

La Mexicanidad desde el cine mexicano¹

Einer David Tah Ayala²

Resumen

La invención del cine trajo un nuevo aporte al entretenimiento y ocio en la historia del mundo. Para el caso de México, la llegada del cine, y la generación de una industria alrededor de éste, proporcionó una herramienta muy útil para diferentes elementos de la vida pública, interior y exterior del país, al servir como formador de identidad. En ese sentido, el siguiente escrito tiene como objetivo analizar la identidad mexicana a través de la producción cinematográfica nacional. El trabajo analiza los periodos gubernamentales, desde la llegada del cinematógrafo a México hasta la actualidad. El argumento del trabajo es que la influencia de las prioridades de cada periodo gubernamental respecto al cine, el mercado interno y la aparición y desaparición de los aparatos de financiamiento nacionales marcaron sus temáticas influyendo en dos vías: la primera, en la formación de una identidad nacional y, la segunda, la exposición de esa identidad hacia el exterior, pasando de un periodo de exaltación nacional y amplia exhibición –en la época de oro–; descenso en la cantidad y calidad de producciones con una formación de cine de arte, con influencia europea –décadas de 1970 y 1980, después del fin de los organismos de financiamiento–; hasta llegar a la muestra filmica de la realidad local a través de un cine artístico, en coproducción, tanto con otros países como con la iniciativa privada –década de 1990 hasta la actualidad–.

Palabras clave: cine mexicano, identidad nacional, política, política exterior, imagen nacional

Abstract

The invention of cinema brought a new contribution to entertainment and leisure in the history of the world. In the case of Mexico, the appearance of the cinema, and the generation of an industry around it, provided a useful tool for different elements of public life, inside and outside the country, by serving as an identity maker. In that sense, the writing aims to analyze national identity through Mexican cinema. The work analyzes the governmental periods, from the arrival of the cinematograph in Mexico to the present. The argument of the work is that the influence of the priorities of each government period regarding the cinema, the internal market and the appearance and disappearance of the national funding structure marked the themes of the national cinema influencing two

1 El presente artículo es producto del proyecto de investigación titulado “Nacionalismo, cine y política exterior de México”, con Clave de Unidad Programática (CUP) 2IEI2003, registrado en la Universidad del Mar, campus Huatulco, en el estado de Oaxaca, México.

2 Doctor en Estudios del Desarrollo Global por la Universidad Autónoma de Baja California. Profesor-Investigador de Tiempo completo en la Universidad del Mar, campus Huatulco. Líneas de Investigación: identidad, nacionalismo, política exterior de México. Correo: einer.david@huatulco.umar.mx ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8293-9852>

ways: the first, in the formation of a national identity and, the second, the exhibition of that identity abroad, passing from a period of national exaltation and wide exhibition – in the *Época de Oro*–; decrease in the quantity and quality of productions with an art cinema formation, with European influence –in the 1970s and 1980s, after the end of the funding organisms–; until arriving at the film sample of the local reality through an artistic cinema, in co-production, both with other countries and with the private initiative –1990s to the present–.

Keywords: Mexican cinema, national identity, politics, foreign policy, national image

La identidad nacional y el “poder blando” como herramienta de diplomacia para México

La disciplina y la acción de las relaciones internacionales utilizan muchas herramientas y procesos para desarrollarse y aplicarse. La aplicación de la política exterior por parte de los Estados está relacionada con los factores con los que cuenta y con el escenario internacional. De esta manera, los Estados plantean sus objetivos de política exterior a partir de sus intereses, una vez establecidos, diseñan las estrategias que llegarán a ser aplicadas para su cumplimiento. En ese sentido, la aplicación de estos objetivos dependerá de la capacidad de negociación con la que cuenta cada Estado en su relación con el exterior, dependiendo de los factores endógenos con los que cuenta y los factores exógenos que el escenario internacional establece (Velázquez, 2007, pp. 33-37).

Dentro del poder de negociación, los factores endógenos están compuestos por los elementos tangibles y los intangibles. Así, los elementos tangibles contemplan a todos aquellos que pueden ser cuantificables o visibles –geografía nacional, recursos naturales, agricultura e industria, población, el sector militar, entre otros–. Por su parte, los elementos intangibles están compuestos por aquellos que llevan un sentido ideológico –sistema político, estabilidad política, la cohesión social o la ideología del Estado, entre otros– (Velázquez, 2007, p. 37).

La importancia del poder blando para las relaciones internacionales

En las Relaciones Internacionales, la diplomacia trata de sustituir a las acciones bélicas para el cumplimiento de los objetivos de los Estados. Fue necesario buscar un “espacio” de diálogo y negociación entre los Estados donde estos puedan llegar a acuerdos alternativos al conflicto. De igual manera, la diplomacia necesita de “armas” para establecer ese diálogo. Una de esas herramientas es el “poder blando” propuesto por Joseph Nye como una alternativa al poder bélico –o duro– que tienen los Estados para tener influencia en el medio internacional.

Joseph Nye dividió la influencia del Estado en el escenario internacional argumentando que existen tres tipos de poder: el poder duro –o *Hard Power*– o recursos militares y económicos del Estado; el poder suave –poder blando o *Soft Power*– que retoma

los factores como las instituciones, ideas, valores, la cultura del país o la legitimidad de las acciones en el escenario internacional y, en tercer lugar, el poder inteligente –o Smart Power– que integra a la diplomacia, la defensa y las herramientas aplicadas en los otros dos poderes (Aguirre, 2011, p. 206).

Joseph Nye define el poder blando como “la habilidad de obtener lo que quieres a través de la atracción antes que a través de la coerción o de recompensas. Surge del atractivo de la cultura de un país, de sus ideales políticos y de sus políticas” (Nye, 2010, p. 118). Es decir, el poder blando utiliza los factores tangibles e intangibles del Estado para buscar influir en las decisiones de los otros sin tener que recurrir a los medios bélicos. La utilización de sus factores propios genera una imagen nacional que le sirve a los países para mantener su reputación y que le sirve como mecanismo de control alterno (Saavedra, 2012, p. 139) y que fortalece la influencia internacional al estar basado en aspectos centrales de su identidad como país. Medios como el cine, el sistema político, la importancia de sus empresas o personajes sociales de notoriedad –deportistas, intelectuales, periodistas, actores o directores y músicos– generan una reputación al exterior que puede marcar el rumbo de influencia (Carreño, 2012, pp. 177-178).

Para el cumplimiento exitoso o eficaz de poder blando, la cultura debía tomar un papel importante desde la diplomacia. Es decir, el Estado crea un principio o aplica una política de diplomacia cultural –entendida como el papel que desempeñan los elementos culturales en las relaciones internacionales y el intercambio de elementos entre los países– (Saddiki, 2009, p. 109), con el objetivo de reforzar la influencia que un Estado puede tener sobre otro, para generar una similitud entre ambos países o, en un momento dado, generar alianzas. Siguiendo esta lógica, los países distinguen sus similitudes o diferencias. En caso de existir similitudes, los gobiernos buscan resaltarlas y así establecer un marco de conocimiento compartido con quienes puedan cooperar o establecer todo tipo de alianzas; mientras que si existen diferencias, las relaciones entre ambos sigue un camino para acortar esas diferencias y establecer una relación cordial de cooperación o alianza, en la medida de lo posible, o de enemistad directa. En otras palabras, los países constantemente forman lazos entre sí que los lleve al mantenimiento de la paz internacional generando conocimientos compartidos, en este caso, desde la cultura.

Para el cumplimiento de sus fines, el “poder blando” cuenta con tres recursos principales: la cultura, los valores políticos y la política exterior. Con la aplicación formal de estos recursos, los Estados establecen su lugar en el escenario internacional demostrando su cultura, y haciendo coincidir su política interna y externa para hacer cumplir sus objetivos y así satisfacer sus necesidades. En otras palabras, el poder blando es un componente de la política exterior de los Estados, destinado a generar influencias y disimular las diferencias con los Estados que no compartan sus similitudes para evitar las posibles disputas. De

esta manera, el poder blando genera un prestigio global de un país que marca un rumbo de reconocimiento donde retoma los elementos no solo de poder duro sino también del blando donde la colectividad y la elite nacional marcan un acuerdo para conseguirlo (Carreño, 2012, pp. 177-178).

El poder blando como herramienta también favorece la utilización de la paradiplomacia –es decir, entablar relaciones diplomáticas desde regiones internas u organismos locales con organismos exteriores que le ayuden a consolidar una imagen internacional– a través de la manifestación de su imagen hacia el exterior. Ejemplo de esto pueden ser las federaciones locales deportivas dentro de los organismos internacionales de sus respectivos deportes, el uso de los países y las ciudades como marcas y el apoyo gubernamental a instancias culturales locales para su exportación. El cine, la televisión, la música y el deporte aportan a la generación de esta imagen y percepción externa que abona a la paradiplomacia y refuerza, o disminuye, los valores que considera ideales para extender su posición en el escenario internacional.

Con respecto al cine, algunos países –como Estados Unidos– lo han utilizado como uno de sus métodos de influencia. Durante la aplicación de su política de la Buena Vecindad, Estados Unidos buscó influir y fortalecer su presencia en América Latina. La expansión de la *American way of life*, por medio del cine, propició que la forma de vestir, comportarse y “la cotidianidad” estadounidense influyeran en la visión del mundo latinoamericano. Ejemplo de esta influencia en la cotidianidad fue la disminución de ventas de camisetas en el mercado argentino durante la década de 1930 debido a que en la película *Sucedió una noche* (*It happened one night*, Dir. Frank Capra, 1934), el actor Clark Gable, al quitarse la camisa para entrar a la cama, no llevaba puesta camiseta, ocasionando que las ventas de estas mercancías disminuyeran drásticamente (King, 1990, p. 33). De esta manera, las producciones estadounidenses tomaron conciencia de la influencia que tienen en las sociedades lejanas con tan solo un producto cinematográfico.

