



Antrópica revista de ciencias sociales y
humanidades

ISSN: 2448-5241

gabrielotti@correo.uady.mx

Universidad Autónoma de Yucatán
México

Tenorio Murillo, Ilse Mayté

Ética, identidad y cultura. En defensa del cine como un bien cultural identitario de México

Antrópica revista de ciencias sociales y humanidades, vol. 2, núm. 3, enero-junio, 2016,

pp. 62-79

Universidad Autónoma de Yucatán

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=723878135005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

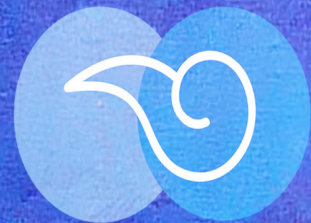
Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Antrópica

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades



Universidad Autónoma de Yucatán | Facultad de Ciencias Antropológicas

Vol. 2, núm. 3, enero-junio 2016 ISSN 2448-5241



Maira
Wieland



UADY
UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE YUCATÁN



ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Ética, identidad y cultura. En defensa del cine como un bien cultural identitario de México

Ilse Mayté Tenorio Murillo
Universidad Autónoma de Querétaro

Recibido: 30 de enero de 2016.
Aprobado: 26 de abril de 2016.

Resumen

El propósito de este trabajo consiste en reflexionar sobre la importancia del cine mexicano como un bien cultural, que por su impacto masivo a nivel comunicacional resulta relevante para la conformación de identidades de toda sociedad contemporánea. El análisis parte de la polémica que se generó en el gremio cinematográfico a partir de la nueva legislación impuesta para las industrias culturales en el marco del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), la cual resultaba incierta para el bienestar del cine nacional con la liberación del comercio internacional. El estudio ahonda en la discusión que se mantuvo sobre el papel que debiera tener el Estado y su compromiso ético ante la industria filmica como un bien cultural y mercantil. Asimismo, se considera la relevancia que sigue teniendo el Estado en las dinámicas de la industria filmica, a pesar de las políticas económicas que entraron en vigor con dicho Tratado.

Palabras clave: cine mexicano, identidad, cultura, ética.

Abstract

The purpose of this paper is to reflect on the importance of mexican cinema as a cultural good that by its massive impact in a communicational way is relevant for the configuration of identities of any contemporary society. The review focuses on the debate generated inside a part of the film guild people because of the new legislation imposed for cultural industries in the context of the North American Free Trade Agreement (NAFTA), which was uncertain for the welfare of national cinema with the liberation and deregulation of international trade. The investigation delves into the discussion held on the role it should play the State and its ethical commitment to the film industry as a cultural and commercial good. It also explores into the relevance that still has the State in the dynamics of the national cinema, despite the economic policies that came with the Trade.

Key words: mexican cinema, identity, culture, ethics.

Desde la década de los años ochenta, y en específico durante el sexenio presidencial de Carlos Salinas de Gortari, se discutía sobre un tratado comercial con el propósito de franquear las fronteras políticas de Estados Unidos, México y Canadá para generar un mercado libre y dinámico. El Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) se firmó el día 17 de diciembre de 1992 y el Tratado fue publicado un año después en el *Diario Oficial de la Federación*¹, y entró en vigor el 1º de enero de 1994 en los tres países (DOF, Lunes 20 de diciembre de 1993).

De acuerdo con el DOF, en el artículo 2107 del TLCAN, se define lo que se comprenderá como parte de las industrias culturales (libros, revistas, publicaciones periódicas o diarios impresos, películas o vídeos) de manera general. Asimismo, estipula que estos productos —haciendo referencia a los extranjeros— tendrán trato nacional, es decir, que estarán exentos de aranceles aduaneros y podrán circular en el mercado como cualquier otro producto nacional (TLCAN, 1992: 348). En cuanto a la industria cinematográfica, se especifica que esta legislación hace referencia a los diversos procesos de comercialización de un filme o video, desde la producción y distribución, hasta la exhibición o venta del producto. Al respecto, es evidente el ímpetu económico del acuerdo, sin embargo, la inconformidad vino después, pues toda medida política y económica tiene implicaciones en la esfera cultural. Se discutía que se haya negociado sobre el aspecto cultural como si este fuera algo secundario, mientras que, por el contrario, la cultura finalmente resulta la reguladora de toda estructura, relación y práctica social. Como bien lo señala Haza Remus:

Al considerar la cultura como elemento de lujo se ha ignorado que los proyectos de desarrollo nacional sólo tienen sentido, o no lo tienen, si son expresiones de un proyecto cultural. Hay que considerar que no hay desarrollo en abstracto. El crecimiento y la transformación de los grupos humanos concretos siempre se dan en función de una historia, un presente y un futuro deseable, a partir de su propia y peculiar visión del mundo, de su sistema de valores, de sus conocimientos y formas de organización, de sus deseos y esperanzas, en fin, de su cultura [...] (citado en Casas Pérez, 1996: 149-165).

En este contexto, entendemos por cultura lo que Néstor García Canclini, desde una visión antropológica ha puntualizado como “la dimensión que da significado a todas las prácticas sociales” (García Canclini, 2008: 1). No se trata de distinguir entre una “alta” cultura o cultura popular, sino considerar que todo tipo de manifestación vinculada con las relaciones sociales y la significación que se le da en cada sociedad puede ser digno de llamarse cultura. Las manifestaciones culturales que se construyen a través de medios masivos de comunicación, como el cine, están condicionadas por los factores económicos y políticos para su producción, distribución y exhibición. Pero para empresas privadas como para el Estado mexicano, el cine, además de su sentido mercantil, también resulta crucial como un promotor de ideologías e identidades de la cultura del país. El cine es un instrumento de gran relevancia

transmisor de visiones del mundo, de ideologías y representaciones de la realidad del mundo [...] del planeta. El cine tiene un papel difusor de valores, actitudes morales o formas de vida muy importante.

1 De aquí en adelante se hará referencia al *Diario Oficial de la Federación* con las siglas DOF.



Además, se relaciona con la organización de la cultura contemporánea de acuerdo con parámetros económicos, ideológicos y sociales (Benet, 2004: 174).

Por lo que, para los Estados nacionales continúa siendo fundamental preservar una industria que promueva el cine nacional, incluso como un medio de legitimación para el propio Estado, y a su vez, ha tenido que lidiar con un comercio transnacional que exige abrir las puertas y fronteras siguiendo las lógicas del mercado libre.

Resulta complicado equiparar las dinámicas económicas con las culturales, pues los procesos de cada índole toman diferentes ritmos. Es decir, como menciona María de la Luz Casas Pérez (1996): “las economías de mercado [...] son totalizadoras, mientras que las identidades culturales son diferenciadoras. La contradicción aparece precisamente cuando en aras de una se quiere unificar a la otra” (Casas Pérez, 1996: 149-165). La ejecución del TLCAN resulta un ejemplo ilustrativo. Es cierto que el TLCAN estableció que “el treinta por ciento del tiempo anual en pantalla en cada sala, puede ser reservado a las películas producidas por personas mexicanas dentro o fuera del territorio de México (DOF, Lunes 20 de diciembre de 1993: 465). Pero esta política hace alusión a los procesos de exhibición, sin tomar en cuenta las cifras de producción nacional, pues justo en la década de los noventa fue cuando hubo pocas producciones mexicanas, en comparación con décadas anteriores, por lo que era difícil mantener ese porcentaje de exhibición, a tal grado que en 1998 el cine nacional estrenó únicamente 8 filmes².

