



**PROGRAMA OFICIAL DE POSGRADO
MÁSTER UNIVERSITARIO EN ECONOMÍA DE LA CULTURA Y GESTIÓN
CULTURAL**

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**“LA INDUSTRIA DEL CINE EN MÉXICO: DIMENSIÓN, ESTRUCTURA Y
ALCANCE”**

PRESENTA: MARISSA REYES GODÍNEZ

**FACULTAD DE COMERCIO,
VALLADOLID, JULIO DE 2024**

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

PROGRAMA OFICIAL DE POSGRADO

**MÁSTER UNIVERSITARIO EN ECONOMÍA DE LA CULTURA Y GESTIÓN
CULTURAL**

TRABAJO FIN DE MÁSTER

CURSO ACADÉMICO 2023/2024

**“LA INDUSTRIA DEL CINE EN MÉXICO: DIMENSIÓN, ESTRUCTURA Y
ALCANCE”**

PRESENTA: MARISSA REYES GODÍNEZ

TUTOR: LUIS CÉSAR HERRERO PRIETO

FACULTAD DE COMERCIO

Valladolid, España, julio de 2024

RESUMEN

Pensar al cine como parte de los temas de los que se ocupa la Economía de la cultura, demanda conocer sobre los contextos y los marcos conceptuales de las industrias culturales y creativas, así como de las características específicas de la industria cinematográfica como parte de la industria audiovisual. Por ello, en este trabajo se ofrece una primera aproximación a algunos datos sobre los eslabones de la producción, la distribución, la exhibición y el consumo de los espectadores, con el objetivo de ubicar los principales datos del cine en México, sus características y evolución, haciendo foco en los últimos ocho años, periodo en el que se dan una serie de coyunturas que ofrecen elementos para la reflexión y el análisis del sector en este territorio.

Palabras Clave: Economía de la cultura, Economía del cine, Industrias culturales y creativas, industria del cine mexicano, cadena de valor

ABSTRACT

Considering cinema as part of the topics that the Cultural Economics deals with, requires knowledge about the contexts and conceptual frameworks of the cultural and creative industries, as well as the specific characteristics of the film industry as part of the audiovisual industry. Therefore, this work offers a first approximation to some data on the links of production, distribution, exhibition and consumption by spectators, with the aim of locating the main data on cinema in Mexico, its characteristics and evolution, focusing on the last eight years, a period in which a series of situations occur that offer elements for reflection and analysis of the sector in this territory.

Keywords: Cultural Economics, Film economy, Cultural and Creative Industries, Mexican film industry, value chain

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. La industria del cine en el marco de la Economía de la cultura y las industrias culturales y creativas	5
1.1 La Economía de la cultura	6
1.2 Las industrias culturales y creativas	8
1.2.1 Las industrias culturales y creativas en el contexto internacional: documentos marco y conceptos	8
1.2.1.1 La dimensión cultural del desarrollo y las industrias culturales.....	10
1.2.1.2 Industrias creativas y Economía creativa. Nuevos conceptos en la escena.....	13
1.3 El cine y el sector audiovisual	16
1.4 Economía del cine	18
1.4.1 La industria cinematográfica: entre el riesgo y la incertidumbre	19
1.4.2 Cadena de valor de la industria cinematográfica.....	21
Capítulo 2. La industria del cine en México: apuntes para un primer acercamiento	25
2.1 Pinceladas sobre el contexto histórico del cine mexicano	27
2.1.1 Los inicios.....	27
2.1.2 El surgimiento de una industria del cine en México, su época de resplandor e inicio del declive.....	28
2.1.3 Las dos últimas décadas del siglo XX y los albores del XXI	34
2.2 La industria del cine mexicano: algunos datos sobre el PIB y el empleo del sector	39
2.2.1 La información estadística sobre la industria del cine en México	40
2.2.2 La Cuenta Satélite de la Cultura de México (CSCM).....	40
2.2.2.1 El PIB de la industria cinematográfica en México: algunos datos	42
2.2.2.2 El empleo en el cine: puestos de trabajo ocupados.....	46
Capítulo 3. Producción del cine mexicano	51
3.1 Modalidades de producción de películas	52
3.1.1 Largometrajes.....	53
3.1.2 Mediometrajes	53
3.1.3 Cortometrajes	53
3.2 Producción de películas mexicanas 2015-2023	54
3.2.1 Producción de películas mexicanas por tipo de financiamiento.....	58
3.2.2 Costo promedio de la producción de películas mexicanas	62
3.2.3. Composición de los largometrajes producidos: largometrajes de ficción y documentales	64
3.2.4 Coproducciones internacionales	66

Capítulo 4. Distribución, exhibición y consumo del cine mexicano	71
4.1 La distribución y exhibición del cine mexicano	72
4.1.1 Distribuidoras, pantallas y complejos de exhibición.....	74
4.1.2 Circuitos comerciales: complejos multiplex	75
4.1.2.1 Estrenos en complejos de exhibición comercial.....	81
4.1.3 Circuitos culturales (exhibición alternativa)	86
4.1.4 Festivales y eventos cinematográficos.....	89
4.2 El consumo del cine mexicano: venta de boletos/asistencia al cine e ingreso de taquilla.....	94
4.2.1 Venta de boletos -asistencia al cine e ingreso de taquilla	94
Reflexiones finales	103
Fuentes consultadas	106
Anexo	111

INTRODUCCIÓN

Introducción

Cuando se hace referencia a las industrias culturales y creativas, uno de los sectores que viene a la mente en la gran mayoría de las personas es el del cine. Quizá porque además de ser una de las industrias con mayor dinamismo e impacto económico, es uno de los productos mayormente consumidos por la población a nivel mundial.

En México, la mayoría de los trabajos sobre el cine, abordados desde el mundo académico, han sido “predominantemente desde un enfoque historiográfico y sociológico” (Zavala, p. 274) en donde “los temas centrales fueron el establecimiento de los orígenes del cine en México, la historia del cine regional y la vida de las grandes estrellas durante la llamada época de oro.”

Si bien, con el paso de los años las temáticas de estudio sobre el cine mexicano se han diversificado, son muy pocos los trabajos que se interesan en abordar el sector desde una caracterización y evolución de la industria del cine en términos económicos y sus implicaciones a nivel del análisis y diseño de las políticas públicas.

Lo anterior, puede que se deba en gran medida a que la información estadística sobre el cine, publicada de forma periódica, es relativamente reciente. Es a partir del año 2010 que conocemos sobre las dinámicas del cine mexicano, a través de los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano que publica el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), algunas estadísticas de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine) y el aporte significativo de información anual que ofrece, desde el 2014, el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (Inegi) a través de la publicación de la Cuenta Satélite de la Cultura de México.

Pensar al cine como parte de los temas de los que se ocupa la Economía de la cultura, demanda conocer sobre los contextos y los marcos conceptuales de las industrias culturales y creativas, así como de las características específicas de la industria cinematográfica como parte de la industria audiovisual.

En el sector de la cultura, muchos bienes y servicios culturales son únicos e irrepetibles. Sin embargo, hay otros, como el cine, que son reproducibles pero “intrínsecamente heterogéneos. No hay dos filmes tan iguales como pueden serlo dos hamburguesas

ventas por la misma cadena” (Cameron, 2003, p.137), lo que lo vuelve un sector más complejo.

El economista de la cultura español, Víctor Fernández Blanco, señalaba que:

La industria cinematográfica reparte su actividad en tres sectores que, al menos en teoría, están claramente separados: la producción, la distribución y la exhibición. La primera se encarga de realizar las películas, mientras que la segunda cumple la función de intermediación entre la productora -propietaria del filme- y el exhibidor, que adquiere los derechos de explotación de la película para, finalmente, ofrecerla al público (1995, p.1).

Para efectos de este trabajo, y dadas las características de extensión del tipo de documento establecidas por la Universidad de Valladolid para un Trabajo de Fin de Máster, se presenta un panorama general a la industria del cine mexicano durante el periodo 2015 a 2023 en el que se abordan los eslabones de la producción, la distribución, la exhibición y el consumo de los espectadores con el objetivo de ubicar los principales datos del cine en México, sus características y evolución en los últimos ocho años, periodo en el que se dan una serie de coyunturas que ofrecen elementos para la reflexión y el análisis del sector en este territorio.

Por ejemplo, a partir del 2015 inicia un camino de robustecimiento de la información sobre el cine tras incorporar en los Anuarios de Cine Mexicano del Imcine un apartado titulado: *Contribución Económica de la Industria Cinematográfica: el Cine en la Cuenta Satélite de Cultura de México*. La Cuenta Satélite de la Cultura, publicada por primera vez en México a inicios de 2014, dio un giro en la información disponible para el sector cultural y provocó sinergias entre los equipos de producción y análisis de los datos.

Otro momento importante en este periodo es el de la transición de la administración pública durante 2018, con la elección presidencial y de los diferentes gobiernos locales en México. El cambio de color en el partido político para el sexenio de 2018 a 2023 planteó, por un lado, nuevas expectativas en las políticas culturales, entre ellas las del cine y, por otro, un marcado descontento por parte de la comunidad del cine a lo largo de los años de gestión. Conocer el comportamiento de los diferentes eslabones de la cadena productiva del cine durante la presente administración (2018-2023) y comparar los datos con la mitad del sexenio presidencial que le precedió (2015-2018) resulta interesante.

Durante ese mismo periodo, otra coyuntura que sin duda marcó a México y al mundo fue el de la pandemia por el virus Sars-CoV.2 que provocó un “encierro” obligado de las personas en sus hogares y un cierre de todos los establecimientos públicos y privados, entre ellos las salas de exhibición comercial y cultural de cine. Las dinámicas resultantes de este periodo tuvieron, como en todo el mundo, impactos muy marcados en cada uno de los eslabones de las cadenas de producción de los bienes y servicios en las industrias culturales y creativas, en donde el cine jugó un papel fundamental durante el encierro.

En este mismo periodo se presentaron los intentos de recuperación de la industria del cine post-pandemia y la reconfiguración de las dinámicas de producción, distribución, exhibición y consumos debido al auge del uso de las plataformas digitales y los diversos dispositivos electrónicos.

Por tanto, el presente trabajo se organiza de la siguiente manera. Antes de entrar de lleno a la industria del cine, y específicamente a la industria del cine mexicano, en el **capítulo 1** se consideró importante ofrecer algunas “pinceladas” alrededor de la Economía de la cultura y del contexto internacional en el que se va colocando la narrativa de las industrias culturales y creativas en las agendas internacionales. Ello permitirá ubicar, a grandes rasgos, elementos que dan cuenta sobre cómo ha sido el posicionamiento de los temas, el papel de la industria audiovisual en su conjunto y la industria del cine en particular. Se aborda también la industria del cine en el marco de la Economía de la cultura a través de lo que los especialistas denominan como Economía del cine. Se presentan algunas de las principales características del sector y las fases de la cadena de valor que lo componen.

En el **capítulo 2** recupera algunos de los elementos mínimos, acerca del contexto histórico de la industria del cine mexicano, que brindan información relevante para comprender mejor el desarrollo de las actividades de esta industria y, por ende, del comportamiento de las cifras reportadas sobre el sector a lo largo del trabajo. Posteriormente se exponen datos sobre el aporte de la industria del cine al Producto Interno Bruto (PIB) mexicano, durante el periodo 2015-2022, aprovechando la disponibilidad de la información publicada por la Cuenta Satélite de la Cultura de México (CSCM) a partir del 2014. Esta información, sirve de marco para los datos sobre producción, distribución y exhibición que se detallan en los capítulos subsecuentes

A partir de los **capítulos 3 y 4** se analiza con mayor detalle la evolución de la producción, distribución, exhibición y consumos del cine de 2015 a 2023.

En el **capítulo 3** se da foco a la producción por tipo de largometrajes, la evolución de la producción de películas mexicanas en el tiempo a través de la elaboración de análisis

dinámicos y de composición. Se analiza la producción del cine mexicano por tipo de financiamiento, el costo promedio de las películas mexicanas por año, la composición de los largometrajes producidos (de ficción y documentales) y algunos datos sobre las coproducciones.

El **capítulo 4** es el último y está dedicado a caracterizar algunos de los elementos de la distribución, la exhibición y el consumo del cine, haciendo énfasis en la evolución del sector, el número de pantallas, los estrenos, los circuitos comerciales y la diversificación de los circuitos culturales, considerados como de exhibición alternativa, que además en los últimos años fueron en aumento. También se recuperan algunos datos sobre los festivales y eventos de cine en el país. Al final se revisa una parte del consumo del cine que en los documentos oficiales, por lo general, se manifiestan en las cifras reportadas de los boletos vendidos y la asistencia a las salas de cine, como parte del proceso de la exhibición.

Todos estos elementos son cruciales para la comprensión de la situación actual del cine mexicano, pues complementa la parte de la producción y pone en la mesa preguntas y pendientes para las políticas en materia de cine de los años por venir.

Por último, y de cara a una nueva transición presidencial prevista para octubre del presente año, este documento cierra con algunas reflexiones y preguntas en cuanto al devenir del cine mexicano en los próximos años.

Capítulo 1. La industria del cine en el marco de la Economía de la cultura y las industrias culturales y creativas

1.1 La Economía de la cultura

El estudio de la cultura tiene una extensa lista de contribuciones desde las distintas disciplinas; no obstante —y a pesar de que el tema no es reciente—, la reflexión y el análisis desde el ámbito económico no cuentan con una larga tradición. A partir de mediados de los años sesenta comenzaron los primeros acercamientos al tema de manera formal —específicamente en relación con las artes— donde desde la disciplina de la economía se trataban de explicar algunos de los fenómenos del campo cultural.

Uno de los textos a los que recurrentemente se hace referencia como el trabajo primigenio del campo es *Performing Arts: The Economic Dilemma*, publicado por los economistas William J. Baumol y William G. Bowen en 1966, en donde se identificaron las condiciones particulares de las artes escénicas, consecuencia de las características técnicas de la producción de las artes ‘en vivo’, entre ellas, la presencia del dilema económico sobre la pérdida progresiva de la productividad de las artes escénicas y del espectáculo en vivo, respecto del resto de sectores económicos, hecho que explica su encarecimiento progresivo. Esto es que, algunos espectáculos en vivo, que en 1950 ocupaban un determinado tiempo y ciertos recursos humanos, es posible que los sigan necesitando en la actualidad, aun con los avances tecnológicos. De ahí que después se le conozca a este fenómeno como ‘la enfermedad de los costos’ o ‘la enfermedad de Baumol’ propio de las artes escénicas (teatro, ópera, danza), y que llevó a una prescripción de política: el Estado debe subsidiar esas actividades (Palma y Aguado, 2013, p. 129). En resumen, en estas actividades, de naturaleza intensiva en mano de obra, los salarios de los artistas e intérpretes aumentan más lentamente que los salarios de la economía en general y los costos de las artes escénicas presentan un aumento más rápido y constante a través del tiempo que los de la economía en su conjunto.¹ A partir de este trabajo inicia una ruta de consolidación paulatina de la Economía de la cultura.

En 1970, aparecen iniciativas internacionales que fueron posicionando este nuevo campo de la economía, por ejemplo, la creación de la *Association for Cultural Economics International* (Asociación Internacional de Economía de la Cultura) y, en 1973, la creación de la primera revista especializada en la materia: *Journal of Cultural Economics*.

¹ Ver más en Palma, L. A. & Aguado, L. F. (2010). Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía pp. 130 y 131 y Baumol, W. y W. Bowen (1966). *Performing Arts. The Economic Dilemma*, New York, Twentieth Century Found.

En los años posteriores, el repertorio sobre el tema fue creciendo, tomando cada vez más un papel protagónico en la investigación. Hoy, casi seis décadas después, podemos decir que se han escrito, a nivel internacional, diferentes documentos que abonan a la construcción del campo de la Economía de la cultura, alrededor del análisis sobre la naturaleza y las características de los bienes y servicios culturales; las características de las artes escénicas; la formación del gusto por las artes; los mercados de trabajo de los artistas; las políticas públicas en la cultura; las externalidades derivadas de las actividades culturales; la financiación pública de la cultura; la evaluación de las instituciones culturales; el capital cultural y el valor cultural; las formas organizativas y la gestión de instituciones artísticas, entre otros temas interesantes que dan cuenta de la relación del binomio Economía y Cultura y, más específicamente, de la Economía de la cultura como subdisciplina.

Todas las contribuciones han sumado a la consolidación paulatina de la Economía de la cultura como parte de la jerga temática de investigación en la economía.²

En resumidas cuentas, se puede decir que la **Economía de la cultura**, es una subdisciplina de la ciencia económica, definida como: “la aplicación de la economía a la producción, distribución y consumo de todos los bienes y servicios culturales” (Towse, 2003, p. 20) en la que se emplean diferentes enfoques analíticos para abordar temas alrededor de las artes creativas y escénicas, las industrias culturales y creativas, el patrimonio cultural, entre otros.

Herrero y Sanz, al respecto apuntaban que “la Economía de la cultura constituye una disciplina ciertamente heterodoxa, dada la especificidad de su objeto y de muchos de sus análisis” (2002, p.223).

Asimismo, señalaban que, “todo ello viene motivado porque **los bienes relacionados con la cultura y el patrimonio histórico reúnen una serie de particularidades** que hacen de la investigación en este campo un reto novedoso para el análisis económico tradicional” (2002, p.223) [Las negritas son más].

² En esta consolidación del campo, una parte fundamental ha sido la inclusión de la Economía de la cultura, a partir de 1991, en el sistema de la clasificación del *Journal of Economic Literature* (JEL) de la *American Economic Association*, que sitúa la producción intelectual de la subdisciplina en la categoría Z (otros temas especiales), en la subcategoría Z1: Economía de la cultura (Ver Aguado, et al., 2018, p. 214-215). Este sistema es un «método estándar para clasificar la literatura académica en el campo de la economía» (Clasificación JEL) y se utiliza para clasificar diversos documentos como artículos, libros, entre otros.

Esas mismas particularidades, son las que caracterizan de forma general al sector audiovisual y de forma específica al cine, como una de sus actividades audiovisuales históricamente más importantes a nivel mundial.

1.2 Las industrias culturales y creativas

Las industrias culturales y creativas son uno de los temas de abordaje y estudio de la Economía de la cultura.

A nivel internacional, estas industrias se han convertido en uno de los ejes predilectos de muchas de las agendas de las políticas públicas, en materia de cultura y de economía en diferentes territorios. Es por ello que este apartado da espacio a una revisión, aunque breve, alrededor del contexto internacional en el que se va colocando la narrativa de las industrias culturales y creativas en las agendas internacionales. Ello permitirá ubicar, a grandes rasgos, elementos que dan cuenta sobre cómo ha sido el posicionamiento de los temas y el papel que la industria audiovisual en su conjunto y la industria del cine en particular han tenido en el entramado de la Economía de la cultura, específicamente en las industrias culturales y creativas.

1.2.1 Las industrias culturales y creativas en el contexto internacional: documentos marco y conceptos

La antesala del auge de las industrias culturales y creativas, tal y como las conocemos actualmente, nos remite a varios momentos. La primera alusión al término industria cultural se registra a mediados de los años cuarenta con los alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer que hablaban de la *industria cultural*³ para emitir una crítica severa a la producción y la reproducción en serie de la cultura suscitada en ese tiempo. A partir de la década de los setenta este concepto fue retomado en varios espacios de reflexión internacional, dando un viraje al término en plural: *industrias culturales*, producto de la configuración de nuevos debates sobre la cultura, la comunicación y el desarrollo, incentivados principalmente por organismos internacionales.

A partir de los años setenta, el contexto internacional estuvo marcado por el interés en dar foco a la cultura como eje central para el desarrollo de los países. El papel de las Naciones Unidas, a través de la Organización de las Naciones Unidas para la

³ Término acuñado por Theodor Adorno y Max Horkheimer, ambos pensadores alemanes pertenecientes a la Escuela de Frankfurt. La idea del concepto de industria cultural remitía a la sustitución del concepto de cultura de masas, a la crítica severa de la producción y reproducción en serie de la cultura y lo que ello podía implicar para las sociedades, según estos pensadores.

Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) fue fundamental para que esta idea tomara fuerza en las reflexiones, las estrategias y las políticas a nivel mundial. Ejemplo de ello fueron las conferencias intergubernamentales sobre políticas culturales, comenzando con la Primera Conferencia Internacional sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales, celebrada en Venecia, Italia en 1970⁴, seguida de las reuniones intergubernamentales sobre políticas culturales por regiones: Europa: (Helsinki, 1972), Asia (Yogyakarta, 1973), África: (Accra, 1975), América: (Bogotá, 1978), hasta la 21^a. Conferencia General en Belgrado (1980).

Aunado a ello, los escenarios del desarrollo tecnológico mundial apuntaban a contextos asimétricos, con una excesiva concentración y desequilibrios en materia de información y comunicación que demandaban una amplia reflexión, el análisis y la búsqueda de propuestas para un nuevo orden que fuese más equitativo.⁵

En los nuevos debates sobre el papel de la cultura en el desarrollo, las industrias culturales serían uno de los temas centrales de las agendas por su dimensión multi e interdisciplinaria, así como su carácter estratégico en relación con el desarrollo de las comunicaciones, el desarrollo cultural y el desarrollo económico.

Es así que a finales de la década de los setenta (1978) la Conferencia General de la Unesco aprobó la creación de un programa de investigaciones comparadas sobre las industrias culturales. Una de las reuniones cruciales de esa agenda fue la de 1980 en Montreal, Canadá, donde se reflexionó sobre el “lugar y el papel de las industrias culturales en el desarrollo cultural de las sociedades”.

Dos años más tarde, como producto de tal reunión, se publicó el libro *Industrias culturales. El futuro de la cultura en juego*, obra que compila las reflexiones vertidas en torno a las diversas problemáticas de las industrias culturales, definiciones, clasificaciones, repercusiones, así como las tendencias y perspectivas de éstas en la concentración, la internacionalización, el desarrollo de la cultura, la función de los artistas, entre otros.

En ese documento se puede ubicar, de manera formal, la primera definición del término en plural: *industrias culturales*, concepto que fue ajustándose con el paso de los años, no sólo como un simple cambio del singular al plural, sino en cuanto a su significado,

⁴ Según la Unesco, esta fue la primera Conferencia Intergubernamental organizada únicamente en torno a la cultura. De ahí su gran relevancia.

⁵ Ello derivó en el establecimiento de la Comisión Internacional para el Estudio de los Problemas de la Comunicación de la Unesco que, más tarde, presentó el informe *Un solo mundo, voces múltiples*, mejor conocido como el Informe MacBride, durante la Conferencia Internacional del mismo organismo, (Belgrado en 1980).

“dejando detrás” la crítica severa de Adorno y Horkheimer y abriendo camino a una mirada y narrativa positiva que en los años posteriores sería el centro de los modelos para incentivar el desarrollo y el crecimiento económico de las naciones. En la actualidad la Unesco define a este tipo de actividades como:

aquellas industrias que combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos que son inmateriales y culturales en su naturaleza. Estos productos normalmente están protegidos por propiedad intelectual y pueden tomar la forma de bienes o servicios” (2000, p. 11-12).

La Unesco previó que las memorias de la reunión en Montreal (1980) se publicaran “en español, francés e inglés con ocasión de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (Mondialcult), que se organizaría en México en julio de 1982” (1982, p. 8) y que fue clave en el establecimiento internacional del discurso sobre la dimensión cultural del desarrollo y la cooperación cultural internacional a partir de la década de los ochenta.⁶

De esta reunión surgieron recomendaciones sustantivas para los trabajos de la Unesco, así como recomendaciones en el ámbito de las **industrias culturales** que tendrían impacto en las políticas públicas de los próximos años.

1.2.1.1 La dimensión cultural del desarrollo y las industrias culturales

Durante la década de los ochenta, el inicio de las políticas neoliberales empató con el comienzo de reuniones internacionales en materia de políticas culturales que colocaban a la cultura como clave para el desarrollo. En un contexto de repliegue del Estado, que impactó en la disminución de los presupuestos asignados al sector de la cultura en varios territorios, pensar la cultura como ámbito estratégico en la formulación de políticas para el desarrollo y como un sector con gran potencial de crecimiento económico, sin duda era muy atractivo y hasta esperanzador, principalmente para las economías en vías de desarrollo como las de la región latinoamericana. Ello explica, en parte, el amplio despliegue de iniciativas en torno a las industrias culturales a lo largo de región en las décadas siguientes.⁷

⁶ Ya desde 1966, la Unesco en uno de sus documentos internacionales daba cuenta de la inevitable necesidad de contemplar la cultura dentro de la cooperación internacional

⁷ La mayoría de esas iniciativas se desarrollaron a partir de mediados de los años noventa, priorizando estudios sobre la contribución económica de las industrias culturales a las economías latinoamericanas y acercando la reflexión a las agendas de procesos de integración económica como el Mercosur y el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN).

En este apartado se hace énfasis en la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (Mondiacult) porque es ahí donde se refuerza la idea del papel central de la cultura como una parte fundamental de la vida y del desarrollo de los países, y con ello, un foco de atención para las estrategias y las políticas públicas, dejando atrás, en gran medida, la visión de la cultura como meramente accesoria e improductiva.

Mondiacult condensó las experiencias adquiridas en materia de análisis e investigación sobre políticas y prácticas en la esfera cultural a lo largo de los setenta⁸ y que para 1982 se convirtió en su eje central. Iniciaba entonces, un reconocimiento de la dimensión y la finalidad del desarrollo visto de manera integral, que atendía un proceso más complejo “de carácter global y multidimensional” (1982, p.10) más allá del crecimiento económico. Por ello se apuntaba que las necesidades culturales de los pueblos, y por consiguiente, las acciones culturales/dimensión cultural debían integrarse en lo sucesivo en todos los planes de desarrollo y estrategias de desarrollo social y económico (p.11 y 76).

En cuanto a las industrias culturales, el inciso “f” de la recomendación 22, remite al “estudio de la interacción de las industrias culturales con la identidad cultural y la creatividad.” La recomendación 23 exhorta a los Estados Miembros “a que promuevan el estudio interdisciplinario de las vinculaciones que existen entre la *economía y la cultura* y, particularmente, entre el desarrollo económico, el desarrollo social y el desarrollo cultural nacional” (p.77).

Destaca el apartado titulado *Producción y difusión de bienes y servicios culturales: las industrias culturales*, en el que se considera que en esos momentos “el desarrollo de las industrias culturales se había convertido en un factor importante del ambiente cultural” (p. 77); que era preciso alentar a los países en desarrollo a que “definan objetivos, elaboren planes y formulen políticas en materia de industrias culturales” y que se establezca “la cooperación bilateral y multilateral y el intercambio de experiencias en el sector de las industrias culturales (p. 132).

La recomendación 113 es de crucial importancia en la construcción de las agendas locales de los años venideros en lo que respecta al **tratamiento de las industrias culturales**. En ese apartado se hace alusión a que las industrias culturales, en esos tiempos, habían tenido una gran expansión, especialmente en lo que refiere a **los audiovisuales**; al intensivo crecimiento de la repercusión de la gran diversidad de productos de las industrias culturales en la vida cultural y sociedad de los pueblos y a que “ la participación de las industrias culturales en la economía de las naciones ha

⁸ Comenzando con la Conferencia de Venecia en 1970 “que constituyó el punto de partida de un movimiento en favor del desarrollo cultural, cuyas repercusiones se han hecho [se hicieron] patentes en todo el mundo” (Unesco, 1982, p.5)

[había] venido creciendo en forma impresionante en los últimos años y que dichas industrias constituyen [constituían] un renglón importante de la actividad productiva” (1982, p. 133).

Por lo anterior, en el documento se recomienda al Director General de la Unesco que “intensifique y profundice los estudios sobre la influencia de los productos de las industrias culturales en la vida de las sociedades y sobre los aspectos relacionados con la **economía de la cultura**” (1982, p. 133) [Las negritas son mías].

En definitiva, los resultados y recomendaciones del Mondiacult fueron clave en los inicios de la década de los ochenta. Varios de los temas de esa agenda se fueron robusteciendo en los años posteriores y, algunos de ellos, especialmente **la dimensión económica de la cultura**, tomaron fuerza y fueron clave en el contexto de los cambios económicos y políticos a nivel internacional, principalmente a partir de la década de los noventa.

Por ejemplo lo trabajado en la Comisión⁹ Mundial de Cultura y Desarrollo, creada en el marco del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural¹⁰, que reflexiona sobre la *economía del sector de la cultura*, específicamente a través de las industrias culturales debido a la gran fuerza que, a lo largo de los ochenta y noventa, este tipo de industrias habían tomado con el gran desarrollo de los **medios de comunicación**, principalmente en las economías desarrolladas, convirtiéndose en las principales transmisoras de imágenes, de ideas y valores culturales, al tiempo que contribuían al crecimiento económico (1997, p.76).

Se colocaron en la mesa de reflexión las tensiones entre diversidad cultural y las industrias culturales, como parte de las dinámicas de apertura comercial que, desde mediados de la década de los ochenta, se discutían en el seno del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT), concretamente en la Ronda de

⁹La Comisión fue aprobada en la 26ª. Conferencia General de la Unesco en 1991. Los trabajos del grupo que la conformaron iniciaron en 1993, encabezada por el peruano Javier Pérez de Cuéllar. Entre los miembros participantes de la Comisión, destacan los latinoamericanos Lourdes Arizpe y Celso Furtado. El resultado de los trabajos de esta Comisión se condensan en el Informe publicado en 1997 por la Unesco titulado *Nuestra Diversidad Creativa*. Este informe señala que: “cuando la cultura se considera como base del desarrollo, la noción misma de «política cultural» debe ampliarse” (Unesco, 1997, p.155). Tal amplitud de la noción de política cultural y de desarrollo implicaría la revisión de varios temas importantes que serían foco de atención en los años posteriores.

¹⁰ El Programa de Acción del Decenio (1988-1997). tuvo cuatro grandes objetivos: “tener en cuenta la dimensión cultural del desarrollo, afirmar y enriquecer las identidades culturales, ampliar la participación en la vida cultural y promover la cooperación cultural internacional” (1990, p. 8).

Uruguay, así como en los tratados de libre comercio establecidos a fines de los ochenta y comienzos de los noventa, entre ellos, el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) firmado entre México, Canadá y Estados Unidos de Norte América. Este último, en México, ha implicado tensiones en varios sectores, entre ellos el audiovisual, preponderantemente en la industria cinematográfica que se abordará en los apartados siguientes.

La idea de la contribución de las industrias culturales al desarrollo y crecimiento económico, se fue reforzando a través de la elaboración de estudios de impacto de esas actividades en las economías, así como la propiedad intelectual en el marco de una apertura comercial; el incipiente desarrollo de indicadores culturales y el desarrollo sostenible. Estos y otros temas más se trabajarían más adelante, reforzando su presencia en los documentos marco, resultado de comisiones y convenciones internacionales celebradas en los primeros años del siglo XXI.¹¹

1.2.1.2 Industrias creativas y Economía creativa. Nuevos conceptos en la escena

A partir de mediados de los años noventa y durante la primera década de los años dos mil, fue el periodo en que surgieron nuevos conceptos que se sumarían a los diálogos previos de las agendas internacionales. Uno de ellos fue el de la creatividad, que comenzó a tomar un papel determinante en las reflexiones del sector de la cultura, a través de las *Industrias creativas* y, más tarde, de la *Economía creativa*.

Mientras se desarrollaban los trabajos de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo de la Unesco (1993-1997), el gobierno de Australia (1994) presentó el Informe *Creative Nation*¹², documento que centró su atención en el potencial económico de las industrias culturales y la creación de empleos, haciendo énfasis en la creatividad y en un concepto más amplio de cultura, que incluía varias actividades, entre ellas el diseño. Por ello, este documento fue pieza clave en el advenimiento de las industrias creativas, que a partir de 1997 tomaron impulso en Reino Unido, a través del *Department for Culture Media*

¹¹ En cuanto al trabajo de la Unesco, en 2001 tuvo lugar la Declaración Universal de la Unesco sobre la Diversidad Cultural. En 2005 se da paso a la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. En 2004 se aprueba la Agenda 21 de cultura por las ciudades y gobiernos locales del mundo comprometidos con los derechos humanos, la diversidad cultural, la sostenibilidad, la democracia participativa y la generación de condiciones para la paz.

¹² *Creative Nation* fue lanzado en octubre de 1994 por Paul Keating, quien ese entonces fuera el primer ministro de Australia. Fue la primera vez que un gobierno federal australiano desarrolló formalmente una política cultural, que también podía ser considerada como política económica, debido al impacto económico de las industrias culturales. Ver más en:

<https://webarchive.nla.gov.au/awa/20031203235148/http://www.nla.gov.au/creative.nation/contents.html>

*and Sports*¹³ (DCMS), establecido durante el gobierno de Tony Blair. Es aquí donde se refuerza la idea del papel central de este tipo de actividades, no sólo en el campo de las políticas culturales, sino también como parte esencial de las políticas económicas.