La construcción de “significaciones” y la imagen de México en sus relaciones internacionales

Igual que los organismos deportivos requieren de ciertas facultades diplomáticas para su funcionamiento y, a través de esto, generan una imagen internacional, movimientos como el muralismo mexicano le otorgaron prestigio al país en el exterior. El movimiento muralista en México inició en 1921 por instancia de José Vasconcelos quien, como Secretario de Educación Pública dentro del gobierno Álvaro Obregón, comisionó a distintos artistas a realizar una serie de murales en distintas paredes de la Secretaría Nacional y la Escuela Nacional Preparatoria. Con esta iniciativa comenzó la Escuela Muralista Mexicana no solamente como corriente artística sino como movimiento social, político, con aspectos de resistencia y de identidad aportando imágenes que retrataron temas como la revolución,

la lucha de clases o el indigenismo y fomentaron aspectos míticos del imaginario mexicano (Secretaría de Relaciones Exteriores, 2018).

Los artistas más emblemáticos de estos movimientos otorgaron una visión crítica y mítica del país que fortaleció la identidad. Por ejemplo, David Alfaro Siqueiros exaltó la vida de los pueblos, de manera surrealista y expresionista, para influir en el combate político de la mexicanidad. Por su parte, José Clemente Orozco inculcó un sentido mítico a la mexicanidad a pesar de no tener un sentido político del que sí hicieron valer Siqueiros y Rivera. Y finalmente, Diego Rivera narró la historia social y política de México por medio de un estilo de formas planas, simplificadas y decorativas (Secretaría de Relaciones Exteriores, 2018).

Los mensajes que mandaba –y mostraba– el muralismo fueron ajustados por el cine para continuar con la difusión de la cotidianidad mexicana, primero, con adaptaciones cinematográficas de canciones rancheras y, después, llevando al cine a clásicos de la literatura, en un entorno campirano mexicano, con el objetivo de que el público asistente a las salas de cine tuviera un mejor acercamiento con las historias narradas, como en el caso de *Me He de Comer Esa Tuna* (Dir. Miguel Zacarías, 1944) que adaptó la historia de *La Importancia de Llamarse Ernesto* (*The Importance Of Being Earnest*, Oscar Wilde, 1895), situándola en el campo mexicano.

El origen del cine en México como elemento de comunicación de “poder blando”

El nacimiento del movimiento muralista en México propició la construcción de una imagen que retrataba la identidad nacional fuera de las fronteras nacionales. Sin embargo, el muralismo únicamente fue el primer paso de la formación de una imagen de la mexicanidad, que tomó forma y fue consolidada a través de las estampas que le dieron sentido a la visión de México hacia el exterior.

En América Latina, el cine criticaba los estereotipos que transmitía el cine estadounidense. Sin embargo, las imágenes que difundían los países latinoamericanos a través de su cine, además de formar una imagen propia –igualmente cargada de los estereotipos locales que le dan sentido a su localidad, como su forma de vestir, de hablar y de su comportamiento social–, mandaba un mensaje de separación respecto a los elementos sociales que los estadounidenses promulgaban. A pesar de esmerarse en recalcar una diferencia en sus respectivas sociedades, tanto los estadounidenses como los latinoamericanos utilizaban al cine, primero como técnica o medio de autodescripción y, segundo, como escaparate para definir a sus respectivas sociedades.

El cine llegó a México solamente ocho meses después de su aparición en París. El origen francés del cinematógrafo, y el gusto del presidente Porfirio Díaz por los productos

procedentes de aquel país, aseguraron el recibimiento de Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, proyectistas enviados por Louis y Auguste Lumière. El 6 de agosto de 1896 – en uno de los salones del Castillo de Chapultepec –, el presidente Díaz, su familia y miembros cercanos de su gabinete presenciaban las imágenes en movimiento que proyectaba el nuevo aparato. Después de la aprobación presidencial, el cinematógrafo fue presentado al público el 14 de agosto de ese mismo año, en el sótano de la droguería “Plateros” –calle del mismo nombre, hoy Madero– de la Ciudad de México. Años más tarde, la primera sala de cine del país, “El Salón Rojo”, estaría ubicada sobre esa misma calle (Cruz, et al, s/f).

México fue el primer país del continente en aprovechar el cinematógrafo debido a que en Estados Unidos, la utilización del aparato para la proyección estaba bloqueado por un veto impulsado por Thomas Alva Edison. Esta situación internacional generó que en México aparecieran empresarios cuyo negocio se centró en la distribución de los insumos necesarios para impulsar la industria naciente. Durante el Porfiriato, algunos empresarios –como Salvador Toscano, Enrique Rosas y Carlos Mongrand– impulsaron la formación de un circuito cinematográfico en la Ciudad de México –alrededor de 1903– después de un intento “fallido” de hacer llegar las proyecciones filmicas por todo el país por ferrocarril, presentándolas en cafés y tiendas de campaña, y tras las prohibiciones municipales por ser “[...] un entretenimiento corrupto para la clase baja y un foco de excesos lascivos [...]” (King, 1990, p. 33).

Los inicios del cine en México fueron a través de documentales de propaganda que lograron que las salas de proyección –46 salas con capacidad total de 25 mil asientos– estuvieran abarrotadas (Viñas, 1987, p. 37). Prácticamente, el primer actor de México fue Porfirio Díaz al protagonizar *El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec* (1896), primera película filmada en el país, y que al mismo tiempo inauguró el género documental en el país. De esta manera, el cine mexicano está dividido en ciclos donde las películas ayudaron a crear una imagen que reforzó la identidad al interior del país y que servía como imagen para el exterior, tomando los estereotipos generados en el exterior y dándoles nuevos significados. El éxito de las exhibiciones filmicas generó una gran demanda de cine que propició la aparición de nuevos cineastas que, más allá de perseguir fines nacionalistas, se dieron a la tarea de cubrir la constante necesidad de material nuevo. Debido al carácter primitivo del cine de la época, la extensión de las películas se reducía a menos de un minuto de duración. (Cruz, et al, s/f).

En 1898, Salvador Toscano inició su carrera como cineasta y su trabajo dio testimonio de diversos aspectos de la vida cotidiana del país durante el Porfiriato y la revolución. Con esto, el país inició con el género documental que también fue utilizada en la filmación de obras teatrales actuadas. Este proceso coyuntural ayudó a enriquecer el contenido de los mensajes y la aparición de otros cineastas durante esta primera etapa del cine nacional, como Guillermo Becerril, los hermanos Stall, los hermanos Alva y Enrique Rosas. En

ese sentido, Enrique Rosas fue el realizador del primer largometraje mexicano: *Piezas presidenciales en Mérida*, un viaje del presidente Díaz a Yucatán, que también mostraron el comportamiento y la forma de vida de la sociedad mexicana (Dávalos y Ciuk, 2011).

Aunque el cine de ficción comenzó a popularizarse en Europa y Estados Unidos en la década de 1920, en México, la revolución fue el principal tema de las filmaciones que acapararon las salas de cine. Estas filmaciones eran una especie de antecedente de los noticieros actuales al informar, en las ciudades, de los acontecimientos más importantes del conflicto. Sin embargo, no todas las filmaciones eran de corte documental, porque si bien las personas que mostraban eran “personas reales” algunas de las situaciones habían sido dirigidas y actuadas. El triunfo de la revolución institucionalizó los valores revolucionarios –plasmados en la Constitución de 1917– y el nacionalismo. El cine fue uno de los métodos que el país utilizó para contrarrestar las opiniones externas negativas y promover una imagen positiva a través de compañías productoras como Azteca Films, Quetzal Films o Cuauhtémoc Films. Sin embargo, las películas producidas en ese primer momento no lograron su cometido debido a la poca audiencia que tuvieron las películas dramáticas y las imágenes monótonas de los paisajes del campo mexicano en el exterior. El sonido le otorgó al cine nacional un nuevo factor de competitividad internacional, ayudando al objetivo de una visión cada vez más positiva (King, 1990, pp. 40-42).

En general, el cine latinoamericano trató de minimizar –o redireccionar– la visión que Estados Unidos tenía del país y la región. Para Estados Unidos, especialmente México –durante el periodo revolucionario– era el arquetipo de lo ilegal y testarudo, que necesitaba la intervención estadounidense –siguiendo los lineamientos del *destino manifesto*–. Por su parte, los mexicanos alimentaron los estereotipos –surgidos al interior de Estados Unidos– como los *greaser*: naturalmente violentos, irresponsables, traicioneros y con un incontrolable apetito sexual, descripciones compartidas por los revolucionarios y bandidos, mientras las mujeres caían en la categoría de “linda señorita” –mezclando docilidad y sensualidad; exóticas, pero con rasgos finos españoles y criollos; inocentes pero apasionadas; con gustos sobre los estadounidenses por compañeros o esposos–, haciendo imposible la combinación de un mexicano con una mujer blanca (King, 1990, pp. 35-36), pero exótica la cercanía de un estadounidense con una mexicana.

Para 1919, el cine mexicano –aun mudo– comenzó a tomar los sucesos actuales para retratarlos en el cine con personajes de ficción, dándole origen al cine de ficción con películas como *El Automóvil Gris* (Dir. Enrique Rosas, 1919). La revolución del sonido en el cine prometió un avance significativo para la industria hollywoodense, sin embargo, ésta quedó frenada por la Gran Depresión –finales de la década de 1920–. No obstante, en los primeros años de la década de 1930, el sonido en el cine aseguró más y mejores producciones, tanto en Estados Unidos como en México. En México, *Santa* (Dir.

Antonio Moreno, 1932) fue la primera película con sonido sincronizado con la imagen –a pesar de que la primera película sonora fue *El Águila y el Nopal* (Dir. Miguel Contreras Torres, 1929)–, gracias al aparato sincronizador más ligero y práctico de los existentes, desarrollado por Roberto y Joselito Rodríguez, en Hollywood. La incursión del aparato de sonido aseguró el establecimiento de la industria cinematográfica mexicana que generó empleo para la mayor parte del personal fílmico traído de Estados Unidos para asegurar el éxito financiero de las películas nacionales (Cruz, et al, s/f).

La institucionalización de la revolución y el cine sonoro

La revolución mexicana marcó el rumbo que debía seguir el país en lo político, lo económico y social, abarcando los aspectos culturales. La revolución y el gobierno derivado de ella alimentaron el ambiente intelectual del país. Al tiempo que el muralismo marcaba la tendencia intelectual de la izquierda mexicana, otras muestras artísticas –como la literatura, la música, poesía y pintura– también alimentaron el movimiento y fueron extendidos hasta la década de 1930, cuyo tema común era la revolución y la mexicanidad. Igualmente, el cine mexicano, ya como industria en ciernes, aportó argumentos a esos temas y fue uno de los principales caminos para formar un lenguaje cinematográfico nacional (Cruz, et al, s/f).