En 1992 se había reformado y derogado la Ley de Cinematografía, en la que se renegociaron las intervenciones, inversiones y subvenciones para este rubro por parte del Estado (Ugalde, 2014). Se vendieron varias compañías estatales como las salas de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) y los Estudios América, además de los canales 7 y 13 de televisión, paquete que fue adquirido por Ricardo Salinas Pliego (Berruero, s/a: 48). Asimismo, se estableció la liberación de los precios por exhibición (DOF, Martes 5 de enero de 1999: 4) y se benefició preponderantemente a los empresarios dedicados a este rubro, lo cual afectó directamente a los espectadores; ante esto, el cine se convirtió en un espacio de entretenimiento de elite (Berruero, s/a: 52). Ante tal panorama, parecía que el Estado mexicano estaba distanciándose del compromiso ético para con la cultura y su promoción, tanto dentro como fuera del país.

El gremio cinematográfico y la discusión sobre la “excepción cultural”

A raíz de estos acuerdos económicos, algunos afiliados al gremio cinematográfico salieron en defensa del cine nacional, no solo por el retiro de apoyos estatales, sino por ignorar lo que representa el cine como soporte cultural e ideológico. Muchas fueron las discusiones directores, productores, actores y demás miembros técnicos y creativos. Pero esta situación no era privativa del

2 A partir de 1992 vemos una caída significativa, pues en 1991 se estrenaron 89 cintas; en 1992, 69 cintas; en 1993, 43 cintas; en 1994, 54 cintas; en 1995, 33 cintas; 1996, 20 cintas; 1997, 15 cintas; para finalizar, en 1998, 8 únicamente. No es sino hasta la entrada al nuevo milenio que las producciones nacionales empiezan a crecer. Véase: Instituto Mexicano de Cinematografía, “Anuario Estadístico 2010”. Disponible en: http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/56e341099d72792050044ca/files/Anuario_Estadistico_de_Cine_Mexicano_2010.pdf



cine mexicano, pues en otras latitudes pasaban cosas semejantes en relación con este tipo de políticas neoliberales.

Como ejemplo, parto del caso de Francia, lugar en donde se acuñó el término de “excepción cultural”, con el propósito de contrarrestar las negociaciones avaladas por el Protocolo de la Ronda Uruguay celebrado en 1994 a través del Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (GATT, por sus siglas en inglés), las cuales, en términos generales, comprometían a un conjunto de naciones a suprimir o de reducir las medidas arancelarias aplicables al comercio de mercancías³. Frente a este panorama, la “excepción cultural” era una propuesta política que pugnaba por imponer restricciones para controlar la entrada de productos estadounidenses a los mercados europeos, no solo por el desequilibrio económico de las industrias culturales, sino también por considerar que la cultura y la identidad europea estarían en peligro (Casas, 2006). Ante tal panorama, en materia de productos audiovisuales y en específico de los filmicos, los interesados en el tema se dividieron básicamente en dos bandos⁴. Por un lado estaban los “librecambistas” que propagaban el abandono de medidas proteccionistas, siendo Estados Unidos un país representativo. Por otro lado estaban los “excepcionistas”, que demandaban el mantenimiento de las industrias nacionales, representados por la Unión Europea, en especial Francia (Frau-Meigs, 2006). En resumen, esta disputa radicaba en lo siguiente:

La única disimetría –aunque bastante importante- es que para los europeos el punto de partida es sociocultural, mientras que para los estadounidenses es económico. Estas proposiciones a priori sobre la naturaleza de las producciones mediáticas oponen irreductiblemente a los defensores del cine en tanto que bien cultural con aquellos para los que se trata exclusivamente de un bien mercantil. Para los franceses (y en menor grado para los europeos) existe una separación entre esfera cultural y esfera mercantil, cosa que niegan los estadounidenses, rechazando iniciar el debate desde el terreno de la cultura (Frau-Meigs, 2006: 82).

En este sentido, la defensa del cine nacional se justifica al argüir que esta representa la protección del pluralismo y de la libertad de expresión, mientras que la otra postura argumenta que las políticas proteccionistas estatales contravienen la libertad de expresión y de consumo; en cambio, la apertura al mercado internacional abre las posibilidades de un desarrollo y proliferación de diversas propuestas filmicas con base en una competencia de mercado sana. Además, acusan a los defensores de la excepción cultural de propagar “un nacionalismo retrógrado, próximo al chovinismo y al aislamiento cultural, que sólo puede condenar un país al declive” (Frau-Meigs, 2006: 83). Los excepcionistas argumentaban que no pretendían crear fronteras para generar una cultura endógena, su preocupación radicaba en que esta “libertad” y “diversidad” cultural se encontraban jerarquizadas, pues representan una “universalización” al estilo americano. De acuerdo con Frau-Meigs (2006):

3 Para revisar dicho protocolo véase Organización Mundial del Comercio, (s.f). Disponible en: https://www.wto.org/spanish/docs_s/legal_s/ursum_s.htm#Uruguay

4 La discusión en torno al tema resulta más compleja y diversa en relación con las posturas respecto a los productos audiovisuales. Sin embargo, por no poder extenderme más en el asunto, propongo *grosso modo* esta división. Un texto ilustrativo al respecto es el de Ramón Torrent, “La ‘excepción cultural’ en la Organización Mundial del Comercio (OMC): la base de la política audiovisual”, *Quaderns del CAC*, núm. 14, s/f. Disponible en: http://www.cac.cat/pfw_files/cma/re-cerca/quaderns_cac/Q14torrent_ES.pdf



Ideológicamente hablando, desde el final del segundo conflicto mundial Estados Unidos ha sostenido una guerra cultural en dos frentes: la difusión de propaganda simbólica a través de sus ficciones mediáticas, y la revolución de la información como mito contemporáneo de la autonomía total, según el cual ya no habría historia, ni relación entre el mundo del trabajo y el mundo del capital. Expresiones inofensivas como libre flujo de información” o “libertad de prensa” son, de hecho palabras en clave para expresar la importancia vital que tiene para los estadounidenses exportar sus productos culturales (Frau-Meigs, 2006: 87).

Si bien la discusión fue ardua, no se lograron hacer muchos cambios al respecto en términos legislativos, pero también es cierto que en la informalidad, la Comunidad Europea y otros Estados miembros no adoptaron tal cual obligaciones específicas de la liberación del mercado, pues no se comprometieron a dar libre acceso a todas las empresas audiovisuales que venían del extranjero, además de discriminar a otras en función de las afinidades lingüísticas o culturales (Torrent, s/f: 22).

