



HAL
open science

Cine e identidad: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México en el siglo XX. (Axe VI, Symposium 26)

Elodie Bordat

► To cite this version:

Elodie Bordat. Cine e identidad: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México en el siglo XX. (Axe VI, Symposium 26). Independencias - Dependencias - Interdependencias, VI Congreso CEISAL 2010, Jun 2010, Toulouse, Francia. halshs-00496199

HAL Id: halshs-00496199

<https://shs.hal.science/halshs-00496199>

Submitted on 29 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cine e identidad : un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México en el siglo XX

Elodie BORDAT
CHERPA- Sciences Po Aix

Introducción

Entre 1930 y 2000 se produjeron 12 500 películas en América Latina de las cuales el 45% son mexicanas y 20% son argentinas¹. De esta constatación surgió nuestro interés para comprender la crisis que atraviesan actualmente estas cinematografías después de haber sido tan exitosas. En esta ponencia proponemos acercar al lector a las temáticas de la cultura, de la identidad y de las industrias culturales a través del análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México. El enfoque comparatista nos permite poner en un contexto pertinente las particularidades de las dos cinematografías, así como resaltar los procesos por los cuales pasaron a través de los años.

El cine es a la vez una institución económica y cultural. Es una industria que genera productos en el mercado y un “vehículo cultural”: difunde emociones, usos, costumbres e ideologías². El cine es como un espejo o un escaparate, donde nos vemos y nos dejamos ver. Presenta “ante la comunidad mundial una imagen del país y de su cultura, y ante los ojos de los propios pobladores, una imagen de sí mismos”³.

En este artículo, analizamos brevemente las condiciones que permitieron la emergencia y el auge de esas cinematografías antes de estudiar las causas de las crisis que conocen actualmente. Al hablar de cine en Latinoamérica (y hasta en el mundo) no podemos dejar de interesarnos a la ingerencia de Estados Unidos en el sector. Analizamos también cómo el modelo de producción, distribución y exhibición norteamericano ha modificado las cinematografías y los hábitos culturales en Argentina y en México.

Hemos realizado grandes cortes históricos para analizar las políticas públicas de fomento al cine en momentos precisos de las historias nacionales con el fin de resaltar convergencias en las políticas de dos países tan diferentes. Estudiamos así las medidas de apoyo del Estado a la industria, la legislación del sector y la ingerencia o la instrumentalización de la cinematografía por parte del Ejecutivo en cuatro periodos definidos como el “Estado

¹ GETINO, Octavio, *Cine Iberoamericano : los desafíos del nuevo siglo*, Buenos Aires, Ciccus, INCAA, 2007.

² MATEU, Cristina, « El cine argentino frente a Hollywood », *La marea revista de cultura, artes e ideas*, n°31, año 15, verano 2008-2009.

³ MORA CATLETT, Juan Roberto, “Identidad y cine”, dans RUSSO, Eduardo,(comp.) *Hacer cine producción audiovisual en América latina*, Buenos Aires, Fundación TyPA, Paidós “estudios de comunicación”, 2008, 317-322pp.

populista”⁴, el “Estado autoritario o dictatorial”⁵, el “Estado democrático”⁶ y el “Estado neoliberal”⁷. Terminamos con el estado actual de la industria.

D) Algunas consideraciones sobre identidad, cultura, industrias culturales...y cine

Las industrias culturales son promotoras de identidad, de memoria, de sueños y de proyectos colectivos.

Octavio Getino.

Según N. García Canclini, la cultura abarca : “procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida nacional”⁸. Es difícil hablar de ella porque está en continuo cambio, ya que se produce y consume en la historia social de los países. En la conferencia de MONDIACULT⁹ - considerada como un parteaguas en las políticas culturales – la cultura fue definida como un conjunto de valores único e irremplazable. “Las tradiciones y formas de expresión de cada pueblo constituyen su manera más lograda de estar presente en el mundo. [...] La cultura es diálogo, intercambio de ideas y experiencias, apreciación de otros valores y tradiciones, se agota y muere en el aislamiento”¹⁰. Ese concepto no puede dejar de relacionarse con el de “identidad” ya que son cimiento y parte constitutiva de las naciones. Están en constante movimiento y transformación porque surgen de los intercambios, por eso las nociones de cultura e identidad están entrelazadas con las de diversidad.

Al hablar de cine, hablamos de una de las principales “industrias culturales”. Las industrias *culturales*¹¹ son industrias que pasan por procesos de “creación, producción y de comercialización de contenidos creativos tangibles e intangibles, protegidos por el derecho de autor”¹². Pueden adoptar la forma de un bien o un servicio cultural.

El término de industrias *creativas* ha sido desarrollado por intelectuales británicos. Supone un abanico más ancho de actividades dentro de las cuales se ubica “la producción artística o cultural en la que los bienes y servicios contienen algún elemento artístico o creativo

⁴ Entendemos por Estado populista los periodos que abarcan las presidencias de L. Cárdenas y de J. D. Perón.

⁵ Analizamos aquí los periodos en los cuales Argentina estuvo en dictadura y el periodo que va en México, desde la presidencia de Alemán hasta los principios de la democratización en 1977.

⁶ El Estado democrático comienza en Argentina en 1983, en México con las leyes de 1977.

⁷ El llamado Estado neoliberal empieza en Argentina con la presidencia de C. Menem en 1989 en Argentina y con la de C. Salinas en 1988 en México.

⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Diferentes, Desiguales y desconectados*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 34.

⁹ Conferencia Mundial de las Políticas Culturales, México, 1982.

¹⁰ MONDIACULT, *Declaración de México sobre las Políticas culturales*, México, 1982.

¹¹ Este término aparece en la obra “Dialéctica del iluminismo” de W. Adorno y de M. Horkheimer para denunciar “la estandarización de los contenidos simbólicos derivada de las técnicas reproductivas aplicadas a la creación cultural”. Horkheimer afirma que “la cultura de masas es dotada, entonces, de múltiples estrategias de poder como la de reproducir y estandarizar una versión de la realidad; reproducción en serie de condiciones de posibilidades del sistema capitalista en el terreno de lo simbólico y en el espacio del ocio y del esparcimiento”. GETINO, Octavio, *El capital de la cultura, las industrias culturales en la Argentina*, Buenos Aires, ediciones Ciccus, Instituto cultural gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2008, p. 26.

¹² GETINO, Octavio, 2008, *op. cit.*, p. 26.

sustancial”¹³. Si la cultura es el alma de una nación, las industrias culturales son el motor que vuelve su expansión y su desarrollo dinámico¹⁴. Dentro de las industrias culturales, la particularidad de la industria audiovisual es que permite que cada país pueda producir imágenes de su comunidad y de su cultura¹⁵. Porque la imagen es la base constitutiva de la identidad de un pueblo y no pueden existir ni cultura, ni identidad, sin imagen.

Los estereotipos creados a través del cine pueden ser duraderos, como bien lo dice Montiel Pagés: “El Mexicano arrastra su fama por el mundo empistolado, ebrio y destilando su euforia triste entre gritos y balazos, más allá de sus alegrías, certezas, verdades”¹⁶. Esto se debe a las representaciones que se dieron del Mexicano tanto en el cine nacional que en el norteamericano.

Mientras el escritor puede realizar su obra en cualquier país, un director de cine requiere de “las imágenes de su contexto, de la luz, del paisaje, la fisonomía, el gesto, el lenguaje y todo aquello que exprese [...] el contexto local”¹⁷. Por eso el cine es una industria cultural aparte: es parte de la identidad cultural de una nación además de ofrecer testimonios de su historia. Es un instrumento de comunicación con objetivos plurales: narrar, representar, comunicar, informar, enseñar, crear... “produce la síntesis entre el conocimiento y el reflejo sensorial y sensitivo necesario para su mayor proximidad a las representaciones sociales”¹⁸.