El DCMS definió a las Industrias creativas como:

aquellas industrias que tienen su origen en la creatividad, las habilidades y el talento y que buscan el bienestar y creación de trabajos a través de la generación y la explotación de la propiedad intelectual". Incluye trece sectores: la publicidad, la arquitectura, el mercado del arte y las antigüedades, la artesanía, el diseño, la moda, el cine, el diseño de software de ocio interactivo (juegos de video), la música, las artes escénicas, la edición, el software, la televisión y la radio (British Council).

Como se puede observar, este nuevo concepto contempla un conjunto de actividades más amplio en el que se incluye a las industrias culturales más otras actividades que, por su naturaleza, también pueden producirse a gran escala como la industria de la moda o el software, hasta actividades que pueden producirse con equipos más pequeños o individualmente, como las artesanías o el trabajo de las artes escénicas. Ello supone una amplitud del concepto, no sólo por el tipo de bienes y servicios que contempla, sino también por el tamaño de las organizaciones que los producen, que pueden ir desde las microempresas hasta las *majors*. Este amplio espectro representa una gran heterogeneidad en las estructuras y las dinámicas de cada uno de los eslabones que constituyen las cadenas de valor de los subsectores pertenecientes a las industrias creativas.

Con el nacimiento de las industrias creativas, presenciamos una sustitución de lo *cultural* por lo *creativo*. Muchos documentos marco comenzaron a suplir el término industrias culturales por el de industrias creativas. Algunos estudios e iniciativas de gobierno usaron ambas expresiones como una especie de sinónimo y otros adoptaron ambos conceptos: *industrias culturales y creativas* (ICC).

Esta mudanza conceptual se fue dando de manera dispar en los diferentes territorios y tuvo implicaciones en el discurso y el accionar de las políticas.

Con estos antecedentes a nivel internacional, la promesa de la cultura y la creatividad como impulsores del desarrollo y con beneficios más allá del ámbito económico fue secundado en varios lugares y dando forma a una economía basada en la creatividad.

¹³ Previo a la llegada del gobierno laborista de Tony Blair, el área llevaba el nombre de Department of National Heritage. El cambio marcaba un nuevo enfoque del gobierno entrante. Actualmente se le denomina como: Department for Digital, Culture, Media and Sport.

En un primer momento, las industrias creativas, dieron paso a la *Economía Creativa*, uno de los términos más recientes¹⁴, con gran posicionamiento en las agendas de numerosos gobiernos y organismos multilaterales, bilaterales e intergubernamentales.

En el año 2008, Naciones Unidas publicó el primer Informe sobre Economía Creativa¹⁵. Los aportes del documento fueron relevantes para que los conceptos de Economía Creativa y de Industrias Creativas tuvieran una mayor permeabilidad en distintos territorios del mundo, principalmente en las agendas económicas y de desarrollo internacional, toda vez que el informe concluía que “las industrias creativas se encontraban entre los sectores más dinámicos de la economía mundial y ofrecían nuevas oportunidades de alto crecimiento para los países en desarrollo” (UN, 2019, 15).

La perspectiva de Naciones Unidas sobre las relaciones/conexiones entre la creatividad, la cultura, la economía y la tecnología, expresadas en la capacidad de crear y circular capital intelectual, es enmarcada en la Economía Creativa, un concepto con una definición en la que todavía no hay consenso, pero en donde las denominadas Industrias Creativas son el “corazón” que le da sentido. Al respecto, el Programa Economía Creativa de la UNCTAD señala que:

La economía creativa no tiene una definición única. Es un concepto en evolución que se basa en la interacción entre la creatividad humana y las ideas, y la propiedad intelectual, el conocimiento y la tecnología. Esencialmente son las actividades económicas basadas en el conocimiento en las que se basan las industrias creativas (Unctad, s.f.)

Asimismo asevera que estas actividades económicas basadas en el conocimiento de la Economía creativa tienen “impactos en el desarrollo de los países y que relaciona las múltiples áreas de la economía, tanto a niveles macro como micro (ONU, 2008, p.63).

A diferencia de la Economía del arte o la Economía de la cultura, la Economía Creativa no es considerada como una disciplina o subdisciplina científica o de investigación sino “una clasificación de Naciones Unidas [específicamente de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Comercio y el Desarrollo, la UNCTAD, por sus siglas en inglés]

¹⁴ La literatura sobre el tema refiere a John Howkins (2002) con su texto *The Creative Economy: How people makemoney from ideas*, como el lugar donde aparece por primera vez este concepto.

¹⁵ El Informe sobre Economía Creativa 2008 fue el resultado de una iniciativa propuesta por la asociación entre la UNCTAD y el PNUD Unidad Especial para la Cooperación Sur-Sur. La economista brasileña Edna Dos Santos encabezó la dirección de investigación y el análisis orientado a las políticas y fue la principal coautora del documento. En el informe agradece los valiosos conocimientos académicos del economista de la cultura, David Throsby de Macquarie University, Sidney, de Andrew Pratt de la Escuela de Economía de Londres, así como los comentarios de varios consultores latinoamericanos

para las actividades y producciones relacionadas con las bellas artes, el patrimonio y las manifestaciones culturales (Rascón, 2009, p.15).

El Informe sobre Economía Creativa de Naciones Unidas, hace referencia a la **Economía de la Cultura**, tomando la definición del *Journal of Cultural Economics*, indicando que el Informe de 2008, se basa justamente en los principios de la Economía de la cultura como disciplina y dice que el objetivo es “ comprender mejor la dinámica de la creatividad y sus interacciones generales con la economía mundial, incluyendo su dimensión multidisciplinar en la que las políticas culturales interactúan con las políticas tecnológicas y comerciales” (p.11).

En gran medida, la Economía creativa se ha convertido en un sector prioritario por sus posibilidades de impacto positivo en el desarrollo, crecimiento económico, el empleo, la reducción de tasas de pobreza, contrarrestar la violencia, así como la promoción de la diversidad cultural, la inclusión social y la innovación. Estas narrativas han causado gran aceptación y promoción del tema en países desarrollados y en los que están en vías de desarrollo como los de Latinoamérica.

1.3 El cine y el sector audiovisual

Cuando se hace referencia a las industrias culturales y creativas, uno de los sectores que viene a la mente en la gran mayoría de las personas es el del cine. Quizá porque además de ser una de las industrias con mayor dinamismo e impacto económico, es uno de los productos mayormente consumidos por la población a nivel mundial.

El cine forma parte de un sector más amplio, conocido como el sector audiovisual que, como ya se ha señalado, es parte de las denominadas industrias culturales y creativas¹⁶.

En general “el sector audiovisual ha sido objeto de una gran atención por parte de sociólogos y políticos, debido a su capacidad para divulgar relaciones sociales, instituciones y formas de vida, no ha sido hasta épocas muy recientes cuando los economistas han comenzado a dirigir su interés hacia él” (Pablo y Muñoz, 2001, p. 124).

Se trata de un sector económico con una estructura y dinámicas propias que le singularizan frente a otras industrias de la comunicación. Un sector donde están presentes las dimensiones económica y cultural

¹⁶ Si retomamos la clasificación de la UNCTAD sobre Industrias Creativas, vemos que ésta se configura en cuatro ejes: Patrimonio, Artes, Medios y Creaciones Funcionales. En el eje de medios se encuentran los “medios audiovisuales” que consideran: cine, televisión, radio y otros tipos de difusión

Este sector audiovisual podría definirse como:

Aquella industria que **pertenece al sector de la economía de la cultura**, que produce bienes y servicios, que son el resultado de un conjunto de actividades que intervienen en la producción, distribución y exhibición de imágenes sobre distintos soportes. Se trata de una industria que tiene **tres sectores principales, el cine, la televisión y el video**, aunque los avances tecnológicos hacen que las fronteras entre ellos sean cada vez más borrosas y se integren nuevos servicios que se encuentran a caballo entre los tres sectores tradicionales. Asimismo, **se caracteriza por tener una naturaleza dual, económica y cultural**, que hace que sus actividades se encuentren en el centro de la encrucijada entre los siguientes ámbitos: la economía, la política y la cultura. De ahí que su desarrollo industrial esté ligado también a las políticas públicas audiovisuales y a las actuaciones de distintos países y/o instituciones (Crusafon, 1999: 112) [Las negritas son más].

Ubicar algunas de las características de los productos audiovisuales es fundamental para comprender mejor el comportamiento del sector en general y del cine en particular.

En ese sentido, los economistas Federico Pablo y Carlos Muñoz señalan que “las características del producto audiovisual difieren, en gran parte, de las de la mayor parte de los bienes y servicios, debido, en buena medida, a que **integra algunas de las características ambos**” (2001, p.125) [Las negritas son más].

Al respecto, estos economistas en su artículo *Economía del cine y del sector audiovisual en España*, identifican y desarrollan seis grandes puntos, a manera de características del sector, que a continuación se citan:

1. Puede ser **transmitido, y consumido**, tanto **incorporado en un soporte físico como de una forma intangible**, lo que hace que la aplicación de restricciones comerciales a este tipo de productos sea cada vez más complicadas.
2. Muchos de los productos audiovisuales **pueden comportarse parcialmente como bienes públicos** lo que impide la aplicación de la regla de precio igual a coste marginal como criterio de eficiencia, siendo sustituida, en la mayoría de los casos, por la de precio igual a coste medio. Dado que los costes de la distribución, fundamentalmente variables, son relativamente pequeños si se comparan con los cuantiosos costes fijos que supone la producción, las empresas tienden a vender su producto en todos aquellos mercados en los que el precio supere el coste de distribución, aunque sea incluso por debajo del coste medio, si ello sirve para coadyuvar a la cobertura de los costes fijos.
3. Las actividades audiovisuales **entrañan un elevado grado de riesgo empresarial** ya que cada producto es único e irreplicable al realizarse a partir de una combinación, también única, de factores productivos; esto hace que el empresario, aunque intente repetir fielmente la combinación de factores materiales que tuvo éxito en el pasado, no tenga ninguna seguridad de que su producto vaya a tener éxito de nuevo.
4. El producto audiovisual **puede ser duplicado a un bajo costo**, lo que alienta la **piratería**. Esta facilidad para copiar los productos audiovisuales se ha visto acrecentada de forma sustancial con el desarrollo de la tecnología digital que permite tanto su copia indefinida sin pérdida de calidad, como su conversión de un formato a otro. Adicionalmente, el hecho de que puedan comercializarse internacionalmente sin pasar por las aduanas, como ocurre en el caso de las transmisiones radioeléctricas o de

Internet, reduce drásticamente la eficacia de las legislaciones nacionales sobre **propiedad intelectual**.

5. **La posibilidad de que un producto audiovisual pueda ser utilizado indefinidamente** dificulta la medición de su consumo y, por tanto, su control. De esta forma, bienes audiovisuales producidos en el pasado, y ya comercializados, pueden seguir ofreciendo servicios años más tarde compitiendo así con la producción más reciente.
6. **El cambio tecnológico está provocando la convergencia** del sector audiovisual y del editorial en **un nuevo sector multimedia** en el que se integran el texto, la imagen y el sonido en un soporte digital de modo que su distribución se puede hacer a nivel internacional mediante canales de difícil control. Este formato digital permite, gracias al desarrollo de las telecomunicaciones, poner el servicio a disposición del consumidor fuera de sus propias fronteras, lo que limita, en gran medida, la capacidad de las autoridades para controlar su tráfico (Pablo y Muñoz, 2001, p. 124-125).

1.4 La Economía del cine

La amplitud de temas que conforman la Economía de la cultura, ha generado que diferentes especialistas hayan delimitado el campo haciendo énfasis en lo que podríamos definir como “ramas de interés y estudio” de la Economía de la cultura en las que, por ejemplo, aparecen la *Economía del patrimonio histórico* (Herrero, 2001), la *Economía del patrimonio cultural* (Benhamou, 2014) o la *Economía de la arqueología* (Herrero, 2019), por mencionar algunas.

En ese mismo sentido es que se instala la **economía del cine**, como una rama de la Economía de la cultura que se dedica al estudio a la industria cinematográfica en sus diferentes eslabones de la cadena de valor: desde la creación, la distribución, exhibición y el consumo de obras cinematográficas, sus impactos económicos y culturales, así como todo lo que implica en el ámbito de las políticas públicas. Ello posibilita una comprensión integral sobre el funcionamiento de la industria cinematográfica, así como de sus desafíos y oportunidades.

En las siguientes secciones se revisarán algunas de las características del sector audiovisual para después centrarnos en el cine, específicamente en el cine mexicano.

1.4.1 La industria cinematográfica: entre el riesgo y la incertidumbre

El sector del cine, como parte de las actividades audiovisuales, se considera una de las industrias con mayores impactos a nivel mundial. La industria del cine comparte varias características de otras actividades audiovisuales. Una de ellas es la presencia de una gran incertidumbre y riesgo en varios momentos de la cadena de valor.

Esto se observa en el tipo de bienes que produce, en donde cada película es única. Por ello es que se presenta el efecto “nobody knows” (Nadie sabe): puede que se produzca una película con gran éxito y de repente la siguiente sea un rotundo fracaso.

Del lado de la demanda podemos decir que los públicos del cine están frente a “bienes de experiencia”, lo que implica que hasta que los bienes son consumidos, pueden conocerse. Entonces cuando las personas se disponen a ver una película, pagan por verla sin tener toda la información, puesto que la calidad de la misma, únicamente podría conocerse hasta realmente ver la película.

La información que tenemos al alcance, aunque cada vez es mayor, a través de tráilers, las críticas, las reseñas, etcétera, no siempre es la más objetiva, y en muchos casos persigue la finalidad de que se consuma “x” o “y” película, sin que realmente tenga una buena calidad. Por ello, la demanda de cine se decide bajo atributos de un “bien de creencia”.

Del lado de la oferta, están el gran riesgo y la incertidumbre que provoca la poca capacidad de predicción para determinar el éxito de una película en la industria del cine.

La realidad es que, aunque con la experiencia adquirida, tanto de los creativos como de los inversionistas, se puede tener cierta intuición sobre el devenir de una película, pero al final nadie sabe qué ocurrirá con los ingresos de taquilla hasta el momento de su exhibición. Ese es el momento donde toda producción se enfrenta a la gran prueba de fuego.

Al respecto, el economista Sam Cameron señala que “cuando los economistas buscan los determinantes del éxito de una película, se fijan, ante todo, en el ‘poder de las estrellas’” como un indicador crucial de la satisfacción que el consumidor podrá obtener y, por ende, del éxito de una producción, aunque también encarece los costos laborales.

Sin embargo, Cameron apunta que esta idea es debatida ampliamente por Vany y Walls (1996) quienes, “argumentan que los rendimientos de una película son tan difíciles de predecir que ni las estrellas garantizan el éxito” (2003, p.143).

Cameron abunda en relación a que:

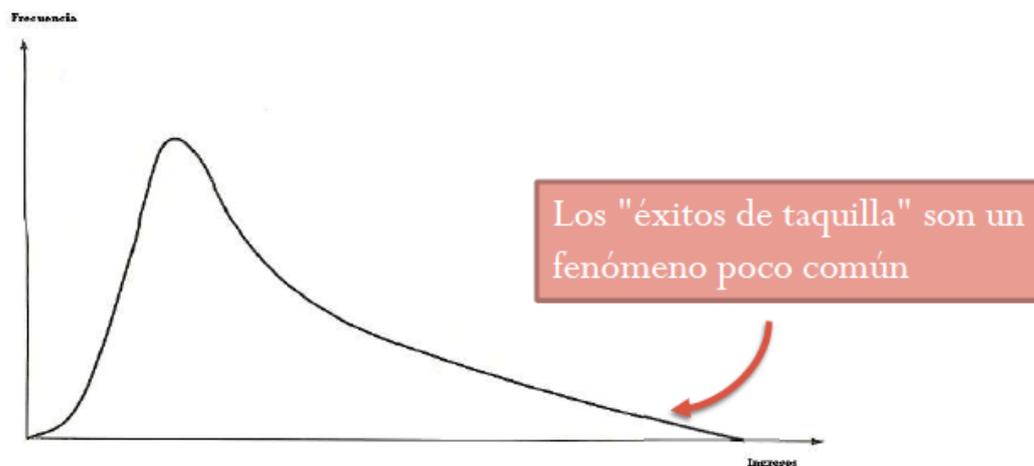
Es fácil señalar casos de filmes que han fracasado pese a incluir todos los ingredientes estándar de un éxito de taquilla. La estrella puede ayudar a realizar una película y a su estreno, pero la obtención de altos ingresos depende de la continuidad del filme en muchas pantallas y, de acuerdo con De Vany y Walls, la estrella es la propia película, ya que la combinación de estrellas y duración en pantalla es demasiado variable (infrecuente) y débil para ser digna de confianza [...] los gerentes de producción cinematográfica muestran un cierto grado de irracionalidad en sus inversiones, pues confían en una variable débilmente relacionada con los ingresos (2003, p.143).

Y es aquí donde la necesidad de “creer” se torna presente para tener, lo que Cameron señala, una especie de “ilusión del control”, “provocada por la necesidad de creer en algo que sea eficaz en un tipo de industria en la que controlar, en un grado aceptable, la corriente de ingresos generada por los productos individuales es literalmente imposible” (2003, p.143). Al final en la realización de una película se comparten riesgos entre los creadores y las entidades que financian las producciones, ya sean públicas (el estado) o privadas (empresarios).

En la industria cinematográfica, algunos de los países logran una fuerte producción de películas al año, sin embargo, muy pocas de esas producciones logran ser estrenadas y además ser “éxitos de taquilla”.

Esta situación provoca que la constante en esta industria sea la presencia del fenómeno denominado “de la cola larga” (Ver gráfico 1) por la forma de la curva de distribución, que se caracteriza por la existencia de **más películas con menos ingresos y menos películas con muchos ingresos.**

Imagen 1. Fenómeno de la cola larga en la industria cinematográfica



Fuente: Gutiérrez-Navratil, F. (2024, febrero 21). *La industria cinematográfica* [Diapositiva 17]. Facultad de Comercio, Universidad de Valladolid.

Ante una industria con un elevado nivel de incertidumbre y riesgo, el papel de los críticos y de los premios del cine es fundamental en los impactos sobre el consumo de las películas y, por ende, en los ingresos de las casas productoras, los distribuidores y los exhibidores de películas.

Los críticos tienen una doble influencia en el consumidor. Por un lado, incrementan las capacidades de apreciación y, por otra, reducen el riesgo asociado al consumo.

Algunos economistas del cine¹⁷ señalan que las críticas pueden estar estrechamente correlacionadas con los resultados de taquilla debido a que éstas influyen directamente sobre las preferencias de los espectadores de cine.

Asimismo, según Fernanda Gutiérrez-Navratil, el papel de la crítica es una especie de “predictores de la taquilla” pues pueden anticipar el comportamiento de los consumidores de cine a la hora de consumir las películas (2024).

En cuanto a los premios¹⁸, su efecto en los ingresos es muy interesante. Tanto las nominaciones como las premiaciones son publicidad gratuita para las películas con efectos positivos en la taquilla.¹⁹ Es decir, el sólo hecho de que una película esté nominada, aumenta su demanda.

1.4.2 Cadena de valor de la industria cinematográfica

El economista de la cultura español, Víctor Fernández Blanco, gran especialista en el sector del cine, señalaba que:

La industria cinematográfica reparte su actividad en tres sectores que, al menos en teoría, están claramente separados: la producción, la distribución y la exhibición. La primera se encarga de realizar las películas, mientras que la segunda cumple la función de intermediación entre la productora -propietaria del filme- y el exhibidor, que adquiere los derechos de explotación de la película para, finalmente, ofrecerla al público (1995, p.1).

¹⁷ Varias de estas reflexiones las conversamos con Fernanda Gutiérrez-Navratil de la Universidad de Oviedo, durante su visita a la Facultad de Comercio de la UVa, como parte del cuerpo de especialistas invitados en la materia *Análisis y Economía de las Industrias Culturales Reproducibles. Taller de aplicaciones* del Máster en Economía de la Cultura y Gestión Cultural. Fernanda fue estudiante de uno de los economistas de la cultura más reconocidos en España: el Dr. Víctor Fernández Blanco, quien tenía un gran interés por investigar sobre el cine.

¹⁸ En España se han estudiado los premios Oscar y los Goya por los economistas de la cultura Prieto, Fernández Blanco (2005) y Gutiérrez-Navratil, (2018) de la Universidad de Oviedo.

¹⁹ Por ejemplo, Fernanda Gutiérrez-Navratil, durante su clase, nos compartió algunos datos sobre España, en donde las películas nominadas a mejor película recaudan un 22% más en taquilla, hasta el día de la ceremonia de los Oscar, y después de la ceremonia recaudan un 36 % más (las no ganadoras). Parece que el público presta más atención a las películas nominadas después de la entrega de los premios.

Imagen 2. Cadena de valor de la industria cinematográfica



Fuente: elaboración propia

Cada uno de estos tres grandes eslabones integra otras actividades, a manera de sub-eslabones. Por ejemplo, en el eslabón de la producción podemos observar a la preproducción, producción y postproducción²⁰:

Es importante señalar que en la cadena de valor del cine, las actividades de formación e investigación son fundamentales en el desarrollo y fortalecimiento de las habilidades y el talento de las personas que participarán en los procesos de creación artística (escritores, directores, productores, actores, etc.), que impactan en todos los procesos de la producción.

Asimismo, la parte relativa al consumo, aunque normalmente se asume como parte de la exhibición, es relevante mencionarla con todas sus letras por todo lo implica a nivel de los comportamientos de las audiencias.

Siendo consecuentes con esto, se podría plantear en este documento que los eslabones de la cadena de valor para el cine, en específico para el cine mexicano abarcarían de forma ampliada: formación e investigación, producción, distribución, exhibición y consumo como se muestra en la siguiente imagen:

²⁰ Aunque existen autores como Durán, 2019 que consideran que la industria cinematográfica deriva de la formación de una cadena de valor conformada por cuatro módulos básicos: producción, postproducción, distribución y exhibición de películas. Para efectos de este trabajo la postproducción estará integrada como elemento del gran eslabón de la producción.

Imagen 3. Cadena de valor de la industria cinematográfica



Fuente: elaboración propia.

En definitiva este planteamiento demandaría un trabajo mucho más amplio, profundo y en sinergia con varias instancias por la poca información disponible, sobre todo en la parte de las prácticas de consumos.

Por ello, en este documento, se deja manifiesta la necesidad de considerar dichos eslabones, pero se limitará al tratamiento general de la producción, así como de la distribución, la exhibición y el consumo relacionada con los el número de boletos vendidos y la asistencia a salas, dejando para un ejercicio posterior, un análisis más detallado del proceso de la formación e investigación, donde entra la catalogación y la preservación de la memoria fílmica de México. De igual modo, a futuro sería relevante la elaboración de una investigación sobre las personas que consumen (demandan) cine, para ver si es posible ubicar “espectadores tipo”, considerando sus contextos personales, familiares, socioeconómicos, es decir, toda información que nos ofrezca pistas para entender mejor las prácticas de consumos de la población mexicana en diversos territorios y contextos. Esta información sería de utilidad para un ejercicio de diagnóstico y diseño de política pública para el cine.

Capítulo 2. La industria del cine en México: apuntes para un primer acercamiento

En México, la mayoría de los trabajos sobre el cine, abordados desde el mundo académico, han sido “predominantemente desde un enfoque historiográfico y sociológico” (Zavala, p. 274) en donde “los temas centrales fueron el establecimiento de los orígenes del cine en México, la historia del cine regional y la vida de las grandes estrellas durante la llamada época de oro” (Zavala, p. 274).

Si bien, con el paso de los años las temáticas de estudio sobre el cine mexicano se han diversificado, son muy pocos los trabajos que se interesan en el sector desde una caracterización y evolución de la industria del cine en términos económicos y sus implicaciones a nivel del análisis y diseño de las políticas públicas.

Esto ha ido cambiando con el pasar de los años, sobre todo a partir de que se cuenta con mayor información estadística oficial, así como estudios generados desde algunas comisiones regionales de organismos internacionales, universidades y de consultorías privadas. Todo ello ha ido acrecentando el acervo de información disponible que permite conocer más sobre las dinámicas del sector de la cultura y, en este caso, concretamente acerca de la industria del cine.

El presente capítulo se divide en dos grandes apartados, el primero recupera algunos de los elementos mínimos, acerca del contexto histórico de la industria del cine mexicano, que brindan información relevante para comprender mejor el desarrollo de las actividades de esta industria y, por ende, del comportamiento de las cifras reportadas sobre el sector a lo largo del trabajo.

En el segundo apartado se expone el aporte de la industria del cine al Producto Interno Bruto (PIB) mexicano, durante el periodo 2015-2022, aprovechando la disponibilidad de la información publicada por la Cuenta Satélite de la Cultura de México (CSCM) a partir del 2014. Esta información, sirve de marco para los datos sobre producción, distribución y exhibición que se detallan en los capítulos subsecuentes.

2.1 Pinceladas sobre el contexto histórico del cine mexicano

2.1.1 Los inicios

El cine mexicano tiene una gran relevancia en la historia cultural, social, política y económica del país.

Antes de que se pudiera considerar al cine como una industria, la práctica de esta actividad estuvo presente en este y otros territorios. Estamos hablando de una ruta de aproximadamente 128 años, similar a la de muchos países en el mundo.

El banderazo del cine se ubica en 1895, año en que los famosos hermanos Louis y Auguste Lumière, inventores del cinematógrafo²¹, realizaron la primera proyección pública de una película en Francia.

En México el surgimiento del cine se sitúa justamente un año después (1896), con el arribo a territorio mexicano de los representantes de los hermanos Lumière, la venta del cinematógrafo y sus respectivas películas. Inicia entonces un primer momento del cine mexicano en el que las producciones fueron de cine mudo hasta inicios de la década de los treinta.

En cuanto al vínculo del cine con el gobierno de ese entonces, Fernando Cruz Quintana (2011) señala que:

la relación del Estado con el cine mexicano se origina también en aquel primer año [1896]. Porfirio Díaz se convertiría tanto en el primer espectador cinematográfico —más su familia y gabinete— como en la primera estrella del cine nacional, llegando incluso a autorizar a Veyre y Von Bernard la filmación de 26 películas en las que él es el protagonista en 1896.

Años más tarde, durante el siglo XX, el cine fue permeando cada vez más en la vida nacional. Esta paulatina evolución se puede observar en los datos históricos disponibles sobre el número de producciones de películas mexicanas que reporta el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) del año 1910 en adelante (Ver Anexo, imagen A), en donde las cifras iniciales eran muy bajas y poco a poco empezaron a incrementarse, principalmente a partir de la década de los años treinta, momento en el que se ubica el inicio de una industria del cine en el país.

²¹ El cinematógrafo consistía en una caja de madera con un objetivo y una película perforada de 35 milímetros. Ésta se hacía rodar mediante una manivela para tomar las fotografías instantáneas que componían la secuencia (que no duraba más de un minuto) y proyectar luego la filmación sobre una pantalla. Más información en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/hermanos-lumiere-y-nacimiento-cine_12264

2.1.2 El surgimiento de una industria del cine en México, su época de resplandor e inicio del declive

Aunque es difícil establecer con precisión el punto de partida de la industria del cine en México, son claros los varios momentos durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado que, a manera de hitos, fueron forjando un camino prominente del cine mexicano a nivel nacional e internacional.

Como parte de esos momentos clave, está *Santa* (1932) considerada la primera película sonora de México²² **“que revolucionó el desarrollo de la industria fílmica mexicana**, ya que frenaría el avance de las productoras extranjeras que buscaban tener un mayor control en el mercado de películas comerciales hispanohablantes” (Procine, 2021).

Más tarde, llegó a la pantalla una de las películas que marcaron un antes y un después en el cine mexicano: *Allá en el Rancho Grande* (1936) dirigida por el veracruzano Fernando de Fuentes.

Esta película obtuvo el premio a la “Mejor Fotografía” en Festival Internacional de Cine de Venecia (Italia, 1938) y sirvió de trampolín para el posicionamiento del cine mexicano en el extranjero, el de Fernando de Fuentes como director, el de Tito Guizar como la primera verdadera estrella del cine mexicano (García Riera, 1972) y el de Gabriel Figueroa, quien realizó la fotografía de la película y es considerado uno de los mejores, sino es que el mejor fotógrafo en la historia del cine mexicano.

Es así que “México encontró un camino industrial para su cine. Al año siguiente, en 1937, se harían 38 películas, 13 más que en 1936, y como era de prever, más de la mitad de ellas serían réplicas de *Allá en el Rancho Grande*” (García Riera, 1972, p. 10).

A partir de 1937 es evidente la tendencia de un continuo crecimiento del número de películas producidas y de la aparición de varios actores y actrices mexicanos/as que se fueron consolidando, a inicios de los años cuarenta, como estrellas en México y en el extranjero, mediante varios éxitos en la pantalla grande. Ejemplo de ello fueron Jorge

²² Esta película se estrenó en marzo de 1932 en Cinema Palacio de lo que hoy es la Ciudad de México. Fue dirigida por Antonio Moreno y protagonizada por Guadalupe Tovar, Carlos Orellana, Juan José Martínez Casado y Donald Reed. La historia se basa en la novela homónima del escritor mexicano Federico Gamboa. Ver más acerca de esta película en: <https://procine.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/santa-la-primera-pelicula-sonora-en-mexico-cumple-90-anos-desde-el-inicio-de-su-rodaje>

Negrete, Cantinflas²³, Arturo de Córdova, María Félix, Pedro Infante, Dolores del Río, entre otros más.

Los acontecimientos internacionales de ese momento, como la desafortunada Segunda Guerra Mundial, tuvieron efectos en la ruta del crecimiento de la industria del cine mexicano, que en su momento, paradójicamente fueron positivos por el apoyo del país vecino del norte en aquel contexto. En ese sentido, García Riera (1972), señalaba:

La producción del cine norteamericano tenderá a disminuir, como es lógico, pero lo más importante no es eso, sino el apoyo que los propios norteamericanos darán al cine nacional (dinero, maquinaria y refacciones, instrucción técnica). Hasta ese momento el de la Argentina ha sido el mayor cine en castellano, tanto por el volumen de su producción como por su éxito en el mercado latinoamericano: ninguna actriz del cine mexicano, por ejemplo, puede competir con Libertad Lamarque o con Niní Marshall *Catita* a ojos limeños, bogotanos o caraqueños. Pero los Estados Unidos preferirán apoyar la cinematografía de un país aliado como México sobre la de un neutral tan sospechoso como lo era la Argentina en el campo de batalla ideológico, político y económico que representa el mercado latinoamericano. Le tocará, pues, al cine argentino enfrentar una terrible crisis [...] y ceder a México el primer lugar de producción de cine en castellano (p.12).

El año 1942 es interesante para el cine nacional dado que surgieron iniciativas importantes que coadyuvaron en esta consolidación de la industria cinematográfica mexicana, entre ellas están la creación de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine) y el Banco Nacional Cinematográfico (BNC).

Durante esos años, la presencia de directores como Ismael Rodríguez, Emilio Fernández (“El Indio Fernández”) o Gabriel Figueroa fueron muy importantes en las producciones del cine, sus trabajos provocaron una pronta mirada y atención del mundo al cine nacional, convirtiendo esos momentos en unos de los de mayor brillo en la historia y en donde se registra un crecimiento visible del número de producciones de películas en el país con un registro de 47 en 1942, 71 en 1943, 74 en 1944, 82 en 1945 y 70 en 1946 (Ver Anexo, imagen 1). Este comportamiento es el que marcó la pauta para que en esos años el cine se convirtiera en la tercera industria del país.

Sin duda se estaba viviendo un momento de esplendor para el cine mexicano, en el que se disponía de “una amplia infraestructura artística, técnica, industria y un buen mercado interno latinoamericano” (AMACC, 2023).

²³ La película “Ahí está el detalle”, es la que convirtió a Cantinflas en la estrella más popular que haya tenido jamás el cine de habla castellana (García Riera, 1972).

En ese contexto de bonanza, en 1945 se inauguran los legendarios Estudios Churubusco en la capital del país, espacio en el que desde entonces “se han filmado alrededor de 3,000 producciones y muchas de las joyas nacionales del cine nacional” (Estudios Churubusco, 2021).