Ante dicha situación en el contexto europeo, la bilateralidad hegemónica entre Estados Unidos y la Unión Europea se vio desequilibrada con esta propuesta comercial, y la cultura se tornó un punto de tensión para las negociaciones políticas, económicas e incluso ideológicas. Evitemos caer en una polarización simplista de las relaciones hegemónicas, pues no hay que olvidar algunas regiones de Asia, como Medio Oriente, el subcontinente Indio, China, Japón, Corea del Sur, etcétera, además de América Latina. Las relaciones económicas de esta índole entre las distintas regiones han tenido diferentes procesos de crecimiento económico y de su industria filmica.

Algunos estudiosos del tema han reflexionado sobre un “Tercer Cine” o los cines periféricos (Elena, 1993), el cual tiene casos representativos como el cine de Bollywood⁵, en la India, o el cine egipcio, industrias que han impactado cultural y económicamente en aquellos remotos territorios de países africanos y asiáticos. O el cine latinoamericano, que con casos como México, Brasil y Argentina han tenido una significativa presencia a lo largo del siglo XX, con procesos sinuosos, pero con industrias consolidadas y un fuerte impacto económico y cultural en el panorama iberoamericano (Paranaguá, 2003). No obstante, el término “Tercer cine” denota la desigualdad cultural e histórica que existe entre diversas naciones, pues como lo señala Alberto Elena (1993):

Un rasgo común, sin embargo, a todo el cine del Tercer mundo (o, al menos, a aquellos países que cuentan con una tradición más larga a sus espaldas) es su desarrollo a partir de condiciones abiertamente coloniales y en franca desventaja frente a las producciones occidentales que con gran frecuencia copaban sus pantallas (Elena, 1993: 18).

Este panorama nos muestra cómo otras industrias nacionales han logrado consolidarse en distintos puntos del mundo, acudiendo a diferentes estrategias geopolíticas, ideológicas y culturales (como la religión, el idioma, la comida) que han logrado capturar la atención de otros públicos. Sin embargo, autores como Alberto Elena (1993) subrayan que, a pesar de la relevancia de este cine, no deja de estar presente la influencia hollywoodense reflejada en los contenidos filmicos, las narrativas,

5 La industria de Bollywood es la pionera en producción filmica incluso sobre la de Hollywood, llegando a producir en promedio 1, 203 largometrajes entre los años de 2005 y 201, frente a 757 de Estados Unidos. Información disponible en: <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP14-2013-cinema-survey-analysis-es.pdf>



las construcciones estéticas, etcétera. Ante tal situación, la intervención de organismos estatales en las industrias cinematográficas no es casualidad, pues:

Competir con Hollywood y el grueso de la producción occidental es, en primer lugar, arriesgado desde un punto de vista económico. De ahí que la posibilidad de un cine autóctono de cierta entidad haya dependido con frecuencia de la promoción del mismo desde el estado [...] (Elena, 1993: 19).

La intervención estatal ha traído beneficios económicos, ha implicado un férreo control sobre sus producciones (Elena, 1993). Por tanto, la intervención del Estado sigue siendo determinante en ciertas industrias nacionales⁶.

La “excepción cultural” en México frente al TLCAN

En el panorama latinoamericano, se presenta una situación más polarizada frente a la hegemonía estadounidense por razones económicas y por asuntos geopolíticos e históricos. Al igual que en Francia y otros países europeos, a una gran parte del gremio de la industria filmica les preocupaba el desarrollo económico, político y cultural del cine nacional. La apertura comercial a productos audiovisuales extranjeros de acuerdo con las medidas del TLCAN, venía acompañada de una serie de cambios tecnológicos que desde la década de los años ochenta empezaban a revolucionar las formas de consumir cine. Para algunos personajes distintivos del gremio cinematográfico, este panorama era incierto, incluso desesperanzador. Al respecto, Paul Leduc (1988), reconocido director mexicano opinaba lo siguiente:

[...] un proceso de cambio que debido a la aparición de nuevas técnicas, especialmente electrónicas, está siendo operado en diferentes campos de la producción a nivel mundial, creando desempleo masivo, reestructuración de mercados, sobrevivencia salvajemente competitiva por los autodenominados como “Los más aptos” (entendiendo generalmente por esto los más cercanos y sumisos a los centros de Poder Financiero), entonces es claro que también en nuestra área, en nuestra profesión, está teniendo lugar una amplia y profunda reconversión industrial (Leduc, 1988: 18).

Para otros, estas políticas neoliberales representaban una amenaza “identitaria”, pues el cine nacional, un medio clave para la construcción y propagación hacia el extranjero de las identidades nacionales, se podría ver aún más ensombrecido por el norteamericano. Fernando Trueba (2006), director y crítico de cine español, opinaba que además de ver el cine como una industria del entretenimiento, también es importante como “la expresión de ciudadanos creadores que miran hacia el mundo, hacia el presente, hacia el pasado al mundo en que viven, a su sociedad, o a otra sociedad y que intentan pintarlas, describirla, contarlas, criticarlas, soñarlas, imaginarlas, recrearlas [...]”. En cuanto a la excepción cultural, el cineasta argumenta que esta consiste en “defender la diversidad absoluta, el derecho de todas las comunidades, de todas las culturas, de todas las regiones a mirarse, a filmarse autorretratarse, y a enseñarse a sí misma a los demás” (Trueba, 2006: 28-29).

6 De acuerdo con cifras de años recientes, la mayoría de las industrias filmicas nacionales recibe apoyo e inversión estatal, quizás algunos casos excepcionales sean países como Estados Unidos e India que reciben apoyo de manera indirecta o a veces nula. Información disponible en: <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP14-2013-cinema-survey-analysis-es.pdf>



Por otra parte, Guillermo Arriaga, productor, director y guionista mexicano, encuentra inconsistencias y contradicciones en la dinámica económica y cultural del país, puesto que, mientras que se le destina poco del presupuesto al rubro de cultura (0.06%), la cultura le otorga mucho más al PIB (6.71%) (Arriaga, 2006: 35)⁷. Para este director, son importantes el asunto de la identidad cultural y la perspectiva económica, arguyendo que el cine nacional puede representar un gran atractivo de inversión y exportación⁸, pero que tristemente este se ha subestimado. Además, sugiere que, sin importar que haya un divorcio entre la realidad y la ficción o si son de corte comercial o de culto, se debe apoyar la producción de filmes, desde la iniciativa estatal en conjunto con la privada. El guionista apoya la moción del rescate de las identidades culturales, de su diversidad y pluralismo, sin dejarle toda labor a las instituciones gubernamentales, sino que haya una fusión de capitales; no apoya la protección total del Estado, pues el cine no puede vivir a la sombra de las decisiones institucionales, tiene qué ser dinámico por su cuenta también.