México y Argentina desarrollaron cinematografías con características propias: “clima, ambientes connotados, estereotipos, mecanismos de identificación y sobredeterminaciones psicológicas distintas”¹⁹. En América Latina, se han llevado a cabo varias experiencias para tratar de crear un cine propio, que no sea ni europeo, ni norteamericano sino más bien una tercera alternativa: “un cine de descolonización estético-ideológica”²⁰.

¹³ GETINO, Octavio, 2008 *op. cit.*, p. 30.

¹⁴ GETINO, Octavio, 2008, *op. cit.*.

¹⁵ GETINO, Octavio, *Las industrias culturales en la Argentina, Dimensión económica y políticas públicas*, Buenos Aires, Colihue, 1995, p. 256.

¹⁶ MONTES PAGÈS, Gustavo « La producción de cine en México. Bajo el signo de la crisis », dans RUSSO, Eduardo, (comp.) *Hacer cine producción audiovisual en América latina*, Buenos Aires, Fundación TyPA, Paidós “estudios de comunicación”, 2008, p.46.

¹⁷ GETINO, Octavio, 1995, *op. cit.*, p. 256.

¹⁸ GUBERN, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Ariel, 1995, citado por JAKUBOWICZ, Eduardo, RADETICH, Laura, *La historia argentina a través del cine. Las « visiones del pasado » (1933-2003)*, Buenos Aires, La Crujía, 2006, p 12.

¹⁹ “PARANAGUÁ, Paulo Antonio, “Por una historia comparada del cine latinoamericano” , dans BURTON-CARVAJAL, Julianne, TORRES, Patricia, MIQUEL, Ángel, *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, p. 71.

²⁰ SOLANAS, Fernando, GETINO, Octavio, « Hacia un tercer cine : apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo », dans *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

La identidad de una nación se transforma con el paso del tiempo y con los intercambios entre las sociedades. No se transforma de golpe, pero poco a poco, se va modificando al contacto repetido con ciertas prácticas culturales. O. Getino afirma que es como si cada vez que uno se mirará al espejo, viera en segundo plano a otra persona. Poco a poco se empezaría a querer identificar con dicha persona. Pasa lo mismo con el cine. A fuerza de ver tantas veces los códigos culturales de otra cultura, uno empieza a modificar los suyos, a dejar el mate o el atole por una Coca-Cola.

Veamos ahora cómo nacieron las cinematografías argentina y mexicana.

II) Emergencia y auge de dos grandes cinematografías latinoamericanas

En diciembre de 1895 nació “uno de los más poderosos medios de comunicación y expresión cultural”²¹ el *cinématographe*²² de los hermanos Lumière. A los pocos meses de haberse estrenado en Francia, la nueva invención llegó en América Latina. El cine mudo y el lenguaje gestual acercaron las poblaciones analfabetas y extranjeras. Los temas de las primeras películas iban de las aventuras épicas de los gauchos, a la adaptación de canciones de tango, mientras que en México, se buscaba exaltar la moral tradicional (respecto de la familia, de la propiedad privada y del Estado). La Revolución Mexicana (1910-1917) hizo disminuir la producción, pero se filmaron numerosos documentales sobre los conflictos. Sin embargo, las películas que trataban de la Revolución tenían una visión pintoresca y folklórica con poco valor estético²³. Entre 1917 y 1920 se produjeron numerosas películas en el país, se habla de una primera “época de oro”.

A la imagen, se agregó la palabra por primera vez en 1927 en Estados Unidos, con la película “*The Jazz Singer*”. Al poco tiempo la técnica se expandió en el continente. El poder escuchar su idioma, con sus variantes regionales, sobre imágenes que representan su cultura, sedujo el público argentino y mexicano que empezó a preferir las producciones nacionales a las norteamericanas. La producción filmica argentina creció rápidamente pasando de 2 películas en 1932, a 6 el año siguiente, 13 en 1935, y 50 en 1939²⁴. En México entre 1932 y 1936 un centenar de películas fueron filmadas. Fue la “época de oro” del cine Argentino. Los dos países tenían una experiencia técnica industrial y comercial sin medida en la región. En 1942, la producción argentina alcanzó su auge con 57 largometrajes. Ese éxito se debió a varios factores: la nueva técnica sonora, el repliegue de las naciones occidentales en guerra, la

²¹ GETINO, Octavio, 2008, *op. cit.*, p. 295.

²² Del grigo *kinema* movimiento y *grafein* escribir .

²³ MARTINEZ, Eduardo, *La política cultural en México*, UNESCO, 1977, p. 11.

²⁴ GETINO, Octavio, 2008, *op. cit.*, p. 298.

industrialización del país resultante de esa crisis mundial, la incorporación de miles de migrantes y la adopción de temáticas comunes con las naciones latinoamericanas²⁵.

Sin embargo, por razones geopolíticas que veremos adelante, la producción argentina empezó a disminuir a favor de la mexicana, que mezclaba temáticas locales de corte popular e interesaba a varios mercados de la región. En ese momento el cine Argentino empezó a modificar sus producciones para internacionalizarse e interesar a un público más amplio²⁶. Se dejó así de lado al público de menor nivel socioeducativo, base del público del cine argentino. Durante este tiempo, algunas películas mexicanas alcanzaban reconocimientos internacionales como “Allá en el rancho grande” (1936). Con esa película se encontró el estilo - comedia ranchera- que iba a permitir a México convocar cada vez más público a partir de la segunda guerra mundial. Hacia 1945, el cine Argentino había sido totalmente desplazado por el cine mexicano. Este hecho se explica por varios factores concurrentes: la guerra, la crisis del celuloide, el abandono de las temáticas locales y el papel de Estados Unidos.

III) El papel de Estados Unidos en el auge y decadencia de los cines latinoamericanos

Dentro de las industrias culturales, el cine es la industria que presenta el mayor nivel de dependencia industrial, tecnológica y de contenidos con las compañías norteamericanas. A partir de los años cincuenta, Estados Unidos buscó difundir su ideología, su política y su cultura por medio de la producción, distribución y exhibición de sus películas a través del mundo. Pero veamos en particular como afectó las cinematografías de nuestros dos casos de estudio.

Estados Unidos y la crisis del cine argentino

“¡Haga Patria: vea películas argentinas!
Pero cuide que sean del sello de los
sucesos triunfales!” Argentina Sono film

En 1941, los dueños de las exitosas compañías *Argentina Sono Film* y *Lumiton* abrieron oficinas en México. Comenzaron a distribuir copias en toda la región, el 34% de la producción exhibida en las capitales de la región provenían de Argentina. Era una competencia demasiado grande para ser tolerada... Además, para esas fechas, Argentina no había renunciado a su neutralidad en el conflicto mundial. La película virgen siendo considerada como un bien estratégico se entregaba como “premio” a los países aliados²⁷. Estados Unidos decidió entonces “castigar” Argentina y favorecer a un país “amigo”: México.

²⁵ GETINO, Octavio, *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, ediciones Ciccus, 1998.

²⁶ Adaptaron obras literarias mundiales, intercambiaron el “vos” por el “tú”, los escenarios se volvieron “mas europeos”, etc.

²⁷ GETINO, Octavio, 2008, *op. cit.*, p.300.