Uno de los principales formadores de una estética cinematográfica para México fue el artista soviético Sergei Eisenstein que llegó al país para realizar *Que Viva México* (1932) cuya estética visual –a pesar de no poder ser terminada– influyó en la formación de una visión del cine nacional: bellos paisajes, nubes fotogénicas en cielos claros, y la exaltación del indigenismo, que al mismo tiempo, fue el siguiente paso estético del muralismo, principal inspiración en los trabajos de Diego Rivera (Dávalos y Ciuk, 2011).

El entorno histórico al interior del país influía en los mensajes que el cine mexicano quería plasmar. Cuando llegó al país el cine sonoro, la nueva técnica facilitó la inclusión de canciones en las películas mexicanas, incentivando la aparición en el cine de cantantes que solamente eran conocidos en la radio, haciéndolos más populares. Al igual que con la temática fílmica, en lo musical también fueron enviados mensajes específicos que incentivaron la formación de una identidad musical basada en el romanticismo y, posteriormente, en la popularidad y fortalecimiento del mariachi. En esta primera etapa, el cine mostraba paisajes que marcaban la imagen del México rural, remarcando las plantas de maguey y los cielos, sin dejar de mostrar la nobleza de la gente y haciendo evidente el nacionalismo (King, 1990, pp. 69-73), que terminaría siendo emblema de esa mexicanidad fílmica característica de la época de oro.

Lázaro Cárdenas fue el impulsor del nacionalismo mexicano a través de políticas que promovieron la música y establecieron las condiciones para hacerla llegar a la masa popular

a través de la radio. De esta manera, la música ranchera o de mariachi tomó un papel importante en la concepción de la mexicanidad y los cantantes de este género fueron las primeras “estrellas” musicales del país (Uribe, 2012). En ese tenor, el cine tuvo un primer acercamiento simbiótico con la música al llevar al cine las historias de algunas canciones, las más exitosas o de los escritores más populares del momento (Uribe, 2012a).

El presidente Cárdenas también destinó mayor financiamiento para las producciones que ayudaran a exaltar el sentimiento nacionalista a través sus filmes. Para eso, en 1935 fue destinado presupuesto federal para la construcción de la productora Cinematográfica Latinoamericana Sociedad Anónima (CLASA Estudios) –utilizado por Fernando De Fuentes, director de la trilogía sobre la revolución mexicana formada por *El Prisionero 13* (1933), *El Compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935)–. De igual manera, el gobierno de Cárdenas ofreció apoyo para continuar con la filmación de películas, utilizando regimientos del ejército como extras y facilidades para el préstamo de insumos –ejemplo de eso fue la utilización de un tren– para narrar de manera fehaciente las proezas de la revolución (King, 1990, pp. 74-75). Sin embargo, estas películas fueron de las pocas que criticaron la lucha revolucionaria y, hasta cierto punto, evitaron su exaltación siendo innovadoras en su contexto.

En este sentido, Fernando De Fuentes fue uno de los principales creadores de la mexicanidad que perdura en el imaginario colectivo internacional al ser el director de la película *Allá en el Rancho Grande* (1936). En ella, la imagen del charro convirtió al ranchero creado en Estados Unidos –sucio, violento, irrespetuoso y propensos a cometer delitos– en el hombre trabajador, fuerte y romántico a través de la música del mariachi y que formó figuras como Jorge Negrete o Pedro Infante en años posteriores (King, 1990, pp. 75-76).

De esta manera, la imagen del mexicano en el cine comenzó a tomar forma alrededor de las costumbres provincianas y las ganas de superación personal y colectiva a través del trabajo honrado, siempre mostrando rectitud y buena actitud ante los problemas, a través de la música ranchera. Durante esa primera etapa, los buenos resultados económicos y la influencia que generó el cine en formación identitaria llevó a una mayor inversión y la aplicación de medios similares a los establecidos en Hollywood para el eficaz funcionamiento y consolidación de la industria fílmica en México.

La época de oro del cine mexicano (1941-1945)

Como parte de la aplicación de su política de Buena Vecindad, Estados Unidos influyó en las producciones cinematográficas de varios países latinoamericanos como Brasil, por medio de Orson Welles, y Argentina. La posición de neutralidad de Argentina en la Segunda Guerra Mundial y los buenos resultados de la colaboración de Disney con Brasil y México con las películas *Saludos Amigos* (Dirs. Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton

“Ham” Luske y Bill Roberts, 1942) y *Los Tres Caballeros* (Dir. Norman Ferguson, 1944), ocasionaron que Estados Unidos incrementará su inversión en México dando inicio a la llamada Época de Oro del cine mexicano (King, 1990, pp. 59-60).

En 1942, la declaración de guerra del presidente Manuel Ávila Camacho a las potencias del eje –obligada por el hundimiento de los buques mexicanos “Potrero del Llano” y “Faja de Oro”– otorgó a México un estatus de nación más favorecida respecto a otros Estados exportadores de cine en español. Por esta razón, el cine mexicano obtuvo más facilidades para adquirir suministros necesarios para la realización de películas, tales como cintas vírgenes, dinero para la producción y refacciones para los equipos.

Una característica del cine mexicano en la Época de Oro fue la visión dual del campo y la ciudad. En esta primera etapa, la visión del campo estuvo centrada en mostrar y exaltar la belleza de los paisajes del interior del país. Mientras tanto, la visión citadina mostraba los arrabales de la Ciudad de México, y otras ciudades del país, mostrando la forma de vida en los barrios citadinos y las desgracias de las personas que se veían obligadas a migrar hacia ellas (Cruz, et al, s/f).

En 1942 surgió el Banco Nacional Cinematográfico y estuvo respaldado por dinero privado, pero con garantías de instituciones públicas como el Banco de México. En un primer momento, el Banco Cinematográfico sirvió como impulso para la industria pero, con el pasar de los años, su mal funcionamiento frenó la aparición de nuevos talentos (Dávalos y Ciuk, 2011). El éxito del cine mexicano en la Época de Oro fue debido a diversas circunstancias del escenario nacional e internacional: como la poca competencia que tuvo durante la Segunda Guerra Mundial, es decir, la poca producción y exportaciones del cine estadounidense –entre 1940 y 1945, Hollywood produjo películas con temáticas bélicas que no tuvieron éxito con el público mexicano–, que le otorgó ventajas comerciales; el aumento de directores y fotógrafos que adquirieron importancia, así como la consolidación de un *Star System* con una fórmula que ya había dado resultados positivo en Hollywood (King, 1990, p. 78).

El escenario artístico mexicano consolidó a actores –como Mario Moreno “Cantinflas”, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Arturo de Córdova, Andrés y Fernando Soler, Joaquín Pardavé y Pedro Infante–; actrices –como María Félix, Andrea Palma, Sara García y Dolores del Río– y directores –como Julio Bracho, Roberto Gavaldon, Ismael Rodríguez y Emilio “el Indio” Fernández– que fortalecieron y le dieron rumbo al cine nacional, convirtiéndolo en una industria real y redituable.

Entre 1940 y 1950 el cine mexicano llegó a su máxima expresión de la mano de dos directores: Emilio “El Indio” Fernández y Luis Buñuel. “El Indio” Fernández fue uno de los principales promotores de lo *nacional* en el cine mexicano. Junto a él, Gabriel Figueroa retrató artísticamente a la sociedad mexicana y los rincones del país; además de que ayudaron

a mostrar la belleza de la mujer mexicana –personificada por Dolores del Río en *Flor Silvestre* (1943) y *María Candelaria* (1943); o María Félix en *Enamorada* (1946)– y del hombre fuerte, varonil y con moral inquebrantable –encarnado por Pedro Armendáriz–. Con estos trabajos, “El Indio” ayudó al redescubrimiento de México en Europa hasta que el país llegó a ser llamado “el país de los muchos encantos”. De igual manera, Gabriel Figueroa propuso e impulsó la belleza de la “normalidad” mexicana a través de imágenes poéticas respecto al indigenismo nacionalista –en la que todas las variedades indígenas del país están en la organización para construir una sociedad armoniosa– (King, 1990, pp. 79-85).

Por otro lado, Luis Buñuel contribuyó a mostrar la vida cotidiana en las nacientes –o crecientes– urbes mexicanas. Desde la comedia –con *El Gran Calavera* (1946)–, el drama –con *Los Olvidados* (1950)–, o el suspenso –con *Ensayo de un Crimen* (1955)–. Las películas de Buñuel mostraban la vida de la sociedad mexicana alejada de la visión rural, que había sido la más común en la industria nacional, haciendo visible la modernidad del país en pleno auge del Estado de Bienestar.

De esta manera, el cine mexicano abarcaba dos grandes temas: por un lado, el paisaje rural idealizado, que formó la imagen del mexicano, ranchero y “cantador”, pero fuerte y romántico; y por otro lado, la vida en las ciudades, grandes y chicas del país, la pobreza de las vecindades y la riqueza de las mansiones. Al mismo tiempo, estos espacios sirvieron como escenario para contar diversos temas a través de diferentes géneros, como el drama o la comedia. Igualmente, el cine retrató –e incluso parodió– diferentes personajes de la realidad mexicana como “el peladito” –en personajes como “Cantinflas”– hasta el “pachuco” –con Tin Tan–, pasando por los migrantes gallegos y árabes –muchos procedentes de Líbano y otras regiones del medio oriente, con personajes como “El Baisano Jalil”–, entre otros. La diferencia entre ambas visiones del mismo país era la significación de los temas: mientras uno mostraba la calidad y benevolencia de “lo rural”, el otro mostraba la modernidad, la vida citadina, las vicisitudes que esta modernidad traía consigo y las repercusiones de esos problemas en las diferentes personas que terminan adaptándose a ese estilo de vida.