Más tarde, en 1946, como muestra de la relevancia internacional del cine mexicano la película *María Candelaria* obtuvo la Palma de Oro en lo que fuera la primera edición del Festival de Cannes. Este filme estuvo dirigido por “El Indio Fernández” y la fotografía a cargo de Gabriel Figueroa

En ese mismo año, se crea la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, conocida como la AMACC,²⁴ encargada de otorgar los premios Ariel en reconocimiento al trabajo vertido en el cine mexicano.

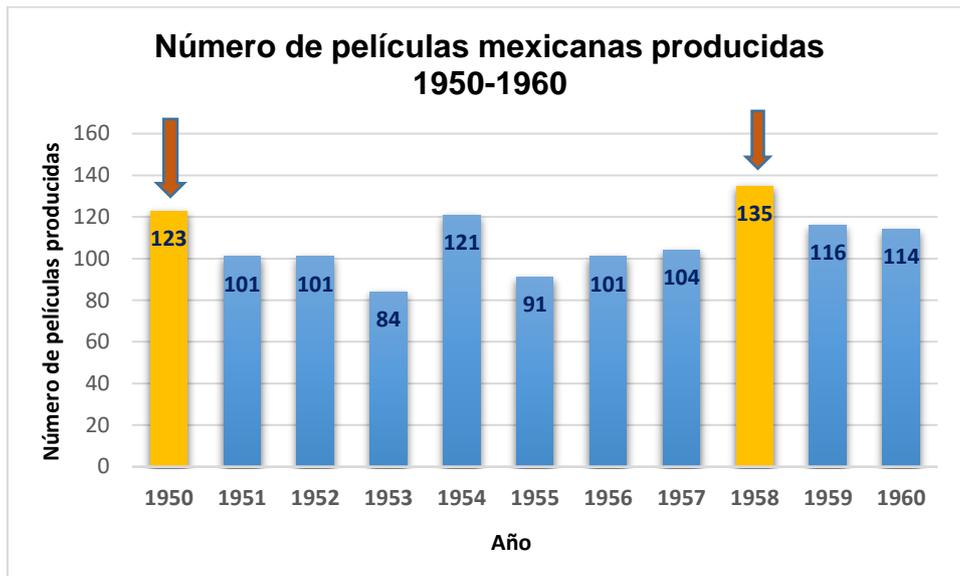
Para 1949 se promulgó La Ley Federal de Cinematografía que rigió hasta inicio de los años noventa, en la que se le hicieron las primeras modificaciones.

En definitiva se estaba en una época en donde “ningún otro país de habla hispana podía competir en número y grandeza con la industria cinematográfica mexicana” (Cruz Quintana, 2011).

Durante los años cincuenta, sigue en crecimiento el número de producciones de películas nacionales, arrancando el primer año de la década con 123 películas, el número más alto de producciones desde el inicio del cine en México, que para 1958 fue superado con 135 producciones, lo que lo convierte en el año con el mayor número de películas mexicanas producidas en el siglo XX y durante los primeros catorce años del siglo XXI.

²⁴ La AMACC es la encargada de otorgar los premios Ariel que es la máxima distinción otorgada a los mejores trabajos cinematográficos mexicanos en el orden artístico, técnico y científico. Ver más información en: <https://www.amacc.org.mx/#>

Gráfica 1



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico del Cine Mexicano, Imcine, 2023

Desde finales de los años cuarenta y durante los años cincuenta, el arribo a México de Luis Buñuel y su trabajo en el cine mexicano con películas como *El gran calavera* (1949), *Los olvidados* (1950), *Él* (1952), *La ilusión viaja en tranvía* (1954) o *Nazarín* (1958) marcaron una década muy interesante para el cine nacional, obteniendo varios reconocimientos por su trabajo, como los premios Ariel a nivel local y nominaciones a la Palma de Oro en el Festival de Cannes.

A lo largo de la década hubo un buen número de producciones y, en 1957, se filma la primera película a color en el país.

No obstante, en esos años, también inició un periodo de declive para el cine mexicano que más adelante se recrudecería. Esto en gran medida se dio:

a raíz del fin de la guerra y la reincorporación de los filmes europeos y norteamericanos al mercado. La competencia, cada vez más ardua, presionó a la industria mexicana a replantear su dinámica de operaciones, optando por una estrategia de producción más rápida y barata, pero que afectó directamente a la calidad lograda en los años anteriores. Con esto se perdió aquella diversidad de contenidos que caracterizaron a la Época de oro, cayendo en una repetición en el tratamiento de temas y de estructuras narrativas que adoptaron el nombre de “churros” (Cinema 23, s.f.).

A mediados de la década surge el denominado “enlatamiento”, que significaba que aunque el nivel de producciones en ese tiempo seguía siendo importante, muy pocas

de esas películas llegaban a estrenarse, quedando guardadas las latas de las cintas en las bodegas.

Poco a poco se puso en jaque al cine mexicano, haciéndose cada vez más evidente a finales de la década de los cincuenta y durante los sesenta. En contraste se dio el surgimiento de otras iniciativas en las que:

las nuevas generaciones de espectadores o aspirantes a cineastas, provenientes de las clases medias ilustradas se plantean la necesidad de transformar, desde diversas trincheras, las formas establecidas de la industria. Una de estas expresiones es el grupo Nuevo Cine, que a través de los siete números de la revista del mismo nombre editada en 1961 inicia una crítica fílmica influida por la experiencia de la Nueva Ola Francesa y por la teoría del autor cinematográfico difundida por la revista francesa *Cahiers du Cinéma*. En el seno de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se consolida el movimiento del cineclub con la fundación de un Departamento de Actividades Cinematográficas (1959) y se crea una Filmoteca (1960) y un Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1963) (Ibermedia, s.f.).

En el primer año de la década de los setenta, se da a conocer un Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica que da origen al Nuevo Cine Mexicano:

un sistema de producción, distribución y exhibición que tiene como organismo rector al BNC [Banco Nacional Cinematográfico] y que aplica medidas que ponen al día a la industria cinematográfica en todos los órdenes. En el ámbito de la producción se reorganizan los Estudios Churubusco-Azteca y en sus instalaciones se establece el Centro de Producción de Cortometraje (CPC) en 1971, se edifica la Cineteca Nacional (1974) y se establece el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). En el de la exhibición se reorganiza la Compañía Operadora de Teatros (Cotsa) y se apoya y mejora la programación de las películas nacionales estrenándolas en salas de primera categoría y en términos generales, se abate el problema del enlatamiento, sin resolver cabalmente el de la brecha entre la culminación del proceso de producción y el estreno de las películas. (Ibermedia, s.f.).

En esa época entran a escena directores como Felipe Cazals, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo o un Arturo Ripstein. Los contenidos iban enfocados a mostrar diversos episodios de las realidades del país. A manera de ejemplo están los filmes: *Canoa* (1975), *El apando* (1975) y *Las Poquiachis* (1976) que, sin duda, levantaron revuelo entre los espectadores, no solo por las temáticas, sino por el “realismo” con el que se mostraban.

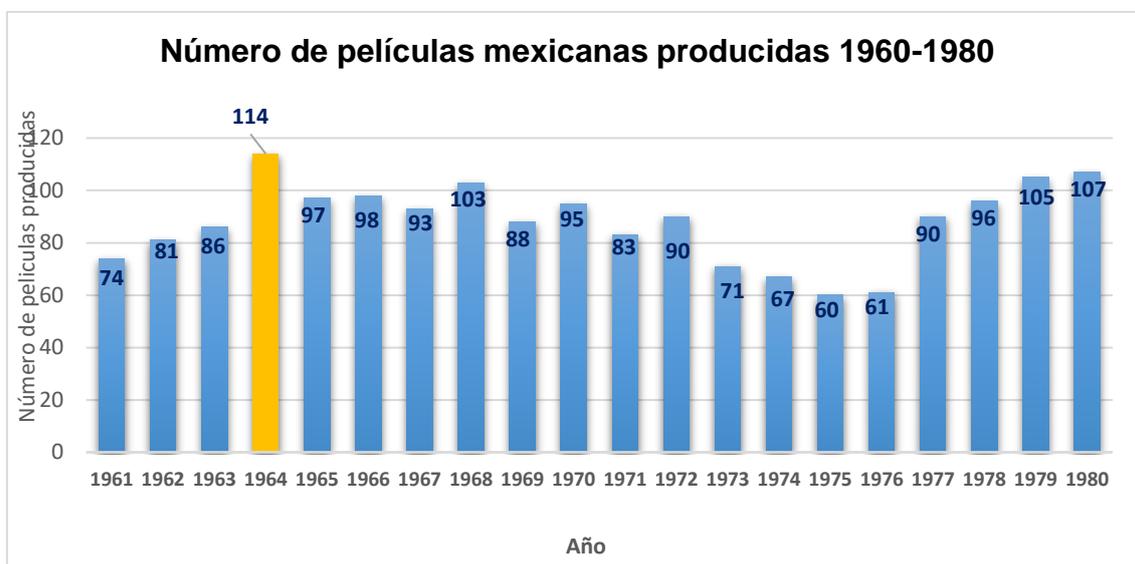
Los diferentes contextos políticos, las presiones del país vecino del norte por querer controlar los mercados y la llegada de la televisión, terminaron por poner en una grave crisis y decadencia al cine mexicano a finales de la década, principalmente durante el

gobierno del presidente José López Portillo (1972-1982) que, como apunta Cruz Quintana (2011), para varios de los estudiosos del cine, se considera la peor administración en materia cinematográfica, por las decisiones que se tomaron en ese tiempo y que representaron un claro golpe a la industria del cine. Como ejemplo están: la suspensión de créditos para la producción de cine nacional, la liquidación del Banco Nacional Cinematográfico y el cierre de la productora CONACITE.

Aunado a ello, “el Estado aprobó la incursión de las productoras privadas en donde la mayoría de los directores optaron por creaciones de poca calidad y bajo presupuesto, que a la postre la gente aceptó y se hacían hasta 100 por año” (Hernández Jiménez, 2024).

Como se puede observar en la siguiente la gráfica 2 a partir de los primeros años de la década de los sesenta hay una tendencia a la baja del número de producciones de películas, con ciertos picos de intentos por incrementar el número de producciones, pero no es hasta poco después de mediados de los setenta (1977) que se nota una tendencia hacia la recuperación del número de producciones.

Gráfica 2



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine Mexicano, Imcine, 2023

Entre esas producciones es que se ubica el auge del denominado “Cine de ficheras” que tenía como escenarios los espacios de cabarets, centros nocturnos y burdeles, con la presencia de desnudos y escenas eróticas para atraer a los públicos, que han sido criticados por presentar estereotipos de género. Este tipo producciones duraron hasta los años ochenta.

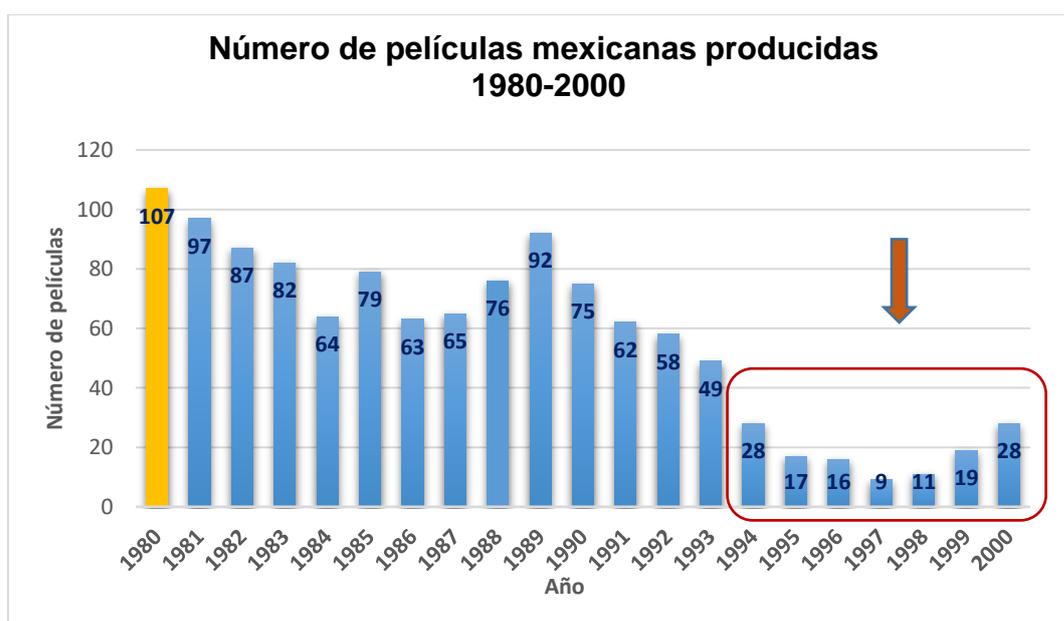
2.1.3 Las dos últimas décadas del siglo XX y los albores del XXI

Durante las siguientes dos décadas del siglo XX el panorama del cine no mejoró, sino todo lo contrario. Con la llegada de los gobiernos de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988), de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y de Ernesto Zedillo (1994-2000) se termina de desplomar la ruta de un cine que décadas atrás presumía de su esplendor.

En estos años se suscitaron varios acontecimientos económicos, políticos y sociales que impactaron en todas las actividades del país, incluido al cine. Desde la implementación de un modelo de políticas neoliberales con Miguel de la Madrid que llevaría a un desmantelamiento y privatización de las empresas estatales en menos de un sexenio; las negociaciones del Tratado de Libre Comercio con Canadá y Estados Unidos de Norte América (TLCAN), durante el gobierno de Salinas, que entró en vigor el 1 de enero de 1994 y, a finales de ese mismo año, la crisis económica que vivió el país conocida como el “Error de diciembre” que le dio la bienvenida a Ernesto Zedillo, durante sus primeros días de mandato, junto con el estallido del movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

Con la aguda crisis económica desatada a finales de 1994, no es sorprendente que durante los años de administración de Zedillo, se hayan registrado un total de 129 películas (Ver gráfica 3), una cifra que en años previos, se generaba en tan solo uno o dos años. El desafortunado escenario económico provocó el incremento de los costos de producción “y la descapitalización de las empresas, con lo que muchos proyectos se suspenden, se posponen o quedan inconclusos” (Cinema 23, s.f.).

Gráfica 3



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine Mexicano, Incine, 2023

La crisis se sumó a los cambios que acontecieron en el sector del cine, por ejemplo, tan solo en los dos años previos (1992), durante el gobierno de Salinas, se publicó la nueva Ley Cinematográfica:

en la cual, entre otras cosas, se atribuía a la secretaría [sic] de Educación Pública, a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), y a su vez al IMCINE como los nuevos responsables del fomento y estímulo de la producción y de un cine de calidad, pero también estableció **disminuir el porcentaje de películas nacionales en salas cinematográficas**, sepultando la posibilidad de otorgar el 50% de las pantallas (Cinema 23, s.f.) [Las negritas son mías].

La redacción de la web Cinema 23 (s.f.) afirma que

Con la producción limitada y la exhibición sin respaldo gubernamental, las pantallas fueron acaparadas por las películas estadounidenses, y con ello el 92.3% de los espectadores durante el año de 1995. En promedio 150 mil espectadores se congregaban para un filme estadounidense contra 50 mil para una película mexicana en 1997. Al mismo tiempo, el número de pantallas pasó de 1,913 en 1990 a 1,434 en 1994 y sólo cinco de cada cien mexicanos asistieron al cine en 1996.

Como respuesta se crearon nuevos fideicomisos como el **Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine)** en 1997 y el **Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine)**. Sin embargo estas respuestas fueron insuficientes y tardías.

En términos cualitativos, la década de los noventa representó la incursión al cine de muchos directores talentosos que, años más tarde ganaron un gran reconocimiento internacional. Por ejemplo, aparecen en la escena un Alfonso Cuarón, un Carlos Carrera, Alfonso Arau, el debut de Guillermo del Toro²⁵, entre otros.

²⁵ Guillermo del Toro debutó con la película *Cronos* (1991), una singular historia de un artefacto que alberga un insecto capaz de otorgar la juventud eterna. La película recibió el reconocimiento en la Semana de la Crítica en Cannes, y Del Toro se trasladó a Estados Unidos para producir y dirigir historias relacionadas con la ciencia ficción y la fantasía, además de coproducciones hispano-mexicanas como *El espinazo del diablo* (2002) y *El laberinto del fauno* (2005). Ver más en: <https://cinema23.com/blog/trayecto23/una-nueva-era-en-el-cine-mexicano/>

Se rodaron y estrenaron películas que tuvieron un impacto en las audiencias nacionales y gran resonancia en el exterior, cosechando varias nominaciones y premios. Algunas de ellas fueron: *Rojo amanecer* (1990) dirigida por Jorge Fons, *La Mujer de Benjamín* y *Danzón*, ambas estrenadas en 1991, dirigidas por Carlos Carrera y María Novaro respectivamente²⁶, está también *Solo con tu pareja* bajo la dirección de Alfonso Cuarón, *Como agua para chocolate* (1992) bajo la batuta de Alfonso Arau o *La invención de Cronos* (1993) primera película de Guillermo del Toro.

A mediados de la década, se estrena *El callejón de los milagros* (1995) dirigida por Jorge Fons, que recibió 12 premiaciones, de las cuales una fue el premio Goya a la mejor película Iberoamericana (1996) y arrasó en los premios Ariel llevándose 23 nominaciones, de las cuales obtuvo 11 reconocimientos: a la mejor película y a la/el mejor: dirección, guion cinematográfico, música original, vestuario, tema musical, actriz, actor de cuadro, edición, maquillaje y escenografía.²⁷

Llegando al final de los noventa, la ola de producciones del nuevo cine mexicano se sigue consolidando. En ello influyeron las creaciones de los apoyos al cine²⁸ denominados Foprocine y Fidecine con las cuales se financiaron varias películas de los años siguientes y el número de las producciones empezó a recuperarse como se muestra en la gráfica 4.

Algunas de las películas a destacar de esos años son *Sexo pudor y lágrimas* (1999) bajo la dirección de Antonio Serrano, una cinta que duró alrededor de ocho meses en cartelera y se convirtió en la más taquillera de ese tiempo.

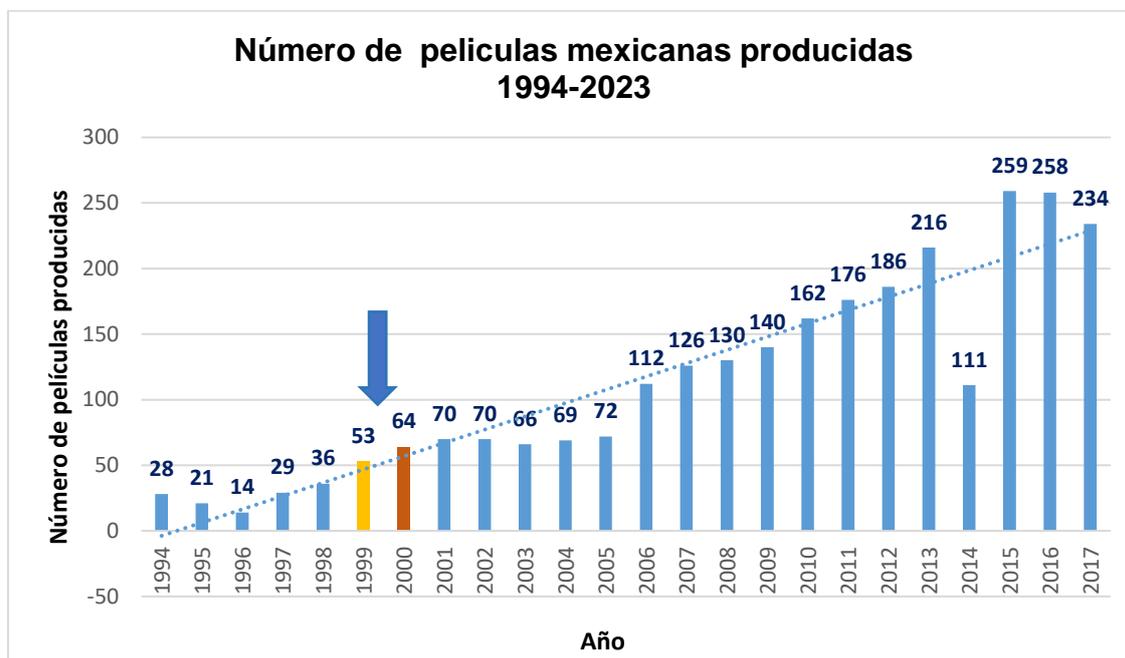
Unos meses después, llegó a las pantallas *La ley de Herodes* (1999) dirigida por Luis Estrada que para muchos significó un parteaguas en lo que se podía exponer en la pantalla sobre los temas políticos.

²⁶ María Novaro, además de directora de cine, es la actual directora del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine).

²⁷ Ver más en: https://www.filmaffinity.com/es/award-edition-movie.php?edition-id=ariel_1995&movie-id=336235

²⁸ <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2020/5/2/foprocine-fidecine-una-boda-por-decreto-242289.html>

Gráfica 4



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico del Cine Mexicano, Imcine, 2023

La transición del siglo XX al XXI venía con un paso de producciones con otras narrativas, y un cuerpo de actores y actrices que eran los nuevos rostros del cine mexicano que iban recuperando a los públicos del cine mexicano tanto locales como extranjeros. El inicio de siglo siguió con esa ruta, arrancando con películas que cosecharon gran aceptación por parte de las audiencias y fueron premiadas por la crítica nacional e internacional.

Ejemplo de ello es la película *Amores Perros* (2000), dirigida por Alejandro González Iñárritu, cinta con la que iba iniciando una carrera promisoriosa. La película fue premiada en la Semana de la Crítica de Cannes. Como mejor película en habla no inglesa obtuvo las siguientes premiaciones: BAFTA 2002, National Board of Review y de la Asociación de Críticos de Boston 2001. En los festivales obtuvo varias premiaciones como: mejor película en Festival Internacional de Tokyo 2000, mejor película y mejor actor en 36 Festival Internacional de Chicago 2000 y mejor película en el Festival de Fantasporto (2001). La película en México ganó 11 estatuillas de los premios Ariel y estuvo nominada para el premio Óscar a la Mejor película extranjera.

Otras películas que llegaron con el inicio del siglo fueron *Y tu mamá también* (2000) bajo la dirección de Alfonso Cuarón, *El crimen del padre Amaro* (2001) dirigida por Carlos Carrera y *Japón* (2002) ganadora de la Cámara de Oro en el Festival de Cannes y dirigida por Carlos Reygadas quien “se convirtió en uno de los directores más importantes del nuevo siglo” (Cinema 23, s.f.).

La presencia de México ha estado en el extranjero a través de directores como Del Toro y Cuarón. El primero “se trasladó a Estados Unidos para producir y dirigir historias relacionadas con la ciencia ficción y la fantasía, además de coproducciones hispano-mexicanas como **‘El espinazo del diablo’** (2002) y **‘El laberinto del fauno’** (2005), lo que la abrió las puertas 13 años después para ganar el Oscar por la cinta **‘La forma del agua’**” (Badillo, 2021).

El segundo obtuvo la distinción de los premios Oscar dirigiendo las películas *Gravity* (2013) y *Roma* (2018).

Los albores del nuevo siglo trajeron un cambio en la tendencia del número de producciones de filmes mexicanos que revierte el comportamiento vivido durante mediados de los noventa. El crecimiento ha sido paulatino y es una constante que en los últimos años se ha robustecido, con un cine que ha ido retomando presencia, echando mano del gran talento local que tiene en toda la cadena de valor.

2.2 La industria del cine mexicano: algunos datos sobre el PIB y el empleo del sector

Como parte de este primer acercamiento a la industria cinematográfica de México, la información estadística que se ha ido construyendo y que está disponible para consulta pública nos permite contar con elementos para caracterizar la actividad económica del cine mexicano.

En este apartado se recuperan los datos sobre el aporte de la industria cinematográfica al Producto Interno Bruto (PIB del cine) y los puestos de trabajo ocupados, para dimensionar, en términos generales algunos de los indicadores más relevantes en la medición de la contribución económica de este sector a la economía mexicana. Esta información servirá de marco general para comprender mejor los siguientes capítulos.

Los documentos que reportan la información estadística sobre el cine se han ido conformando a lo largo de este siglo y muchos de los datos no tienen más de una década de existencia. Por ello, antes de entrar a las cifras, es importante dar un marco general sobre algunos de los instrumentos de información, mismos que serán utilizados a lo largo del trabajo.

2.2.1 La información estadística sobre la industria del cine en México

La mayor información estadística sobre el cine, disponible y publicada de forma periódica, es relativamente reciente. Algunos de los más importantes aportes de información tienen su origen institucional y han permitido tener datos para conocer más acerca de las dinámicas del cine.

Por ejemplo, a partir del año 2010, el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) comenzó a publicar los Anuarios Estadísticos de Cine Mexicano. También se dispone de la información estadística que publica la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine) y los aportes significativos de información anual que, desde el 2014, ofrece el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (Inegi) a través de la publicación de la Cuenta Satélite de la Cultura de México (CSCM).

Con la primera publicación de la Cuenta Satélite de la Cultura, los datos disponibles sobre las diferentes áreas que conforman el sector cultura se ampliaron y comenzaron a surgir sinergias entre los equipos de producción y análisis de algunas instituciones.

En esa ruta, la existencia de la CSCM, posibilitó el robustecimiento de la información del sector audiovisual y específicamente de la industria del cine, tras la colaboración del equipo del Inegi con el equipo del Imcine encargado de elaborar los Anuarios de Cine Mexicano.

El resultado fue la incorporación, por primera vez, de un apartado titulado: *Contribución Económica de la Industria Cinematográfica: el Cine en la Cuenta Satélite de Cultura de México* en el Anuario de 2015.

Al respecto de este nuevo apartado, el Imcine comentó en su momento:

esto reviste especial importancia, ya que el análisis presentado proviene de la instancia federal encargada de elaborar los datos estadísticos del país. Se trata de información inédita que permitirá dimensionar la importancia de la industria cinematográfica mexicana en la esfera económica y en el desarrollo (2015, p.9).

Desde entonces todos los Anuarios de Cine Mexicano publicados por el Imcine, han contado con un apartado donde se muestran los datos del sector registrados a través de la Cuenta Satélite de la Cultura. La publicación de la CSCM se realiza de forma anual, durante el mes de noviembre. Los datos publicados son las cifras finales del año inmediato anterior.

El presente apartado considera la información del PIB del cine hasta 2022 toda vez que son los datos más actuales que se dieron a conocer en noviembre de 2023. Los datos correspondientes al año 2023 estarán disponibles a partir del mes noviembre de 2024.

2.2.2 La Cuenta Satélite de la Cultura de México (CSCM)

La información detallada de la economía mexicana se encuentra en el Sistema de Cuentas Nacionales de México (SCNM) y depende del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi). La Cuenta Satélite de la Cultura forma parte de ese marco contable.

En el 2014, el Inegi presentó por primera vez la Cuenta Satélite de la Cultura de México²⁹, los datos publicados toman como año base el 2008.

²⁹ El Inegi, como nota metodológica refiere que “la actualización de la Cuenta satélite de la cultura de México, 2014, toma como referencia el “Marco para Estadísticas de Cultura” de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), la recomendación para las “Cuentas satélite de cultura. Manual metodológico para su implementación en Latinoamérica”, CAB. Asimismo, se consideran los lineamientos internacionales contenidos en el Manual del Sistema de Cuentas Nacionales (SCN 2008), elaborado de manera conjunta por la Organización de las Naciones Unidas (ONU), Comisión de las Comunidades Europeas (EUROSTAT), Fondo Monetario Internacional (FMI), Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) y Banco Mundial (BM)” (INEGI, 2016, p.10).

Esta Cuenta:

constituye un acervo estadístico de gran importancia para apoyar la toma de decisiones sobre este sector. Una de las principales contribuciones de la medición del sector de la cultura en México es la cuantificación del Producto Interno Bruto generado por las actividades de mercado vinculadas con este sector, así como del gasto en bienes y servicios culturales que realizan particularmente los hogares y el gobierno (Inegi, 2016, p.1).

En la CSCM se presentan los resultados de las principales variables macroeconómicas de las áreas que conforman el sector cultura al cual pertenece la industria del cine.

Como se ha señalado en el capítulo 1, la industria del cine forma parte del sector audiovisual. En la CSCM este sector es referido como “medios audiovisuales” y comprende las siguientes actividades: cine, internet, radio, televisión, videojuegos y propiedad intelectual, comercio y gestión pública relacionada.

El Inegi divide el sector cultura en las siguientes diez áreas:

1. Artesanía
2. Contenidos digitales e internet
3. Medios audiovisuales
4. Diseño y servicios creativos
5. Patrimonio cultural y natural
6. Libros, impresiones y prensa
7. Artes escénicas y espectáculos
8. Formación y difusión cultural
9. Música y conciertos
10. Artes visuales y plásticas

2.2.1.1 El PIB de la industria cinematográfica en México: algunos datos

La industria del cine o cinematográfica como lo consideran los documentos oficiales, históricamente ha sido una de las actividades más importantes en el país culturalmente hablando y económicamente también, sobre todo durante los tiempos de bonanza.

Como se revisó en el apartado anterior, a partir del presente siglo, la industria cinematográfica se ha ido recuperando en cuanto al número de producciones anuales, así como diversificando las narrativas de las historias que se cuentan en esas películas.

Los datos recientes, reportan que el cine se ha ido posicionando como una de las actividades más importantes en el país, “lo que se refleja en el peso que esta industria tiene dentro de la producción nacional, el PIB de la cultura, así como en el de los servicios culturales” (Ruiz Durán et al., 2019, p.12).

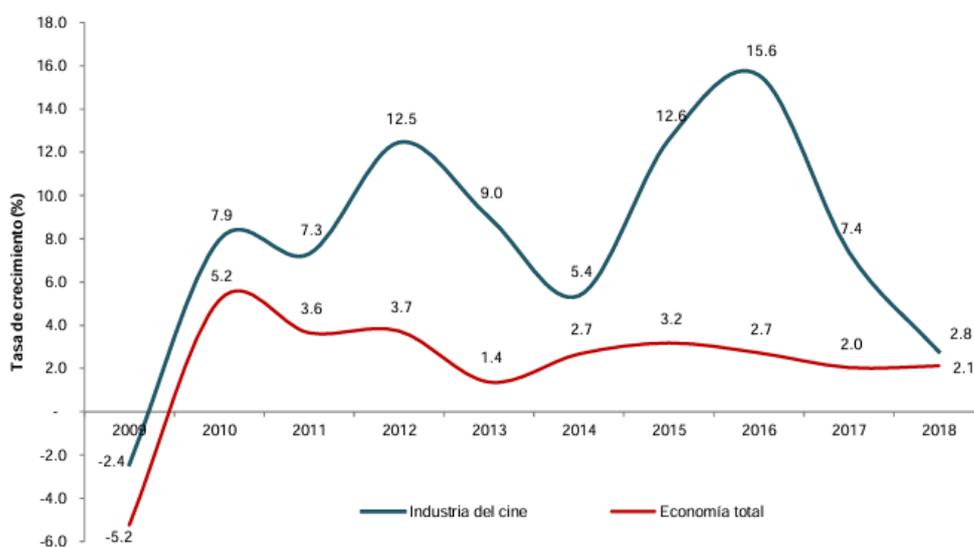
Es por ello que la Canacine encargó un estudio a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) para conocer más sobre el impacto económico de esta industria en la economía mexicana, siendo uno de los pocos estudios recientes al respecto.

El documento, basándose en los datos Cuenta de Bienes y Servicios de la CSCM, nos da un panorama de cómo se iba moviendo el PIB³⁰ del cine en relación a la economía del país hasta un poco antes de la pandemia, haciendo visible que el PIB de la industria cinematográfica entre los años 2009 y 2018 “creció en promedio un 6.2 por ciento, en tanto el PIB nacional se expandió sólo a 2.1 por ciento” (Ruiz Durán et al., 2019, p.13). Lo que da cuenta de la importancia del fortalecimiento de la industria.

En la imagen 1 se muestra la gráfica que contrasta la tasa de crecimiento de PIB nacional con la del PIB del cine, donde se observan los mejores porcentajes de crecimiento en los años 2015 con un 12.6% y en el 2016 con un 15.6% que en los siguientes años disminuye significativamente.

³⁰ Entre los principales indicadores que genera la CSCM se encuentra el Producto Interno Bruto (PIB) que “se obtiene de la suma de valores agregados de las actividades que forman parte del sector. El PIB representa la contribución de la mano de obra, que transforma diferentes bienes y servicios que se consumen durante el proceso de producción (Imcine, 2015, p.27)

Imagen 2. Tasa de crecimiento del Producto Interno Bruto de la economía mexicana y la industria cinematográfica 2009-2018



Fuente: elaboración propia con base en INEGI, Cuenta de Bienes y Servicios y Cuenta Satélite de la Cultura.