A partir de esa fecha, disminuyó drásticamente el suministro de película virgen²⁸ al país para evitar por una parte la competencia, y por otra parte el riesgo que las películas argentinas pudieran vehicular propaganda fascista en América latina.

El “bombardeo” de películas norteamericana ya empezaba. En 1945, 32 películas argentinas fueron proyectadas con 6 copias cada una y distribuidas en 192 salas, cuando 378 películas estadounidense se distribuían en 2 268 salas. En esa época se inventó la regla que consiste en vender a los exhibidores una película al éxito seguro bajo la condición que el exhibidor compre un paquete con varias películas de menor calidad²⁹.

Estados Unidos y la crisis del cine mexicano

Durante décadas, el cine mexicano logró competir con el norteamericano gracias a la existencia de un monopolio nacional. Sin embargo esta situación cambió radicalmente con la firma del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá (TLC).

La comparación nos puede ayudar a poner en relieve ciertos fenómenos. Si analizamos el cine de Estados Unidos, Canadá y México vemos que “la liberalización del comercio cultural estimula (Canadá) o retrasa (México) el desarrollo”³⁰ eso dependiendo de si se acompaña de políticas de protección nacionales. Canadá mantuvo su ritmo de producción de 60 producciones anuales, la de Estados Unidos aumentó - paso de 459 a principio de la década a 680 al final- en México 747 fueron producidos entre 1984 y 1994, en la década siguiente, solo 212 salieron. La caída del cine Mexicano fue entonces de 71,62%³¹.

Ahora en México, Argentina y el resto del continente las *majors* norteamericanas mantienen una hegemonía en la región sin invertir o producir en los cines nacionales, pero tienen un poder sobre la comercialización de las películas. La mayoría de los films que se pueden ver en cartelera, son norteamericanos. A pesar que la producción de los países latinoamericanos se incrementa gracias a políticas públicas, el público prefiere en muchas ocasiones el cine norteamericano. Ese gracias a un bombardeo publicitario y el uso del *star system* asegura el éxito de sus películas en el extranjero.

Actualmente, la participación de las *majors* en el cine ha crecido aún más. En 2003, en Argentina, el 82% de la facturación y el 50% de los títulos eran norteamericanos mientras que

²⁸ En 1943, México recibió 11 millones de metros de película virgen mientras que Argentina recibió 3,6 millones de metros, GETINO, Octavio, 2008, *op. cit.*, p.300.

²⁹ Esa práctica se conoce como *block booking* y *black booking*.

³⁰ GARCIA CANCLINI, Néstor, PIEDRAS, Ernesto, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, Siglo XXI, 2006, p. 26.

³¹ SAAVEDRA LUNA, Isis, «Cine en deconstrucción. La industria filmica a tres lustros del TLC », *Toma 4 Revista mexicana de cine*, Año 1, N° 4, mayo-junio 2009, p.13.

el 9,2% de los ingresos provenían del cine nacional con el 18% de los títulos. En México, las *majors* representan el 65% de los títulos, el 85% de la facturación y el 95% del tiempo en pantalla.

Veamos ahora cuales han sido a través del siglo XX, las políticas de fomento implementadas en Argentina y México, mismas que permitieron el auge de su cinematografía.

IV) El Estado y el cine : las políticas públicas de fomento

a) Las primeras medidas estatales de fomento al cine

El primer momento de la participación estatal en el cine en México fue en 1913 con el dictamen de la reglamentación del presidente V. Huerta que regulaba la actividad de los exhibidores en la ciudad de México³². La segunda medida aparece con el gobierno de V. Carranza que establece los lineamientos para la censura en la exhibición para contrarrestar la campaña de difamación fílmica de las empresas petroleras estadounidense. Esta medida resultando insuficiente, el Estado empezó a impulsar la producción de películas.

La primera intervención estatal en el cine argentino fue con la Ley 11. 723 de 1933 sobre propiedad intelectual que contemplaba el cine. El autor de la Ley sostenía que ésta permitiría al Estado usar el cine como “un recurso de propaganda en el exterior” y un factor para la “educación popular”³³. Cuando empieza a bajar la producción cinematográfica argentina, el Estado refuerza su papel de regulación y de fomento industrial. El primer decreto se publicó en 1944³⁴ fue destinado a ordenar jurídicamente el funcionamiento del cine argentino con obligaciones de exhibición de películas nacionales. El proteccionismo formaba parte de la política de promoción de la industria y de sustitución de las importaciones. Era tal que la inversión de algunas películas quedaba amortiguada antes de comercializarse. Esa medida “agravó los vicios de la producción sin compensar las pérdidas de un cine que ahuyentaba a su público”³⁵. Ese proteccionismo se acentuó con el peronismo.

b) El cine y el Estado populista

“El populismo es una tentativa de control antielitista del cambio social”. Alain Touraine

En los gobiernos populistas, la identidad no se aloja en la tierra o en la nación sino en el Estado mismo. Ese parece condensar todos los valores nacionales. Las políticas culturales de

³² SALCEDO, Gerardo, « Los primeros 25 años », *dans Múltiples rostros, múltiples miradas, un imaginario fílmico, 25 años del Instituto Mexicano de Cine*, México, CONACULTA, IMCINE, 2009.

³³ JAKUBOWICZ, Eduardo, RADETICH, Laura, *op. cit.*, p. 41.

³⁴ Decreto 21.344, modificado en 1947 y en 1949.

³⁵ MURARO, Heriberto, CANTOR, José, « La influencia transnacional en el cine argentino », *Comunicación y cultura*, n°5, México, 1978.

ese tipo de gobierno identifica la continuidad de lo nacional con la preservación del Estado³⁶. En cine a sido desde el principio, un sector a parte en las políticas culturales populistas. Desde la introducción de la producción sonora en México en los años treinta, el cine “ha sido una práctica política estrechamente ligada a los proyectos del régimen mexicano³⁷”. En el área del cine, el presidente L. Cárdenas³⁸ expidió un reglamento en 1939 obligando los exhibidores a mantener una cierta cantidad de películas mexicanas en sus salas. Esta medida se conoce como “tiempo en pantalla”. También participó con recursos económicos sustantivos en el ámbito de la producción gracias a la constitución de una compañía productora llamada Cinematográfica Latinoamericana, S.A. (CLASA).

Cine y peronismo, crónica de una instrumentalización

En 1946, Juan D. Perón es elegido presidente de Argentina. Su gobierno comienza una política de intervencionismo y de nacionalización. En una industria cinematográfica integrada por empresas de capitales privados nacionales, el Estado fue aumentando su ingerencia para facilitar el acceso a película virgen, garantizar un tiempo en pantalla para películas nacionales y otorgar créditos blandos. También se expidieron varias medidas legales. Primero en 1947, un decreto-ley (21.344) fija un tiempo en pantalla para las películas nacionales y un sistema de porcentaje sobre los precios según las categorías de las salas³⁹. Al igual que en muchos sectores productivos, los trabajadores del cine se organizaron en sindicatos⁴⁰ muy cercanos al gobierno peronista. El cine fue concebido como agente productor y portador de ideología. En la década de los 50, muchos cortos propagandistas se hicieron a favor del peronismo. La muerte de Evita Perón en 1952, también fue un tema muy retomado; una de las primeras películas a color fue un homenaje a ella. En 1954, La situación política se empezó a degradar y acabo con otro golpe de Estado conocido como la “Revolución Libertadora”. Las películas que se produjeron en ese momento fueron muy críticas hacia el peronismo⁴¹.

³⁶ GARCIA CANCLINI, Néstor, 1987, *op. cit.*, p. 35.

