En ese mismo año Obregón logra reelegirse, pero no llega a tomar el poder debido a que es asesinado el 17 de julio por un cristero.

Emilio Portes Gil se convierte en el presidente interino y ocupa la presidencia hasta el 5 de febrero de 1930, cuando toma el poder Pascual Ortiz Rubio, luego de ser electo mediante elecciones extraordinarias, y en 1932, es Abelardo L. Rodríguez quien concluye el periodo presidencias, se sabe que estos personajes actuaban bajo las órdenes de jefe máximo Calles.

Situación del cine en México: De 1921 a 1929 se filmaron en México 85 películas, 67 de ficción y 18 documentales, no obstante, la hegemonía mundial de producción fílmica se consolidó en Estados Unidos. A nivel nacional los periodos presidenciales Obregón y Calles relegaron a segundo plano la producción fílmica, una de las posibles explicaciones se debe a que la revolución se había institucionalizado y convenía olvidar en el espacio público la época de guerra civil. Otra de las razones fue que Vasconcelos, secretario de educación de Obregón, consideraba al cine como un producto vulgar estadounidense, el cual estaba alejado de la tradición cultural nacional que interesaba divulgar en esa época, de la misma forma, algunos intelectuales interesados en la producción fílmica, como Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, que en la década de 1910 a 1920 habían realizado crítica cinematográfica en España, dejaron de mostrar interés por el ahora llamado séptimo arte.

Aun cuando, se había relegado a la producción cinematográfica nacional, con apoyo gubernamental, a segundo plano, durante el gobierno obregonista se realizaron producciones para conmemorar los cien años de la consumación de la independencia y algunas relacionadas a la gestión de la limpieza en la ciudad.

Asimismo, proliferaron las exhibidoras estadounidenses y desde el gobierno se prometió abolir la censura, promesa que no fue real, en tanto que dichas atribuciones cambiaron de la Secretaría de Gobernación al Ayuntamiento de la ciudad, en este sentido las películas eran mutiladas para evitar que se propagaran mensajes contrarios a los institucionales fuera del país, además, de que se aumentaron los impuestos a los exhibidores, los cuales consistían en el cobro de la revisión de la película antes de proyectarse, lo que dio como resultado la “censura previa” de los materiales fílmicos. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 40 – 43)

En el periodo callista se filma “La linterna de Diógenes”, la cual tiene un contenido propagandístico en favor del entonces presidente, y para 1930 llega a México Sergei Eisenstein, quien comienza a filmar paisajes mexicanos, pero sobre todo, comienza a filmar su película “Que viva México”, en la cual se mostraban las trabas burocráticas de esa época y las contradicciones del discurso oficial, lo que provocó que su obra no fuera completada hasta la década de los setenta. (García Riera, 1986. Págs. 94 – 95)

Periodo 1930 - 1940

Situación política nacional: En 1934 es reformada la Ley de sucesión y se establece un periodo de 6 años para el cargo de presidente, por lo que Lázaro Cárdenas fue el primer representante con un periodo sexenal. Asimismo, se estableció una política agraria, en la que se promovió la distribución de las tierras y se alejó de la influencia del “Jefe Máximo”. Otro hecho relevante fue la expropiación de bienes petroleros y el recibimiento de los inmigrantes españoles.

El gobierno de Cárdenas siguió marcado por la militarización; sin embargo, con el ideal de recuperar los valores de la revolución se buscó agrupar a los inconformes zapatistas, villistas, y de otros grupos revolucionarios; asimismo, se agrupó a una serie de sindicatos en la Confederación de Trabajadores de México que ayudaron a la institucionalización del país, y bajo este paradigma decidió cambiar el nombre del Partido Nacional Revolucionario por el de Partido Revolucionario Mexicano. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 48 – 50)

La CTM vino a hacerle frente a la CROM, quien tenía afinidades con Calles, en la escena política también se encontraba la Confederación General de Trabajadores de corte anarcosindicalista. En 1938, con la expropiación petrolera, México alcanzaría cierta soberanía económica y reiteraría el poder político con el que contaba su gobierno; sin embargo, crearía desconfianza en los mercados internacionales. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 50 – 51)

Situación del cine en México: Para 1930 se registraron 19 salas de exhibición y en 1931 comenzaron a producirse películas con sonido; asimismo, las grandes distribuidoras como Paramount, Metro Goldwin Meyer, Warnes Bros, Pathé, entre otras, se instalaron en México; sin embargo, el cine seguiría cooptado por las reglas institucionales que le impedían reproducir las escenas cotidianas incómodas para el poder, es por ello que no hay registros de la Guerra Cristera ni de las escenas de la realidad agraria, lo que si se permitía era el melodrama campesino, pero en términos de historias de amor o sentimentales. En la época presidencial de Emilio Portes Gil se emitió una ley para que todas las películas estuvieran en español en el lenguaje y en el título, además de que se gravó al doble a las películas en inglés. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 46 – 48)

Con la llegada de Cárdenas al poder se comenzaron a producir películas que imitaban la narrativa y las historias de las producciones de Estados Unidos, orientadas al consumo de la clase media. Destaca la proximidad con la Segunda Guerra Mundial y el hecho de que las producciones tenían poca calidad, poca inversión y un acento en su contenido moral.

Asimismo, a diferencia de Vasconcelos, Narciso Bassols, Secretario de Educación de la época, intento promover al cine como factor educativo y creo el proyecto “Redes” mediante el cual se apoyó la producción cinematográfica y crearon los estudios CLASA, casa productora privada, pero con apoyos gubernamentales, la cual filmó “Vámonos con Pancho Villa” que tuvo muy poca aceptación entre el público y que llevaría a la quiebra a la casa productora, para lo cual el gobierno tuvo que inyectar más recursos e intervenir en la producción. A diferencia de esa película, en 1937, se filmó “Allá en el rancho grande”, una comedia musical ranchera que rompería las expectativas y se convertiría en un éxito latinoamericano, a la que le seguirían otros musicales.

Durante la época cardenista de igual forma se incentiva la exhibición de cine europeo, sobre todo alemán y francés, proyectando películas de Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Rene Clair o Jean Renoir, por mencionar algunos, y para 1940 se instalan 51 salas de cine, con predominio estadounidense, 14 más que la instaladas en 1935. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 51 – 55.)

Otro hecho relevante para la industria es la modificación en el artículo 73 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos en 1935, con la que se agregó la facultad del gobierno en legislar aspectos de la industria cinematográfica, con lo que se volvió una actividad de carácter federal, y para 1938 se implementaría un impuesto de revisión de dos pesos por rollo, lo que sumó un ingreso de 26 mil pesos anuales, por lo que se consideró una medida coercitiva. (Corona Sánchez, 1994. Pág. 93 – 109)

Y en 1939 se implementó la obligación de proyectar en las salas nacionales, por lo menos una película mexicana al mes; sin embargo, son prohibidas todas aquellas películas que contravengan los intereses nacionales. Desde 1930 se institucionalizó la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos, los cuales se destacaron por tener una postura tibia ante la situación nacional en la que estallaron varias huelgas, muy acorde a la clase media que añoraba al porfiriato, pero sin un discurso reivindicatorio real. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 55 – 57.)

1940-1950

Situación política nacional: En 1940 llega al poder Manuel Ávila Camacho en cuyo periodo se incrementaron el desarrollo industrial y mejoró la situación económica como efecto de la Segunda Guerra Mundial, lo que doto de estabilidad a las industrias privadas e incrementó sus posibilidades de invertir en infraestructura. Con la llegada de Miguel Aleman aumentó la importación de bienes de consumo, en tanto que la guerra había terminado, además de que siguió invirtiéndose en

infraestructura pública como la Ciudad Universitaria de la UNAM. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985.Pág. 58)

Situación del cine en México: De 1940 a 1950 se considera la época dorada del cine mexicano, pues se comenzaron a producir un mayor número de producciones cinematográficas y se contó con una inversión mayor. En esa época se fundó, con el apoyo de Estados Unidos, Estudios Churubusco, y en 1942 se creó el Banco Cinematográfico, los cuales fueron motivadores de producción y coproducción fílmica, y dieron el poder al gobierno sobre las películas. En esa época las productoras Filmex y CLASA tienen un papel preponderante, la segunda sería salvada con recursos públicos y más tarde se fusionaría con “Films Mundiales”, una casa monopolista de exhibición. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985.Pág. 61 – 62.)

En los regímenes de Ávila Camacho y Aleman se marcaría el posicionamiento gubernamental a suprimir toda crítica hacia las instituciones de la administración pública y se promovería un discurso contra a la época revolucionaria. En 1941 debutaron el Indio Fernández y Julio Bracho, quienes serían los directores icónicos del decenio; asimismo, para la segunda parte de la década comenzarían a producirse un mayor número de películas con contenido sexual, aunque con limitaciones morales. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985.Pág. 63 – 64.)

Destaca que en esa década los distribuidores Jenkins, Alarcón y Espinoza Iglesias, dueños del 80.0% de los cines serían acusados de tener malas prácticas con los exhibidores mediante el “quemado” de las películas, término que refiere a un corto periodo de exhibición, para después pagar un porcentaje menor a los productores; asimismo, el otro 20.0% condicionaba la exhibición de las películas si éstos eran rentados a otros empresarios. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985.Pág. 66 – 67.)

En 1941 se publicó el Reglamento de Supervisión Cinematográfica, cuyo ejecutor fue el Departamento de Supervisión Cinematográfica de la Secretaría de Gobernación, este indicaba que debían ampliarse las reglas de autorización de las películas y regulaba no solo su exhibición sino su producción y distribución; asimismo, se indicaba, por primera vez, la clasificación que se mantendría hasta la época actual, con ligeras variaciones: (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985.Pág. 67 – 68.)

CLASIFICACIÓN DE PELÍCULAS ESTABLECIDA EN EL REGLAMENTO DE SUPERVISIÓN CINEMATOGRAFICA

Clasificación	Descripción
A	Películas permitidas para niños, adolescentes y adultos.
B	Películas permitidas para adolescentes y adultos.
C	Películas permitidas únicamente para adultos.
D	Películas permitidas para adultos en exhibiciones especialmente autorizadas.

Cabe destacar que debido a la Segunda Guerra Mundial este reglamento establecía la necesaria revisión de los materiales que eran exhibidos al interior, los cuales debían evitar contenidos belicistas, pero sobre todo en los materiales que eran enviados al exterior para su procesamiento debido a la falta de laboratorios en el país, para evitar la difusión de contenidos que comprometieran la integridad nacional. (Corona Sánchez, 1994. Pág. 110)

Asimismo, en el gobierno de Miguel Alemán se creó la Ley que crea la Comisión Nacional de Cinematografía, en 1947, la cual dejaría de tener vigencia con la publicación, en 1949, de la Ley de la Industria Cinematográfica, en la cual se reconocería la existencia de monopolios y se daría pleno control sobre el sector a la Secretaría de Gobernación, que se concretaría en la institucionalización del Consejo Nacional de Arte Cinematográfico, consejo que burocratizó la gestión de la industria otorgando al gobierno amplias facultades sobre la producción. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 68 – 70.)

Es importante recalcar el nombre de la ley indica la regulación explícita del factor industrial del sector cinematográfico, el cual se compone por producción, distribución y exhibición, dejando de lado la preservación.

Con la ley se creó la Dirección General de Cinematografía y el registro público cinematográfico, y se estableció la obligatoriedad de un tiempo mínimo en pantalla; asimismo, en 1951, se publicó la ley reglamentaria de la misma, la cual contenía sobre todo reglas de producción. (Corona Sánchez, 1994. Pág. 112)

Con el fin de la década comenzó la crisis de producción nacional, que duraría hasta finales del siglo XX, debido a que Estados Unidos y Europa se habían recuperado de la guerra, al mismo tiempo que recuperaban el mercado cinematográfico de habla hispana, e introducían el cine a color y la televisión, aparato que iría alejando a la clase media de los cines. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 71.)

Otros de los actores relevantes fueron los sindicatos de la industria cinematográfica, por un lado el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (creado en 1939), que actuaba en las áreas de distribución y exhibición, y por otro el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (creado en 1945), que participaba en la producción y que se componía de 6 secciones independientes de actores, adaptadores, compositores, directores, filarmónicos, y técnicos encargados de los laboratorios, en este momento es importante destacar la diversificación

de profesionales que irían conformando el sector de la industria cinematográfica; asimismo, participaba la UTECM, creada en 1930 y adherida a la CTM en 1938.

Esta división se tradujo en tensión para el espacio fílmico, provocando divisiones en el Sindicato Mexicano de Directores en 1944, el cual pretendía construir un gremio cerrado y no aceptar a nuevos integrantes, ya que la oportunidad de ser exhibidas era poca. Otro de los factores, fueron las condiciones económicas que incrementaron las tensiones y el hecho de que se hubiera desarrollado con mayor fuerza la distribución y exhibición, lo que generó que los realizadores y artistas, encargados de la producción, se sintieran relegados, en cuanto a la toma de decisiones.

Ejemplo de eso es la separación de actores como Cantinflas, Jorge Negrete y Gabriel Figueroa del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, con lo cual este sindicato quedó relegado a la filmación y exhibición de noticieros, y el de la Producción Cinematográfica quedó a la cabeza del sector, como productor de largometrajes, delimitación que sería establecida por Manuel Ávila Camacho y cuya victoria fue celebrada con un desfile en el zócalo de la Ciudad de México. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 72 – 76.)

El nuevo sindicato recuperó la política cerrada del Sindicato de Directores, en tanto que la industria se tambaleaba por el término de la Segunda Guerra Mundial, medidas que afectaron a los directores jóvenes y extranjeros; sin embargo, en 1947, cuando la crisis se hizo más evidente, las disputas sindicales se fueron agravando y se buscó reducir los salarios de los actores, así como los costos de producción, al mismo tiempo que las compañías extranjeras expandían su hegemonía en el sector.

Como medida para contrarrestar los efectos de la situación cinematográfica, por instrucción directa de Miguel Alemán, la Central Distribuidora de Películas Mexicanas y, también, Películas Nacionales, cambiaron el formato de las películas, de 35 mm a 16 mm, lo cual trajo como consecuencia una mayor tensión con el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, ya que ese material no estaba contemplado en la ley y no podían controlarlo. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 77 – 78.) Estos cambios en la producción y distribución de las películas son relevantes pues van marcando el camino industrial del sector cinematográfico, pues al controlar el soporte de las películas controlas los contenidos.

Aun cuando, los sindicatos luchaban representar a la actividad productiva, la mayoría de los agremiados ocupaba puestos alejados de la producción cinematográfica, ya que eran acomodadores y boleteros, por lo que sus funciones se redujeron a una actividad rutinaria de revisión del contrato colectivo y a la exigencia de reajustes salariales; sin embargo, fue un buen pretexto para culparse

mutuamente de la crisis del cine que comenzaba. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985.Pág. 80.)

1950-1960

Situación política nacional: El gobierno de Miguel Aleman terminó con una estructura gubernamental que favorecía el desarrollo de la industria nacional, y que favorecía, a su vez, al capital privado, con un sindicalismo cada vez más cooptado por los intereses de gobierno; sin embargo, en términos económicos aumentaron las importaciones y el desarrollo industrial no daba la certidumbre necesaria, por lo que el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines implementó el esquema denominado “desarrollo estabilizador”, con el objetivo de acelerar el ritmo y buscar estabilizar los precios y la moneda, y con esto la inflación y evitar una devaluación.

En términos de discurso, se cierran cabarets y lugares nocturnos, la televisión consolida su presencia y se distribuye en masa, por lo que comienza a ser el principal medio de difusión ideológica del gobierno y las clases medias, lo que impacta y disminuye la imagen nacionalista enfocada en el campo, incorporando el “american way life” y su consumo. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985.Pág. 81 – 83.)

Con la llegada de Adolfo López Mateos en 1958, se continua con el periodo de desarrollo estabilizador, que provoca altas tasas de crecimiento hasta el punto de considerar a ese periodo como el “milagro mexicano”, que no se tradujo en distribución de la riqueza pues hubo protestas al respecto, ejemplo de esto es el encarcelamiento de tres líderes sindicales, Othón Salazar del magisterio en 1958, Demetrio Vallejo en 1959, y el asesinato de Rubén Jaramillo en 1962, junto con toda su familia, al promover la rebelión cañera, lo que sumado a la inestabilidad de la región, provocada por la Revolución Cubana y la posterior Guerra de Vietnam, incentivaría la protesta nacional. Asimismo, comienzan a repartirse los libros de texto gratuitos a los primeros años de primaria y la migración hacia la capital aumenta su volumen, por lo que gradualmente se generan zonas marginales más acentuadas. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985.Pág. 90 – 92.)

Situación del cine en México: Con el termino del sexenio de Miguel Aleman se concretó la crisis del cine mexicano y comenzaron a proyectarse los grandes éxitos por segunda ocasión, también el discurso sexual se modificó y comenzaron a filmar situaciones con este tipo de contenido, como en cabarets o bares, con escenas “cuidadas”, en las que se presentaba a mujeres desnudas inmóviles y con un sentido artístico. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985.Pág. 84.)

En 1951 se emite el primer reglamento, que sería derogado a la entrada del publicado en la década de los noventa. El cual estuvo orientado a la producción, pero descuido la parte de los materiales de reproducción, como el videograma, este aspecto es relevante en tanto que, con el paso de los años, sobre todo al final del Siglo XX, la producción de piratería surcaría en este terreno. (Corona Sánchez, 1994. Pág. 112)

En cuanto a la censura, en 1951, la Comisión Nacional de Cinematográfica acordó vetar las películas “El suavecito” y “Casa de vecindad”; sin embargo, la medida fue reconsiderada bajo la condición de que debían ser ajustadas, recortadas, conforme a los requerimientos de gobierno, de la misma forma en 1952 se prohibió “Viva Zapata”, la cual se argumentó de que no tenía validez histórica, en tanto que dicha película había sido filmada en Estados Unidos. Asimismo, en 1953 se prohíbe el largometraje “Espaldas mojadas”, la cual abordó el tema de los inmigrantes ilegales que viajaban a Estados Unidos. (Corona Sánchez, 1994. Pág. 67 y 89)

En cuanto al contenido del reglamento, es paradójico que aun cuando se fundamentaba en los artículos 6 y 7 de la constitución vigente en esa época, respecto de la libertad de expresión, se antepone el artículo 69, el cual establecía que no podían hacerse ataques directos o faltas al respeto a la vida privada de las personas, así como a la moral o emitir contenidos que provocaran delitos, apologías a vicios, o atacaran al orden y la paz pública. Entre las alusiones a la vida privada no podía “exponerse” a una persona al odio, al desprecio o al ridículo, que pudiera causársele demerito de su reputación o intereses, tampoco atacar la memoria de un difunto con motivos de lastimar su honor, o emitir contenidos que hicieran referencia a la realidad y que no fueran verdaderos. (Corona Sánchez, 1994. Pág. 147 – 148)

Otro elemento que destacar de la reforma de 1952, fue la adición en el artículo segundo, de la fracción XIV, en la cual se establecía que la SEGOB estaría encargada de instituir a la Cineteca Nacional, en la cual “los productores o empresas productoras entregaran gratuitamente una copia de las películas que se produzcan en el país en términos del reglamento.” (DLIC, 1952.) Esta facultad derivaba de que dicha secretaría tenía a su cargo el Registro Público Cinematográfico, por lo que, al registrar una película para su exhibición, se entregaría una copia de la misma para su resguardo. (Corona Sánchez, 1994. Pág. 35 – 36)

Además, el tipo de audiencia se modificó y se buscó atraer a un público más joven, ejemplo de esto fue el éxito de la película “Rebelde: sin causa” de 1955, la cual fue prohibida en México hasta 1974; sin embargo, hubo imitaciones nacionales que encendieron los focos rojos respecto de la juventud, por lo que cambio el escenario de los dramas de la pantalla grande, del melodrama campesino o

arrabalero al familiar de clase media, y se comenzaron a desarrollar temáticas con un contenido moral más acentuado, intentando contener el estigma juvenil de libertinaje.

Asimismo, comenzaron a filmarse películas vinculadas a la lucha libre, las cuales se convertirían en un género en sí mismo, cuya primera película sería “El enmascarado de plata” de 1950. Además, aun cuando siguió en aumento la producción fílmica, alcanzando su máximo nivel en 1958 con 130 películas, se consideró que la calidad de las mismas fue disminuyendo, y para 1956 la mayoría de las películas era a color y se comenzaron a manejar diferentes formatos en las pantallas de exhibición. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985.Pág. 84 – 88.)

Con la crisis del cine nacional se da la muerte de sus estrellas Jorge Negrete en 1953 o Joaquín Pardavé en 1955, al respecto, Carlos Monsiváis indica que: (Monsiváis, 2016. Págs. 346 – 347.)

“la Época de oro no es sino el pacto implícito entre una industria que aprovecha el nacionalismo cultural y el costumbrismo, un público contentizado y agradecido, en el que se incluye un sector amplísimo de habla hispana. A fines de la década de 1950, al extinguirse el culto por la sinceridad que todo lo redime (la fe en las verdades estrictas de la pantalla), el cine mexicano se queda con sus recursos debilitados al extremo. Caduca la sacralización del rostro, y al *Star System*, el gran instrumento retentivo del público, lo disminuyen la muerte de sus protagonistas, la fatiga, el aislamiento progresivo y la expansión urbana.”

También se da un contacto mayor con otras formas de cine internacional y comienzan a incrementarse el número de muestras y festivales de cine, ejemplo de esto es el evento denominado Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos de Acapulco en el que se presentan lo mejor de los festivales de otras latitudes como Cannes, Venecia o Berlín. A la par, en 1957, en la UNAM se crea el Departamento de Actividades Cinematográficas, que organiza actividades como Cine debate y el Cine club de la Universidad, y a nivel nacional la Federación Mexicana de Cine Clubes, ambos con el objetivo de expandir el conocimiento fílmico. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985.Pág. 88.)

También se crea CIMEX, una distribuidora con capital derivado del Banco Nacional Cinematográfico y privado, con el propósito de eliminar los intermediarios en la venta de películas nacionales al extranjero. Esta distribuidora tuvo el objetivo de contrarrestar el monopolio de las compañías extranjeras, y en ese mismo contexto se estableció el Plan Garduño, por el nombre del banco señalado, el cual intentaba hacerle frente a los capitales de otros países e intento frenar la exhibición de películas no nacionales a más de 150 al año, lo cual no pudo ser concretado, debido a que la

producción nacional no podía atender la demanda de salas y porque las acciones de la distribuidoras fueron adquiridas por los dueños de los monopolios, por lo que una segunda medida sería centralizar la producción a cargo del Banco Cinematográfico. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 88 – 90.)

1960-1970

Situación política nacional: El modelo económico implementado en la segunda mitad de la década de los 50, y la primera de los 60, no se traduce en bienestar, sino en beneficios para los privados, lo que crea un mayor ambiente de inestabilidad nacional, en el cual participan movimientos obreros, campesinos, médicos, ferrocarrileros y estudiantes, el cual término con el asesinato de los estudiantes en 1968. Tampoco debemos olvidar que en ese año se realizarían los Juegos Olímpicos cuyo lema era “Todo es posible en la paz”. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 101 – 103, 108.)

Situación del cine en México: Para este periodo se afianza el género juvenil y comienzan a aparecer musicales estelarizados por Angélica María, Enrique Guzmán, César Costa, entre otros, en los cuales se abordan temas alejados de la realidad política efervescente, mostrando actitudes dóciles e ingenuas, reproduciendo estereotipos clásicos de la mujer y del hombre en sus roles sociales; asimismo, comienzan a reaparecer las películas infantiles y se filman adaptaciones literarias como “Caperucita” y “Pulgarcito”, además de Cri-cri, el grillo cantor, y Viruta y Capulina, abonando al humor blanco de la época. Por otro lado, se filman películas cuyos personajes centrales serían curas como “Que padre tan padre”, “Mis tres padres” y “El padre pistolas”, evidencia de que el sector religioso seguía manteniendo un gran poder de presencia en la sociedad y el lado revolucionario de la época sería protagonizado por el Santo, quien lucha contra el *stablismment* en su forma light. (García Riera, 1986. Pág. 247.)

Al mismo tiempo se sigue reduciendo la calidad del cine y el Banco Cinematográfico termina por ser un medio para el enriquecimiento de productores y funcionarios más que un equilibrador del medio fílmico, y las expresiones cinematográficas como la revista Nuevo Cine, nacida en 1961, cerraría tan solo un año después, en ella participarían José de la Colina, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis y Emilio Garcia Riera, quienes buscaban ejercer la crítica cinematográfica a la par de la “Revista de Universidad” de la UNAM, dirigida por Riera y Emilio Garcia Terres, en la que se incluyeron artículos relacionados a la crítica, junto con el suplemento de Novedades “México en la Cultura” a cargo de Fernando Benítez. (García Riera, 1986. Pág. 248.)

En 1962 se crea la Filmoteca de la UNAM, con el objetivo de conservar y proteger, además de estimular y difundir todas las películas, y un año después el CUEC, que tendría como profesores a José Revueltas, Gloria Shoeman y García Riera, y a inicios de la década el gobierno adquiere las salas de Espinoza Iglesias y a Alarcón, socios del monopolio de Jenkins, no obstante, esta medida no serviría para acelerar el estreno de las películas nacionales, y con el tiempo este hecho sería una de las formas de censura; asimismo, se incrementa el número de salas en la ciudad a 92. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 98 – 99.)

Otro aspecto relevante es el crecimiento del número de muestras internacionales de cine y, a nivel nacional, se concesionan las salas de proyección cuya programación era controlada por autoridades de gobierno. Para la participación de México en el exterior, el gobierno impulso el Cine de Aliento, una política que tenía como propósito crear películas para los festivales internacionales; sin embargo, no tuvo éxito.

También se convoca en 1964 al primer concurso de cine experimental, con lo cual se introduce la idea de Cine de Autor, y un año después se lanza el primer concurso nacional de argumento y guiones cinematográficos, bajo la promesa de tener garantizada la libertad de expresión. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 103 – 106.)

Es importante destacar que para impulsar el cine se creó el Primer Concurso de Cine Experimental, premio que es entregado en las categorías de director, edición y adaptación musical para la película “La fórmula Secreta” de Rubén Gámez, esta película destaca porque el guion fue realizado por Juan Rulfo y narrado por Jaime Sabines, además, de que hacia una propuesta filosófica de la vida. Al respecto, Carlos Monsiváis indicó que “si ellos logran vencer el nivel mental de la industria y el nivel moral de la censura, el cine no estará salvado sino que, más realísticamente, tendrá más posibilidades de vida” y, agregó, “este Primer Concurso es el señalamiento de un hecho definitivo: el director mexicano deja de ser el turista en su propia tierra, abona el apatamiento ante la fisionomía indígena o ante el colorido y la fuerza dialectal de Tepito y transforma el asombro en entendimiento, la curiosidad en la elaboración formal. En 1965 una generación de jóvenes directores descubre que México no sólo es fotografiable o difamable sino también representable en términos de buen cine.” (Rubén Gámez, 2014., págs. 303 – 304.)

Parte de las nacientes expresiones cinematográficas es el cine independiente, al cual aportaron el Instituto Nacional de Antropología, con su vertiente en cine etnológico, y el Instituto Nacional de Bellas Artes, con la producción de películas de Felipe Cazals con el nuevo cine mexicano; asimismo, la UNAM contribuyó a esta vertiente con “La manda”; además de otras películas como “El grito”

“Leobardo López preso en Lecumberri”, y “Aquí México” de Oscar Menéndez, el cual fue un homenaje a Revueltas. Asimismo, comienza a utilizarse, en la difusión de estrenos, la exhibición vertical, la cual implicaba estrenar una misma película en diferentes cines, esto con el propósito de recuperar las inversiones. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 106 – 109.)

Es importante mencionar que en 1960 se desarrolló un anteproyecto de ley para derogar la vigente desde 1949, no obstante, no tuvo éxito, situación que volvió a repetirse en la siguiente década en el año de 1976. (Corona Sánchez, 1994. Pág. 91.)

1970-1980

Situación política nacional: La bonanza que había venido en caída se concreta con la crisis económica que recibe al gobierno de Luis Echeverría Álvarez, por lo que su política económica buscaba tener una participación más activa en las industrias e incrementó la estructura pública. Pero las medidas tomadas tuvieron efectos adversos, y el país únicamente aumentó su deuda y la pérdida de confianza en la economía nacional, por lo que el crecimiento pasó de 7.6% en 1973 al -1.9 en 1976. lo que sumado al clima de incertidumbre creado por los eventos del 68 y 71, se asoció la idea de que ante la falta de respuesta del gobierno a las demandas sociales se ofrecía represión, para lo cual se buscó mejorar la imagen de gobierno y se promovió la amnistía a presos políticos, liberando a los participantes del movimiento del 68 como Revueltas, Valentín Campa, David Alfaro Siqueiros, Demetrio Vallejo, entre otros. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 111 – 116.)

Otro aspecto relevante sería la política exterior, en tanto que en América Latina estuvo marcada por eventos históricos relevantes, por un lado se implementó la política “tercer mundista” que implicaba un apoyo a los regímenes revolucionarios de la región como el gobierno de Salvador Allende, y ser abrió la puerta, ante la caída del régimen socialista, a los intelectuales de ese país; asimismo, mejoró la relación con el gobierno cubano y su revolución, lo que blanqueó la imagen nacional al mostrarse independiente de Estados Unidos. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 117.)

Parte de la política tercer mundista era el reconocimiento de la brecha entre los países desarrollados y los subdesarrollados; sin embargo, la crisis económica se hizo más fuerte al final de sexenio de Echeverría, por lo que se recurrió al apoyo del Fondo Monetario Internacional. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 117 – 119.)

El régimen de José Lopez Portillo inicia con un aire optimista en el que enfatizaba la justicia social; no obstante, venía arrastrando una devaluación, un ambiente de tensión entre el gobierno y la

iniciativa privada, y desconfianza por parte de Estados Unidos por el discurso antiimperialista. En el tema político comienza a abrirse camino a otros partidos en la contienda electoral, pero el panorama, aun cuando pareció ser favorable en los primeros años del sexenio, cambia al final con la caída del petróleo y la desaceleración industrial, por lo que la economía nacional se precipita en una nueva crisis económica que desembocaría en la devaluación del peso mexicano, con esto vino la nacionalización de la banca, como medida apresurada para recuperar la confianza, lo que hizo necesario renegociar la deuda y pedir nuevos préstamos al FMI. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 151 – 154.)

Sin embargo, al ser el FMI el principal acreedor del Estado mexicano condiciona los préstamos a la reducción de la inversión pública, lo cual genera desconfianza en el mercado y se da la fuga de capitales. (Garnica Flores y Santa y Reyes, 1993. Pág. 73) Hecho que será el primero factor para la implementación del neoliberalismo.

Asimismo, el sexenio lopezportillista vendió la idea de reformas estructurales para sacar al país de la crisis, la primera fue política, y establecía la incentivación del ambiente democrático promoviendo la participación de otros partidos políticos en la escena política; al mismo tiempo, la reforma administrativa daba la impresión de distribuir las funciones en diferentes dependencias y entidades, así como la económica, mediante la explotación del petróleo. (Garnica Flores y Santa y Reyes, 1993. Pág. 73)

En el ámbito cultural se intentó dar una imagen folclórica del país, además de implementarse apoyos a la música y con ello se instaura la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; además, se implementó en 1976 el FONAPAS (Fondo Nacional para Actividades Sociales) y, como parte de la reforma administrativa, se crea la Dirección General de Radio, Televisión y Cine (RTC), dependiente de la SEGOB. (Garnica Flores y Santa y Reyes, 1993. Págs. 75 – 78.)

Situación del cine en México: En este periodo el cine, ante la crisis económica, es gradualmente monopolizado por el gobierno, ya que se invierten recursos para evitar su bancarrota, lo que hace que incremente el control en el rubro. En 1970, nombra a dos de sus allegados (Mario Moya Palencia y Rodolfo Echeverría Alvares, hermano) a cargo del Banco Nacional Cinematográfico. En cuanto al ambiente que se observaba en el sector seguían las disputas sindicales, los productores buscaban el rápido reingreso de sus recursos, por lo que el cine era de poca calidad y con temáticas convencionales; además, la estructura era dependiente del gobierno y no se apreciaban logros artísticos. (Shojjet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 120.)

Sin embargo, la situación del Banco Nacional Cinematográfico era complicada debido a la falta de generación de recursos, por lo que se buscó implementar un plan de reestructuración, en el que se planteaba recuperar mercados y asegurar la estabilidad del sector, con lo que se buscó agrupar a los actores involucrados y construir un discurso en el que el cine fuera reproductor del mensaje oficial bajo el estandarte del desarrollo y la apertura democrática. (Shojiet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 121 – 122.)

Entre las medidas para recuperar el camino, se comienzan a filmar películas entre grupos de trabajadores y con el apoyo económico del gobierno, mediante el Banco Nacional Cinematográfico, dejando de fuera a la inversión privada, lo cual es paradójico, en tanto que, dicho banco se fundó como empresa privada en 1941, pasando a ser de gobierno en 1947, y para 1970 tenía el monopolio de la producción nacional mediante Estudios Churubusco, quien era la casa productora oficial, ejemplo de esto fue que en el primer año de la década se produjeron 78 películas de inversión privada y para 1976 fueron 38. (Shojiet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 131.)

De 1970 a 1976 se producen 202 cortos y 94 capsulas conocidas como cine minutos, en los cuales se abordaban temáticas culturales, económicas y del gobierno, y en 1974 se funda la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE), en la que se agrupo al STPC, y un año después la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado (CONACITE I y II), a cargo de STIC, ambas con el propósito de producir largometrajes. (Shojiet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Págs. 122 – 124.)

En 1975 comienza a operar el Centro de Capacitación Cinematográfica con el objetivo de formar nuevas generaciones de producir materiales para el cine y la televisión. Asimismo, comienza a aumentarse el número de préstamos para producir largometrajes, con lo que de 1970 a 1976 se producen 318 películas y 158 cortos, no obstante, no recuperan los recursos, pero se logra posicionar a nuevos directores. Otro aspecto relevante es que grupos intelectuales que comenzaron a participar en la década pasada ahora participan en la política en la que se les da espacios para la crítica. (Shojiet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 125 – 126.)

En 1973 se publica el Reglamento de la Ley Federal de Radio y Televisión y de la Ley de la Industria Cinematográfica, en el cual se incluye la regulación de la exhibición de películas en televisión, y se define el concepto de película cinematográfica nacional, en términos de “aquellas que se hayan realizado por mexicanos o por sociedades mexicanas en el extranjero, así como coproducciones en que participe nuestra industria”. (Paredes Guizar, 2000. Pág. 92)

En 1974 se formaría Directores Asociados (DASA), la cual es una casa productora en la que se participan cineastas afines al gobierno, que más tarde participaría en el Frente Nacional de Cinematógrafista, alineada también a la política “antiimperialista”; sin embargo, las películas producidas en este ambiente, aunque tenían contenido crítico, era controlado, se hacía referencia siempre al pasado o a funcionarios de bajo rango, además de revueltas en la que los implicados terminaban por ser castigados. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 127 – 128.)

En 1972 se recuperan los premios Ariel como impulsor de la industria; sin embargo, este premio estuvo marcado por el discurso oficial, en el cual se critica la participación privada. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 132.) En cuanto a las producciones independientes, así llamadas por no depender de los mecanismos oficiales, tienen una distribución mayor, ya que el gobierno, que contaba con 375 cines, comienza a distribuirlas, y gracias a la apertura de cines de arte y al fomento de las “Muestras de Cine”, que sustituyeron a la “Reseña de Festivales de Cine”, desde 1969. (Shoijet Weltman, y Aschentrupp Toledo, 1985. Pág. 135 – 140.)