El Arrabal y los luchadores: De la Época de Oro a los “Churros”

Al tiempo que la producción de películas fue extendiéndose, la calidad de estas iba decayendo. Al final de la guerra, Hollywood recobró su interés por recuperar su influencia directa sobre América Latina. El crecimiento de la competencia con el cine estadounidense y para satisfacer la demanda de los filmes de corte nacionalista, en peligro por la cada vez más común presencia del cine procedente de Estados Unidos, llevó a las compañías productoras a abaratar los costos de producción dando inicio a los llamados “churros”, es decir, películas de bajo presupuesto filmadas, en la mayoría de los casos, en poco tiempo y con poca o muy mala calidad.

El sexenio de Miguel Alemán Valdez marcó el final de la Época de Oro. La urbanización de las ciudades, especialmente de la ciudad de México, fue el principal tema durante los inicios de la política del Estado de Bienestar y que dio origen al “Cine de Rumberas”, la opción más viable para realizar filmes rápidos y de bajo costo debido a la sencilla fórmula y sus potenciales variantes: una chica humilde de provincia llega a la ciudad que la devora y la condena al cabaret hasta que encuentra la redención y el arrepentimiento o hasta que llega a la muerte. Si bien la figura cumbre del cine de arrabal fue “Elena Tejero” de *Aventurera* (Dir. Alberto Gout, 1949), personajes como “el Jaibo” –de *Los Olvidados* (Dir. Luis Buñuel, 1950)– o “Pepe el Toro” –de *Nosotros los Pobres* (Dir. Ismael Rodríguez, 1947)– complementaron la imagen de la desgracia que significaba la ciudad para los menos afortunados. Estos elementos también aportaron argumentos para el encumbramiento de la bondad a través de la pobreza que se vivía en los arrabales.

Uno de los directores que retrató la vida citadina de México fue Alejandro Galindo. Como director, dramaturgo, guionista y ensayista de temas filmicos, Galindo mostró la vida dentro de las ciudades desde la visión de diferentes personajes como vendedores boxeadores, taxistas, entre otros, con situaciones cotidianas que terminaron siendo una crónica de la vida en la ciudad de México a mediados del siglo XX. Una de las historias más icónicas de Galindo es *El campeón sin corona* (Dir. Alejandro Galindo, 1946), que narra la historia del boxeador Roberto “El Kid” Terranova, personificado por David Silva, que mediante su talento, alcanzó el éxito monetario que lo deslumbró por la compañía de amigos interesados, pero gracias al amor de su madre y a su antiguo amor de juventud pudo regresar al camino del bien, aunque esto significó perder todo su dinero y regresar a su antigua profesión de nevero. Igualmente, *El campeón sin corona* muestra la migración de la provincia a la capital del país. De igual manera, el director retrató la vida de la creciente clase media citadina con películas como *Una familia de tantas* (Dir. Alejandro Galindo, 1949) y *Los Fernández de Peralvillo* (Dir. Alejandro Galindo, 1954); y las premisas de la clase migrante en Estados Unidos en *Espaldas mojadas* (Dir. Alejandro Galindo, 1955). (Mandujano, 1993; IMDB, 2022a)

Otro director importante respecto a la visión de la mexicanidad fue Roberto Gavaldón. La importancia de Gavaldón ha sido por mostrar una visión más solemne de la identidad nacional, con una corrección que llevaría a su cine a mostrar la justicia y la aspiración mexicana por hacer lo correcto y por cuidar lo propio. Esto queda de manifiesto en la protección territorial y la ambición externa sobre las tierras y recursos mexicanos plasmados en *La Rosa Blanca* (Dir. Roberto Gavaldón, 1961). Sin embargo, tal vez la más amplia influencia de Gavaldón con la mexicanidad, identidad y justicia sea el argumento de *Macario* (Dir. Roberto Gavaldón, 1960) que contaba la historia de un humilde leñador que, tras sufrir hambre para poder alimentar a su familia, lo único que aspiraba era comer

un pavo para él solo, llegando a cumplirse su ambición bajo la tentación del diablo, la prueba de Dios, y el entendimiento de que lo único seguro en la vida es que llegara la muerte al final de todo. Esta película es importante ya que es la primera cinta mexicana en ser considerada por los Premios de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Estados Unidos (Oscar Awards) para competir en la categoría de Mejor Película en Lengua Extranjera del año 1961, siendo la primera vez que una película mexicana era considerada para este premio (IMDB, 2022d).

Si bien la vida en los barrios bajos de la Ciudad de México y otras ciudades del país fue el principal insumo del cine, los acontecimientos sociales del país comenzaban a inspirar historias de superación, teniendo aceptación entre el público nacional. En los primeros años de la televisión mexicana, las transmisiones de lucha libre convirtieron a este deporte en un espectáculo importante en el país. La lucha libre llegó al cine en 1952 con el lanzamiento de la película *La Bestia Magnífica* (Dir. Chano Urueta), que contaba la historia de dos amigos que trataron de superarse y salir de la pobreza a través del deporte (IMDB, 2022b).

De esta manera, la lucha libre pasó de ser un deporte de creciente popularidad –a pesar de haber nacido en la década de 1930– a ser un tema filmico que abarcó diferentes géneros con algunos de los actores y actrices del momento. Algunos ejemplos de géneros que incluyeron el tema de la lucha libre fueron: comedia, con películas como *El luchador fenómeno* (Dir. Fernando Cortés, 1952); drama, como *Una rosa sobre el ring* (Dir. Arturo Martínez, 1973); acción, como *La Revancha –Octagón y Atlantis, La Revancha–* (Dir. Juan Fernando Pérez Gavilán, 1992); y por supuesto, ciencia ficción, siendo este género los que tuvo mayor éxito comercial con personajes de renombre como “El Santo”, “Blue Demon” y “El Mil Mascaras”, quienes ingresaron al *Star System* nacional.

En la década de 1960 comenzó el periodo menos productivo del cine mexicano. La llegada de películas europeas y estadounidenses, con una mejor factura de elaboración, ponía en desventaja a las producciones nacionales. Lo anterior, sumado a la aparición de una clase media con acceso a nuevos contenidos filmicos y televisivos, propició un cambio en el consumo de cine nacional. Esos factores de desgaste favorecieron a que la UNAM encabezaría un movimiento a favor del cine de calidad a través del movimiento de “cineclub”, fundando el Departamento de Actividades Cinematográficas, en 1959, y el Centro de Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963, primera escuela oficial de cine en México. En seguimiento al proceso de apoyo gubernamental al arte y especialmente al cine, en 1960 fue fundada la Filmoteca (Dávalos y Ciuk, 2011) de la UNAM con el objetivo de localizar, adquirir, conservar y resguardar todos los documentos relacionados con el arte cinematográfico (Cultura UNAM, 2019).

El cine de la década de 1960 tiene un sentido y gusto diferente al realizado durante la Época de Oro. La industria en este periodo mantuvo el *Star System* tanto de actores

y actrices como de directores. En ese tenor, algunas de las estrellas como Silvia Pinal o Arturo de Córdova, o directores como “El Indio” Fernández o Miguel M. Delgado ya estaban consolidados. Sin embargo, muchas de las grandes estrellas habían fallecido o estaban avanzados de edad, por lo que fue necesario una renovación. Fue así que sobresalieron algunos actores que iniciaron su carrera en la última etapa de la Época de Oro, como Eulalio González “El Piporro”, Marco Antonio Campos y Gaspar Henaine –“Viruta y Capulina”–, Mauricio Garcés o Lorena Velázquez, o que gracias a la televisión consolidaron una carrera también en el cine, como Angélica María, Maricruz Olivier, Jaqueline Andere, Fanny Cano, Enrique Guzmán y Alberto Vázquez.

A diferencia de la década anterior en la que las historias pasaron a adaptar canciones, la historia de la literatura mundial o historias originales que reforzaban la identidad nacional mexicana; en la década de 1960, las historias que retrataban el cine mexicano eran adaptaciones fílmicas de historias publicadas como historietas –la mayoría obras originales de la escritora Yolanda Vargas Dulché– como “María Isabel”, “Rubí” o “Yesenia” o llevando a cine leyendas como la del bandido “Chucho el Roto” o reescribiendo otras como “Macario”. Igualmente, esta década estuvo marcada por acontecimientos como la matanza de 1968, que cambió la visión mexicana tanto al interior como al exterior y que también significó una modificación en la forma de contar historias, llevando a la élite del país a ser más críticos y crudos con el sistema político creado desde la revolución.

Para 1970, el presidente Luis Echeverría Álvarez enfrentó un país cuya realidad distaba de sus expectativas de crecimiento. La crisis permeó a todos los niveles de la sociedad mexicana. Por este motivo, el presidente tuvo concesiones con los medios masivos de comunicación dando de manera abierta, y por primera vez en la historia nacional, un papel importante al cine, el radio y la televisión para reflejar e insertar en la colectividad diversos temas y canales de comunicación al interior y exterior. Para 1972, y con el ánimo de incentivar a la industria cinematográfica mexicana de manera similar a la estadounidense, Echeverría estimuló la reconstrucción de la Academia Mexicana de las Artes y Ciencias Cinematográficas y la entrega del premio “Ariel”. En ese sentido, el 17 de enero de 1974 fue inaugurada la Cineteca Nacional, para preservar la memoria fílmica, nacional y mundial, y promover la cultura cinematográfica del país (Secretaría de Cultura, 2022). Igualmente, en 1975 el gobierno de Echeverría creó el Centro de Capacitación Cinematográfica con el fin de formar cineastas de alto nivel profesional que puedan reforzar la industria en aspectos técnicos y artísticos (Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C., 2014).

Conforme a la realización fílmica, el sexenio de Echeverría es considerado el periodo más productivo respecto a los argumentos y la forma crítica e incisiva con la que fueron abordados los temas sociales y políticos del país. Este periodo también significó el inicio de un retrato cinematográfico más realista y crudo de la clase media mexicana, que terminaba

con los clichés y combinaba la calidad de producción para lograr el éxito comercial. Películas como *El Castillo de la Pureza* (Dir. Arturo Ripstein, 1972); *Canoa* (Dir. Felipe Cazals, 1975), o *La Pasión Según Berenice* (Dir. Jaime Humberto Hermosillo, 1976) formaron parte de las aclamadas producciones independientes que mostraban una realización más artística y realista del cine nacional; y formaron parte de un proceso de cine más maduro junto a cintas como *El Apando* (Dir. Felipe Cazals, 1975, con guión de José Revueltas), *Las Poquianchis* (Dir. Felipe Cazals, 1976), *Los Albañiles* (Dir. Jorge Fons, 1976), *El Rincón de las Vírgenes* (Dir. Alberto Isaac, 1972) y *Actas de Marusia* (Dir. Miguel Littín, 1976) (Cruz, et al, s/f).