³⁷ SEIN, Seth, “El cine mexicano vista a la luz de las creaciones internacionales” dans BURTON-CARVAJAL, Julianne, TORRES, Patricia, MIQUEL, Ángel, *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, p. 97.

³⁸ Lázaro Cárdenas es considerado como un dirigente populista por diversos autores. O. Dabène califica su gobierno de « populismo radical », utilizado para asentar definitivamente la legitimidad de su sistema político³⁸. Consolidó el Estado frente a los caudillos como Elías Calles y para eso se apoyó en los sectores populares y en un partido político el PNR.

³⁹ MATEU Cristina, « El cine argentino frente a Hollywood » *La marea revista de cultura, art es e ideas*, n°31, año 15, verano 2008-2009, p. 21

⁴⁰ Juan Duarte, hermano de Eva Perón era de los líderes del Sindicato de la Industria Cinematográfica (SICA).

⁴¹ « Después de la muerte » (1956) para citar alguna.

Al regreso de Perón al poder en 1973, las políticas proactivas a favor del cine se reanudaron. Entre 1973 y 1975 el promedio de películas argentinas por año ascendió a 38⁴². La primera ley del cine se dictó en 1953 (ley 17.741)⁴³. En ese momento, el mercado internacional dejó de ser tan favorable a las exportaciones argentinas⁴⁴. El gobierno dio entonces un giro en su política económica y se instaló la austeridad. Los violentos enfrentamientos que dividían los diferentes grupos que se reclamaban del peronismo desembocaron en un nuevo golpe de Estado y una dictadura que duró hasta 1983.

c) El Estado autoritario/dictatorial⁴⁵

En México, durante el mandato del presidente M. Ávila Camacho (1940-46) se establecieron las bases para una clara injerencia del Estado en la producción cinematográfica, a través del otorgamiento de créditos a los productores privados. Esta situación se reforzó en 1947 con la creación de la Comisión Nacional de Cinematografía. En esta época se crearon también distribuidoras estatales: la compañía Películas Mexicanas (PELMEX, 1945) que distribuía películas en el exterior y Películas Nacionales (1947) que distribuía dentro de la república. Surgen con el afán de restar poder a la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) y a la Cinematográfica Cadena Oro. En 1949, bajo la presidencia de M. Alemán Valdés (1946-1952) se decreta la Ley de cinematografía⁴⁶ que incluye la obligación del tiempo en pantalla para películas nacionales. Es la primera ley del cine del continente. Cabe mencionar que en estos años el director español L. Buñel llega a México aportando experiencias novadoras. Los temas clásicos del cine mexicano empezaban a agotarse. Saldrá de esta letargia en los años 70 con la emergencia de grupos de críticos que crearán el “nuevo cine mexicano”.

Durante las administraciones de los tres presidentes mexicanos que nombramos - Cárdenas Ávila y Alemán - la participación estatal se limitaba a ser administrativa, financiera y jurídica⁴⁷. A partir de los años sesenta esto cambió cuando el Estado compró las compañías COTSA y Cadena Oro. Durante esta época, el 30% del mercado cinematográfico mexicano era estadounidense, el 40% era mexicano y el 30% para el resto del mundo⁴⁸. Mientras que el Estado apoyaba numerosas producciones, el Centro Universitario de Estudios de Cine de la UNAM contribuía la producción de un cine independiente.

⁴² GETINO, Octavio, 1995, *op. cit.*, p. 263.

⁴³ Modificada bajo su segundo mandato en 1973 (ley 20.170).

⁴⁴ ROUQUIÉ, Alain, *Pouvoir militaire et société politique en République Argentine*, Presse du Fond National des Sciences Politiques, 1977, p. 91.

⁴⁵ En el caso de México hablamos de periodo « autoritario », del gobierno de un « partido hegemónico », o « partido-Estado » pero no de dictadura como las tomaron lugar en el Cono sur.

⁴⁶ Que será reformada en 1952.

⁴⁷ SALCEDO, Gerardo, *op. cit.*, p.10.

⁴⁸ Entrevista con Víctor Ugalde, México, 21-01-2009.

En Argentina, en el periodo que sigue al exilio de Perón (1956-1972) se abre el mercado. El total de películas ascendió a 500 con un promedio anual de 29,4, cuando era de 427 (42,7 de promedio anual)⁴⁹ con el general. A pesar de esta situación, el gobierno militar siguió teniendo ingerencia en el cine. En 1957, sancionó el decreto ley N° 62 /57 que creó el Instituto Nacional de Cinematografía “como ente autárquico dependiente del Ministerio de Educación y Justicia”⁵⁰. Las exhibidoras se opusieron a la medida tachándola de inconstitucional. Por primera vez, el Estado intervenía en el cine de manera institucional, dando créditos, otorgando premios y ayudando a la formación de recursos⁵¹. Durante los años cincuenta, tanto los gobiernos militares como los gobiernos democráticos, implementaron políticas públicas destinadas a desarrollar la industria cinematográfica.

El cine en gobiernos autoritarios

En los años sesenta, varios sucesos políticos vienen a modificar el panorama del cine en los dos países estudiados: numerosos golpes de Estado en Argentina y la matanza de los estudiantes en la Plaza de Tlatelolco en México. La producción cinematográfica de los dos países conoce entonces una crisis.

En 1966, Argentina sufre un nuevo golpe de Estado que lleva al poder el General Onganía. Ese mismo año se expide un decreto-ley que plantea la obligatoriedad de exhibición de películas nacionales. Durante una entrevista, O. Getino⁵² nos confió que la industria del cine, más que cualquier otra, había sido en algún punto defendida por los gobiernos totalitarios y dictatoriales :“de Hitler a Chávez, de Franco a Videla siempre ha habido medidas de apoyo al cine”. En 1968, una nueva ley del cine impone un impuesto de 10 % sobre los boletos de cine para alimentar un fondo para la producción de cine.

Pero tenemos aquí que subrayar que durante las dictaduras militares de los años setenta, las películas fueron censuradas, los cineastas **perseguidos**, exiliados e incluso asesinados. El Estado dejó que poco a poco que el sector privado lo sustituyera en la organización de la identidad cotidiana de la población⁵³. En ese periodo se desarrolló un cine clandestino y paralelo de “gran valor sociopolítico e histórico”⁵⁴ en el que sobresale “La hora de los

⁴⁹ GETINO, Octavio, 2008, *op. cit.*, 302.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ JAKUBOWICZ, Eduardo, RADETICH, Laura, *op. cit.*, p. 103.

⁵² La primera convención de coproducción de Iberoamérica se estableció entre los generales Franco y Onganía.

⁵³ GARCIA CANCLINI, Néstor, 1987, *op. cit.*, p 43.

⁵⁴ GETINO, Octavio, 2008, *op. cit.*, p. 302.

⁵⁴ JAKUBOWICZ, Eduardo, RADETICH, Laura, *op. cit.*, p. 114.

hornos” de F. Solanas y O. Getino⁵⁵. Esta película se inscribe en la corriente del llamado “tercer cine”.