Lopez Portillo, propone desde su campaña revisar la reglamentación derivada de la ley de cinematográfica de 1949 y convoca la “Alianza para la producción”, en la cual proponía la participación de los sectores público y privado. Con el establecimiento de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía en la SEGOB, cuyo objetivo era lograr el adecuado desarrollo y funcionamiento de los tres ámbitos indicados, el gobierno centralizó el financiamiento, la producción, la distribución, la promoción y la exhibición del sector, refirmando el control estatal sobre la industria, otro hecho fundamental fue la asignación de la dirección a la hermana del presidente, Margarita López Portillo, quien, cabe destacar, fue censora fílmica. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 72, 78-79.)

En 1977 se crea el Programa de Consolidación de la Industria Cinematográfica y la Comisión Interna de Administración del Banco Nacional Cinematográfico, con el propósito de asegurarse de que el cine reflejara la realidad, los problemas nacionales; además, de procurar y producir películas con mayor calidad, articular a los actores del sector como los sindicatos, las empresas privadas y las industrias de otros países. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 81 – 82.)

Se tenía como plan inyectar recursos para la producción de películas; sin embargo, se tenían deudas heredadas de las administraciones pasadas, al respecto, la directora de la RTC indicó que se tenía un déficit de 316 millones de pesos, por lo que, los planes de producción no se cumplieron y se hicieron recortes, lo que generó que se escatimaran costos en las producciones realizadas. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 83 – 85.)

En 1978 se instaló el Grupo Interno de Asesoría para el Estudio de Proyectos Cinematográficos, con el cual se pretendía estudiar los proyectos presentados, mediante la opinión de los actores participantes en la producción, distribución y exhibición, lo que en términos reales se tradujo en censura previa a la producción. En esa época se firmaron acuerdos de producción con países de Europa como Italia, Rusia, Polonia; asimismo, hubo un conflicto entre los actores que causó la división de la ANDA y el SAI. La crisis continuó hasta que el 27 de noviembre se anunció la liquidación del Banco Nacional Cinematográfico, bajo el argumento de los altos costos que representaba su operación, cuyas funciones fueron atraídas por la DGRTC. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 86 – 90.)

Las medidas tomadas serían el inicio de una larga serie de eventos para desarticular la estructura del gobierno que intervenía en la industria cinematográfica, se eliminaron áreas encargadas de la producción y se redujo de manera importante el número de empleados del sector, asimismo, se intentó eliminar el Centro de Capacitación Cinematográfica, pero no logró su cometido, estos hechos trajeron incertidumbre laboral al sector y múltiples actos de protesta. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 93 – 95.)

El discurso de gobierno tránsito de la conciliación al ataque directo, se argumentó que se suspendieron los apoyos para la producción debido a los malos manejos de los funcionarios asociados a la industria; además, se acusó de fraude a algunos de ellos y se procedió a su detención, entre los detenidos estuvo el Director de Cinematografía, al exdirector del CINACINE, al Director de Estudios Churubusco, quienes se opusieron al cierre del CCC, así como al Director de Estudios América, al Subdirector de Divulgación Presidencial de RTC, entre muchos otros y se inició un proceso de auditoría a todas las entidades de gobierno del sector de cine. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 97.)

1980-1990

Situación política nacional: Ante la crisis mal administrada por López Portillo, el gobierno de Miguel de la Madrid Hurtado llega con un discurso de reformar el Sistema de Comunicación Social del Gobierno Federal, lo cual iniciaría con la reestructura del radio, televisión y cinematografía, para lo cual se institucionaliza el IMCINE, el IMER e IMEVISIÓN, cada uno encargado de los sectores referidos, el primero tenía como objetivo coordinar al sector en términos de la producción, distribución y exhibición, además de ser un área de asesoría, capacitación, estudio del sector y representación de México en el exterior.

La constitución de este instituto articularía a los actores del sector público en una junta directiva, en la que participarían los secretarios de gobernación, de hacienda, de la contraloría general, de energía, de comercio y fomento industrial, de comunicaciones, así como el director general de comunicación social de la presidencia, el rector de la UNAM, el director de IPN, y el director general de RTC. Dicha junta tendría el control sobre el instituto en la designación y remoción de sus funcionarios. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 134 – 135.)

Destaca que no se incluyó a la Cineteca Nacional, ni se establece alguna importancia a la preservación, aun cuando estuvieron recientes los acontecimientos fatales de la quema de los acervos. Esta nueva era traería la esperanza de la reestructura del sector y se realizaron reuniones de debate, por medio del Foro de Consulta Popular, para definir los caminos de la política, y se planteó el ordenamiento legal de la industria, en tanto que se estableció que ésta había sido cooptada por la iniciativa privada con cine de poca calidad e incluso se planteó la inclusión de una educación cinematográfica desde niños; el gobierno, prometió dotar de libertad a la industria con tal de promover su renacimiento. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 145 – 148.)

La década de los 80 estuvo marcada por la instauración del neoliberalismo, en la que se buscó reducir el gasto público y afianzar la actividad de las empresas privadas, por lo que se buscaba superar el Estado de Bienestar; asimismo, comienza la revolución tecnología que se aceleraría en las décadas siguientes, ejemplo de ello es el nacimiento de las computadoras personales. Por otro lado, comienza a reconfigurarse el mercado nacional con la firma de los primeros tratados con América del Norte, y se comenzaron a vender un gran número de empresas paraestatales, con el objetivo de reducir el déficit fiscal. Ante la crisis se dio un crecimiento exponencial del autoempleo, estos hechos incidieron en que creciera el descontento ante el partido hegemónico y el poder gubernamental comenzara a desplazarse hacia la inminente transición en la década siguiente, un hecho fundamental para este tránsito fue el fraude electoral de 1988, debido a la caída del sistema del cómputo de los votos, hecho que consolidó la instauración de un nuevo partido político, el PRD, por lo que, un el sistema político que en esencia había sido bipartidista, evolucionó a uno tripartidista. (Aboites Aguilar, 2008. Págs. 521 – 528.)

Otro hecho significativo fue el terremoto de 1985, en el que el gobierno mostro su inexperiencia y su falta de voluntad para solucionar los problemas sociales, y en los que la sociedad demostró un nivel de organización considerable, al respecto, Carlos Monsiváis, indicó lo siguiente: (Monsiváis, 1988. Págs. 12 – 13.)

“En el centro, las lecciones de los sismos de 1985. Gracias a esta gran vivencia comunitaria una fuerza desconocida (por inesperada) desplegó las enormes recompensas de toda índole que aporta el trabajo colectivo. La omnipresencia del Estado desalojó con celeridad y sin recurrir a la violencia la mayoría de las iniciativas, sólo fiándose de la cuantía de sus recursos y de la desarticulación inevitable de los esfuerzos de las multitudes. Pero ni siquiera el poder del Estado que borra a conveniencia las hazañas comunitarias eliminó las consecuencias culturales, políticas, psíquicas de los cuatro o cinco días en que brigadistas y socorristas, entre cascajo y desolación, se sintieron al frente de su comportamiento y de la otra ciudad que surgía a la vista. Aunque en stricto sensu en las semanas del terremoto sólo se crearon los movimientos de los damnificados, en cientos de miles se fortaleció la gana de actuar, al contemplar las mínimas y máximas consecuencias de la acción individual en el seno de la acción colectiva.

La experiencia del terremoto le dio al término *sociedad civil* una credibilidad inesperada. También, y casi al instante, se advirtieron las inmensas dificultades. No hay tal cosa como la independencia absoluta; los recursos del Estado y la clase empresarial son lo suficientemente vastos como para frustrar los proyectos independientes, y no es mera cuestión del deseo la consolidación de espacios de autonomía. Hay que romper barreras históricas, de la psicología colectiva y de las estructuras de poder.”

Situación del cine en México: Se crea en 1980 la Unión de Crédito de la Producción Cinematográfica, de capital privado, la cual tendría como objetivo ocupar el lugar del Banco Nacional de Cinematografía, pero tomando en consideración la capacidad de pago de los solicitantes; además, de que una empresa, filial de Televisa, Televisine, utilizara estos fondos para sus producciones, marcando su monopolio en el sector, en tanto que producían las películas con mayores ingresos que luego eran transmitidas en los canales de televisión. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 101 – 108.)

En 1982 se comienza una serie de reuniones para sustituir a la Ley de Cinematografía de 1942, por lo que los diferentes actores de la industria comienzan a proponer mejoras; asimismo, se propuso por un lado, la libertad de exhibición y abolir las restricciones de pantalla, por parte de las distribuidoras y exhibidoras privadas, y, por otro, la regulación de contenidos y de los derechos de autor por parte de los sindicatos y trabajadores de la industria, además de exigir la cuota de pantalla en los cines. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 116 – 118.)

En 1982 la Cineteca Nacional sufre un incendio y se calculan las pérdidas en 200 millones de pesos, y en acervo se calculó en 6 mil títulos, casi 11 mil libros, alrededor de 5,300 fotografías y casi 3 mil carteles; además de las pérdidas humadas. Una de las razones que saltaron a la vista fue que se había invertido poco para los mecanismos de prevención, en tanto que las bóvedas estuvieron diseñadas para materiales como el acetato y no para los nitratos de las películas más antiguas, material conocido por su inestabilidad.

Los acervos perdidos provocaron que otras instituciones comenzaran a aportar materiales para recuperar las obras perdidas, colaboraron la Filmoteca de la UNAM, la Cineteca del INAH, Estudios Churubusco, así como productores, canales de televisión y otros países con los que se tenían convenios de coordinación, por lo que al final del año se habían recuperado 767 películas. Lo cierto es que no se tenía un catálogo para calcular las pérdidas, y no todos los actores del sector se sentían cómodos compartiendo sus materiales, pues se consideraba que eran coaccionados para entregar sus copias y se tenía un presupuesto insuficiente para adquirir dichos materiales. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 135 – 140.)

Es importante destacar que ante la crisis económica que impactaba en la sociedad la afluencia de las taquillas era reducida; sin embargo, ante la exigencia de los distribuidores se aumentó el costo de las taquillas. En cuanto a los contenidos, los productores querían recuperar sus inversiones lo más rápido posible y ante la incertidumbre apostaban a temáticas sexuales o en historias escandalosas de mundos bajos, lo anterior con tal de ver ganancias en el corto plazo. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 128 – 131.)

Por su parte la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y la Asociación Mexicana de Productores Independientes de Cine plantearon la renovación de los espacios de exhibición y promovieron la renovación de los contenidos con alto contenido nacionalista, así como el establecimiento de la exhibición de la producción nacional, y acabar con el monopolio de algunas distribuidoras. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 148 – 150.)

La política cinematográfica propuesta versó en términos de la producción, la protección de las películas nacionales mediante su distribución y exhibición, así como en la creación de acuerdos con otros países para traer productos y compartir contenidos. Asimismo, se promovió la filmación de escenas provincianas y la apertura a películas extranjeras. No obstante, las acciones de gobierno estuvieron orientadas a la censura y la discrecionalidad de los funcionarios. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 152 – 157.)

Con la llegada de Enrique Soto a la dirección del IMCINE, en 1986, se cancelan algunas actividades como el concurso del sector en guion y películas, tanto en largometrajes como cortometrajes; además, se quitaron apoyos de producción y publicidad; sin embargo, luego de un periodo de dialogo con productores y directores se lanza el Plan de Renovación Cinematográfica, el cual constó de 12 puntos, los cuales estuvieron orientados al aumento de los precios de taquilla, la creación del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, a una cuota de pantalla del 50%, el uso de tiempos oficiales para la promoción del cine, la capacitación sindical, la importación de insumos, el intercambio entre naciones, la promoción de películas en el exterior, la promoción de cortometrajes, los concursos de proyectos, y un fondo para la jubilación de los trabajadores del sector, puntos que fueron olvidados en tanto que la producción no aumentó, no se respetó el tiempo de pantalla, pero los precios de taquilla si aumentaron en varias ocasiones. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 170 – 179.)

Un aspecto que destacar, del Fondo de calidad, fue que tuvo como objetivo la mejora de la calidad del cine, la promoción del cine, el incrementó del acervo de la Cineteca Nacional y el aumento del desarrollo tecnológico. El fracaso de este proyecto, se debido a la poca de credibilidad del sector, se creó el Programa de Apoyo al Nuevo Cine Mexicano, el cual vuelve a incumplir en la entrega de los apoyos y las películas que recibirían apoyos son postergadas o canceladas, por lo que los productores comienzan a asociarse para realizar producciones aliadas buscando no solicitar apoyos del gobierno. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 181 – 187.)

Con la llegada de Carlos Salinas, a la presidencia de la república, hubo una renovación administrativa en el IMCINE, se pone al hijo de un exlíder sindical a la cabeza, y los operadores de la DGRTC y de la Dirección de Cinematografía desconocen el rubro. Sin embargo, el cambio más significativo se daría con la reorganización del sector, pues en 1988 se creó CONACULTA, el cual agrupó a las entidades encargadas de la cinematografía, por lo que sería la SEP la dependencia nueva comisionada a su desarrollo.

En 1989 se crea el Consejo Consultivo del IMCINE integrado por personalidades de la industria como Gabriel Figueroa, Felipe Cazals, Gabriel Garcia Márquez, Pedro Armendáriz, entre otros, este consejo fungiría como orientador de las decisiones del instituto, así como de sus políticas. Con lo cual se buscaría sanear el sector y establecer un circuito de exhibición del cine nacional. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 190 – 193.)

1990-2000

Situación política nacional: En la última década del Siglo XX, trascendió la firma del Tratado de Libre Comercio en 1993, con el cual se buscó consolidar la integración económica con América del Norte; asimismo, la inestabilidad política no sólo se expresó en la consolidación de otra alternativa electora, también se destaca la organización autogestiva de algunas poblaciones como el EZLN, la cual se planteó en términos de una rebelión en contra del Estado mexicano. El último hecho que marcó la necesaria transición fue el asesinato del candidato oficial a la presidencia de la República en 1994, y con esto, la devaluación del peso mexicano, la cual provocó un decrecimiento del 6.0% en 1995.

A fin de recuperar la legitimidad política, se crea el Instituto Federal Electoral, órgano creado para asegurar la legitimidad de las elecciones siguientes, y con ello, vinieron las posteriores victorias de otros partidos opositores, hasta que en el año 2000 se dio la transición democrática. (Aboites Aguilar, 2008. Págs. 529 – 538.)

Situación del cine en México: A inicios de la década de 1990 se plantea una reestructuración del sector, por lo que se liquidan algunas empresas gubernamentales como Compañía Continental de Películas, la Corporación Nacional Cinematográfica, la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado y Publicidad Cuauhtémoc, cuyas atribuciones o parte de ellas pasaran al IMCINE. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 195.)

En 1990 existían 31 distribuidoras; sin embargo, 9 acaparaban el mercado de estrenos del 80.0% de las películas (Film Board, Twenty Century Fox, Columbia Pictures, Warner Bros, Indefilms, Arte Cinema de México, Producciones Carlos Amador, Leaders Film y Videocine); no obstante, Videocine consigue distribuir los materiales de Warner Bros, mercado que pertenecía a Indefilms y desaparece. (Garnica Flores y Reyes Espinosa, 1993. Pág. 203.)

Destaca la publicación de la nueva ley que regularía al sector, la Ley Federal de Cinematografía, la cual quita de su nombre el de industria, no sin razón, en tanto que si contextualizamos su aparición, se da en el marco del tratado de libre comercio, por lo que su valor es de mercancía, no de la producción; asimismo, se da ante la necesidad material del sector, pues el cine es un arte que depende de la tecnología con la que se produce, y a 40 años de la publicación de su anterior legislación fue necesaria la renovación de los términos de la misma. (Corona Sánchez, 1994. Pág. 114 – 116) Ejemplo de esto será, que contempla los formatos conocidos y por conocer, lo que refiere al avance tecnológico que hizo necesaria la actualización de la norma.

Un rasgo que será premonitorio del declive del sector, será el artículo tercero transitorio de la ley, en el cual se estableció que a partir de la publicación de ley, hasta el 31 de diciembre de 1993, la cuota de pantalla para la exhibición de materiales sería del 30%, hasta disminuir 5.0% el porcentaje anualmente, hasta llegar al 10% en 1997, lo cual es relevante, en tanto que ese año fue el más negro del sector, produciéndose a nivel nacional únicamente 9 películas, y al pasar de industrial a comercial se siguió obviando su importancia como documento, por lo que, a 100 años de la llegada al cine, este sector seguía siendo vista en términos de actividad comercial, para uso político o contenida por sus factores simbólicos de crítica política.

Otro aspecto que destacar, es que la ley original de 1992, en su fracción II, del artículo 5º, indicaba que la Cineteca Nacional quedaba bajo el mando de la SEGOB, en términos de “dirigir y administrar la Cineteca Nacional cuyos objetivos son el rescate, conservación, protección, restauración, difusión y promoción de películas”, fracción que sería derogada con las reformas de 1996 dejando a dicha entidad a cargo de la SEP.

Asimismo, el Tratado de Libre Comercio firmado con América del Norte dejaba claro los términos de la aplicabilidad de la ley publicada en 1992, en tanto que en el Anexo I, referido a las reservas de las medidas existentes y los compromisos de liberalización, se indicó, que en el sector de comunicaciones y el subsector de servicios de esparcimiento (específicamente de los cines), que el 30% del tiempo anual en pantalla podía ser reservado para películas producidas en México o por mexicanos, por lo que se planeaba que el 70% de la exhibición no sería nacional. (Paredes Guizar, 2000. Pág. 124)

II.2 Antecedentes de la Cineteca Nacional

En 1942 el presidente Manuel Ávila Camacho firmó el acuerdo para la creación de la primera Filмотeca Nacional de México con el fin de conservar, catalogar, estudiar y reproducir los materiales fílmicos de carácter histórico, geográfico y folklórico. (MOCN, 2019)

El 31 de diciembre de 1949 se publicó en el Diario Oficial de la Federación la “Ley de la Industria Cinematográfica” (LIC, 1949), con la cual se otorgó, en el artículo 2, la facultad a la Secretaría de Gobernación de resguardar el material fílmico que se produjera en el país, el cual, se entregaría a dicha dependencia al solicitar la exhibición de las mismas.

Asimismo, en 1951 se publicó el “Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica” (RLIC, 1951), en el cual se señaló, en el artículo 87, la formación de un archivo fílmico y, en el artículo 90, el propósito proyectar las películas preservadas para su estudio. Cabe mencionar que el reglamento

hacia hincapié en que se invitaría a los productores a depositar sus obras en el archivo más no señaló la obligatoriedad del acto, lo que trajo como consecuencia que hasta 1964 esta actividad fuera letra muerta, pues no se tiene registro de ingresos de películas por depósito, y fue en ese año que el cambio de funcionarios de la Dirección General de Cinematográfica reconociera que se había dejado de acopiar 1,319 películas.

Sin embargo, fue hasta la década de los 70 que se condicionó la autorización de las películas a cambio de una copia de la obra producida, no obstante, no se emitió ninguna norma que detallara el proceso, por lo que se instituyó como un mecanismo discrecional. (Paredes Guizar, 2000. Pág. 111)

En 1971 se enunció la construcción de la Cineteca Nacional en terrenos de los Estudios Churubusco, el cual estaría conformado por cuatro salas de exhibición de películas, una biblioteca, áreas para exponer materiales y departamento de catalogación. En 1974 se inaugura el fideicomiso para el manejo de recursos equivalentes a los fondos que percibía la Cineteca Nacional por la proyección de las películas, con el propósito de recopilar, preservar, restaurar, catalogar, conservar y difundir el material nacional e internacional. (MOCN, 2019. Pág. 5.)

En 1976 con la creación de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, la Cineteca pasó a formar parte de esta, y en 1977 se convierte en miembro activo de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), con lo que se comienza a organizar la Muestra Internacional de Cine. Un hecho que marco la evolución de la Cineteca fue que, en 1982 al no tener condiciones físicas para el resguardo de los materiales inflamables del acervo fílmico, el espacio asignado se incendió dejando pérdidas humanas y miles de películas destruidas. Es hasta enero de 1984 que vuelve a prestar servicio en la ubicación actual del inmueble, en el cual compartía espacio con Instituto Mexicano de la Radio (IMER). (MOCN, 2019. Pág. 6.)

En el nuevo espacio se construyeron 4 salas con una capacidad de 550 butacas, una biblioteca especializada, un espacio para las exposiciones, y las oficinas de la Dirección de Cinematográfica y de la Cineteca misma; sin embargo, no se contaba con bóvedas para el almacenamiento de las películas de nitrato, las cuales fueron ubicadas en la UNAM en 1994, y compartidas por la Filmoteca de la universidad. Cabe destacar que, en 1989, por decreto presidencial, se instituye el IMCINE como entidad del Consejo Nacional de Cultura (CONACULTA), este hecho es relevante en tanto que marca el inicio de la constitución del sector como una unidad articulada; no obstante, sería hasta 1996 que la Cineteca pasaría de la SEGOB a la SEP, dependiendo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, cuyo nombre fue modificado, pero se mantuvieron sus siglas. (MOCN, 2019. Pág. 6.)

En 1987, 1990, 1992 y 1997 se presentan modificaciones al contrato del Fideicomiso para la Cineteca Nacional, derivadas de ajustes a la administración pública y a la normativa relacionada al mismo; sin embargo, aun cuando no se modifican sustancialmente sus atribuciones, en el segundo Convenio de Modificación se establece que se dará primacía a la explotación comercial del material fílmico.

En 1992 con el fin de actualizar el contenido de la normativa en materia de cinematografía y para incrementar los mecanismos de protección a la propiedad intelectual, se publica la nueva “Ley Federal de Cinematografía”; asimismo, en el artículo tercero, fracción IV, se indica que el fin de la Cineteca Nacional será el de “rescate, conservación, protección, restauración, difusión y promoción de las películas” (LFC, 1992.).

En la exposición de motivos, de la citada ley, se señala que aun cuando la Secretaría de Gobernación seguiría teniendo la facultad de otorgar permisos de exhibición y de la dirección de la Cineteca Nacional, se le comienzan a conferir atribuciones a la Secretaría de Educación Pública (SEP), respecto del fomento y promoción de la producción, distribución y exhibición de materiales cinematográficos de alta calidad e interés nacional, tanto en México como en el extranjero, por lo que el enfoque de la política en cuestión comienza a tener una dimensión cultural.

Será hasta 1996, año en que se reforma dicho ordenamiento, que, debido a la naturaleza de la producción cinematográfica en la que se conjuga el arte y la cultura, la Cineteca Nacional pasa a ser parte de la SEP, específicamente del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.

En el Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000 (PND, 1995), en el ámbito cultural definido en la línea de acción 4.5.1 “Ampliar la cobertura y mejorar la calidad de los servicios básicos”, se establece que “corresponderá a la política cultural un importante papel en el desarrollo del país”; asimismo, “se fomentará la producción y distribución eficiente de bienes culturales en el territorio nacional y se ampliará la participación social en el financiamiento, la planeación y ejecución de proyectos de preservación, promoción y difusión de la cultura”.

En el Programa de Cultura 1995-2000, se estableció que el cine mexicano vio reducidas sus posibilidades de exhibición en México y la producción global disminuyó considerablemente, en esos años la industria cinematográfica experimentó un descenso en la producción y en el número de salas de exhibición.

En 2002 se crea una base de datos que integrara la información de los acervos, el área de programación y su contenido web, marcando un avance en términos de gestión. Asimismo, en 2006

se amplían las facultades de la Cineteca en términos de organizar eventos educativos y culturales. (MOCN, 2019. Págs. 7 – 8.)

En el Plan Nacional de Desarrollo 2001-2006 (PND, 2001), establece, en la estrategia e) del Objetivo rector 4: “Fortalecer la cohesión y el capital sociales”, que, en materia cultural, es importante desarrollar infraestructura, fomentar, difundir los productos objetivos de la cultura, así como reforzar el marco normativo de para impulsar la industria cultural mexicana.

Por su parte el Plan Nacional de Desarrollo 2007-2012 (PND, 2007), menciona que es de “especial relevancia la creación y exhibición cinematográficas, por ser la creación fílmica una expresión de la identidad y la idiosincrasia nacionales”.

Cabe destacar, que es en el Programa Nacional de Cultura de 2007-2012, en el que se hace mención clara de la relevancia del cine en México como patrimonio cultural, al respecto menciona en su “Diagnostico” que “la Cineteca Nacional es la institución fundamental encargada, desde 1974, del rescate, conservación, protección y restauración de diversas colecciones relativas al quehacer fílmico que se consideran un valioso testimonio histórico, artístico y cultural de nuestro país y de la difusión y promoción de películas”, también señala que “la Cineteca sigue siendo el punto de referencia para la difusión de la cultura cinematográfica entre ciertos sectores de la población, lo cual obliga a ampliar las estrategias de difusión y promoción” (PND, 2007).

En 2011 se ejecutó una obra de remodelación en las instalaciones de la cineteca para construir y equipar dos bóvedas de preservación de materiales cinematográficos, la edificación y equipamiento de un laboratorio digital de restauración de dichos materiales, y la ampliación de salas de 6 a 10 y la remodelación de las existentes; además de la construcción de una Videoteca Digital, un edificio de exhibición de los materiales, acondicionamiento de locales comerciales y de los espacios públicos del recinto.

Por su parte el Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018 (PND, 2013), no estableció objetivos directamente relacionados a la industria cinematográfica, no obstante, incorporó un objetivo, Objetivo 3.3. “Ampliar el acceso a la cultura como un medio para la formación integral de los ciudadanos”, y la estrategia 3.3.4. “Fomentar el desarrollo cultural del país a través del apoyo a industrias culturales y vinculando la inversión en cultura con otras actividades productivas”.

En 2015, se publicó el Decreto por el que reforman, adicionan y derogan diversas disposiciones de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal, así como de otras leyes para crear la Secretaría de Cultura, en cuyo artículo Noveno se reformó, entre otros, el artículo 41, párrafo primero, fracción

I, de la Ley Federal de Cinematografía, estableciendo como una atribución de la Secretaría de Cultura, la de coordinar las actividades de la Cineteca Nacional.

Y en 2017, se publicó el Acuerdo por el que se agrupan las entidades paraestatales que se indican al sector coordinado por la Secretaría de Cultura, previendo en su artículo Primero, fracción VII, que el Fideicomiso para la Cineteca Nacional se agrupa en el sector coordinado por la Secretaría de Cultura, en ese mismo año se suscribió el Quinto Convenio Modificatorio al Contrato del Fideicomiso para la Cineteca Nacional, en el cual, se modificaron las disposiciones contractuales, y en la Cláusula Tercera, se estableció como objetivo del Fideicomiso para la Cineteca Nacional, en términos de lo previsto en el artículo 41, fracción 1, inciso "e", de la Ley Federal de Cinematografía, es el rescate, conservación, protección y restauración, de las películas y sus negativos; la difusión, promoción y salvaguarda del patrimonio cultural cinematográfico de la Nación, así como la organización de eventos educativos y culturales que propicien el desarrollo de la cultura cinematográfica en todo el territorio nacional.

II.3 Gestión

En cuanto a su gestión, en 2007, el Fideicomiso para la Cineteca Nacional estaba alineado a la Actividad Institucional “Producir y transmitir materiales educativos y culturales en medios masivos de comunicación”, y recibió recursos mediante la Actividad Prioritaria “Impulsar acciones de conservación, restauración y protección del patrimonio cultural, así como la producción y difusión de actividades artísticas, culturales, audiovisuales y sonoras”. Con la implantación del Presupuesto basado en Resultados (PbR), en 2008, se instituye el Pp E022 “Fomento a la cinematografía”, alineado a la Actividad Institucional de “Cultura”, el cual compartía con tres entidades: el Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. Estudios Churubusco Azteca, S.A. Instituto Mexicano de Cinematografía. El nombre del programa se modificó de las siguientes formas: (PEF, 2018)

Modificaciones del nombre del E022

Años	Nombre del Pp
2008	Fomento a la cinematografía
2009-2015	Otorgamiento y promoción de servicios cinematográficos
2016	Servicios Cinematográficos

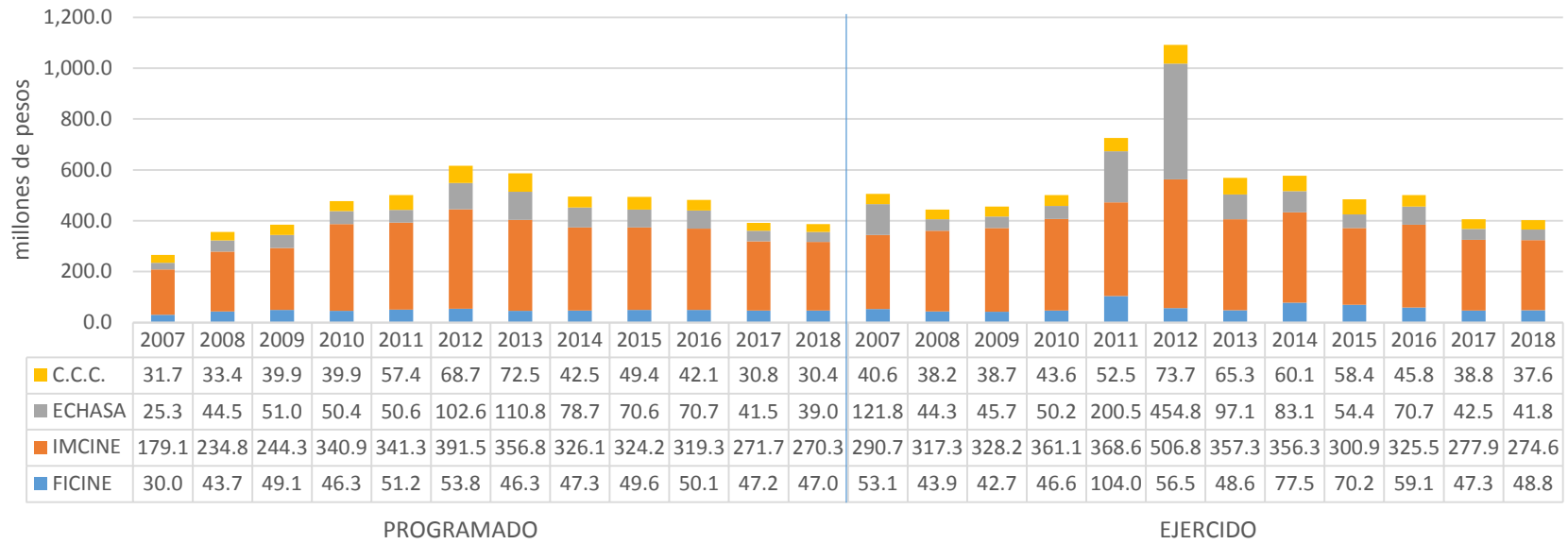
FUENTE: Elaboración propia con información del Presupuesto de Egresos de la Federación 2008 a 2018.

En 2007, antes de que se implementará el PbR, las cuatro entidades conformarían desde 2008 el Pp E022, las cuales en su conjunto ejercieron 377,865.1 miles de pesos, y particularmente el FICINE ejerció 33,590.8 miles de pesos. En el periodo 2008-2015, el presupuesto ejercido por el Pp E022, en términos reales aumentó 8.3%, al pasar de 443,632.6 miles de pesos en 2008 a 483,878.8 miles



de pesos en 2016; asimismo, el FICINE aumentó 37.5%. Sin embargo, la asignación y ejercicio de los recursos y ha variado en 10 años como se observa en la gráfica siguiente: (PEF, 2007 a 2018)

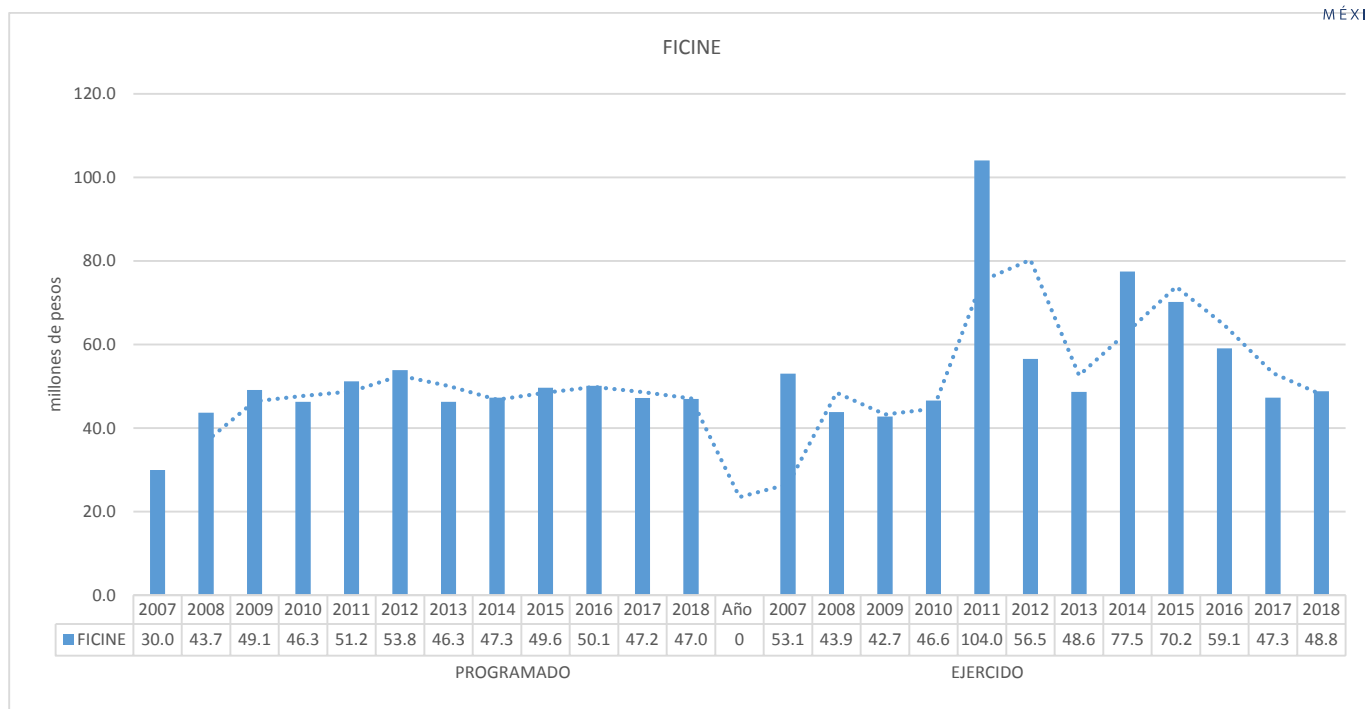
PRESUPUESTO DEL SECTOR CINEMATográfico PROGRAMADO Y EJERCIDO 2007-2018



FUENTE: Elaboración propia con información del Presupuesto de Egresos de la Federación 2007, 2008, 2009, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018 y la Cuenta Pública 2007, 2008, 2009, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018. (Gráfico 1)

En el gráfico se observa que el presupuesto del sector en el periodo de 2007 a 2018 fue distribuido entre los cuatro actores que conforman el sector, siendo preponderante el presupuesto aprobado al IMCINE y a Estudios Churubusco, entidades enfocadas en la promoción, producción y posproducción de materiales cinematográficos; asimismo, la Cineteca Nacional y el Centro de Capacitación Cinematográfica fueron las entidades que menos recursos recibieron en el periodo, las cuales tuvieron como objetivo la capacitación de directores y técnicos del sector, así como de la preservación de los productos cinematográficos y su difusión.