Para el cineasta mexicano, Alfredo Joskowicz (2006), la relevancia del cine es la capacidad de este para forjar identidades a partir de la diversidad cultural. Esta se refleja a partir de la multiplicidad de profesiones y oficios que intervienen en la realización de un filme, de tal forma que los distintos perfiles de todos los involucrados, además de la propuesta del guionista y director, convergen en una representación compleja y diversa. Para él, también es primordial encontrar un equilibrio entre los fines lucrativos de un filme, como un producto mercantil, y los fines artísticos y culturales, sin dejar que el ánimo de lucro relegue la representación de los valores identitarios.

Por el contrario, la postura del escritor peruano, Mario Vargas Llosa, causó gran revuelo al opinar sobre el tema de la excepción cultural. En julio del 2004, el novelista publicó en un diario español un artículo en el que objetaba sobre esta postura. El escritor argumenta que en caso de estar de acuerdo con esta postura:

[...] estamos afirmando que la cultura y la libertad son incompatibles y que la única manera de garantizar a un país una vida cultural rica, auténtica y de la que todos los ciudadanos participen, es resucitando el despotismo ilustrado y practicando la más letal de las doctrinas para la libertad de un pueblo: el nacionalismo cultural (*El País*, domingo 25 de julio de 2004).

Aunado a esto, Vargas Llosa señala que “la sola idea de identidad cultural de un país, de una nación, además de ser una ficción confusa, conduce inevitablemente a justificar la censura, el dirigismo cultural y la subordinación de la vida intelectual y artística a una doctrina política: el nacionalismo” (*El País*, domingo 25 de julio de 2004). Para el escritor peruano, la intervención de las instituciones gubernamentales implica la intromisión de burócratas que administran y gestionan sin tener un conocimiento e interés real por la industria cultural, por lo que resulta incompatible el soporte institucional a las artes. En cambio, sin restricciones institucionales, la difusión de la cultura puede ser más libre y diversa:

⁷ Las cifras dadas son del 2005.

⁸ Guillermo Arriaga da como ejemplos películas taquilleras como *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999), *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) y *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002).



Pero la obligación primordial de un gobierno en este ámbito es crear unas condiciones que estimulen el desarrollo y la creatividad cultural y la primera de ellas es la libertad, en el más ancho sentido de la palabra. No sólo la libertad de opinar y crear sin interferencias ni censuras, sino también abrir las puertas y ventanas para que todos los productos culturales del mundo circulen libremente, porque la cultura de verdad no es nunca nacional sino universal, y las culturas, para serlo, necesitan estar continuamente en cotejo, pugna y mestizaje con las otras culturas del mundo (*El País*, domingo 25 de julio de 2004).

Si bien solo señalo algunas posturas y opiniones de ciertos personajes adeptos al mundo cinematográfico, me parecen representativas en tanto muestran los contrastes, las contradicciones, pero también los matices que fueron cruciales en la discusión, cuestionando la apertura comercial desmedida, así como las supuestas responsabilidades que debiera tener el Estado para con el cine nacional. De este modo, surgen algunas interrogantes, como: ¿Qué papel tiene el Estado nacional en la regulación, gestión y administración de la industria cinematográfica?, ¿puede convivir un discurso plural, diverso y multiculturalista con un discurso cultural nacionalista?, ¿existe un compromiso ético por parte del Estado y sus instituciones, incluyendo a la sociedad civil, de construir una identidad cultural y difundirla? Dichas interrogantes son complejas para darles respuestas contundentes en este estudio, pero servirán de guía para explorar sobre varios puntos en cuestión.

Identidad y cultura en cuestión: ¿Un bien cultural o un producto mercantil?

La aceleración del fenómeno de la globalización, en gran parte, es el resultado de la innovación tecnológica que ha revolucionado las dinámicas comerciales y las telecomunicaciones. Esta transnacionalización del mundo ha generado una serie de discusiones entre intelectuales y artistas acerca de las nuevas formas de construir y asumir identidades culturales, así como la reinención de las naciones, más allá de las fronteras políticas. En palabras de Luis Villoro (1993):

La tendencia a la universalidad cultural realizaría el sueño de una comunicación y comunidad que abarcara todos los hombres, la afirmación de la pluralidad de las culturas, en cambio, querría preservar la autenticidad y la singularidad de cada pueblo; a la homogeneidad cultural se opondría la riqueza y la complejidad de las diversidades históricas (Villoro, 1993: 132).

La tensión entre la universalidad y la particularidad se muestra como una contradicción dialéctica, ya que una se reafirma frente a la otra. Esta dinámica es parte de la tendencia globalizadora, entre el reconocimiento de valores universales, como los derechos humanos, así como el respeto a la diversidad cultural (comunidades étnicas, religiosas, lingüísticas, autonomías regionales). Sin embargo, el discurso de universalización tiende a disfrazar el etnocentrismo europeo que establece valores universales como la racionalidad y el progreso, los cuales predominan en la ideología de dominación de países desarrollados (Villoro, 1993). El desbalance es evidente, pues la construcción ética de una cultura se ve doblegada por las dinámicas económicas de las naciones hegemónicas, por lo tanto se vuelve difícil sopesar estas desproporciones en las relaciones culturales. Para ello, aún sigue siendo fundamental la presencia del Estado nacional porque este ha estado funcionando como regulador de las identidades emergentes, por un lado, las universalizantes y, por otro, las particularizantes. La cuestión



aquí se centra en reflexionar sobre el compromiso ético del Estado y la sociedad para construir una identidad cultural propia, o bien, si constituir una identidad cultural refleja un compromiso ético como individuos y como colectividad.

Adolfo Sánchez (1974) define la ética como “la teoría o ciencia del comportamiento moral de los hombres en sociedad” (Sánchez, 1974: 16). Los miradas actuales desde la ética se centran en el estudio del mundo moral sin anteponer principios absolutos o apriorísticos, sino centrándose en la experiencia histórica y social del hombre; es necesario pasar de una ética especulativa a una social (Sánchez, 1974). Por tanto, si el objeto de estudio de la ética es la moral, es decir, el conjunto de actos humanos conscientes y voluntarios por parte de un individuo o una colectividad que repercuten en otros individuos o grupos, es fundamental hablar de esta para reflexionar sobre las identidades culturales. De forma que, la ética no es el “deber ser”, sino la reflexión sobre el “ser” frente al “deber ser”. Para pasar de una ética especulativa a una ética de la *praxis* y de la experiencia humana, es fundamental comprender el entorno global que se vive en la actualidad. En este sentido, el filósofo José Salvador Arellano (2013) propone la construcción de una ética aplicada, la cual contemple “la reflexión de la particularidad, de la complejidad, de la perplejidad, de lo cotidiano, lo efímero, lo contingente, etcétera” (Arellano, 2013: 44), para así abordar los problemas morales contemporáneos.