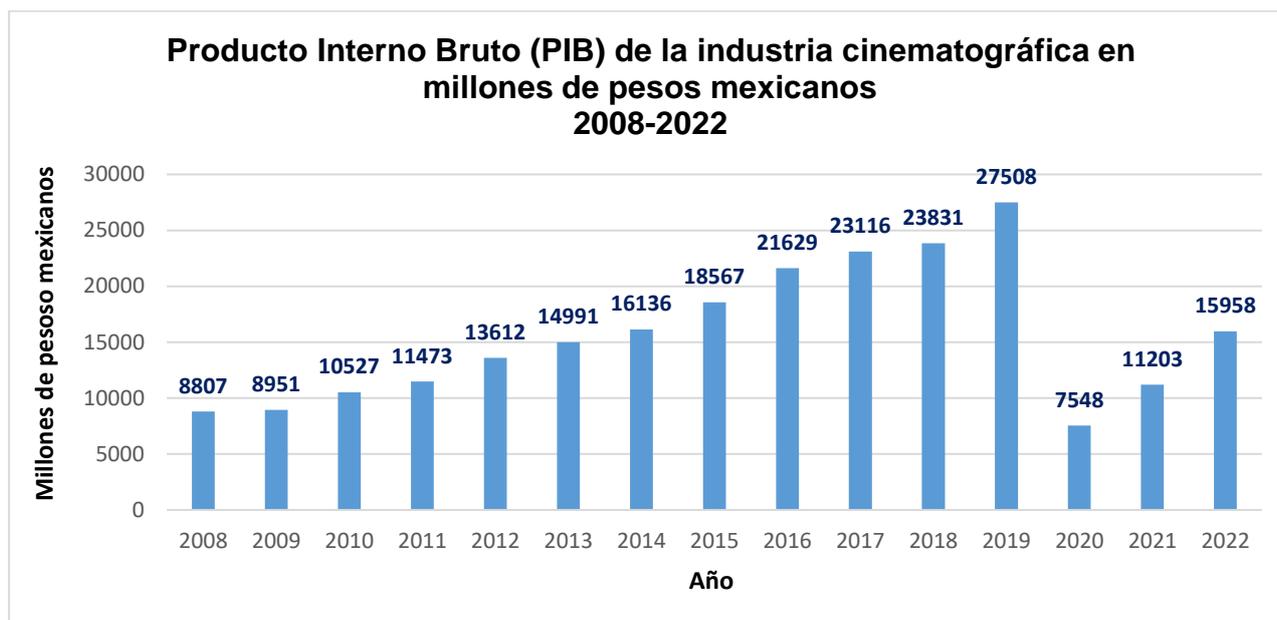
Fuente: Imagen tomada de Ruiz Durán, C., Hernández García, V. H., Sánchez Gómez, J., Aguilar Ramos, L. H., Alonso Prieto, J. Á., & Sosa Onofre, E. (2019, diciembre). *Impacto de la Industria Cinematográfica en la Economía Mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México. Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, p. 13

El Anuario del Imcine de 2015, edición en donde aparecen las primeras cifras para el cine de la Cuenta Satélite de la Cultura de México, hacía énfasis en el crecimiento que entre 2012 y 2013 presentó el PIB de la industria cinematográfica, en donde señalaba que ese comportamiento económico del cine era casi siete veces más dinámico que el conjunto de la economía mexicana (Imcine, 2015).

Recientemente el Inegi realizó el cambio de año base, que es recomendable implementar cada cinco años. Por tanto, los datos actualizados pasaron del año base 2013 al año base 2018. El Anuario Estadístico de Cine más reciente se publicó con esa actualización.

En las dos gráficas siguientes podemos observar el comportamiento de la variación del PIB del cine de 2008 a 2022, en términos de millones de pesos, actualizados al año base 2018 (Gráfica 5) y el comportamiento de la tasa de crecimiento anual del PIB de cine en el mismo periodo (Gráfica 6).

Gráfica 5

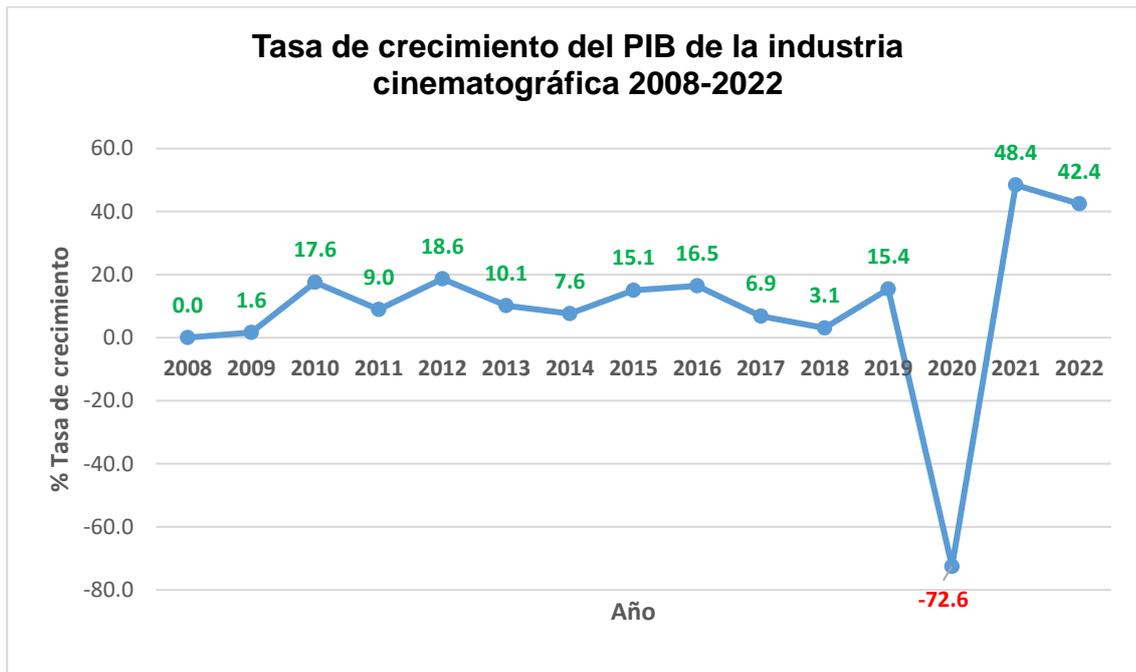


Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023, Imcine, 2023, p.28.

Es notable el crecimiento constante del PIB del cine hasta el año de la pandemia (2020). Los años con mayor porcentaje de crecimiento (Ver gráfica 6) son 2010 con 17.6 %, 2012 con 18.6%, 2015 con 15.1%, 2016 con 16.5 y 2019 con 15.4%, estas cifras van en sintonía con el nivel creciente de producción de películas producidas que se reportan en el siguiente capítulo (capítulo 3).

Asimismo, se observa una caída del PIB del cine entre 2017 y 2018 que se recupera para 2019 y con la pandemia se pierde el ritmo de recuperación. Sin embargo, durante el periodo post-pandemia, vemos un crecimiento del 48.4% en el año 2021 y del 42.4% en el 2022.

Gráfica 6



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023, Imcine, 2023, p.28.

No obstante este crecimiento, en términos de millones de pesos, tan solo equivale a 11, 203 millones en 2021 y 15 958 millones durante el 2022, cifras que distan mucho de los 27, 508 millones significó el PIB del cine antes de la pandemia (Ver gráfica 5).

Para cerrar, los datos disponibles más recientes nos remiten a que durante el 2022 los medios audiovisuales representaron el 18% del PIB total del sector cultura en México, que equivale a 146, 610 millones de pesos, ubicándolo como uno de los tres más fuertes dentro de las 10 áreas generales que analiza la CSCM.

De ese 18% el porcentaje del cine ocupó el quinto lugar con un 10.9%, después de la televisión que reportó el mayor peso porcentual del sector con un 30.5 %, la radio con 22.3%, comercio 16%, propiedad intelectual 12.4%.

El comportamiento de los medios audiovisuales, al aislar el efecto de los precios, permite apreciar un crecimiento de 27.4 % en términos reales en 2022, superior al registrado en el sector cultura, que en su conjunto creció 12.6 %.

En cuanto al PIB del cine, en 2022, los 15,958 millones de pesos reportados que se observan en la gráfica 1, según el Imcine, representaron el 0.06 % del PIB de la economía nacional en el mismo año, aproximadamente la mitad de los niveles anuales previos a 2020, similar a la contribución que tuvo la fabricación de calzado.

En resumen, el Imcine reportó que por cada mil pesos del PIB generado por el cine, 669 correspondieron a ingresos para las empresas, 325 a la remuneración de las familias y seis a impuestos a la producción para el gobierno.

2.2.2.2 El empleo en el cine: puestos de trabajo ocupados

La CSC mide el empleo en el sector cultural a través de los *puestos de trabajo ocupados*, que consideran jornadas de ocho horas³¹ (Imcine, 2015, p. 22).

Los puestos de trabajo que se miden en la cuenta, “se subdividen en dos grupos: los dependientes y los no dependientes de la razón social. Los primeros comprenden puestos que trabajan directamente con un establecimiento y los segundos, puestos subcontratados por otra empresa (en su mayoría outsourcing)” (Imcine, 2018, p.17).

Es importante enfatizar en que los *puestos de trabajo ocupados* no significan lo mismo que el número de *personas ocupadas* (número de trabajadores) que el Inegi registra en otros instrumentos que publica.

En ese sentido, el Inegi, como parte de su trabajo de actualización y mejora constantes, mide por primera vez, en 2017, la información referente al personal ocupado por sexo en los medios audiovisuales y en el sector cultural en general para el año 2013.

Esos datos se publicaron en el Anuario Estadístico del Cine de 2017, en el que se señala que “el empleo en el sector cultura en 2013 ascendió a 2, 225,415 **personas ocupadas**; mientras que medido por los **puestos de trabajo ocupados**, que consideran jornadas de ocho horas, en 2016 se llegó a 1, 359 451 puestos, lo que representó una participación del sector cultura de 3.2% con respecto del total del país” (Imcine, 2017, p. 20) [Las negritas son más].

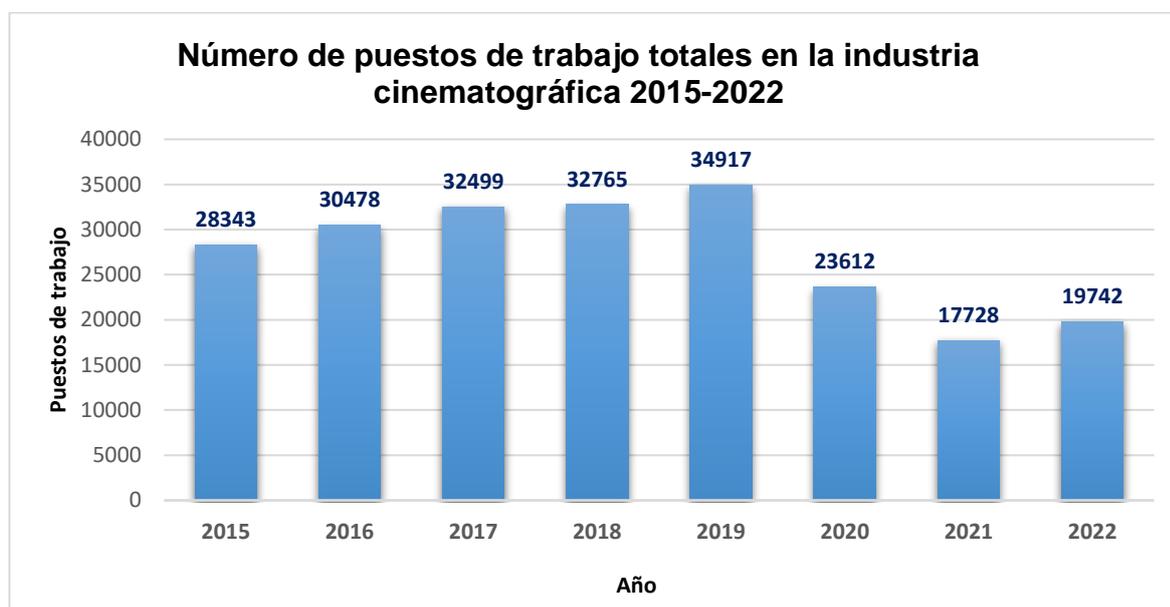
En el Anuario Estadístico del Cine publicado en 2018, se reportaron por segunda vez los datos sobre personas ocupadas del sector cultura, en donde “esta industria ocupó en total 25 259 personas, de las cuales 10, 244 fueron mujeres, esto es, 40.6 %” (Imcine, 2018, p.17).

³¹ Para entender mejor a qué se refiere este término, el Imcine pone el siguiente ejemplo: “si en la corrección de color en una película trabajó una persona durante un total de 24 horas, tenemos que la persona ocupada representa tres puestos de trabajo” (Imcine, 2023, p.29)

Conocer el número de personas ocupadas, además de los puestos de trabajo, era interesante porque es más sencillo imaginar una cifra de número de personas que se ocupan en el sector y, con ello, también poder identificar cuántas de esas personas son mujeres u hombres. No obstante, los anuarios de los años siguientes dejaron de actualizar la cifra, en 2019 se publica exactamente igual el párrafo citado de 2018 y, de 2019 a 2023, únicamente remiten a la definición de personas ocupadas sin ofrecer mayor información al respecto.

Es importante señalar que dado que los datos se van actualizando, las cifras de cada nueva publicación del anuario, en relación al rubro del empleo, van variando, por lo que si se contrasta la información de puestos ocupados de cada año, frente a los datos históricos publicados en el anuario 2023, las cifras no coincidirán y se podrá observar que con las actualizaciones, las cifras reportadas son mayores. Ante ello, para poder observar la evolución en los años de los puestos de trabajo de 2015 a 2022, la siguiente gráfica se construyó con los datos más actuales que se han publicado.

Gráfica 7



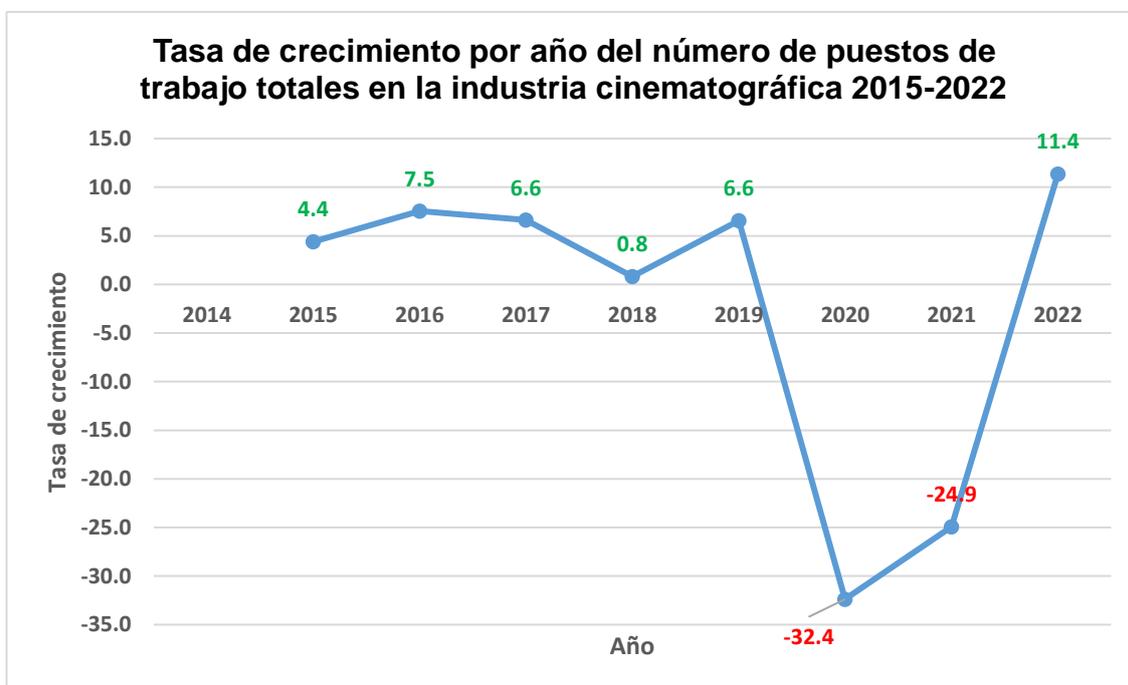
Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2023, Imcine, 2023, p. 29. Año base 2018.

En la gráfica 7 se puede observar una tendencia de crecimiento de los puestos de trabajo en la industria cinematográfica de 2015 a 2019. Al igual que en las gráficas del PIB del cine, vemos que en efecto, la ruta de crecimiento del cine mexicano era sostenido hasta que llegó la pandemia, provocando unas tasas de crecimiento negativas con un -32.4% en 2020 y un

-24.9% en 2021 (ver gráfica 8). Estas cifras negativas, en términos de puestos ocupados significaron 11, 305 puestos menos que en 2019 y para 2021 se observa que la cifra baja todavía más, reportándose tan solo 17,728 puestos ocupados, que significan 17,189 menos puestos ocupados que en 2019.

Estas cifras se agudizaron en 2021, quizás porque aunque en 2020 muchas producciones se pararon y se cerraron los espacios de exhibición momentáneamente, muchos puestos ocupados no pudieron recuperarse, al grado que un número significativo de salas de exhibición no volvieron a abrir sus puertas nunca más, lo que ocasionó un despido importante de trabajadores.

Gráfica 8



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2023, Incine, 2023, p. 29. Año base 2018.

En general, este panorama histórico y de dimensionamiento del PIB del cine en la economía mexicana y de los puestos de trabajo nos hablan de que es una industria apasionante en muchos sentidos y que en términos económicos vale la pena mirar y reforzar las estrategias de las políticas públicas pues tiene un gran impacto en el país y varios retos históricos por resolver.

Como señalan Martínez Piva, Padilla Pérez, Schatán Pérez, & Vega Montoya:

México cuenta con una importante capacidad productora y creativa en la industria cinematográfica, que le permite producir enteramente películas nacionales (preproducción, producción y postproducción). Su cercanía a los Estados Unidos, los variados escenarios nacionales y las destrezas de productores, directores, artistas y técnicos acumuladas en años de experiencia, favorecen su inserción en ciertos eslabones de la cadena productiva del cine a nivel internacional. Además, México es uno de los mercados más importantes a nivel mundial para la exhibición de películas, aunque poco aprovechado por la cinematografía mexicana (2010, p. 5).

En los dos siguientes capítulos revisaremos a grandes rasgos el comportamiento de la producción de películas de la industria cinematográfica mexicana, que van en concordancia con las tendencias positivas del PIB del cine que se han expuesto en este apartado. Como veremos en el capítulo 4, pese a que la producción de cintas ha crecido en los últimos años, México enfrenta las altas concentraciones de los medios de distribución y exhibición que limitan los estrenos de las películas producidas y ello impacta en el tipo de cine que las audiencias están consumiendo en el país de América con más número de pantallas, después de Estados Unidos de Norteamérica.

Capítulo 3. Producción del cine mexicano

Como se mencionó en el capítulo anterior, entre los datos que ofrece del Anuario Estadístico de Cine Mexicano, publicado por el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), se reportan algunas series históricas de datos desde el año 1910. Entre ellas, está el registro del número de producciones de películas a lo largo de estos 113 años.

Durante todo este tiempo, se presentan momentos de gran producción y otros con una drástica disminución del número de las películas producidas, como los que se observaron en el capítulo 2.

A pesar de los auges y las crisis, la recopilación de los datos históricos de México, reportan que esta nación “se ubica dentro de los 20 países con mayor producción en el mundo y es uno de los de mayor producción en Iberoamérica” (Imcine, 2016, p.41). A nivel regional está “dentro de los tres primeros en Latinoamérica” (p. 45).

Hablar de producción de cine, en este caso del mexicano,³² implica no solo conocer el número de películas producidas, sino también mirar los tipos de películas, los costos de producción así como los tipos de financiamiento.

Todos estos elementos son determinantes en la caracterización de los procesos de producción del cine mexicano. En los siguientes apartados se abordará brevemente cada uno de ellos.

3.1 Modalidades de producción de películas

Según el Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía de México la producción mexicana de películas se divide tres modalidades “por el número de minutos que transcurran para su exhibición de principio a fin” (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 2001, art.9), quedando de la siguiente manera:

1. **Largometraje:** aquella cuya duración exceda de 60 minutos;
2. **Mediometraje:** aquella cuya duración exceda de 30 minutos, pero que no sea superior a 60 minutos, y
3. **Cortometraje:** aquella cuya duración no exceda de 30 minutos (art.9).

³² Según la Ley Federal de Cinematografía (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 2021), “se consideran de producción nacional, las películas que cumplan con los requisitos siguientes: I. Haber sido realizadas por personas físicas o morales mexicanas; o II. Haberse realizado en el marco de los acuerdos internacionales o los convenios de coproducción suscritos por el gobierno mexicano, con otros países u organismos internacionales” (art. 7)

3.1.1 Largometrajes

En los largometrajes podemos encontrar a los documentales, ello significa que además de considerarse el tiempo de exhibición de la película, los largometrajes se pueden diferenciar por su tipo de contenido.

Un largometraje es una película de ficción (historia no real), es decir, en donde las actrices y los actores del elenco interpretan personajes y las historias son creadas a partir de la imaginación de algún creativo o adaptadas de otras obras literarias, históricas o teatrales. Estas historias pueden clasificarse en distintos géneros narrativos: dramas, comedias, thrillers, fantasía, ciencia ficción, etcétera.

Un documental o largometraje documental es una película de no ficción que también tiene una duración de 60 minutos o más pero lo que lo diferencia de los otros largometrajes es que sus contenidos se basan en hechos reales, de ahí que suelen incluir entrevistas, imágenes de archivo, secuencias en tiempo real y una narración para documentar la realidad.

Las historias de este tipo de películas, abordan diferentes temáticas: sociales, históricas, culturales, científicas o biográficas, con el propósito de informar y propiciar la reflexión en torno a un tema o situación específica.

En este trabajo se utilizarán de forma indistinta los términos documental o largometraje documental, toda vez que en algunos de los informes del Imcine se usan ambas acepciones para referirse a este tipo de producciones.

3.1.2 Mediametrajes

En estas producciones, prácticamente la única diferencia con los largometrajes y los cortometrajes es su duración, por lo que podría decirse que son una producción intermedia entre éstos dos.

3.1.3 Cortometrajes

Como ya se indicó, este tipo de producción cinematográfica se caracteriza por ser de una duración considerablemente más corta que la de un largometraje.³³

³³ Aunque este rango de tiempo puede variar según el tipo de convocatoria. Por ejemplo, la convocatoria 2024 de FERATUM, FILM FESTIVAL, establece que los cortometrajes deberán tener una duración de más de 2 minutos y no deberán superar los 20 minutos. Esta convocatoria es para filmes mexicanos e

Al igual que en los largometrajes, este tipo de producciones pueden abarcar una amplia gama de géneros y estilos y son consideradas una importante plataforma para cineastas que van iniciando en sus primeros acercamientos profesionales en el ámbito cinematográfico. Es un “formato en el que los artistas experimentan, se enriquecen y descubren las posibilidades estéticas y narrativas de esta expresión” (SEGOB, 2014, apartado B.2) [...] y es una herramienta útil y cada vez más popular que tiene diversos usos, por su gran valor e impacto social” (SEGOB, 2014, apartado B.2).

Sin embargo, el Programa Institucional del Instituto Mexicano de Cinematografía (2014), señala que:

debido a las pocas oportunidades de explotación comercial de los cortometrajes, tanto en el ámbito nacional como internacional, las posibilidades de acceso al apoyo de la iniciativa privada para estas producciones prácticamente son nulas, ya que su nicho natural es el ámbito cultural, más que de mercado” (SEGOB, 2014, apartado B.2).

Por ello, en este rubro, los apoyos que se otorgan a través del Estado son una ventana fundamental para la producción de este tipo de películas.

Sin duda, conocer el comportamiento de la producción de los cortometrajes y medimetrajes mexicanos permitiría contar con un panorama más amplio sobre las distintas realidades la producción del cine nacional, en todas sus modalidades, no obstante, dadas las características de extensión solicitadas para la elaboración del presente documento, sería imposible abarcar todos los tipos de producciones, por ello, **solo se abordará la producción de películas conocidas como largometrajes**, dentro de las cuales están considerados los denominados documentales o largometrajes documentales.

3.2 Producción de películas mexicanas 2015-2023

En el periodo de estudio del presente trabajo (2015-2023) se registra el mayor número de películas mexicanas producidas en poco más de un siglo. Ya desde 2012, al inicio del gobierno de la administración de Enrique Peña Nieto³⁴, se observaba un importante aumento del número de producción de películas, tendencia que se mantuvo durante sus

internacionales de cortometraje y largometraje de género fantástico: terror, fantasía, ciencia ficción y subgéneros derivados. Más información en: <https://www.feratumfilmfest.com/competencia-oficial-cortos/>

³⁴ Enrique Peña Nieto, candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI), se desempeñó como presidente de México desde el 1 de diciembre de 2012 hasta el 30 de noviembre de 2018.

seis años de gobierno y que continuó incrementándose durante la presente administración de Andrés Manuel López Obrador (2018-2024)³⁵, salvo en el periodo de la pandemia, una coyuntura mundial muy específica en el que los niveles de producción disminuyeron en todos los países por el paro de actividades, el cierre de los recintos y un obligado confinamiento en los hogares.

A lo largo de poco más de un siglo, el punto más alto de producción de películas mexicanas se había registrado en 1958 con 135 producciones registradas. Tuvieron que pasar 67 años para poder superar esa cifra, pues es hasta el año 2015 que se reportó una producción de 140 películas mexicanas. En aquel entonces, ese había sido el año con la cifra más alta en la historia del cine nacional “superando las 135 producciones registradas en 1958 y las 130 que se hicieron en 2014” (Imcine, 2015, p.41).

Como se puede observar en la gráfica 9, de 2015 a 2023 no solo se ha rebasado la cifra histórica de producción de películas reportada durante el siglo pasado, sino que se ha presentado un crecimiento constante de 2015 a 2019 con el siguiente número de producciones registradas: 162 películas en 2016, 176 películas en 2017, 186 películas en 2018 y 216 películas en el año 2019.

Aunque el número de películas producidas ha ido creciendo año con año, calculando la tasa de crecimiento anual de producción de películas (Ver gráfica 10), se observa que el porcentaje de crecimiento ha sido disímulo.

Hasta antes de la pandemia, los mayores crecimientos anuales se dieron del 2015 al 2016 y del 2018 al 2019, teniendo una tasa de crecimiento del 15.7 % y del 16.1 % respectivamente. Mientras que las menores tasas de crecimiento anuales se ubicaron entre de 2016 a 2017 con un 8.6 % y de 2017 a 2018 un 5.7 %.

Recordemos que entre 2016 y 2018, en México se presentaron dos momentos que pueden explicar este comportamiento: el primero es la entrada en vigor de la primera Secretaría de Cultura a nivel federal, en diciembre de 2015,³⁶ que entre otras cosas, implicó varios ajustes en las dependencias de gobierno, pasando de estar bajo la

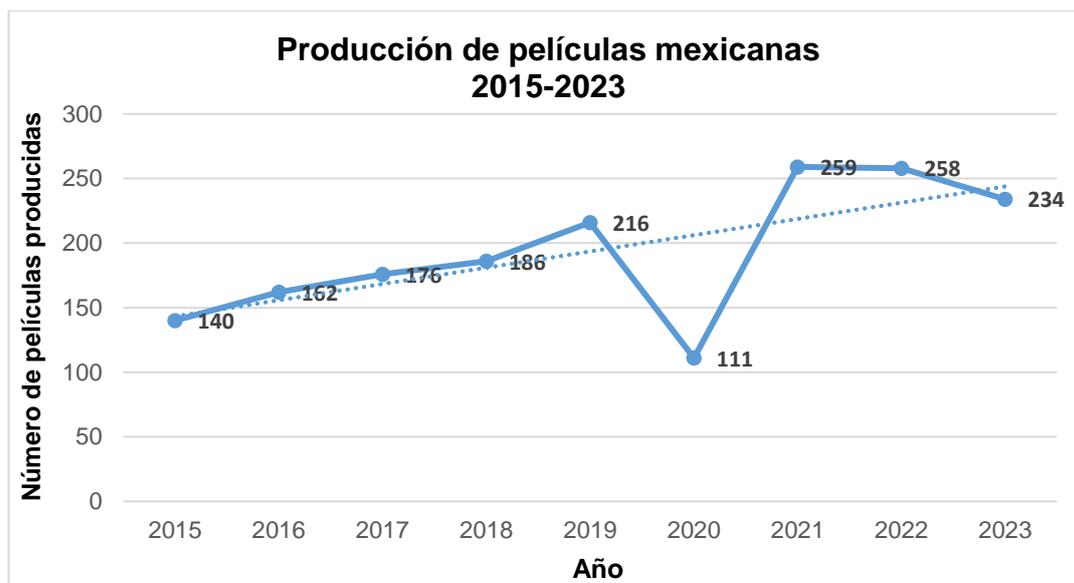
³⁵ Andrés Manuel López Obrador (AMLO), candidato del partido de izquierda Movimiento de Regeneración Nacional (Morena) se ha desempeñado como presidente desde el 1 de diciembre de 2018 y finalizará su gobierno el 30 de septiembre de 2024.

³⁶ La Secretaría de Cultura Federal de México fue creada el 18 de diciembre de 2015 y entró en vigor el 10 de diciembre de 2015, durante la administración de Enrique Peña Nieto. Esta entidad se estableció para promover y coordinar las políticas culturales en el país, sustituyendo al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). El primer gobierno en contar con una Secretaría de Cultura Federal desde el inicio de su gestión fue el de Andrés Manuel López Obrador (2018-2024).

administración de la figura de un Consejo para la Cultura y las Artes (Conaculta) al de una Secretaría, como fue el caso del Imcine³⁷

El segundo momento fue la transición del gobierno de Enrique Peña Nieto a Andrés Manuel López Obrador durante el 2018. El cambio de gobierno, a nivel histórico, significó la llegada de un partido de izquierda al poder.³⁸

Gráfica 9



Fuente: elaboración propia con base en los datos de los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano de Imcine.

En el año 2020 se observa una estrepitosa caída del número de películas producidas, en relación a las cifras de los años anteriores, registrando tan solo 111 producciones, es decir, un 51.4% menos del número de películas producidas en el 2019. En términos del cálculo de la tasa de crecimiento, ésta representó un -48.6 % de crecimiento, la primera cifra en números negativos del periodo de estudio.

³⁷ Como se señaló en el capítulo anterior, aunque el Imcine fue creado en 1988 como un organismo público descentralizado para impulsar el desarrollo de la actividad cinematográfica nacional, el 13 de febrero de 1989 quedó incorporado al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), “un órgano administrativo desconcentrado creado con el fin de coordinar las políticas, organismos y dependencias tanto de carácter cultural como artístico [...] El antecedente inmediato de Conaculta fue la Subsecretaría de Cultura de la Secretaría de Educación Pública sin embargo, a través de un decreto en 1988 se desprende de ésta y anexa todas las instituciones, entidades y dependencias de otras secretarías con funciones de carácter cultural” (Conaculta, 2016, párr. 1). Mayor información en: *Acerca de Conaculta*. Secretaría de Cultura. https://www.cultura.gob.mx/acerca_de/

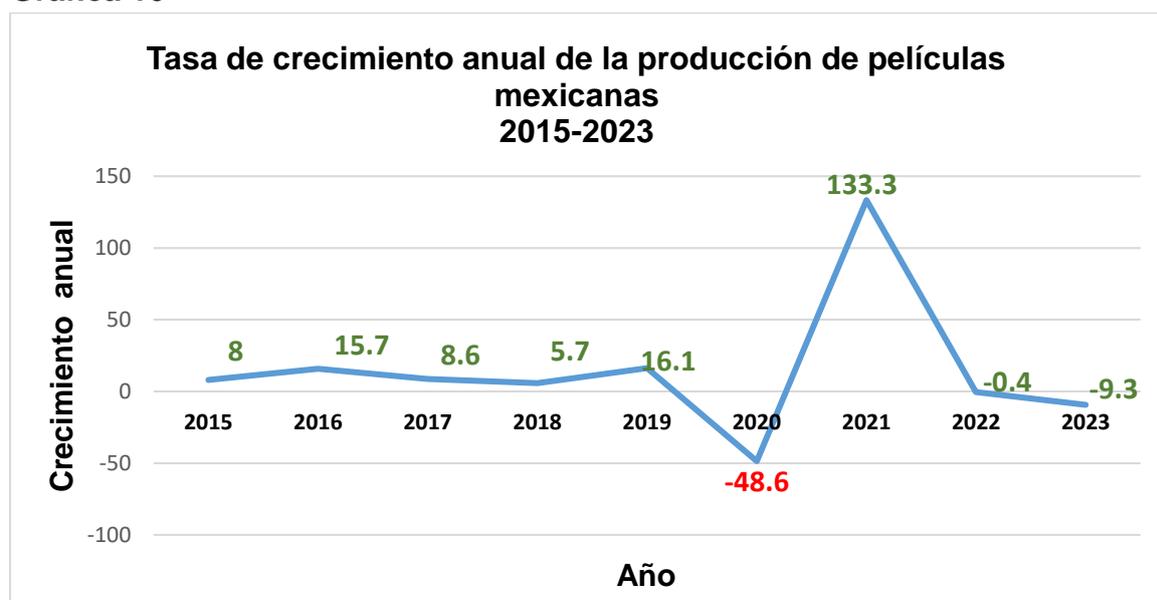
³⁸ La campaña de sucesión presidencial de México para el periodo 2018-2024 inició oficialmente el 30 de marzo de 2018. Andrés Manuel López Obrador (AMLO), representante del partido de izquierda Movimiento de Regeneración Nacional (Morena), ganó las elecciones presidenciales el 1 de julio de 2018 y tomó protesta como presidente el 1 de diciembre del mismo año.