En cuanto al comportamiento de los recursos destinados a la Cineteca Nacional, se identificó que en el periodo de 2008 a 2018, la asignación presupuestal se mantuvo en el rango de entre 43.7 millones pesos a 53.8 millones de pesos, siendo 2007 un año atípico en el que se programaron 30.0 millones de pesos; sin embargo, al considerar el porcentaje entre lo programado y lo ejercido, se observa que el presupuesto ejercido tiene una variación mayor, de entre 42.7 millones de pesos a 104.0 millones de pesos, no obstante, en 2011 el presupuesto fue mayor en tanto que se realizó la una remodelación a las instalaciones de la Cineteca Nacional, por lo que de eliminar ese año, la variabilidad entre los presupuestos ejercidos sigue teniendo un rango significativo de variación, en tanto que en 2014 y 2015 se ejerció un presupuesto superior de 77.5 millones de pesos y 70.2 millones de pesos, más de 30.2 millones a lo programado en 2014 y 20.6 millones en 2015. Asimismo, se identificó que de 2007 a 2014 el presupuesto ejercido tiene una tendencia al alza, y de 2015 a 2018 se observa una disminución considerable del presupuesto ejercido por la entidad, como se precia en el cuadro siguiente:



FUENTE: Elaboración propia con información del Presupuesto de Egresos de la Federación 2007, 2008, 2009, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018 y la Cuenta Pública 2007, 2008, 2009, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018. (Gráfico 2)

Asimismo, aun con la alta variabilidad identificada en el presupuesto ejercido por la Cineteca Nacional, se identifica una estabilidad en el presupuesto gubernamental destinado a la entidad, y por lo tanto a la actividad gubernamental que dicha institución representa, este aspecto es relevante considerando que en el recuento histórico realizado se observó una gran inestabilidad política en el área circundante en el sector; sin embargo, con la restructuración del sector, al pasar primero de ser una entidad a cargo de la Secretaría de Gobernación a ser parte de la Secretaría de Educación Pública, y posteriormente al ser parte de CONACULTA, como un sector compuesto por 4 entidades, y pasar como bloque a la Secretaría de Cultura, denota una madurez institucional de por lo menos 30 años.

Si se toma en consideración que, en 1996, se articulan en un solo sector las entidades encargadas del mismo, y se toma en consideración el hecho de que se consolidaron sus acciones en un periodo de 10 años, de que se mejoraron los sistemas de información y se comenzó a producir información con mayores alcances, y además, se toma como referente la mejora de las condiciones de las bodegas de conservación y las primeras evaluaciones realizadas a la gestión tanto del sector, al implementarse en 2008 el Presupuesto basado en Resultados, se reafirma la consolidación institucional de la Cineteca Nacional; sin embargo, estos cambios y mecanismos implementados no han representado ajustes en la medición de sus metas y objetivos institucionales, como se observa en el recuadro siguiente:

Indicadores de la preservación de materiales cinematográficos de 2007 a 2018

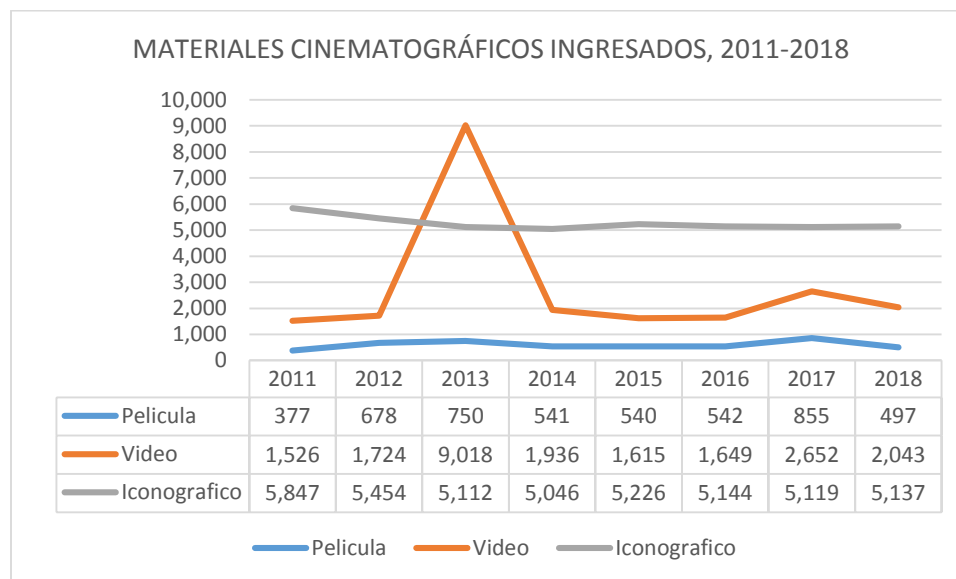
Tipo de bien cinematográfico	Programado	Alcanzado	Total
2007			
Película	No se reportaron metas programadas ni alcanzadas en los documentos de rendición de cuentas.		
Video			
Iconográfico			
2008			
Película	No se reportaron metas programadas ni alcanzadas en los documentos de rendición de cuentas.		
Video			
Iconográfico			
2009			
Película	No se reportaron metas programadas ni alcanzadas en los documentos de rendición de cuentas.		
Video			
Iconográfico			
2010			
Película	No se reportaron metas programadas ni alcanzadas en los documentos de rendición de cuentas.		
Video			
Iconográfico			
2011			
Película	No se reportaron metas programadas en los documentos de rendición de cuentas.	377	7,750
Video		1,526	
Iconográfico		5,847	
2012			
Película	No se reportaron metas programadas en los documentos de rendición de cuentas.	678	7,856
Video		1,724	
Iconográfico		5,454	
2013			
Película	370	750	14,880
Video	1,520	9,018	
Iconográfico	5,000	5,112	
2014			
Película	540	541	7,523
Video	1,936	1,936	
Iconográfico	5,000	5,046	
2015			
Película	540	540	7,381
Video	1,520	1,615	
Iconográfico	5,000	5,226	
2016			
Película	540	542	7,335
Video	1,600	1,649	
Iconográfico	5,100	5,144	
2017			
Película	490	855	8,626
Video	1,600	2,652	
Iconográfico	5,100	5,119	
2018			
Película	430	497	7,677
Video	2,030	2,043	
Iconográfico	5,100	5,137	

FUENTE:

Informes sobre la Situación Económica, las Finanzas Públicas y la Deuda Pública de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público de 2011 a 2018; Cuenta Pública de 2011 a 2018 y Estados financieros e informe de auditoría independiente y dictamen presupuestal de 2013 a 2018.

Con la identificación de los indicadores diseñados por la Cineteca Nacional, respecto de sus objetivos de preservación, se observa que de 2007 a 2010 no hay evidencia del registro de metas y objetivos en el sistema de evaluación de desempeño, por lo que se desconoce el nivel de cumplimiento en su gestión; asimismo, en 2011 y 2012 no se definieron metas, por lo que solo se reportó el número de materiales cinematográficos ingresados (película, video, iconográfica), no obstante, de 2011 a 2018 se registró un número similar de materiales ingresados, que oscilo entre 7,335 y 8,626, siendo 2013 un año atípico, en tanto que en ese año se registró un ingreso de 14,880 materiales cinematográficos, casi el doble de lo registrado en el periodo; sin embargo, es importante considerar que fue el primer año en que se comienza a implementar una relación entre metas programadas y alcanzadas.

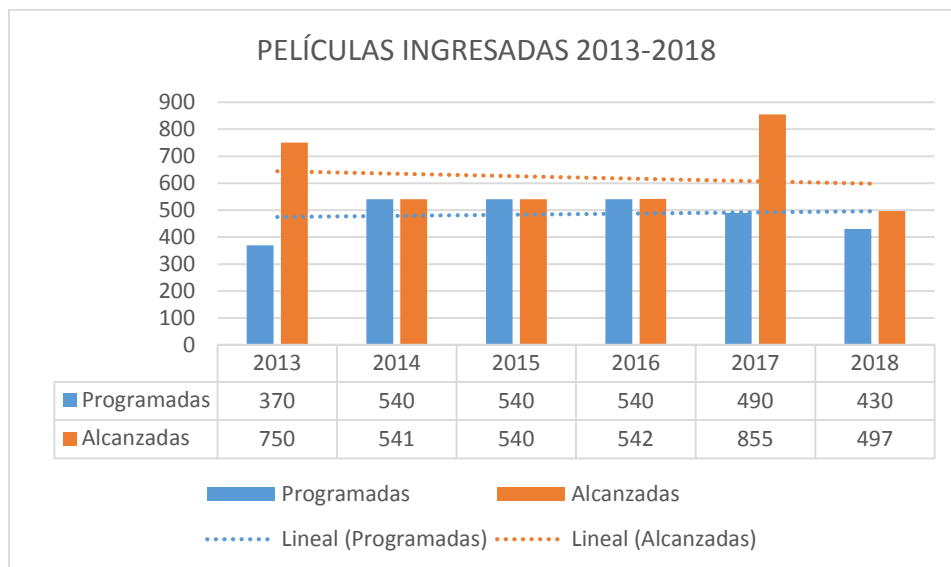
Si se observa con más detenimiento la variación de materiales ingresados en 2013, se identificó que esto se debió a que el número de videos ingresados fue atípico, en tanto que, a lo que respecta a las películas ingresadas y el material iconográfico, así como los videos ingresados, en el periodo 2011 a 2018, sin considerar a 2013, se observa un flujo con poca variabilidad entre los años, como se observa en la gráfica siguiente:



FUENTE: Elaboración propia con información del Presupuesto de Egresos de la Federación 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018 y la Cuenta Pública 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018. (Gráfico 3)

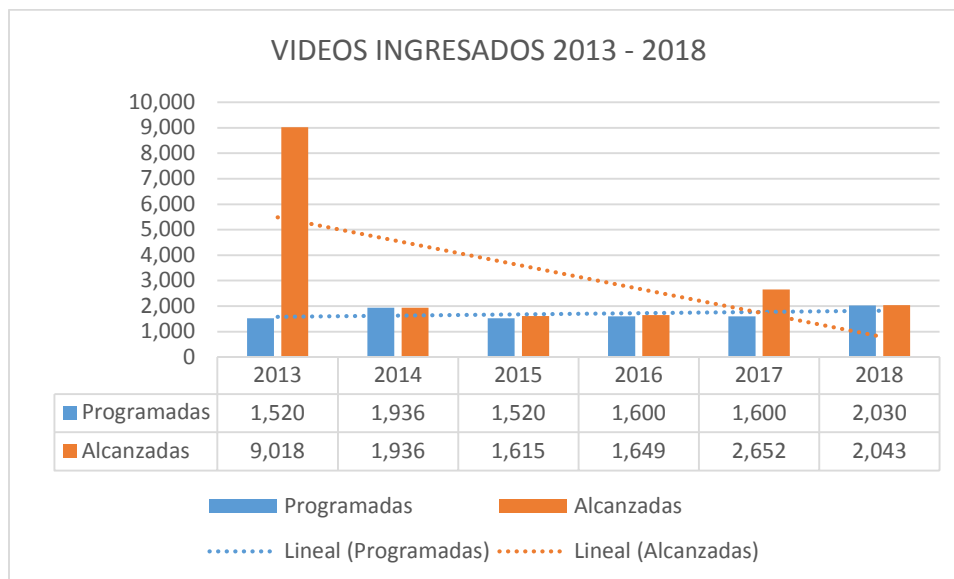
En cuanto a la tendencia de ingreso de materiales, se aprecia cierta estabilidad en el número de materiales por cada tipo; asimismo, se observa que la mayor variación fue de los videos en 2013, y un incremento en 2017 y 2018.

El material con mayor estabilidad es el iconográfico en un rango que va de los 5,046 materiales iconográficos a los 5,847, en un periodo de 8 años, y en cuanto a las películas ingresadas, se observa que, de 2011 a 2013, hubo una tendencia al alza en el ingreso de ese tipo de materiales, el cual se estabiliza de 2014 a 2016, incrementándose en 2017 a 855, pero disminuyendo drásticamente en 2018 a 497 películas. La tendencia de ingreso de los materiales puede tener una dinámica inercial, lo cual se pone en perspectiva cuando se analizan las metas programadas en relación con los materiales ingresados.



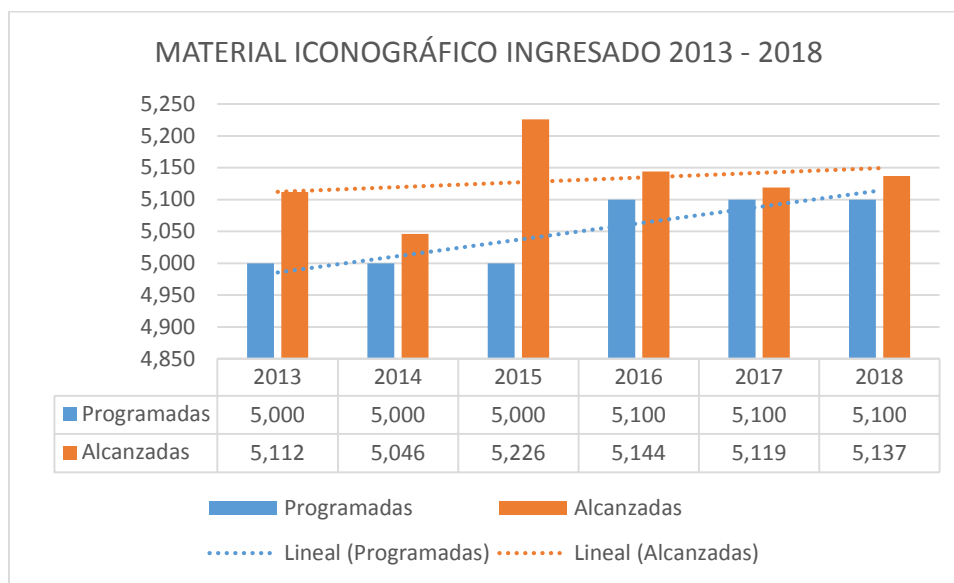
FUENTE: Elaboración propia con información del Presupuesto de Egresos de la Federación 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018 y la Cuenta Pública 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018. (Gráfico 4)

En cuanto a las películas ingresadas se identificó que en el periodo de 2013 a 2018, hubo dos años en los que se incrementó considerablemente el número de materiales ingresados, siendo 2013 y 2017 años atípicos, no obstante, en las “Notas a los estados financieros” de la Cuenta Pública 2013 y en el reporte de la MIR 2018, se indicó que el incremento en el número de películas y videos se debió a la recepción de las colecciones de Carlos Monsiváis y de Oscar Menéndez, en el primer caso, y de la colección Limbo, en el segundo. Sin embargo, en el tema de programación de metas se identificó que fueron estables en el periodo de 2014 a 2016, teniendo una tendencia a la baja en 2017 y 2018.



FUENTE: Elaboración propia con información del Presupuesto de Egresos de la Federación 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018 y la Cuenta Pública 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018. (Gráfico 5)

En cuanto a la relación del cumplimiento de las metas establecidas en el periodo de 2013 a 2018 se observa una estabilidad en la programación de las metas; asimismo, se identificó que, la variación significativa, de los años 2013 y 2017, se debió a la entrada al acervo de 3 colecciones.



FUENTE: Elaboración propia con información del Presupuesto de Egresos de la Federación 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018 y la Cuenta Pública 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018. (Gráfico 6)

En cuanto a los materiales iconográficos se observa que en la relación programación y cumplimiento hay una mayor estabilidad, tanto en las metas, como en su cumplimiento, lo cual puede ser indicio una gestión inercial.

Es importante destacar, en el caso específico de la preservación y su relación con el presupuesto, que no se identificó, que las metas hayan sido ajustados ante el aumento presupuestal, en tanto que de 2007 a 2013, el presupuesto ejercido varió entre 42.7 y 56.5 millones de pesos, a excepción del año 2011 en que se ejercieron más de 100 millones con el Pp E022, con motivo de la remodelación de las salas y de su capacidad operativa, lo cual tampoco significó un reajuste en las metas de preservación. Asimismo, en el periodo de 2014 a 2016 se registró un incremento que osciló entre los 59.1 y los 77.5 millones de pesos, que, en relación a la definición de metas, no tuvo un impacto programático en la materia, pues no se incrementó el número de materiales cinematográficos esperados, contrario a lo que sucede de 2017 a 2018, en donde se aprecia una disminución en el presupuesto designado a la Cineteca Nacional, así como de las metas de ese periodo.

Por último, a partir de 2013 la Cineteca Nacional comenzó a publicar el documento “Informe de Auditoría Independiente” (IAI, 2015 a 2018) en el cual se incluye información específica de la gestión de la entidad; sin embargo, es hasta 2015 que se comienzan a incluir datos acerca del universo de preservación, los cuales se muestra en la tabla siguiente:

Indicador	2015			2016			2017			2018		
	P	A	Avance (%)	P	A	Avance (%)	P	A	Avance (%)	P	A	Avance (%)
Material fílmico dado de alta	540	540	100	540	542	100.37	490	855	174.49	430	497	115.6
Material fílmico en acervo (acumulativo)	18,081	18,061	100	18,211	18,227	100	18,717	18,717	100	19,147	18,936	98.9
Material iconográfico ingresado	5,000	5,226	105	5,100	5,144	101	5,100	5,119	100.37	5,100	5,137	100.7
Material iconográfico en acervo (acumulativo)	388,035	388,288	100	393,214	393,432	100	398,532	398,551	100	403,651	403,658	100.0
Material videográfico dado de alta	1,520	1,615	106	1,600	1,649	103	1,600	2,652	165.75	2,030	2,043	100.6
Material videográfico en acervo (acumulativo)	50,037	50,444	101	50,045	52,089	100	53,689	54,741	101.96	56,771	56,784	100.0

FUENTE: Elaboración propia con información del Presupuesto de Egresos de la Federación 2015, 2016, 2017, 2018 y la Cuenta Pública 2015, 2016, 2017, 2018.

Asimismo, se identificó que a 2018 la Cineteca Nacional contaba con 403,658 materiales iconográficos, 56,784 videográficos y 18,936 fílmicos.

II.4 Diseño normativo

Con la revisión de la normativa aplicable a la preservación del patrimonio cinematográfico nacional se identificó que la Secretaría de Gobernación tuvo la atribución de remitir a la Cineteca una copia de las películas que son clasificadas para su exhibición, como se muestra en el cuadro siguiente:

DISPOSICIONES NORMATIVAS DE LA LFC Y DEL RLFC, APLICABLES A LA SEGOB Y EL FICINE

Entidad encargada	Normativa	
Secretaría de Gobernación	Ley Federal de Cinematografía	
	Artículo 14	La producción cinematográfica nacional constituye una actividad de interés social, sin menoscabo de su carácter industrial y comercial, por expresar la cultura mexicana y contribuir a fortalecer los vínculos de identidad nacional entre los diferentes grupos que la conforman. Por tanto, el Estado fomentará su desarrollo para cumplir su función de fortalecer la composición pluricultural de la nación mexicana, mediante los apoyos e incentivos que la Ley señale.
	Artículo 16	Se entiende por distribución cinematográfica a la actividad de intermediación cuyo fin es poner a disposición de los exhibidores o comercializadores, las películas cinematográficas producidas en México o en el extranjero, para su proyección, reproducción, exhibición o comercialización, en cualquier forma o medio conocido o por conocer.
	Artículo 24	Previamente a la exhibición, distribución y comercialización de las películas, éstas deberán someterse a la autorización y clasificación correspondiente, ante la autoridad competente, de conformidad a lo que establezca el Reglamento. Las que se transmitan por televisión o cualquier otro medio conocido o por conocer, se sujetarán a las disposiciones aplicables en la materia.
	Artículo 25	Las películas se clasificarán de la siguiente manera: I.- "AA": Películas para todo público que tengan además atractivo infantil y sean comprensibles para niños menores de siete años. II.- "A": Películas para todo público. III.- "B": Películas para adolescentes de doce años en adelante. IV.- "C": Películas para adultos de dieciocho años en adelante. V.- "D": Películas para adultos, con sexo explícito, lenguaje procaz, o alto grado de violencia. Las clasificaciones "AA", "A" y "B" son de carácter informativo, y sólo las clasificaciones "C" y "D", debido a sus características, son de índole restrictiva, siendo obligación de los exhibidores negar la entrada a quienes no cubran la edad prevista en las fracciones anteriores.
	Artículo 39	Para el otorgamiento de las clasificaciones y autorizaciones [...] los productores o distribuidores nacionales y extranjeros de obras cinematográficas deberán aportar para el acervo de la Cineteca Nacional, una copia nueva de las películas que se requieran, en cualquier formato o modalidad conocido o por conocer, en los términos que señale el Reglamento. [...].
	Artículo 42, fracción I	La Secretaría de Gobernación, mediante la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (DGRTC) deberá "autorizar la distribución, exhibición y comercialización de películas en el territorio de la República Mexicana, a través de cualquier forma o medio, incluyendo la renta o venta de las mismas".
	Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía	
	Artículo 7	VII. La Secretaría de Gobernación por conducto de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía deberá "enviar a la Cineteca la copia nueva de la película que aporten los productores o distribuidores [...]"
Artículo 19	II. Para solicitar la autorización y clasificación de las películas, que se pretendan distribuir, comercializar o exhibir públicamente en la República Mexicana, deberá presentarse: entrega de copia nueva de la película a la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía cuya autorización se solicita, subtitulada al español, en su caso, para posteriormente ser remitida a la Cineteca para incorporarse al archivo fílmico nacional [...]."	
Fideicomiso para la Cineteca Nacional	Ley Federal de Cinematografía	
	Artículo 41	I, inciso e) Se indica que el objetivo del FICINE es la "[...] conservación [...] de las películas [...] del patrimonio cultural cinematográfico de la Nación."
	Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía	
Artículo 58	Párrafo segundo. La Cineteca tendrá a su cargo el archivo y memoria fílmica de la producción cinematográfica nacional [...] que se distribuyen, exhiben o comercializan en nuestro país, que se integra, entre otras fuentes, por las aportaciones que los productores y distribuidores realicen.	

FUENTE: Elaboración propia con información de Ley Federal de Cinematografía y el Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía.

La normativa indica que el principal criterio de preservación será que los distribuidores soliciten a la Secretaría de Gobernación la clasificación de las películas, en tanto que la Ley Federal de

Cinematográfica no establece criterios diferentes a los mencionados, y únicamente hace referencia a la importancia de la labor de la Cineteca Nacional, al indicar que tendrá a su cargo el archivo y la memoria fílmica de la producción de películas nacionales que se distribuyen, exhiben, comercializan en el país. Por su parte, la planeación de mediano plazo establece para este sector, lo siguiente:

PLANEACIÓN DE MEDIANO PLAZO DE LA POLÍTICA CINEMATOGRAFICA

Documento de planeación	Diagnostico	Objetivos	Comentario
Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018	<p>Para que la cultura llegue a más mexicanos es necesario implementar programas culturales con un alcance más amplio. Sin embargo, un hecho que posiblemente impida este avance es que las actividades culturales aún no han logrado madurar suficientemente para que sean autosustentables.</p> <p>La difusión cultural hace un uso limitado de las tecnologías de la información y la comunicación, la gran variedad de actividades culturales que se realizan en el país, es apreciada por un número reducido de ciudadanos.</p> <p>Para ampliar el acceso a la cultura como un medio para la formación integral de los ciudadanos, es imprescindible situar la cultura entre los servicios básicos brindados a la población. Esto implica contar con la infraestructura adecuada y preservar el patrimonio cultural del país.</p>	<p>(Objetivo) 3.3. Ampliar el acceso a la cultura como un medio para la formación integral de los ciudadanos.</p> <p>(Estrategia) 3.3.4 Fomentar el desarrollo cultural del país mediante el apoyo a industrias culturales y vinculando la inversión en cultura con otras actividades productivas.</p> <p>(Línea de acción) • Impulsar el desarrollo de la industria cinematográfica nacional de producciones nacionales realizadas en territorio nacional.</p>	<p>Con base los documentos de planeación nacional, se observa que las actividades prioritarias asociadas al sector cinematográfico fueron la ampliación del acceso a la cultura por medio del desarrollo de las industrias culturales; asimismo, se indica que se buscaría la autosustentabilidad de las mismas, y se señala que es una herramienta para el desarrollo de los individuos, por lo que es uno de los servicios básicos que se brinda a la población.</p>
Programa Especial de Cultura y Arte 2014-2018	<p>La promoción y difusión de las manifestaciones artísticas y culturales buscará potenciar el papel de la cultura como vértice en procesos de formación integral de las personas, aprovechamiento creativo del tiempo libre y consolidación de las identidades nacionales. Para el sector cinematográfico del país se desarrollarán plataformas digitales para la difusión y distribución del cine mexicano e internacional, así como una red digital de espacios públicos como extensión de la Cineteca Nacional. Se llevarán a cabo las gestiones necesarias, a fin de posicionar a México como destino de producciones internacionales y estímulo a los servicios de postproducción en las entidades a partir de la experiencia de los Estudios Churubusco Azteca.</p> <p>Se afianzarán y ampliarán los estímulos a la producción cinematográfica, así como los circuitos culturales para la exhibición de cine de calidad.</p>	<p>(Objetivo) 5. Apoyar el desarrollo artístico y desarrollar las industrias para reforzar la generación y acceso de bienes y servicios culturales.</p> <p>(Estrategia) 5.2. Apoyar esquemas para la distribución y difusión del cine, así como de aliento a la producción y coinversión cinematográficas.</p> <p>Líneas de acción:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estimular y apoyar la elaboración cinematográfica. • Impulsar la producción y coproducción cinematográfica. • Difundir a nivel internacional el cine mexicano. • Promover de manera amplia las expresiones cinematográficas nacionales e internacionales. • Desarrollar estrategias alternativas de difusión del cine para comunidades. 	<p>Cabe destacar que hasta 2016 el sector estuvo sectorizado al ramo de educación, por lo que en los documentos hace referencia a que es parte de los procesos de formación integral de las personas.</p>

FUENTE: Elaboración propia con información del Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018 y el Programa Especial de Cultura y Arte 2014-2018

En contraste con los documentos normativos, la planeación nacional se enfoca en ampliar el acceso de la cultural por medio del establecimiento de industrias culturales autosustentables; asimismo, se observa que se identifica a la cultura como un medio de apoyo para la educación; sin embargo, no se plantea la necesidad de preservar el material cinematográfico como una prioridad de mediano plazo.

En cuanto a la planeación programática presupuestal, el Estado operó el programa presupuestario E022, en el que se identificaron las actividades con las que se pretende dar atención a esta necesidad pública, planteada en términos de la preservación de los materiales cinematográficos, programa que ya fue mencionado con anterioridad, pero a 2018, el programa presentó los siguientes datos:

Conceptos	Descripción
Ramo	48. Cultura.
Unidad responsable	L3N Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. L8P Estudios Churubusco Azteca, S.A L9Y Fideicomiso para la Cineteca Nacional MDC Instituto Mexicano de Cinematografía
Clave y modalidad del programa presupuestario	E "Prestación de Servicios".
Denominación del programa presupuestario	E022 "Servicios Cinematográficos"
Finalidad	2 Desarrollo Social
Función	4 Recreación, Cultura y Otras Manifestaciones Sociales
Subfunción	02 Cultura
Actividad Institucional	008 Fomento y promoción de la cultura
Ciclo presupuestario	2017

FUENTE: Elaboración propia con información de Presupuesto de Egresos de la Federación 2018.

La programación del E022 que se encarga de la ejecución de la política cinematográfica, refiere a que en 2018, la política seguiría distribuida en 4 unidades responsables; asimismo, su alineación con la actividad institucional refiere que su objetivo será el fomento y la promoción cultura, y el problema público establecido por el FICINE fue definido, según su Diagnóstico¹ (Diagnóstico, 2017), como "la promoción, producción, preservación, difusión y profesionalización del cine mexicano requiere mayores apoyos del Estado para garantizar su evolución y presencia en la cultura", teniendo como efecto el de la pérdida del sentido histórico y social del cine nacional como una expresión de identidad cultural, cabe destacar que el programa presenta la actualización del ramo de educación a cultura.

¹ Diagnóstico del programa presupuestario E022, Servicios Cinematográficos, elaborado por la Secretaría de Cultura en 2017.

En cuanto a la planeación específica de la Cineteca Nacional, se identificó que las actividades prioritarias de dicha institución van encaminadas a la preservación del patrimonio cinematográfico nacional, además de su difusión y promoción, como se muestra a continuación:

Artículo 41, inciso e) de la Ley Federal de Cinematografía establece que son objetivos de la Cineteca Nacional: el rescate, conservación, protección y restauración, de las películas y sus negativos, así como la difusión, promoción y salvaguarda del patrimonio cultural cinematográfico de la Nación. Organizar eventos educativos y culturales que propicien el desarrollo de la cultura cinematográfica en todo el territorio nacional.

Asimismo, en el Programa Institucional de Mediano Plazo de la Cineteca Nacional se presentaron las estrategias operativas siguientes:

PROGRAMA INSTITUCIONAL DE MEDIANO PLAZO DEL FICINE (PIMPFICINE) 2014-2018

Actividad	Deber ser
Preservación	<p>PIMPFICINE 2014-2018</p> <p>Objetivo 1. Rescate, conservación, protección, restauración y digitalización de las películas y sus negativos, así como del material iconográfico.</p> <p>Estrategia: Ingreso de materiales fílmicos al acervo de la Cineteca Nacional.</p> <p>Líneas de acción: Instrumentar programas de preservación de los acervos.</p> <p>Intensificar las acciones de conservación y restauración del patrimonio cultural.</p> <p>Definir el estado de copias de preservación en el acervo fílmico, aplicando normas de acceso y consulta a las diversas colecciones, dentro de un sistema de registro automatizado.</p> <p>Catalogar los negativos y copias en soporte de nitrato de celulosa, resguardados y copiar a material de seguridad de negativos de soporte de nitrocelulosa en peligro de desaparecer, garantizando así su preservación.</p> <p>Estrategia: Ingreso de materiales videográficos al acervo de la Cineteca Nacional.</p> <p>Líneas de acción: - Conservar las colecciones no fílmicas.</p> <p>Se buscará el incremento de las colecciones fílmicas, iconográficas y videográficas mediante la implementación y estímulo del rescate del patrimonio cinematográfico.</p>
Difusión	<p>Objetivo 2: Difusión y promoción del patrimonio cultural cinematográfico de la Nación.</p> <p>Estrategia: Programas cinematográficos para adultos en las instalaciones de la Cineteca Nacional.</p> <p>Líneas de acción: Programar y exhibir películas por medio de eventos, como: festivales, muestras, foros y ciclos dedicados a cinematografías contemporáneas, de otras épocas y países, o géneros y autores.</p> <p>Se apoyará a los productores y directores de cine mexicano con la difusión, programando diversos ciclos que puedan itinerar el cine nacional por los estados de la República.</p> <p>Estrategia: Programas cinematográficos para niños en las instalaciones de la Cineteca Nacional</p> <p>Líneas de acción: - Programar y exhibir películas mediante eventos, como: festivales, muestras, foros y ciclos dedicados a cinematografías contemporáneas, de otras épocas y países, o géneros y autores.</p> <p>Promover la formación de nuevos públicos, mediante la exhibición de cine destinado a niños en escuelas primarias y secundarias, en colaboración con otras dependencias y entidades.</p>
Promoción	<p>Estrategia: -Programas cinematográficos en espacios gestionados por personas físicas u otras instituciones.</p> <p>Líneas de acción: Difundir el cine de calidad en zonas marginadas de la República Mexicana mediante de la implementación de ciclos itinerantes.</p> <p>Desarrollar el Programa de Salas de Arte, que busca difundir películas que no son transmitidas en las salas comerciales, en espacios que cuenten con calidad de proyección y audio.</p>

FUENTE: Elaboración propia con información del Programa institucional de mediano plazo del FICINE 2014-2018

Se observa que, aun cuando la ley define las facultades de la Cineteca Nacional en términos del patrimonio nacional, la planeación de mediano plazo estableció la atribución de preservar el patrimonio en términos más generales, como el “rescate, conservación, protección, restauración y digitalización de las películas y sus negativos, así como del material iconográfico”. (PIMPFICINE 2014-2018.)

Asimismo, con la revisión de la normativa interna aplicable a la Cineteca Nacional se constató que careció de manuales de procedimientos para sus actividades prioritarias, aun cuando en el numeral 10, fracción II, de las Reglas de operación del Fideicomiso para la Cineteca Nacional (ROPFICINE), se estableció que es responsabilidad de los Directores de Área “Proponer al Director General los lineamientos, procedimientos e instrumentos operativos que les permitan sustentar técnicamente el desarrollo de las funciones y programas de sus respectivas competencias [...]”. Por lo que, el fideicomiso no contó con manuales en los que se estableciera de manera específica la metodología para realizar la preservación, la difusión y la promoción, ni para la organización de eventos educativos y culturales relativos al patrimonio cultural cinematográfico nacional.

Por otra parte, aun cuando sus manuales de operación específicos estuvieron desactualizados, en tanto que la ley otorgó nuevas atribuciones educativas a la Cineteca Nacional, se revisaron dichos manuales que datan de 2009 a fin de identificar el proceso de ingreso de materiales para su preservación a las bóvedas de la entidad:

Manual de Organización del Fideicomiso para la Cineteca Nacional	
Misión	Rescatar, preservar, conservar, incrementar y catalogar los acervos fílmicos, iconográfico, videográfico y documental, mismos que conforman la memoria cinematográfica de México, así como promover y difundir las más destacadas obras de la cinematografía nacional e internacional con el propósito de estimular el desarrollo de la cultura del cine.
Visión	Consolidar al Fideicomiso para la Cineteca Nacional como el principal archivo fílmico del país y uno de los más sobresalientes internacionalmente, en colaboración con instituciones nacionales e internacionales que coadyuven al rescate, preservación, investigación, promoción y difusión del patrimonio cinematográfico de México y del mundo.
Numeral 1.0 Dirección general Funciones	<ul style="list-style-type: none"> • Presentar al Comité Técnico informes sobre el desempeño de las funciones de la Entidad, incluyendo el ejercicio de los presupuestos de ingresos y egresos y los estados financieros correspondientes. • Presentar al Comité Técnico el resultado del desarrollo de mecanismos de autoevaluación que manifiesten la eficiencia y eficacia de la gestión en el Fideicomiso para la Cineteca Nacional. • Presentar informes de cualquier índole que tengan que ver con las funciones conferidas a la Dirección General y que le sean solicitadas por el Comité Técnico. • Autorizar y coordinar las estrategias y mecanismos para articular congruente y eficientemente los objetivos y funciones de las diferentes áreas del Fideicomiso para la Cineteca Nacional con el propósito de alcanzar las metas del mismo. • Acordar y autorizar las estrategias, políticas, planes y programas en función del rescate, preservación, conservación, incremento y catalogación de los acervos fílmico, iconográfico, videográfico y documental del Fideicomiso para la Cineteca Nacional. • Autorizar proyectos de investigación que enriquezcan la memoria cinematográfica del país y del mundo.