Si la ética —o filosofía moral— es una herramienta fundamental para el análisis de las sociedades y su desarrollo con relación en valores como la felicidad, la libertad, la justicia, la dignidad, esta no puede ser predeterminada, universal e inamovible, sino todo lo contrario: particular, dinámica y, por ende, histórica. En palabras de Arellano (2013):

La moral es comprendida como la serie de normas y principios, o modelos de conducta, que se van construyendo históricamente por una sociedad determinada. Por lo que, en principio, la filosofía moral era entendida como una disciplina cuyo ámbito de reflexión era la justificación de los conceptos y teorías morales, pero permanecía alejada de la intención de resolver casos particulares (Arellano, 2013: 47).

Actualmente, las identidades se construyen por la interacción con los sistemas de comunicación, que van desde la prensa escrita, radio, televisión, cine, hasta internet (Rebeil y Montoya, 2010) y, por lo mismo, su constitución se ha complejizado, pues los referentes están tanto en la familia, la escuela, la comunidad, como en los medios virtuales. En este contexto, comparto la visión de la identidad cultural de Rebeil y Montoya (2010):

La identidad cultural es, a la vez, la afirmación de sí frente a la otredad, el mundo de la intersubjetividad, lo que incorpora tanto el concepto íntimo que cada persona construye de sí misma a lo largo de su experiencia de vida, como la adscripción por voluntad y decisión propias a la pertenencia a comunidades que comparten significados sobre la historia y el sentido futuro de estas comunidades en el contexto más amplio de la sociedad (Rebeil y Montoya, 2010: 6).

Pero pensar la otredad no tiene por qué ser según la dinámica binaria del dominador/dominado (Primer Mundo/Tercer Mundo), sino que se puede pensar y construir de manera multidireccional. Es claro que existen hegemonías económicas que acaparan industrias culturales como el cine, pero las



diferentes naciones o comunidades construyen y resignifican sus identidades en el devenir histórico de distintas formas. Los estudios poscoloniales han propuesto herramientas para desmontar las estrategias de dominación de corte colonialista o imperialista, para poder comprender y apreciar, en palabras de García Canclini “la riqueza y potencialidad de las narrativas nacionales o étnicas, de literaturas orales y usos populares del espacio urbano, de modos de ser mujer o migrantes cuya dinámica no se agota en la polaridad entre occidente y sus otros” (García Canclini, 2007: 39).

A pesar de los procesos de desregulación de las economías de ciertas naciones, los Estados nacionales continúan desarrollando un papel fundamental como regulador y vigilante de la conformación de los nuevos mercados y de su impacto cultural en la sociedad de regulación. Sin embargo, estas negociaciones han sido complejas, ya que mientras existe una regulación y normatividad sobre los contenidos que se debieran transmitir por cine y televisión, la oferta y la demanda de materiales extranjeros —sobre todo estadounidenses— con referentes de violencia, sexo, drogas, entre otros, han desestabilizado esta reglamentación. Entonces, ¿Cómo mantener un balance entre el cine como un bien cultural que debe ser protegido y fomentado por el Estado y, a su vez, como un producto mercantil que al final representa inversión de capitales y moviliza la economía de la industria cultural?

La Ley Federal de Cinematografía de 1992, en el primer y tercer artículo del primer capítulo, establece que el propósito de esta Ley es “promover la producción, distribución, comercialización y exhibición de películas, así como su rescate y preservación, procurando siempre el estudio y atención de los asuntos relativos a la integración, fomento y desarrollo de la industria cinematográfica nacional” (DOF, Martes 29 de diciembre de 1992: 1) y que, 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. Corresponde al Poder Ejecutivo Federal la aplicación y vigilancia del cumplimiento de esta Ley y su Reglamento” (DOF, Martes 29 de diciembre de 1992: 1). Además, en el Artículo 14 del capítulo II, se enfatiza que la producción cinematográfica nacional representa 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 (*Diario Oficial de la Federación*, Martes 29 de diciembre de 1992: 3).

En resumen, los artículos citados y otros más que le siguen argumentan a favor de preservar y difundir los productos filmicos porque el conjunto de estos se trata de un medio expresivo de carácter artístico, cultural y educativo de gran valor social. Asimismo, se habla sobre el apoyo que el Estado debe brindar para fomentar su desarrollo. No obstante, en los siguientes artículos se estipula que “los exhibidores reservarán el diez por ciento del tiempo total de exhibición, para la proyección de películas nacionales en sus respectivas salas cinematográficas, salvo lo dispuesto en los tratados internacionales en los cuales México no haya hecho reservas de tiempo de pantalla” (DOF, Martes 29 de diciembre de 1992: 4). El porcentaje otorgado es poco frente al aplastante cine hollywoodense que se exhibe en las salas mexicanas. Entonces, ¿Cómo incentivar un cine nacional que tiene un margen muy limitado para



poder ofertar sus propuestas, incluyendo los procesos de producción, distribución y exhibición? A ello hay que agregarle que se exige un periodo de exhibición no inferior a una semana de cualquier película nacional (DOF, Martes 29 de diciembre de 1992), sin embargo, sería pertinente revisar las carteleras de los siguientes años para saber si se respetaba dicha regla.

Las dinámicas de las industrias culturales parten desde una creación y producción hasta una comercialización de bienes y servicios, y su singularidad radica en la intangibilidad de la expresión artística, ya sea en impresos, materiales audiovisuales y fonográficos (Prado, 2010). Por un lado, la tendencia a mostrar contenidos y temáticas de carácter “universalizador”, en donde se plasmen valores “universales” que atañen a todo ciudadano del mundo y que, por ende, se deberían sentir identificados. Por otro lado, la tendencia a rescatar y preservar las tradiciones y cosmovisiones que particularizan a cierta comunidad o grupo social. Es difícil escapar de esta mixtura de tendencias, pues el nuevo cine mexicano juega con estos y otros lenguajes y discursos para construir y expresar en pantalla diferentes manifestaciones culturales. Es cierto que el inglés como un idioma predominante en el campo de la cultura es un síntoma de la hegemonía estadounidense, sin embargo, como lo sugiere García Canclini, no hay que confundir “globalización”, con “americanización”, pues “resulta simplificador sostener que la cultura del mundo se fabrica desde Estados Unidos, o que este país detenta el poder de orientar y legitimar todo lo que se hace en los continentes” (García Canclini, 2007: 43-44). Industrias culturales, y en especial las audiovisuales, estadounidenses han sabido acoplar y asimilar otros elementos culturales e identitarios, así como incluir a gente y subvencionar servicios de otras naciones o comunidades para sacarle provecho económico a sus productos. García Canclini lo ilustra así:

Hollywood coproduce en forma transnacional comprando barato el trabajo de guionistas, actores, técnicos, publicitarios, y aun paisajes y recursos de distribución y exhibición en otros países, todo lo cual es subordinado a las estrategias de las transnacionales, y con el apoyo de las políticas proteccionistas y los privilegios impositivos que el gobierno estadounidense brinda a su industria cinematográfica, así como la presión internacional sobre las demás naciones para que favorezcan la expansión de su cine (García Canclini, 2007: 48-49).