Igualmente, el sexenio de Echeverría trató de restituir los acontecimientos del 68 y reivindicar el camino político del país. En ese tenor, películas como *Los Novios* (Dir. Gilberto Gascón, 1971) trataban de ser una carta de reconciliación entre el gobierno y la sociedad a través de su historia y sus imágenes. La película refleja las aspiraciones de la clase media trabajadora, de una madurez social que trataba a la mujer con igualdad en el ámbito laboral y en la exploración de libertades en una sociedad cada vez más “moderna” y desarrollada. Con un tono suave, la película retrata las calles y vida nocturna de la Ciudad de México con una combinación de sectores como la vida comercial –la tienda departamental donde labora el personaje de Silvia Pinal–, el ámbito educativo –con Julio Alemán como profesor universitario de Biología– la seguridad en colonias familiares –como las imágenes de niños jugando en la calle por la noche en Coyoacán–; la libertad sexual femenina; y una reconciliación con el Tlatelolco post-68 al ser ese el escenario del futuro de la clase media citadina, aspiración de los mejores tiempos venideros y de la esperanza de las nuevas familias jóvenes mexicanas representadas en el matrimonio de los personajes protagónicos.

Con este tipo de imágenes –lo que posteriormente podría caer en la categoría de “comedia romántica”–, el cine mexicano comenzaba a reflejar esperanza por el futuro que iba de la mano con las aspiraciones gubernamentales de reconciliación entre el gobierno y la el resto de la sociedad, para demostrar que México podría ser un país en proceso de modernización, y con cada vez más y mejores oportunidades para los ciudadanos y el país en general, para crecer económicamente.

La llegada de José López Portillo al gobierno de México significó el final de los esfuerzos de Echeverría para reforzar la presencia e influencia cinematográfica del país en el exterior. En 1976, López Portillo nombró a su hermana Margarita como directora de Radio, Televisión y Cinematografía. En el discurso, el nuevo gobierno buscó regresar al cine producido por la Época de Oro; pero en la práctica, las estructuras de la industria fílmica estatal –creadas en el sexenio anterior– fueron desmanteladas. Asimismo, la pretensión de internacionalizar el cine mexicano llevó a atraer a directores extranjeros a pesar de que esto significaba dejar de financiar a directores con antecedentes de éxito comercial y de contenido. La deuda del sexenio también repercutió en la desaparición del presupuesto para cine (Cruz, et al, s/f).

Lo anterior llevó a que sobresalieran películas que aplicaron las técnicas de producción rápida y argumentos sencillos. El desmantelamiento del aparato cinematográfico gubernamental, junto con la búsqueda de producciones rápidas, llevaron a la reaparición de los “churros”. Este tipo de cintas retoman los argumentos desarrollados en los arrabales citadinos, con personajes comunes, pero bajándole el tono dramático hasta llegar a ser comedias: sexicomedias, comenzando así una nueva etapa de filmografía nacional.

El cine de ficheras y la consolidación de los “churros”

Miguel de la Madrid Hurtado llegó a la presidencia de la república en 1982 en medio de una crisis económica y su sexenio estuvo marcado por tragedias nacionales –como la explosión de San Juan Ixhuatepec de 1984 o el terremoto de 1985– que no permitieron que la industria cinematográfica nacional resurgiera. En 1983, el gobierno de Miguel de la Madrid creó el Instituto Mexicano de la Cinematografía, un órgano encargado de encauzar el rumbo de calidad del cine mexicano. El IMCINE quedó supeditado a la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación hasta 1989 cuando pasó a ser coordinado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) (Cruz, et al, s/f).

Después de la casi desaparición de la industria cinematográfica en el país, las películas de bajo costo, producidas en poco tiempo y nula calidad fílmica, prosperaron y dominaron la realidad fílmica de la década de 1980, limitando las producciones y estrellas mexicanas a ficheras (bailarinas de cabaret que lo hacían por una módica cuota, conocida como ficha) y cómicos que llegaron al cine por medio de producciones independientes. Esta nueva tendencia, iniciada en la segunda mitad de la década de 1970, fue conocida como el “cine de ficheras” y estuvo caracterizada por la vida del cabaret, los albures, los desnudos, insultos y el poco sentido de un argumento.

Las “sexicomedias” no fueron vistas como un desarrollo artístico, sino todo lo contrario: fueron despreciadas por la crítica y consideradas cine de segunda, para clases bajas e ignorantes. Si bien, el “cine de ficheras” comenzó en la década de 1970 con títulos como *Bellas de Noche* (Dir. Miguel M. Delgado, 1975) o *Las Ficheras* (o *Bellas de Noche II*, Dir. Miguel M. Delgado, 1977), en la década de los 1980 fue el principal género de producciones con películas protagonizadas por Alfonso Zayas, Rafael Inclán, “Lalo” el Mimo, o actrices como Sasha Montenegro, Angélica Chaín, Lyn May o Carmen Salinas.

Sin embargo, las sexicomedias no fueron el único género de la década de 1980: las comedias, protagonizadas por María Elena Velasco “La india María”; los dramas, protagonizados por los hermanos Mario y Fernando Almada; las rancheras, protagonizadas por Vicente Fernández o Antonio Aguilar, también fueron géneros recurrentes en las salas de cine del país. En ese sentido, la desaparición de las estructuras de financiamiento

gubernamental hizo que la iniciativa privada tomara importancia en el proceso de producción cinematográfica. En ese sentido, el Star System filmico fue fortalecido por las estrellas de la televisión que, buscando atraer más asistencia a las salas de cine, produjeron películas con las estrellas más importantes de las telenovelas y la música del momento como Luis Miguel, Lucerito (Festival Internacional de Cine de Morelia, 2015), Tatiana o artistas consagrados tanto en cine como en televisión como Pedro Armendáris Jr., o José Elías Moreno. De esta manera, el cine de la década de 1980 fue un periodo de contraste en los que, si bien el sector privado trato de fortalecer la industria, la poca calidad de las películas llevó a un periodo de crisis que solo pudo encontrar una solución con nuevos y mejores cineastas, guionistas y actores que fortalecieron la decadente industria y buscaron su transformación, lo que sucedió en la década de 1990.

La década de 1990 y el “nuevo cine mexicano”

El cine mexicano de la década de 1990 significó un nuevo rumbo para la decadente industria que produjo la década anterior. Títulos como *La Tarea* (Dir. Jaime Humberto Hermosillo, 1991), *Danzón* (Dir. María Navarro, 1991), *La mujer de Benjamín* (Dir. Carlos Carrera, 1991), *Solo con tu Pareja* (Dir. Alfonso Cuarón, 1991), *Cronos* (Dir. Guillermo del Toro, 1993) o *Miroslava* (Dir. Alejandro Pelayo, 1993) regresaron la calidad en historias y técnicas de producción.

Las películas realizadas durante la década de 1990 regresaron a mostrar la cotidianidad y cultura del país, en diferentes momentos de la historia nacional y resaltando las características, positivas y negativas, de la vida nacional. La aceptación de este tipo de historias por el público mexicano llevó a que películas nacionales fueran de las más vistas en el país, como fue el caso de *Como Agua para Chocolate* (Dir. Alfonso Arau, 1992) que rompió récord de asistencia en la Ciudad de México –y otras ciudades– en cines donde exclusivamente eran proyectadas películas estadounidenses (Cruz, s/f).

Con la mejora de la calidad de las historias y técnicas de filmación, el cine mexicano experimentó un reencuentro con su público teniendo un aumento en asistencias entre 1990 y 1992. La renta de estas películas en los video clubs –Videocentro, nacido en 1983 o Blockbuster, llegado a México en 1991– también sobrepasó las expectativas de los distribuidores (Cruz, et al, s/f). El éxito comercial de estas películas podría sustentarse gracias a que reflejaba a la sociedad que la producía, de manera artística, pero también reforzaba el interés que la sociedad tenía de convertirse en una sociedad moderna y económicamente desarrollada, que iba de la mano con la promesa gubernamental reflejada tras la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte.

Igualmente, la industria nacional regresó a producir un nuevo *Star System*, aunque no tan robusto como lo fue el de la Época de Oro. Muchas de las producciones –tanto de cine como de

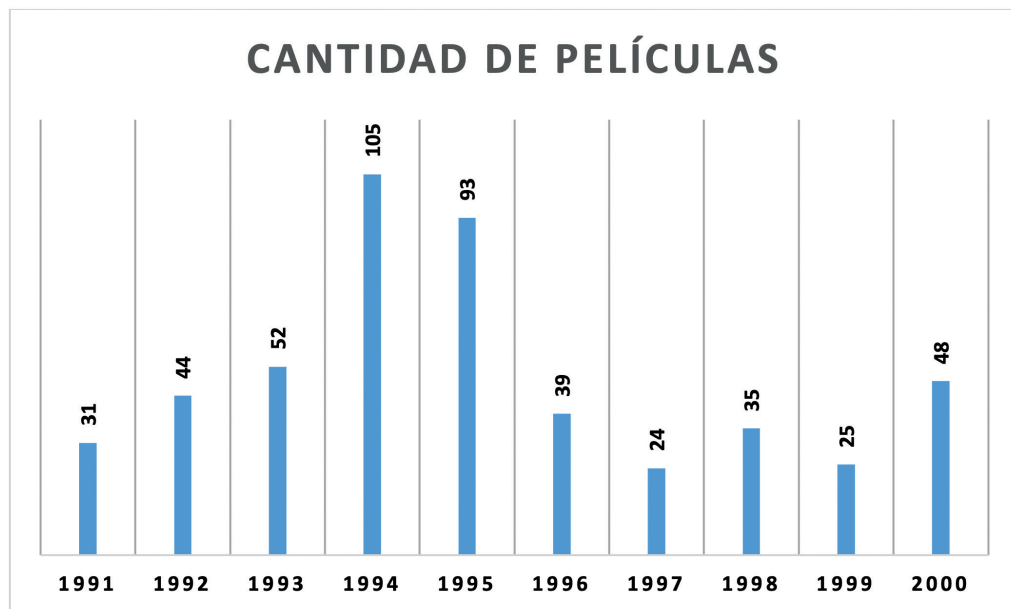
televisión y teatro— estaban formadas por nombres como María Rojo, Blanca Guerra, Demián Bichir, Bruno Bichir, Gabriela Roel, José Carlos Ruiz, Delia Casanova, Luis Felipe Tovar, Alberto Estrella, Gina Moret, Patricia Reyes Spindola, Alonso Echanove, Margarita Isabel o Luisa Huertas. El interés por aprovechar esta nueva y prometedora oleada de actores generó el nombre de “Nuevo Cine Mexicano” para denominar al cine realizado a partir de la década de 1990, con aceptación del público aunque repudiado por cineastas y críticos.