La construcción de un sistema integral de apoyo estatal: el caso de México

El presidente L. Echeverría decidió poner en marcha medidas destinadas a reconquistar el apoyo de la clase intelectual y cultural después de la masacre de Tlatelolco. Como en otras ocasiones, el cine no fue la excepción. Decidió tomar bajo su responsabilidad la producción del llamado “nuevo cine mexicano”⁵⁶. Como afirma V. Ugalde: “Hubo una política de expansión de Estado dictada por una parte por la política internacional y también dictada por otra parte por los intereses de grupos gobernantes que en ese momento venían de masacrar unos estudiantes y que estaban en ruptura con la intelectualidad”⁵⁷. Se crean entonces una serie de políticas desde el Banco Nacional Cinematográfico, para renovar los modos de financiamiento del cine y los contenidos de las producciones. El Banco era un elemento de articulación política. En esta lógica se crean tres empresas productoras cuyo presupuesto proviene directamente del presupuesto federal. La compañía Películas Nacionales concentraba el 78% de la producción nacional⁵⁸. En 1974, se crea la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) que produce todos los proyectos aceptados por el Banco cinematográfico. En 1975, se crean las productoras estatales CONACITE I y CONACITE II⁵⁹. Se creó entonces un sistema de producción estatal en gestión conjunta con los trabajadores. Los trabajadores hacían películas con aportaciones parciales de sus salarios al presupuesto. Vale la pena subrayar que sólo en los países socialistas se ha visto el caso de un Estado-productor. El cine estaba casi subsidiado al 100% y producido con una perfecta ilusión de libertad⁶⁰. El Estado producía, distribuía y exhibía. La política del gobierno fue de exhibir todas las películas nacionales, sin importar su calidad, a precios bajos. La programación nacional ocupaba entonces el 40% de las pantallas⁶¹.

Bajo la censura: el cine en dictadura

Mientras tanto Argentina entraba en una de las dictaduras más feroces de su historia⁶². Entre 1976 y 1985 el promedio anual de películas en Argentina fue de 22,8 es decir seis menos que

⁵⁵ Ese cine se reclama como un arma de acción y de lucha contra la dominación. Los directores se plantean como el tercer cine, JAKUBOWICZ, Eduardo, RADETICH, Laura, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁶ MONTIEL PAGÈS, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁷ Entrevista con Víctor Ugalde, México 22-01-2009.

⁵⁸ UGALDE, Víctor, 1998, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁹ El Centro de Capacitación Cinematográfico y la Cineteca Nacional se crean también durante este sexenio.

⁶⁰ Montiel, Pagès, *op. cit.*, p. 50..

⁶¹ UGALDE, Víctor, 1998, *op. cit.*, p. 51.

⁶² Se registran mas de 30 000 muertos y desaparecidos.

durante el segundo gobierno peronista. Esa cifra representaba menos del 10% de la oferta de títulos⁶³. La situación económica de Argentina se volvió crítica, la deuda externa fue multiplicada por siete durante el gobierno de la junta militar. Numerosos actores, directores y productores desaparecieron o se vieron obligado a exiliarse. La censura fue administrada por el Ente de Calificaciones que analizaba todos los guiones antes de autorizar sus filmaciones. En 1977, solamente se filmó una película. La situación mejoro paulatinamente con el regreso de la democracia.

d) Hacia Estados democráticos⁶⁴

En México, el presidente J. López Portillo decretó la creación de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía abriendo así el proceso legal para liquidar el Banco Nacional Cinematográfico⁶⁵. En ese contexto llamado de “cine industrial”, el cine mexicano conoció una crisis de calidad pero no de producción ya que era anualmente de 70 películas⁶⁶. Ante esta situación se creó en 1983, el Instituto Mexicano de la Cinematografía (IMCINE) un órgano desconcentrado cuya meta era impulsar una producción de alto nivel, que satisficiera las “necesidades de cultura y entretenimiento del pueblo mexicano”⁶⁷. Este nuevo instituto debía integrar las actividades de las entidades oficiales del sector cinematográfico. La iniciativa privada financiaba el 80% de la producción mientras que el IMCINE apoyaba películas de más alta calidad para captar la atención de los festivales internacionales. Más o menos el 20% de las películas lograban recuperar su inversión en el territorio. Según un acuerdo, las películas extranjeras que llegaban a México debían copiar en un laboratorio mexicano una cantidad igual a las copias importadas⁶⁸.

El “cine en democracia”

En su mensaje de asunción, el nuevo presidente electo de Argentina, R. Alfonsín, declaró que sus objetivos fundamentales estarían dedicados “a los ámbitos cultural, social y político, como manera de recuperar definitivamente la democracia”⁶⁹. La primera medida del gobierno democrático fue entonces derogar la Ley de censura (Ley 18.019) y el Ente de Calificación.

⁶³ GETINO, Octavio, 1995, *op. cit.*, p. 263.

⁶⁴ Conviene aquí matizar el título que hemos dado a este apartado. Si la transición a la democracia en Argentina se hace a través de las urnas en 1983, la transición de México se hace de manera mas paulatina. Muchos especialistas dan como inicio de la lenta democratización mexicana el año de 1977, con la Reforma de Reyes Eroles. Con la liberalización de la economía viene también una liberación política.

⁶⁵ SALCEDO, Gerardo, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁶ En los ochentas, el 90% de las películas eran financiadas por la iniciativa privada porque la salida en cartelera de las películas estaba asegurada por la empresa Películas Mexicanas que poseía 400 salas de cine.

⁶⁷ Diario Oficial de la Federación, 25 de marzo de 1983.

⁶⁸ UGALDE, Víctor, 1998, *op. cit.*, p 47.

⁶⁹ GETINO, Octavio, 2009, *op. cit.*, p. 306.

Durante los albores de la democracia, se dio prioridad a lo político y a lo cultural, dejando de lado la problemática industrial y económica del sector. Los fondos y las subvenciones fueron otorgados con facilidad por el Ejecutivo dada la relación de confianza que ligaba el presidente con el director del Instituto de Cine (Manuel Antín). Entre 1984 y 89 - llamados los años de “cine en democracia”- se comercializaron 130 películas. El 40% de esas eran de corte comercial, sin gran impacto en los festivales. Según algunos autores, se pueden observar tres etapas diferentes en el cine de la década de los ochentas: durante la dictadura se privilegio una producción de corte “populachero”⁷⁰. Con el regreso de la democracia se inicia la segunda etapa, el Instituto de Cine promovió películas con temáticas de revisión crítica del pasado, películas como “Camila” (1984) y “La Historia Oficial”(1985) que reunieron un público numeroso y fueron aclamadas en los festivales mas prestigiosos. En 1989, comenzó una tercera etapa en el cine, influenciada por las políticas económicas del gobierno. En ese año las recaudaciones del INC cayeron de más de la mitad.

e) El Estado neoliberal

A finales de los años 1980, se dio un giro neoliberal en todo el continente al aplicarse los preceptos del monetarismo. Los Estados empezaron a privatizar numerosas empresas públicas. En México, durante el gobierno de C. Salinas el 87% de las empresas públicas fueron privatizadas, “entre 1983 y 1991, mil empresas públicas fueron subastadas, trayendo al Estado más de 38 billones⁷¹. En los dos países, los presupuestos para la cultura y la educación se vieron reducidos. El sector del cine no fue una excepción.

De la estatización a la privatización del cine en México

Con el giro neoliberal, el Estado empezó a salirse de la producción, distribución, exhibición del cine así como de los laboratorios y estudios. Las prácticas de subsidio y la necesidad de crear mecanismos de recaudación se dejaron de lado. En 1987, se liquidó el Banco Cinematográfico. Durante el sexenio de C. Salinas, en razón de las sospechas de fraude electoral en las elecciones presidenciales, se empezaron a controlar los medios de manera aguda. Las referencias al cardenismo se censuraron en las películas⁷². En 1990, se había liquidado poco a poco todo el aparato estatal de protección al cine (liquidación de la Compañía Continental de Películas, CONACINE y CONACITE 2). Aunque los presupuestos fueron aumentando durante la década, eran menores a la inflación, es decir que en términos reales se fueron reduciendo.

