ANÁLISIS DEL PROCESO DE LA INICIATIVA DE LEY DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA DE 1998

Israel Tonatiuh Lay Arellano

ANÁLISIS DEL PROCESO DE LA INICIATIVA DE LEY DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA DE 1998

Universidad de Guadalajara
2005

Primera edición, 2005
D.R.© 2005, UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
Coordinación Editorial
Francisco Rojas González 131
Col. Ladrón de Guevara
44600 Guadalajara, Jalisco, México

Producción:
Centro Universitario de
Ciencias Sociales y Humanidades
Editorial CUCSH-UdeG
Guanajuato 1045
Col. La Normal
44260, Guadalajara, Jalisco, México

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ISBN 970-27-0694-7

Índice

Prólogo 11

Introducción 15

CAPÍTULO 1
ANTECEDENTES DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA EN MÉXICO
(Condiciones sociales) 35
- Antecedentes de la industria cinematográfica mexicana 38
- La Época de Oro del cine nacional 41
- El sindicalismo cinematográfico 43
- La CANACINE, una cámara industrial *sui géneris* 46
- La segunda fase de la cinematografía nacional 48
- Echeverría y el cine nacional 50
- El sexenio de José López Portillo 52
- Crisis cinematográfica: la década de 1980 53
- El cine nacional en la década de 1990 54
- La legislación cinematográfica mexicana 56
- La comisión nacional de cinematografía 60
- La ley de la industria cinematográfica de 1949 60
- La primera reforma a la Ley de la Industria Cinematográfica en 1952 62
- La propuesta de la nueva ley de cinematografía congelada en el Senado en 1960 64
- La Ley Federal de Cinematografía de 1992 67

CAPÍTULO 2
LA COMUNIDAD SOCIAL CINEMATOGRÁFICA
Y EL PROYECTO DE UNA NUEVA LEY DE CINE
(contexto de descubrimiento) 73
Cronograma del proceso del contexto de descubrimiento (1995-1997) 75
Sociedad civil y opinión pública en el contexto de descubrimiento 77
Los mecanismos de la sociedad civil para pedir que sus demandas fueran integradas al órgano parlamentario 80
Mecanismos del órgano parlamentario para atender a la sociedad civil 85
La CANACINE y sus mecanismos de inserción en la opinión pública 89

CAPÍTULO 3
EL PROCESO DE LA INICIATIVA DE LEY DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA
AL INTERIOR DEL ÓRGANO PARLAMENTARIO
(contexto de justificación) 95
Cronograma del proceso contexto de justificación (abril-diciembre de 1998) 96
Mecanismos de la sociedad civil para el cabildeo en el espacio parlamentario 97
La CANACINE y la contra argumentación 106
La guerra de encuestas 113
Los mecanismos del espacio parlamentario para incorporar las demandas de la sociedad civil 115

CAPÍTULO 4
LA REDACCIÓN DEL DICTAMEN FINAL DE LA ILIC98
(Contexto de decisión) 121
El dictamen final sobre las reformas y adiciones a la Ley Federal de Cinematografía 122
La controversia del artículo 19 en la aprobación del Senado 130
Excurso sobre el peso en taquilla 141

CAPÍTULO 5
FACTORES NO LEGISLATIVOS QUE INFLUYERON
EN LA APLICACIÓN DE LA LEY FEDERAL DE CINEMATOGRAFÍA
La situación del doblaje y la Suprema Corte de Justicia 151
El reglamento de la Ley Federal de Cinematografía 157
La lucha antimonopolios en la distribución
y exhibición cinematográfica 159

CONCLUSIONES
Sobre el cine mexicano 167
Sobre la legislación cinematográfica 168
Sobre la CANACINE 170
Sobre los sectores de la distribución y exhibición 172
Del espacio público 173
De la comunidad social cinematográfica 174
Del espacio parlamentario 176
De los partidos políticos 177
De la aprobación final del Senado 178
Sobre la Suprema Corte de Justicia de la Nación
y la Comisión Federal de Competencia 180
De la transición a la democracia 182

ANEXOS 185

BIBLIOGRAFÍA 199

Prólogo

MARÍA MARVÁN LABORDE

La última década del siglo XX en México, al igual que en muchos países del mundo, fue una década marcada por profundas transformaciones políticas y sociales que permitieron la institucionalización de ciertos avances democráticos tan fundamentales como un sistema de partidos políticos en competencia y una institución del Estado cuyo propósito esencial es garantizar las elecciones democráticas. Como era de esperarse, esta elemental transformación ha traído como consecuencia otros cambios sustanciales en la vida política nacional. Es natural que si el sistema de partidos es diferente, también se ha transformado la vida en el Congreso, la relación entre el Poder Ejecutivo y el Poder Legislativo así, como la relación entre la sociedad y el Congreso.