Sin embargo, un nuevo escenario también generó temores y expectativas para no caer de nuevo en los malos manejos financieros que, en décadas pasadas, terminaron por acabar con el éxito que la industria había alcanzado. Igualmente, muchos de los involucrados en esta nueva etapa filmica mantenían expectativas respecto al camino que tomaría este proceso y mantenían la esperanza de que el remonte de la nueva generación de actores y jóvenes realizadores lograría competir con éxito dentro y fuera de las fronteras. Por su parte, el público mexicano, que cada vez era más joven, aceptó al cine como una alternativa dentro de las opciones de consumo filmico rompiendo la exclusividad del cine estadounidense.

No obstante al éxito y expectativa que tenían las películas mexicanas durante esta década, el número de producciones mexicanas fue de 31 en 1991 a 48 en el año 2000, con un punto máximo en 1994 con 105 producciones, y su punto mínimo en 1997 con 25 producciones (Gráfica 1). El declive de la industria estuvo marcado por las reformas gubernamentales que vinieron de la mano del proceso de apertura económica aplicada en México en los primeros años de la década. Acciones como la liquidación de empresas de producción y exhibición de orden gubernamental; la llegada de empresas de exhibición extranjera y la creación de nuevas empresas con inversión privada (Cinemark y Cinemex, respectivamente); y las modificaciones en los organismos sindicales (Saavedra, 2006, pp. 116-122), fueron las que llevaron a la disminución de producciones, aunque los éxitos comerciales al final de la década impulsaron de manera positiva nuevas producciones y la internacionalización del personal técnico y artístico mexicano.

Para finales de la década, la película *Sexo, Pudor y Lágrimas* (Dir. Antonio Serrano, 1999) causó revuelo en los cines por su temática, pero también por su realización. Esta cinta marcó un parteaguas en la forma de ver, producir e interpretar el cine del país, que dio inicio a la extensión de cintas más fuertes, que reflejaban los nuevos comportamientos ciudadanos de la población y que dio inicio, a principios del siglo XXI de otras cintas como *Amores Perros* (Dir. Alejandro González Iñárritu, 2000), *Y Tu Mamá También* (Dir. Alfonso Cuarón, 2001) o *El Crimen del Padre Amaro* (Dir. Carlos Carrera, 2002) y permitieron tener expectativas del rumbo que la industria mexicana buscaba tener en el futuro (Cruz, et al, s/f).

Gráfica 1. Cantidad de películas producidas (en México o en co-producción), 1991-2000



Fuente: Elaboración propia a partir de datos del IMDB (IMDB, 2022c) y Saavedra (2007)

De esta manera, los nuevos actores, actrices, directores, guionistas y fotógrafos que aparecieron durante la década de 1990 comenzaron a formar un grupo que impulsó un nuevo rumbo para la industria durante los inicios del siglo XXI. Sin embargo, el éxito comercial y la calidad artística que caracterizó el trabajo de muchos de estos personajes los llevó a sobresalir en la industria filmica de otros países, llevando a frenar el avance del cine mexicano que había sido conseguido.

El cine mexicano del Siglo XXI: del orgullo mundial a la comedia romántica

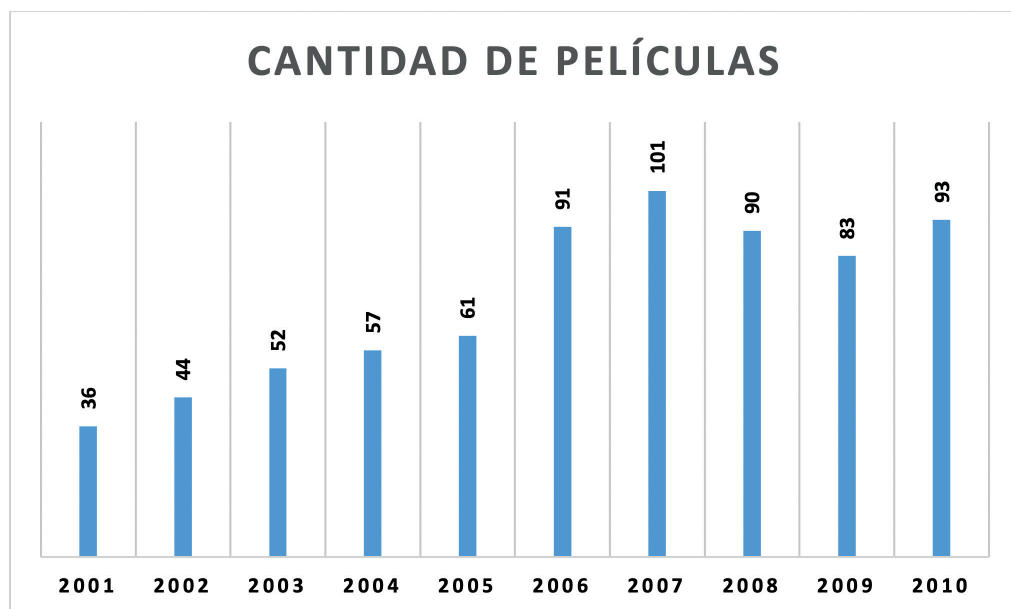
El buen resultado de las películas de finales de la década de 1990 impulsó un crecimiento en el número de producciones y, con esto, reforzar –o crear de nueva cuenta– el *Star System* con una variante respecto a las figuras similares de la Época de Oro y en la década de 1980: esta ocasión, este “sistema” incluía tanto a directores, como fotógrafos y guionistas que fueron tomando importancia en las diferentes variantes artísticas del país: cine, televisión y teatro.

En este tenor, nombres de actores y actrices como Gael García, Diego Luna, Ana Claudia Talancón, Vanessa Bauche, Jesús Ochoa, Cecilia Suarez, Damián Alcázar, Martha Higareda, Dolores Heredia, Luis Felipe Tovar, Kate del Castillo, Eugenio Derbez, José María de Tavira, Ana de la Reguera, Joaquín Cosío o Regina Blandón, son quienes

formaron –o siguen formando– parte del nuevo *Star System* nacional y, en algunos casos, también internacional. Sin embargo, también incursionan en este ámbito de importancia nombre de directores –como Carlos Carrera, Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro, Amat Escalante, Luis Estrada o Issa López–, cinefotógrafos –como Emmanuel Lubezki, Rodrigo Prieto (*Frida*, 2002; *Brokeback Mountain*, 2005), Guillermo Navarro (*El laberinto del Fauno*, 2006) o Alexis Zabé (*Temporada de patos*, 2004)– y guionistas –como Claudia Sainte-Luce (*Los insólitos Peces Gato*, 2013); Carolina Rivera (*Cilantro y Perejil*, 1996; *Todo el poder*, 2000); María Renée Prudencio (*Tercera Llamada*, 2013); Guillermo Arriaga (*Amores Perros*, 2000; *Babel*, 2006)– forman parte del grupo de personas que han influido en la formación de la nueva etapa del cine nacional.

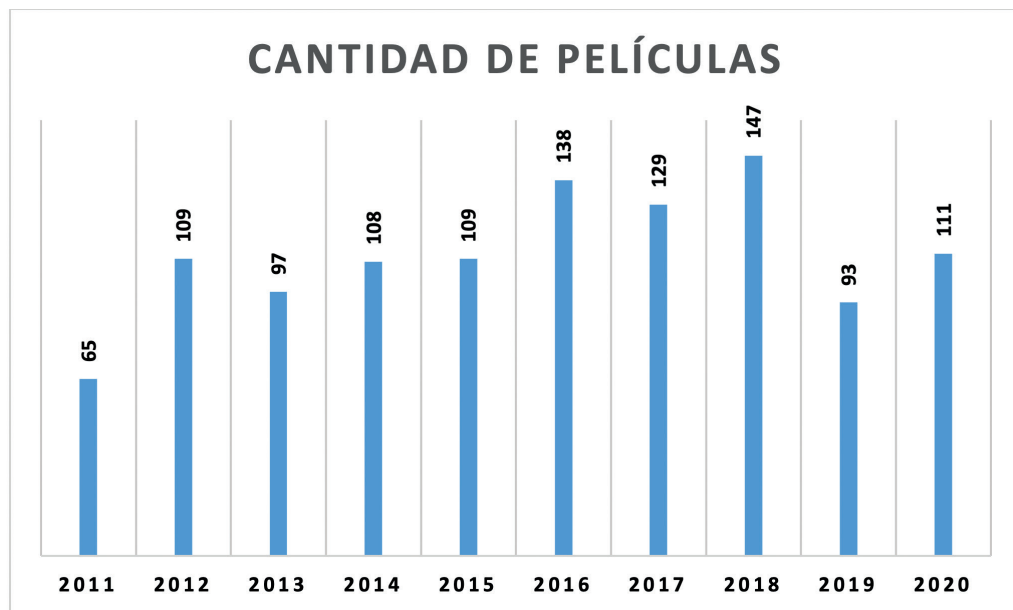
En los primeros años del siglo, junto con el cambio de gobierno en México y la alternancia partidista que llevó al Partido Acción Nacional (PAN) al poder de la mano del presidente Vicente Fox Quezada, la industria cinematográfica, pasaba por un buen momento tanto en la crítica como en la asistencia a las salas de cine, significando un incremento en las producciones al pasar de 36 en el año 2001 hasta los 61 en el 2005 y terminando el sexenio con un aumento significativo hasta llegar a 91 producciones en 2006. Si bien, el sexenio de Felipe Calderón comenzó con 101 producciones en 2007 y terminó con 109 en 2012, la inestabilidad sexenal llevó a que la producción no siguiera un crecimiento constante, pasando sus puntos de menos producción fueron en los años 2009 –con 83– y 2011 –con 65– (Gráfica 2 y Gráfica 3).