⁷⁰ GETINO, Octavio, 1995, *op. cit.*, p. 264.

⁷¹ DABENE, Olivier, *L'Amérique latine à l'époque contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2006, p.199.

⁷² UGALDE, Víctor, 2009, *op. cit.*, p. 120.

El TLCAN o “la década perdida” del cine mexicano

En 1992, se dictó una nueva ley del cine para eliminar los ordenamientos que pudieran entorpecer la próxima firma del TLCAN. Este mismo año hizo bancarrota la distribuidora nacional PELMEX⁷³. Hasta esa fecha, había sido el “motor para la defensa, el impulso y crecimiento de la industria cinematográfica nacional”⁷⁴. En el anteproyecto de ley se eliminaba “la obligación estatal de impulsar la expresión cinematográfica y se dejaba el cine mexicano al libre juego de las fuerzas del mercado”⁷⁵. Se eliminó la obligación del 50% de tiempo en pantalla, hasta quedar paulatinamente reducido en 0. Al poco tiempo, se informó que a diferencia de Canadá, el cine quedaba dentro del TLC, sin protección alguna. Esa ley implementó también la prohibición del doblaje de películas –salvo las infantiles– y la prohibición de la censura, o el corte de las películas. La producción bajó de más del 50%, se cerraron salas y cayó el consumo de cine nacional. El precio de los boletos salió de la “canasta básica” y se liberalizó⁷⁶. Las producciones de la iniciativa privada pasaron de 82 en 1989 a 20 en 1994⁷⁷. De 104 producciones en 1990, se pasó a 14 en 1995⁷⁸. Durante el sexenio de E. Zedillo (1994-2000), se hicieron 96 largometrajes, de los cuales 60 fueron impulsados por el gobierno. La mayoría de las películas no logró recuperar su inversión.

La movilización de una comunidad

Para V. Ugalde, la comunidad cinematográfica no se había movilizado tanto hasta ese momento porque temía que al enfrentarse al PRI, les fueran a quitar los subsidios que les permitían seguir trabajando. Eso fue hasta el levantamiento zapatista.

“El zapatismo incidió en la ideología de la sociedad, nos hizo ver que nos podíamos poner frente al PRI-Gobierno y que nuestro deber era defender nuestros pensamientos y nuestra actividad sin importar las repercusiones”⁷⁹. Gracias a esta situación y al que el PRI perdiera la mayoría en la cámara de diputados en 1997, permitió que se sancionara una nueva ley del cine

⁷³ Al año siguiente se privatizó COTSA.

⁷⁴ Entrevista con Víctor Ugalde, México, 22-01-2009.

⁷⁵ UGALDE, Víctor, «La sociedad filmica organizada y el IMCINE», dans *Múltiples rostros, múltiples miradas, un imaginario filmico, 25 años del Instituto Mexicano de Cine*, México, CONACULTA, IMCINE, 2009, p. 119.

⁷⁶ En los años setenta un espectador podía comprar con un salario mínimo entre 8 y 9 boletos con un día de trabajo. Al principio de los ochenta podía comprar entre 7 y 8. Al finalizar la década solo podía comprar 3 boletos. El número de veces en el que un mexicano va al cine pasó de 7 veces al año al principio de los ochenta a 2, 8 veces en 1989. UGALDE, Víctor, 1994, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 121.

⁷⁸ SÁNCHEZ RUIZ, Enrique, “El cine mexicano y la globalización: contracción, concentración e intercambio desigual” dans BURTON-CARVAJAL, Julianne, TORRES, Patricia, MIQUEL, Ángel, *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, p. 109.

⁷⁹ Entrevista con V. Ugalde, México, 22-01-2009.

en 1998⁸⁰, que sería la “resurrección del cine mexicano”. En ese ordenamiento regresó la obligación estatal de garantizar la libre expresión cinematográfica mediante el acceso a los instrumentos necesarios⁸¹. Un 10% de cine mexicano volvió a ser obligatorio en las pantallas, se dió la garantía de estreno a todas las películas nacionales y se creó el Fondo de Inversión y Estimulos al Cine (FIDECINE). Pero las medidas tardaron en aplicarse⁸². Durante el sexenio de V. Fox las tentativas de censura⁸³ y los bajos presupuestos siguieron. Pero si el cine puede hoy en día presumir su nivel de producción es porque año con año, el poder legislativo aumenta el presupuesto otorgado por Hacienda. Para revertir esta situación se impuso una medida de “peso en taquilla” para la producción de cine nacional. Pero sólo duró dos años hasta que la Motion Picture Association (MPA) obtuviera un fallo positivo de la Suprema Corte de Justicia que quitó la medida. Veamos como pudo sobrevivir a los vientos del neoliberalismo el cine argentino.

Supervivencia del cine argentino bajo el menemismo

En Argentina, las políticas monetaristas no se empezaron a aplicar a finales de los ochenta sino desde la dictadura⁸⁴. Sin embargo el recién electo presidente C. Menem (1989-1999), fue más lejos. Sancionó una ley de “emergencia económica” que facultaba el Estado para privatizar algunos medios de comunicación y suspender las subvenciones al sector cultural. Entre 1991 y 1992, cien mil funcionarios argentinos fueron despedidos, la compañía de aviación y la de teléfono fueron privatizadas⁸⁵. Luego de largos trámites y peleas, el sector cultural logró que el presidente decretara la “excepción del cine” de los alcances de la ley de Emergencia, en 1991. Dada esta situación, Argentina volvió a ser líder del mercado latinoamericano durante estos años. Detengámonos aquí un segundo para subrayar que la supervivencia del cine no solo está entre las manos de funcionarios públicos, sino que depende también de la movilización de la comunidad cultural e intelectual nacional.

La sobrevaluación del peso argentino elevó mucho los costos de producción que llegaron a ser los más onerosos del continente. La falta de espectadores hizo que se redujeran los fondos del INC.

⁸⁰ Este año la presidenta de la comisión de cultura de la Cámara de diputados, María Rojo, organiza un simposio con el título evocador de “los que no somos Hollywood”.

⁸¹ UGALDE, Víctor, 2009, *op. cit.*, p. 124.

⁸² Según algunos autores ese hecho se explica en el que el IMCINE apoyara la producción de la película « La ley de Herodes » en donde se critica fuertemente a la corrupción en el país. Las tentativas de censura de la película le valió su puesto al director del IMCINE.

⁸³ Se quiso censurar la película « El Crimen del padre Amaro » por presiones de los grupos católicos, Provida y empresarios conservadores.

⁸⁴ GARCIA CANCLINI, Néstor, *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 1987.

⁸⁵ La carga salarial de los 200 000 maestros de secundaria fue otorgada a provincias que no estaban listas para eso.