Este libro nos presenta el análisis detallado y puntual del proceso político que hubo de seguirse para que la iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica se convirtiera en ley en 1998. El pluralismo consagrado en el Congreso ha hecho de esta institución la arena política en la que se dirimen las diferentes concepciones que existen, no sólo entre partidos políticos sino entre partidos y grupos de interés, con respecto a problemas que generan proyectos específicos que en muchas ocasiones no necesariamente son compatibles. Transformar los intereses de la sociedad y de los grupos políticos en leyes aceptadas no sólo por la mayoría de los partidos, sino por la sociedad en

general, es sin duda uno de los grandes retos de la vida política. Como las ciencias sociales han demostrado, la importancia de que las leyes sean funcionales y legítimas es crucial para poder fortalecer el Estado de Derecho. Rara vez las sociedades están dispuestas a cumplir y hacer cumplir las leyes si no se parte de la convicción profunda de que las leyes cristalizan, de la mejor manera posible acuerdos sociales amplios.

No resulta exagerado afirmar que en México el diálogo político para la construcción de leyes es un fenómeno nuevo, propio de los últimos años del siglo pasado y los primeros del siglo XXI. No ha sido sencillo legislar en un contexto de pluralidad en el que ningún partido tiene la mayoría absoluta en ninguna de las dos Cámaras y cuando la transformación política ha tocado la esencia del poder presidencial que era el eje vertebrador del sistema de partido hegemónico que existía en México. Por ello, ahora cobra sentido indagar sobre los procedimientos y dificultades que los diversos actores políticos interesados en lograr la aprobación de una nueva ley, en este caso en materia de cinematografía, tuvieron que pasar hasta conseguir su aprobación y publicación en el Diario Oficial a fin de que entrara en vigencia.

Hasta hace muy pocos años el cabildeo con los legisladores era una actividad política prácticamente desconocida. En la era del partido hegemónico los proyectos de ley que venían del Ejecutivo pasaban sin necesidad de cabildeo, la sumisión de los legisladores del PRI garantizaba no sólo la aprobación de las leyes presentadas sino el monopolio incuestionable de la agenda legislativa. Los temas que no formaban parte del proyecto del Ejecutivo no tenían cabida para la discusión parlamentaria, es decir aquellos proyectos de ley que provenían de los partidos de oposición tenían escasas, por no decir nulas posibilidades de ser discutidos y aprobados. Esto hacía que el cabildeo legislativo fuera una actividad absolutamente inútil.

Los grupos organizados de la sociedad, así como los intereses económicos, poco tenían qué ganar de la interacción con diputados y senadores.

Desde que el pluralismo se convirtió en la realidad cotidiana y las fuerzas políticas y sociales representadas en el Congreso tienen la posibilidad de establecer diferentes tipos de alianzas para lograr aprobar o detener las iniciativas de ley, la actividad política va cobrando una lógica diferente en el país. Actores sociales y económicos se han abocado al trabajo político con los legisladores para influir en sus decisiones. El cabildeo en México es una actividad poco reconocida y por tanto no regulada, que recién va formalizándose en el país. Por ello, los estudios que rastrean estos procesos son y serán sustanciales no sólo para entender, sino para crear ciertas reglas a este nuevo juego político. Resulta de gran importancia y utilidad dar cuenta de los caminos que tiene que recorrer una iniciativa de ley desde su creación; describir y entender la necesidad política, que de hecho existe, no sólo de que un partido simpatice con la necesidad de legislar sobre una materia en específico sino de que un diputado o diputada, asuma el proyecto como propio y esté dispuesto a jugarse su carrera política para sacar adelante un determinado proyecto, lo que permitirá una aproximación más realista para entender cómo se mueven y expresan las fuerzas políticas y los intereses económicos a través del Congreso.