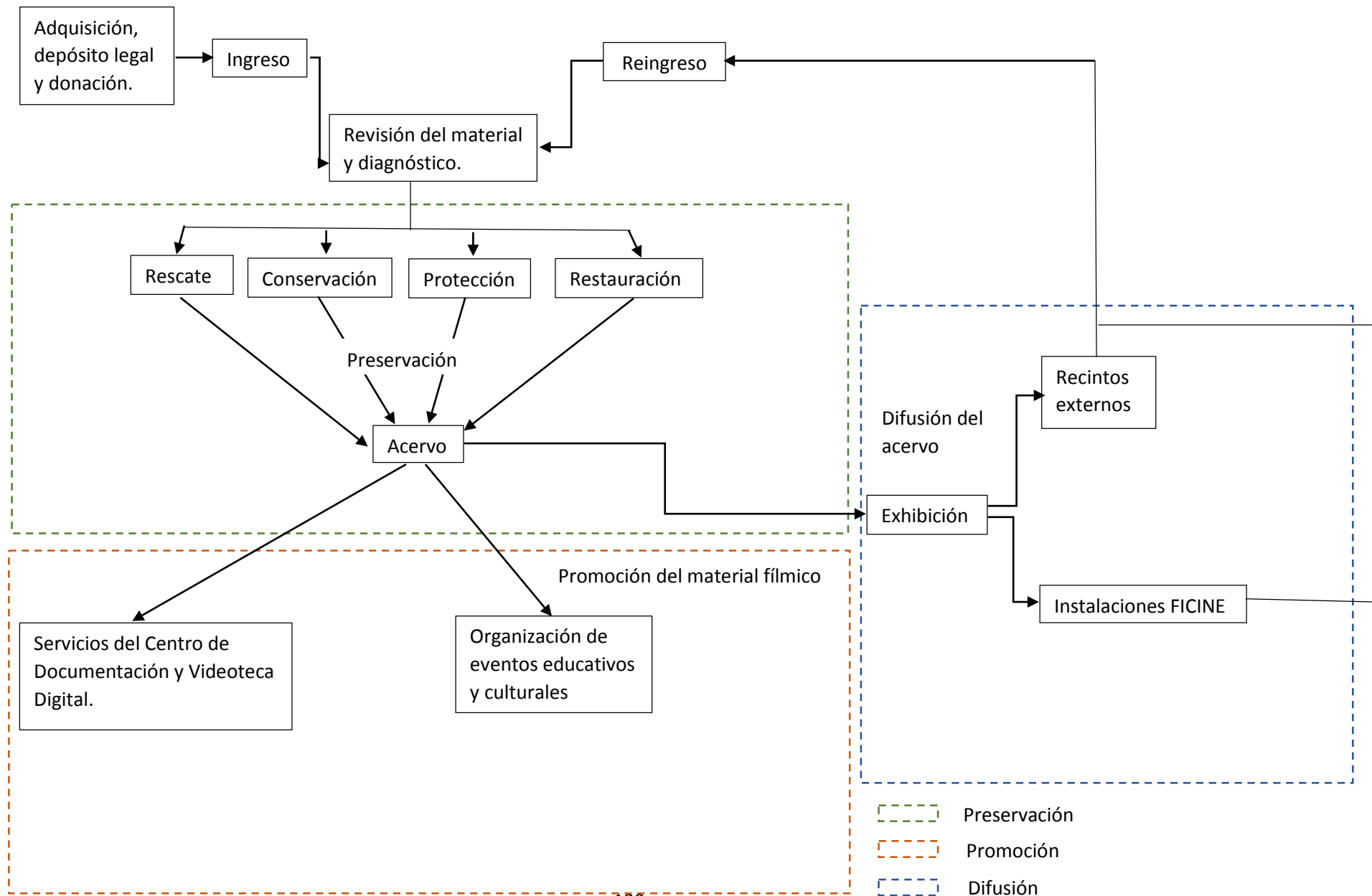
	<ul style="list-style-type: none">• Promover el control en el funcionamiento de las salas de exhibición del Fideicomiso para la Cineteca Nacional, instruyendo para que éstas se encuentren permanentemente en óptimas condiciones.• Acordar y autorizar las estrategias, políticas, planes y programas que coadyuven a la difusión nacional e internacional de los acervos fílmico y no fílmico de la Entidad.• Fungir como Presidente del Comité de Programación del Fideicomiso para la Cineteca Nacional, acordando la programación, exhibición y promoción del material fílmico viable.• Promover y autorizar la organización de eventos educativos y culturales, así como el desarrollo de publicaciones que tengan que ver con la cinematografía.• Establecer y promover las relaciones de coordinación con la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) y otros organismos afines para instrumentar estrategias y lineamientos en relación con el manejo de los acervos.
1.1 Dirección de acervos Objetivo	Rescatar, preservar, conservar, incrementar, catalogar y difundir, los acervos fílmico, iconográfico, videográfico y documental del Fideicomiso para la Cineteca Nacional, así como instrumentar proyectos de investigación y asegurar el funcionamiento de sus salas de exhibición, con el propósito de enriquecer y promover la memoria cinematográfica de México, a través de dirigir, coordinar, supervisar y administrar los recursos destinados al cumplimiento de sus funciones sustantivas.
	<ul style="list-style-type: none">• Planear, organizar, dirigir y controlar las funciones de las Subdirecciones a su cargo, para la ejecución del programa anual de trabajo y el logro de los objetivos de la Dirección de Acervos.• Dirigir y controlar las funciones de preservación, resguardo e incremento del acervo de documentos escritos contenidos en el Centro de Documentación e Información del Fideicomiso para la Cineteca Nacional.• Dirigir y controlar el funcionamiento de las salas de exhibición del Fideicomiso para la Cineteca Nacional.• Dirigir y controlar el desarrollo de proyectos de investigación.• Dirigir y controlar las funciones de resguardo, preservación, conservación y catalogación de los acervos fílmicos y no fílmicos del Fideicomiso para la Cineteca Nacional.• Coordinar y trabajar activamente en el Catálogo de Acervos o Base de Datos, que contiene toda la información sobre los acervos del Fideicomiso para la Cineteca Nacional.• Atender y en su caso autorizar diversas solicitudes, tanto de préstamo y acceso a los materiales de los acervos, como de uso de salas de proyección.• Controlar que las funciones de revisión, diagnóstico, limpieza y en su caso restauración de materiales contenidos en los acervos, se realicen de acuerdo a las normas establecidas por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF).• Controlar que la compra e instalación de equipos para la guarda y custodia de materiales, trabajos de documentación, catalogación e investigación y exhibición de materiales, cumplan con las condiciones establecidas por la (FIAF).• Dirigir, supervisar y participar activamente en trabajos de búsqueda, rescate, recopilación y copiado de materiales que enriquezcan los acervos del Fideicomiso para la Cineteca Nacional, para lo cual debe establecer contacto con distribuidores, laboratorios, instituciones públicas o privadas y particulares.• Consolidar relaciones con la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, embajadas, centros de documentación y archivos fílmicos de todo el mundo, que permitan por un lado el intercambio de información, conocimientos, avances y materiales y por otro, la implementación de proyectos de trabajo en común.• Coordinar y supervisar la realización de inventarios de los acervos fílmicos y no fílmicos.
1.2 Dirección de difusión y programación Objetivo:	Difundir a nivel nacional los acervos fílmico y no fílmico que guarda el Fideicomiso para la Cineteca Nacional y que constituyen parte del patrimonio cultural de la Nación, con el objeto de propiciar el desarrollo de la cultura cinematográfica en México, a través de la implementación, dirección y control de estrategias y acciones que coadyuven, por una parte a la programación, exhibición y promoción de las obras más relevantes de la filmografía nacional e internacional y por otra a la organización de eventos educativos y culturales.
	<ul style="list-style-type: none">• Establecer, dirigir y controlar las estrategias y políticas de operación para la programación y exhibición de películas destacadas por su calidad artística o temática.• Implementar y coordinar nuevas estrategias y mecanismos de difusión que promuevan la cultura cinematográfica en México y en el mundo.



	<ul style="list-style-type: none">• Establecer, integrar y dirigir el Comité de Programación del Fideicomiso para la Cineteca Nacional, el cual sesionará cuando se requiera, para determinar las películas viables de programar en Ciclos, Muestras y Foros.• Autorizar y vigilar la elaboración y modificación del documento llamado “Tabla Programática”, el cual contendrá en forma detallada los datos de la programación de películas que se exhibirán en el Fideicomiso para la Cineteca Nacional.• Establecer comunicación con la Dirección de Acervos para informarle cuál es el material• perteneciente al Acervo Fílmico que será integrado en la programación mensual o en eventos especiales, para su revisión y preparación.• Planear, implementar y coordinar políticas y procedimientos encaminados a informar al público cautivo y al no cautivo del Fideicomiso para la Cineteca Nacional, sobre la programación y eventos especiales realizados en la Entidad, a través de carteles, invitaciones impresas y electrónicas, premieres, cocteles, etc.• Dirigir y controlar la publicación del “Programa Mensual de la Cineteca Nacional”.• Planear, implementar y coordinar, políticas y procedimientos para la difusión de la información de los objetivos y actividades del Fideicomiso para la Cineteca Nacional a través de los medios de comunicación social.• Planear, coordinar y dirigir estrategias y lineamientos a seguir en la organización de eventos educativos y culturales como Foros de Decisión, Conferencias, Debates, Exposiciones Fotográficas, etc.• Diseñar e implementar sistemas de información, control y evaluación de resultados como indicadores de asistencia, valoración de medios especializados, etc.• Evaluar los procedimientos de la Dirección de Difusión y Programación, para determinar mejoras e instrumentar las adecuaciones pertinentes.
--	--

Con la revisión de sus manuales de áreas desactualizados se identificó que el proceso de ingreso de los materiales es el siguiente:

DIAGRAMA DE INGRESO DE PELÍCULAS A LA CINETECA



Del mapeo de sus procesos operativos se identificó que la preservación es el insumo central de la política implementada por la Cineteca Nacional, ya que de esta se desprenden la difusión y promoción de los productos cinematográficos; no obstante, con la revisión de los informes de evaluación a la política de preservación se identificaron deficiencias operativas, lo que indica que su gestión ha sido inercial, en tanto que carece de una normativa específica que guíe la misma.

II.5 Evaluación de la gestión

Se identificó que la Auditoría Superior de la Federación realizó el estudio “Política Pública de Preservación del Patrimonio Cultural” en 2016, así como la auditoría 182-DS “Fideicomiso para la Cineteca Nacional” correspondiente a la Cuenta Pública 2016, en los cuales se indicó que, en materia de preservación del patrimonio cinematográfico nacional, así como en la política cultura en general, había deficiencias operativas evidentes, como se observa en la tabla siguiente:

RESULTADOS DE LAS EVALUACIONES REALIZADAS A LA POLÍTICA DE PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO CINEMATográfico

Documento	Observaciones	Deficiencias identificadas
<p>“Política Pública de Preservación del Patrimonio Cultural”, 2016</p>	<p>Diseño de la política pública</p> <p>De 2008 a 2013, la Cineteca Nacional destinó los recursos del programa E022 a la identificación, protección, conservación, restauración, mantenimiento, promoción y difusión del patrimonio cultural cinematográfico; sin embargo, debido a las características de los registros contables y financieros, no fue posible identificar la proporción del presupuesto ejercido en cada uno de los componentes referidos.</p> <p>Se identificó que de 2007 a 2013 el CONEVAL no realizó evaluaciones al Pp E022 “Otorgamiento y promoción de servicios cinematográficos.</p> <p>Al respecto, se revisaron las 16 auditorías de desempeño realizadas por la Auditoría Superior de la Federación (ASF), relacionadas con las acciones para la preservación del patrimonio cultural, en el periodo 1999-2012, de las cuales: 6 (37.5%) fueron al INAH; 6 (37.5%), al CONACULTA, y 4 (25.0%), al INBA.</p> <p>En los informes de las auditoría referidas se observó: la falta de indicadores y metas para medir el avance en el cumplimiento de los objetivos de la protección, conservación y restauración del patrimonio cultural; la ausencia de un sistema de información para registrar y acreditar las acciones realizadas para la protección, conservación y restauración de los bienes culturales muebles e inmuebles; la carencia de sistemas contables para determinar los costos incurridos, identificar los gastos y facilitar el control y la fiscalización del ejercicio del presupuesto; la insuficiencias de la información presentada en los principales documentos de rendición de cuentas para determinar el cumplimiento de los objetivos y metas institucionales, y la carencia de los registros públicos de monumentos y zonas arqueológicas, históricos y artísticos.</p> <p>En conclusión, en el periodo 1989-2013 no existió un diseño de evaluación y de rendición de cuentas que permitiera conocer el grado de avance en el cumplimiento de los objetivos y estrategias establecidos en los planes y programas de corto, mediano y largo plazos que formaron parte de la política pública de preservación del patrimonio cultural, pese a que se estableció la obligación legal en los documentos normativos correspondientes</p> <p>(A 2013) De los 478,120 materiales que conformaron el archivo cinematográfico de la Cineteca Nacional, el 23.5% (112,563) es del acervo fílmico, y el 76.5% (365,557), del no fílmico. Todos los materiales cinematográficos son resguardados para asegurar su preservación y promover su difusión.</p> <p>De los 478,120 materiales que conformaron el archivo cinematográfico de la Cineteca Nacional, el 91.4% (436,964) es de su propiedad, y el 8.6% (41,156), ingresó mediante contrato de depósito en custodia y, por lo tanto, no es de su propiedad.</p>	<p>No se pudo identificar los gastos generados por tipo de actividad, por lo que no se puede establecer el costo de la preservación.</p> <p>El programa que agrupa al sector no fue evaluado en sus primeros 6 años de ejecución.</p> <p>No fueron practicadas auditorías al sector cinematográfico en el periodo de 1999 a 2012.</p> <p>El sector cultural tuvo deficiencias operativas como falta metas e indicadores para evaluar sus objetivos; asimismo, careció de sistemas para registrar las acciones y los gastos del sector, así como para realizar inventarios del patrimonio cultural.</p> <p>La ley es letra muerta.</p> <p>A 2013 únicamente el 23.5% del material cinematográfico resguardado por la Cineteca Nacional es material fílmico.</p>

Patrimonio cinematográfico

Con la modificación a la Ley Federal de Cinematografía, en 1999, la Cineteca Nacional recibió la atribución de conservar las películas y sus negativos. Para la conservación de los materiales cinematográficos, la Cineteca Nacional cuenta con la Subdirección de Preservación de Acervos, la cual tiene el objetivo de evaluar y dictaminar el estado físico del material cinematográfico que se recibe, a fin de determinar aquel que cuenta con las características para ingresar a sus archivos.

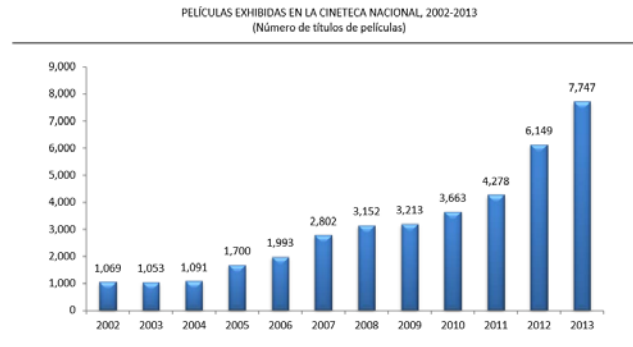
Al respecto, la Cineteca Nacional no contó con sistemas de información que le permitieran registrar el número de materiales cinematográficos diagnosticados y conservados en el periodo 1989-2013. Además, tampoco contó con el diagnóstico sobre el estado físico de los 478,120 materiales cinematográficos identificados y catalogados a 2013, a fin de identificar aquellos que requieren acciones de conservación.

Patrimonio cinematográfico

Con la modificación a la Ley Federal de Cinematografía en 1999, se establecieron como objetivos de la Cineteca Nacional la difusión y promoción del patrimonio cinematográfico.

La exhibición en salas del patrimonio cinematográfico ha sido la principal actividad de promoción y difusión de la Cineteca Nacional; sin embargo, de 1999 a 2001 no contó con una base de datos que registre anualmente el número de películas exhibidas.

A continuación, se presenta el número de películas exhibidas en las salas de la Cineteca Nacional en el periodo 2002-2013.



FUENTE: Elaborado por la ASF, con base en: Cineteca Nacional, Información proporcionada con el oficio núm. FCN/DAF/191/14 del 11 de septiembre de 2014.

Aun cuando la atribución conferida en la reforma de 1999 era la de conservar las películas y sus negativos, desde los años 70 la Cineteca tenía la atribución de recibir las copias de las películas para ser conservadas.

No contó con sistemas de información que le permitieran registrar el número de materiales cinematográficos diagnosticados y conservados en el periodo 1989-2013

Hasta 2001 se comenzó a llevar un registro de las películas exhibidas; sin embargo, no se indicó el porcentaje de películas que pertenece al acervo, lo que significaría que tiene los derechos para poder exhibirlas.

Aumento consistente en el número de películas exhibidas al pasar de 1,069 a 7,747 en 11 años, lo cual se ve reflejado de la misma forma en el número de asistentes. Lo que en comparación con la tendencia de la preservación, hay un crecimiento exponencial, lo que se infiere es la prioridad del sector.

	<p>De 2002 a 2004, el número de títulos exhibidos fue menor de 1,091, y a partir de 2005 comenzó aumentar de forma constante, hasta registrar un incremento del 624.7%, al pasar de 1,069 en 2002, a 7,747 en 2013.</p> <p>Durante el periodo 1999-2013, la asistencia a las exhibiciones de la Cineteca Nacional se incrementó en 77.6%, al pasar de 454,208 en 1999, a 806,803 en 2013.</p> <p>Conclusiones de los resultados de la política pública:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Preservación <p>Los resultados de la evaluación de la política pública de preservación del patrimonio cultural en el periodo 1989-2013 denotaron deficiencias en la investigación, para desarrollar y generar conocimiento y comprensión científica sobre la solución de problemas y fenómenos relacionado con el patrimonio; en la identificación, para ubicar, valorar y cuantificar los bienes y las manifestaciones culturales; en la protección, para prevenir los riesgos en su salvaguardia; en la conservación, para evitar el deterioro y la destrucción de los bienes muebles e inmuebles culturales; en la restauración, para restituir, en la medida de lo posible, sus propiedades y características; en el mantenimiento, para prevenir su demérito a causa de las agresiones antropogénicas, físicas, químicas y biológicas; en la recuperación, para recobrar y rescatar los bienes culturales sustraídos ilícitamente del territorio nacional; en la promoción, para generar los hechos culturales, y en la difusión, para ponerlos a disposición de la población, a fin de que sean disfrutados, apreciados y valorados. Las deficiencias identificadas impiden garantizar la preservación del patrimonio cultural, a fin de transmitirlo incólume a las generaciones presentes y futuras.</p>	<p>En términos de política cultural, en el ámbito de la preservación, los resultados indican que, en el periodo de 1989 a 2013, no se han consolidado los mecanismos de identificación para ubicar, valorar y cuantificar los bienes culturales, así como para asegurar la protección de los mismos, por lo que no se puede garantizar la herencia de los bienes.</p>
<p>182-DS "Fideicomiso para la Cineteca Nacional", 2017</p>	<p>Archivo de la producción cinematográfica nacional</p> <p>En 2016, el FICINE no contó con manuales de procedimientos en los que se establecieran las políticas de operación para la adquisición, depósito y recepción de películas que constituyen el patrimonio cinematográfico nacional.</p> <p>En el año de revisión, se detectó una falta de coordinación entre el FICINE y la Secretaría de Gobernación (SEGOB) en cuanto a que el fideicomiso no solicitó a la secretaría las copias de las películas que ésta recibió para su clasificación y que, conforme a la Ley Federal de Cinematografía, debió remitir al FICINE para su incorporación al acervo fílmico nacional, ya que, en 2016, la SEGOB sólo remitió una película, no obstante de que en ese año, según el Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2016, editado por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), se exhibieron 90 películas nacionales, lo que puso en riesgo la contribución del fideicomiso al cumplimiento del objetivo de conservar las películas de producción nacional señalado en la citada ley.</p> <p>El FICINE, en el transcurso de la auditoría y con motivo de la intervención de la ASF, instruyó las actividades de control necesarias mediante el inicio de las gestiones para coordinarse con la SEGOB para la entrega-recepción de las películas que son clasificadas por la secretaría para su exhibición comercial, en tanto que firmó una minuta de trabajo con la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematográfico (DGRTC) de la SEGOB, en la que acordaron mantener comunicación permanente, que el fideicomiso solicitará a esa dirección la relación de películas mexicanas que han recibido autorización de exhibición comercial y que DGRTC entregará las copias de las películas</p>	<p>En 2016 la Cineteca Nacional no contó con manuales que guiaran el proceso de preservación de materiales del patrimonio cinematográfico.</p> <p>Se identificó que la principal atribución de la Cineteca Nacional, la de recibir las copias de las películas que solicitaban su clasificación fue letra muerta, en tanto que en 2016 la institución únicamente recibió una película por concepto de depósito legal; asimismo, no se indicó cual fue el proceso de conservación de dichos materiales, por lo que no se sabe si fueron diagnosticados antes de preservarse.</p>

	<p>en un periodo no mayor a seis meses luego de ser clasificadas. Asimismo, proporcionó el cronograma de actividades signado por los responsables de elaborar los manuales de procedimientos para la recepción de películas por adquisición, depósito legal y donación, en el cual se detallan las actividades a realizar para documentar el proceso, aprobar el procedimiento e implementar formalmente el manual, y se establecen las fechas de inicio y conclusión de las mismas -de enero a junio de 2018-, con lo que se solventa lo observado.</p> <p>En opinión de la ASF, en 2016, el FICINE erogó 59,071.8 miles de pesos en el Pp E022 con lo que logró tener un acervo acumulado de 393,432 piezas iconográficas, 18,603 películas y 52,089 videos, pero careció de indicadores, metas e información para evaluar su incidencia en atender el problema público relativo a que la preservación, difusión y promoción de la industria del cine nacional requiere mayores apoyos del Estado, así como su contribución al desarrollo de la misma, y no definió conceptualmente lo que debe entenderse por preservación, en términos del rescate, conservación, protección y restauración del patrimonio cinematográfico, tampoco contó con manuales de procedimientos para operar esos procesos mandatados en la Ley Federal de Cinematografía.</p>	<p>En opinión de la ASF la Cineteca Nacional, aun cuando contó con un acervo total de 393,432 piezas iconográficas, 18,603 películas y 52,089 videos, en 2016, se desconoció el criterio utilizado y el procedimiento para preservar dichos bienes cinematográficos, por lo que se desconoció el valor de los materiales preservados.</p>
<p>Seguimiento</p>	<p>Derivado de las observaciones emitidas por la Auditoría Superior de la Federación la Cineteca Nacional se comprometió a mejorar sus procesos de preservación para lo cual indicó que las acciones que realizaría serían las siguiente:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elaborar un diagnóstico integrado por las diferentes áreas del programa, en la cual se incluya la resectorización a la Secretaría de Cultura. • Actualización de la MIR con base en el objetivo general de “Fortalecer la cultura audiovisual de nuestra sociedad mediante la preservación del su acervo fílmico, video gráfico, documental e iconográfico, así como la difusión de destacadas creaciones del cine nacional y mundial”, y el especificó de “Mantener y consolidar a la Cineteca Nacional como el principal archivo fílmico del país y uno de más sobresalientes internacionalmente” y de “Promover permanentemente el rescate, preservación, investigación, promoción y difusión del patrimonio cinematográfico de México y del mundo, en colaboración con instituciones nacionales e internacionales.” • Actualizar el árbol de problemas en los términos siguientes: Causas: No se promueven ni difunden lo suficiente las producciones de calidad; rápida obsolescencia de tecnologías para la producción cinematográfica; no existen suficientes acervos debidamente catalogados y preservados de acuerdo con su importancia histórica, artística y cultural; insuficiencia de foros donde se proyecte material cinematográfico de calidad internacional e insuficiencia de foros públicos para promover la cultura fílmica y fomentó de nuevas generaciones de cinéfilos, críticos, investigadores y creativos. Problema: La actividad cinematográfica nacional enfrenta limitaciones para producir, exhibir, resguardar y preservar sus obras, así como, para fomentar y capacitar profesionales de la industria. Efecto: Se pierde el sentido histórico y social del cine nacional como una expresión de identidad cultural. <ul style="list-style-type: none"> • Se elaboró un diagnostico en el que se definió el concepto de “patrimonio cinematográfico nacional” en términos del “conjunto de materiales cinematográficos que deben ser preservados, independientemente del 	<p>Si bien la Cineteca Nacional mostró disposición para implementar medidas que contribuyeran a la valoración de la actividad de preservación, en tanto que indicó que realizaría un diagnóstico para actualizar la información del sector; como el árbol de problemas y los respectivos indicadores de desempeño institucionales, no hay evidencia de que haya aplicado dichas medidas.</p> <p>Y por último, lo más importante, se definió conceptualmente el término de “patrimonio cinematográfico nacional”, como “el conjunto de materiales cinematográficos que deben ser preservados, independientemente del soporte o formato, así como los objetos, productos derivados, obras e intangibles relacionados, tales como materiales literarios y artefactos y otros como fotografías, dispositivas y gráficos”; asimismo, se establecieron criterios para determinar la importancia de las 300 obras más representativas a nivel nacional;</p>

	<p>soporte o formato, así como los objetos, productos derivados, obras e intangibles relacionados, tales como materiales literarios (libros, guiones, manuscritos), publicitarios (carteles, foto montajes, stills) y artefactos (equipo técnico) y otros como fotografías, dispositivos gráficos", definición que tomó como base para delimitar los criterios de selección de las películas nacionales más representativas, para lo cual se realizó una selección de 300 películas mexicanas, misma que serán actualizadas bianualmente tomando en consideración los siguientes criterios:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fuentes bibliográficas y hemerográficas. - Premios nacionales e internacionales obtenidos. - Representatividad de una época o movimiento (corrientes, géneros, estilos). - Trascendencia en el tiempo. - Significado en el contexto político, histórico y social. - Obras maestras o grados clásicos (directores, productores, fotógrafos, guionistas, actores y actrices). <p>Además, en el citado diagnóstico se establecieron 4 estrategias para la preservación de los materiales cinematográficos, en términos del "rescate de películas (transferencia a otro soporte, análogo o digital)", "protección (diagnóstico/ revisión/ estabilización de materiales)", "conservación (mantenimiento en las condiciones adecuadas)" y "restauración (recuperación integral)". El documento elaborado por el FICINE identifica el tipo de material preservado por el fideicomiso de cada película seleccionada y ordena las producciones cinematográficas por título, director, año, materiales fílmicos, videográficos, iconográficos y documentales; también estableció el indicador denominado "Patrimonio cinematográfico nacional", con el cual mide el número de películas destacadas actualizadas, tiene como método de cálculo "(películas actualizadas durante el año t/ total de películas destacadas)" y fija una tasa de crecimiento del 5.0% anual. Con la elaboración del diagnóstico, el FICINE estableció los elementos para evaluar y cuantificar el patrimonio cinematográfico general.</p> <p>No obstante, con la revisión de los documentos de rendición de cuentas no se identificó evidencia de que se hayan implementado dichas medidas.</p> <p>Asimismo, se identificó que el 4 de abril de 2017 se realizó el "Quinto Convenio Modificatorio al Contrato Constitutivo", el cual fue la base para iniciar las gestiones de actualización de la estructura orgánica; además, se constató que el fideicomiso registró en el SAREO la propuesta de estructura y que se llevó a cabo una reunión con el Oficial Mayor de la Secretaría de Cultura (SC) para realizar la revisión y análisis de la misma, por lo que el FICINE acreditó que ha comenzado con el proceso de actualización de su estructura y con ello de sus manuales de las áreas operativas.</p>	<p>además de haber comenzado la actualización de su estructura orgánica y de sus manuales correspondientes. Sin embargo, no fue posible corroborar que dichos cambios hayan sido instrumentados, en tanto que dichos cambios no fueron reportados en las Cuentas Públicas sucesivas; además de que los criterios de preservación definidos fueron generales y no se estableció un documento en el que quedaran asentados los materiales considerados como patrimonio cinematográfico nacional.</p>
--	--	--

FUENTE: Elaboración propia con información de la Auditoría Superior de la Federación en los documentos "Política Pública de Preservación del Patrimonio Cultural", 2016, y 182-DS "Fideicomiso para la Cineteca Nacional", 2017.

Los hallazgos de las revisiones realizadas por la ASF indican, que la política de preservación ha funcionado de manera inercial, en tanto que, desde 1989 a 2013, la Cineteca Nacional careció de sistemas de información que le permitieran registrar el número de materiales cinematográficos, así como del estado de estos; además, no pudo acreditar el material cinematográfico diagnosticado, ni el proceso de la conservación de los bienes culturales. Asimismo, no contó con estadísticas de las películas exhibidas, de las películas que pertenecían al acervo, ni contó con metas y objetivos de corto, mediano y largo plazo, por lo que la gestión de la Cineteca Nacional no estuvo orientada a resultados.

Otro indicio relevante es que, el Pp E022, no fue evaluado ni por el CONEVAL ni por la ASF hasta 2016, lo que refiere a que el sector cultural, y, sobre todo, el sector cinematográfico, no fue considerado como una actividad esencial para las entidades de evaluación.

En materia de gestión, la ASF, no pudo acreditar que la Cineteca Nacional contara con manuales de preservación, ni un control presupuestario, por lo que se desconoció el costo de la actividad y los criterios internos para seleccionar los materiales cinematográficos, que a 2018 fueron 403,658 materiales iconográficos, 56,784 videográficos y 18,936 fílmicos.

Si bien la atribución de la Cineteca Nacional de recibir las películas en depósito legal para su respectiva clasificación data de la década de los 70, fue hasta 1999, que dicha atribución, se ve reforzada para que la institución tuviera como actividad prioritaria la conservación de materiales cinematográficos; sin embargo, hay ambigüedad en los términos de la ley, en tanto que el único criterio de preservación claro fue el depósito legal, pero no indica si los materiales serán seleccionados por características de relevancia histórica, estética o algún otro factor como la identidad. Asimismo, en 2016, la entidad únicamente recibió una película en depósito legal, lo cual denota que la ley es letra muerta, y tomando en consideración el pasado de censura política pareciera ser que la clasificación es un mero pretexto para la censura, en tanto que, desde la creación de la institución no se ha generado un ambiente de gestión propicio para la preservación de los bienes culturales cinematográficos.

Asimismo, si bien la Cineteca Nacional se comprometió a implementar mejoras en 2017 – 2018 , derivadas de la fiscalización realizada por la ASF, como la autorización de sus manuales de operación, sus indicadores, su diagnóstico, así como el establecimiento de criterios de relevancia, para garantizar que se preserven las películas del patrimonio cinematográfico nacional y que, como acto inicial, había establecido una meta de preservar los materiales de las 300 películas más representativas del cine mexicano, dichos compromisos se quedaron en el olvido, pues no hay evidencia de que se hubieran realizado algunas de las mejoras propuestas.

II.6 Intermedio

En la primera parte de este capítulo vimos la primera evolución del cine nacional, la cual estuvo marcada por la novedad y por el carácter transitorio de las películas, escenas de la vida diaria que fueron evolucionando del registro de personas comunes, obreros saliendo de la fábrica, niños jugando en los parques, escenas de presentaciones artísticas de la época, hasta convertirse en arma política, en tanto que se exploraron las posibilidades de reproducción simbólica del poder, desde Porfirio Díaz andando a caballo, actuando para la cámara como estrella de cine, pasando por Pancho Villa en la revolución comandando a los centauros del norte, pasando por Álvaro Obregón exponiendo escenas revolucionarias en las convenciones que llevaron a la renovación de la constitución política nacional.

Asimismo, los poderosos no tardaron en encontrar el poder pedagógico del sexto arte, al realizar grabaciones gubernamentales orientadas a provocar valentía y orgullo del cuerpo militar de la época; sin embargo, al descubrir este aspecto, el cine se tornó como arma política de la ciudadanía y la censura no se hizo esperar, primero a nivel local se impusieron normas para regular la moral de la sociedad, que luego se hizo oficial en los reglamentos, este hecho es relevante porque durante mucho tiempo, a casi 80 años, la principal regulación del sector fue la de la censura, evolucionando a una forma más civilizada con el nombre de clasificación de películas; sin embargo, dicha actividad recayó en las secretarías de gobierno de los diferentes sexenios.

Otro hecho relevante fue el crecimiento del sector, que obligó a los trabajadores a organizarse, los cuales lograron visibilizar la importancia del sector, que por mucho tiempo se centró en las grandes estrellas del cine mexicano como Jorge Negrete o Pedro Infante, estos sindicatos lograron incidir en el ambiente político de la época y visibilizaron el trabajo de los camarógrafos, directores, guionistas, escenógrafos, entre otros.

También, destaca la importancia de las distribuidoras, que, desde mediados del Siglo XX, comenzaron a condicionar a las exhibidoras, y que como veremos en el siguiente capítulo, su presencia ha venido a hegemonizar el sector cinematográfico.

El aspecto industrial del cine se acrecienta con el tiempo y su carácter monetario genera tensión política, ya que los materiales para la producción cinematográfica empiezan a ser controlados por el gobierno como un tipo de censura indirecta; asimismo, los grandes productores del cine internacional comienzan a tener un poder hegemónico cedido por el poder político nacional, a fin de evitar la expresión de los directores nacionales, por lo que el cine tiene una nueva transformación hacia contenidos más comerciales.

En materia institucional, en la década de los 40, se abre la puerta al primer acercamiento de una política de preservación, que al comparar la evolución de la política internacional de México, se inscribe en la tendencia internacional sin muchos ánimos de cumplimiento de compromisos, en tanto que la política va a la deriva por los siguientes 30 años, hasta que se establece como obligación la preservación de materiales fílmicos, otro intento que quedaría en letra muerta hasta que a finales de los noventas, y la primera década del Siglo XXI, se refirma la atribución de conservación de materiales fílmicos.

Esto no quiere decir que en ese periodo no se hubieran recibido materiales cinematográficos; sin embargo, la política fue vista como un cargo nobiliario, por lo que representaba la industria del cine, glamur, dinero y exposición pública, ejemplo de ello es el terrible incendio que sufrió la Cineteca Nacional en los años ochenta, cuando la entidad era dirigida por la hermana del presidente en turno, evento que reveló que las condiciones de resguardo no eran las adecuadas, pues las bóvedas no estaban habilitadas para los materiales inflamables en los que se filmaron muchas de las películas en la primera mitad del Siglo XX, material que ha incidido en gran medida para la desaparición de la huella cinematográfica, pues marca el ritmo de la degradación de la memoria cinematográfica nacional.

Al revisar los planes de desarrollo nacionales de los noventas, que fueron los primeros instrumentos de planeación objetiva, o por lo menos lo intentaron, se observa que el cine es considerado una prioridad nacional, pero dichos pronunciamientos no se concretizan en acciones institucionales, cosa que sucede hasta la implementación del Presupuesto Basado en Resultados en 2008, con el cual se observa la dimensión real de la política, en tanto que, se puede dar seguimiento al cumplimiento de los objetivos institucionales y sobre todo del cumplimiento de las metas de preservación.

Si bien la política de preservación ha estado marcada por el ánimo político de censura, la poca disposición para su maduración y el franco olvido de la misma, a contraviento, ha ido madurando institucionalmente, de migrar, en los años ochenta, de la Secretaría de Gobernación a la de Educación Pública, y posteriormente de CONACULTA la Secretaría de Cultura, casi treinta años después.

Y, si bien es cierto que su instrumentación ha sido inercial, al no contar con normas claras, la entidad ha mostrado que sin dirección ha logrado preservar materiales; sin embargo, el valor de estos depende más de los gestores de la política, que de los manuales o la normativa que ha guiado su gestión.

Otro rasgo que destacar es que, si bien la Cineteca Nacional logró su independencia institucional de la Secretaría de Gobernación, el único criterio que se define en la ley, hace la entidad siga dependiendo indirectamente de la misma.

Asimismo, ese hecho pone en duda el objetivo institucional de preservar los bienes del cine, ya que se refiere a la clasificación de películas para su exhibición, que es la herencia de ese trabajo antiguo de censura política y del registro fílmico, por lo que institucionalmente, aunque la Cineteca Nacional este sectorizada en otro ramo, sigue dependiendo de la secretaría, situación que se confirma al observar que entidad no cuenta con manuales de operación, en los que se determinen los criterios de preservación del patrimonio cinematográfico nacional.

Asimismo, aun cuando cuenta con indicadores de preservación por tipo de material iconográfico, fílmico y videográfico, no se logra identificar la importancia de los mismos, ya que, no se distingue de una película casera realizada por un ciudadano común, de las primeras grabaciones de 1900, en las que se detallan los primeros registros de la vida de esa época, los cuales al ser más escasos tienen un valor histórico, estos detalles no logran observarse en los documentos de rendición de cuentas institucionales.