Según J. La Ferla, es paradójico que el Partido Justicialista que había tenido un papel fundacional en el cine Argentino, lo tratará de aniquilar décadas más tardes⁸⁶. Pero el partido justicialista de Menem ya no era lo mismo que el creado por Perón. Sólo el nombre seguía igual y no las políticas sociales, culturales y cinematográficas que caracterizaron el mandato del caudillo. La aprobación de una nueva ley del cine en 1994⁸⁷, gracias a la lucha de la comunidad cinematográfica argentina, permitió revertir esta situación al volver a poner medidas como las de los años cuarenta⁸⁸. El instituto nacional de cinematografía se volvió: Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA)⁸⁹. Su fondo se alimenta de un impuesto del 10% sobre los boletos, del 10% aplicable sobre el precio de la renta de video y con el 25% de las sumas percibidas por la Comisión federal de Radiodifusión (COMFER)⁹⁰. Desde 1996, el INCAA también posee una red de salas que favorecen las películas nacionales. Los precios de las producciones siguen tan elevados que el cine argentino se ha vuelto una actividad completamente dependientes de las subvenciones públicas. La producción bajó de manera significativa entre 1997 y 1999 porque se suspendió la autarquía financiera del INCAA con la ley de emergencia económica. El tesoro público se apropió entonces del 50% de los recursos destinados al cine. Además, la falta de control del Estado sobre las empresas de distribución ha reducido el mercado local a su mínima expresión y los complejos multisalas internacionales se han vuelto casi la única opción. Veamos ahora cual es la situación actual del cine argentino y mexicano.

f) La situación actual del cine

La situación crítica de la industria se puede ver observando tres fenómenos: un proceso de contracción de la producción nacional, otro de concentración en la producción, distribución y exhibición, y la transnacionalización, es decir, la subordinación de la industria nacional al mercado mundial, y en particular a Estados Unidos⁹¹.

⁸⁶ La FERLA, Jorge, « El cine argentino. Un estado de situación » dans RUSSO, Eduardo, (comp.) *Hacer cine producción audiovisual en América latina*, Buenos Aires, Fundación TyPA, Paidós “estudios de comunicación”, 2008, p. 216.

⁸⁷ La Constitución Argentina afirma que el Estado debe “...proteger el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales” de acuerdo al texto del último párrafo del Inc. 19 del art. 75.

⁸⁸ GETINO, Octavio, 2007, *op. cit.*, p. 92.

⁸⁹ El INCAA puede: « formular y ejecutar el desarrollo de la cinematografía argentina en sus aspectos culturales, artísticos, técnicos, industriales y comerciales ; aumentar la difusión [...], reglamentar la proyección de propaganda comercial, administrar el Fondo de Fomento Cinematográfico ; comercializar películas nacionales en el extranjero, regular los ingresos y la distribución de películas extranjeras ; implementar la obligación de procesar, doblar y subtítular y obtener copias de películas extranjeras en el país ». RAFFO, Julio, *Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica, Comentada*, Buenos Aires, Lumière, 2003.

⁹⁰ GETINO, Octavio, 2007, *op. cit.*, p. 93.

⁹¹ SÁNCHEZ RUIZ, Enrique, *op. cit.*, p. 106.

En los últimos años se han estrenado un promedio de 19⁹² películas mexicanas con un promedio de 123 copias por estreno, contra 156 películas estadounidenses con 138 copias⁹³. El volumen de producción del continente de 1990 a 2003, osciló de 100 a 120 películas lo que equivale a la mitad de la producción de 1980 a 1989 que era de 220 a 240 películas. En los últimos años en los dos países analizados se ha fomentado la producción pero no se ha resuelto el tema de la exhibición y difusión del cine nacional que se estrena en las fechas con menor audiencia y se queda poco tiempo en pantalla. Actualmente, el IMCINE administra dos fondos de inversión para el cine el Fondo de Producción Cinematográfico al Cine de Calidad (FOPROCINE, 1997) y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE, 2001). A partir del 2006, se creó un estímulo fiscal⁹⁴. Esta medida permitió elevar la producción de películas a 70 para el 2007, cifra que mantuvo al siguiente año⁹⁵.

En Argentina, la autarquía financiera del INCAA se recuperó en 2002 con el presidente Duhalde. De diez títulos estrenados en 2005, seis eran argentinos, sin embargo se estrenan con un número reducido de copias y se quedan poco tiempo en pantalla por lo que el 75% de las recaudaciones son para las *mayors*⁹⁶.

Los cuadros que se presentan a continuación buscan ilustrar, gracias a la comparación, las situaciones actuales de las dos cinematografías. En el cuadro 1, se puede ver que los modos de financiamiento son mucho más diversos en Argentina que en México. Además de otorgar premios, el Estado, ofrece subvenciones y préstamos.

Cuadro 1. Modos de financiamiento de la producción en Latinoamérica

	Subvención	Préstamo	Premio	Adelanto sobre taquilla	Asociación financiera	Incentivo fiscal
Argentina	X	X	X		X	X
México			X		X	

Elaborado por el autor con cifras de Octavio Getino, 2007⁹⁷.

En el cuadro 2, podemos ver que sobre el periodo analizado (1996-2005), el cine Argentino sobrepasa la producción de México. Esa apenas se viene recuperando desde el 2005.

⁹² De 2001 a 2006 se realizaron en México 213 películas. En los ochenta se producían 80 al año. UGALDE, Víctor, « El cine despreciado », *Etcétera*, marzo, 2007, p. 44.

⁹³ UGALDE, Víctor, « Panorama de la producción cinematográfica nacional », *Estudios cinematográficos*, N°26, enero-marzo 2003, pp. 50-59.

⁹⁴ Artículo 226 de la Ley del Impuesto sobre la Renta (LISR).

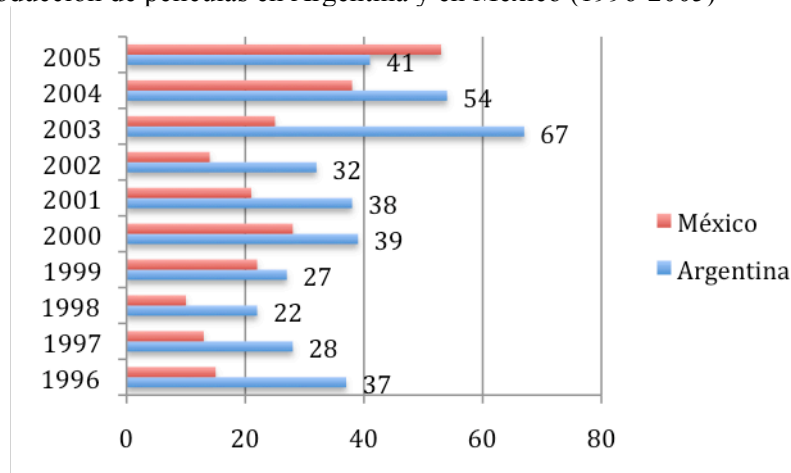
⁹⁵ «Un contribuyente que paga ISR puede destinar el 10% de su pago a impulsar una película de largometraje, y el gobierno mexicano se lo reconoce como si hubiera pagado a la tesorería de la nación». Entrevista con Víctor Ugalde, 22-01-2009.

⁹⁶ GETINO, Octavio, 2007, *op. cit.*, p. 106.

⁹⁷ GETINO, Octavio, 2007, *op. cit.* p. 62.

Una de las explicaciones que se puede dar a esta situación, es que el cine argentino sigue beneficiando de políticas públicas proactivas a favor de su cine⁹⁸.

Cuadro 2. La producción de películas en Argentina y en México (1996-2005)



Elaborado por el autor con cifras de Octavio Getino, 2007⁹⁹.

En fin, en el cuadro 3, nos da un panorama más completo de las cinematografías argentina y mexicana en 2005 contemplando variables claves.

Cuadro3. La situación del cine en Argentina y en México en 2005

	Argentina	México
Películas locales producidas	41	53
Pantallas de cine	930	3.536
Total de estrenos	245	285
Estreno de películas locales	65	25
Total de espectadores (millones)	38	162
Espectadores películas locales	4	8
Total de recaudación (millones \$)	85	550
Recaudación películas locales (millones \$)	7,8	23
Precio del boleto (en \$)	2,4	3,1
Costo promedio de una producción local	0,8	1,0 ¹⁰⁰

Elaborado por el autor con cifras de Octavio Getino, 2007¹⁰¹.