A través del análisis histórico y coyuntural, Israel Tonatiuh Lay demuestra cómo ha ido cambiando, a lo largo de más de medio siglo, la concepción del Estado mexicano con respecto a la producción cultural que cristaliza en el cine y nos explica cómo y porqué la producción cinematográfica fue utilizada como un vehículo extremadamente eficiente en la construcción de la identidad nacional. También da cuenta de las diferentes formas de concebir la participación que el Estado asu-

mió en el desarrollo de la industria cinematográfica en México, y de esta manera muestra a lo largo de todo el libro cómo el cine es arte, es expresión cultural y es también un negocio que crece y se desarrolla por grupos económicos que en ello empeñan su capital. La industria cinematográfica, como casi cualquier otra, se vio afectada tanto por las políticas proteccionistas, así como por el proceso de liberaciones del mercado que buscaron estimular incrementar las condiciones de la libre competencia en materia económica. Desde luego, todo el proceso de negociación e implantación del Tratado de Libre Comercio con América del Norte también trastocó la forma de hacer y distribuir películas en el territorio nacional.

Por último, pero no por ello menos importante, hay que reconocer que este trabajo no se detiene en la mera descripción de la relación de los partidos entre sí y de éstos con la sociedad y los grupos de interés; también hay reflexiones teóricas que nos permiten confirmar que el proceso legislativo es una parte medular de eso que hoy llamamos democracia. Es esencial para la ciencia política teorizar sobre los procesos de discusión de los problemas políticos, así como la institucionalización de las nuevas realidades que expresan transformaciones sociales.

Sin duda, será tarea de cada lector sacar sus propias conclusiones, pero estoy segura que éste será un libro útil para académicos y políticos que estén interesados en entender la dinámica de las nuevas relaciones políticas que a partir de la consagración del pluralismo se entablan entre partidos políticos, entre el poder Ejecutivo y poder Legislativo y entre éste último y los grupos de interés de la sociedad.

Introducción

Hablar de la cinematografía en México es hablar de un ámbito muy extenso. Si, por un lado, el cine fortaleció una identidad de lo mexicano en el exterior, al interior fue una industria que apoyó en todos los sentidos al Estado mexicano, desde la recaudación de divisas en el sentido económico, hasta una legitimación en el sentido político. Es innegable, por otro lado, que cierto nacionalismo, ideología y censura se presentara en el cine mexicano. De hecho, la historia de la industria cinematográfica misma, que no es la misma que la historia del cine nacional, está supeditada a las relaciones económicas y de poder que llegaron a los más altos niveles gubernamentales, en la era de las administraciones federales dirigidas por militares y civiles.

Estas relaciones continúan marcando los rumbos de la industria cinematográfica no sólo en México, sino en todo el mundo. Si el cine es visto sólo en dos vertientes, como el cine de arte y el comercial, detrás de ese aparente dualismo existen grandes intereses políticos y económicos de grupos y sectores muy bien definidos. Aquí debemos aclarar que el concepto de industria cinematográfica mexicana pareció ser remplazado, por decirlo de alguna manera, por el concepto de cine mexicano. En otras palabras, pareció que se equiparaba a la totalidad de la industria cinematográfica nacional con el cine mexicano. Quizás desde un punto de vista tal afir-

mación no parecía tan fuera de realidad, pues fueron los filmes nacionales los que transmitieron la idiosincrasia y valores nacionales ante el mundo. Sin embargo, desde otro ángulo, el sector industrial de la producción y, sobre todo, el papel que jugaron los sectores de la distribución y la exhibición fueron los que llevaron al cine nacional ante el público mexicano. Las distribuidoras de cine nacional, que en un momento de la historia del México del siglo XX formaron parte del patrimonio estatal, así como los grandes complejos que se construyeron en las décadas intermedias, siendo los verdaderos enlaces con un pueblo tan diverso como el nuestro, lograron extender tales filmes, desde las urbes en desarrollo hasta poblaciones menores.