Derivado de las deficiencias identificadas en la gestión de la Cineteca Nacional, al no tener un control de la operación, pues se careció de metas, objetivos e indicadores, así como de manuales y de criterios de preservación, tanto para seleccionar los bienes, como para el proceso de conservación de los mismos, y al carecer de mecanismos presupuestarios para valorar el costo de la preservación, al ser una actividad olvidada tanto por el ejecutivo federal, como por las entidades evaluadoras como el CONEVAL y la ASF, se infiere que el proceso de valoración como bien público es reducido.

En el siguiente capítulo se pondrá en perspectiva el único criterio de preservación establecido en la Ley Federal de Cinematográfica, respecto de la entrega a depósito legal de las películas clasificadas en el periodo de 2007 a 2018; así como del número de películas producidas y estrenadas en ese periodo, con esos datos se expondrá el comportamiento del sector cinematográfico nacional en relación con la hegemonía mundial del cine estadounidense, y a partir de ese comparativo, y en comparación con la gestión realizada por la Cineteca Nacional, se evaluará el valor público que se desprende de su gestión, lo que pareciera ser una gestión inercial, pero dependiente del factor humano, lo cual pudo generar un valor público paralelo a las deficiencias operativas.

El método comparativo será aplicado no tomando como perspectiva la gestión de otra entidad dedicada a la preservación de materiales cinematográficos, sino al ideal establecido en el diseño normativo, por lo que el ideal será tomado a partir del criterio que da origen a la cineteca y se establecerá el paralelismo de su gestión.

Capítulo 3. La secuencia, dónde se muestran los efectos de la clasificación de películas.

En este capítulo se pondrá a prueba el principal criterio establecido en la ley, para la preservación de películas del patrimonio cinematográfico nacional, el depósito legal de las películas. Por medio de este mecanismo, las películas son presentadas, por los distribuidores, para su clasificación y posterior exhibición comercial de las mismas, y si bien es un criterio bastante acotado, es de relevancia, ya que, toda la política de preservación se sustenta en este precepto legal.

Como se observó en el capítulo anterior, el único criterio claramente definido, que guio la preservación en México, hasta 2018, fue la entrega de una copia de cada una de las películas que buscarán su clasificación con la DGRTYC de la Secretaría de Gobernación, por lo cual se creó una base de datos con todas las películas clasificadas desde 2007 a 2018, a fin de identificar el número, la procedencia y la diversidad de películas que debieron ser ingresadas al acervo de la Cineteca Nacional.

Se revisaron los datos registrados por el IMCINE su anuario estadístico, que publica desde 2010, para contrastar los datos que informa la Secretaría de Gobernación, respecto de la clasificación de las películas.

Otro aspecto a identificar es el número de películas mexicanas que fueron clasificadas y la relación de éstas con las películas de otros países, particularmente las películas estadounidenses, que como vimos en el capítulo anterior tuvieron un papel hegemónico desde inicios de la era cinematográfica en el Siglo XX, este elemento es de relevancia, ya que el imperativo legal, de preservar todo el material clasificado, va encaminado por el ámbito internacional de preservar la memoria histórica del mundo; sin embargo, la base legal poco clara ha impedido que se definan acciones priorizadas de preservación de materiales cinematográficos, lo cual obligaría legamente a preservar todas las películas de otros países que fueran exhibidas en nuestro país, sin hacer distinción de los materiales de relevancia cultural en nuestro espacio geográfico.

III.1 Criterios de clasificación

Para poder realizar la verificación del principio de clasificación, se revisó el documento “Películas Autorizadas”, emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, el cual correspondió al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018; asimismo, se hizo un recuento de los registros clasificando la siguiente información; “películas autorizadas”, “mes de autorización”, “año de autorización”, “año de producción”, “país”, “clasificación”, “duración”, “tipo de película”, “director”, “número de rollos” y “distribuidor”.

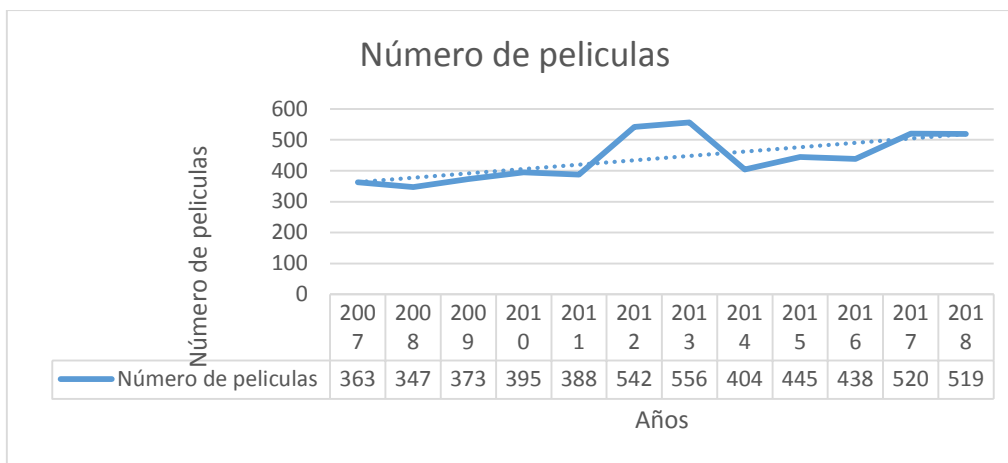
En el periodo de 2007 a 2018 se identificó que la DGRTC clasificó un total de 5,290 películas, de las cuales 4,796 películas provinieron de 66 países diferentes, y 826 fueron mexicanas; asimismo, las otras 494 películas restantes fueron coproducciones, de las cuales 97 tuvieron participación mexicana.



FUENTE: Elaboración propia con información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018. (Gráfico 7)

En la gráfica se muestra la concentración de procedencia de los países, en azul fuerte se muestran los países con el mayor número de películas clasificadas y de color azul claro se muestran los países con menor número de películas clasificadas; asimismo, de color negro se presentan los países que no tuvieron ninguna película clasificada para exhibirse en México.

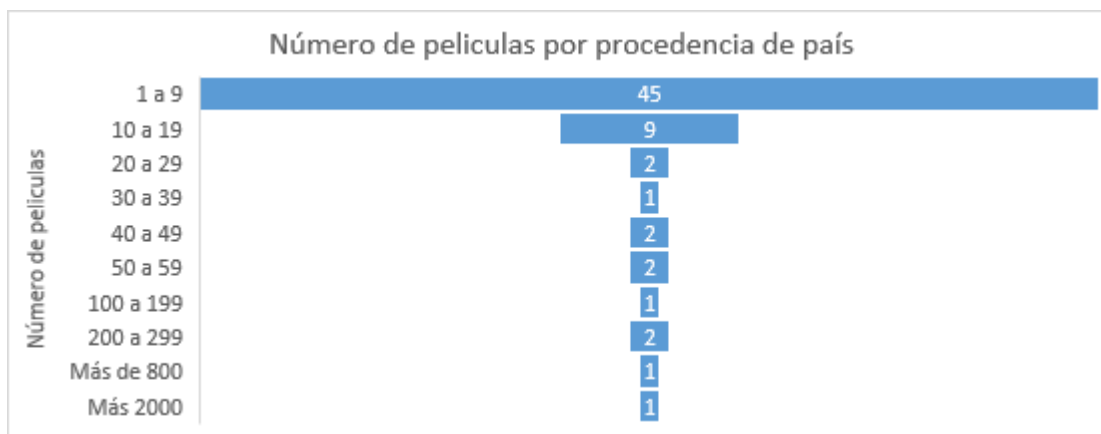
En cuanto al número de películas registradas por la SEGOB, en el periodo de 2007 a 2018, se identificó que de 2007 a 2011, se registraron entre 363 a 395 películas, lo cual representó una tendencia al alza, que alcanzaría su punto máximo en 2012 y 2013, con 542 y 556 películas, respectivamente; asimismo, aun cuando de 2014 a 2016 se muestra una contracción en el número de películas que solicitaron su clasificación, que osciló entre 404 y 438, en 2017 y 2018 se identifica un nuevo aumento en el número de películas clasificadas, 520 y 519, en cada año, como se muestra en la gráfica siguiente:



FUENTE: Elaboración propia con información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018. (Gráfico 8)

En cuanto al número de películas por país de procedencia se identificó que la mayor parte de las películas provinieron de E.E.U.U., en tanto que registró un total de 2,908 películas, de las que 2,750 producciones fueron directas de ese país, y 158 fueron coproducciones, por lo que, el 52.0% de las 5,290 películas registradas en el periodo, correspondieron a ese país.

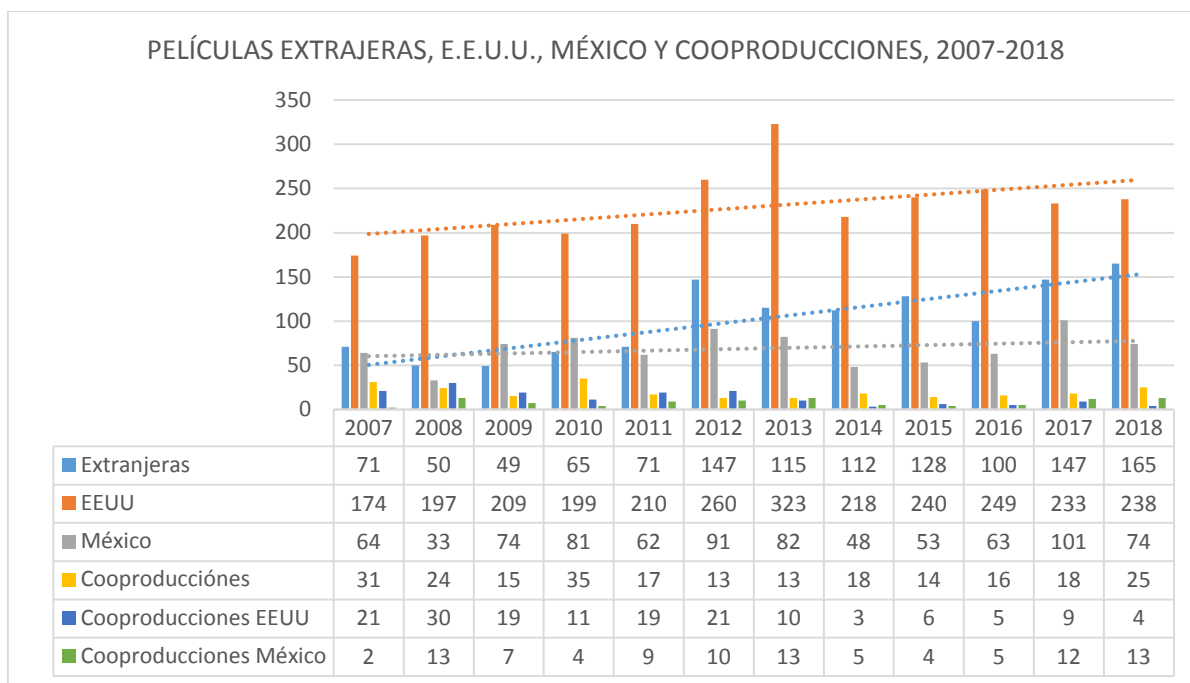
Por otra parte, se identificó que las películas restantes provinieron de 66 países diferentes; sin embargo, aunque la variedad de países fue bastante amplia, la cantidad de películas presentadas por país fue acotada, en tanto que de 45 países únicamente provinieron entre 1 y 9 películas, de igual forma, de 9 países procedieron, entre 10 y 19 películas, respectivamente, y de allí en adelante la diversidad se ve reducida, en los estratos de 20 a 29 películas a 50 a 59, las películas provienen de 1 y 2 países, lo cual se acota más en los estratos de 100 a 199, 200 a 299, y en los últimos estratos de más de 800 y más de 2,000, los cuales corresponden a México y E.E.U.U, como se muestra a continuación:



FUENTE: Elaboración propia con información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018. (Gráfico 9)

Los estratos que más concentraron películas van desde más de 20, hasta más de 2,000, provienen de 12 países: Brasil, 21 películas; Australia, 22 películas; Argentina, 31 películas; Italia, 43 películas; Canadá, 47 películas; Alemania, 58 películas; Japón, 58 películas; España, 131 películas; Reino Unido, 243 películas; Francia, 299 películas; México, 826 películas, y E.E.U.U., 2,750 películas. Sin embargo, en este conteo no están consideradas las coproducciones extranjeras, mexicanas, ni estadounidenses.

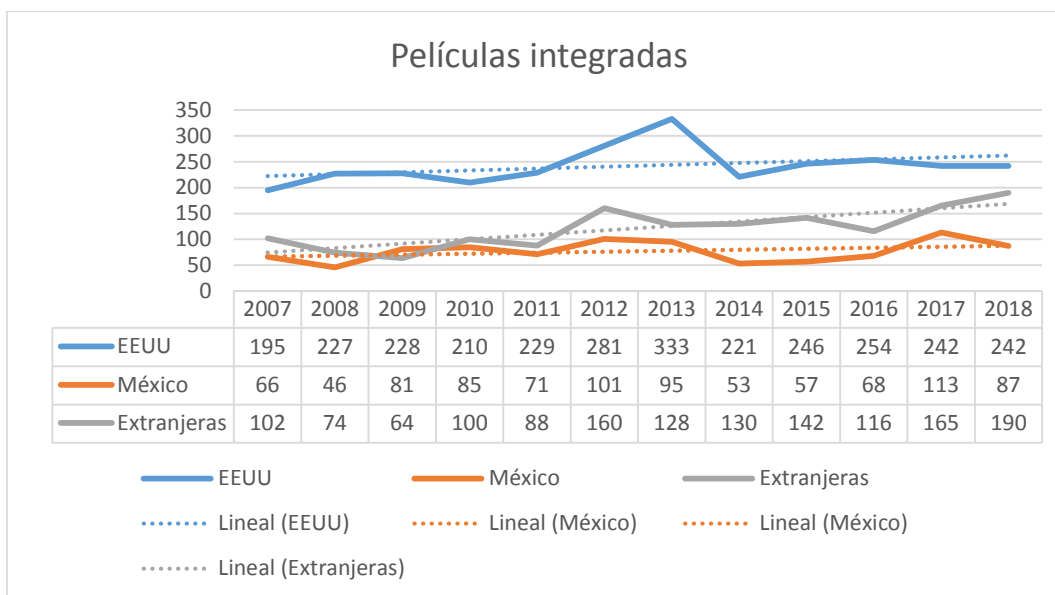
Para identificar la concentración películas que provinieron de otros países, se conjuntaron en el estrato de películas extranjeras, como se muestra en la tabla siguiente:



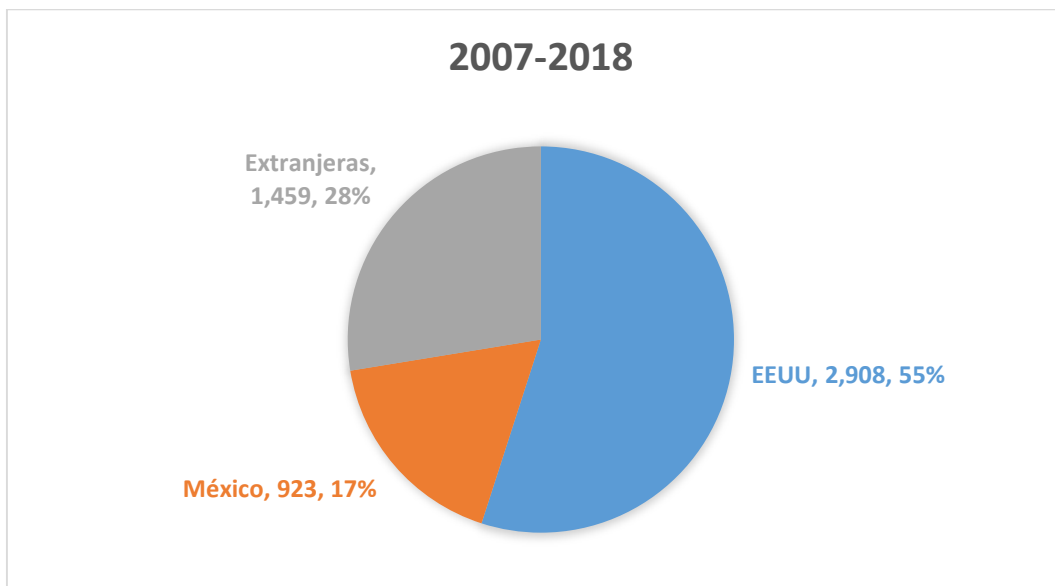
FUENTE: Elaboración propia con información del documento "Películas Autorizadas" emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018. (Gráfico 10)

Con el análisis comparativo se observa que mientras que las películas extranjeras y, de origen estadounidense, tienen una tendencia ascendente, las películas mexicanas presentan una tendencia estable con ligeras variaciones anuales, siendo 2008 el año con menos películas clasificadas (33 películas) y 2017 con más películas registradas (101 películas); sin embargo, el número de películas extranjeras tiene una clara tendencia a la alza partiendo de 2008, con 50 películas registradas, hasta 2018, con 165 películas clasificadas; asimismo, las películas de origen estadounidense pasaron de 174 películas, en 2007, a 323 películas, en 2013, no obstante, la tendencia se mantiene por encima de 200 películas anuales en el periodo, más del doble que las mexicanas.

Para poder apreciar de mejor maneja la tendencia de películas clasificadas se integraron en tres estratos las películas, tanto nacionales como las de origen extranjero, incluyendo producciones individuales y las coproducciones, así como las películas de origen estadounidense, por año y en total del periodo:



FUENTE: Elaboración propia con información del documento "Películas Autorizadas" emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018. (Gráfico 11)

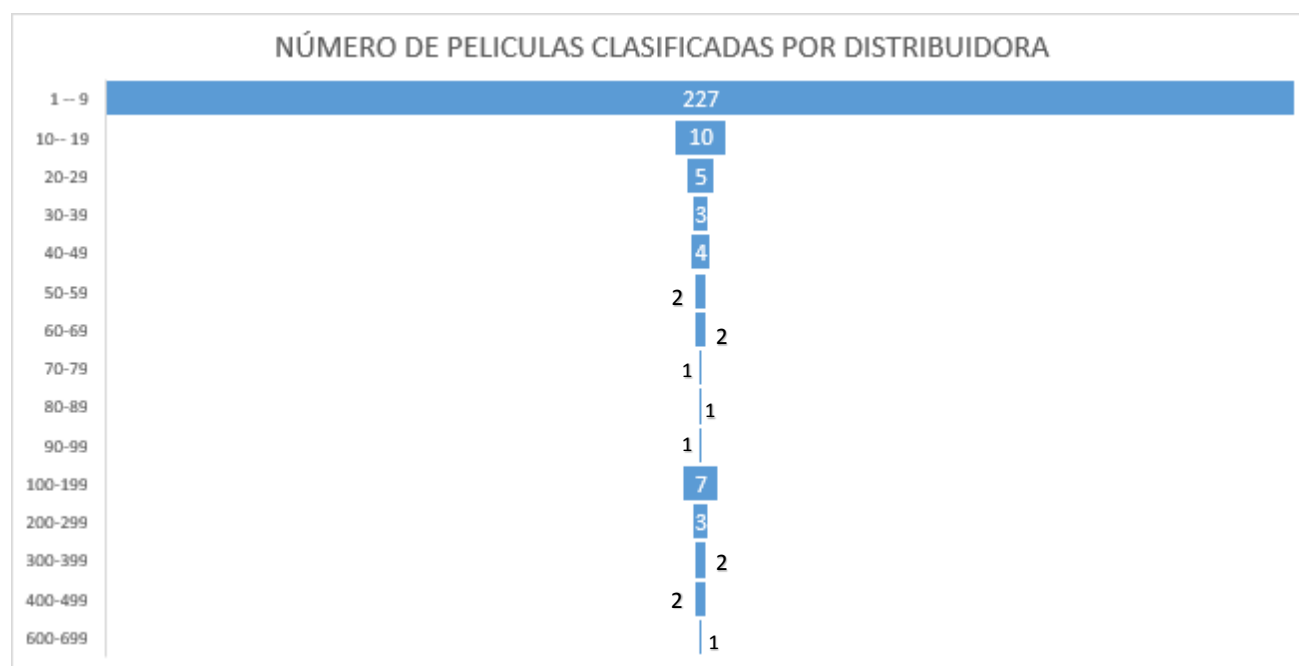


FUENTE: Elaboración propia con información del documento "Películas Autorizadas" emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018. (Gráfico 12)

Partiendo de los datos presentados, se observa que la hegemonía de películas es estadounidense, este elemento es relevante en tanto que la ley establece que se preservaran todas las películas que sean

clasificadas; sin embargo, al ser tan general el mandato se pierden los criterios que posibilitarían la focalización de los materiales cinematográficos que ingresan a las bóvedas de la Cineteca Nacional. Y si bien, la Cineteca Nacional, tiene la posibilidad de preservar otros materiales cinematográficos, no se establecieron criterios, ni lineamientos para su priorización e identificación.

Otro elemento de interpretación es que se delegó en los distribuidores la selección de los títulos relevantes a resguardar, en tanto que son ellos quienes definen los materiales fílmicos a comercializar, buscando un beneficio económico y no su importancia histórica o relevante en términos culturales, para ser considerados como patrimonio cinematográfico nacional, por lo que se hizo un análisis del número de distribuidoras que intervinieron en la solicitud de películas, como se muestra en el cuadro siguiente:



FUENTE: Elaboración propia con información del documento "Películas Autorizadas" emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018. (Gráfico 13)

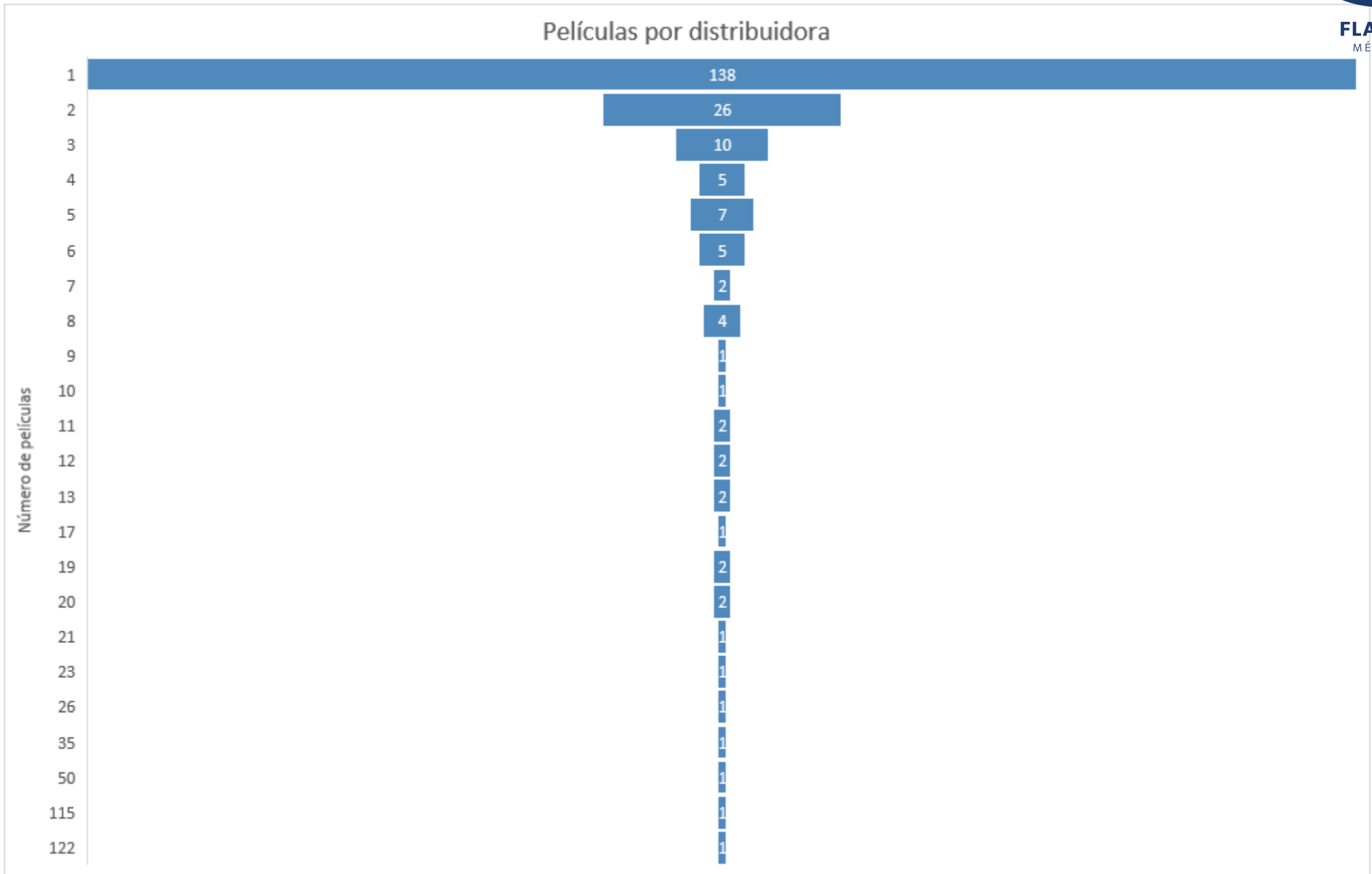
Se identificaron 271 distribuidoras diferentes en el periodo de 2007 a 2018; sin embargo, es evidente la concentración de películas presentadas, ya que, 227 distribuidoras solicitaron la clasificación de entre 1 a 9 películas, clasificando en ese periodo 419 películas; asimismo, en el rango de 10 a 99 películas, fueron 29 distribuidoras a las que les fueron clasificadas 1,023 películas; no obstante, únicamente 15 distribuidoras concentraron el mayor número de películas clasificadas, de entre 100 y más de 600 películas, con un total de 3,848 películas en ese periodo.

Es contrastante que 227 distribuidoras hayan acumulado únicamente 419 películas clasificadas en el periodo estudiado, mientras que 15 acumularon 3,848 películas clasificadas, y aun si se redujera más el



número del estrato, considerado solamente a los que acumularon más de 300, sumarían 2,234 películas clasificadas, el 42.2% de total de películas clasificadas.

El caso de las películas mexicanas se presenta en la gráfica siguiente:



FUENTE: Elaboración propia con información del documento "Películas Autorizadas" emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018. (Gráfico 14)

En el rubro de películas mexicanas se identificó que, si bien fueron 138 distribuidoras las que solicitaron la clasificación de un mismo número de películas mexicanas, y que fueron 61 distribuidoras, las que solicitaron la clasificación de entre 2 y 10 películas, acumulando 216 películas, lo que representó el 23.4% de las 923 películas en el periodo de 2007-2018, y que únicamente fueron 14 distribuidoras las que solicitaron la clasificación de las 569 películas restantes, y de las cuales, los últimos dos estratos acumularon 237 películas, 25.7%, refiere a que, aunque se sigue una tendencia de acumulación similar a la presentada con la totalidad de las películas por país, la distribución es mayor.

Asimismo, 5 instituciones públicas las que solicitaron la clasificación de 141 películas en el periodo, como se muestra a continuación:

PELÍCULAS CLASIFICADAS POR INSTITUCIONES PÚBLICAS

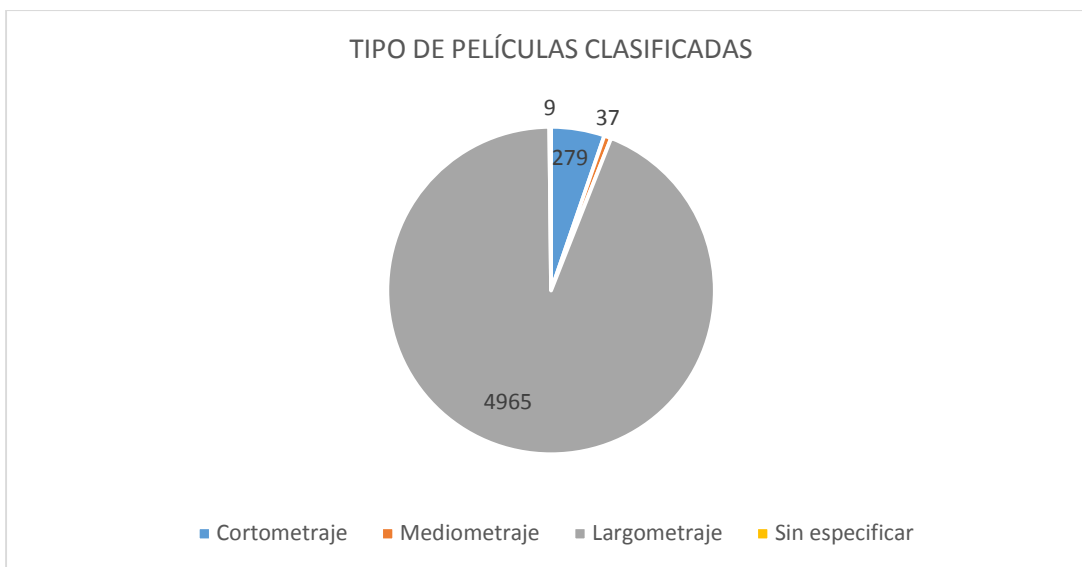
Institución	Número de películas	%
CCC	1	0.7
CHURUBUSCO	2	1.4
UNAM	2	1.4
Cineteca Nacional	21	14.9
IMCINE	115	81.6
Total	141	100.0

FUENTE: Elaboración propia con información del documento "Películas Autorizadas" emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018.

Del total de películas clasificadas por instituciones públicas el 98.6% correspondió al sector cinematográfico nacional y el 1.4% a una institución educativa; asimismo, el IMCINE fue quien acumuló 81.6% del total de películas a las que se hace referencia, y la Cineteca Nacional el 14.9%.

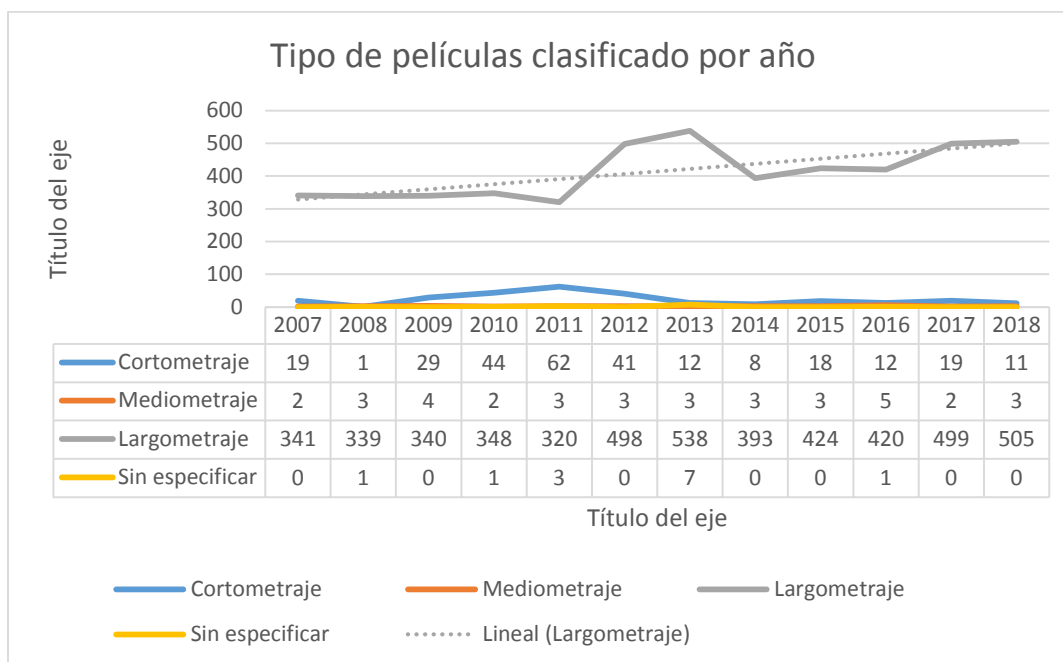
Además, de las 923 películas mexicanas registradas, las que fueron clasificadas a solicitud de las entidades del sector representó el 15.3%. Por lo que, de considerar el mandato legal de clasificación, la Cineteca Nacional, únicamente hubiera intervenido en la selección de 21 películas para su preservación, o que en términos porcentuales representaría el 0.4% de las 5,290 películas clasificadas en el periodo, y el 2.3% del total de películas mexicanas.

En relación con la duración de las películas clasificadas, las cuales obedecen a los formatos de cortometraje, medimetraje y largometraje, se identificó que, en el periodo de 2007 a 2018, fueron clasificados por la SEGOB 4,965 largometrajes, 37 medimetrajes, 279 cortometrajes y de 9 no se especificó la duración del material fílmico, como se presenta a continuación:



FUENTE: Elaboración propia con información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018. (Gráfico 15)

Del total de películas clasificadas, se identificó que, en cuanto al número de cortometrajes, se observó un incremento considerable en el periodo de 2009 a 2012, el cual comenzó a disminuir a partir de 2013; asimismo, en el ámbito de los mediometrajes se observa una estabilidad en el periodo que va de 2 a 5 películas por año. Sin embargo, la tendencia de los largometrajes va en crecimiento, el cual se ve más acentuado de 2011 a 2018.

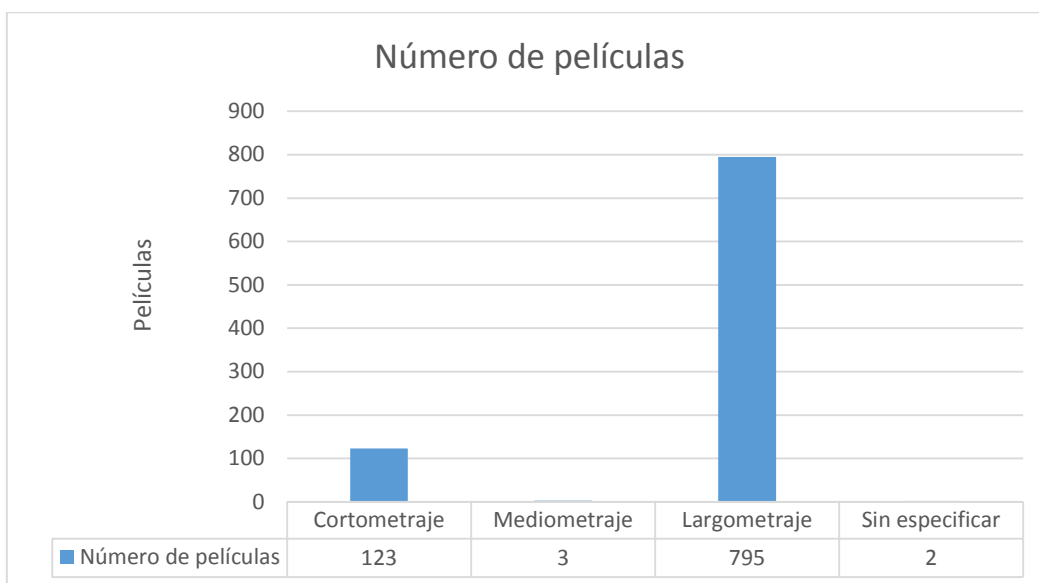


FUENTE: Elaboración propia con información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018. (Gráfico 16)

En el ámbito nacional, de las 923 películas mexicanas que fueron clasificadas, el 86.1% fueron largometrajes, 13.3% fueron cortometrajes, únicamente el 0.3% fueron mediometrajes, y del 0.2% no se especificó su formato.