El compromiso ético y social en torno al cine, desde las funciones reguladoras del Estado, los creadores y actores, los empresarios (productores, distribuidores, exhibidores), hasta el público, se convierte en un diálogo en donde supuestamente existe una libertad de expresión, así como el derecho de tener acceso a todo tipo de información. El discurso globalizador y pluricultural apunta sobre todo a estos dos elementos. Cristina Prado (2010) argumenta que “es en el cine donde se deben plantear la realidad y la imaginación con responsabilidad social, tratando de expresar las formas de la cultura popular, la cultura del pueblo, que muestra a través de sus expresiones vitales su belleza, pero también su dolor” (p. 138). A esto agregaría la relevancia de concienciar sobre el impacto de otros valores sociales y culturales que permean estas nuevas identidades en el país y reflexionar en torno a sus implicaciones en las dinámicas sociales y culturales de la sociedad mexicana.

Retomemos a Max Horkheimer y Theodor Adorno, en su *Dialéctica de la Ilustración*, en la cual señalan que el arte ya no puede ser juzgado como arte porque al ser masificada y materializada



bajo la ley de la oferta y la demanda, no es más que un producto mercantil. Y el cine resultaba un medio de enajenación:

Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. Desde la repentina introducción del cine sonoro, el proceso de reproducción mecánica ha pasado enteramente al servicio de este propósito. La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro (Horkheimer y Adorno, 1998: 171).

El cine no puede anteponer la faceta artística a la comercial. Además es comprensible que los productores y directores se preocupen por esta, puesto que, si no hay capitales invertidos y distribuidores interesados en el producto, es difícil llegar al público, por más que el producto resulte de alta calidad artística. Esto genera que las representaciones cinematográficas creen estereotipos que inciden en la constitución de las identidades, creando patrones “universales” y negando las particularidades del individuo, así lo señalan Adorno y Horkheimer (1998):

En la industria cultural el individuo es ilusorio no sólo debido a la estandarización de sus modos de producción. El individuo es tolerado sólo en cuanto su identidad incondicionada con lo universal se halla fuera de toda duda [...]. Lo individual se reduce a la capacidad de lo universal de marcar lo accidental de tal modo que pueda ser reconocido como lo que es (Adorno y Horkheimer, 1998: 199).

De tal forma, para estos filósofos alemanes la construcción de identidades culturales plurales e individuales resulta incierta, pues “la identidad de la especie prohíbe la identidad de los casos individuales. La industria cultural ha realizado malignamente al hombre como ser genérico” (Adorno y Horkheimer, 1998: 190). No obstante, la pertinencia y vigencia de algunos puntos señalados por los críticos, la industria cinematográfica ha revolucionado en diversos aspectos, de tal forma que no podemos generalizar el panorama de esta en función de esta postura. Finalmente, el cine nace como una industria cultural, la cual produce y distribuye mercancías con contenidos simbólicos (Crovi, 2013). Ramón Zallo sostiene que el cine y otras industrias culturales son un conjunto de producciones que “deben ser resultado de un trabajo creativo, estar organizadas mediante un capital que se valoriza y su destino debe ser el consumo para cumplir con una función de reproducción ideológica y social” (Citado en Crovi, 2013: 13). Esta idea sobre la industria cultural gira en torno al desarrollo de los medios masivos de comunicación, principalmente el cine, la prensa, la radio y la televisión, los cuales tienen como fin, además de una manifestación artística o cultural, una reproducción ideológica. Delia Crovi (2013), retomando la idea de Zallo argumenta que:

Esos contenidos están destinados al consumo y cumplen una visible función de reproducción ideológica y social en medio de un entramado de ramas, segmentos y actividades que, en los últimos lustros, han creado corporativos multimedia que manejan todo tipo de recursos comunicativos. Cada industria, dentro de parámetros que le son propios, crea mecanismos para aumentar el consumo de sus productos, modificar los hábitos sociales, educar, informar, entretener y, por lo tanto, transformar a la sociedad en su conjunto (Crovi, 2013: 14).



Los públicos actuales son diversos y el acto de ver cine apunta a distintos intereses. Pero al final, los que pugnan por un reconocimiento y legitimación del cine como un bien cultural fundamental en el desarrollo de las sociedades y en la conformación de identidades, son básicamente el gremio cinematográfico (productores, directores, creativos y técnicos, actores). Por lo tanto, pareciera ser que las discusiones que se han dado desde la década de los noventa hasta ahora se focalizan en las instituciones gubernamentales de cultura, el gremio cinematográfico y algunos empresarios. De tal forma, dejo abierta la pregunta: ¿Es importante el papel de la sociedad civil, no solo como meros consumidores, sino como agentes sociales activos que concienticen y discutan sobre la importancia del cine como un medio de expresión de nuestra identidad cultural? ¿O seguiremos dejándolo en manos del Estado o de los empresarios?

Consideraciones finales

Si bien el Estado se ha desentendido de algunas relaciones con la industria cinematográfica mexicana, la existencia de organismos como el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) ha permitido que el nuevo cine mexicano tenga mejores expectativas y mayor proyección a nivel nacional e internacional. De hecho, el decreto de creación del IMCINE⁹ en 1983, durante el gobierno de Miguel de la Madrid, se estableció al considerar:

Que la Cinematografía es uno de los más eficaces instrumentos de comunicación en la sociedad contemporánea y que, por tanto, desempeña un papel de primera importancia en la formación y orientación de la conciencia pública;

Que el cine mexicano tiene una ilustre tradición y ha mostrado su capacidad para satisfacer, con libertad creativa, los objetivos conceptuales y estéticos que se ha propuesto;

Que la industria cinematográfica ha contribuido a través de su libertad creativa, al conocimiento y difusión nacional e internacional de las expresiones de la cultura mexicana;

Que el Gobierno Federal, a través de la Secretaría de Gobernación, tiene la facultad y el deber de impulsar una producción cinematográfica de alto nivel que exprese nuestra percepción de la realidad y que, en el ámbito cinematográfico, satisfaga las necesidades y requerimientos de cultura y entretenimiento del pueblo mexicano;

Que por estas funciones de promoción e impulso ha venido creando, adquiriendo y desarrollando diversas entidades dedicadas a la capacitación, financiamiento y producción en el campo de la cinematografía. (*Diario Oficial de la Federación*, Viernes 25 de marzo, 1983: 1-2).

9 IMCINE se denominó desde un principio como un organismo público descentralizado. En 1988, por decreto del presidente Carlos Salinas de Gortari, este instituto operaría integrado al recién creado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), como órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, para ejercer las atribuciones que en materia de promoción y difusión de la cultura y las artes. Ver: "Decreto por el que se reforman los artículos 1º, 3º, 6º, 7º. Fracción IV y 8º del Decreto por el que se crea el organismo público descentralizado denominado Instituto Mexicano de Cinematografía", *Diario Oficial de la Federación*, 13 de febrero, 1989. Disponible en: <http://www.imcine.gob.mx/imcine/el-instituto>.