En este sentido, la legislación cinematográfica en México ha sido promovida desde esos círculos de poder, cuyos grupos, históricamente, también han estado en pugna. Prueba de estos fuertes intereses, con el avance de la globalización, son las reformas y las adiciones a las legislaciones cinematográficas en América Latina en los últimos diez años. Paralelamente, en este periodo, la sociedad cinematográfica ha cobrado ma-

cias Cinematográficas en Estados Unidos, llamados Óscar. Para la entrega de tales estatuillas en el 2003, los medios de comunicación nacionales mencionaron que había tres películas mexicanas en la competencia, sin embargo sólo una de ellas era realmente mexicana: *El crimen del padre Amaro*, mientras que *Y tu mamá también* tuvo una participación importante de

Como bien se sabe, no hay un concepto único para definir la democracia, ya que mucho depende de los sistemas políticos, las teorías y escuelas de los diferentes académicos expertos en el tema, de hecho se ha dicho que existen más de 500 conceptos diferentes de democracia. Giovanni Sartori señala que el término democracia aparece por vez primera en textos de Erodoto, y su significado del griego es: poder (*kratos*) del pueblo (*demos*).[3] Sin embargo, este teórico también señala que tal término tuvo un recorrido degenerativo, pues Aristóteles la calificó entre las formas malas de gobierno, y Kant citó que la democracia "es necesariamente un despotismo". Sartori también hace la distinción de que a lo que hoy le denominamos comúnmente democracia, y que la democracia como es en la realidad, no es la democracia como debería ser, esto es, la democracia es ante todo y por encima de todo, un ideal. El elemento ideal o normativo es constitutivo de la democracia y provee una tensión ideal, sin la cual, una democracia no nace o bien, se distiende rápidamente. El elemento dinámico es esta diferencia entre la democracia ideal y la democracia real, que hace a esta última perfectible. Cuanto más se democratiza una democracia, tanto más se eleva la apuesta (Sartori, 1987).

[3] Durante los cinco siglos anteriores al nacimiento de Cristo, Atenas se constituía en una ciudad-Estado con un crecimiento progresivo gracias al cultivo de la tierra, al comercio marítimo y, sobre todo, al establecimiento de una economía de esclavitud, que gracias a esto el ciudadano libre aparecía en todo su esplendor. ¿Cómo participaba el ciudadano en esta democracia ateniense? De hecho el mismo concepto de ciudadano implicaba tomar parte en las funciones legislativas y judiciales, participando directamente en los asuntos del estado. Los derechos y obligaciones del ciudadano estaban relacionados con su posición social.

Para Schumpeter la democracia se define como: "el método democrático es el instrumento institucional para llegar a decisiones políticas, en virtud del cual cada individuo logra el poder de decidir mediante una competencia que tiene por objeto el voto popular". En efecto, esta definición pone su acento, en primer lugar, en el carácter central de la competencia, en segundo lugar, en los elementos esenciales que debe existir en un régimen democrático: la existencia de una oposición, la existencia de minorías y el papel clave del voto popular. Para Schumpeter el enfoque institucional posibilita distinguir la democracia de otros sistemas contemporáneos, como el sistema totalitario y el sistema autoritario.

Las dimensiones clave por las que se pueden comparar con la democracia son tres: 1. La forma en que se eligen los líderes a través de elecciones competitivas u otros medios; 2. El alcance y la naturaleza de la participación de la ciudadanía en el gobierno; 3. El alcance y la naturaleza del control de la sociedad, en especial el control de la economía por parte del gobierno (Schumpeter, 1947).

Para Dahl, el gobierno democrático se caracteriza fundamentalmente por su continua aptitud para responder a las preferencias de sus ciudadanos, sin establecer diferencias políticas entre ellos. Para que esto tenga lugar es necesario que todos los ciudadanos tengan igual oportunidad para: 1. Formular sus preferencias; 2. Manifestar públicamente dichas preferencias entre sus partidarios y ante el gobierno, individual y colectivamente; 3. Recibir por parte del gobierno igualdad de trato, es decir, éste no debe hacer discriminación alguna por causa del contenido o el origen de tales preferencias (Dahl, 1989).

En la actualidad, señala David Held, el poder está legitimado por elecciones libres y recurrentes y se dirige hacia un autogobierno, esto es "el gobierno sobre cada uno por parte de todos los demás".

El concepto de democracia que parece mejor ajustarse al contexto del análisis que realiza este libro es el que desarrolla Enrique Serrano, quien señala que la democracia, lejos de ser un principio de reconciliación, representa una forma de organización del conflicto social, concepción abierta que reconoce la tensión insuperable entre la realidad institucional (el ser) y su dispositivo simbólico (el deber ser) (Serrano, 2000: 523-541) y estos conceptos son a la vez muy cercanos a lo que Jürgen Habermas dice sobre la factibilidad y la validez (Habermas, 1998), que se abordará más adelante.