Este desplome de la producción del cine nacional durante el 2020 obedece a la coyuntura de la pandemia por el virus Sars-CoV.2 que provocó el “encierro” obligado de las personas en sus hogares y un cierre de todos los establecimientos públicos y privados, entre ellos las salas de exhibición comercial y cultural de cine. En el caso de las salas de cine, en México inicialmente cerraron durante el mes de marzo de 2020, se reabrieron en agosto y nuevamente cerraron en diciembre.

Además de las cifras bajas de producción, México presentó una de las tasas de disminución de ventas de entrada más altas de la región, con un desplome del 83.9% lo que equivale a unos 55.1 millones de entradas (Kanzler & Simon, 2021, p.45).

Las dinámicas resultantes de este periodo tuvieron, como en todo el mundo, impactos muy marcados en cada uno de los eslabones de las cadenas de producción de los bienes y servicios en las industrias culturales y creativas, entre ellas, la del cine.

Gráfica 10



Fuente: elaboración propia con base en datos del Anuario Estadístico de Cine Mexicano de Imcine.

En 2021 se presentaron los intentos de recuperación de la industria del cine post-pandemia y la reconfiguración de las dinámicas de producción, distribución, exhibición y consumos derivadas del gran auge del uso de las plataformas digitales y los diversos dispositivos electrónicos.

Según las cifras reportadas por Imcine, durante el 2021 se percibió una recuperación de la producción del cine nacional, dado que se registraron 259 películas, cifra que no solo muestra una recuperación sobre la producción registrada durante 2020, sino que supera

con 43 películas más, el número producido durante 2019, lo que **supone que el 2021 se convierta en el año con más producciones en la historia del cine mexicano.**

Este comportamiento, en donde se dispara el número de producciones de filmes mexicanos “se debió a la reactivación de las actividades en 2021. Numerosos proyectos que se habían visto obstaculizados fueron retomados, a la vez que otros nuevos iniciaron el proceso de realización” (Imcine, 2021, p.77). La tasa de crecimiento de ese año, fue de un 133.3 %.

En el año 2022, se mantuvo una cifra muy similar a la de 2021, con 258 producciones de filmes mexicanos, uno menos que en 2021. Al final del periodo de estudio, en 2023, se registran 234 producciones. Si bien en términos de número de producciones se muestra una caída frente a los dos años anteriores, con tasas de crecimiento negativas de -0.4% en 2022 y de -9.3% en 2023, si recordamos el comportamiento de producción creciente que se venía registrando antes de la pandemia en 2020, estas 234 producciones podrían sugerir un regreso a la ruta de crecimiento sostenido que desde 2012 presentaba el cine mexicano. Esto es que, eliminando el factor coyuntural de la pandemia, que significó una salida del camino, es hasta el 2023 que podríamos pensar en un reencauzamiento de la producción del cine mexicano.

Las cifras de los años por venir, nos dirán si en efecto esto es así o si en realidad el crecimiento sostenido que se tuvo desde 2012, irá en reversa a partir de los siguientes años.

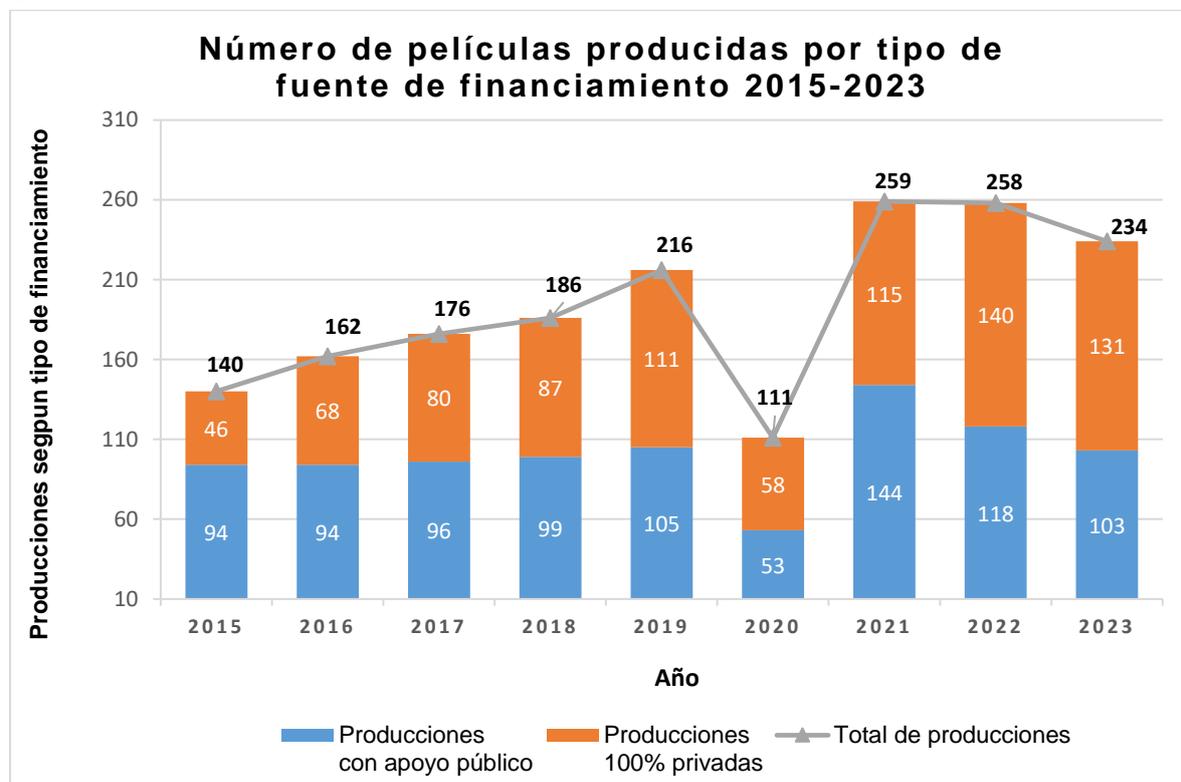
3.2.1 Producción de películas mexicanas por tipo de financiamiento

En la producción del cine mexicano, una constante es que la mayoría de las producciones que se realizan cuentan con algún apoyo por parte del Estado. Sin embargo, el número de producciones con financiamiento 100% privado ha ido en aumento durante el periodo de 2015 a 2023.

Este comportamiento es sumamente interesante porque, si bien se ha visto que de 2015 a 2023 son los años en que más producciones se registran en la historia del cine mexicano, los datos nos permiten observar que este aumento del número de producciones de películas nacionales se ha dado, en gran medida, por el incremento de las producciones privadas, toda vez que el número de producciones realizadas con apoyo público no presentó variaciones significativas en el periodo, principalmente entre 2015 y 2019.

A continuación se muestra la gráfica 11 donde se pueden apreciar los datos de la evolución del número de películas producidas por tipo de fuente de financiamiento.

Gráfica 11



Fuente: elaboración propia con base en datos de los Anuario Estadístico de Cine Mexicano de Imcine

La información de la gráfica y el cuadro nos dejan ver que del 2015 al 2018 aunque las producciones con apoyo público son mayores que las producciones con el 100% de financiamiento privado, estas últimas registran un crecimiento constante, al grado que a partir de 2019 la proporción se invierte con un 51.4 % de producciones con financiamiento privado frente a un 48.6 % de producciones con financiamiento público.

Si revisamos las cifras por año, vemos que en el 2015, de las 140 películas producidas, 94 de ellas, que equivalen al 67.1 %, fueron producciones apoyadas por el Estado y solo 46, es decir, el 32.9%, fueron producciones con financiamiento cien por ciento privado.

En 2016 del total de las 162 producciones nacionales, 94 tuvieron apoyo público, el mismo número de producciones con este tipo de financiamiento que en 2015. En cuanto a las producciones con el 100% de financiamiento privado, en 2016 se registran 68, esto es, 22 producciones más que en 2015. Este comportamiento, en términos porcentuales

significa que en ese año, el 58 % de las producciones fue con apoyo público y el 42 % con apoyo 100% privado.

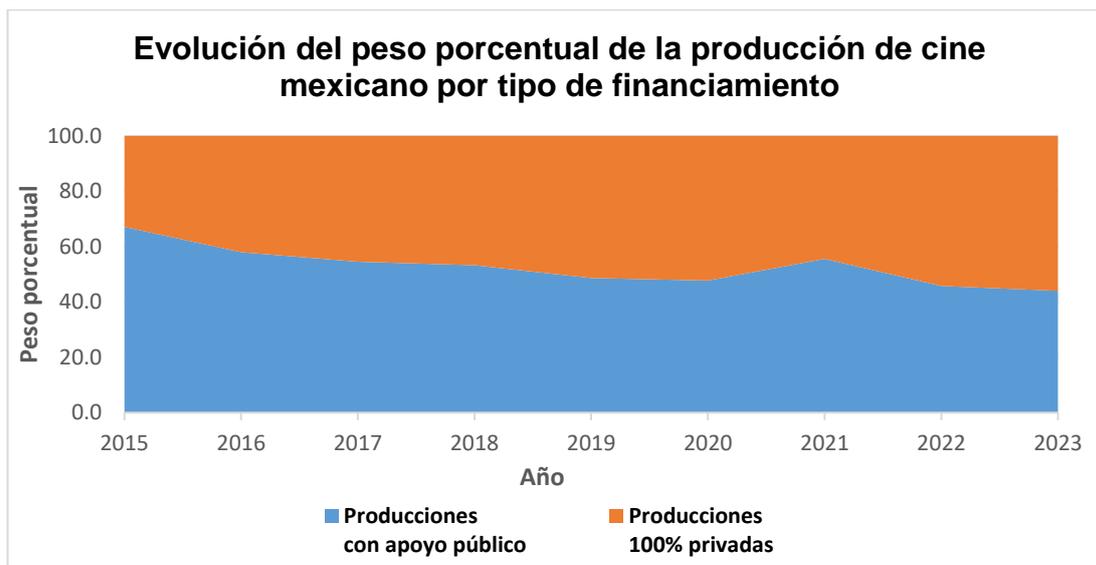
Durante el 2017 la tendencia de un incremento en las producciones con financiamiento 100% privado es más evidente. Del total de 176 producciones nacionales 96 (54.5%) tuvieron apoyo público y 80 (45.5%) financiamiento privado.

Para el año 2018 se registraron 198 producciones, de las cuales 99 de ellas se realizaron con apoyo público y 87 con apoyo cien por ciento privado, cifras que equivalen al 53.2 % y el 46.8% respectivamente.

Es notorio que la variación del número de películas con apoyo público, de 2015 a 2018, se mantuvo prácticamente igual pasando de 94 producciones en 2015 a 99 en 2018. De manera contrastante, las producciones privadas sí tuvieron un incremento mayor, iniciando con 46 producciones en 2015 y 87 en el 2018. Pese a estos aumentos en las producciones privadas, que apuntalaron las cifras totales anuales de producciones entre 2015 y 2018, la mayor proporción de películas producidas siguió siendo con el apoyo público.

Las cifras registradas en el año 2019, marcan un cambio de tendencia en cuanto a las producciones por tipo de financiamiento. El claro crecimiento de producciones con apoyo cien por ciento privado que se venía dando en los años previos, así como el prácticamente nulo crecimiento del número de películas producidas con apoyo público, lograron que, por primera vez, en los años del periodo de estudio se contabilizara un número mayor de producciones privadas (111) frente a las producciones con apoyo público (105), lo que equivale en términos porcentuales a un 51.4% frente un 48.6% respectivamente.

Gráfica 12



Fuente: elaboración propia con base en los datos de los Anuarios Estadísticos de Cine Mexicano de Imcine

Este cambio de tendencia se ha mantenido hasta el año 2023, salvo por lo que se registra en el 2021. Recordemos que en 2020, con la pandemia, se presentó un desplome del número de producciones, registrando únicamente 111 producciones en el año, esto es, 105 películas menos de las 216 contabilizadas en 2019. La pandemia marcó una serie de ajustes de todo tipo, entre ellos económicos para atender la emergencia sanitaria, así como la pausa de actividades por el confinamiento.

De esas 111 películas producidas en el 2020, fueron más las producciones con cien por ciento de financiamiento privado (58) que las que se realizaron con apoyo público (55), por lo que el peso porcentual por tipo de financiamiento fue del 52.3% frente al 47.7% respectivamente. Estos datos muestran que, con todo y el desplome de las cifras en la pandemia, la tendencia de crecimiento de las producciones con financiamiento privado se mantuvo.

En el 2021, periodo de recuperación post pandémica, las producciones con apoyo público recobraron la mayoría de participación frente al total de producciones, con un 55.6 % respecto a un 44.4% de las producciones con apoyo cien por ciento privado. Pese a ello, este comportamiento podría ser solo un pico, en el contexto de recuperación de la pandemia, por las producciones que se retomaron, tal y como se explicó en apartados anteriores. Ello se refuerza porque para 2022 la tendencia se vuelve a invertir, registrando un 54.3 % de producciones con financiamiento cien por ciento privado frente a un 45.7 % de financiamiento público.

En 2023 la tendencia fue similar, en donde de las 234 producciones registradas, el 56 % contó con financiamiento cien por ciento privado y el 44% financiamiento público.

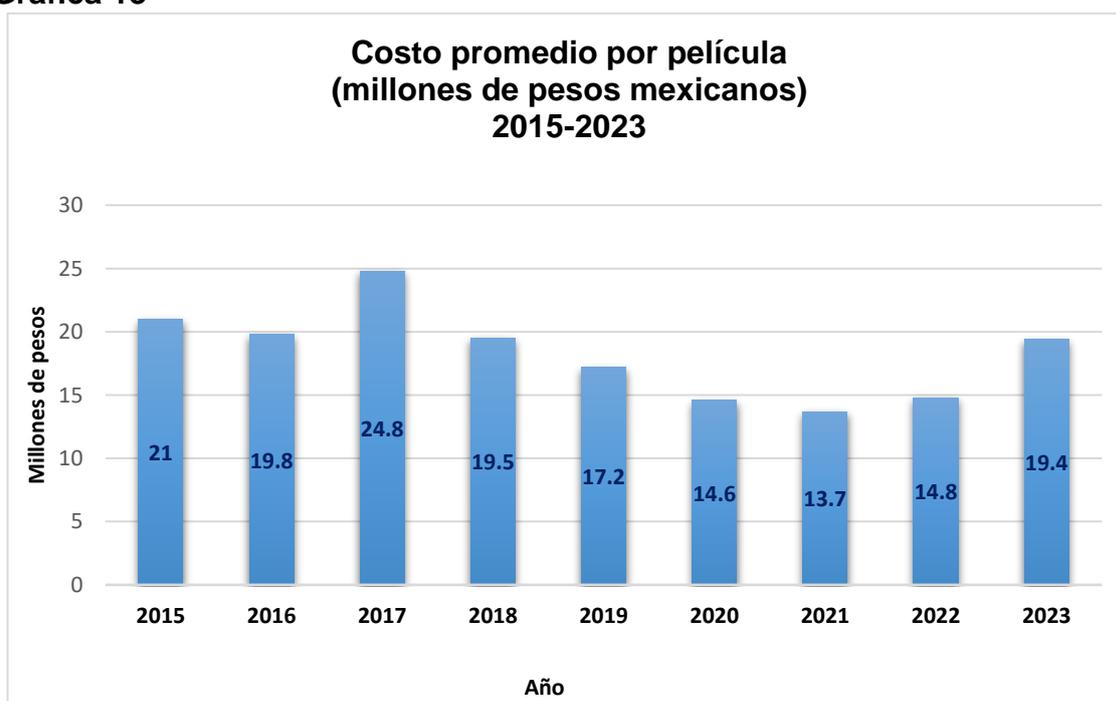
De esta forma, podemos concluir que en efecto, el crecimiento de producciones durante el 2015 a 2023 se debe principalmente a que los financiamientos cien por ciento privados para las producciones nacionales que se incrementaron con una proporción mucho mayor que el aumento que han presentado los apoyos públicos a la producción del cine.

3.2.2 Costo promedio de las películas mexicanas por año

Según los datos reportados en los Anuarios de la Industrias Cinematográfica publicados por Imcine, el costo promedio de películas a lo largo del periodo de 2015 a 2023, ha tenido fluctuaciones importantes.

En la gráfica 13, se observa que a partir del 2018, durante la presente administración de gobierno, existe una tendencia a la baja. Del año 2017 al 2018, periodo de cambio de la estafeta presidencial, se notó una importante disminución del costo promedio de película pasando de 24.8 millones de pesos (1, 283,772.99 euros) a 19.5 millones de pesos (1, 009,418.28 euros), cifra que representa una tasa de crecimiento negativa del -21.4, tal y como se muestra en la gráfica 14.

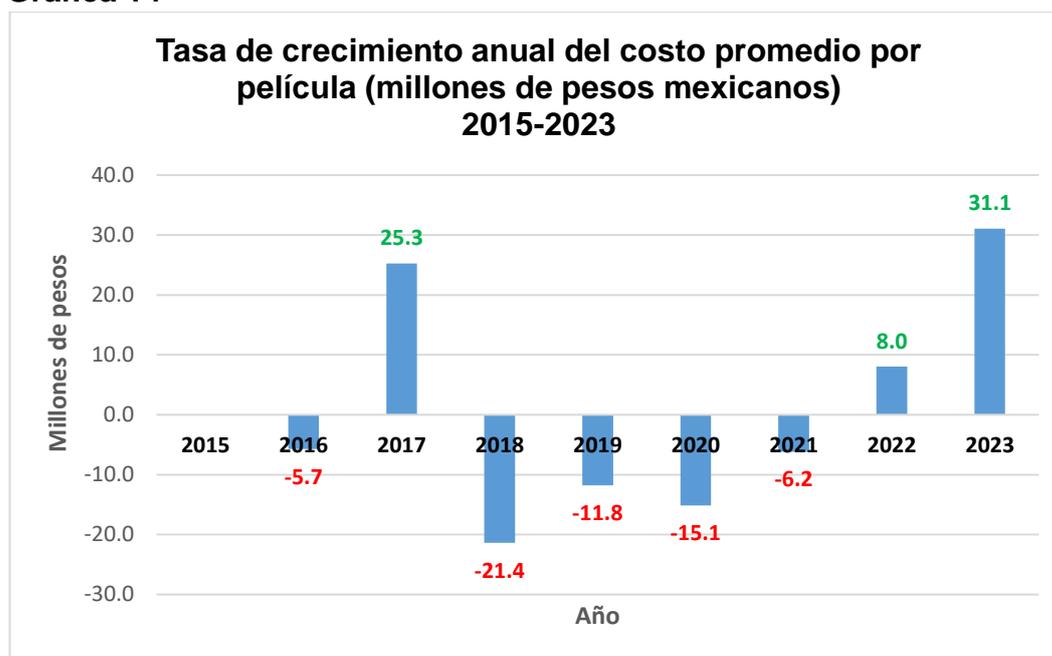
Gráfica 13



Fuente: elaboración propia con base en los datos de los Anuarios Estadísticos de Cine Mexicano de Imcine

La tendencia hacia la baja (negativa), intensificada por el periodo de pandemia, se mantuvo durante los primeros cuatro años del actual sexenio. A partir del año 2022 es que se empieza a revertir dicha tendencia con una tasa de crecimiento del 8 % durante el 2022 y del 31.1 % en el 2023. Los costos promedio por película en estos dos años fueron de 14.8 y 19.4 millones de pesos mexicanos respectivamente.

Gráfica 14



Fuente: elaboración propia con base en los datos de los Anuarios Estadísticos de Cine Mexicano de Imcine

Si bien, las tasas de crecimiento de 2022 y 2023 han sido positivas, los montos de costo promedio por película en millones de pesos son más bajos respecto a las cifras reportadas de 2015 a 2017 durante el gobierno anterior (ver gráfica 13).

Asimismo, si esta comparación en el tiempo se realizara a precios constantes, es muy probable que la tendencia a la baja de los costos sería más evidente y los incrementos de costos, en términos nominales, de los dos últimos años, serían menos significativos puesto que con un costo aproximado de 19 millones de pesos por producción en 2023, no se cubren los costos de los insumos necesarios para una producción de alrededor de los 19 millones de pesos en 2016, por la pérdida del poder adquisitivo de la moneda en el tiempo.

En resumen, se puede decir que el costo promedio por película más bajo desde que se tiene el registro de esos datos (1985), se ha presentado durante el actual sexenio.

Considerando las cifras de películas producidas en el periodo, se puede decir que en los últimos años se registra el mayor número de producciones en la historia del cine mexicano, pero con costos promedio menores, situación que muy probablemente ha tenido impactos, en algunos casos, en la calidad de las producciones, la limitación de uso de locaciones con costos altos, en otros.

3.2.3. Composición de los largometrajes producidos: largometrajes de ficción y documentales

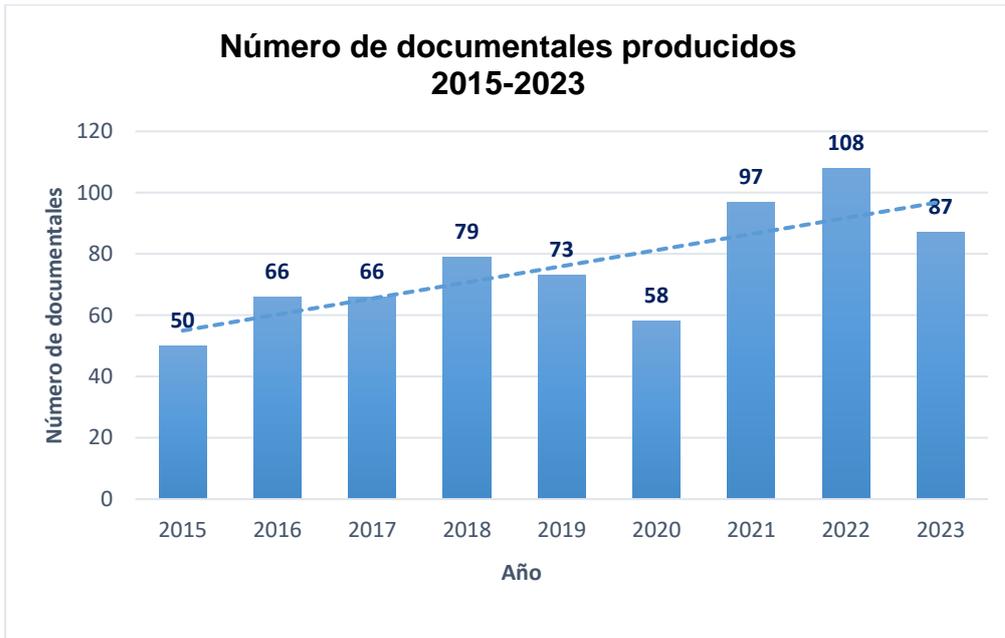
Como se apuntó al inicio del capítulo, la producción de películas mexicanas abarca tres tipos según la duración de las mismas. Los largometrajes son la modalidad de producción de referencia para conocer el comportamiento de la industria del cine en México, por ello nos hemos centrado únicamente en la revisión de algunos de los datos más relevantes de éstos.

Las estadísticas reportan la producción total de películas (largometrajes). Este tipo de películas, según su tipo de contenido se dividen en largometrajes de ficción y documentales. A partir de la presente administración, los reportes estadísticos oficiales del Imcine, refieren a los documentales como largometrajes documentales.

En la gráfica 15 se muestra el número de películas de tipo documental producidas de 2015 a 2023. A partir del 2018 la cifra de los documentales en el periodo comienza ser mayor que en los años del gobierno precedente. Se observa una tendencia de crecimiento, salvo por durante el año de la pandemia. El año de cierre del periodo denota una caída en cuanto al número de documentales producidos respecto a los años anteriores.

Si observamos la composición del número total de producciones de películas por año (gráfica 17), el porcentaje de largometrajes de ficción versus el de largometrajes documentales de 2015 a 2023 es muy similar cada año, presentando un aproximado de 60% y 40% respectivamente (ver gráficas 16 y 17). El único año de la serie, donde la proporción se invirtió fue el 2020 con un 52% de largometrajes documentales, frente a un 48 % de largometrajes de ficción.

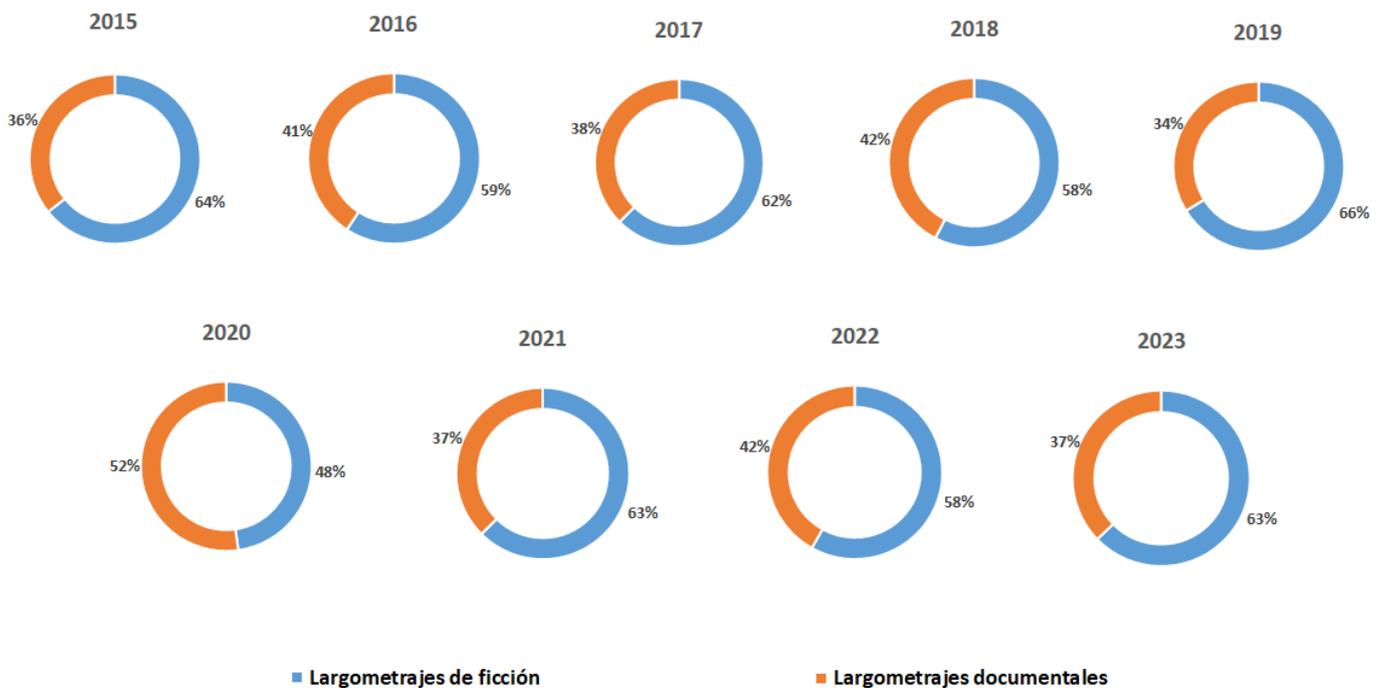
Gráfica 15



Fuente: elaboración propia con base en los datos de los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano de Imcine

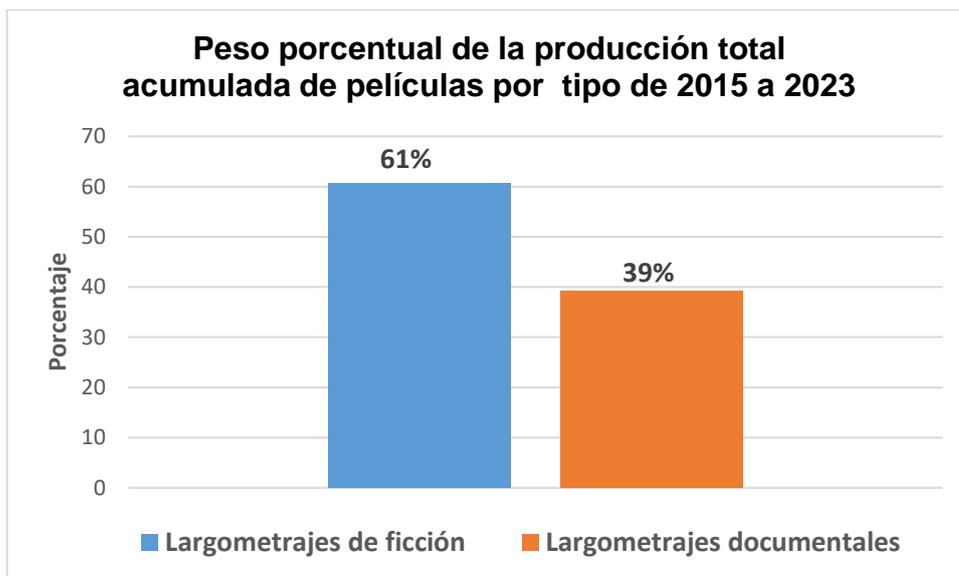
Gráfica 16

Composición de las producciones de películas por tipo 2015-2023



Fuente: elaboración propia con base en los datos de los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano de Imcine

Gráfica 17



Fuente: elaboración propia con base en los datos de los Anuarios Estadísticos del Cine Mexicano de Imcine

Podemos concluir el crecimiento del número de documentales va en sintonía con el crecimiento de largometrajes de ficción. La tendencia positiva de la producción de ambos tipos de películas ha dado como resultado contar con las cifras más altas de la historia en el presente sexenio. Esto también visibiliza la política del Estado por fomentar un número mayor de producciones con temáticas que diversifiquen los contenidos de las historias narradas a través del cine nacional.

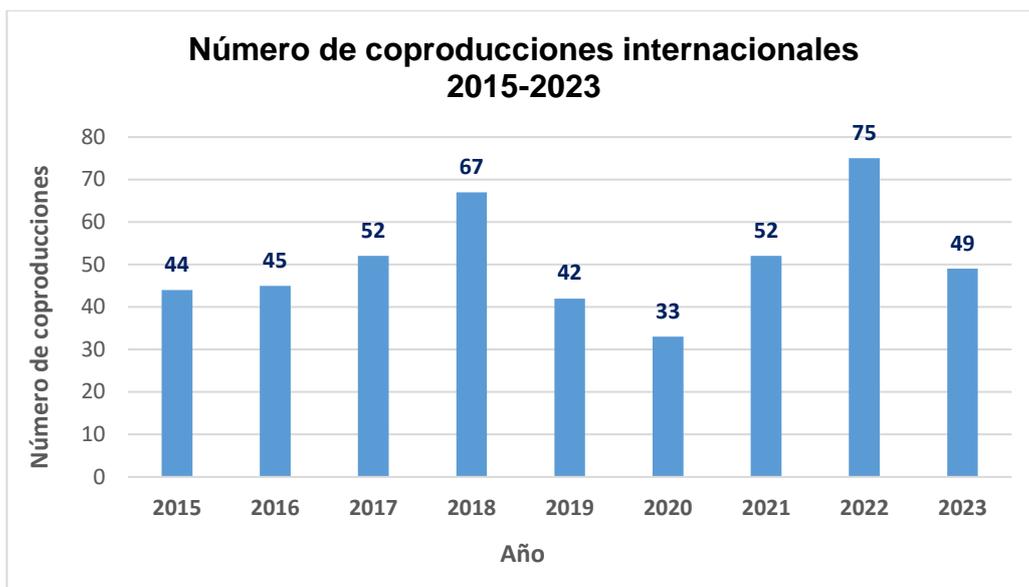
En ese sentido, se puede percibir, de forma más marcada, que a partir del 2019 “el número de producciones locales que incluyeron temas indígenas o afrodescendientes creció de 14 en 2019 a 31 en 2021” (Imcine, 2023)

3.2.4 Coproducciones internacionales

Además de la producción cien por ciento nacional, están las coproducciones internacionales que son las que se llevan a cabo “entre una o más personas extranjeras con la intervención de una o varias personas mexicanas, bajo los acuerdos o convenios internacionales que en esta materia estén suscritos por México (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 2001, art.15).