Poco a poco, el gremio cinematográfico ha influido en la legislación de este asunto, de modo que se fue recuperando esta industria. El especialista en cine, Víctor Ugalde (2014), a 20 años de la firma del TLC, describe la situación actual de nuestra industria:

A 20 años de distancia, la situación de nuestro cine puede resumirse como sigue: anualmente se consumen 256.4 millones de boletos en las 5 mil 535 pantallas que hay instaladas en la República Mexicana, mismos que generan 11 mil 860 millones de pesos de ganancias en taquilla, más otro tanto de ingresos por concepto de publicidad y venta de golosinas. Este año pasado, el 2013, el cine mexicano obtuvo un repunte extraordinario entre los espectadores, gracias a los 99 títulos nacionales estrenados de un total de 374 filmes (26.47% de la cartelera). Además de que el consumo de cine mexicano superó los mil 228 millones de pesos, gracias a los 29.1 millones de boletos vendidos para nuestra cinematografía (Ugalde, 2014: 29).

Las cifras citadas con anterioridad en parte son resultado de esto. Actualmente existen muchos espacios y muchas herramientas para poder divulgar más nuestro cine, como exposiciones, investigaciones y publicaciones, festivales nacionales e internacionales (Cannes, Berlín, San Sebastián, Toronto, Venecia), cine club, muestras internacionales y concursos con incentivos económicos. Por otra parte, la participación de pequeñas compañías distribuidoras y productoras independientes, con apoyo de incentivos estatales como FIDECINE¹⁰, FOPROCINE¹¹ y EFICINE¹², ha generado la diversificación de propuestas cinematográficas de distintos géneros filmicos. Aunado a esto, las nuevas plataformas digitales o medios de *streaming* han logrado que a través de la conectividad del internet tengamos al alcance más productos filmicos, como *FilminLatino*, un ejemplo de negociaciones entre instituciones estatales y empresas privadas¹³. Esto ha generado un mayor acercamiento de la sociedad civil con el cine mexicano.

A veces, el problema es que muchas de estas películas no llegan a las salas mexicanas comerciales o duran pocos días en cartelera. Resulta más fácil conseguirlas en formato pirata o descargarlas del internet: las grandes cadenas de cine no están interesadas en exhibirlas, ya que en taquilla no son atractivas. Tal situación se vuelve un círculo vicioso, porque es difícil distinguir si los mexicanos no vemos cine mexicano en salas mexicanas porque no se exhiben, o bien, las cadenas comerciales no

10 Fondo de Inversión y Estímulos al Cine, es un fideicomiso de apoyo a la producción, postproducción, distribución y exhibición de largometrajes (de 75 minutos o más) de ficción y/o animación que otorga apoyos vía capital de riesgo y créditos. Véase: <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/fideicine>

11 Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, es un fideicomiso con convocatorias de apoyo para producción o postproducción de largometrajes (de 75 minutos o más) de ficción, documental y/o animación. Véase: <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/foprocine>

12 Eficine 189 es un estímulo fiscal para los contribuyentes que otorga el Artículo 189 de la Ley del Impuesto sobre la Renta (LISR) y que apoya la producción o postproducción de largometrajes de ficción, animación y documental; así como la distribución de películas. A través de Eficine, los contribuyentes que inviertan en proyectos cinematográficos en México pueden obtener un crédito fiscal, equivalente al monto de su inversión, contra el impuesto sobre la renta en el ejercicio en el que se determine el crédito. Véase: <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/eficine>

13 Es una plataforma digital que ofrece películas de ficción, documental, animación, cortos, series, donde el cine mexicano convive al mismo nivel que las cinematografías del mundo. FilmiLatino es una alianza estratégica entre el IMCINE con la empresa española Film, que cuenta con más siete años de experiencia en el mercado de video en demanda (VOD, por sus siglas en inglés). Esta iniciativa ofrece la sección GratisMX, donde se pueden apreciar largos y cortometrajes mexicanos. La plataforma está disponible en: www.filminlatino.mx



exhiben películas mexicanas porque, de acuerdo con sus cifras, los mexicanos no ven cintas mexicanas. Particularmente en la industria filmica, después de la entrada de ciertas empresas como Cinépolis o Cinemex y su formato de complejos de salas más extensos, con dulcería y cafetería, evidentemente incluyendo la liberación del precio de los boletos en taquilla, impacta en los espectadores que no tienen el poder adquisitivo para acudir al cine, ver una película y comer unas palomitas y beberse un refresco. Aunado a esto, el establecimiento de este tipo de cadenas se da en función de la urbanización de las zonas y de qué tan marginales son o no.

El papel que tiene actualmente el cine en las distintas sociedades sigue siendo de gran relevancia, pues ahora se han diversificado los espacios y las tecnologías para poder ver cine y, por ende, los rituales de hacerlo. Ahora ya no solo es ir a una sala de cine, sino ver un filme en televisión, descargarlo del internet o comprarlo en versión pirata. Ya no vemos un filme únicamente en una pantalla de sala de cine, sino en la pantalla de una computadora, de un celular o tableta, en aviones, autobuses, salas de espera, etcétera. Algunos por ociosidad, otros por entretenimiento, otros tantos por tener una herramienta de análisis y reflexión, pero el cine representa un asunto de la cotidianidad y pocas veces resulta ajeno a ella. Finalmente, la percepción y concepción que tenemos de otros individuos o comunidades que pueden encontrarse en lugares muy remotos la construimos a partir de imaginarios sociales permeados por medios masivos de comunicación, y entre estos, el cine sigue siendo primordial. Las políticas neoliberales, el fenómeno globalizador y el desarrollo de variadas tecnologías han permitido que podamos aprender y entender sobre diferentes culturas, sobre sus usos y costumbres, sobre su historia, sobre sus ideologías, lo cual habla de identidades culturales construidas a partir de un medio filmico.

El problema real no se encuentra en esta “falsa antinomia”, como la llama Villoro (1993), entre la “peculiaridad” y la “universalidad”, sino el discurso que se encuentra detrás de él. La problemática a reflexionar no radica en la “universalización”, sino en la cultura de dominación. El contacto entre diversas identidades culturales, entre diversas naciones es inevitable a la luz del fenómeno globalizador, y luchar en contra de ellos sería una causa perdida. El discurso de la diversidad cultural debería replantearse y no ser una herramienta más de los países hegemónicos, sino basarse en la autonomía y autenticidad de las distintas manifestaciones culturales. De acuerdo con Luis Villoro (1993), el conflicto no surge de los principios éticos, sino entre sus formas de aplicación en la misma praxis, en este sentido la propuesta sería:

[...] avanzar hacia formas culturales que permitieran el progreso en la realización de una vida humana más valiosa y con mayor poder sobre su entorno y aseguraran, a la vez, la mayor autonomía y autenticidad en la vida comunitaria, pero no conservar oscuras “identidades” nacionales, ni tampoco aceptar una “universalidad” de hecho que podría ocultar una forma nueva de irracionalidad (Villoro, 1993: 154).