PELÍCULAS MEXICANAS POR TIPO DE PRODUCCIÓN		
Tipo de película	Número de películas	%
Cortometraje	123	13.3
Mediometraje	3	0.3
Largometraje	795	86.1
Sin especificar	2	0.2
Total	923	100.0

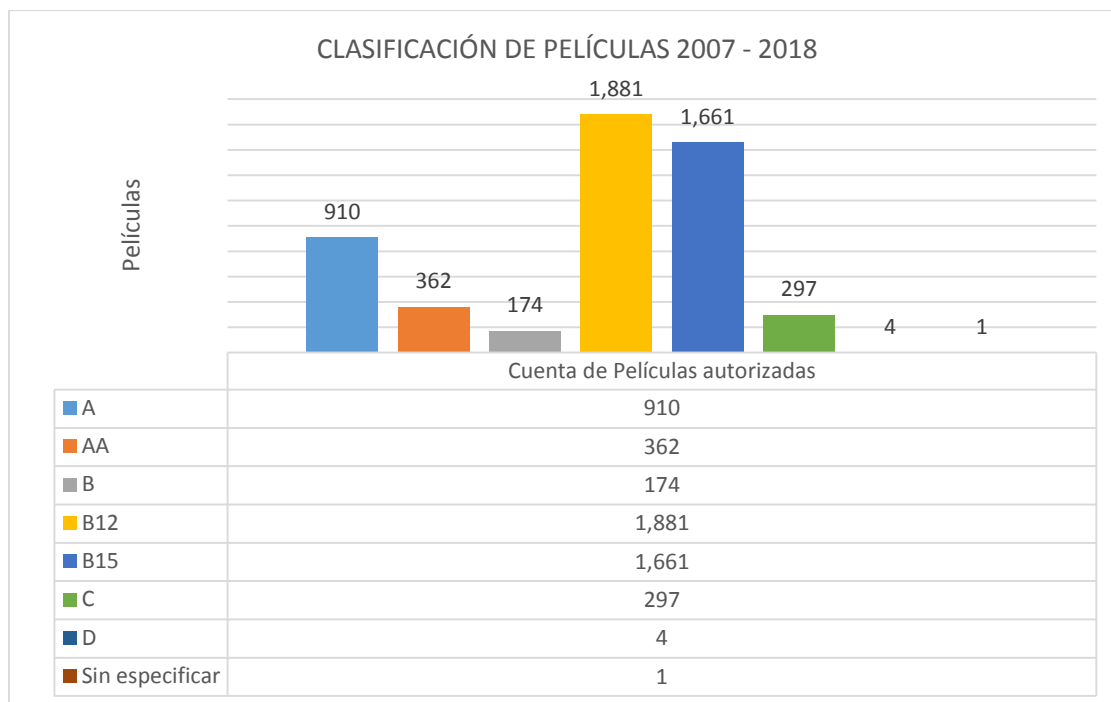
FUENTE: Elaboración propia con información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018.



FUENTE: Elaboración propia con información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018. (Gráfico 17)

De los 123 cortometrajes identificados, 107 fueron clasificadas a solicitud del IMCINE, lo que representó el 87.0% del total de cortos clasificados; asimismo, 28 largometrajes fueron clasificados a solicitud del IMCINE y de la Cineteca Nacional, lo que representó apenas el 3.5% del total de largometrajes clasificados, de los cuales 20 fueron de la Cineteca Nacional y 8 del IMCINE. Además, de los tres mediometrajes registrados, uno fue solicitado por la Cineteca Nacional.

En cuanto al tipo de clasificación otorgada a las películas, la clasificación con mayor número de películas fue la B12 con 1,881 películas, seguida de la B15 con 1,661 películas, y en el tercer puesto fue la A con 910 películas, y la que obtuvo menor número de clasificaciones fue la D con 4 películas.



FUENTE: Elaboración propia con información del documento "Películas Autorizadas" emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018. (Gráfico 18)

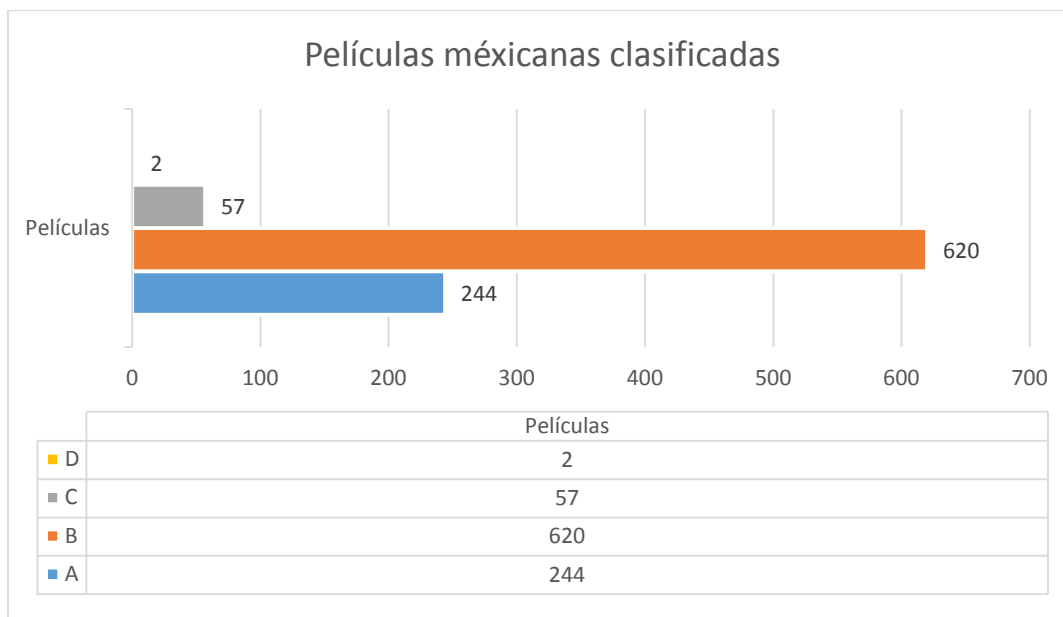
Si se agrupan en 4 clasificaciones diferentes, partiendo de sus generalidades, se identifica que las películas que fueron clasificadas con la categoría B abarco el 70.2%, seguida de las películas tipo A, con el 24.0%, y por último las películas C, con el 5.6%, y las D, con 4.0%; asimismo, únicamente 1 película no fue clasificada por la SEGOB.

PELÍCULAS CLASIFICADAS 2007 - 2018

Clasificación	Películas	%
A	1,272	24.0
B	3,716	70.2
C	297	5.6
D	4	0.1
Sin especificar	1	0.1
Total	5,290	100.0

FUENTE: Elaboración propia con información del documento "Películas Autorizadas" emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018.

En cuanto a las películas mexicanas clasificadas se observa que siguieron la misma tendencia que a nivel general, las películas con denominación B fueron las que tuvieron mayor número, con 620 películas, las de clasificación A, tuvieron 244 películas, las C, 57 películas y las D, fueron únicamente 2 películas.



FUENTE: Elaboración propia con información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018. (Gráfico 19)

En términos porcentuales el universo de películas clasificadas en el periodo de 2007 a 2018 es bastante similar en el total de películas clasificadas, como en el número de películas mexicanas clasificadas, la única variación que hay es un ligero aumento en el número de películas con clasificación A y C; de forma contraria hay un porcentaje menor en las películas con denominación B.

PELÍCULAS CLASIFICADAS 2007 – 2018

Clasificación	Universo de películas	%	Películas mexicanas	%
A	1,272	24.0	244	26.4
B	3,716	70.2	620	67.2
C	297	5.6	57	6.2
D	4	0.1	2	0.2
Sin especificar	1	0.1	0	0.0
Total	5,290	100.0	923	100.0

FUENTE: Elaboración propia con información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018.

Con el análisis del número de películas mexicanas clasificadas, respecto del total de películas, se identificó que las películas con clasificación A y B, correspondieron a un 19.2% y 16.7%, respectivamente, las cuales son categorías con públicos más amplios; sin embargo, el número de películas C y D tiene un número mayor de películas o de porcentaje, en el caso de las C, únicamente representó en términos porcentuales el 19.2%, no obstante, fueron 57 películas con esa clasificación, de la misma forma, con la denominación

D fueron 2 de las 4 películas de todo el periodo que fueron denominadas con esa clasificación, por lo que esas películas tuvieron un alcance menor en cuanto a sus posibilidades de ser exhibidas.

PELÍCULAS CLASIFICADAS 2007 – 2018

Clasificación	Universo de películas	Películas mexicanas	%
A	1,272	244	19.2
B	3,716	620	16.7
C	297	57	19.2
D	4	2	50.0
Sin especificar	1	0	0.0
Total	5,290	923	17.4

FUENTE: Elaboración propia con información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018.

Las películas mexicanas representaron el 17.4% de todas las películas clasificadas de 2007 a 2018, no obstante, para dimensionar la importancia de ese dato, es importante poner el contraste con el tipo de películas que se clasificaron. De las 5,290 películas clasificadas por la Secretaría de Gobernación, 4,517 fueron películas, 530 fueron animaciones, 241 documentales, 1 concierto y 1 película no se especificó su tipo.

FORMATOS DE PELÍCULAS POR TIPO DE PELÍCULA

Tipo	Formato				Total
	Cortometrajes	Mediometrage	Largometraje	No especificado	
Animación	104	4	422	0	530
Concierto	0		1	0	1
Documental	7	26	206	2	241
Película	168	7	4,335	7	4,517
No especificado	0	0	1	0	1
Total	279	37	4,965	9	5,290

FUENTE: Elaboración propia con información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018.

En cuanto a la clasificación por formato, se identificó que, de los 279 cortometrajes, el 37.3% fueron animaciones, el 2.5% documentales, 60.2% películas; asimismo, de los 37 mediometrajes, el 10.8% fueron animaciones, el 70.3% documentales y el 18.9% películas, y por último, los largometrajes, el 8.5% fueron animaciones, el 4.2 documentales, el 87.3% películas, y 1 concierto y 1 película no especificada, cuyo porcentaje es poco significativo.

En cuanto al tipo de películas que fueron clasificadas cuyo origen era de México, se identificó que, de las 923 películas nacionales, 80 fueron animaciones, 108 documentales y 735 películas, como se muestra a continuación.

FORMATOS DE PELÍCULAS POR TIPO DE PELÍCULA

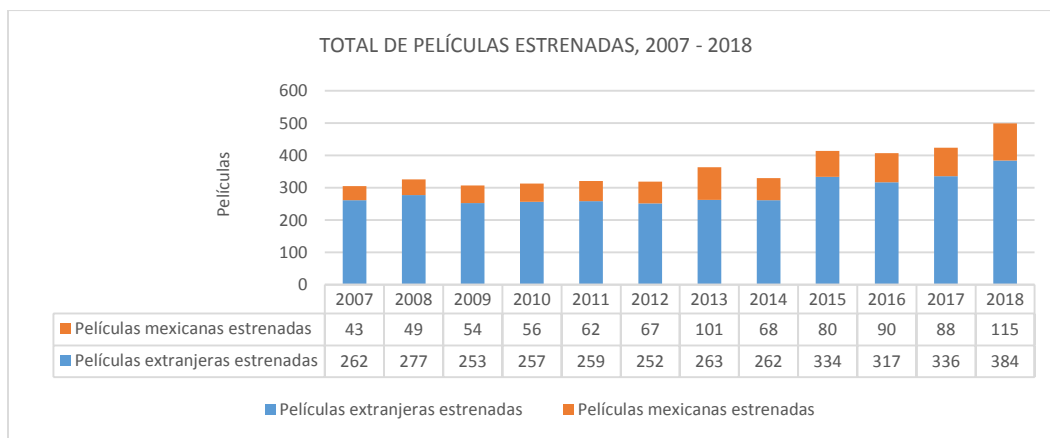
Tipo	Formato				Total
	Cortometrajes	Mediometrage	Largometraje	No especificado	
Animación	44	0	36	0	80
Concierto	0	0	0	0	0
Documental	6	1	99	2	108
Película	73	2	660	0	735
No especificado	0	0	0	0	0
Total	123	3	795	2	923

FUENTE: Elaboración propia con información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018.

Asimismo, de los 123 cortometrajes, el 35.8% fueron animaciones, el 4.9% documentales y el 59.4% películas; de los 3 mediometrajes registrados, el 33.3% fueron documentales y el 66.7% películas; en cuanto a los largometrajes, el 4.5% fueron animaciones, el 12.5% documentales, y el 83.0% películas, y por último, hubo 2 documentales en los que no se especificó el formato, cuyo porcentaje es poco significativo. Estos datos son relevantes, ante el hecho de que hay una hegemonía en los contenidos en cuanto al tipo de películas, por lo que se corre el riesgo de que los documentales y las animaciones se pierdan en el camino de la preservación, al ser el tipo de películas que tuvo menor presencia, y al no haber criterios que aseguren su resguardo, se corre el riesgo de que su pérdida sea permanente.

III.2 IMCINE

Con el propósito de apreciar con mayor dimensión los datos registrados por la Secretaría de Gobernación, se revisaron los datos que publico el IMCINE por medio de los Anuarios Estadísticos de Cine Mexicano desde 2010, en el cual se identificó la siguiente información:



FUENTE: Elaboración propia con información del documento "Películas Autorizadas" emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018, y de los Anuarios Estadísticos del IMCINE de 2018, en el cual se hace un recuento histórico del periodo estudiado. (Gráfico 20)

Se identificó que el número de películas mexicanas estrenadas en el periodo estudiado osciló entre 43 y 115, en 2007 y 2018, respectivamente, lo que revela una tendencia ascendente en cuanto a estrenos nacionales, de la misma forma los estrenos de películas extranjeras osciló entre 262 a 384, en los mismos años.

PELÍCULAS ESTRENADAS, 2007 – 2018

Año	Total, de películas estrenadas	Películas mexicanas	Porcentaje (%)
2007	305	43	14.1
2008	326	49	15.0
2009	307	54	17.6
2010	313	56	17.9
2011	321	62	19.3
2012	319	67	21.0
2013	364	101	27.7
2014	330	68	20.6
2015	414	80	19.3
2016	407	90	22.1
2017	424	88	20.8
2018	499	115	23.0
Total	4,329	873	20.2

FUENTE: Elaboración propia con información del documento "Películas Autorizadas" emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018, y de los Anuarios Estadísticos del IMCINE de 2018, en el cual se hace un recuento histórico del periodo estudiado.

Con el análisis de los datos obtenidos de los anuarios estadísticos, se identificó de 2007 a 2018 hubo un incremento de 8.9% respecto del total de estrenos, por lo que la presencia del cine mexicano va en aumento; sin embargo, en los anuarios estadísticos no se incluye información de la clasificación de las películas estrenadas y estrenadas únicamente incluye los largometrajes. Asimismo, no se establece que

tipo de películas que será clasificada, y con la comparación de los datos obtenidos en los documentos de clasificación y los anuarios estadísticos se identificó lo siguiente:

Tipo de películas 2007 – 2018

Año	Largometraje	Mediometrage	Cortometraje	Total
2007	43	sin datos	sin datos	43
2008	49	sin datos	sin datos	49
2009	54	sin datos	sin datos	54
2010	56	sin datos	406	462
2011	62	sin datos	521	583
2012	67	sin datos	622	689
2013	101	sin datos	360	461
2014	68	sin datos	535	603
2015	80	sin datos	453	533
2016	90	sin datos	564	654
2017	88	sin datos	590	678
2018	115	sin datos	553	668
Total	873	sin datos	4,604	5,477

FUENTE: Elaboración propia con información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018, y de los Anuarios Estadísticos del IMCINE de 2018, en el cual se hace un recuento histórico del periodo estudiado.

Con la revisión del periodo estudiado se identificó que el IMCINE registró 873 películas mexicanas estrenadas, se toma como base las películas estrenadas, ya que para poder ser estrenadas tuvieron que ser clasificadas con anterioridad; asimismo, de 2007 a 2021 se identificaron 4,604 cortometrajes y no se tuvo registro de los mediometrajes, lo que hace un total de 5,477 películas.

PELÍCULAS CLASIFICADAS Y REGISTRADAS, 2007 – 2018

Tipo de película	IMCINE	SEGOB	Diferencia
Largometraje	873	795	78
Mediometrage	0	3	-3
Cortometraje	4,604	123	4,481
Total	5,477	921	4,556

FUENTE: Elaboración propia con información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, los cuales correspondieron al periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018, y de los Anuarios Estadísticos del IMCINE de 2018, en el cual se hace un recuento histórico del periodo estudiado.

Aunque la clasificación del material cinematográfico no implica su publicación, se consideró comparar los datos de ambas instituciones, a fin de determinar sus similitudes y diferencias, lo cual trajo como consecuencia que identificará que en términos de largometrajes.

La diferencia entre las producciones registradas por el IMCINE y la SEGOB fuera de 78 películas; sin embargo, la diferencia mayor se dio en los cortometrajes, ya que se observó que, en el periodo estudiado, el IMCINE registró 5,477 películas, lo que significó una diferencia de 4,556 películas más que las que clasificó la SEGOB.

Cabe destacar que el IMCINE no incluyó en su anuario estadístico el número de películas que ingresaron al acervo de la Cineteca Nacional; asimismo, no se incluyeron datos de preservación, ni hizo una clasificación por importancia cultural o de contenidos de las películas.

III.3 Intermedio

Con el fin de poner a prueba el criterio de preservación establecido en la ley, se construyó una base de datos en la que se vertió la información del documento “Películas Autorizadas” emitido por la Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, en el periodo de enero de 2007 a diciembre de 2018, y en esta base de datos se registraron 5,290 películas, las cuales fueron clasificadas para su posterior exhibición.

Del universo identificado, se distinguió que 4,796 películas fueron largometrajes que provinieron de 66 países, de las cuales 826 fueron mexicanas; asimismo, se ubicaron 494 coproducciones, de las que 97 fueron con participación mexicana.

Lo que se buscó con este ejercicio fue establecer el parámetro de comparación, que la cineteca debió aspirar a preservar, esto con el propósito de contrastar las aristas del criterio establecido para la entidad, en materia de preservación; asimismo, la Cineteca Nacional no contó con la información suficiente para establecer medios de comparación con otras instituciones, es por eso que el método comparativo utilizado en este estudio es el que se establece con base en el diseño normativo, que guía la preservación del patrimonio cinematográfico nacional.

Desde el inicio se identificó que el país con más películas clasificadas fue E.E.U.U. seguido por México, bajo este criterio las bóvedas de preservación estarían llenas de películas con producciones masivas y con alta popularidad, clasificadas bajo el criterio del consumo, lo que relegaría a las producciones nacionales; sin embargo, en el capítulo 2, según los resultados de la fiscalización de la ASF, en 2016 únicamente se recibió una película por concepto de depósito legal, por lo que no se tiene la certeza de que este principio se aplique; asimismo, la ASF identificó, según su estudio de política de preservación del patrimonio cultural nacional, que la Cineteca Nacional no contaba con información del estado de los materiales resguardados, por lo que, aun cuando este criterio fuera considerado como obligatorio, se desconocería el proceso por medio del cual se realiza el ingreso de las películas que remite la Secretaría de Gobernación.

Otra de las observaciones fue que, si bien, el número de solicitudes de clasificación va en aumento, este hecho no representa una mayor pluralidad, ya que las producciones provenientes de E.E.U.U., representan el 52.0% del periodo de 2007 a 2018, por lo que el 42% restante corresponde 65 países diferentes, incluido México. Asimismo, de los siguientes 10 países de dónde provinieron más películas, se observa que 5 fueron europeos (Italia, Alemania, Reino Unido, España y Francia), 2 fueron latinoamericanos (Brasil y Argentina), 1 norteamericano (Canadá), 1 asiático (Japón), y 1 de Oceanía (Australia). Y aun con la hegemonía del cine estadounidense, se observa, que en lapso de 2007 a 2018, el número de películas extranjeras se duplicó, al pasar de 71 a 165 por año.

En cuanto al total de películas en las que México participó o realizó de manera individual se identificó que, de las 5,290 películas, el 17.0% fue de producción nacional, el 55.0% de producción estadounidense y el 28.0% de otros países, por lo que, incluso sumando las coproducciones, E.E.U.U. aumenta su hegemonía en el sector.

Adicionalmente se identificó la concentración de distribuidoras por número de películas presentadas para su clasificación, la cual, aunque en menor grado, siguió la misma dinámica que los países, en esta dinámica se observó que fueron 271 distribuidoras las que solicitaron la clasificación de al menos 1 película, de esas 227 solicitaron la clasificación de 1 a 10 películas, en contraste con las 15 solicitaron más de 100, y de esas 2 solicitaron más de 300, 2 más de 400 y 1 más de 600; asimismo, esas 15 distribuidoras, el 5.5%, acumuló la clasificación de 3,848 películas, 72.7% del total de películas clasificadas en ese periodo.

Es importante indicar que no fue posible identificar la nacionalidad de origen de las distribuidoras en tanto que, o esa información no es pública, o bien las grandes distribuidoras mundiales tienen sedes en la México, por lo que no hay claridad en su identificación.

En cuanto al número de películas mexicanas que fueron solicitadas para su clasificación, se identificó un total de 217 distribuidoras en el periodo de 2007 a 2018, en las que, aun cuando tuvo un comportamiento similar a la de la clasificación general, hubo una menor acumulación de películas por distribuidora.

Asimismo, se identificó que fueron 5 instituciones públicas, las que solicitaron la clasificación del 15.3% (141 películas), de las cuales 4 de las 5 pertenecieron a las instituciones encargadas de la política cinematográfica nacional, y la restante una institución educativa, en este sentido la Cineteca Nacional solicitó la clasificación de 21 películas, de las 5,290 clasificadas, que en términos porcentuales representó el 0.4%.

Es relevante la identificación de las distribuidoras, ya que, partiendo del imperativo legal, la Cineteca Nacional únicamente hubiera incidido en el resguardo de 21 películas, 2.3%, del total de películas

mexicanas clasificadas. Es importante contrastar que la ley, en los términos que prevalece desde la década de 1970, está delegando el trabajo de selección del patrimonio cinematográfico nacional a las distribuidoras, las cuales tienen intereses comerciales sobre ellas, por lo que se elimina la valorización cultural, identitaria o estética de los materiales filmicos.

Otro elemento importante que considerar es el tipo de películas que fue clasificado, en este sentido, de las 5,290 películas, 93.8% fueron largometrajes, 5.3% cortometrajes, únicamente 0.7% medimetrajes, y 0.2% no se estableció el formato de las películas. Asimismo, de las 923 películas mexicanas, 86.1% fueron largometrajes, 13.3% cortometrajes, 0.3% medimetrajes, y 0.2% no fue especificado el tipo de formato. Otro dato relevante es que, de los 123 cortometrajes clasificados, 107, el 87.0% fue solicitado para su clasificación por el IMCINE, de los 795 largometrajes, 20, 2.5%, fueron solicitados por la Cineteca Nacional, y, 8, 1.0% por el IMCINE.

Un dato interesante de la clasificación realizada por la SEGOB, es que, tanto a nivel general, como en el caso de las películas mexicanas, el porcentaje de películas con denominación A, fue del 24.0%, para la clasificación general, y del 26.4%, para las películas nacionales, de la misma forma, en la clasificación B, en el primer estrato, fue de 70.2% y, para el de nuestro país, del 67.2%, para el C, fue del 5.6% y del 6.2%, respectivamente, incluso en el D fue del 0.1% para lo general y del 0.2%, para el específico del cine mexicano, esta dinámica indica una concordancia con el tipo de contenidos que se exhiben en nuestro país, en tanto que se muestra una homogeneidad de contenidos, quizá un reflejo del mercado internacional.

Al contrastar los datos obtenidos de la clasificación realizada por la SEGOB, con los publicados en el anuario estadístico del IMCINE, se observan otros aspectos interesantes, una de ellos es que, si tomamos el número el número de películas estrenadas en México, en el periodo de 2007 a 2018, se obtiene que el porcentaje de películas mexicanas es del 20.2%, similar a los 17.4% de las películas clasificadas, es importante aclarar que se toman en consideración las películas estrenadas en tanto que cumplen con el requisito, por lo menos en la teoría, de haber sido clasificadas antes de ser exhibidas. Sin embargo, este número corresponde únicamente a las películas de largometraje, mientras que las clasificadas corresponden al número de cortometrajes, largometrajes y medimetrajes, y de ser consideradas únicamente las películas de mayor duración el porcentaje es de 15.0%.

Otro dato, es que en el periodo de 2007 a 2018 se clasificaron 4,965 largometrajes; sin embargo, en el IMCINE se registraron como estrenadas 4,329 largometrajes, el 87.2%, es decir una diferencia de 636 películas, que fueron clasificadas, pero no estrenadas, no obstante, el IMCINE no publica los criterios para realizar el conteo de películas estrenadas, las cuales posibilitarían aclarar la diferencia de las mismas.

Una comparación significativa es que de las 923 películas clasificadas por la Secretaría de Gobernación, 123 fueron cortometrajes, cifra bastante desigual con la que reporta el IMCINE de cortos producidos en México, en tanto que fueron reportados 4,604 cortos realizados, entre 2007 y 2018, lo que significa una diferencia de 4,481 películas con este formato, como si únicamente se hubiera clasificado el 2.7% para su exhibición, esta dato es relevante en tanto que, partiendo de la obligación legal, ese sería el porcentaje de cortometrajes resguardados por la Cineteca Nacional, por lo que el 97.3% se perdería.

Es importante hacer hincapié en que, al no haber criterios claros de preservación, en el marco del patrimonio cinematográfico nacional, se diluye la importancia de los diferentes tipos de contenidos que se ofrecen en las películas, es decir, no se alcanza a distinguir cuantas de las producciones son documentales, animaciones, de ficción, las cuales tienen preponderancia, este dato se vuelve crucial en cuanto a su resguardo, ya que, de las 5,290 películas clasificadas, el 85.4% fueron películas de ficción, el 10.0% animaciones, y apenas el 4.6% documentales.

Asimismo, en el ámbito nacional, de las 923 películas clasificadas, el 8.7% fueron animaciones, el 11.7% documentales, y el 79.6% películas de ficción, lo que denota una variación más significativa en el tipo de contenidos que con la clasificación general.

Lamentablemente, el IMCINE no pública datos por tipo de película, por lo que no se puede establecer un parámetro de comparación similar a los otros casos; sin embargo, si pone en perspectiva el riesgo que corren los tipos de películas menos populares como la animación y los documentales, que la no haber criterios claros para su preservación, pueden perderse entre la multitud de películas de ficción que hegemonizan el mercado.

Este hecho, reafirma el argumento de que el gobierno está delegando en las distribuidoras su facultad de instrumentar mecanismos que aseguren la permanencia del patrimonio cinematográfico nacional, además, de poner en riesgo el objetivo de contar con un archivo significativo de los materiales cinematográficos nacionales, y lo más grave, que se pierda la memoria historia de nuestra expresión cultural.

Un último dato importante es que el IMCINE no publica el número de películas que ingresaron al acervo de la Cineteca Nacional, aun cuando el anuario estadístico indica que es una visión general de la cinematográfica nacional, no indica el número de películas realizadas en el marco de operación del Centro de Capacitación Cinematográfica o bien del número de películas post-producidas por Estudios Churubusco,



FLACSO
MÉXICO

únicamente centrándose en el carácter comercial de las películas, lo que revela el interés nacional con la industria cultural cinematográfica.

Capítulo 4. Las conclusiones. ¡Listos, cámara, acción!

“Pero con el Invento de Lumiere se cierra un ciclo en la historia de la cultura, cobra vida un mito universal que anidaba en los repliegues del subconsciente humano, testimoniado por los veinticinco mil años de esfuerzos de artistas y magos, primero y de sabios después, tratando de atrapar los fugaces e inestables contornos de la realidad. Esta caza de sombras, que inicia en las lejanas tinieblas de Altamira, concluye en París, en el ocaso del Siglo XIX, gracias al desarrollador progreso científico y técnico de la centuria. Una vez más el cerebro del hombre ha sido capaz de materializar sus sueños”

Román Gubern (Gubern, 2019. Pág. 21)

En este capítulo se expondrán las conclusiones generales, se considerará el marco teórico y su relación con el diseño de la política de preservación del patrimonio cinematográfico nacional, asimismo, se intentará establecer la relación entre los conceptos y la gestión de la operación de la política, también se vinculará la clasificación realizada por la Secretaría de Gobernación con los preceptos establecidos de espacio público, cultura y valor público. Por último, se establecerá un parámetro de comparación de la gestión de la Cineteca Nacional con el ideal construido a partir de los elementos generales que debe contener tanto un bien público como a nivel institucional, para la generación de valor público.

IV.1 Conclusiones generales

Es pertinente señalar que el espacio público es un espacio politizado, es decir, es un espacio en el que se lleva a cabo una disputa, entre lo colectivo y lo privado, pero no en términos de una confrontación irresoluble, el propósito de este espacio es la mediación y el reconocimiento de los derechos privados y públicos, en tanto que suelen reivindicarse consignas que nacen en la esfera privada.

Consignas que alcanzan tal importancia, que terminan convirtiéndose en aspectos de interés público, este es el caso del cine, que pasó rápidamente de ser una actividad meramente privada, a conformarse como una actividad artística, en tanto que se convirtió en un registro, un archivo, una memoria, de grandes alcances, que, al poder registrar imágenes en movimiento, se distinguió de otras formas de memoria.

Nora Rabotnikof indicó que el espacio público debía cumplir con al menos tres características:

1. Velar por un interés común, en términos de lo colectivo.
2. Es un aspecto manifiesto o visible, que no está oculto.
3. Es accesible a todos, abierto a la colectividad.

Asimismo, indicó que la escisión entre el Estado y el sector privado se expresa en la constitución de un presupuesto colectivo orientado a la atención de estos bienes públicos, para lo cual se construye una burocracia que garantice su ejercicio; sin embargo, muchos de estos espacios fueron cooptados por el gobierno, por lo que es importante distinguir entre interés público y gubernamental.

De allí que, era relevante reconocer si la política de preservación se orientó al interés de gobierno o al público, en este sentido, se identificó que, si bien, se institucionalizó desde hace más de 60 años la figura de la preservación, a la cual se le han estado programando recursos anualmente, no se han establecido mecanismos claros para su operación; asimismo, en una actividad anclada a la Secretaría de Gobernación, entidad que determina la clasificación del contenidos de los bienes cinematográficos.

Otro aspecto del espacio público es que permite la participación colectiva, una convergencia y un diálogo entre las partes; sin embargo, para que la participación sea efectiva se debe cumplir con los principios de visibilidad, cognoscibilidad, accesibilidad y controlabilidad, dichos aspectos están intrínsecamente ligados a la operación de una política, pues debería estar fundamentada en el control y la decisión técnica. La participación necesariamente da pie a la politización del espacio, aspecto que va unido a las características que definen el valor público, en tanto que Moore indicaba que los gestores debían actuar como negociadores, mediadores, en este caso, la Cineteca Nacional funge como puente de comunicación entre creadores, productores, distribuidores, y, sobre todo, con los ciudadanos, que buscan tener acceso a los bienes de interés público.

Asimismo, el espacio público es representativo por ser el centro, el ágora, en el que confluía la polifonía discursiva de la sociedad, en el caso del sector cinematográfico, un asunto público sería, tanto el uso de los bienes culturales, como la preservación de sus productos; sin embargo, día con día se reafirma la importancia del reconocimiento multicultural de los bienes culturales, lo que significa que los asuntos públicos, ya no sólo pueden ser abordados desde la esfera local o nacional, y el cine por sus dimensiones, es un asunto de interés local, nacional y mundial, por lo que, es difícil establecer el centro de esa esfera pública, y este rasgo debería ser considerado en la preservación del patrimonio cinematográfico.

Para poder abordar el tema del espacio público, es necesario alejar dicho término del econócentrismo que le ha caracterizado en la segunda mitad del Siglo XX e inicios del XXI, ya que, si bien, es un aspecto importante de las industrias culturales, y ayudó a su legitimación y visibilidad, es necesario dar un paso hacia el reconocimiento cultural de los bienes de consumo.

Es primordial valorizarlo desde los beneficios de la apropiación de sus contenidos y desde la necesaria construcción de un discurso que legitime y de soportes a estos aspectos, fundamentalmente en términos

legales, en tanto que el espacio público debe garantizarse desde la formalidad de los procedimientos y el ejercicio de los derechos culturales.

Como lo hemos visto, desde 1982 Carlos Monsiváis denunciaba que “Los derechos culturales del espectador existen, aunque no hay una legislación específica” (El buscón pág. 38), situación que no cambió con el paso de los años, en 2016 y 2017, la ASF siguió reportando la misma situación, de falta de reglamentación para verificar el proceso de selección, catalogación y preservación de los bienes cinematográficos (“Política Pública de Preservación del Patrimonio Cultural”, 2016, 182-DS “Fideicomiso para la Cineteca Nacional”, 2017); asimismo, en 2019, se siguió remarcando esta situación, quizá desde otro enfoque, el de los derechos de la preservación, ya que no indicaron cuáles fueron los derechos y obligaciones, que adquiere la Cineteca Nacional para el resguardo de los bienes cinematográficos. (Valorización del patrimonio cinematográfico en México).

Este hecho, garantizaría la generación de un tipo de valor de los bienes culturales y la apropiación de los mismos, ya que, al construir un diálogo interno con la sociedad, la respuesta a ese diálogo será la producción de otros productos culturales.

Al no haber datos disponibles de la gestión, ni una norma clara en los criterios de preservación, se da lugar a lo secreto, lo cerrado, por lo que, se contraviene al sentido básico de un espacio público, que en términos de Nora Rabotnikof, que debería ser abierto y común a todos, lo que significa que, al analizar la historia del cine en México, y sobre todo, de la evolución institucional de la Cineteca Nacional, se ha centrado en controlar los contenidos antes que asegurar su permanencia, anteponiéndose el interés gubernamental al público.

Un último aspecto que considerar es que, todo bien público, va ligado al ejercicio de un derecho, por lo que tiene que estar fundamentado en una base jurídica, que a su vez delimitará la ética pública y de los límites de la gestión.

En cuanto al concepto de cultura, Elsa Frozt, indicó que el espíritu creativo es intrínseco a la humanidad, por lo que, sus propias creaciones le permiten separarse del mundo y construir uno propio, es por ello que los bienes culturales tienen el propósito de formar una definición personal de la vida, que nos permitan explicarnos las cosas del mundo; sin embargo, a lo largo de la historia ha sido difícil definir su propósito, en algún momento se pensó que la actividad cultural era una práctica superior, y, en este contexto, se definió a la cultura en términos de distinción entre lo humano y lo concerniente al mundo natural, como una forma de oposición del mundo exterior, e incluso como trascendencia de ese mundo.

Sin embargo, en el Siglo XX, nace la reflexión acerca de que, si la cultura nos dota de cualidades reflexivas, por qué seguimos ejerciendo la violencia; sin embargo, los gobiernos autoritarios como el de Hitler o el Franco, estuvieron caracterizados por una producción cultural hegemónica, reduciendo la diversidad de mensajes que se emitían, es aquí donde se vuelve evidente la importancia de mantener la diversidad de contenidos en una sociedad, de esta forma, los bienes de la cultura se convierte en un instrumentos de diálogo.

Al respecto, Elsa recupera a Spengler, en cuanto a su definición de cultura, él indicaba que, aun cuando los bienes culturales sean una construcción individual, poseen un alma colectiva, por lo que dichos bienes tienen una característica dual, como obra y como mercancía, convirtiéndose en un espacio que facilita el diálogo entre los individuos, sobre todo porque dichos bienes se convierten en herencia, cumpliendo con la característica de valor, que refiere Thorsby, y que tienen la cualidad de ser acumulables y sustentables, y al detentar esa dualidad puede ser valorada desde lo económico y, también, desde lo simbólico, ya que un espectador que mira una película no sólo genera consumo, sino apropiación.