Como se puede observar en la siguiente gráfica, entre 2015 y el 2018 las coproducciones internacionales aumentaron cada año llegando a concretar 67 coproducciones en 2017, uno de los años más altos. En 2019 hubo una caída significativa con tan solo 42 coproducciones, una cifra menor que la del inicio del periodo en 2015 en las que se registraron 44 coproducciones.

Gráfica 18

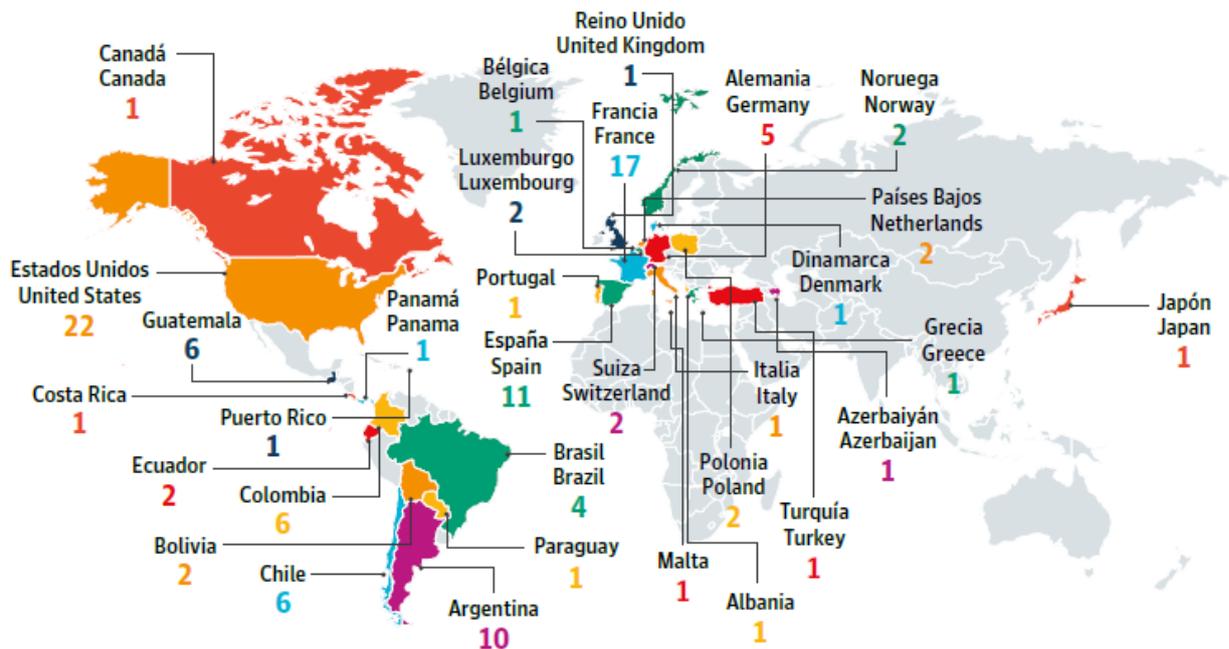


Fuente: elaboración propia con base en los datos de los Anuarios Estadísticos de Cine Mexicano de Imcine

En 2022 se observa un incremento significativo, logrando 75 coproducciones, el nivel más alto de coproducciones del periodo de estudio.

Las producciones se realizaron con 32 países. Las naciones del continente americano con las que se trabajó más durante ese año fueron: el país vecino del norte Estados Unidos de Norte América, Argentina, Chile, Colombia y Guatemala. Del otro lado del Atlántico se trabajó mayoritariamente con dos países de la Unión Europea: Francia y España. En la siguiente imagen se puede apreciar la distribución de las coproducciones internacionales durante 2022.

Imagen 4. Distribución de coproducciones internacionales 2022



Fuente: Imcine (2023). Anuario Estadístico de Cine Mexicano, p. 50.

Las coproducciones durante este año abordaron temas diversos: cine indígena y afrodescendiente, largometrajes experimentales, producciones sobre mujeres, feminismo, identidad de género, relaciones de pareja, tradición, discriminación, entre otros. Varias de estas coproducciones fueron premiadas.

Con este pico alto de nivel de producciones y la tendencia de crecimiento observada en 2021, se hubiese esperado que este tipo de producciones se mantuviera en esa ruta, sin embargo, en 2023, se registraron tan solo 49 coproducciones.

Las coproducciones son importantes pues además de lograr sinergias de trabajo entre equipos de la industria de distintos territorios, ello posibilita un escaparate más amplio para la visibilización del cine, a través de una mayor difusión y exhibición en los canales de los que pueda disponer los equipos de producción de cada país.

El fortalecimiento del trabajo de producción entre México y otros países será entonces uno de los retos para la nueva administración de gobierno que entrará en vigor los próximos meses.

Asimismo, otro de los grandes retos constantes es que además de impulsar las producciones y coproducciones, habrá que trabajar en los eslabones de distribución y exhibición, toda vez que aunque la producción de películas mexicanas ha ido en crecimiento, un gran porcentaje de lo producido no logra estrenarse en los complejos de exhibición comercial que son los “escaparates” donde las personas van a consumir la oferta de cine. Por ello, mucho de lo que se produce en México, nunca llega a conocerse.

En el siguiente capítulo abordaremos algunas de las cifras más relevantes para entender los procesos de la distribución, exhibición y consumo (venta/compra de boletos de cine) del cine mexicano.

Capítulo 4. Distribución, exhibición y consumo del cine mexicano

Una de las constantes en las cadenas de valor de las industrias culturales y creativas, es el “cuello de botella” que significan los eslabones de distribución-exhibición y/o comercialización, pues es en ese “punto medio”, entre el eslabón de la producción y el del consumo, que se generan una serie de tensiones que impactan en las condiciones sobre qué y cómo llegan los bienes y servicios culturales y creativos a sus diferentes públicos.

Esto es relevante pues en estos eslabones se determinan las posibilidades de oferta en los distintos mercados/puntos de exhibición de esos bienes y servicios y, por ende, en gran medida las opciones de consumo de las personas.

En el capítulo 1 se mencionaba que la industria cinematográfica de algunos países logran una fuerte producción de películas al año, sin embargo, muy pocas de esas producciones consiguen ser estrenadas y además ser “éxitos de taquilla”.

En el capítulo 3 se relataron algunos momentos de auge y crisis en la historia del cine mexicano y se observó que los últimos años del presente siglo han significado, según reportan las cifras oficiales, una paulatina recuperación del número de producciones de películas mexicanas, rebasando por mucho el nivel de producción de los años de la época de oro” del cine nacional. Sin embargo, aunque la tendencia de producción es positiva, también es cierto que uno de los problemas históricos ha sido la exhibición de las mismas, es decir, un gran número de las películas que se producen en México nunca llegan a las pantallas, no se estrenan, o lo hacen en el marco de festivales extranjeros, donde son alabadas y premiadas, pero nunca vistas por el público mexicano.

En ese contexto, es que este último capítulo dedicado a la distribución, exhibición y consumo del cine es crucial para la comprensión de la situación actual del cine mexicano, pues complementa la parte de la producción y pone en la mesa preguntas y pendientes para las políticas en materia de cine de los años por venir.

4.1 La distribución y exhibición del cine mexicano

En este trabajo se estará hablando simultáneamente de la distribución y de la exhibición por la estrecha relación que tienen y por la secuencia en que los datos públicos de Imcine

y Canacine se presentan.³⁹ De igual forma, en la exhibición se considera la comercialización⁴⁰ y, por tanto, se hablará también de los consumos de las audiencias, mediante el número de boletos vendidos en taquilla y la asistencia a las salas de exhibición.⁴¹

El documento de ley que rige el cine a nivel nacional es la Ley Federal de Cinematografía, así como su Reglamento (Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía de México). En la Ley lo relativo a la distribución y exhibición del cine mexicano se expone en sus capítulos IV y V y, en el Reglamento, en los Capítulos, IV, V y VI⁴²

Distribución:

Se entiende por distribución cinematográfica a la actividad de intermediación cuyo fin es poner a disposición de los exhibidores o comercializadores, las películas cinematográficas producidas en México o en el extranjero, para su proyección, reproducción, exhibición o comercialización, en cualquier forma o medio conocido o por conocer (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 1992/2021, art. 16).

Su Reglamento indica que la distribución podrá ser de dos tipos: I Distribución a exhibidores, y II. Distribución a comercializadores. (Ver artículo 24, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 2001)

Exhibición

En el Reglamento se refiere a este eslabón de la cadena de valor como “exhibición pública”, entendiéndola como “aquella que se realiza en salas cinematográficas, videosalas, transportes públicos o cualquier otro lugar abierto o cerrado en que pueda efectuarse la misma, de conformidad con el artículo 18 fracción I de la Ley”.

³⁹ Se consideró que esta era la mejor forma de presentar la información en este documento, dado que el objetivo es ofrecer una aproximación general a algunos de los datos sobre la industria cinematográfica en México, enfocándose principalmente en el número de producciones de largometrajes y el comportamiento de la distribución y exhibición. Para un trabajo de mayor profundidad, se podrían considerar también los datos de la Matriz Insumo Producto, disponibles en el Inegi, en donde se reportan datos por clase, según la clasificación del Sistema de Clasificación Industrial de América del Norte (SCIAN)

⁴⁰ Se hace esta acotación debido a que en la Ley Federal de Cinematografía, en su capítulo IV habla de exhibición y comercialización.

⁴¹ Tanto Imcine como Canacine no dedican un apartado específico que se titule consumos, audiencias o similar, pero en los datos ofrecidos en sus secciones de exhibición refieren a el número de boletos vendidos y la asistencia a las salas de exhibición, por tanto, están hablando de los consumos de las audiencias.

⁴² El capítulo VI se denomina comercialización, porque hace precisiones sobre la exhibición con explotación comercial.

4.1.1 Distribuidoras, pantallas y complejos de exhibición

La información pública que reporta la Canacine, en la sección de *Estadísticas*, de su sitio web⁴³, considera a las siguientes distribuidoras de cine: Disney, Warner, Fox, Universal, Sony, Videocine, Diamond, Paramount, Corazón, Cinépolis, Gussi, Zima, Amarok, Nueva Era y un grupo de “otras” en las que se entiende están se agrupan otras distribuidoras más pequeñas pero que no se desagregan en los informes.

El Imcine, en su más reciente información publicada (2023), ubica a las siguientes 29 distribuidoras de películas mexicanas en complejos de exhibición comercial:

Cuadro 1. Distribuidoras de películas mexicanas en complejos de exhibición comercial 2023

Videocine	CNMG Distribución	Alebrije
Cinépolis	Piano	EnlaceB
Sony Int'l	Artegios	Fotosíntesis
Walt Disney Int'l	Mandarina Cine	Homosapien
Mediaquest	Nueva Era	Producciones Arte Nuevo
Independiente	Interior 13	Tonalá Distribución
Corazón Films	Malacosa	Cinenauta
Caníbal	Circo 2.12	Glat
Pimienta	Benuca Films	Pirexia
Alfhaville		Netflix

Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023, p. 155, Imcine.

Uno de los indicadores de la exhibición del cine son el número de pantallas con los que cuenta un territorio, como parte de su infraestructura.

México es uno de los países con el mayor número de pantallas comerciales a nivel mundial. En Latinoamérica es el país con más pantallas y como parte de la franja norteamericana (Estados Unidos de Norte América, Canadá y México), rebasa a Canadá en cantidad de pantallas, lo que lo posiciona como el segundo país con mayor número de

⁴³ En esta sección Estadística/ Resultados anuales, hasta la última fecha de consulta (20 de julio de 2024), están disponibles tres documentos denominados Resultados definitivos de tres años: 2021, 2022 y 2023.

infraestructura de este tipo en todo el continente, después de Estados Unidos de Norteamérica.

Además de las pantallas en los complejos de exhibición comercial, México tiene un circuito de exhibición alternativa a través de diferentes recintos como las cinetecas, centros culturales, cineclubs, museos, entre otros.

Toda esta infraestructura es parte importante de las dinámicas de exhibición del cine en general y del cine mexicano en particular. En los siguientes apartados se describirán brevemente estos dos grandes circuitos: circuito comercial, conformado principalmente por los complejos multiplex y el circuito cultural, conformado por varios espacios para la exhibición alternativa.

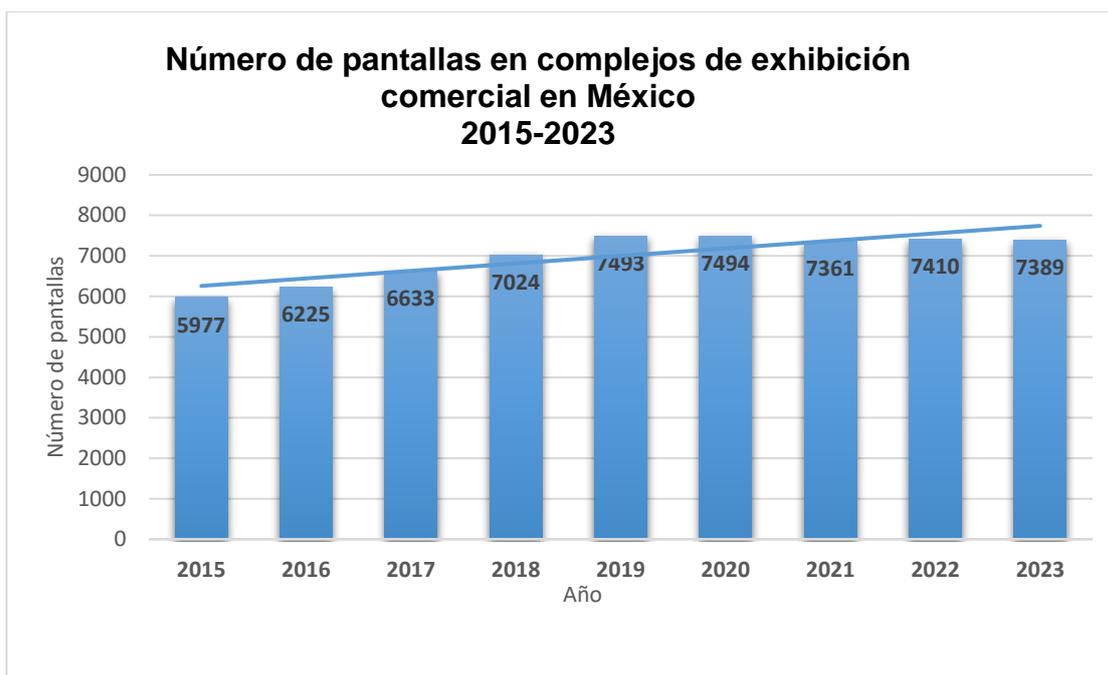
4.1.2 Circuitos comerciales: complejos multiplex

En el Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2023 se reportaron 950 complejos de exhibición comercial distribuidos a lo largo y ancho del territorio mexicano.

Como parte de esos complejos, se contabilizaron 7 389 pantallas en el cierre de datos del 2023.

Como puede observarse en la gráfica 19, durante el lapso de los primeros años del periodo de referencia para este trabajo: 2015-2023, el número de pantallas había tenido un comportamiento anual que mostraba un constante crecimiento.

Gráfica 19

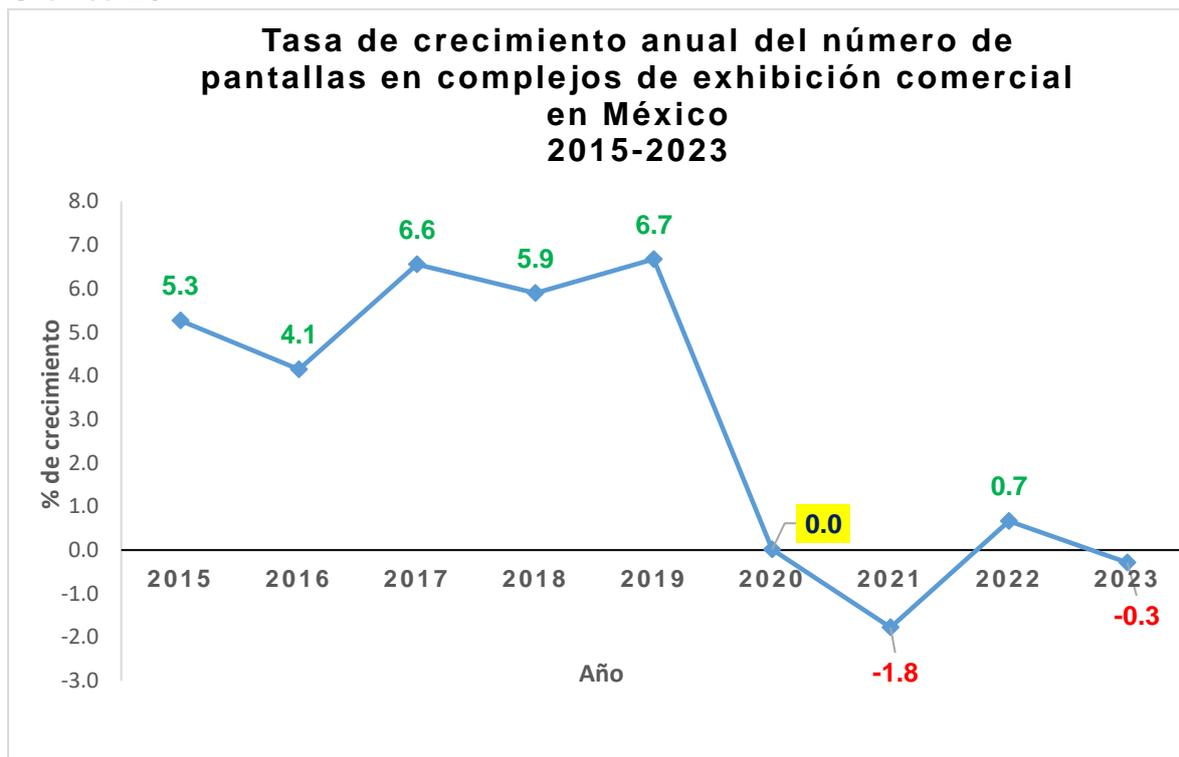


Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

Los años en los que se registra una tasa de crecimiento mayor fueron: 2017, con 6.6% (6,633 pantallas) y 2019 con 6.7% (7,493 pantallas) (Ver gráfica 20). Como es de suponerse, esta tendencia se modificó a partir de la pandemia, cuando se cerraron las salas de cine.

Dado el contexto de los cierres de las salas de exhibición comercial, no era un momento propicio para aventurarse a abrir un mayor número de salas, por ello en 2020 se reportaron 7, 494 pantallas, cifra que demuestra un estancamiento del crecimiento, toda vez que solo se registró una pantalla más del monto registrado en 2019, que ascendió a 7,493 pantallas.

Gráfica 20



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

En el 2021 se registraron 7,361 pantallas, esto es, 133 menos que las reportadas en el año anterior, lo que significó, en términos de tasa de crecimiento, la primera cifra negativa del periodo con un -1.8 %. Estas cifras pueden tener su explicación en que muchas de las salas de exhibición que en un principio habían cerrado de forma temporal, no volvieron a abrirse.

Para 2022 se registra un leve incremento de pantallas, 49 más que en 2021, que significó un 0.7 % de tasa de crecimiento. No obstante para 2023 se reportó de nuevo una baja de pantallas, con 21 menos que en el 2022. Aunque el decremento del número de pantallas del 2023 no es más alto que el del 2021, sí nos deja en la mesa una expectativa de que el número de pantallas, ni de lejos, está retomando el ritmo de crecimiento que venía presentando hasta el 2019.

La baja de pantallas está relacionada con el cierre de los complejos de exhibición comercial de 2022 a 2023. Estas 21 pantallas menos, no suponen un número tan elevado debido a que, si bien cerraron en el lapso de un año 13 complejos, también se abrieron 15 que compensaron los cierres, lo que a nivel nacional representó una diferencia de únicamente dos complejos comerciales menos, de un año a otro, pasando de 948 complejos en 2022 a 950 complejos reportados por Imcine durante 2023.

Si el número de pantallas tiene relación con el número de complejos comerciales, es interesante observar cómo es que estos complejos están distribuidos en el país.

Existe una constante en la que se observa que la mayoría de las infraestructuras comerciales y culturales tienden a concentrarse en las ciudades más grandes de cada país y México no es la excepción en ese sentido.

En el cuadro 2 y la gráfica 21 se muestran las cifras más recientes sobre el número de complejos comerciales en los 32 estados que conforman el territorio mexicano. En color verde se resaltan los tres estados con un mayor número de complejos, en amarillo los cuatro siguientes que, sumándolos, conforman una lista de los siete estados con más complejos. En color rojo están los siete estados mencionados en párrafos anteriores que presentan el menor número de complejos en el país.

Gráfica 21



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

Como se puede observar en el cuadro 2, la Ciudad de México y su área Metropolitana⁴⁴ cuenta con 213 complejos comerciales que en términos de peso porcentual representa el 22.4% del total de los complejos de exhibición comercial a nivel nacional.

Los otros dos estados con mayor número de complejos de este tipo son Nuevo León con 70 y Jalisco con 64, que representan el 7.4% y el 6.7% respectivamente, del total de complejos de exhibición comercial en México.

Estos tres estados, concentran el 36.5% de los complejos de exhibición comercial del país. No es una sorpresa ver estas proporciones, pues estas entidades son las más fuertes del país y tradicionalmente concentran en sus territorios muchas de las infraestructuras de servicios.

Los otros estados con un número interesante de complejos comerciales son: Puebla con 40 (4.2%), Veracruz con 38 (4.0%), Baja California con 36 (3.8%) y Coahuila con 35 (3.7%).

Si sumamos los primeros tres estados, más estos otros cuatro, se observa que en tan solo siete estados, de 32 que conforman el país, se ubican 496 de los 950 complejos de exhibición comercial, lo que supone más de la mitad del total de complejos, con un peso porcentual del 52.2%.

Así como siete estados concentran más de la mitad de los complejos y pantallas comerciales, en contraste, existen estados con muy pocos complejos. Los siete estados que presentan las cifras más bajas, ordenados de menor a mayor, son: Zacatecas con 6, Campeche y Colima cada uno con 7 complejos, Nayarit con 8, Baja California Sur y Tlaxcala con 9 y Aguascalientes reporta 10. La sumatoria de complejos de estos siete estados representa el 5.9 % a nivel nacional.

⁴⁴ El Imcine señala que en este conteo los territorios que conforman el Área Metropolitana son: Atizapán de Zaragoza, Chalco, Chimalhuacán, Coacalco de Berriozábal, Cuautitlán, Ecatepec, Huixquilucan, Ixtapaluca, La Paz, Naucalpan de Juárez, Nezahualcóyotl, Nicolás Romero, Tecámac, Texcoco, Tlalnepantla de Baz, Tultitlán, Valle de Chalco Solidaridad. Todos estos territorios geográficamente son parte del Estado de México, pero dada su proximidad con la Ciudad de México y las dinámicas de su población, en la que muchos de sus habitantes estudian y trabajan en la Ciudad de México, es que se consideran Área Metropolitana.

Cuadro 2. Número de complejos de exhibición comercial y peso porcentual por estado 2023

Estado	Número de complejos de exhibición comercial	Peso porcentual (%)
1. Aguascalientes	10	1.1
2. Baja California	36	3.8
3. Baja California Sur	9	0.9
4. Campeche	7	0.7
5. Chiapas	14	1.5
6. Chihuahua	33	3.5
7. Ciudad de México y Área Metropolitana	213	22.4
8. Coahuila	35	3.7
9. Colima	7	0.7
10. Durango	11	1.2
11. Estado de México	32	3.4
12. Guanajuato	31	3.3
13. Guerrero	16	1.7
14. Hidalgo	23	2.4
15. Jalisco	64	6.7
16. Michoacán	28	2.9
17. Morelos	17	1.8
18. Nayarit	8	0.8
19. Nuevo León	70	7.4
20. Oaxaca	12	1.3
21. Puebla	40	4.2
22. Querétaro	25	2.6
23. Quintana Roo	25	2.6
24. San Luis Potosí	18	1.9
25. Sinaloa	27	2.8
26. Sonora	23	2.4
27. Tabasco	16	1.7
28. Tamaulipas	22	2.3
29. Tlaxcala	9	0.9
30. Veracruz	38	4.0
31. Yucatán	25	2.6
32. Zacatecas	6	0.6
Totales	950	100.0

Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

Curiosamente, si se revisan las cifras por estado del año 2022 y se comparan con las del 2023, de los 13 complejos que cerraron entre esos dos años, ninguno fue en estos estados.

Los 15 nuevos complejos en 2023 se reparten en 10 estados, de los cuales el 46.7 % se ubica en dos estados: Quintana Roo que sumó 3 y San Luis Potosí 4. El 53.3 % se reparte en siete estados, computando uno o dos complejos más que en 2022, de la siguiente forma: Estado de México +2, Jalisco +1, Nuevo León +1, Durango +1, Morelos +1, Oaxaca +1 y Sonora +1.

En cuanto a los complejos que cerraron, cuatro de un total de 13 se ubican en tres de los siete estados con mayor número de complejos: Ciudad de México y Área Metropolitana con -1, Veracruz -2, Baja California -1 y los nueve complejos restantes en los siguientes estados: Chihuahua -2, Guanajuato -2, Guerrero: -1, Sinaloa -1. Tabasco -1 y Tamaulipas -2.

Es importante resaltar que la pérdida o apertura de complejos de exhibición comercial impactará de forma distinta en cada lugar, toda vez que no todos los complejos son del mismo tamaño, por lo que en algunos estados, el cierre de un complejo podría significar un número menor de desaparición de pantallas que en otro que haya perdido un complejo multiplex de dimensiones mayores que pueda albergar más pantallas.

Asimismo habrá estados que aunque reporten uno o dos complejos menos en 2023 respecto a 2022, puede que el número de pantallas de un año al otro, en lugar de disminuir, se haya incrementado. Esto podría derivarse de la remodelación/ampliación de alguno de los complejos preexistentes, por ejemplo, tal es el caso de la Ciudad de México y su Área Metropolitana que por un lado reporta -1 complejo y, por otro, un incremento de 22 pantallas de 2022 a 2023.

|

4.1.2.1 Estrenos en complejos de exhibición comercial

En México se estrena un número importante de películas. Entre 2015 y 2023, se puede observar que previo al año 2020, había un número constante de estrenos de alrededor de unas 415 películas en promedio entre 2015 y 2017. En el año 2018 se registró un crecimiento llegando a casi medio millar de películas estrenadas. Para 2019, aunque la cifra disminuyó un poco, los 454 estrenos registrados fueron más de los que se venían estrenando hasta antes del 2019. La media de estrenos de 2015 a 2019 fue de alrededor de 440 películas.

En el año de la pandemia, los estrenos cayeron casi a la mitad, pasando de 454 a 223 películas, lo que representó una tasa de crecimiento negativa de -50.9 %. En los últimos tres años, el proceso de recuperación de estrenos en las pantallas de los complejos de exhibición comercial se ha ido recuperando anualmente, llegando a 433 en el 2023, una cifra semejante a las que se venían registrando en el periodo pre-pandémico.

No hay que olvidar que, sobre todo, en el sector audiovisual y, específicamente, en el cinematográfico, la pandemia aceleró la transición al mundo digital y el consumo mayor de contenidos en plataformas diversas. Es un sector que está transitando por un proceso

de reconfiguración en todos sus eslabones: se han incrementado las producciones realizadas para las plataformas digitales y cada vez más las películas ya están considerando estrenarse en alguna de estas plataformas y no en la pantalla grande. Estamos entonces, a la expectativa de estos tiempos de cambio, de los cuales somos testigos activos.

Un dato interesante es observar la proporción del **número de estrenos de películas mexicanas frente al total del número total de películas estrenadas** en los complejos de exhibición comercial.

Esto es importante, toda vez que México se considera el mercado de cine más importante de la región, el que tiene el número de pantallas más alto en toda Latinoamérica y el segundo con más pantallas en todo el continente.

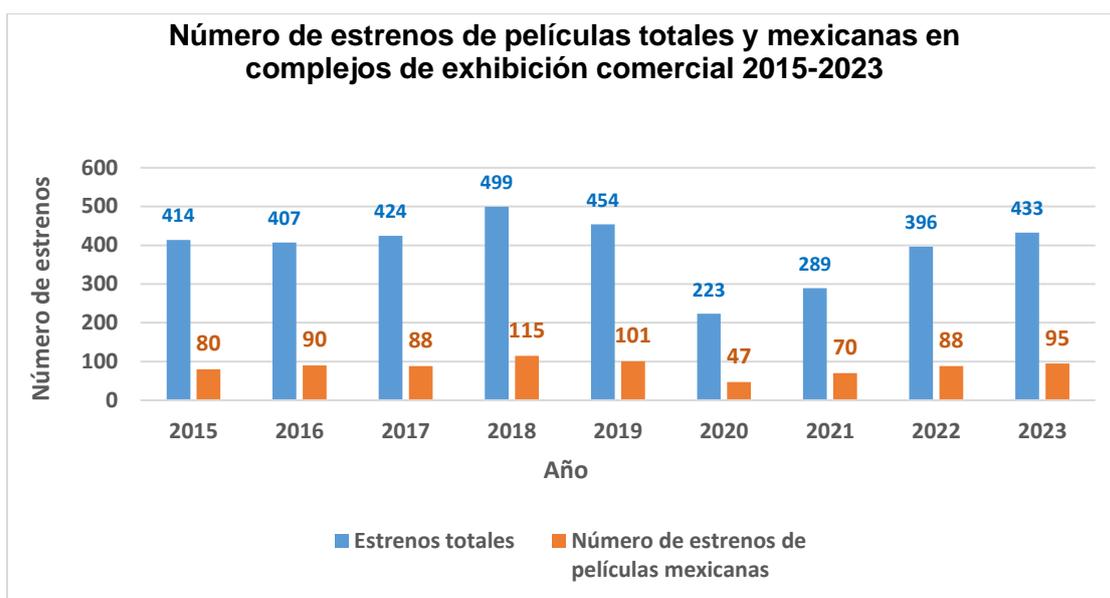
Sin embargo, una de las constantes observaciones y quejas que los diferentes agentes de la industria cinematográfica mexicana expresan, principalmente los actores y las actrices, así como las y los productoras/es, va en relación a que el cine mexicano no se ve en las pantallas de los complejos comerciales, que son los espacios a donde comúnmente acudirían las personas que quieren consumir cine.

Por ello, vamos a observar cómo ha sido el comportamiento de los estrenos de películas mexicanas⁴⁵, frente al número total de estrenos de películas en los distintos complejos comerciales en el periodo 2015-2023.

Como se puede ver en la gráfica 22 y el cuadro 3, la proporción anual de películas mexicanas estrenadas, frente al total de estrenos en las pantallas de exhibición comercial representa alrededor de una quinta parte de los estrenos anuales.

⁴⁵ Es importante señalar que Canacine, en su página web publica cifras sobre el número de estrenos totales y nacionales, sin embargo, éstos presentan variaciones respecto a los que reporta el Imcine en sus Anuarios Estadísticos, y así lo advierte el propio Canacine en sus láminas de datos. Para este trabajo se tomaron las cifras del Imcine, porque ello permite compararlos con otras cifras de la misma fuente. En ese sentido se precisa que el Imcine considera como estrenos nacionales a “las películas que cuentan con certificado de origen mexicano, documento oficial emitido por la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), donde se acredita el origen de una producción/coproducción nacional, de acuerdo con lo dispuesto en la Ley Federal de Cinematografía (LFC)” (Imcine, 2023, p. 142). Respecto a las cifras del número de estrenos no nacionales, el Imcine indica que se registraron las películas que fueron reportadas como estrenos en la plataforma de COMSCORE (Imcine, 2023, p. 142).