En este sentido, la democracia es entendida como un sistema institucional para llegar a decisiones políticas, en el que los individuos adquieren el poder de decidir por medio de una lucha de competencia por el voto del pueblo (*ibidem*: 527). Desde la visión weberiana la democracia debe lograr establecer un equilibrio entre el aparato burocrático y el liderazgo político, institucionalizando centralmente el parlamento. Esta visión también asegura como segundo punto que, en tanto el parlamento se encuentre constituido por políticos elegidos por el voto popular, debe de haber una conexión entre el líder político y las masas.[4]

La aportación de Weber a la noción de democracia, dice Serrano, es que la democracia debe considerarse como una escenificación de los conflictos sociales y no como un proyecto de reconciliación. Schumpeter agrega que el método democrático exige un alto grado de tolerancia para las diferencias de opinión y, finalmente, Kelsen afirma que el valor de la

[11] Quizás en México, por la cuestión de la no existencia de reelección en las diputaciones, esta conexión sea más débil o inexistente, aunque también la democratización en México ha logrado que la sociedad civil exija cada vez más la defensa de sus intereses y de los intereses del órden público.

libertad, y no el de la igualdad, es lo que define en primer lugar a la democracia, por lo que no existe la posibilidad de acceder a una certeza absoluta sobre la validez de los valores, todas las posturas normativas tienen el derecho de expresarse, defenderse y buscar adeptos.

La democracia como organización del conflicto social y no como la tendencia a la reconciliación es la tesis, en esta concepción de democracia que permite el desarrollo de la política deliberativa, y puede ser entendida como la institucionalización que garantiza los procedimientos de interacción y deliberación y opiniones públicas desarrolladas informalmente, para esto Habermas plantea la necesidad de una ciudadanía colectivamente capaz de acción, cuya persecución de fines colectivos hace programar la regulación de los conflictos.

Desde otra postura, Kelsen afirma que el sistema unicameral corresponde más íntimamente a la idea de democracia, ya que el modelo bicameral es una atenuación del principio democrático. Si la legislación es democrática, es decir, si expresa la voluntad del pueblo, entonces la ejecución será tanto más democrática cuando en mayor medida corresponda al postulado de legalidad (Kelsen, 1995: 354-356). Sin embargo, la democracia deliberativa va más allá de dejar en manos del espacio legislativo la "voluntad" de legislar en uno u otro sentido, precisamente la política deliberativa puede volverse más democrática al abrir la discusión hacia sectores fuera del recinto legislativo, hacia la sociedad civil que busca ciertos intereses y que al mismo tiempo los confronta con otros sectores sociales.

Este enunciamiento de Kelsen permite crear un puente entre la concepción de democracia y el de sociedad civil sin perder de vista que el objetivo es llegar a la definición de política deliberativa. Bajo el esquema de democracia deliberativa

radica precisamente la diferencia entre el carácter voluntarista (*ibidem*: 38-40), expresado por Kelsen, de la producción legislativa y la política deliberativa que surge al interior de la vida privada en la sociedad civil.

Habermas agrega que

> la sociedad es de por sí política, *societas civilis*; pues en la práctica de la autodeterminación política de los ciudadanos, la comunidad se torna, por así decir, consciente sobre sí misma y opera sobre sí misma y a través de la voluntad colectiva de los ciudadanos. Así, democracia viene a significar autoorganización política de la sociedad en conjunto (Habermas, 1998: 373).

El concepto no surge en la década de 1990 cuando muchos organismos internacionales lo empezaron a incluir tanto en su agenda como en su estructura burocrática. Ya San Agustín en el siglo V definió a la sociedad civil como aquellos "*asociados por un reconocimiento común de la justicia y por una comunidad de intereses*". En el siglo XVIII John Locke estudiaría y reflexionaría sobre las diferencias entre sociedad civil y sociedad política y un siglo después Alexis de Tocqueville reconocería el valor de la libertad a un nivel comunitario y de la participación ciudadana en la transformación responsable hacia el bien común (Haimen, 1998: 15-17). Más allá de viejos orígenes, el concepto sociedad civil adquirirá además nuevas e innovadoras dimensiones en el siglo XX, durante las décadas de 1970 y 1980, en oposición a las dictaduras militares en América Latina y la caída de los regímenes en países del Este de Europa le otorgarían renovada pujanza.