Por tanto, el desarrollo y expansión de la globalización en un sentido económico seguirá siendo fundamental para el conocimiento y reconocimiento de diferentes identidades culturales. Asimismo, el Estado nacional sigue teniendo un rol central en la gestión de proyectos artísticos y culturales. A mi parecer, la discusión sobre la excepción cultural tiene sus pros y sus contras, pues las dos posturas son fundamentales para la constitución, articulación y difusión de las identidades culturales a través del



mundo. El problema que debe seguir en debate es la jerarquización y hegemonía que existe en las diferentes industrias culturales de cada país, pues esa libertad de expresión y el derecho al acceso de todo tipo de información sigue siendo regulada y manipulada por ciertos Estados nacionales y por algunos grupúsculos de empresarios transnacionales.

Referencias bibliográficas

Arriaga, Guillermo (2006). “Lucha por la excepción cultural dentro de las reglas que tenemos” en *El cine ante la globalización y la excepción cultural. Estudios cinematográficos*, año 11, Núm. 29, febrero-abril.

Arellano, José Salvador (2013). *Teoría ética para una ética aplicada*. México: Universidad Autónoma de Querétaro.

Benet, Vicente (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine*. Barcelona: Paidós.

Berruego García, Adriana (2015). “La Ley Federal de Cinematografía y leyes conexas”, Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. Recuperado de www.juridicas.unam.mx

Casas, Armando (2006). “El cine mexicano y la excepción cultural: apuntes” en *El cine ante la globalización y la excepción cultural. Estudios cinematográficos*, año 11, Núm. 29, febrero-abril.

Casas Pérez, María de la Luz (1996). “México en el TLC: crónica de los avatares de una identidad amenazada” en *Dimensión Antropológica*, volumen. 6, enero-abril. Recuperado de <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1467>

Crovi, Delia (2013). “Industrias culturales en México. Estrategias y políticas gubernamentales” en Delia Crovi Druetta (coordinadora) *Industrias culturales en México. Reflexiones para actualizar el debate*. México: UNAM.

Diario Oficial de la Federación. Recuperado de <http://www.dof.gob.mx/index.php>

-“Decreto por el que se crea el organismo público descentralizado denominado Instituto Mexicano de Cinematografía”, Viernes 25 de marzo de 1983.

-“Decreto por el que se reforman los artículos 1º, 3º, 6º, 7º. Fracción IV y 8º del Decreto por el que se crea el organismo público descentralizado denominado Instituto Mexicano de Cinematografía”, Lunes 13 de febrero de 1989.

-“Ley Federal de Cinematografía de 1992”, Martes 29 de diciembre de 1992.

-“Decreto de promulgación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte”, Lunes 20 de diciembre de 1993.

-“Decreto por el que se reforman y adicionan diversas disposiciones de la Ley Federal de Cinematografía”, Martes 5 de enero de 1999.



Elena, Alberto (1993). *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores*. Madrid: Turfan.

Frau-Meigs, Divina (2006). “Excepción cultural”, políticas nacionales y globalización: factores de democratización y de promoción de lo contemporáneo” en *El cine ante la globalización y la excepción cultural. Estudios cinematográficos*, año 11, Núm. 29, febrero-abril.

García Canclini, Néstor (2007). “El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional” en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Núm. 4.

García Canclini, Néstor (2008). “Adaptándose a los nuevos tiempos. Cinco dudas sobre la televisión cultural” en *Telos*, Núm. 77, octubre-diciembre.

Gómez García, Rodrigo (2005). “La Industria Cinematográfica Mexicana 1992-2003, estructura, desarrollo, políticas y tendencias” en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Colima, vol. XI, Núm. 22, diciembre.

Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno (1998). “La Industria Cultural. Ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la Ilustración*. España: Ediciones Trotta.

IMCINE. “Anuario Estadístico 2010”. Recuperado de http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc-0fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/56e341099d727972050044ca/files/Anuario_Estadistico_de_Cine_Mexicano_2010.pdf

Joskowicz, Alfredo (2006). “El cine y la diversidad cultural” en *El cine ante la globalización y la excepción cultural. Estudios cinematográficos*, año 11, Núm. 29, febrero-abril.

Leduc, Paul (1988). “Nuevo cine latinoamericano y reconversión industrial (una tesis reaccionaria)” en *El nuevo cine latinoamericano en el mundo de hoy. Memorias del IX Festival internacional del nuevo cine latinoamericano*. México: UNAM.

Márquez Elenes, Laura (2004). “Diversidad cultural e industrias culturales y el Tratado de Libre Comercio de las Américas” en *Revista Mexicana de Estudios Canadienses (nueva época)*. Culiacán, México: Asociación Mexicana de Estudios sobre Canadá, junio, Núm. 007. Recuperado de <http://redalyc.uaemex.mx>

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DEL COMERCIO. Recuperado de <https://www.wto.org/indexsp.htm>

Paranaguá, Paulo Antonio (2003) *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Prado, Cristina (2010). “Cine e Identidad Cultural” en: María Antonieta Rebeil, Delia Guadalupe Gómez (coordinadoras). *Ética e identidad cultural. La influencia de los contenidos mediáticos*. México: Editorial Porrúa/Universidad Anáhuac.

Rebeil, María Antonieta, Alberto Montoya (2010). “Ética y calidad de la comunicación para la identidad cultural” en María Antonieta Rebeil, Delia Guadalupe Gómez (coordinadoras). *Ética e identidad cultural. La influencia de los contenidos mediáticos*. México: Editorial Porrúa/Universidad Anáhuac.

Sánchez, Adolfo (1974). *Ética*. México: Editorial Grijalbo.



Torrent, Ramón (s/f). “La ‘excepción cultural’ en la Organización Mundial del Comercio (OMC): la base de la política audiovisual” en *Quaderns del CAC*, Núm. 14. Recuperado de http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q14torrent_ES.pdf

Trueba, Fernando (2006). “El arte no es una mercancía” en *El cine ante la globalización y la excepción cultural. Estudios cinematográficos*, año 11, Núm. 29, febrero-abril.

UNESCO (2013). *Mercados emergentes y la digitalización de la industria cinematográfica. Análisis de la encuesta internacional del año 2012 sobre las estadísticas de largometrajes*, Núm. 14. Recuperado de <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP14-2013-cinema-survey-analysis-es.pdf>

Ugalde, Víctor (2014). “La industria cultural cinematográfica a veinte años del TLCAN. Efectos negativos y desmemoria” en *Cine Toma*, Núm. 33, enero-febrero. Recuperado de <http://revistatoma.wordpress.com/2014/04/04/veinte-anos-tlcan/>

Vargas Llosa, Mario (2004). “Razones contra la excepción cultural” en *El país* (Ed. domingo 25 de julio de 2004). Recuperado de http://elpais.com/diario/2004/07/25/opinion/1090706405_850215.html

Villoro, Luis (1993). “Aproximaciones a una ética de la cultura” en León Olivé (compilador). *Ética y diversidad cultural*. México: Fondo de Cultura Económica.

Contacto de colaboradora

Mayte Murillo Tenorio
<it10@hotmail.com>