Gráfica 22



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

En el cuadro 3 se presenta el peso porcentual de los estrenos de filmes mexicanos. Aunque las cifras han presentado picos a la alza (2018) y a la baja (2020), la proporción del porcentaje de los estrenos de las películas nacionales se ha mantenido, incluso en la pandemia. Se podría decir que en promedio los estrenos mexicanos representan alrededor de un 22 % anual del total de los estrenos.

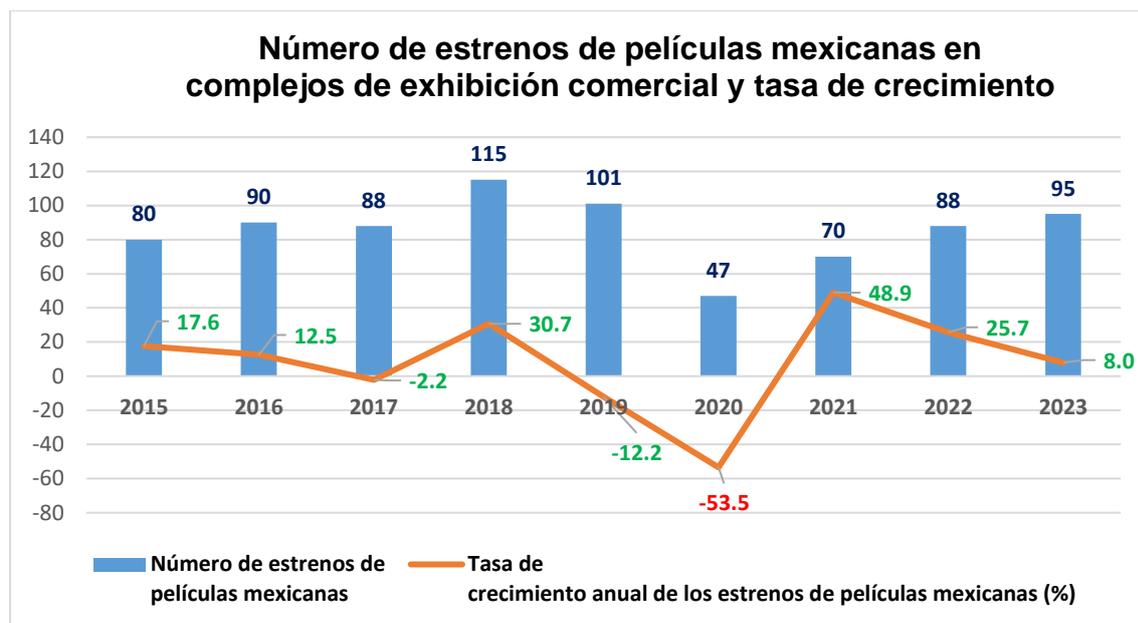
Cuadro 3. Peso número de estrenos totales, estrenos de películas mexicanas, peso porcentual y tasa de crecimiento de las películas mexicanas 2015 - 2023

Año	Estrenos totales	Número de estrenos de películas mexicanas	Peso porcentual (%) de los estrenos de películas mexicanas en relación al total de estrenos	Tasa de crecimiento anual de los estrenos de películas mexicanas (%)
2015	414	80	19.3	17.6
2016	407	90	22.1	12.5
2017	424	88	20.8	-2.2
2018	499	115	23.0	30.7
2019	454	101	22.2	-12.2
2020	223	47	21.1	-53.5
2021	289	70	24.2	48.9
2022	396	88	22.2	25.7
2023	433	95	21.9	8.0

Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

En resumen, la proporción de estrenos de películas nacionales en las pantalla de exhibición comercial ubicadas en el territorio mexicano es muy poco frente al resto de las películas exhibidas y, aunque en los tres años más reciente el número de estrenos ha ido subiendo, la tasa de crecimiento del 2022 al 2023 fue de apenas el 8.0% como se muestra en la siguiente gráfica.

Gráfica 23



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

Si comparamos las cifras de los estrenos de películas mexicanas con las cifras de producción de películas nacionales que revisamos en el capítulo anterior, podemos ver que a lo largo del periodo 2015-2023 el peso porcentual de las películas estrenadas, frente a lo que se produce, ha ido disminuyendo, a excepción del 2018. El periodo post-pandemia ha reportado un incremento sustancial del número de producciones de películas nacionales, las cifras más altas en la historia del cine mexicano, como se mencionó en el capítulo 3, no obstante, al parecer aunque entre 2021 y 2023 es donde se ha producido más, son también los años donde se registra el menor peso porcentual de estrenos mexicanos, como se puede apreciar en el cuadro 4, en donde durante 2021 año con la producción más alta en toda la historia del cine mexicano, de las 259 películas que se reportan como producción del año, solo se estrenaron 70, cifra que representa el 27 % de peso porcentual, el más bajo de todo el periodo.

Aquí es importante enfatizar que en la presente administración, los Anuarios estadísticos del Imcine, reportan una cifra total de producción anual de películas mexicanas, para dar continuidad con los datos históricos disponibles desde 1910, pero estas cifras tienen una diferencia en relación a los años previos, y es que ese número de producciones los divide según la fase del proceso de producción en la que se encuentra la película al corte de los datos, esto es, cuántas de esas películas reportadas están en producción, post-producción y cuántas terminadas.

Ese es un detalle muy importante a considerar, dado que sería difícil, por la duración de los procesos, que una película no terminada, o en proceso de post producción se estrene ese mismo año. Su probable estreno se registrará en el año siguiente o posterior a ese tiempo, por lo que el cruce de cifras que a continuación se presenta es un ejercicio de referencia. En otro momento habría que analizar muy finamente el caso de cada producción para realmente poder hacer un cruce más cercano a las realidades de los tiempos de procesos que se sitúan en los diferentes sub-eslabones del eslabón de producción.

Cuadro 4. Número de películas, de estrenos y peso porcentual de las producciones mexicanas 2015-2023

Año	Número de películas mexicanas producidas	Número de estrenos de películas mexicanas	Peso porcentual de películas mexicanas estrenadas frente a las producidas
2015	140	80	57.1
2016	162	90	55.6
2017	176	88	50.0
2018	186	115	61.8
2019	216	101	46.8
2020	111	47	42.3
2021	259	70	27.0
2022	258	88	34.1
2023	234	95	40.6

Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

4.1.3 Circuitos culturales (exhibición alternativa)

Aunque es en los complejos de exhibición comercial en donde se registra el grueso de la venta de boletos por película y de las cifras de ingresos que ello representa para la industria cinematográfica, los circuitos culturales son otros espacios de exhibición del cine que tienen un fuerte impacto en las audiencias y que, además, varios de los recintos sirven de contrapeso frente a lo que se exhibe en las pantallas meramente comerciales.

En ese sentido, estos circuitos de exhibición, representan una alternativa en cuanto a la oferta de películas y, en general, de acercamiento a la experiencia cinematográfica.

Hasta el 2023 se registraron un total de 799 espacios de exhibición (Imcine, 2023), divididos en varios tipos, tal y como se muestra en el siguiente cuadro:

Cuadro 5. Tipo de espacios de exhibición den México

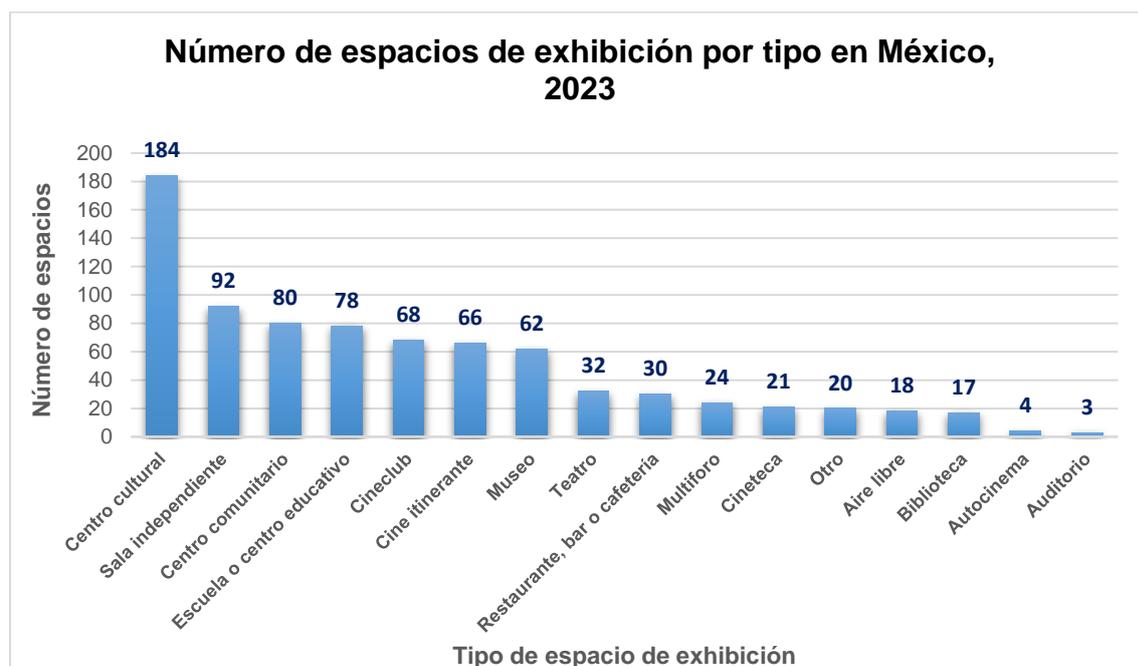
Espacios:
Aire libre
Auditorio
Autocinema
Biblioteca
Centro comunitario
Centro cultural
Cine itinerante
Cineclub
Cineteca
Escuela o centro educativo
Multiforo
Museo
Restaurante, bar o cafetería
Sala independiente
Teatro
Otro

Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

De estos espacios los cuatro que tienen mayor presencia son: los centros culturales con un 23 % de peso porcentual sobre el total de espacios de exhibición, le siguen las salas independientes con un 11.5 %, los centros comunitarios que representan un 10% y las escuelas o centros educativos con el 9.8 % de participación. La suma de estos cuatro tipo de espacios representa el 54.3% de los 799 espacios existentes.

La siguiente gráfica permite ubicar el número de espacios por tipo, de mayor a menor. En ella se puede percibir que el segundo grupo de espacios con mayor presencia son: cineclubs con un 68 espacios que representa un 8.5% de peso porcentual, los cines itinerantes con 66 espacios (8.3%) y 62 museos que representan el 7.8% del total de los espacios.

Gráfica 24



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

Del universo de los 799 espacios de exhibición del circuito cultural alternativo, el 75% son de acceso gratuito, esto es, 599 espacios están disponibles para el acercamiento al cine sin venta de boleto de taquilla.

Se prevé que en los siguientes años, esta cifra de espacios crezca. Recientemente, la Directora del Imcine, María Novaro, ha expresado públicamente que la presente administración está interesada en recuperar espacios para el cine. En esa ruta, en la Ciudad de México, durante el año pasado se inauguró una segunda cineteca, en el Centro Nacional de las Artes, al sur de la ciudad.

Asimismo, en presentaciones públicas, Novaro ha señalado que junto con el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) se está en la ruta de que los teatros del IMSS se conviertan en salas de cine, esperemos que esta iniciativa sea una opción más para para

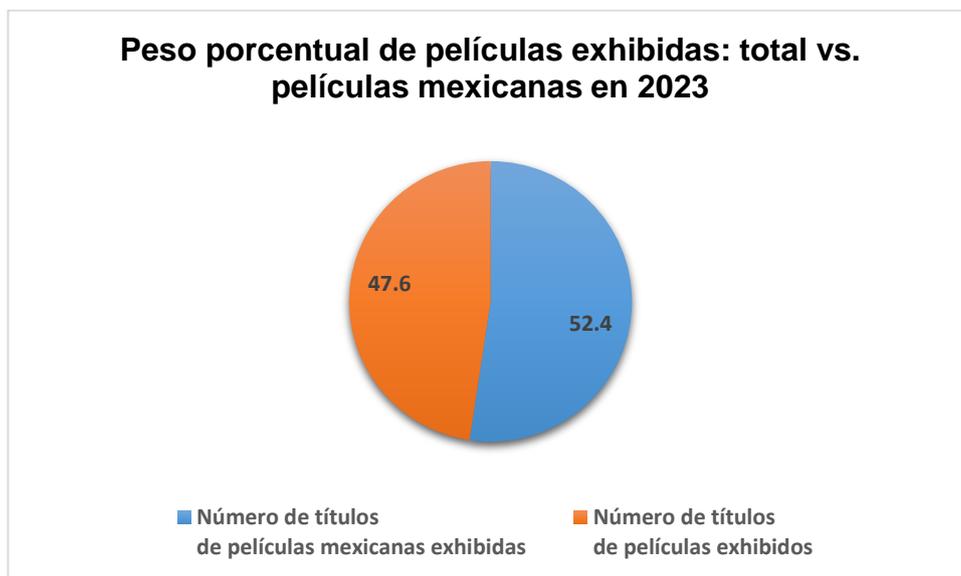
los usos de esos los espacios y no una sustitución de las actividades del teatro por las del cine.

En cuanto a la presencia del cine mexicano en este tipo de circuitos de exhibición, los datos registrados todavía son pocos. En ese sentido, el Imcine manifiesta su interés en conocer cómo se mueve el cine mexicano en la diversidad de espacios de exhibición alternativa de cine y, por ello, los últimos dos años ha dedicado espacio para para revisar la presencia del cine mexicano en los festivales y eventos cinematográficos en el país a través de la revisión de casos específicos.

Por ahora, la información más actual con la que se cuenta es que de los 6, 830 títulos de películas exhibidos en este circuito, 3578 corresponden a títulos de películas mexicanas exhibidas, lo que significa en términos de peso porcentual, la presencia de cine mexicano en un 52.4%.

Este dato es importante, pues en contraste con el porcentaje de exhibición de títulos de películas mexicanas en los circuitos de exhibición comercial, la proporción es totalmente opuesta, lo que pone de manifiesto su gran relevancia como escaparates de contrapeso en la oferta de exhibición del cine nacional.

Gráfica 25



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

Estos espacios, al igual que los complejos de exhibición comercial, están ubicados en diferentes estados del territorio mexicano y, como por lo general sucede, la tercera parte de ellos se concentra en el la capital del país.

Según el Imcine (2023), la actividad de estos espacios presentó una intermitencia en el 44% de las proyecciones, la cuarta parte una vez por semana.

Los recintos ofrecen proyecciones en formato a distancia y presencial, ésta última es la modalidad que prevalece, con un 97% de las funciones (Imcine, 2023).

En lo que respecta a la procedencia de la programación, ésta “fue mayoritariamente internacional (53 %), nacional (29 %) o ambas (18 %) (Imcine, 2023, p.186).

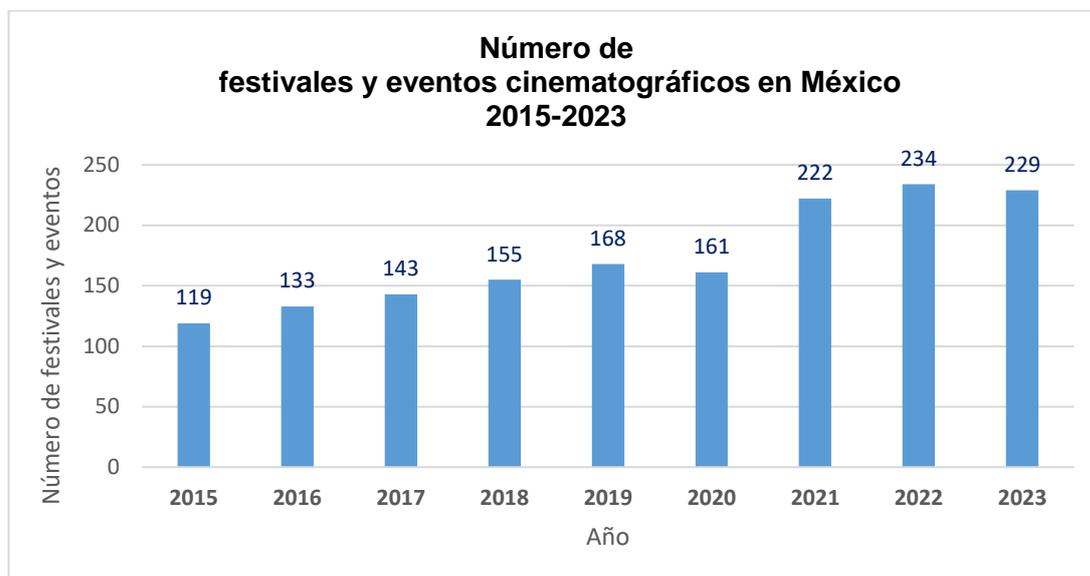
4.1.4 Festivales y eventos de cine

Como parte de los circuitos distintos a las pantallas de los complejos comerciales, se suman los festivales y eventos de cine que:

son puntos de encuentro tanto para las personas creadoras, productoras, críticas de cine, periodistas, académicas y en general relacionadas con el medio audiovisual, así como para públicos de todas las edades. Son nodos que articulan la creación, reproducción, formación, capacitación y difusión del quehacer cinematográfico, en los que convergen, entre otros contenidos, obras de vanguardia nacionales e internacionales, retrospectivas y producciones restauradas del siglo XX (Imcine, 2023, p.222).

La siguiente gráfica, número 26, muestra cómo ha sido la evolución del número de este tipo de actividades de 2015 a 2023, en la que se percibe un aumento, año con año, del número de festivales y eventos de cine, iniciando el periodo con 119, lo que supuso un crecimiento del 15.5% en relación al año previo. De 2016 a 2019 el número siguió creciendo, aunque ello no significó, en términos de tasa de crecimiento, un número tan significativo (ver gráfica 27).

Gráfica 26



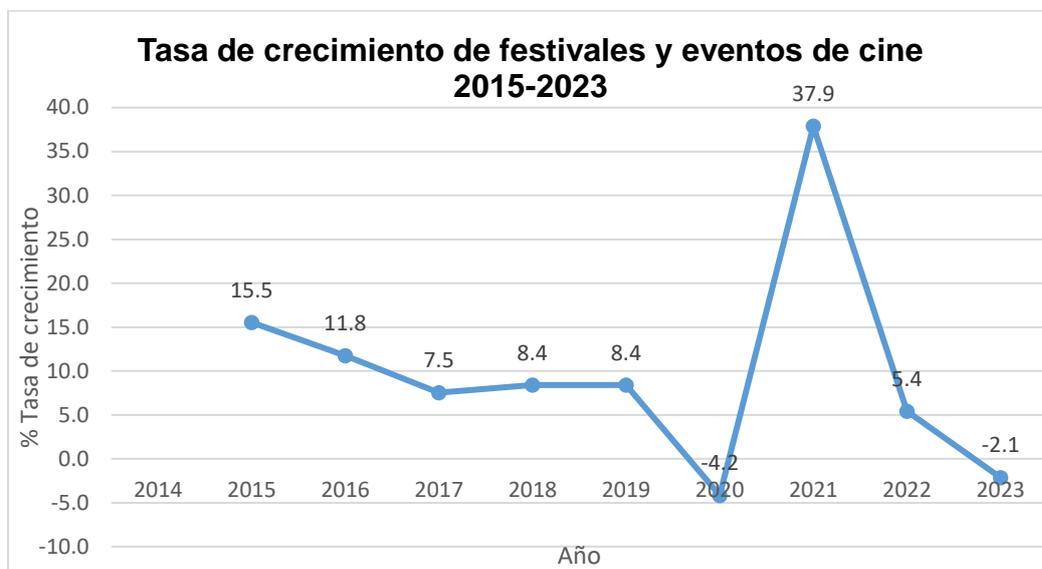
Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

En este tipo de actividades, es interesante observar que durante el 2020, año agudo de la pandemia, solo se registraron siete actividades menos, que significó una tasa de crecimiento negativa del -4,2 %. Varias de estas actividades se trasladaron al formato “en línea” como lo hicieron de otros sectores, que mudaron paulatinamente a las plataformas digitales congresos, ferias de libro, conciertos, recorridos a museos, etcétera, como una alternativa para no suspender y seguir vigentes desde el confinamiento.

Actualmente las actividades a distancia han bajado y se ha ido recuperando el espacio presencial⁴⁶, sin embargo “la *web* es una importante ventana de exhibición para los festivales, con 4.2 millones de espectadores en línea” (Imcine, 2023, p.222)

⁴⁶ El Imcine en 2023 reportó que los festivales en línea continuaron disminuyendo y que el 66% ya se lleva a cabo de forma presencial y 32 % en modalidad híbrida

Gráfica 27



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

En estos tres últimos años, después del 2020, se registró un aumento significativo, con 61 festivales y actividades de cine más que en el 2020 y que en los años previos, lo que supuso una tasa de crecimiento del 37.9%, la más alta del periodo. En 2022 se registraron 234 actividades de este tipo y en el 2023, 229, un 2.1% menos que en el año previo.

Aunque en 2023 se presentó una leve caída del número de estas actividades, el Imcine reporta que en todos los estados del país se realizó al menos una. “La Ciudad de México concentró 20 % del total, Guanajuato 8 %, Jalisco 7 % y 19 % fue itinerante, es decir, con actividades en dos o más entidades” (Imcine, 2023, p. 222)

Respecto a los contenidos, el 93 % correspondió a festivales dedicados enteramente al cine y el restante 7 % a eventos multidisciplinarios con presencia cinematográfica significativa, como se muestra en la siguiente gráfica:

Gráfica 28



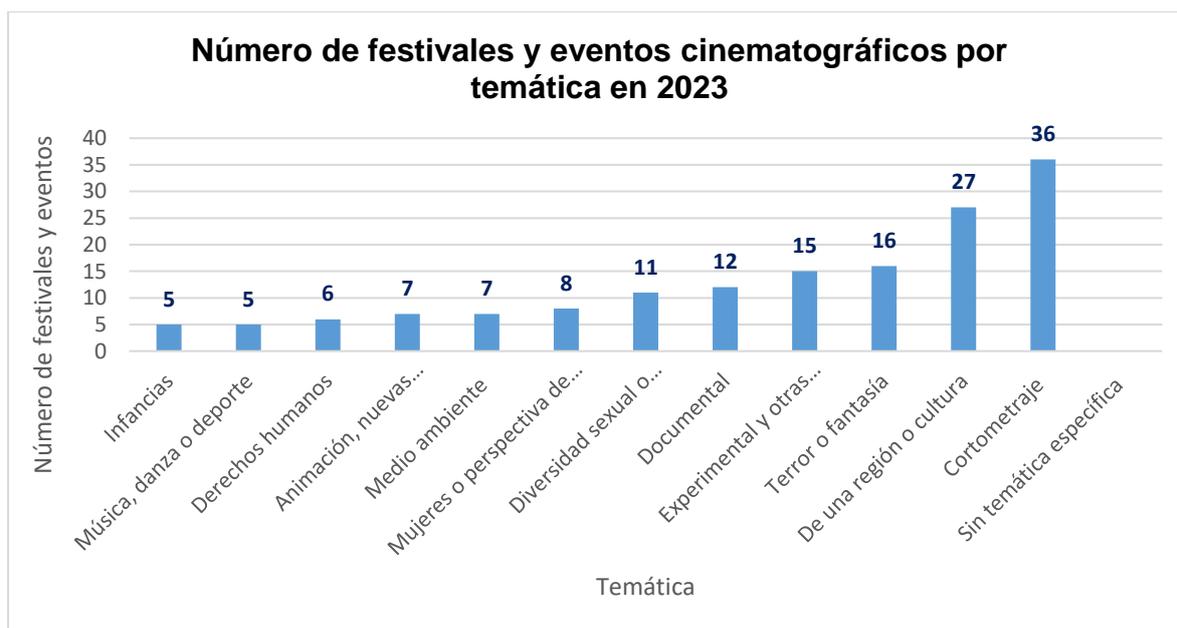
Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

Los temas que se abordan en los festivales y los eventos son diversos, muchos sin una temática específica que predomine. En la siguiente gráfica se puede observar la distribución de tópicos de las 229 actividades que se realizaron durante el año.

Tradicionalmente, en México uno de los temas más frecuentes es el del terror o fantasía, que se llevan a cabo en los últimos meses del año. El 2023 reportó 16 actividades con esta temática.

Con el paso de los años, una de las apuestas de las administraciones han sido tratar de que cada vez más se diversifiquen las temáticas de los contenidos, y ello se manifiesta en la gráfica 29. Por ejemplo, hay documental (12 actividades), se aborda la diversidad sexual (11), las distintas reflexiones acerca del género femenino también tienen cada vez mayor presencia, con ocho actividades enfocadas a la exhibición, formación y reflexión sobre la temática “con el objetivo de visibilizar, a través del cine, retos, proyectos, contrastes y desigualdades sociales. Los eventos con esta temática se realizaron en cinco estados del país, tres fueron itinerantes y seis en modalidad presencial” (Imcine, 2023, p.236),

Gráfica 29



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

Las temáticas sobre los pueblos originarios y las comunidades afrodescendientes son uno de los temas en los que se ha tratado de poner el acento en los últimos años. En 2023, el Imcine reportó “siete encuentros dedicados a estos grupos, tres de ellos itinerantes y cuatro con sede en Ciudad de México, Guerrero, Oaxaca y Veracruz. Cuatro se realizaron en modalidad presencial, tres de forma híbrida y dos celebraron su primera edición” (Imcine, 2023, p.237). Las asistencia a tres de estos festivales reportaron cifras de 3 563 asistentes presenciales.

Los festivales y eventos de cine para niñas, niños y adolescentes fueron cinco en 2023, con “actividades y experiencias lúdicas y creativas que reconocen al cine como punto de partida y herramienta para describir y reflexionar sobre la realidad de México, otras partes del mundo y sobre ellos mismos” (Imcine 2023, p. 237).

En cuanto a la presencia del cine mexicano, en los 229 festivales y eventos de cine desarrollados en 2023, se registraron 14,128 funciones de cine mexicano, con la presencia de 559 largometrajes mexicanos y 419 largometrajes mexicanos de reciente producción (2010 a 2023). Para llevar operar todo esto, se registraron 3, 042 personas involucradas en este tipo de actividades durante el año (Imcine, 2023).

4.2 El consumo del cine mexicano: venta de boletos/asistencia al cine, e ingreso de taquilla

Como se mencionó al inicio de este capítulo, el consumo o los consumos de cine que las personas realizan, por lo general se manifiestan en las cifras reportadas de los boletos vendidos y la asistencia a las salas de cine, como parte del proceso de la exhibición.

Sin duda, un pendiente para comprender mejor los “perfiles tipo” de las audiencias mexicanas del cine y sus diferentes dinámicas, será contar con mayor información sobre las características personales, familiares y de los entornos. Ello le daría un matiz muy importante a las cifras reportadas y sería muy útil en el diseño e implementación de políticas enfocadas a los públicos o audiencias del cine en México.

Mientras eso sucede, en este apartado comentaremos algunos de los datos más actuales disponibles que nos pueden dar un breve panorama sobre cómo se mueve el consumo (demanda) del cine a nivel nacional.

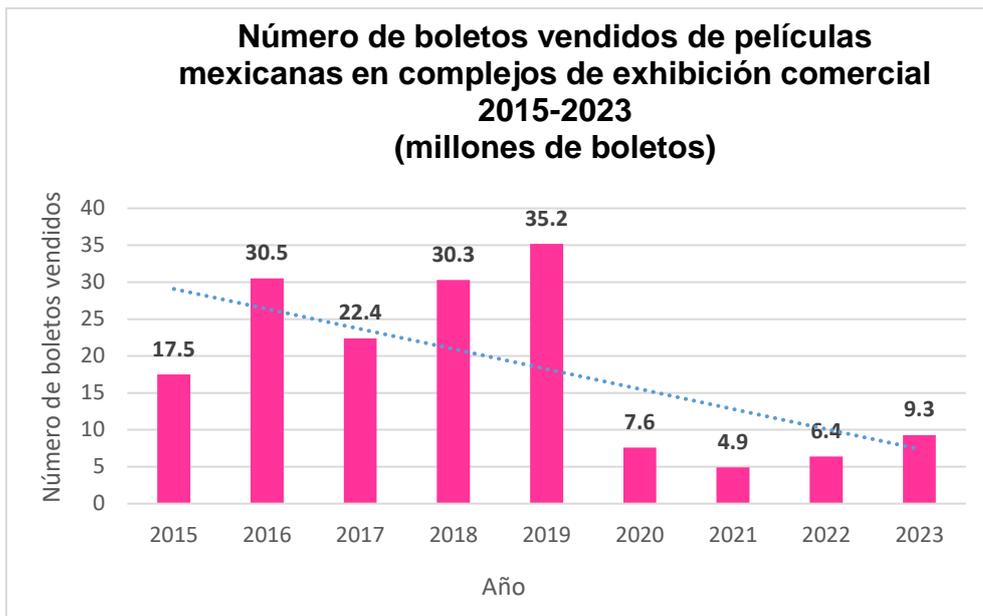
4.2.1 Boletos vendidos

Para ubicar el comportamiento del número de boletos vendidos, o también podríamos decir, el número de boletos comprados por las personas que asisten al cine, se elaboraron un par de gráficas que a continuación se muestran.

La primera, en color “rosa mexicano”, presenta la evolución del número de boletos vendidos de películas mexicanas de 2015 a 2023.

En 2015 se reportaron 17.5 millones de boletos vendidos/comprados, el siguiente año, 2016, esta cifra aumentó en 13 millones más, registrando 30.5 millones de boletos vendidos/comprados. En 2018 y 2019 se mantuvo una cifra similar y, a partir del 2020, como en todas las gráficas, la pandemia provocó una drástica caída, de la cual no se ha podido recuperar el volumen de venta/compra previos a la pandemia. En 2023, se registraron únicamente 9.3 millones de boletos de cine y en el reporte final 2023 de Canacine, publicado en su sitio web, concluye indicando que las salas de los cines están vacías.

Gráfica 30

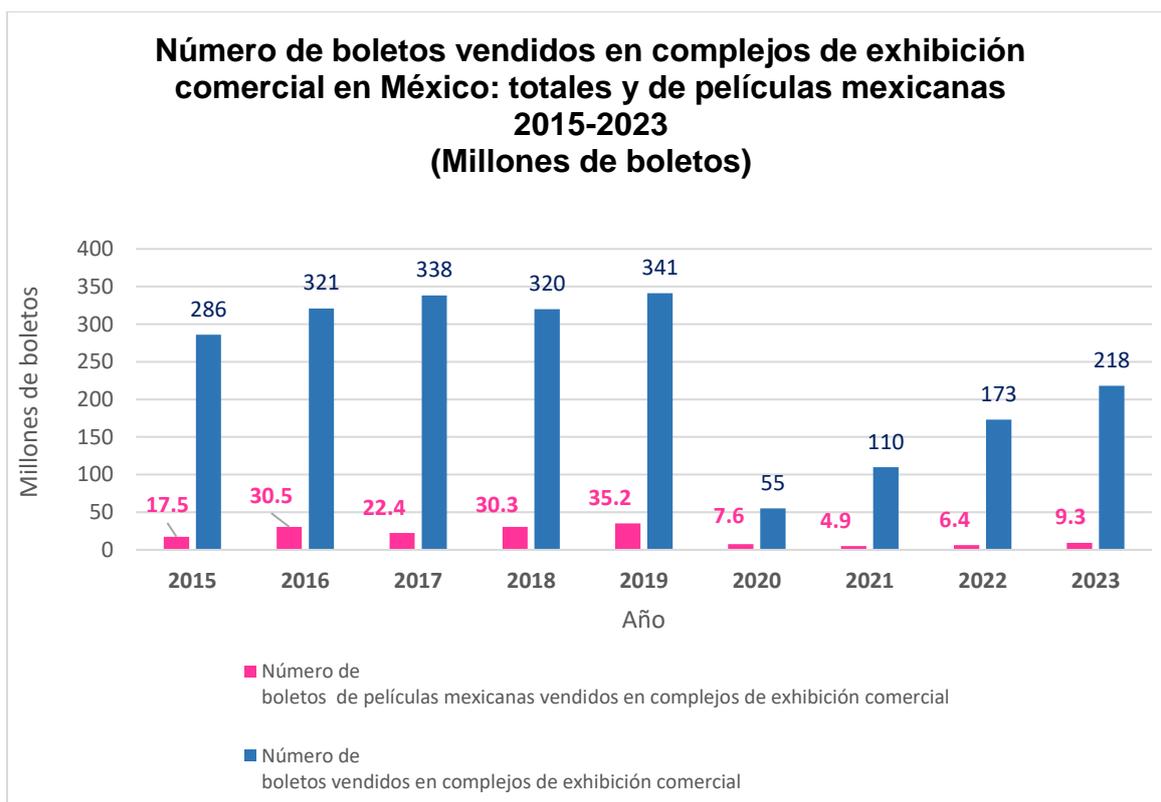


Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

Este comportamiento de la pérdida de venta/compra de boletos y, por tanto, de asistencia a las salas de cine, es generalizado para todo el consumo de películas que se exhiben en los complejos comerciales.