La sociedad civil en América Latina es aquella realidad que se ubica entre el Estado, el mercado y la sociedad: un entramado que para las nuevas democracias latinoamericanas y la gestión política sigue adquiriendo cada vez mayor relevan-

cia. El mundo de las organizaciones no gubernamentales (ONG), los esfuerzos por ampliar los espacios públicos en América Latina, las nuevas formas de interacción entre empresarios y sindicatos, el impacto de los intelectuales y escritores sobre nuestras sociedades, así como el resurgimiento de la identidad étnica como factor político, describen un campo de acción que ha cambiado las condiciones del quehacer político en América Latina. La democracia, los partidos y los actores sociales han de encontrar nuevas respuestas a esta realidad, ya sea incentivando sus articulaciones, abriendo nuevos canales de expresión o desarrollando una nueva institucionalidad para esas sociedades en proceso de cambio.

Seguramente no se podrá discutir sobre la sociedad civil sin tomar en cuenta una característica básica: *sociedad civil* es un concepto relacional. Su fuerza, su forma, sus espacios de acción, todo ello queda vinculado con la actuación del Estado. Quien habla de sociedad civil, también tiene que hablar del Estado (Hengstenberg *et al.*, 1999: 457-464).

La sociedad civil es para Habermas el conjunto de asociaciones, organizaciones y movimientos más o menos espontáneos que observan desde el ámbito de la vida privada, ciertos problemas de la sociedad, dándoles voz y transmitiéndolos al espacio de la opinión pública y política. El núcleo de la sociedad civil es el mundo de vida. Para Habermas, el desarrollo de una política deliberativa combina una ciudadanía activa capaz de acción con sus correspondientes procedimientos y presupuestos comunicativos, pero esta concepción de democracia obliga a una descentralización del todo social del Estado hacia una soberanía más popular, "la política deliberativa obtiene su fuerza legitimadora de la estructura discursiva de una formación de la opinión y la voluntad que sólo puede cumplir su función sociointegradora gracias a la expectativa de calidad racional de sus resultados. De ahí que el nivel

discursivo del debate público constituya la variable más importante" (Habermas, 1998: 381). Habermas agrega que la formación de la opinión pública y la voluntad "estructurada formalmente en términos democráticos, dependen del aflujo de opiniones públicas informales que se forman en las estructuras de un espacio público no menoscabado en su espontaneidad" (*ibidem*: 835).

Joshua Cohen agrega que la idea fundamental de la legitimidad democrática es que el otorgamiento de la autoridad para ejercer el poder del Estado debe emerger de las decisiones colectivas de los miembros de una sociedad gobernada por tal poder. Esa legitimidad emerge de las discusiones de los miembros de la sociedad, en tanto estas se llevan a cabo, y se expresan al interior de instituciones sociales y políticas diseñadas para reconocer dicha autoridad colectiva (Cohen, 2000: 24-47). James Bohman, por su parte, menciona que el éxito de una forma deliberativa de democracia depende de la creación de condiciones sociales y arreglos institucionales que propicien el uso público de la razón. La deliberación es pública en la medida en que estos arreglos permiten el diálogo libre y abierto entre ciudadanos capaces de formar juicios informados y razonados en torno a la forma de resolver situaciones problemáticas (Bohman: 48-57).

La apertura democrática que se ha dado en México en los últimos años ha permitido la organización y participación de una cantidad mayor de ciudadanos en el planteamiento de esferas del orden público, o sea, el poder llevar un fenómeno identificado como problema desde la vida cotidiana hacia la discusión y convertirse así en un tema de la agenda pública.

En este sentido se considera que esta apertura democrática tiene visibles incidencias en la participación de la sociedad civil en casos de este tipo, y estos ciudadanos a su vez influ-

yen en la institucionalización de tales resoluciones a conflictos, para así ser integrados a la legislación.[5]

Finalmente, la organización de los capítulos de este libro están de acuerdo a la operacionalización del concepto de política deliberativa. Según Habermas, para llegar a tal concepción hay que pasar por tres etapas. Aquí se agrega una cuarta como producto de la investigación que antecedió la formalización de este libro. Estas cuatro etapas son, según las originalmente planteadas por Habermas, las siguientes:

1. *Condiciones sociales marco.* Son aquellas que contextualizan el fenómeno dentro de una historia, política, cultura, economía, país o región determinado. En general, se trata de un recuento histórico crítico el cual ha llevado a cierta evolución del fenómeno en cuestión.