⁹⁸ Podemos dar el ejemplo de la modificación de la ley 17.741 de cine en 2008 para imponer que las películas argentinas se queden por lo menos 2 semanas en pantalla. Según estadísticas del INCAA, el 30% de las películas argentinas que se estrenaron en 2008 fueron quitadas de las salas de cine antes de una semana. Eso representa 68 películas. GARCIA CANCLINI, Néstor, PIEDRAS, Ernesto, *op. cit.*, p. 26

⁹⁹ GETINO, Octavio, *Cine Iberoamericano : los desafíos del nuevo siglo*, Buenos Aires, Ciccus, INCAA, 2007, p. 60.

¹⁰⁰ En México hace falta 8h de trabajo para poder ir al cine, es 3,5 veces más caro que en Estados Unidos.

Conclusión

Tanto en Argentina como en México se han producido en los últimos años películas muy exitosas en los festivales internacionales¹⁰² pero tienen dificultades para encontrarse con el público por las razones que hemos desarrollado a lo largo del artículo. Consideramos, al igual que muchos investigadores y cineastas, que el fomento estatal es necesario si se quiere seguir contando con una cinematografía nacional, elemento clave para la supervivencia de una cultura y una identidad nacional. Pero como lo demuestran las teorías del neoinstitucionalismo histórico¹⁰³, las políticas públicas tienden a seguir un cierto camino institucional – o *path dependence* – que puede impedir ciertos cambios políticos. Por ejemplo hemos visto que la medida de fomento del 10% en taquilla instaurado en Argentina, se sustenta en años de práctica, mientras que no se ha podido implementar en México, a pesar de las demandas repetidas del gremio. Tenemos también que señalar que si el papel de las políticas públicas es fundamental, el de la comunidad intelectual y artística no lo es menos. Su rol de vigilia es crucial para garantizar que el sector cultural no sea abandonado por el Estado. Dentro de las comunidades culturales organizadas, la cinematográfica es de las más activas y comprometidas, como lo demuestra el hecho que cineastas con Pino Solanas o María Rojo tenga un verdadero compromiso político. Gracias a ellos las cinematografías mexicana y argentina seguirán brillando en panorama audiovisual mundial.

Bibliografía

- GARCIA CANCLINI, Néstor, *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 1987.
- GARCÍA CANCLINI Néstor, *Diferentes, Desiguales y desconectados*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- GARCIA CANCLINI, Néstor, PIEDRAS, Ernesto, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, Siglo XXI, 2006.
- GETINO, Octavio, *Las industrias culturales en la Argentina, Dimensión económica y políticas públicas*, Buenos Aires, Colihue, 1995
- GETINO, Octavio, *El capital de la cultura, las industrias culturales en la Argentina*, Buenos Aires, ediciones Ciccus, Instituto cultural gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2008.
- GETINO, Octavio, *Cine Iberoamericano : los desafíos del nuevo siglo*, Buenos Aires, Ciccus, INCAA, 2007.
- JAKUBOWICZ, Eduardo, RADETICH, Laura, *La historia argentina a través del cine. Las « visiones del pasado » (1933-2003)*, Buenos Aires, La Crujía, 2006

¹⁰¹ GETINO, Octavio, 2007, *op. cit.* p. 77.

¹⁰² “La Historia Oficial” (1985), “Garage Olimpo” (1999), “Amores Perros” (2000), “Perfume de Violetas” (2001), “El secreto de sus ojos” (2010).

¹⁰³ Corriente desarrollada notablemente por HALL, Peter, THELEN, Kathleen, PIERSON, Paul, NORTH, Douglas.

- La FERLA, Jorge, « El cine argentino. Un estado de situación » dans RUSSO, Eduardo, (comp.) *Hacer cine producción audiovisual en América latina*, Buenos Aires, Fundación TyPA, Paídos “estudios de comunicación”, 2008, pp.215-242.
- MATEU, Cristina, « El cine argentino frente a Hollywood » *La marea revista de cultura, artes e ideas*, n°31, año 15, verano 2008-2009.
- MARTINEZ, Eduardo, *La política cultural en México*, UNESCO, 1977, p. 11.
- MONDIACULT, *Declaración de México sobre las Políticas culturales*, México, 1982.
- MONTES PAGÈS, Gustavo « La producción de cine en México. Bajo el signo de la crisis », dans, RUSSO, Eduardo, (comp.) *Hacer cine producción audiovisual en América latina*, Buenos Aires, Fundación TyPA, Paídos “estudios de comunicación”, 2008.
- MORA CATLETT, Juan Roberto, “Identidad y cine”, dans RUSSO, Eduardo,(comp.) *Hacer cine producción audiovisual en América latina*, Buenos Aires, Fundación TyPA, Paídos “estudios de comunicación”, 2008, 317-329pp.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, “Por una historia comparada del cine latinoamericano” dans BURTON-CARVAJAL, Julianne, TORRES, Patricia, MIQUEL, Ángel, *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998,67-74.
- RAFFO, Julio, *Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica, Comentada*, Buenos Aires, Lumière, 2003.
- RUSSO, Eduardo, (comp.) *Hacer cine producción audiovisual en América latina*, Buenos Aires, Fundación TyPA, Paídos “estudios de comunicación”, 2008.
- SALCEDO, Gerardo, « Los primeros 25 años », dans *Múltiples rostros, múltiples miradas, un imaginario filmico, 25 años del Instituto Mexicano de Cine*, México, CONACULTA, IMCINE, 2009, pp. 10-14
- SÁNCHEZ RUIZ, Enrique, “El cine mexicano y la globalización: contracción, concentración e intercambio desigual” dans BURTON-CARVAJAL, Julianne, TORRES, Patricia, MIQUEL, Ángel, *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, pp. 101-133.
- SAAVEDRA LUNA, Isis, «Cine en deconstrucción. La industria filmica a tres lustros del TLC », *Toma 4 Revista mexicana de cine*, Año 1, N° 4, mayo-junio 2009, pp. 8-14
- SEIN, Seth, “El cine mexicano vista a la luz de las creaciones internacionales” dans BURTON-CARVAJAL, Julianne, TORRES, Patricia, MIQUEL, Ángel, *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, IMCINE,1998,p.95-100.
- SOLANAS, Fernando, GETINO, Octavio, « Hacia un tercer cine : apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo », dans *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- UGALDE, Víctor, “Panorama del cine en México: cifras y propuestas”, *Estudios cinematográficos*, n° 14, 1998, pp. 45-59.
- UGALDE, Víctor, « Panorama de la producción cinematográfica nacional », *Estudios cinematográficos*, n° 26, enero-marzo 2003, pp. 50-59.
- UGALDE, Víctor, « El ciné despreciado », *Etcétera*, marzo, 2007, pp. 44-47.
- UGALDE, Víctor, « La sociedad filmica organizada y el IMCINE», dans *Múltiples rostros, múltiples miradas, un imaginario filmico, 25 años del Instituto Mexicano de Cine*, México, CONACULTA, IMCINE, 2009, pp. 115-128.
- UGALDE, Víctor REYGADAS, Pedro “La construcción del futuro cine mexicano, Yankees welcome?”, dans, DE LA VEGA ALFARO Eduardo, SANCHEZ RUIZ, Enrique, *Bye Bye Lumière...Investigación sobre cine en México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994, pp. 41-73.