Gráfica 2. Cantidad de películas producidas (en México o en co-producción), 2001-2010



Fuente: Elaboración propia a partir de datos del IMCINE (IMCINE, 2010; IMCINE, 2011) e IMDB (IMDB, 2022c)

Gráfica 3. Cantidad de películas producidas (en México o en co-producción), 2011-2020



Fuente: Elaboración propia a partir de datos del IMCINE (IMCINE, 2011; IMCINE, 2012; IMCINE, 2013; IMCINE, 2014; IMCINE, 2015; IMCINE, 2016; IMCINE, 2017; IMCINE, 2018; IMCINE, 2019; IMCINE, 2020; IMCINE, 2021) e IMDB (IMDB, 2022c)

Durante el sexenio de Enrique Peña Nieto, las producciones fílmicas aumentaron, aunque no de forma uniforme: pasando de 97 en 2013 y cerrando el sexenio con 147 en 2018. Durante este periodo hubo un crecimiento constante a excepción de los años 2016 y 2017 cuando la producción pasó de 138 a 129 producciones. En los primeros años del sexenio del Presidente Andrés Manuel López Obrador, las producciones fueron en descenso (Gráfica 3).

En los primeros veinte años del siglo XXI, las producciones mexicanas consolidaron su influencia y su presencia a nivel internacional, tomándolo como el momento más exitoso de la historia del cine nacional desde el final de la Época de Oro. Gran parte de esta buena imagen, influencia, presencia y éxito comercial internacional fue debido a los directores Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu y Guillermo del Toro. En sus primeras películas, los tres directores aportaron una visión local al entorno global cinematográfico (Monsiváis, 2006, pp. 514-515), no solamente por hacer sus producciones en español sino por llevar la imagen nacional hacia afuera, especialmente en el caso de *Solo con tu pareja* (Dir. Cuarón, 1991), *Cronos* (Dir. Del Toro, 1993) y *Amores Perros* (Dir. González Iñárritu, 2000).

Con sus primeros trabajos, los tres directores lograron reforzar su trabajo narrativo, lo que los llevó a que sus siguientes trabajos fueran para el mercado internacional,

específicamente, para la industria fílmica hollywoodense. Sin embargo, el trabajo de los tres directores mantuvo su comunión con la cultura latinoamericana al continuar haciendo cine hablado en español: Alejandro González Iñárritu ha mantenido centrada su visión fílmica respecto a los problemas migratorios de la población mexicana hacia Estados Unidos –retratada en *Babel* (2006) y *Carne y Arena* (2017)–; Guillermo del Toro ha utilizado la tradición oral mexicana para crear su narrativa fantástica y mítica, que lo han ayudado a contar cuentos –como en *El Laberinto del Fauno* (2006)–, historias de innovación tecnológica y futurista, más cercanas a los animes japoneses –como en *Pacific Rim (Titanes del Pacífico)*, 2013)–, o llevar al cine la narrativa de los cómics estadounidenses –como en *Blade II* (2002), *Hellboy* (2004) y *Hellboy II: the Golden army* (2008)–. Sin embargo, quizá el más cercano al cine mexicano sea Alfonso Cuarón, quien a lo largo de su carrera ha seguido haciendo cine mexicano, como en *Y tu mamá también* (2001) y *Roma* (2018), y producido películas que retratan historias mexicanas –*Año Uña* (Dir. Jonás Cuarón, 2007), *Rudo y Cursi* (Dir. Carlos Cuarón 2008), y *Desierto* (Dir. Jonás Cuarón, 2016)–.

No obstante que los logros fílmicos de Cuarón, Del Toro y González Iñárritu han sido los más significativos, estos no han sido los únicos de la formación fílmica del país. Prueba de esto son las más de 30 generaciones egresadas del Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. (CCC) que han tenido a muchos y muy importantes cineastas, fotógrafos, y escritores en el cine mundial. Egresados como Javier Bourges, Rodrigo Plá, Carlos Carrera o Elisa Miller han tenido importantes resultados en premiaciones europeas y estadounidenses; así como los fotógrafos, Rodrigo Prieto, Gabriel Beristain, o el diseñador de arte Felipe Fernández del Paso (Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C., 2014).

Los diferentes géneros del cine mexicano evolucionaron dependiendo de la aceptación de los consumidores en las salas mexicanas. El siguiente cuadro retrata los principales géneros de la cinematografía mexicana: las películas de acción / aventura tuvieron poca evolución pasando de 8 a 5 películas de 2001 a 2020, con su punto cúspide en 2017 (12 filmes de este género). Los dramas han sido el género más producido en el país pasando de 15 producciones en 2001 a 41 en 2020, alcanzando su punto cúspide en 2018 con 48 filmes. Las cintas de comedia/romance / musical han tenido una evolución favorable, al pasar de 7 filmes en 2001 a 28 en 2020, con su punto máximo en 2018 con 37 producciones. Las películas de crimen/suspense no han sido tan recurrentes para la producción nacional: pasaron de 1 en 2001 a 11 en 2020, con un punto máximo en 2016 con 22 películas. Los documentales son el género más producido en el país al pasar de 3 en 2001 a 20 en 2020, con un punto máximo en 2016 con 39 películas. Dentro de los otros géneros están compilados las películas de animación, ciencia ficción o familiares.

Cuadro 1. Géneros de las películas producidas en la industria mexicana (2001-2020)

Año	Acción / Aventura	Drama	Comedia / Romance / Musical	Crimen / Suspense / Terror	Documentales/ Documentales biográficos	Otros	Total
2001	8	15	7	1	3	2	36
2002	11	18	5	6	3	1	44
2003	11	17	7	5	11	1	52
2004	6	16	11	9	14	1	57
2005	6	15	8	10	17	5	61
2006	13	33	15	7	14	9	91
2007	11	29	15	16	24	6	101
2008	9	27	14	11	23	6	90
2009	9	30	14	5	22	3	83
2010	9	36	9	10	20	9	93
2011	15	18	8	6	13	5	65
2012	6	37	14	13	36	3	109
2013	5	28	26	9	27	2	97
2014	10	33	24	11	29	1	108
2015	8	30	18	9	38	6	109
2016	9	43	20	22	39	5	138
2017	12	38	23	13	36	7	129
2018	11	48	37	18	30	3	147
2019	10	37	35	6	2	3	93
2020	5	41	28	11	20	6	111

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del IMCINE (IMCINE, 2011; IMCINE, 2012; IMCINE, 2013; IMCINE, 2014; IMCINE, 2015; IMCINE, 2016; IMCINE, 2017; IMCINE, 2018; IMCINE, 2019; IMCINE, 2020; IMCINE, 2021) e IMDB (IMDB, 2022c)

En ese sentido, el incremento en la cantidad de producciones fue, en parte, debido a la creación del estímulo fiscal para los contribuyentes que otorga el artículo 226-Bis de la Ley de Impuestos sobre la Renta del año 2011 –publicado en el Diario Oficial de la Federación el 19 de noviembre de 2010, pero que entró en vigor a partir del 1 de enero de 2011–. Este estímulo está dirigido a la producción y posproducción de largometrajes de ficción, animación y/o documentales, así como a incentivar la inversión privada al hacer estas inversiones como deducibles de impuestos, bajo las siguientes condiciones:

- I. Se creará un Comité Interinstitucional que estará formado por un representante del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, uno del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y uno de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, quien presidirá el Comité y tendrá voto de calidad.
- II. El monto total del estímulo fiscal a distribuir entre los aspirantes del beneficio no excederá de 50 millones de pesos por cada ejercicio fiscal ni de 2 millones de pesos por cada contribuyente y proyecto de inversión en la producción teatral nacional.
- III. El Comité Interinstitucional a que se refiere la fracción I de este artículo publicará a más tardar el último día de febrero de cada ejercicio fiscal, el monto del estímulo fiscal distribuido durante el ejercicio anterior, así como los contribuyentes beneficiados y los proyectos por los cuales fueron mercedores de dicho beneficio.
- IV. Los contribuyentes deberán cumplir lo dispuesto en las reglas generales que para el otorgamiento del estímulo publique el Comité Interinstitucional a que se refiere la fracción I de este artículo (Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 2010).

Este estímulo favoreció al incremento de producciones a partir de 2011. Si bien este aumento no fue potencialmente significativo, sí representó un mejor acceso a dinero público para culminar con la producción o para impulsar óperas primas. Sin embargo, los alcances de las películas producidas en términos de imagen internacional no tienen los mejores resultados. Las cintas mexicanas exportadas pasaron de 33 países, con 80 películas estrenadas en 2010, a 44 países con 58 películas estrenadas en 2021 (cuadro 2).

De esta manera, las cintas mexicanas alcanzaron su punto más alto de exportación en el año 2017, con 154 películas en 40 países en total. En otras palabras, los filmes mexicanos siguen vinculados al exterior, llevando la visión mexicana y particularidades nacionales como muestra de la formación artística nacional. También es necesario apuntar que desde el 2020 fueron eliminados los recursos de financiamiento cultural. Sin embargo, el tema filmico en el país sigue siendo un tema recurrente, buscando llevar las películas mexicanas a más personas, dentro y fuera del país.

Cuadro 2. Películas mexicanas en el exterior, países y cantidad de películas estrenadas, por año (2010-2021)

Año	Número de países con estrenos mexicanos	Número de estrenos mexicanos en el extranjero
2010	33	80
2011	31	75
2012	27	65
2013	41	131
2014	41	121
2015	34	109
2016	38	132
2017	40	154
2018	37	116
2019	29	101
2020	22	25
2021	44	58

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del IMCINE (IMCINE, 2010; IMCINE, 2011; IMCINE, 2012; IMCINE, 2013; IMCINE, 2014; IMCINE, 2015; IMCINE, 2016; IMCINE, 2017; IMCINE, 2018; IMCINE, 2019; IMCINE, 2020; IMCINE, 2021)

Conclusiones

La llegada del cine a México ayudó a reforzar la identidad nacional a través de la reinterpretación de una imagen local, sus tradiciones y sus paisajes. Esta muestra de la particularidad mexicana llegó a ser tan significativa que sirvió para influir en la visión heroica, primero del presidente Porfirio Díaz y después de los actores revolucionarios más importantes, mostrando sus hazañas en las primeras películas que servían como noticieros.