En cuanto a los bienes de la cultura, Elsa indicó que primordialmente son dos, los objetivos, caracterizados por su materialidad, y los subjetivos, que son abstractos e intangibles, y como el segundo depende de la apropiación individual de los contenidos, los primeros posibilitan su acceso, y por ello deberían ser preservados, con la expectativa de que otros tengan acceso al segundo tipo de valor.

La cultura, o los bienes de la cultura, pueden definirse como los objetos que va construyendo la humanidad como parte de su experiencia de la vida, en este sentido, es importante indicar que la cultura no es quien define a una sociedad, sino que es la sociedad la que se define en la práctica cultural, por lo que, no tienen como propósito homogeneizar concepciones, sino diversificarlas.

Debido a lo anterior, se hace necesario crear espacios públicos que permitan generar el valor abstracto de las obras de la cultura, espacios de apropiación de los contenidos, para lo cual, es importante construir identidades y estructuras colectivas que den soporte a esa actividad, actividades cuya base sea el marco legal que regule estos espacios y, que permitan, garantizar el cumplimiento de sus objetivos públicos.

En esos espacios, la ley debe asegurar la horizontalidad en el acceso de los bienes, y sobreponer el interés público a los privados, y anular el gubernamental.

No obstante, la relación jerárquica entre la Secretaría de Gobernación y la Cineteca Nacional no permite que el principio de la preservación, basado en la clasificación de las películas, se cumpla, rompiendo la necesaria horizontalidad de la política, y visibilizando, la orientación política de la gestión hacia un enfoque de gobierno.

El valor abstracto de la apropiación tiene, entre otras características, la de otorgar herramientas para la auto definición, y con esto, para la creación de puentes de comprensión con los otros individuos, pues nos obliga a reconocernos como seres sociales, esta característica es tan importante, que solo se podrá ejercer en un espacio en el que las diferencias económicas no permeen en la relación que se tiene con el objeto cultural, un espacio que no esté marcado por el consumo.

En cuanto a las industrias culturales éstas se han definido, desde la relación que existe entre la creación artística y el bien económico que se desprende de ellas. El artículo 4º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, establece que todo mexicano tiene derecho al acceso a la cultura, así como, al disfrute de los bienes y servicios culturales, por lo que, los objetivos de la cultura son una prioridad nacional, por lo menos en términos discursivos. Con el análisis realizado a la Cineteca Nacional, en el sector cinematográfico, se buscó, no emitir un juicio definitivo en cuanto al cumplimiento constitucional del derecho al patrimonio cinematográfico nacional, sino generar una reflexión acerca de si cumple con garantizar que los bienes del cine sean públicos y se cumplan con las condiciones para generar valor público.

Bajo esta dinámica se identificó que a lo largo del Siglo XX se preponderó el factor económico de las industrias culturales, como medio de legitimación del valor de la cultura, por lo que, con el tiempo, se volvió el único tema que orientó los términos de la aportación de la cultura al desarrollo de la humanidad. Este hecho creó el efecto ilusorio de que había culturas más desarrolladas que otras, partiendo desde su factor económico, lo que generó que los países “subdesarrollados” económicamente, consumieran productos de los países desarrollados, a fin de seguir sus pasos hacia el desarrollo, lo cual afortunadamente fue evolucionando, hasta transitar a la idea de industrias creativas, en la que el proceso de creación se volvió un principio superior al económico, cambiando la orientación de las industrias culturales, no obstante, aún estamos lejos del ideal, en tanto que el consumo sigue siendo la actividad principal.

Max Horkheimer acusaba que las industrias culturales terminarían por hegemonizar los contenidos, y con ello, las formas del pensamiento, y no estaba tan equivocado, basta con el ver el número de películas que provinieron de E.E.U.U. en el periodo de 2007 a 2018, las cuales representaron el 55.0% del total de películas clasificadas, y el otro 45.0%, provinieron de 65 países diferentes, incluyendo a México.

La industrialización de la cultural no sólo trajo ventajas productivas de contenidos simbólicos, sino que generó un mercado periférico, una ganancia secundaria, que fue el abaratamiento productivo y, con ello, la posibilidad de crear obras artísticas en países o sectores minoritarios, ampliando la gama de discursos, aunque su alcance de distribución sea limitado.

No obstante, algo se habrá avanzado, en tanto que en 1999 se calculaba que el 85.0% de los bienes culturales, que se consumían en América Latina, eran estadounidenses, y en el periodo estudiado, por lo menos en México, el porcentaje osciló entre el 50.0%.

Al analizar la evolución de la definición de las industrias culturales se observa un paralelismo como las acciones de política pública que se fueron construyendo en México, ejemplo de ello es que, en la década de los 70 y 80, la visión internacional priorizaba la idea de la cultura como la alta cultura, y que, de ella, era proveniente del primer mundo, como la música, a la par, en nuestro país, se creó la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; sin embargo, una de las victorias de esta idea de cultura es que se comenzó a complejizar la concepción del concepto cultura y se reconoció el derecho del autor sobre sus obras y el derecho de los mexicanos al acceso de los bienes artísticos.

De igual forma, pareciera que la evolución de las instituciones culturales, como la Cineteca Nacional, estuvo más definida por los compromisos adquiridos en las convenciones y tratados internacionales, que por la voluntad política, ejemplo de ello es que en 1990, en el Segundo encuentro de ministros de cultura de América Latina y el Caribe, se hizo hincapié en la importancia de clasificar los bienes culturales, pues este factor es pieza fundamental del reconocimiento del patrimonio nacional; sin embargo, la ASF determinó, que 23 años después de suscrito ese convenio:

“la política pública de preservación del patrimonio cultural en el periodo 1989-2013 denotó deficiencias en la investigación, para desarrollar y generar conocimiento, y comprensión científica, sobre la solución de problemas y fenómenos relacionado con el patrimonio; en la identificación, para ubicar, valorar y cuantificar los bienes y las manifestaciones culturales; en la protección, para prevenir los riesgos en su salvaguardia; en la conservación, para evitar el deterioro y la destrucción de los bienes muebles e inmuebles culturales; en la restauración, para restituir, en la medida de lo posible, sus propiedades y características; en el mantenimiento, para prevenir su demérito a causa de las agresiones antropogénicas, físicas, químicas y biológicas; en la recuperación, para recobrar y rescatar los bienes culturales sustraídos ilícitamente del territorio nacional; en la promoción, para generar los hechos culturales, y en la difusión, para ponerlos a disposición de la población, a fin de que sean disfrutados, apreciados y valorados. Las deficiencias identificadas impiden garantizar la preservación del patrimonio cultural, a fin de transmitirlo incólume a las generaciones presentes y futuras.”

Asimismo, se identificó que la preservación realizada por la Cineteca Nacional del patrimonio cinematográfico, tuvo como objetivo identificar el cumplimiento a las reglas generales establecidas en la dinámica global, y, si bien no fue exhaustivo, la norma poco clara de la preservación de bienes

cinematográficos revelan la poca voluntad política de llevar a cabo las adecuaciones normativas y estructurales necesarias para alcanzar los objetivos públicos, y, con ellos, generar valor para el interés colectivo. La ley que guía la preservación no coloca como prioridad la clasificación específica de bienes cinematográficos, por lo que, al no haber un archivo bien establecido, ni una obligación para su conformación, se pierde el sentido público de la gestión.

En la sociedad del conocimiento es fundamental la generación de información, esto posibilita el acceso a los contenidos, por lo que, la falta de información vuelve opaco, no sólo el proceso de preservación, sino el conocimiento de los bienes que se han preservado, que quedan ocultos tras las barreras burocráticas del gobierno, trastocando, de la misma forma, el sentido público de los bienes culturales cinematográficos. Según la información de las evaluaciones realizadas por la ASF a la Cineteca Nacional, se identificó que se ha privilegiado la difusión de los bienes cinematográficos, a la preservación de los mismos, incluso en 2011 se aumentaron considerablemente las salas de exhibición, pero los indicadores de preservación no han tenido variaciones desde su publicación en 2013, mientras que el número de películas exhibidas ha crecido exponencialmente; asimismo, antes de ese año no se contaba con metas ni objetivos reportados en los documentos de rendición de cuentas, relativos al resguardo de los bienes cinematográficos.

En 2005, en la “Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales” de la UNESCO, se estableció que la protección, promoción y mantenimiento de la diversidad cultural era esencial para el desarrollo de las generaciones presentes y venideras, por lo que, poco a poco se fue ganando, por lo menos en términos conceptuales, en el terreno de preservación de bienes y acceso a los mismos, términos que se reflejan en el diseño normativo de la Cineteca Nacional; sin embargo, no han sido operativizados, ya que, aun cuando los avances institucionales de generación de información han obligado indirectamente a que la entidad tenga información de su proceso de gestión, con la implementación del Presupuesto basado en Resultados, esto no ha traído mejoras significativas al proceso de preservación.

Asimismo, la Cineteca Nacional no ha contado con una estructura legal claramente definida en la materia; sin embargo, los avances institucionales han dado la posibilidad de transparentar su operación, lo que demuestra una cierta madurez institucional, a una historia de por lo menos 60 años, y que poco a poco se ha ido reorientando hacia un sentido cultural, otro ejemplo de esto fue el pasar de la Secretaría de Gobernación, a la de Educación Pública y, por último, a la de Cultura.

Por otra parte, para garantizar la consolidación de la democracia es preciso asegurar el ejercicio de los derechos, de allí la importancia de la actualización institucional de la Cineteca Nacional, conforme a la

evolución de la dinámica de las industrias culturales, sin embargo, la política de preservación, está marcada por los tratados de comercio, en los que se priorizó el acceso al consumo cinematográfico, y se dejó de lado la preservación de las obras, por lo que, más que buscar una apropiación de contenidos internacional, se creó una dinámica de consumo de culturas, consumo, además, inequitativo, que ha sido permeado por el poder adquisitivo de los sectores sociales.

Asimismo, la evolución conceptual de las industrias culturales visibilizó la magnitud del sector de la cultura, pero se centró en el valor económico, en tanto que se reconoció la gran diversidad de empleos que genera, pero a la vez invisibilizó el valor abstracto, subjetivo, de los bienes culturales.

Es importante reconocer que mientras en México se está comenzando a visibilizar la importancia de los productos culturales, como patrimonio cinematográfico nacional, en el ámbito mundial de las industrias culturales, el consumo de contenidos ha rebasado las barreras nacionales y ha evolucionado a mecanismos que rebasan la estructura legal de los países, en este momento cualquier persona que tenga acceso a internet puede ver una película de otro país sin que haya sido clasificada, por lo que el criterio de preservación basado en la clasificación es obsoleto en muchos sentidos.

Las plataformas de consumo de bienes culturales han evolucionado y no solo han diversificado el acceso que se tiene a los contenidos, sino que al no haber una legislación que asegure la protección de los bienes de valor público, se deja la tarea de priorización a las distribuidoras, que son las que eligen los productos que estarán a disposición de los clientes, por lo que, no se asegura que los ciudadanos puedan ejercer su derechos de acceso a esos bienes, en tanto que, no hay claridad en la priorización de los bienes preservados.

La racionalidad de los procesos de gobierno refieren a una madurez institucional en la que los servidores públicos toman decisiones menos discrecionales; sin embargo, al no haber leyes claras, el valor público que se desprende de la gestión institucional, queda a merced del servidor público encargado de los procesos, y aun cuando él tenga la experiencia y el conocimiento en el ramo, no asegura la permanencia del proceso ante la renovación de los cuadros administrativos, como es el caso de la Cineteca Nacional, que paso primero en la década de los 80 de la Secretaría de Gobernación a la de Educación Pública, y posteriormente, 30 años después, en 2016 a la Secretaría de Cultura.

Sin embargo, aun cuando se han dado cambios institucionales, lo que implicaría un reordenamiento general del sector, la Secretaría de Gobernación no cedió su atribución de clasificar los contenidos cinematográficos, el cual sigue siendo, el único criterio claro para la preservación de películas, por lo que

se considera, que es un espacio cooptado por la autoridad gubernamental, que busca interponer el interés de gobierno.

Un aspecto contrastante es que, mientras se busca reivindicar los derechos públicos de acceso a los bienes del patrimonio cinematográfico nacional, a nivel mundial, se llevado a cabo un fenómeno de clientelización de los ciudadanos, lo que significa que en vez de privilegiar los derechos, se pondera el consumo, con lo que se desvincula a los ciudadanos de sus derechos, por lo que, el debilitamiento de la estructura legal, trajo como consecuencia, que la garantía del acceso a la cultura fuera letra muerta, por lo menos en términos de preservación.

Esta situación va unida a la necesidad de definir con claridad los límites de la acción pública de la preservación de bienes cinematográficos, tanto en términos normativos, como en la instrumentación de mecanismos que racionalicen los procesos de preservación, esta será una herramienta compensatoria que imponga límites a la discrecionalidad y aportará ventajas técnicas de evaluación del desempeño, y, con ello, se cumplirá el objetivo de que en el espacio público se conjuguen los mecanismos de solución de problemas, y se legitime la formulación de soluciones, en tanto que tendrán una validez racionalmente fundamentada.

En el caso de México, la evolución del concepto de industrias culturales visibilizó, como lo hizo a nivel mundial, los diferentes conjuntos, ramas, segmentos, de la producción de obras; sin embargo, estos factores invisibilizaron sus alcances sociales. Asimismo, la visibilización del sector cinematográfico, no solo ha dependido de los acuerdos internacionales, evidencia de esto son los sindicatos, que tuvieron una participación importante a mediados del Siglo XX en nuestro país, y que incluso fueron el medio de diálogo entre los intereses privados y públicos, pues tenían tal relevancia que fueron dirigidos por estrellas del cine; sin embargo, son la prueba de que el sector cinematográfico siempre ha estado orientado hacia la producción como actividad prioritaria, además, de que esos sectores son los más politizados, y por ello más usados como parte de la lucha política.

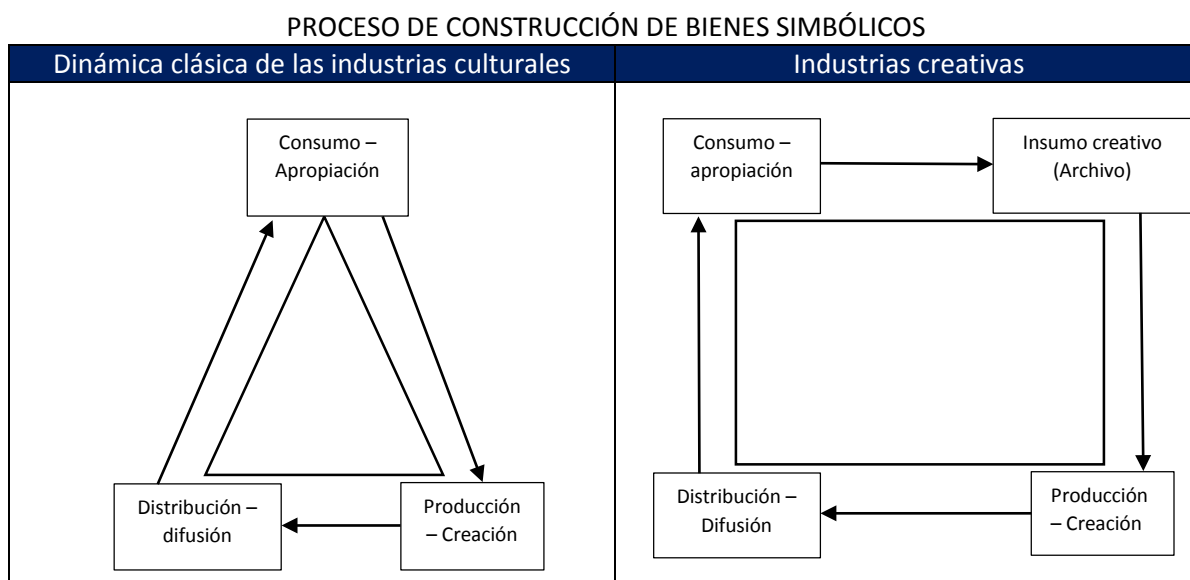
La industria cultural se ha definido usualmente desde la triada producción, distribución y consumo, y se ha valorizado a partir de los beneficios económicos que se desprenden de esas actividades: sin embargo, son las distribuidoras son las que han tenido un papel preponderante, ellas definen las líneas de difusión y tienen la infraestructura para colocar contenidos, de los cuales no importa su calidad.

Por lo que, la producción queda relegada y condicionada por el gusto de esas empresas, las cuales tienen el mismo poder sobre la preservación, según lo establecido en la norma mexicana, privilegiando, a la vez, el interés privado al público, pues se establece que se preservaran las obras con mayores posibilidades

comerciales y no las que tengan un valor histórico, estético o simbólico; asimismo, no se garantizan los derechos sobre las obras, en cuando a los derechos de los creadores, sino en cuanto al consumo.

El consumo, entonces, no debería ser el único criterio que prioriza la preservación del patrimonio cinematográfico nacional, ya que, mientras que hay películas que tienen cientos o miles de copias para ser exhibidas en una gran cantidad de salas a nivel mundial, otras tienen copias limitadas y su exposición es efímera, ejemplo de ello son los cortometrajes, de los cuales el IMCINE informó que se produjeron 4,604 películas de este formato, en el periodo de 2007 a 2018; sin embargo, únicamente 123 fueron clasificados, lo cual generaría que se perdieran el 97.3% del total de cortos producidos.

Añadir un cuarto momento a la triada establecida de las industrias culturales permitirá visibilizar el valor de la apropiación de los bienes culturales, en este sentido se añadiría el momento creativo en el que los artistas se apropian de los símbolos que otros construyeron y los resignifican, este cuarto espacio daría la posibilidad de no obviar los procesos de preservación y visibilizar su operación y gestión, como se observa en el cuadro siguiente:



FUENTE: Elaboración propia.

Es importante recordar que hubo épocas en las que el cine mexicano casi desaparece en la era moderna, como en 1997, año en que se produjeron 9 películas, o 1998, en el que únicamente se estrenaron 8 películas mexicanas, esto por el efecto del tratado de libre comercio, en el que se promovió el cine internacional sobre el nacional, como un claro manejo político del medio, en tanto que nuestro país se enfrentaba a un periodo de tensión política, y en esos mismo años se estrenaron 320 y 296 películas

extranjeras, respectivamente, lo cual pone en contraste la importancia de preservar los objetos culturales, que en algunas épocas son muy escasos.

En cuanto al cine como patrimonio, si bien la FIAF indicó que todos los materiales debían a ser preservados, en tanto que se desconoce el valor de los mismos hasta mucho tiempo después de su creación, está expectativa, más que establecer objetivos, define un principio, pues la preservación es una carrera contra el tiempo, se corre el riesgo de perder para siempre algunas formas de expresión humana; y si bien los materiales con los que se producían películas eran reciclados o auto destructibles, las producciones del presente se enfrentan a una dinámica mundial acelerada, en la que los productos se vuelven obsoletos a una velocidad impresionante, y si antes era un problema preservar los soportes de las películas, los de hoy en día son fácilmente reproductibles, pero la digitalización los hizo mucho más vulnerables, basta con que una plataforma los elimine sus contenidos para que se pierdan para siempre, no depende de un factor material, sino de consumo.

Asimismo, si bien las producciones cinematográficas nacieron con la curiosidad de registrar escenas de la vida cotidiana, se convirtieron en rápidamente en archivos vivos de la memoria del mundo, hoy en día los medios de reproductibilidad son muchos, basta con usar tu celular para grabar miles y miles de escenas de la vida cotidiana, y mientras más se complejizan esos medios, más relevancia toma la implementación de criterios claros de preservación, en tanto que los cambios materiales siguen condicionando las aristas de la preservación.

De la misma forma, ante la falta de priorización podríamos suponer que la Cineteca Nacional sigue el principio de la FIAF de preservar todo, pero no es así, su preservación se observa con tintes inerciales y oportunistas, ya que tiene en su acervo colecciones de personajes ilustres que se dedicaron a coleccionar obras representativas, por lo que la cineteca está condicionada por los criterios privados para construir el archivo del patrimonio cinematográfico nacional; además, no podemos olvidar que todo gobierno tiene recursos limitados para la atención de los problemas públicos, por lo que en toda gestión gubernamental se debe priorizar.

Un elemento a considerar para la preservación de bienes cinematográficos, es que desde la conformación de tratados y acuerdos internacionales, el cine se convirtió en un asunto público supranacional, al respecto Canclini indicaba que hoy en día deben considerarse tres niveles de publicidad: el micro público, el maso público y el macro público, lo cual vuelve más compleja la operación de la preservación del patrimonio cinematográfico nacional; sin embargo, al contrastar esta información con el porcentaje de productos que se producían y distribuían mundialmente, en 2003, hace casi 20 años, la producción latinoamericana era de 3.8%, por lo que, ante la alta disparidad de la producción simbólica, se pone en evidencia que los países

con mayor presencia homogeneizan el mercado y los gustos del mismo, lo que limita el ejercicio reflexivo de las regiones y los países con menos diversidad, lo cual vuelve más urgente la tarea de preservación de bienes culturales escasos.

Desde hace mucho tiempo, la UNESCO indicó que los sectores más pobres de la sociedad son los que tienen menos herramientas materiales y cognitivas para apropiarse de las obras culturales, en tanto que, la apropiación implica un sistema motivacional, y que para acceder a ellos es necesario estar inmersos en ese discurso, lo cual se complica, no sólo por las condiciones acotadas de consumo, sino por la acelerada dinámica cultural, lo cual provoca que la mayor producción de bienes culturales este marcada por el desarrollo de contenidos de fácil uso y corta duración, que al producirse a nivel masivo tienen más posibilidades de distribución entre los diferentes estratos de la sociedad, por lo que lo sectores más desfavorecidos tienen acceso a bienes hegemonizados y poco diversos, creados bajo el principio de lo desechable.

El cine, a diferencia de otras artes, desde el inicio tuvo un carácter colectivo, en su producción y en su consumo, lo cual vuelve polifónico el discurso de este arte. Es un archivo que se construye con la participación no solo de los distribuidores, sino que participan actores, directores, guionistas, camarógrafos, coleccionistas, entre muchos otros individuos y profesionales que se vinculan a la industria cinematográfica, este carácter colectivo reivindica una y otra vez la dualidad pública y privada, y hace necesaria la construcción de un espacio de diálogo bien normado y eficaz.

Por último, se consideraron los aspectos antes descritos para determinar si la entidad cumplió con las características necesarias para que pueda crear valor público, para ello, se retomaron las características establecidas por Moore, creador del concepto de valor público. Él indicó que el valor público está asociado a la dirección y gestión de una institución pública, los cuales deben expresarse en tres características:

1. La ética.
2. Una ejecución basada en resultados.
3. Un tipo de intervención que favorezca la gestión.

En este sentido, la Cineteca Nacional, al definir los criterios de preservación, estaría establecimiento los límites de su ética institucional; sin embargo, no hay suficientes elementos normativos para establecer que se cumple con la definición de criterios éticos de gestión.

Asimismo, no cuenta con una gestión basada en resultados, ya que, aun cuando tenga indicadores de gestión institucionales, esos carecen de criterios de priorización de la preservación, por lo que se desconoce su valor público, de la misma forma, no tiene controles para guiar el proceso de resguardo, ni

para informar el estado de los materiales ingresados en las bóvedas, por lo que dichos procesos dependen de los ejecutores directos, es decir que cuentan con amplios niveles de discrecionalidad.

En cuanto a la orientación de la gestión que favorezca la racionalidad, se refiere al papel de los directivos como gestores que faciliten resultados, es decir su capacidad para innovar y eficientar la operación de sus dependencias. Es relevante recordar, que el valor público es un concepto derivado de una actividad económica, por lo que se infiere que deben establecerse metas que midan el éxito, en términos del desempeño, lo cual debería tener un respaldo jurídico que estableciera los objetivos superiores que busca alcanzar, así como los mecanismos de garantía de los mismo, condición que no se cumple con la gestión de la Cineteca Nacional, en tanto al existir una asimetría entre la entidad y la Secretaría de Gobernación, la entidad no puede obligar a la dependencia a cumplir con su mandato legal; sin embargo, como ya lo observamos, este criterio es obsoleto pues está alejado de los requerimientos de un mundo complejo y acelerado como el que vivimos. Además, la clasificación como principio de preservación es herencia de la censura política de contenidos, que ha marcado los 100 años de historia cinematográfica nacional.

Moore, también establece que los gestores tienen una labor política, y la Cineteca Nacional tiene gran oportunidad de convertirse en el eje articulador entre el interés privado y el público, la evidencia de sus capacidades políticas es que ha conseguido resguardar colecciones importantes, lo que indica que tiene una comunicación constante con los diferentes actores del sector cinematográfico, y, por tanto, una capacidad política importante.

Otro sentido económico que se debe cumplir ,es el sentido de eficiencia y efectividad, para el máximo aprovechamiento de los recursos asignados a las actividades de preservación; sin embargo, tanto en los resultados de las evaluaciones realizadas por la ASF, como en la revisión de los datos de las películas clasificadas, y en las tesis realizadas del sector cinematográfico y la Cineteca Nacional, la entidad no cumplió con los requisitos establecidos, en tanto que se desconoció la relación costo – beneficio de la preservación. No obstante, se sabe que la Cineteca Nacional cuenta con un acervo considerable de materiales cinematográficos, pero no puede establecerse una relación entre esa preservación y la ganancia de apropiación cultural, debido a la vaguedad de la norma y su instrumentación difusa.

Asimismo, aun cuando se cumplan los objetivos institucionales de la preservación del patrimonio cinematográfico nacional no está estandarizado para su medición, en el mismo sentido, no se acreditó que hubiera implementado el diagnóstico de las 300 películas más representativas para nuestro país, por lo que ese esfuerzo de reconocimiento no se tradujo en ventajas operativas, ni indicadores para medir la definición de un archivo cinematográfico nacional.

La gestión de la Cineteca Nacional debería estar orientada en recuperar el valor cultural que ha sido opacado por el valor comercial del cine, y recuperar el contenido simbólico de los bienes cinematográficos; sin embargo, como son indisociables dichas características, la cineteca tiene la oportunidad de ser un espacio de diálogo y concertación entre los actores del sector, pero para ello necesita despolitizar la gestión operativa, tanto de la clasificación de políticas, como de la preservación, en el sentido de buscar el interés público antes que el gubernamental.

El valor público sería entonces la plusvalía que se desprende de la preservación, como lo es la retribución creativa, que nace con la instrumentación de un archivo y memoria fílmica, por lo que, el valor que está en discusión es parte de la necesidad de intercambiar bienes simbólicos, con esto se buscará madurar la mirada de los espectadores y promover diferentes contenidos, desde la diversidad.

Para que todo esto se cumpla, debe formularse un criterio complejo de preservación que sea acorde a los retos históricos y presentes de la producción cinematográfica.

El valor de la preservación esta intrínsecamente unido a la catalogación, que es la capacidad de reconocimiento de los bienes culturales relevantes y prioritarios para constituir un acervo significativo del cine nacional, de esta forma se podrían reconocer los aspectos estéticos, espirituales, sociales, históricos, simbólicos y de autenticidad, que establece Thorsby; por lo que parte fundamental del proceso operativo de la Cineteca Nacional es el mapeo, la descripción densa de los materiales, el análisis de expertos, la tendencia de los espectadores y el análisis del contenidos de los bienes.

Una forma de medir el valor público será la cantidad de bienes disponibles para el uso colectivo; sin embargo, estas características no se reducen a la suma de materiales iconográficos, videográficos y fílmicos, sino a partir del reconocimiento específico de ellos, en tanto que sería el primer beneficio colectivo tangible, en tanto que este aspecto obedece a los criterios económicos de valoración, de administración de los bienes escasos.

Asimismo, no se puede tampoco concluir que la Cineteca Nacional no ha generado valor público en su gestión de 60 años de historia, porque ha puesto a disposición de la sociedad una acumulación considerable de bienes cinematográficos culturales, pero no puede garantizarse que esos bienes constituyen los bienes más relevantes del patrimonio cinematográfico nacional, en tanto que no es tangible la sustentabilidad de los mismos.

Además, la gestión de la Cineteca Nacional ha logrado preservar algo de la herencia cinematográfica a las generaciones presentes y venideras, aunque falte transparentar los procesos de preservación y, con ello, la

condición de los bienes disponibles, la mejora de estos aspectos permitirá cambiar el eje de la gestión del sector, de lo econocéntrico a lo cultural.

Es muy importante no olvidar que los beneficios últimos son intangibles, lo que significa que, aun teniendo todos los datos disponibles, una gestión orientada a los resultados y un marco legal que posibilite la generación de valor público, el plusvalor obtenido será difícilmente medible; sin embargo, podemos partir del diseño de la política para determinar si la política está orientada hacia la generación de valor público, en la cual se garanticen las condiciones de publicidad de los bienes cinematográficos culturales.

Una de las grandes debilidades de la gestión de la Cineteca Nacional, que se viene mencionando como factor primordial en diferentes aristas, es la normativa, Thorsby indica que es relevante definir si una entidad tiene una norma dura o blanda, la dura es que está bien definida y se garantiza su cumplimiento, y la blanda es general y no obligatoria, cayendo el diseño institucional en este segundo aspecto, porque al no garantizarse su cumplimiento, se pone en riesgo el ejercicio del derecho a la cultura.

IV.2 Parametrización

Para concluir, se generó una visión global de los aspectos públicos, culturales, de diseño, de valor público y de gestión, a fin de determinar la orientación de la política de preservación de la Cineteca Nacional, se construyó un puntaje sobre el cual se vertió la información referente al marco teórico establecido, en términos del cine como espacio público; como bien cultural; en el contexto de las industrias culturales y su evolución hacia las industrias creativas; como patrimonio, desde el valor público; como aseguramiento de la sustentabilidad de los bienes culturales, y como el ejercicio del derecho a la cultura, para lo cual se establecieron 18 indicadores generales, que se puntuaron en una escala del 1 al 5, en el que 1, indica que la entidad no tiene un sustento normativo ni estructural para el cumplimiento de esa característica y 5, indica que hay condiciones normativas, estructurales y una dirección proactiva que, además de promover el cumplimiento de las metas y objetivos, promueve la innovación de los procesos de gestión y una ganancia secundaria de la preservación del patrimonio cinematográfico nacional, por lo que, se supondría que la política está orientada a la generación de valor público. La puntuación se presenta a continuación:



Tabulación de valores

Puntaje	Nivel de cumplimiento
1	No hay un sustento ni normativo ni estructural para su cumplimiento.
2	Hay una base normativa o estructural que puede facilitar su cumplimiento.
3	Hay una base normativa y estructural que facilita su cumplimiento.
4	Hay, aparte de una base normativa y estructura que facilita su cumplimiento, y está apoyado por una dirección que genera una gestión orientada al éxito de sus metas y objetivos.
5	Hay condiciones normativas, estructurales y una dirección proactiva que, además de promover el cumplimiento de las metas y objetivos, promueve la innovación de los procesos de gestión y una ganancia secundaria de la preservación del patrimonio cinematográfico nacional.

De la revisión de estos aspectos, se identificó lo siguiente:

PUNTUACIÓN DE LA POLÍTICA DE PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO NACIONAL

Aspecto evaluado	Puntuación					Consideraciones
	1	2	3	4	5	
1. Espacio público						
1.1. Velar por el interés común.		X				Si bien la política del sector cinematográfico surge en la década de 1940 con la publicación de la Ley de Cinematografía, las acciones de gobierno en el sector comenzaron desde la censura, con la regulación de contenidos, aspecto que se fue heredando en las diferentes etapas de evolución de la política, a tal punto que, incluso con los cambios institucionales en los que la Cineteca Nacional transitó de la Secretaría de Gobernación, a la de Educación Pública, y posteriormente a la de Cultura, la DGRTC sigue detentando la atribución de clasificar los contenidos, es decir de censura de los mismos; asimismo, en términos legales, sigue prevaleciendo el criterio de la clasificación para poder preservar los bienes cinematográficos, por lo que se identifica una pretensión política de este principio, privilegiando entonces el interés gubernamental al común. Es por ello que, aunque ha evolucionado institucionalmente sus objetivos, siguen marcados por el imperativo de la política. Sin embargo, ante la falta de atención del sector la Cineteca Nacional ha logrado establecer criterios propios, discrecionales de los operadores, para la preservación.
1.2. Es visible		X				Al no contar con manuales de las áreas correspondientes a la preservación, en los que se establezcan los criterios prioritarios para el reconocimiento de los bienes del patrimonio cinematográfico nacional, y al no contar con indicadores de gestión específicos de esta área el proceso de operación se vuelve opaco, incrementando la discrecionalidad de su gestión. Sin embargo, con la implementación de metas y objetivos generales se observa una maduración institucional orientada al reconocimiento de las prioridades.
1.3. Es accesible			X			Es importante considerar que, a 2018, la Cineteca Nacional contó con un acervo de 403,658 materiales iconográficos, 56,784 videográficos y 18,936 fílmicos; sin embargo, al no contar con criterios de selección de esos materiales de preservación la gestión se ha vuelto oportunista, en el sentido de conseguir colecciones de acervos privados, lo cual tiene un valor significativo, pero en términos de gestión es altamente inestable; asimismo, es inercial al no establecer indicadores basados en criterios de priorización de bienes de importancia para la cultura mexicana, y no se asegura que los beneficiarios de la política tengan acceso a los materiales más significativos de la cultura nacional.
2. Cultura						
2.1. Aseguramiento de la protección de derechos privados.		X				Una de las grandes problemáticas de los bienes culturales, es que tienen una dualidad público – privada, por lo que al colocar al cine como un asunto de interés público se debe primero reivindicar el carácter privado de las obras, lo que significa que la preservación debe ser acorde a esta dualidad; sin embargo, en términos legales, está característica no es considerada, pues el único factor de preservación claramente definido es el consumo, ya que son las distribuidoras, que al buscar la explotación de un bien cultural, solicitan su clasificación, y son ellos mismos quienes deben remitir los materiales a la Cineteca Nacional, sin considerar los derechos de autor de los directores, productores, guionistas, entre otros. Sin embargo, al preservarse esos materiales se reivindica de cierta forma el valor privado de los bienes.
2.2. Aseguramiento de la protección de derechos públicos.		X				Como lo hemos visto, la política de preservación del patrimonio cinematográfico nacional ha estado marcada por la censura política, como imperativo gubernamental, o mediante la reivindicación del consumo, como principio de preservación, por lo que en última instancia se ha colocado el interés común de clasificar y reconocer el universo de ese patrimonio, no obstante, se cuenta con una gran cantidad de materiales resguardados, de los cuales, según los informes de la ASF, no contaron con información de la condición de esos bienes culturales.
2.3. Se asegura la transmisión generacional.		X				Una de las grandes tareas de la Cineteca Nacional es preservar los bienes objetivos de la cultura, que se generan en el sector cinematográfico; sin embargo, al no tener criterios claros de preservación, ni de información específica de la operación, o datos que permitan la mejora de la gestión el patrimonio corre graves riesgos, el más grave es la pérdida de los bienes. Ejemplo de ello es el incendio de la Cineteca Nacional en la década de los 80, en la que la asignación del responsable de los acervos fue política y no especializada, en la cual se perdieron obras significativas del cine mexicano, debido a que no se contaba con las condiciones de preservación necesarias, este hecho es un recordatorio de que la falta de controles aumenta el riesgo de la pérdida del patrimonio cinematográfico nacional. Asimismo, al no reconocer los materiales de mayor valor pueden desaparecer antes de ser conscientes de su existencia. No obstante, la entidad cuenta con un acervo cuantioso, por lo que ha asegurado de cierta forma la transmisibilidad de esos bienes.