En este apartado y en el contexto del análisis que realiza este libro, se analizan los antecedentes de la industria cinematográfica en México, donde se aborda la importancia del cine para el Estado posrevolucionario, y de éste para la evolución de la cinematografía misma, lo que dio la pauta para instaurar un nacionalismo e identidad en la historia posrevolucionaria del país. Se hace un análisis del proceso legislativo cinematográfico en México, así como con los acontecimientos de carácter histórico, político y cultural que se dieron.

2. El *contexto de descubrimiento.* Habermas describe este concepto como el espacio público en cuyo interior pueden darse los mecanismos de diálogo y comunicación que pueden llevar a la colocación de un tema de interés público en la agenda

[5] En el caso de Jalisco podemos citar como ejemplo la iniciativa de ley contra la violencia intrafamiliar. Aunque también debemos de reconocer que estos logros se han dado a medias, pues por ejemplo en esta iniciativa, los diputados modificaron el anteproyecto en un sentido distinto al presentado.

legislativa, "representa un espacio público no regulado por procedimientos, es decir, el espacio público del que es el portador el público general que forman los ciudadanos" (*ibidem*: 384).

La temática en este capítulo describe precisamente los mecanismos que posibilitan la comunicación y consensos en el espacio informal, este espacio público no regulado por procedimientos, que durante el proceso de la Iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica de 1998 fueron los foros públicos, las reuniones de trabajo y lo que los medios de comunicación publicaron.

3. El *contexto de justificación*. Este concepto se refiere a "la estructuración de los espacios públicos al interior de los órganos parlamentarios", esto es, a los mecanismos creados por el legislativo para atender las demandas que emanan directamente de la sociedad civil.

Los mecanismos que se describen en este capítulo fueron los que posibilitaron la inserción de los puntos propuestos desde la sociedad civil a la agenda legislativa. Al interior del órgano parlamentario (que también puede ser llamado Congreso o Cámara de Diputados) los trabajos en las diferentes comisiones, las discusiones en el pleno y los consensos a los que se llegaron para presentar la iniciativa en segunda lectura, son los puntos fundamentales.

Cabría señalar que dentro de la teoría de Habermas, la participación de la sociedad civil debe quedar al margen de la propuesta que se ha de discutir en el parlamento, esto es, formalmente el contexto de descubrimiento termina donde comienza el contexto de justificación. Sin embargo en el proceso de la ILIC98 la participación de la sociedad civil en su espacio público, en el contexto de descubrimiento, continúa en el espacio parlamentario, o sea en el contexto de justificación, mientras que de igual manera actúa el órgano, o elementos del órgano parlamentario, ya que en el contexto de descubri-

miento participa para preparar la incorporación de las demandas de la sociedad civil y obviamente realiza su trabajo parlamentario ya que la propuesta se ha convertido en una iniciativa de ley.

Para Habermas, el procedimiento al interior del espacio parlamentario abarca hasta que la iniciativa se ha convertido en una nueva ley, esto es, según la teoría habermasiana la corrección y aprobación de la ley están dentro del contexto de justificación. Como resultado de la investigación que antecedió a este libro, por la importancia que tuvo la fase de corrección en la comisión dictaminadora, así como la aprobación final en ambas cámaras, fue necesario separar, para un mejor análisis, esta etapa del contexto de justificación. De tal manera que aquí se le denomina contexto de decisión.

4. El contexto de decisión. Que sobre todo abarcará la fase del *output* habermasiano (Habermas, 1998: 407-408), en donde la interpretación de la iniciativa original puede o no ser respetada al interior del espacio formal, lo que después puede o no causar problemas de aceptación cuando se conforma en nueva ley o norma.

En este capítulo se describe y analiza la postura de la comisión dictaminadora, y la discusión final, corrección y aprobación en el espacio formal (en ambas cámaras, la de diputados y la de senadores).

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA EN MÉXICO

Condiciones sociales

El cine mexicano ha sido un fenómeno social desde sus inicios a principios del siglo XX, ya que en México fue el cine el que ayudó no sólo al fortalecimiento del nacionalismo y a consolidar la cultura, sino que también apoyó –y fue apoyado a su vez– a la consolidación del sistema y de un partido político, el Revolucionario Institucional, que gobernó al país por más de 70 años.