De esta manera, el análisis fílmico de México puede ayudar a comprender los elementos de identidad nacional, no solamente creados en su interior sino también los exportados a través del cine. Así, la teoría de Relaciones Internacionales otorga un papel importante al *Soft Power* como herramienta de análisis para explicar el sentido identitario y generar acciones políticas y de paradiplomacia alrededor del fenómeno cinematográfico. Desde esta perspectiva, el cine mexicano creó significados alrededor de los mensajes

enviados y formando intersubjetividades al interior del país que sirvió como elementos de generalidad para mostrar en el exterior.

El cine transformó la imagen del país y la llevó a otro nivel de “popularidad” artística que los muralistas habían llevado de lo intelectual a lo público. Este nueva imagen, no quedó únicamente en lo visualmente estético sino en una muestra cultural que trató de reivindicar los estereotipos que fueron creados en el exterior, para intercambiarla por la representación que el país quería mostrar de su propia mexicanidad: la fortaleza y honradez de los hombres, su carácter trabajador y su gusto por el alcohol; así como la belleza y fortaleza de las mujeres mexicanas, para soportar y salir delante de cualquier problema, siendo el apoyo de su compañero.

Estas muestras de mexicanidad fueron reforzadas, en un primer momento, con las facilidades que Estados Unidos ofreció, durante la Segunda Guerra Mundial, con acceso a los insumos suficientes para la realización filmica a precio preferencial. Sin embargo, con el fin de la guerra, la situación interna del país llevó a que la industria filmica cambiara, apareciendo nuevos géneros o disponiendo de nuevas formas de llevar los géneros tradicionales del cine mexicano: fortaleciendo la comedia con nuevos actores, los dramas que mostraban los problemas en las ciudades mexicanas y las diferentes clases sociales que vivían en ellas; los musicales ya no solamente cantando música de mariachi, sino también la música norteña y llevando estos a escenarios y situaciones como los migrantes en Estados Unidos; y la aparición de las películas de lucha libre y de ficheras.

La situación económica del país, justo con el éxito que tenían los nuevos géneros producidos por la industria mexicana llevaron a que los medios de financiamiento tuvieran que cambiar y establecieran, poco a poco, mecanismos de producción más rápidos y a menor costo, dando inicio a que la calidad filmica decayera y diera inicio a la época de los churros, cuyo tema principal eran el cine de ficheras y las llamadas sexicomedias. Si bien este periodo fue amplio, de la década de los 1970 y a la de 1980, también contó con películas argumentativamente innovadoras, gracias a la aparición del Centro de Capacitación Cinematográfico, mecanismos diferentes de financiamiento y acceso al cine europeo que llevó a que aparecieran nuevos directores que crearon un cine más cruel, crítico y artístico, diferente a la generalidad de producciones del mismo periodo. Lo anterior creó nuevas expectativas para las nuevas generaciones de directores en formación que se reflejaron con el éxito de la década de 1990.

Entre las décadas de 1990 y 2000, la industria cinematográfica mexicana regresó a las producciones respetadas, no solamente para el exterior, como había sido en las décadas anteriores, sino también para los consumidores internos que comenzaban a ser más exigentes gracias al acceso al cine extranjero que llegó más directamente con la apertura económica de 1994 –aunque existía acceso al cine extranjero previo a la firma del TLCAN, este era de

poco acceso para la mayoría de la población más allá de la televisión, que tardaba mucho en exhibir este tipo de películas—. Fue en estas décadas que fueron muchos más claros los logros de las escuelas de arte y cinematografía del país, al aparecer una nueva camada de actores y actrices, directores, guionistas, cinematógrafos, directores de artes, técnicos, y un amplio etcétera que llevaron al éxito comercial de películas mexicanas, que comenzaban a tener más y mejores salas de exhibición gracias a que volvían a ser redituables.

El aumento de películas producidas y estrenadas en el país comenzaba a ser una competencia, aunque mínima, para las cintas extranjeras gracias a la popularidad de los filmes mexicanos. Algunos profesionales de la industria –directores, actores y actrices, cinefotógrafos, guionistas y técnicos, también lograron llevar su trabajo a Estados Unidos y Europa logrando un fuerte respeto e influencia en sus respectivos gremios, muchos de ellos lograron ganar algunos de los premios más importantes de la industria mundial. Este respaldo llevó a que las cintas mexicanas fueran mejor aceptadas en los cines nacionales y más taquilleras que algunos estrenos hollywoodenses. Asimismo, los incentivos fiscales permitieron que la industria mexicana produjera un cine más innovador, en sus argumentos, y diverso, en temas a tratar. Sin embargo, también llevó a que muchas películas apostaran por argumentos poco creativos y generaron una nueva etapa de churros mexicanos: las comedias románticas. Estos filmes, si bien no son los más producidos, si son el género más exhibido tanto en salas de cine como en páginas de *streaming*. Esta situación causa que películas de mejor calidad –en dirección, realización, actuación y/o manufactura– tuvieran menos espacios de exhibición, trayendo un escenario muy parecido al presentado en la década de 1970 y 1980. ❀

Bibliografía

- Aguirre Z, S. (2011). Reseña de “Joseph S. Nye Jr. The future of power, New York, Public Affairs, 2011, 300 pp. *Revista Mexicana de política exterior*.
- Carreño L., E. (2012). El deporte como en el campo diplomático: el caso de la Copa Mundial de FIFA Sudáfrica 2010. *Estudios Políticos*. Núm. 41. Instituto de Estudios Políticos. Universidad de Antioquía.
- Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. (2014). Presentación. Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. <https://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/nosotros>
- Cruz M., L., et al (S/F). Breve historia del cine mexicano. UPEM. <https://www.youtube.com/watch?v=3HBjuD8MvcM>
- Cultura UNAM (2019). Filmoteca UNAM. <https://www.filmoteca.unam.mx/nosotros/la-filmoteca-unam/>
- Dávalos O., F. y Ciuk, P. (2011). Historia del cine mexicano. En: *Diccionario del Cine*

Iberoamericano. España, Portugal y América. Tomo 5, España: SGAE, págs. 698-724. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-mexicano/>

Festival Internacional de Cine de Morelia (2015). ¿El cine de la crisis? Películas mexicanas en los 80. <https://moreliafilmfest.com/el-cine-de-la-crisis-producciones-mexicanas-en-los-80>

Internet Movie Data Base (2022a). Alejandro Galindo (1906-1999). *Internet Movie Data Base*. https://www.imdb.com/name/nm0302143/?ref_=nv_sr_srsq_0

Internet Movie Data Base (2022b). “La bestia magnífica”. *IMDB*. <https://www.imdb.com/title/tt0044416/>

Internet Movie Data Base (2022c). Internet Movie Data Base. <https://www.imdb.com/>

Internet Movie Data Base (2022d). Roberto Gavaldón (1909-1986). *Internet Movie Data Base*. https://www.imdb.com/name/nm0310449/?ref_=nmawd_awd_nm

IMCINE (2010). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*. México. IMCINE

IMCINE (2011). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011*. México. IMCINE

IMCINE (2012). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2012*. México. IMCINE

IMCINE (2013). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2013*, México. IMCINE

IMCINE (2014). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2014*. México. IMCINE

IMCINE (2015). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2015*. México. IMCINE

IMCINE (2016). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2016*. México. IMCINE

IMCINE (2017). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2017*. México. IMCINE

IMCINE (2018). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2018*. México. IMCINE

IMCINE (2019). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2019*. México. IMCINE

IMCINE (2020). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2020*. México. IMCINE

IMCINE (2021). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2021*. México. IMCINE

King, J. (1990). *Magical reels. A history of cinema in Latin America*. New York. Verso.

Mandujano J., P. (1993). Alejandro Galindo. *Enciclopedia de la literatura en México*. <http://www.elem.mx/autor/datos/129378>

Monsiváis, C. (2006). El cine mexicano. *Bulletin of Latin American Research*. Vol. 25. No. 4.

Nye Jr. J. S. (2010). Prefacio y capítulo 5 “El poder blando y la política exterior americana”, en *Soft Power, Public Affairs, New Hampshire*, 2004, pp. IX-XIII y 127-147. Relaciones Internacionales. Núm. 14, junio de 2010. GERI-UAM.

Saavedra L., I. (2006). El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol. 17. Núm. 2.

- Saavedra L., I. (2007). *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*. México. UAM.
- Saavedra T., J. L. (2012). El poder blando de la marca-país: del marketing a la diplomacia pública. REDMARKA. *Revista digital de marketing aplicado*. Año V. Núm. 8, Vol. 1. Universidad de A Coruña-CIECID.
- Saddiki, S. (2009). El papel de la diplomacia cultural en las relaciones internacionales. *Revista CIDOB D'Afers internacionals* 88. Barcelona. Fundación CIDOB. Diciembre 2009.
- Secretaría de Cultura (2022). Cineteca Nacional. <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=contexto>
- Secretaría de Hacienda y Crédito Público (2010). Decreto por el que se adiciona un artículo 226 Bis a la Ley del Impuesto sobre la Renta. Diario Oficial de la Federación. https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5167860&fecha=19/11/2010#gsc.tab=0
- Secretaría de Relaciones Exteriores (2018). Consulado General de México en Atlanta. SRE. <https://consulmex.sre.gob.mx/atlanta/index.php/component/content/article/22-asuntos-comunitarios/299-movimiento-muralista-mexicano>
- Uribe, D. (2012). Historia de México-capítulo 21: *El Cine y la cultura popular mexicano*. https://youtu.be/_qIByI2tP4I
- Uribe, D. (2012a). Historia de México-capítulo 22: *Las vanguardias mexicanas*. <https://youtu.be/CJK28WMIHqM>
- Velázquez F., R. (2007). *Factores, bases y fundamentos de la política exterior de México*. México. Plaza y Valdez-UMAR.
- Viñas, M. (1987). *Historia del cine mexicano*. México. UNAM.