2.4. Se asegura el carácter diverso de los bienes culturales.		X			Al analizar los datos de la clasificación de películas, se pudo observar que, la ley únicamente establece claramente una obligatoriedad de preservar las películas que son clasificadas, pero no hace referencia a los materiales iconográficos; asimismo, observamos que hay una diversidad importante de formatos, contenidos y tipos de películas, ya sean animadas, documentales, o ficciones, diversidad que no es considerada ni en términos legales ni operativos, ya que no se contó con indicadores que permitieran identificar la amplia gama de bienes del patrimonio cinematográfico. Además, la cabeza de sector, el IMCINE, no incluye en sus anuarios estadísticos información relativa a los acervos, y en los documentos de rendición de cuentas se encuentra información acotada de los acervos.
3. Industrias culturales					
3.1. Evolución de la política a la par de la dinámica mundial.		X			La evolución conceptual de las industrias culturales, las cuales son el principal insumo de la preservación de esos bienes producidos, ha sido desde un inicio el reconocimiento de los bienes culturales, primero desde el reconocimiento de su participación económica, lo cual generó vicios de consumo de las “culturas desarrolladas”, en la cual se hizo una equivalencia de que el valor económico es igual a valor cultural; asimismo, se homogeneizó el consumo de los productos cinematográficos. Sin embargo, con el tiempo ese concepto evolucionó del reconocimiento de la “alta cultura”, a la diversidad cultural, así como de las industrias culturales a las creativas, en las que se ha visibilizado el momento de apropiación cultural, como uno de los estadios fundamentales para la producción de bienes. Otro de los factores es que a nivel mundial han evolucionado las formas de consumo de estos bienes objetivos, lo cual viene a reivindicar el hecho de que el cine es un asunto de interés público en diferentes dimensiones que van de lo local a lo mundial. En el caso de México seguimos anclados a un criterio de preservación politizado, que no permite la evolución de la política nacional en la materia, pues le impide reconocer la dinámica acelerada en la que se reproducen los bienes cinematográficos, una dinámica en la que alguien puede acceder a materiales de otros países sin la necesidad de un permiso legal para su exhibición. Por lo que la política ha evolucionado, pero a un paso muy lento, por lo que la gestión de la Cineteca Nacional se asemeja más la resistencia que a la gestión.
4. Cine como patrimonio					
4.1. Reconocimiento de la diversidad.		X			Parte fundamental de la preservación es el reconocimiento de la diversidad de materiales, de tipos y expresiones que el pueblo mexicano ha construido a partir de su experiencia de vida en nuestro territorio, ya que estos bienes culturales se vuelven ejercicios reflexivos de nuestra condición; asimismo, reconocer la variedad implica identificar las técnicas y los estilos de producción fílmica, estos factores no están definidos ni en la ley, ni en los objetivos de gestión, ni en la clasificación de los materiales, ya que se deja la tarea de curaduría a las grandes distribuidoras de películas. Además, los resultados de las evaluaciones realizadas por la ASF indican una falta de mecanismos de reconocimiento de bienes culturales, no solo del sector cinematográfico, sino de todo el ramo cultural, por lo que la deficiencia es general.
5. Valor público					
5.1. Definición de una ética pública.		X			La Cineteca Nacional ha demostrado haber evolucionado, a contra viento, en términos de la preservación del patrimonio cinematográfico nacional, la historia del sector cinematográfico ha estado marcada por la cesura política de los contenidos; el uso político de esos mismos contenidos, en un sentido propagandístico; la contienda sindical por la visibilización de los diferentes segmentos de la industria cinematográfica; la priorización del consumo masivo de contenidos; la homogenización de los contenidos distribuidos, y la falta de una normativa clara que defina el camino que debe recorrer la preservación; sin embargo, ha logrado constituir un acervo nutrido de materiales videográficos, fílmicos e iconográficos, por lo que aun con la falta de claridad normativa, se ha conseguido preservar un patrimonio, si bien puede ser mejor clasificado, es un avance en la gran tarea del resguardo de la memoria fílmica nacional.
5.2. Ejecución basada en resultados.		X			Si bien la Cineteca Nacional no contó con indicadores específicos que midan el avance en la preservación del patrimonio cinematográfico nacional, ni contó con diagnósticos actualizados de la necesidad de preservación nacional, con el fin de priorizar el resguardo de ciertos materiales cinematográficos de valor para cultura nacional, la evolución institucional ha dado pasos en ese sentido, considerando que se han ido definiendo metas y objetivos a partir de la implementación del Presupuesto basado en Resultados, se ha incluido en la planeación nacional directrices de la política, y se ha ido sectorizando la misma de acuerdo a sus necesidades; además de que ha preservado un número considerable de bienes cinematográficos, y se puede considerar que ha evolucionado en ese sentido, pero esa evolución ha sido lenta, considerando los 60 años de existencia de esa institución.
5.3. Intervención que favorezca la gestión.		X			La Cineteca Nacional, ante la falta de mecanismos formales de reconocimiento de los materiales significativos de la producción fílmica, ha implementado medidas supletorias como el resguardo de colecciones privadas de gran valor, esto ha incidido en el cumplimiento de los objetivos institucionales, que habitualmente significan un impulso en el cumplimiento de las metas; sin embargo, al ser hechos

					aislados, la preservación de estos bienes dependen de la suerte o el oportunismo, no de planeación, por lo que la intervención para la gestión es acotada.
5.4. La gestión de la dirección contribuyó a la generación de valor público.			X		La Cineteca Nacional, al ser un espacio público, por lo menos en el sentido gubernamental, se ha conformado como un vínculo entre los creadores, las industrias, las distribuidoras, y las diferentes instituciones gubernamentales a cargo del sector cinematográfico, por lo que su labor política es de relevancia, eso le ha permitido obtener beneficios extras en materia de preservación, como lo es la negociación de colecciones privadas, como ya se indicó arriba, por lo que se puede inferir que la capacidad directiva ha contribuido al logro del objetivo final de construir un archivo cultural del patrimonio cinematográfico nacional, el cual se encuentra en camino de maduración pero que si ha contribuido a tal tarea.
5.5. Costo – beneficio.			X		Como lo hemos visto, el costo – beneficio de la preservación no está condicionada por la ganancia económica que se obtiene de la misma, por lo que el plusvalor que se obtiene es abstracto, en tanto que depende de la apropiación de los bienes que pone a disposición de los usuarios de sus instalaciones, y si bien carece de un diseño claro normativo y de gestión, el acervo que ha construido si tiene un valor añadido, en este sentido Thorsby indicaba que uno de los posibles beneficios tangibles más importantes era la transmisibilidad de los bienes culturales, hecho que se cumple en cierto sentido, ya que, aunque ha logrado preservar colecciones completas, éstas son identificables en sus mecanismos de rendición de cuentas o de comunicación social, por lo que siguen estando marcados por la opacidad.
5.6. Cuenta con una definición compleja con la cual identificar y medir al patrimonio cinematográfico o nacional.	X				En la definición de valor público, y en este sentido, valor cultural, se identificó, que para poder valorar los bienes simbólicos era necesario considerar las diferentes características de los objetos y tomar en cuenta la opinión de diferentes sectores especializados o de las mismas audiencias, intentar establecer su valor, por lo que el criterio de preservación basado en la clasificación es un criterio bastante obsoleto, considerando las necesidades y el dinamismo de reproductibilidad actuales.
5.7. Contó con una definición legal dura o blanda.		X			La Cineteca Nacional, en términos de la preservación del patrimonio cinematográfico nacional, tuvo una definición legal blanda, lo que significa que fue muy general y sin certeza de su cumplimiento, debido a la asimetría establecida entre la Secretaría de Gobernación y la entidad, en tanto que la segunda no podía obligar a la primera a entregar los materiales que eran clasificados para su exhibición, y aun cuando se hubiera cumplido con este principio, no hay seguridad de que los materiales preservados fueran los de más valor cultural. No obstante, el diseño institucional a contribuido a la preservación de ciertos bienes cinematográficos, por lo que en términos generales tiene lo suficiente para mejorar sus resultados en este sentido.
6. Ejercicio del derecho a la cultura					
6.1. Sustentabilidad		X			<p>La Thorsby definió la sustentabilidad a partir de los siguientes aspectos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • El bienestar material e inmaterial, que es la valorización de una obra desde lo colectivo y el interés colectivo, por lo que la política de preservación ha estado marcada por el interés colectivo, cumpliendo solo uno de los aspectos señalados. • Equidad intergeneracional y eficacia dinámica, que refiere a la distribución y utilidad de los bienes generados entre las generaciones, por lo que, si bien la Cineteca Nacional ha asegurado la herencia de objetos culturales cinematográficos, los términos de su distribución y utilidad de los mismos no es claramente identificable. • Equidad intergeneracional, que indica el acceso de los recursos culturales entre los diferentes estratos de la sociedad, por lo que este aspecto tampoco está claramente definido en términos legales, ya que la norma es ambigua y por tanto no pone restricciones de acceso a los bienes generados, pero a su vez tampoco asegura su acceso. • Mantenimiento de la diversidad, que refiere al adecuado mantenimiento de los bienes y sistemas culturales, por lo que la Cineteca Nacional, no pudo comprobar a las instituciones de fiscalización el estado de los bienes que resguarda, situación que incide en sentido negativo en este aspecto. • Principio de precaución, que indica la cautela en las decisiones que se toman en el sector cultural, teniendo cuidado de no implementar políticas con altos grados de reversibilidad, lo que para la Cineteca Nacional significaría la pérdida irreversible del patrimonio cinematográfico, en este aspecto es importante recordar que la dinámica de la política pública ha estado marcado por la

					<p>politización de su gestión y por la orientación econócentrica, opacando el sentido cultural de los bienes, lo cual ya ha traído consecuencias graves como la pérdida del patrimonio en la década de los 80 ante la falta de un adecuado diagnóstico y operación de los mecanismos de preservación establecidos.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mantenimiento de los sistemas culturales y el reconocimiento de la independencia, en el cual debe reconocerse la influencia del consumo cultural en el comportamiento del mercado, lo cual puede traer un desbalance en la protección de la diversidad de las obras culturales, y este descuido, como en la naturaleza puede tener consecuencias equivalentes a los que se tienen con los recursos naturales, como la pérdida de los mismos, de los sistemas que los producen y de su valor económico, en este sentido, al tener como principio básico el consumo, se pierden de vista los diferentes tipos y formatos de películas que se generan, los cuales quedan sepultados ante la hegemonía de ciertos productos, corriendo el riesgo de que no solo esos productos desaparezcan, sino de toda la cadena productiva que lo hizo posible.
6.2. Asegura el derecho a la cultura.		X			<p>En el artículo 4º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos se establece que:</p> <p>“Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural.”</p> <p>Cabe resaltar, que este derecho es considerado uno de los derechos humanos, que el estado debe garantizar; asimismo, en el artículo 1º se establece lo siguiente:</p> <p>En los Estados Unidos Mexicanos todas las personas gozarán de los derechos humanos reconocidos en esta Constitución y en los tratados internacionales de los que el Estado Mexicano sea parte, así como de las garantías para su protección, cuyo ejercicio no podrá restringirse ni suspenderse [...]”</p> <p>Esta cualidad es el fundamento del derecho no solo al acceso a la cultura, sino a su ejercicio; sin embargo, para entender el sentido de este artículo se revisó el proceso deliberativo del mismo, un proceso que es ejemplificante tanto en el contenido, como en su tiempo de definición, en tanto que la reforma que definió el artículo como hoy en día lo conocemos se consolidó en 2009, pero comenzó en 1999, por lo que dicha reforma tardó 10 años en consolidarse. Este hecho es significativo porque, desde el primer proyecto de decreto, se indicaba la urgencia de normar dicho aspecto, y se hacía un recorrido por los diferentes tratados y convenios internacionales que México había suscrito, pero que no habían surtido efecto en la dinámica institucional, no obstante, esa urgencia tardó, un decenio en legislarse.</p> <p>En el primer decreto se establecía que: “El desarrollo de nuestra cultura y su preservación constituye la mayor responsabilidad histórica de las actuales generaciones, responsabilidad que no se agota en la indispensable labor educativa.” Asimismo, se establecía la necesidad de desvincular la política cultural de la educativa, en tanto que, depender de la primera, no se le daba su justa dimensión a la cultura, pero no solo se habla del acceso y el ejercicio del derecho, sino que “debe regularse un derecho a la creación cultural, lo cual significaría ya una conducta externa que debe ser protegida por el estado, que en términos teóricos sería la reivindicación de un derecho privado desde lo público, sin negar a la vez el valor público que se desprende de esta acción.</p> <p>El largo debate, no por su extensión reflexiva, sino por su proceso temporal, retomó las diferentes posturas internacionales, respecto de la cultura, pero verso más o menos en los mismos términos, lo cual refleja la voluntad política que se ha mostrado en el tema cultural en los últimos 100 años, en los que no se ha visto como una prioridad de Estado. Al final, vemos que el aspecto creativo fue establecido en términos de una libertad y no como una actividad protegida, otro hecho relevante es que la falta de criterios claros en el ámbito normativo y de gestión, contraviene la obligación del estado, en tanto que esta libertad de derecho a la cultura y su acceso se ve limitada por estas razones; además, de que en los hechos no se instrumentó el sentido de la reforma constitucional, por lo que la política garantizó de forma limitada el acceso a los bienes culturales, aunque al estar normado va un paso adelante, pero esa es una expectativa futura, no presente, pues no puede excusarse el hecho de que a 10 años de su reforma no se vea reflejado el mandato constitucional en la práctica de la preservación del patrimonio cinematográfico nacional.</p>
Total			38		

Como resultado del análisis realizado, partiendo del ideal de cumplimiento, se identificó que de los 90 puntos establecidos, la Cineteca Nacional se encuentra a 52 puntos de su mejor escenario de cumplimiento, en el que tanto su diseño normativo, de gestión, como la dirección institucional estarían sincronizadas para la generación de valor público; asimismo, aun cuando parezca poco un puntaje de 38 de 90, debemos recordar que se está comparando con una situación ideal, un escenario bastante difícil de alcanzar tomando en consideración las condiciones políticas, presupuestales y dinámicas de la sociedad mexicana en un contexto global; sin embargo, puede constituirse como un referente para la mejora de la gestión.

Otro elemento a considerar es que las variables fueron establecidas con base a características temporales específicas, por lo que el ideal es un entorno que evoluciona y cambia sus requerimientos conforme pasa el tiempo, es un instrumento que evoluciona según las necesidades y los nuevos contextos que sean definidos en su entorno, y, una última consideración, es que no puede echarse en saco roto la madurez institucional que la Cineteca Nacional ha ido adquiriendo a lo largo de 60 años de evolución, y en muchos casos, una evolución forzada en un contexto adverso de invisibilización gubernamental, la cual ha sabido forjarse un camino individual con base en sus cualidades directivas, en tanto que, en términos normativos ha sido orientada a la letra muerta, no sólo porque la Secretaría de Gobernación no cumple con su atribución, sino porque el principal criterio de preservación es obsoleto, considerando los nuevos retos mundiales de producción, distribución, consumo y preservación de esas obras simbólicas, que son parte del patrimonio cinematográfico nacional, incluso puede ser que este olvido estatal haya contribuido de manera indirecta a un diseño institucional menos regulado y más adaptativo a las necesidades del sector cinematográfico, la cuestión es que esta operatividad no se ve reflejada en los mecanismos de gestión ni de evaluación del desempeño.

El gran número de objetos culturales preservados por la Cineteca Nacional son la evidencia de una gestión que no se ha detenido por las vaguedades normativas y operativas; sin embargo, los mecanismos de comunicación social de la entidad no permiten distinguir la información de los materiales resguardados, como el número de colecciones que tiene en sus bóvedas, el estado de los mismos, el tipo de materiales, sus características estéticas, históricas, simbólicas, identitarias que llevaron a preservar esos bienes, es importante recalcar que este estudio se fundamentó en la información pública disponible, en tanto que, se buscaba determinar el nivel de cumplimiento de estos aspectos desde la información transparentada, pues este hecho permitiría comprobar, desde nuestra ciudadanía, si la gestión de la Cineteca Nacional estuvo orientada, o se está orientando, hacia la generación de valor público, lo cual puede pensarse que sí, en tanto que, hay elementos que suponen una mejora en el paso del tiempo; sin embargo, como en el

caso de la normativa, la evolución es lenta, y el problema de esa lentitud es que la preservación tiene como enemigo al tiempo, que degrada los materiales cinematográficos, que cambia los gustos de consumo, que evoluciona las formas de producción, por lo que una adecuada preservación reduciría el riesgo de pérdida del patrimonio cinematográfico nacional.

Este estudio se planteó de inicio desde un enfoque de análisis subjetivo; sin embargo, con el paso del tiempo fue complicándose la posibilidad de analizar la gestión de la preservación del patrimonio cinematográfico desde sus actores, es decir desde los gestores directos de los procesos, en tanto que, debido a las carencias legales y de gestión, nace la pregunta de ¿sí la Cineteca Nacional no cuenta con el diseño normativo ni de gestión suficientemente claro para determinar los criterios de elección de las obras cinematográficas más significativas, cómo es posible que a 2018 se hayan acumulado un acervo de 403,658 materiales iconográficos, 56,784 videográficos y 18,936 fílmicos?

Cuya respuesta puede inferirse por el desempeño del factor humano, el cual seguramente fue determinante para este logro, por lo que estoy seguro, que un análisis subjetivo, podría darnos otra visión diferente a la aquí presentada, o en todo caso, pondría en perspectiva, posiblemente como un atenuante, el valor público que se desprende del actuar de los gestores directos de la política de preservación.

El valor cultural final de una obra será la que se le dé desde su preservación, con eso se protege al bien y se garantiza su acceso.

Propuesta de un estudio posterior:

- 1) En el contexto de la evolución de las industrias culturales se identificó que, en el caso de México, uno, su norma actual fue definida en gran medida a partir de la firma de tratados y acuerdos internacionales, en su contenido influyeron los organismos relacionados a la cultura, y en lo instrumental, los acuerdos de comercio; sin embargo, se observa que en términos de contenido, como la clasificación y reconocimiento de toda la gama de bienes culturales la ley es bastante laxa, en tanto que, si bien, hay un reconocimiento general de su valor, esas características no logran materializarse en acciones concretas, a diferencia de su aspecto comercial, los cuales están sobre regulados, se establecen patrones de exhibición y de consumo mínimos; asimismo, la época en la se comenzaron a definir los términos de esta dinámica fue a finales de la década de los 80, época que estuvo marcada para el adelgazamiento estatal y por la apertura comercial, lo cual debilitó al Estado en términos de regulación, la cual tuvo como principio el “laissez faire, laissez passer”, *dejar hacer, dejar pasar*, lo que trajo como consecuencia, que la valoración de los bienes culturales quedara eclipsada por el valor económico de las obras, que en términos de mercado son puras



mercancías, por lo que sería interesante analizar los diferentes impactos que ha tenido esa regulación laxa del sector cultural general, que han impedido que se genere valor público en las diferentes áreas de la cultura.



continuará...

V. Créditos

Documentos normativos

- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos [Const.], Diario Oficial de la Federación, 5 de febrero de 1917. (México)
- Ley Federal de Cinematografía [LFC], Diario Oficial de la Federación, 29 de diciembre de 1992.
- Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía [LFC], Diario Oficial de la Federación, 29 de marzo de 2001.
- Ley de la Industria Cinematográfica [LIC], Diario Oficial de la Federación, 20 de diciembre de 1949.
- Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica [LIC], Diario Oficial de la Federación, 6 de agosto de 1951.
- Decreto que reforma y adiciona la Ley de la Industria Cinematográfica de 20 de diciembre de 1949, publicada el 27 de noviembre de 1952.
- Manual de Organización de Fideicomiso para la Cineteca Nacional, publicado el 06 de septiembre de 2019

Documentos públicos e institucionales

- Actas de la Conferencia General de la UNESCO, 21.a reunión Belgrado, 23 de septiembre - 28 de octubre de 1980, UNESCO.
- Auditoría núm. 182-DS Fideicomiso para la Cineteca Nacional. (2017) Auditoría Superior de la Federación, México.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano. (2010) IMCINE, Ciudad de México.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano. (2011) IMCINE, Ciudad de México.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano. (2012) IMCINE, Ciudad de México.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano. (2013) IMCINE, Ciudad de México.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano. (2014) IMCINE, Ciudad de México.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano. (2015) IMCINE, Ciudad de México.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano. (2016) IMCINE, Ciudad de México.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano. (2017) IMCINE, Ciudad de México.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano. (2018) IMCINE, Ciudad de México.
- Diagnóstico del programa presupuestario E022, Servicios Cinematográficos, elaborado por la Secretaría de Cultura en 2017.
- Contrato de Fideicomiso de la Cineteca Nacional, 1974
- Cuenta de la Hacienda Pública 2007.
- Cuenta de la Hacienda Pública 2008.
- Cuenta de la Hacienda Pública 2009.
- Cuenta de la Hacienda Pública 2010.
- Cuenta de la Hacienda Pública 2011.
- Cuenta de la Hacienda Pública 2012.
- Cuenta de la Hacienda Pública 2013.
- Cuenta de la Hacienda Pública 2014.
- Cuenta de la Hacienda Pública 2015.
- Cuenta de la Hacienda Pública 2016.
- Cuenta de la Hacienda Pública 2017.
- Cuenta de la Hacienda Pública 2018.
- Directrices para la preservación del patrimonio digital. (2003) Biblioteca Nacional de Australia División de la Sociedad de la Información Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Guía para el Diseño de la Matriz de Indicadores para Resultados. (2021) Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.
- Política Pública de Preservación del Patrimonio Cultural. (2016) Auditoría Superior de la Federación, México.

- Portal Digital de la Cineteca Nacional “Archivo Memoria”.
<https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=archivomemoria>
- Presupuesto de Egresos de la Federación 2007.
- Presupuesto de Egresos de la Federación 2008.
- Presupuesto de Egresos de la Federación 2009.
- Presupuesto de Egresos de la Federación 2010.
- Presupuesto de Egresos de la Federación 2011.
- Presupuesto de Egresos de la Federación 2012.
- Presupuesto de Egresos de la Federación 2013.
- Presupuesto de Egresos de la Federación 2014.
- Presupuesto de Egresos de la Federación 2015.
- Presupuesto de Egresos de la Federación 2016.
- Presupuesto de Egresos de la Federación 2017.
- Presupuesto de Egresos de la Federación 2018.
- Presupuesto de Egresos de la Federación 2007.
- Presupuesto de Egresos de la Federación 2007.
- Informes sobre la Situación Económica, las Finanzas Públicas y la Deuda Pública de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. (2011). Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.
- Informes sobre la Situación Económica, las Finanzas Públicas y la Deuda Pública de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. (2012). Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.
- Informes sobre la Situación Económica, las Finanzas Públicas y la Deuda Pública de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. (2013). Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.
- Informes sobre la Situación Económica, las Finanzas Públicas y la Deuda Pública de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. (2014). Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.
- Informes sobre la Situación Económica, las Finanzas Públicas y la Deuda Pública de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. (2015). Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.
- Informes sobre la Situación Económica, las Finanzas Públicas y la Deuda Pública de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. (2016). Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.
- Informes sobre la Situación Económica, las Finanzas Públicas y la Deuda Pública de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. (2017). Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.
- Informes sobre la Situación Económica, las Finanzas Públicas y la Deuda Pública de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. (2018). Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.

Base de datos

- Películas Autorizadas Enero. (2007) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Febrero. (2007) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Marzo. (2007) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Abril. (2007) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Mayo. (2007) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Junio. (2007) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Julio. (2007) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Agosto. (2007) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Septiembre. (2007) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Octubre. (2007) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Noviembre. (2007) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Diciembre. (2007) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Enero. (2008) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Febrero. (2008) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Marzo. (2008) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Abril. (2008) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.



- Películas Autorizadas Noviembre. (2016) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Diciembre. (2016) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Enero. (2017) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Febrero. (2017) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Marzo. (2017) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Abril. (2017) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Mayo. (2017) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Junio. (2017) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Julio. (2017) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Agosto. (2017) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Septiembre. (2017) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Octubre. (2017) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Noviembre. (2017) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Diciembre. (2017) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Enero. (2018) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Febrero. (2018) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Marzo. (2018) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Abril. (2018) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Mayo. (2018) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Junio. (2018) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Julio. (2018) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Agosto. (2018) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Septiembre. (2018) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Octubre. (2018) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Noviembre. (2018) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.
- Películas Autorizadas Diciembre. (2018) Dirección de Cinematográfica de la DGRTC, SEGOB.

Tesis

- Cabadas Contreras, Romina Estrella. (2011) "Revisión histórica del cine mexicano: muestra representativa de la cinematografía contemporánea, 1999 a 2004", Universidad Villa Rica, Boca del Rio, Veracruz.
- Castro Ávila, Miguel Axel. (2018) "Evaluación de los resultados obtenidos en el Instituto Mexicano de Cinematografía del 2013 al 2017, a través de la metodología de marco lógico", Facultad de Economía – UNAM, Ciudad de México.
- Contreras Ferriz, Everardo. (2003) "Siglo XX: El esquema mexicano de desarrollo y la cinematografía", Facultad de Economía – UNAM, Ciudad de México.
- Corona Sánchez, Gerardo. (1994) "Antecedentes históricos legislativos y marco jurídico de la ley federal de cinematografía y su reglamento." ENEP ACATLAN – UNAM, Estado de México.
- Domínguez Gonzáles, Marina. (2006) "Cinematografía mexicana: una industria no recuperada, vista desde 1999 a 2004". FES Aragón – UNAM.
- Domínguez Herrera, Jonathan Luis. (2008) "La expresión cinematográfica: ubicación del lenguaje cinematográfico y su difusión en la historia de la cinematografía mundial (1896 - 2000)", FCPyS - UNAM, Estado de México.
- Garcia Paz, José Antonio. (2000) "El apoyo del estado a la cinematografía mexicana en el periodo 1989 – 1994: por un cine de calidad", FCPyS - UNAM, Ciudad de México.
- García Sabbagh, Macrina Ivonne. (2006) "Cortometraje más que un instante. Documentación de un programa de exhibición de cortometrajes producidos por el IMCINE (2002 - 2004)", FCPyS - UNAM, Ciudad de México.
- Garnica Flores, María Santa, y Reyes Espinosa, Alejandra (1993) "Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE): evaluación de un periodo en acción (1983 -1991)", FCPyS - UNAM, Ciudad de México.

- González Beltrán, Alicia. (1984) “Cineteca Nacional, Ciudad de México”, Facultad de Arquitectura – UNAM, Ciudad de México. Lee Troncoso, Claudia Eugenia. (1991) “Cineteca Nacional, México D.F.”, Universidad la Salle, Ciudad de México.
- Jiménez Reygadas, Luis Felipe (1997) “Dirección General de actividades cinematográficas – Filmoteca UNAM”, Facultad de Arquitectura – UNAM, Ciudad de México.
- Ledezma Ortega, Gerardo. (2003) “Alcances legales, sociales y económicos de la Ley Federal de Cinematografía y su reglamento”, FES Aragón – UNAM.
- Navarrete Robles, Juana Martha. (2016) “La filmografía nacional documentada: un acercamiento a los registros de la producción de cine mexicano”, FCPyS – UNAM, Ciudad de México.
- Magaña Molina, Jorge David. (2000) “El cortometraje mexicano en la actualidad (Instituto Mexicano de Cinematografía 1990 - 1997)”, FCPyS - UNAM, Estado de México.
- Paredes Guizar, Rounsy. (2000) “La ambigüedad y la falta de reglamentación de la Ley Federal de Cinematografía como causa directa de la exhibición de películas contrarias a la moral pública”, ENEP ACATLAN – UNAM, Estado de México.
- Pérez Esparza, Lizbeth. (2001) “El papel de Instituto Mexicano de Cinematográfica en la producción de películas mexicanas (1988 - 1998)”, FCPyS - UNAM, Ciudad de México.
- Ray Carrillo, María Esther. (2002) “Importancia de la Ley Federal de Cinematografía, sus reformas y reglamento, en el desarrollo de la industria de la exhibición cinematográfica en México”, Universidad Panamericana, Ciudad de México.
- Reyes Lara, Laura Nalleli. (2019) “Valorización del Patrimonio Cinematográfico en México. Conservación, preservación, catalogación y programación del archivo fílmico nacional”, Facultad de Artes y Diseño – UNAM, Ciudad de México.
- Rossano Cañas, María Luisa. (1995) “Estudio Jurídico de la ley federal de cinematografía vigente”, Facultad de Derecho – UNAM, Ciudad de México.
- Shojiet Weltman, Cecilia y Aschentrupp Toledo, Roberto. (1995) “Cine y poder, la política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana, 1970 – 1976, 1976 1982”, FCPyS - UNAM, Ciudad de México.
- Soto Castañeda, Graciela. (1996) “Estudio dogmático del artículo 13 en relación con el artículo 11 de la ley federal de cinematografía”,
- Vargas Rojas, Martha Beatriz. (1996) “Análisis jurídico social de la cinematografía en México”, ENEP ACATLAN – UNAM, Estado de México.
- Viveros Dominguez, Elena. (1999) “El servicio cultural de cinematografía en México ante el tratado de libre comercio en américa del norte.” Facultad de Derecho – UNAM, Ciudad de México.

Libros y revistas

- Aboites Aguilar, Luis, “El último tramo, 1929 200”, en Escalante Gonzalbo, P., García Martínez, B., Jáuregui, L., Vázquez, J.Z., Speckman Guerra, E., García Diego, J., Aboites Aguilar, L. (2008). Nueva historia mínima de México, 2008, COLMEX, Ciudad de México.
- Berruero García, Adriana. (2009) Nuevo régimen jurídico del cine mexicano, Instituto de Investigaciones Jurídicas – UNAM, México.
- Echeverría, Bolívar. (2019) Definición de la Cultura, México, Fondo de Cultura Económica.
- Cabello, Teresa. Patrimonio Cinematográfico: el cine, un bien de interés cultural. Págs. 1-30. Consultado en: <http://mupart.uv.es/ajax/file/oid/367/fid/653/PATRIMONIO.pdf>
- Conversando con Cristina Pacheco, entrevista realizada a Aurelio de los Reyes. <https://youtu.be/oVeZYRfjCWs>
- Covi Drueta, D. (Coord.). (2013). Industrias culturales en México: reflexiones para actualizar el debate, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Covi Drueta, Delia. (2013) Industrias Culturales en México. Estrategias y políticas gubernamentales, en Industrias Culturales en México: Reflexiones para actualizar el Debate, México, UNAM.
- De los Reyes, Aurelio. (1999) El cine, págs. 131-144, en Von Wobeser, Gisela. (1999) Reflexiones sobre el oficio del historiador, Instituto de Investigaciones Históricas - UNAM, México.

- De los Reyes, Aurelio. (2013) Los orígenes del cine en México (1896 - 1900), México, Fondo de Cultura Económica.
- Del Amo García, Alfonso. La conservación cultural de patrimonio cinematográfico y la investigación científica en ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura, Vol. CLXXXII núm. 717, enero-febrero, 2006.
- Duran Manso, Valeriano. El cine como patrimonio cultural: el caso de la filmoteca española en Revista Iberoamericana del Patrimonio Histórico Educativo, Campinas, Vol. 3, núm. 1 págs. 7-33. Junio-julio de 2017.
- P. F., Ernesto. (2004) ¿Cuánto vale la cultura?, CONACULTA.
- P. F., Ernesto. (vol. 13, núm. 38, septiembre-diciembre, 2006) Industrias y patrimonio cultural en el desarrollo económico de México, Cuicuilco, Escuela Nacional de Antropología e Historia, pp. 29-46.
- Ferrater Mora, José. (1995) Diccionario de filosofía abreviado, Editorial Sudamericana, México.
- Frost, Elsa Cecilia. (2009) Las categorías de la cultura mexicana, México, Fondo de Cultura Económica.
- Gabriel Zaid. (2013) Dinero para la cultura, Debate, Ciudad de México.
- García Canclini, Néstor. (2000) Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano en Canclini N. y C. Moneta (comps.) Las industrias culturales en la integración latinoamericana, México, Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. (2013) La expansión de la cultural: incomodidades para las ciudades y el arte en García Canclini, Néstor y Villoro, Juan (coords.) La creatividad redistribuida, México, Siglo XXI, 2013.
- García Riera, Emilio. (1986) Historia del Cine Mexicano, SEP, Ciudad de México.
- Gómez García, R. (diciembre, vol XI, número 22, 2005) La industria Cinematográfica Mexicana 1992-2003 Estructura, Desarrollo, Políticas y Tendencias. Universidad de Colima.
- Guzmán, Martín Luis. (2010) El águila y la serpiente, Ciudad de México, FCE.
- José Antonio Valdés Peña. (2012) El cine como patrimonio en México, Tierra adentro. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-cine-como-patrimonio-en-mexico/>
- La vida sin memoria parece dulce, segunda cinta del Foro de la Cineteca, Aristegui Noticias, 11 de abril 2013.
- Las Sagradas Escrituras. (1996) Russel Martín Stendal, Colombia.
- Lucila Hinojosa Córdova, José Antonio Padrón Machorro, El cine mexicano y el Tlcan, Ciencia UANL / AÑO 21, No. 89 mayo-junio 2018, <https://doi.org/10.29105/cienciau anl21.89-2>
- Martínez Piva, J.M., (2010) La industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor.
- Martínez Piva, J.M., (2010) La industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor.
- Merino, Mauricio. (2012) Los sentidos de lo público, Ética Pública, México, Siglo XXI.
- Moeglin, Pierre y Trembay, Gaetan. (2013) Industrias y políticas en torno a la creación y a su régimen de propiedad intelectual en Industrias Culturales en México: Reflexiones para actualizar el Debate, México, UNAM.
- Monsiváis, Carlos Monsiváis, García Riera, Emilio, García, Gustavo, Ayala Blanco, Jorge y Avilés, Jaime, (1982) "¡¡Amnistía para el Cine!!", págs. 29 – 46, en El Buscón, núm. 1, Noviembre – Diciembre, Ciudad de México.
- Monsiváis, Carlos. (1988) Entrada Libre. Crónicas de la sociedad que se organiza, ERA, Ciudad de México.
- Monsiváis, Carlos. (2016) La cultura mexicana en el siglo XX, COLMEX, Ciudad de México.
- Moore, Mark H. (1998) Gestión estratégica y creación de valor en el sector público. España. Paidós.
- Petit, Michelle. (2018) Lecturas: del espacio íntimo al espacio público, México, Fondo de Cultura Económica.
- Rabotnikof, Nora. (2005) En busca de un lugar común: el espacio público en la teoría política contemporánea, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- Rey Vázquez, Diana Marcela. (2009) El debate de las industrias culturales en América Latina y la Unión Europea, México, Estudios sobre las Culturas Contemporáneas núm. 61, época II, Vol. XV. Núm. 30, Colima, diciembre.
- Rey, German. (2009) Industrias Culturales, creatividad y desarrollo, España, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- Román, Gubern. (2019) Historia del Cine, Anagrama, España.
- Gámez, Rúben. (2014) La fórmula secreta, Alías, México.
- Throsby, David. (2008) Economía y cultura, CONACULTA, México.

- Toussaint Alcaraz, Florence. (2013) Evolución de las industrias de la cultura (1980-2010), en México. Estrategias y políticas gubernamentales, en Industrias Culturales en México: Reflexiones para actualizar el Debate, México, UNAM.
- Vértiz de la Fuente, Columbia. Ante el TLCAN, exigen creadores dejar fuera el cine, los audiovisuales y el internet, México, Proceso. Consultado en: <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2017/10/17/ante-el-tlcan-exigen-creadores-dejar-fuera-el-cine-los-audiovisuales-el-internet-193390.html>.
- Volpi, Jorge. (1999) "En busca de Klingsor", Seix Barral, España.
- Yudice, George. La creatividad rearticulada en García Canclini, Néstor y Villoro, Juan (coords.) La creatividad redistribuida, México, Siglo XXI.