Si comparamos los datos de la venta/compra de boletos para ver películas mexicanas, frente al total de la venta/compra de boletos en las taquillas (ver gráfica 31), podremos observar que de los 341 millones de boletos totales vendidos/comprados en el año previo a la pandemia (2019), a los boletos vendidos en los años posteriores, la cifra total, aunque va creciendo, lo hace lentamente.

Gráfica 31

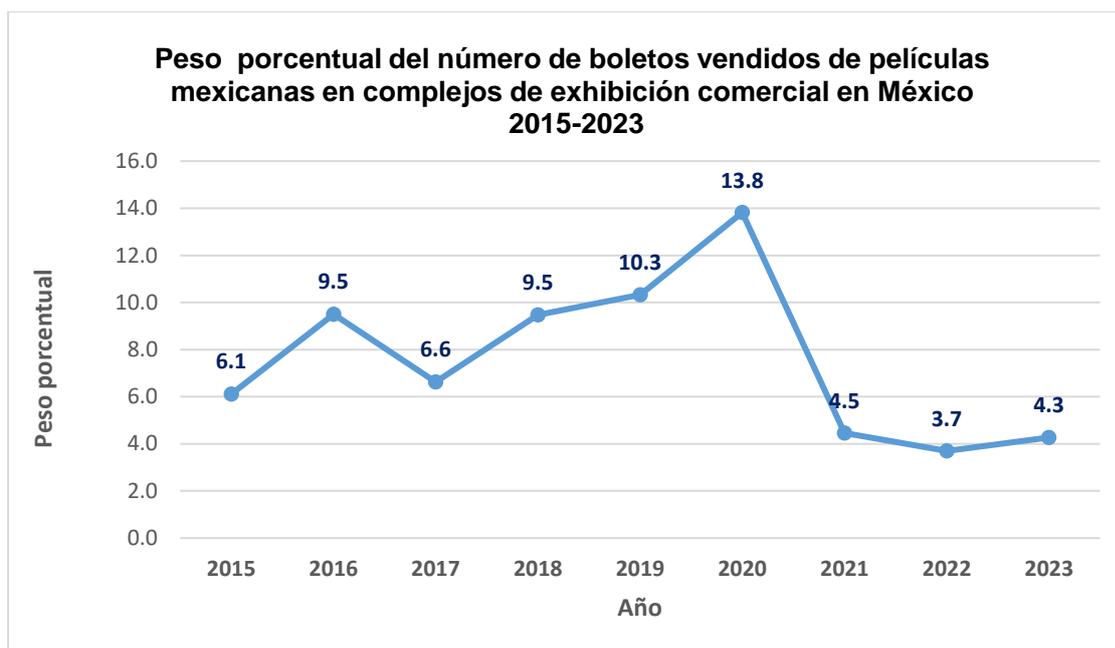


Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

En 2023 el total de boletos vendidos en la taquilla de los complejos de exhibición comercial de México fue de 128 millones de boletos a un precio promedio de 66.89 pesos mexicanos que, traducidos a ingresos de taquilla, representaron 14,755 millones de pesos mexicanos. Si suponemos que cada boleto es usado por una persona, la cifra de los boletos nos da una primera referencia del número de gente que asiste a las salas. Por supuesto que no es la cifra real porque una misma persona pudo haber asistido varias veces al cine y, por lo tanto, comprar varios boletos a lo largo del año.

Si comparamos el porcentaje de boletos vendidos para consumo de películas mexicanas frente al total de los otros boletos vendidos, veremos que el peso porcentual de la taquilla mexicana de 2015 a 2023 es muy bajo.

Gráfica 32



Fuente: elaboración propia con base en los datos del Anuario Estadístico de Cine 2023 de Imcine.

De 2015 a 2019, el peso porcentual fue de entre el 6.1 % y el 10.3 %, siendo el 2019 el año con mayor participación hasta antes de la pandemia. Para 2020, aunque el total de boletos vendidos apenas fue de 55 millones, el 13.8% fue de boletos de películas mexicanas. Estos 7.6 millones de boletos, aunque pocos por el contexto, han significado, en términos de proporción sobre el volumen total de boletos vendidos/comprados, el porcentaje más alto.

De 2021 a 2023, como ya se mencionó, las salas no logran llenarse como antes, la venta/compra de boletos sigue creciendo a marchas forzadas y la proporción de boletos para el cine mexicano también, reportando un 4.3 % de participación en 2021, un 3.7 en 2022 y un 4.3% en 2023.

Las producciones suben, el número de estrenos también, pero la proporción de la gente que consume cine en las salas de exhibición comercial presenta otro comportamiento que, como ya se dijo antes, están estrechamente ligados al crecimiento de nuevas prácticas de consumo, orientadas a las plataformas digitales que la pandemia aceleró.

La industria lo tiene claro y es por ello que recientemente las estadísticas han empezado a medir la exhibición, estrenos y audiencias que se realizan a través de estas plataformas que implica también un cambio en las formas de conteo y registro, que se han

complejizado, pues no es lo mismo contabilizar el número de boletos vendidos o personas asistentes a las salas de exhibición, que contabilizar números y tiempos de vistas de un contenido digital, suscripciones a las plataformas digitales y tratar de obtener los datos de audiencia de empresas como Netflix o Amazon , etc.

Luego de mirar las cifras de los boletos vendidos/comprados, seguramente la siguiente pregunta que podría surgir es, de esos boletos adquiridos por las personas para ver películas mexicanas, ¿qué películas son las que más se ven? Pero sin olvidar claro que es lo que la gente ve, de un universo acotado de películas mexicanas exhibidas, que como sabemos no son todas las que se producen.

De las películas que llegaron a las pantallas de los complejos de exhibición comercial en 2023, el top 10 de las películas mexicanas que reporta Canacine es el siguiente:

**Cuadro 6. Top 10 de películas mexicanas más taquilleras de 2023:
ingresos, asistentes y distribuidoras**

No.	Película	Ingresos (Millones de pesos mexicanos)	Asistentes (Millones de asistentes)	Distribuidoras
1	Radical	208,308,682.00	3,203,105	Videocine
2	Infelices para Siempre	101,738,336.00	1,780,942	Videocine
3	¡Que Viva México!	74,479,896.00	1,096,425	Sony
4	Sobreviviendo Mis XV	63,969,643.00	1,042,836	Videocine
5	Papá o Mamá	52,402,247.00	817,883	Videocine
6	Huesera	37,132,083.00	779,765	Cinépolis Dist.
7	Heroico	31,825,015.00	484,350	Cinépolis Dist.
8	Cómo matar a Mamá	26,264,257.00	391,341	Disney
9	Welcome al norte	25,997,293.00	448,877	Disney
10	Señora Influencer	24,070,749.00	392,209	Cinépolis Dist.

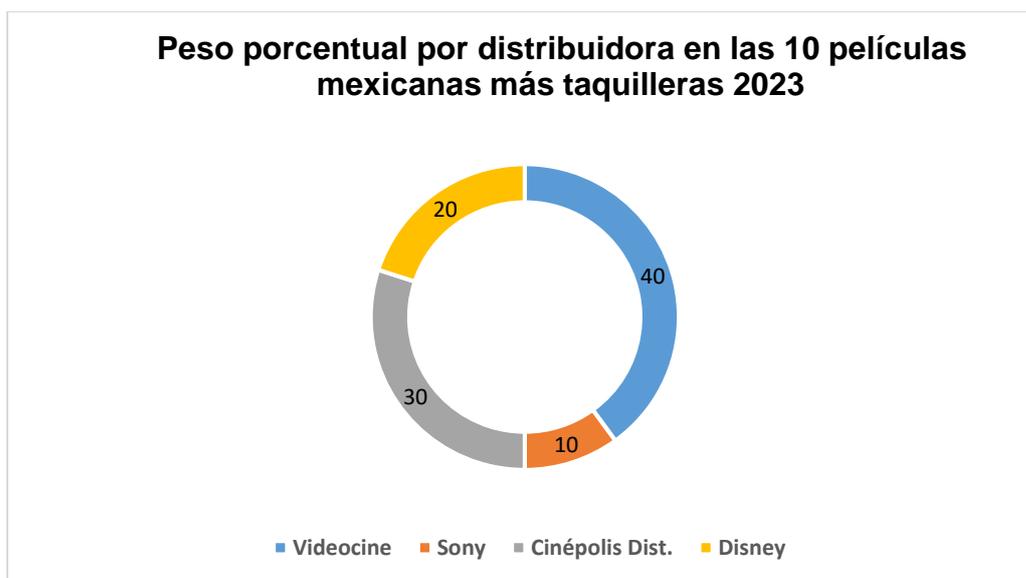
Fuente: Canacine, 2023, Resultados finales.

La más taquillera con 208, 308,682 millones de pesos de ingresos fue la película *Radical*, una película dirigida por Christopher Zalla y protagonizada por Eugenio Derbez que, según las sinopsis, se trata de un drama basado en una historia real.

Le sigue *Infelices para siempre*, una comedia de romance dirigida por Noé Santillán-López con un ingreso registrado de 101, 738, 336 millones de pesos y, en tercer lugar,

¡Que Viva México! Bajo la batuta del director de cine Luis Estrada, conocido por llevar a la pantalla filmes con corte de crítica política que rayan en el drama, la sátira y la comedia. De las 10 películas mexicanas mayormente consumidas en las pantallas comerciales de México, la distribuidora con más presencia es Videocine con el 40% y que, además, es la distribuidora de los dos primeros lugares del top 10. Le sigue Cinépolis Dist., con el 30%, Disney con el 20% y Sony con el 10% distribuidora de la película ¡Que Viva México! Que logrón un ingreso de 74, 479,896 millones de pesos durante 2023.

Gráfica 33



Fuente: elaboración propia con base en datos de Canacine, 2023, Resultados finales

Es importante apuntar que otro factor importante en cuanto al consumo de cine mexicano, es el número de semanas que las películas permanecen en la cartelera y el número de pantallas en las que se exhiben.

Para 2023, de las 95 películas mexicanas que se estrenaron en los complejos de exhibición comercial la película que duró más semanas exhibida fue *Huesera*, dirigida por Michelle Garza Cervera con 15 semanas. Esta película forma parte del to de las 10 más vistas durante 2023, ocupando el puesto número seis, con un ingreso de taquilla de 37, 132,083.00 millones de pesos.

Le siguen, con 14 semanas de exhibición: *Home Is Somewhere Else* dirigida por Carlos Hagerman y Jorge Villalobos, *Los plebes* bajo la dirección de Eduardo Giralt Brun y Emmanuel Massu, *Dioses de México* bajo la batuta de Helmut Dosantos y *Manto de gemas* dirigida por Natalia López.

Si observamos el número de pantallas en las que fueron exhibidas cada una de estas películas, se nota una gran diferencia. Por ejemplo, *Huesera* tuvo presencia en 1, 213 pantallas. De las cuatro películas que comparten las mismas 14 semanas de exhibición, la que estuvo en un mayor número de pantallas exhibida fue *Manto de gemas* con 32 pantallas, seguida de *Home Is Somewhere Else* en 30 pantallas. En el caso de *Dioses de México* y *Los plebes*, el número de pantallas en las que fueron expuestas fueron mínimas, la primera estuvo en tres pantallas y la segunda en solo una.

Si se revisa el número de boletos vendidos de estas películas, es impresionante ver que las dos películas exhibidas en menos pantallas lograron tener una taquilla muy superior al de las películas que estuvieron en más pantallas.

Por ejemplo, la película de *Los plebes*, expuesta en una sola pantalla, logró vender en 14 semanas 4, 047 boletos, que en términos de ingresos equivalen a 208, 475 pesos mexicanos.

En contraste, *Manto de gemas*, exhibida en 32 pantallas logró vender, en 14 semanas 2859, que equivalen a 148, 894 pesos mexicanos, esto es 1, 188 boletos menos que *Los plebes*.

Evidentemente, para explicar este comportamiento, las variable cualitativas son muy importantes, por ejemplo, se tendría que hacer un análisis de la ubicación geográfica de los complejos para saber dónde están ubicadas las pantallas, la accesibilidad a dichas pantallas, si están en complejos comerciales céntricos dentro de cada ciudad o no, si cuentan con estacionamiento, etc. La seguridad de las ciudades también es un factor que Imcine ha trabajado en sus estudios recientes sobre los factores de la “no asistencia” al cine. Asimismo, la temática de cada película, sin duda, es un determinante en las preferencias de los consumidores (audiencias). En el caso de *Los plebes*, este es un largometraje documental sobre un grupo de sicarios jóvenes de Sinaloa, donde el director muestra escenas de la vida cotidiana de estos personajes.

Contenidos como estos tienden a atraer por muchos factores que pueden ir desde una simple curiosidad hasta el morbo. En México, las películas relacionadas con temáticas sobre sicarios o el narcotráfico han tenido muy buena aceptación en una gran parte de las audiencias.

En el caso del *Manto de gemas*, esta película es un largometraje de ficción realizada en coproducción entre México-Argentina-Estados Unidos que retrata un drama en una localidad rural mexicana.

Al final, una de las cuestiones que habrá que hacer en los años próximos es conocer más sobre las nuevas prácticas de consumos de las personas, y en este caso, del cine.

El número de boletos vendidos/comprados es un dato que sirve para observar parte de las dinámicas del cine, pero también existen otros datos a los que habrá que apuntar próximamente y sumarlos a la información ya disponible.

Por ejemplo, en cuanto al gasto de los hogares, el Imcine reportó que en el 2022 el “92 % de los hogares en México no gastaron en cine”, pero de esos que no gastaron en cine no sabemos si realmente asistieron a alguna proyección de una película en los espacios del circuito cultural que revisamos, de los cuales el 75% son de acceso gratuito al cine. Este es un ejemplo de la necesidad de conocer más y mejor ciertas dinámicas de los consumidores mexicanos de cine.

En párrafos anteriores se mencionaba que el reto de contar con información más detallada era muy importante. El Imcine en su ejercicio reciente para monitorear el “no consumo” de cine (Ver anuarios 2022 y 2023 de Imcine) reportó que de la población de 18 y más años en México, el 17.6 % no mostró ningún interés por las proyecciones de películas y 24.2 % dejó de ir al cine o al teatro por temor a ser víctima de algún delito (Imcine, 2023), lo que nos lleva a pensar en estos factores externos a la industria cinematográfica pero que, al ser parte de los contextos de las y los consumidoras/es de cine, impactan en la asistencia a las salas de exhibición de todo tipo.

La tarea, sin duda, es larga y un buen pretexto para seguir profundizando sobre estos temas que son parte del quehacer de varios agentes de la vida cultural, entre los que están las y los economistas de la cultura, así como las y los gestores culturales que laboran desde distintas trincheras.

Reflexiones finales

A lo largo de este documento se pretendió ofrecer una primera aproximación a algunos elementos que conforman la industria del cine mexicano, incluyendo un enmarque teórico sobre la Economía de la cultura, las industrias culturales y creativas, la economía del cine, así como un punteo de algunos los momentos clave en la historia del cine mexicano desde sus inicios en 1895.

Sin duda esta parte era fundamental para enmarcar el presente tema de trabajo en las líneas de conocimiento e investigación de nuestro Máster y en los ejes que, desde hace algunos años, están en las agendas de las políticas públicas culturales y económicas a nivel internacional.

Para entrar de forma más concreta a la industria del cine mexicano, este trabajo tuvo el objetivo de indagar sobre la información disponible acerca del cine nacional, qué estadísticas existen, quienes las publican y qué datos consideran. De ahí se escogieron algunos puntos para poder “dibujar” un breve panorama de la situación del cine mexicano en los últimos años, poniendo el acento en el periodo 2015-2023, principalmente en los capítulos 3 y 4.

En un contexto donde en México se dice que actualmente se hace mucho cine, resultaba interesante mirar algunas cifras y observar si en realidad la producción actual del cine ha crecido en relación a periodos de tiempo previos: qué se produce, cuánto de lo que se produce se estrena y donde se exhibe y se ve.

Ello se tornaba interesante por la continua percepción de las y los mexicanos acerca de que en el país no se hace cine y, si se llega a hacer, es de mala calidad. Asimismo, recurrentemente el gremio de los cineastas, investigadores y críticos de cine opinan que el cine mexicano no se exhibe y no se ve.

Si el cine mexicano no se está consumiendo, si no se siente una mayor producción por parte de las audiencias, algo está pasando. La realidad, según lo observado en el trabajo es que en efecto, en los últimos años se registró un incremento significativo del número de películas mexicanas realizadas, al grado de superar el nivel de producciones de cualquier momento de la historia del cine nacional, incluyendo sus años de bonanza. Pero lo que no ha cambiado es la proporción de películas mexicanas que se estrenan anualmente en los complejos de exhibición comercial, que provoca que un gran número de esas muchas películas que se dicen producir, no lleguen a las pantallas, o en el mejor

de los casos, lleguen únicamente a ciertas pantallas, durante pocas semanas y en horarios donde el grueso de la población difícilmente podría asistir.

Al respecto, María Novaro actual titular del Imcine y productora de películas desde hace varias décadas ha expresado en distintos foros su preocupación sobre lo que está sucediendo con el cine mexicano actualmente.

La situación que se vive desde los años noventa se le atribuye a las políticas establecidas durante ese periodo “que empezaron a alejar el cine mexicano de las personas, a disminuir el cine mexicanos de las consciencias de los mexicanos” (Novaro, 2023).

Desde entonces la comunidad del cine y la actual administración del Imcine ha repetido que es necesario “restituir la relación que todos los mexicanos teníamos antes con el cine mexicano y que se rompió, se desgarró, se complicó” (Novaro, 2023).

Es justo en los años noventa cuando empezaron a surgir los complejos comerciales de exhibición que revisamos en el capítulo 4 y que, prácticamente, representan un duopolio que domina el mercado de las salas de exhibición, a través de las empresas Cinemex y Cinépolis. Estas exhibidoras por lo general programan un 80 % de películas que no son mexicanas, pero tampoco es que programen una oferta que muestre la diversidad de producciones fílmicas de otros países, simplemente se dedican a programar, prioritariamente, las películas de la industria de Hollywood.

El control de las salas comerciales forma parte de las barreras de entrada del grueso de los cineastas mexicanos a las pantallas de exhibición comercial.

A ello, hay que sumarle que los reportes de los años post-pandemia, muestran muchas salas vacías, ¿será que la gente ya no ve tanto cine?, ¿o que lo ve en otros circuitos? El consumo de cine en las plataformas digitales se ha intensificado en parte por la pandemia, por el incremento de la disponibilidad de dispositivos móviles, de internet y por las posibilidades de otras prácticas de consumo audiovisual que te brindan las plataformas, como: ver cine desde la comodidad de la casa, la oficina, el autobús, el avión, ver la película por tiempos, hasta terminarla en varios días, pausarle, regresarle, etcétera.

En México hay talento y mucho, en todas los eslabones de la cadena de producción, pero no es muy visible, porque además, lo que mayoritariamente se logra colar por la puerta del duopolio de la exhibición, son películas “palomeras”, ligeras, que entretienen pero que no logran mostrar el grueso del talento nacional. Al parecer ese se queda fuera, en los festivales extranjeros, en las premiaciones, en circuitos que no están al alcance del promedio de las personas que consumen cine.

De cara al próximo cambio de gobierno en México y, una muy posible continuidad de lo que ya se hace y no en el campo del cine, uno de los grandes retos será el tema de la exhibición que, además, se ha complejizado por la variable digital y su impacto en las prácticas de consumo.

Lo que nos lleva a preguntarnos si la estrategia de recuperar espacios de exhibición “tradicionales” de cine, como las pantallas o salas, para poder proyectar el cine mexicano es suficiente o además se necesitaría recuperar o re-pensar la experiencia de asistir a las salas de cine y en general de ver cine.

Están también los retos en las relaciones de comercio con los países vecinos del norte a través del TLCAN, hoy T-MEC, que fue ratificado a finales de 2018.

Otros retos van encaminados a la construcción de herramientas para monitorear los consumos de manera más detallada, de contar con un número mayor de estadísticas que puedan dar cuenta de las muchas realidades que se suscitan en el territorio mexicano y emplear esa información para diseñar mejores estrategias para el impulso del cine.

De mi parte, en este primer acercamiento al tema, me quedo con más preguntas que respuestas y con el ánimo de seguir madurando las reflexiones alrededor del cine que, además de la posibilidad de congelar la imagen y el sonido en el tiempo a través de sus producciones, nos permite mirarnos, escucharnos, conocer otras lenguas, otros paisajes, otras narrativas y tener una memoria de lo que acontece en nuestro tiempo.

Fuentes consultadas.

- Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. (2023). Historia de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Recuperado de <https://www.amacc.org.mx>
- Aguado, L. F., Palma, L., & Pulido Pavón, N. (2017). 50 años de economía de la cultura. Explorando sus raíces en la historia del pensamiento económico. *Cuadernos de Economía*, 36(70), 197-225. <https://doi.org/10.15446/cuad.econ.v36n70.53813>
- Badillo, R. (2021, julio 17). *Nuevo cine mexicano: ¿Por qué se le llama así y quiénes son sus máximos exponentes?* El Heraldo de México. Recuperado de <https://heraldodemexico.com.mx/espectaculos/2021/7/17/nuevo-cine-mexicano-por-que-se-le-llama-asi-quienes-son-sus-maximos-exponentes-317171.html>
- Baumol, W., & Bowen, W. (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma*. New York, NY: Twentieth Century Found.
- Benhamou, F. (2014). *Economía del patrimonio cultural*. Ariel.
- British, Council (s.f.). *Creative cities. What are Creative industries and Creative economy*. [En línea]. Disponible en: http://creativecities.britishcouncil.org/creative-industries/what_are_creative_industries_and_creative_economy. [Último acceso: 25 de octubre de 2014].
- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, Secretaría General, Secretaría de Servicios Parlamentarios. (2021). *Ley Federal de Cinematografía*. (Versión PDF para vista en dispositivo móvil Android y Apple iOS). Última reforma publicada DOF 22-03-2021. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/142_220321.pdf
- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, Secretaría General, Secretaría de Servicios Parlamentarios. (2001). *Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía*. Diario Oficial de la Federación. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/regley/Reg_Ley_Fed_Cinematografia.pdf
- Cameron, S. (2003). El cine. En R. Towse (Ed.), *Manual de economía de la cultura* (pp. 137-143). Fundación Autor.
- Cinema 23. (s.f.). *La Época de Oro del Cine Mexicano*. Recuperado de <https://cinema23.com/blog/trayecto23/la-epoca-de-oro-del-cine-mexicano/>
- Cinema 23. (s.f.). *Una nueva era en el cine mexicano: El cine mexicano de fin de siglo*. Recuperado de <https://cinema23.com/blog/trayecto23/una-nueva-era-en-el-cine-mexicano/>
- Conaculta. (2016, febrero 8). *Acerca de Conaculta*. Secretaría de Cultura. https://www.cultura.gob.mx/acerca_de/

- Crusafon, Carmina (1999) *El espacio audiovisual europeo: análisis de la industria audiovisual y de las políticas europeas en la década de los noventa*, tesis doctoral, Bellatera, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Cruz Quintana, F. (2011, agosto 31). Breve desarrollo histórico-estructural de la industria mexicana de cine. *Revista Mexicana de Comunicación*. Recuperado de http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2011/08/31/breve-desarrollo-historico-estructural-de-la-industria-mexicana-de-cine/#_edn10
- Estudios Churubusco. (2021). *Quiénes somos*. Recuperado de <https://estudioschurubusco.com/quienes-somos/>
- Fernández Blanco, V. (1995). *La demanda de cine en España. 1968-1992*. Facultad de Economía y Empresa, Universidad de Oviedo.
- FilmAffinity. (s.f.). *Premios Ariel 1995*. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/award-edition-movie.php?edition-id=ariel_1995&movie-id=336235
- García Riera, E. (1972, junio). Cuando el cine mexicano se hizo industria. *Revista de la Universidad de México*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0f4212d4-1efe-4f22-a13e-0e5a158c3f62/cuando-el-cine-mexicano-se-hizo-industria>
- Gutiérrez-Navratil, F. (2024, febrero 21). *La industria cinematográfica* [Diapositivas de PowerPoint]. Facultad de Comercio, Universidad de Valladolid. URL (si está disponible)
- Hernández Jiménez, O. (2024, febrero 15). ¿Qué fue el “Cine de ficheras”? Películas y actrices que destacaron. *UnoTV*. Recuperado de <https://www.unotv.com>
- Herrero Prieto, L. C. (2019). Economía de la arqueología: valor e impacto económico del patrimonio arqueológico. *Cuadernos Económicos De ICE*, (98). <https://doi.org/10.32796/cice.2019.98.6945>
- Herrero, L. (2001). Economía del Patrimonio Histórico. *Información Comercial Española, ICE: Revista de economía*, (792), 151-167. http://portal.unesco.org/culture/en/files/30850/11467401723cultural_stat_es.pdf/cultural_stat_es.pdf.
- Howkins, J. (2002). *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas* (1st ed.). Penguin.

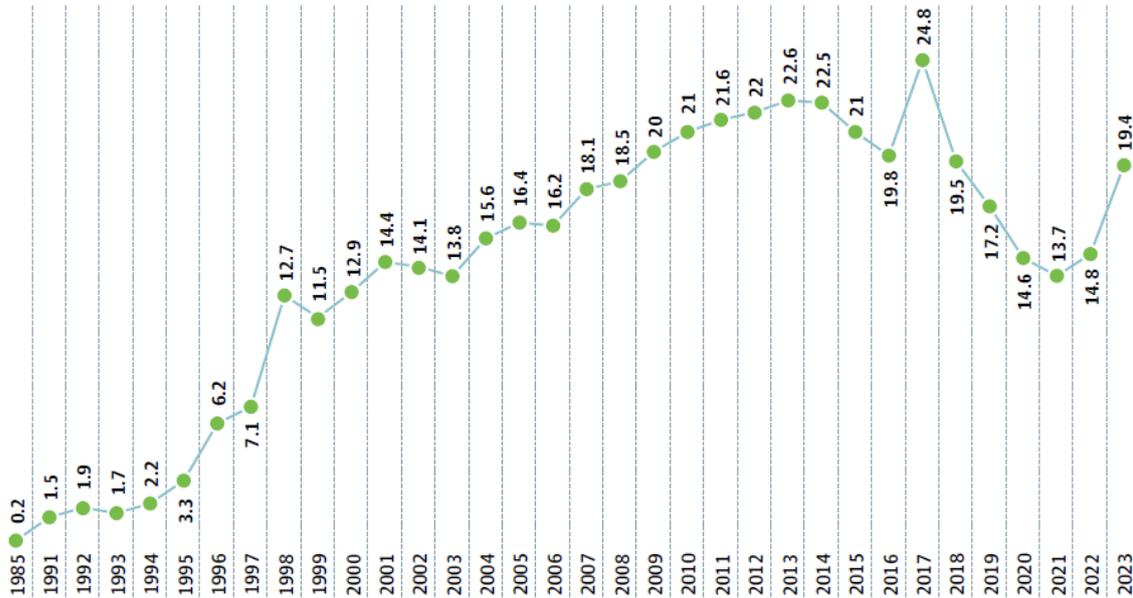
- Ibermedia. (s.f.). *Historia del cine mexicano*. Recuperado de <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-mexicano/>
- Instituto Mexicano de Cinematografía. (2015). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano, 2015*. Conaculta.
- Instituto Mexicano de Cinematografía. (2016). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2016*. Secretaría de Cultura, Gobierno de México.
- Instituto Mexicano de Cinematografía. (2017). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2017*. Secretaría de Cultura, Gobierno de México.
- Instituto Mexicano de Cinematografía. (2018). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2018*. Secretaría de Cultura, Gobierno de México.
- Instituto Mexicano de Cinematografía. (2019). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2019*. Secretaría de Cultura, Gobierno de México.
- Instituto Mexicano de Cinematografía. (2020). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2020*. Secretaría de Cultura, Gobierno de México.
- Instituto Mexicano de Cinematografía. (2021). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2021*. Secretaría de Cultura, Gobierno de México.
- Instituto Mexicano de Cinematografía. (2022). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2022*. Secretaría de Cultura, Gobierno de México.
- Instituto Mexicano de Cinematografía. (2023). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2023*. Secretaría de Cultura, Gobierno de México.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2016, junio 30). *Cuenta Satélite de la Cultura de México, 2014* (Boletín de Prensa Núm. 271/16). Recuperado de https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2016/especiales/especiales2016_06_06.pdf
- Kanzler, M., & Simone, P. (2021). *FOCUS 2021 World Film Market Trends/Tendances du marché mondial*. European Audiovisual Observatory.
- MacBride, S., et al. (1980). *Un solo mundo, voces múltiples: Comunicación e información en nuestro tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Piva, J. M., Padilla Pérez, R., Schatán Pérez, C., & Vega Montoya, V. (2010). *La industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor*. CEPAL, Serie estudios y perspectivas No. 122.
- National Geographic. (s.f.). *Hermanos Lumière y el nacimiento del cine*. Recuperado de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/hermanos-lumiere-y-nacimiento-cine_12264

- Novaro, M. (2023, octubre 18). *El cine mexicano* [Charla]. Feria Internacional del Libro del Zócalo, Ciudad de México, México.
- Palma, L. A., & Aguado, L. F. (2010). Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía. *Revista de Economía Institucional*, 12(22), 129-165.
- Procine. (2021, noviembre 3). *Santa, la primera película sonora en México cumple 90 años desde el inicio de su rodaje*. Recuperado de <https://procine.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/santa-la-primera-pelicula-sonora-en-mexico-cumple-90-anos-desde-el-inicio-de-su-rodaje>
- Rascón, Cristina (2009). *La economía del arte*. China: Nostra Ediciones México.
- Reyes, M., & Linares, J. (Eds.). (2013). *Economía y Cultura*. México: Facultad de Economía, UNAM y UACM. (Introducción, pp. 11-30).
- Ruiz Durán, C., Hernández García, V. H., Sánchez Gómez, J., Aguilar Ramos, L. H., Alonso Prieto, J. Á., & Sosa Onofre, E. (2019, diciembre). *Impacto de la Industria Cinematográfica en la Economía Mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México. Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.
- SEGOB. (2014, mayo 9). *Programa Institucional del Instituto Mexicano de Cinematografía 2014-2018* (apartado B.2 Apoyo a cortometrajes). Diario Oficial de la Federación. https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5344056&fecha=09/05/2014#qsc.tab=0
- Towse, R. (Ed.). (2003). *Manual de economía de la cultura*. Madrid: Fundación Autor. (Introducción, pp. 20-39).
- UNCTAD. (s.f.). *Programa de Economía Creativa*. Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo. <https://unctad.org/es/node/27530>
- UNESCO (2000). *Culture, trade and globalization. Questions and Answers*. División of Creativity, Cultural Industries and Copyright Sector for Culture Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001213/121360e.pdf>
- UNESCO. (1982, noviembre). *Informe final: Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982*. París, Francia.
- UNESCO. (1990). *Programa de acción, decenio mundial para el desarrollo cultural 1988-1997*. París, Francia.
- United Nations (2008). *Creative Economy Report*.
- United Nations (2010) *Creative Economy Report*

- Yebra, C., & Pablo-Martí, F. (2001). Economía del cine y del sector audiovisual en España. *Información Comercial Española, ICE: Revista de economía*, (792), 124-138.
- Zavala, L. (2020). Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo. En A. Kelly Hopfenblatt, J. Aristizábal Santa, & L. Zavala (Comps. y Eds.), *Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017)* (pp. 269-306). Editorial Uniagustiniana.

ANEXO

Imagen A. Histórico de costo promedio aproximado por película (millones de pesos)



Nota: para calcular el costo promedio únicamente se consideró la información disponible en fuentes públicas, datos propios y formulario Realizadores cinematográficos y audiovisuales, con un rango de 1 millón de pesos (menor presupuesto) a 90 millones de pesos (mayor presupuesto).

Note: To calculate the average cost, only available information in public sources, internal data and the form for Film and Audiovisual Directors was considered, with a range of 1 million pesos (lowest budget) to 120 million pesos (highest budget).

Fuente: IMCINE con datos del formulario Realizadores cinematográficos en México, diversas fuentes periodísticas y datos propios.

Source: IMCINE with data from RTC, the form for Film Directors in Mexico, film festivals, various journalistic media and internal data.

Fuente: Imcine, 2023, p. 57