Este capítulo contextualiza la importancia del cine no sólo como una industria del entretenimiento e industria cultural, sino como influencia en la cultura y la identidad del México posrevolucionario, en la visión que se trató de vender del "nuevo Estado"[1] y la institucionalización de la revolución tanto al

[1] Las reestructuraciones políticas de finales del siglo XIX y principios del XX inspiraron a la mayoría de las naciones latinoamericanas que asentaban su independencia. En México, el Estado nacional fue, hasta el 31 de diciembre de 2000, el Estado priísta (nacido como Partido Nacional Revolucionario el 4 de marzo de 1929, y después convertido en 1933 a Partido de la Revolución Mexicana, para que finalmente en 1946 se transformara en el Partido Revolucionario Institucional) fundado por los caudillos vencedores de la Revolución Mexicana, que inspiraron la perfección de la Constitución del 17 en el sentido de haber sido elaborada con un significado político-estructural muy avanzada, quizás tanto más que el desarrollo ciudadano e institucional que ···➤

interior como en el extranjero, indicando así la importancia de esta industria para el fortalecimiento del sistema, y de éste para el cine. De esta manera se analizará la construcción de identidades y el nacionalismo, pasando por los apoyos estatales a esta industria, el derrumbe y resurgimiento del cine, al lado del desarrollo del sistema político mexicano en el siglo XX.

Estos puntos son fundamentales, ya que la justificación de la ILIC (1998) abogaba por la protección del cine nacional

> ···➤ tenía el país. La Constitución absorbió los postulados de la Revolución e instituyó una reconstrucción nacional basada en un Estado, primero benefactor y después de bienestar, que comenzó a desquebrajarse a finales de la década de 1970 y principios de 1980, con la instauración del neoliberalismo en algunos de los países desarrollados del mundo. En este sentido, pese a que el neoliberalismo irrumpió en la política económica y social mexicana en el sexenio de López Portillo, es durante el salinismo donde se fragua totalmente este régimen económico que afecta a las demás esferas del Estado.
>
> El Estado priísta mexicano, tras haber sido uno de los regímenes políticos más estables del mundo durante cerca de seis décadas, se desintegró en unos cuantos años bajo el impacto combinado de la globalización, la identidad y una sociedad civil transformada. El crecimiento económico entre 1940 y 1974 consolidó a México como la duodécima mayor economía del mundo en la década de 1990 (Castells Manuel: 306).
>
> Dentro del PRI, las diferentes fracciones políticas competían por el poder, sin romper la disciplina del partido y acatando siempre la autoridad del presidente. La clave de su estabilidad era la conexión que el partido tenía con la sociedad civil a través de la incorporación de los sectores por medio principalmente de los sindicatos, como la CTM, CNC, CNOP. El sistema priísta no era sólo un régimen político, sino la propia estructura del Estado, que finalmente se derrumbó en menos de una década.

como industria cultural, y sobre todo, como el constructor de la identidad moderna del mexicano.

La industria cinematográfica nacional estuvo siempre ligada para unos por desgracia, para otros por fortuna, a la forma de actuar del sistema, la industria cinematográfica mexicana en mucho es similar al sistema político, con momentos de surgimiento, momentos de crecimiento y grandeza, momentos de monopolización, que llevó a su crisis y decadencia. Si para el sistema político 1968 marca un parteaguas importante, es también en esta década que el cine nacional comienza su decadencia. De igual manera que Echeverría trata de salvar al sistema, reconociendo también que su sexenio fue quizás el último en donde el verdadero bienestar social trató de impulsarse con programas y nuevas instituciones sociales, el mismo Echeverría trataría de impulsar de nuevo la grandeza del cine mexicano, al crear cooperativas, impulsar el apoyo estatal al cine y organizar como cabeza de sector al Banco Nacional Cinematográfico.

Es así como la legislación cinematográfica obedece a un contexto político y económico de la cinematografía, más que a un contexto cultural. La legislación se podría dividir en tres grandes terrenos: el primero, que controla la ideología de la cinematografía mexicana, al atar a este medio a la Secretaría de Gobernación; el segundo, el sector de la distribución; y el tercero, el sector de la exhibición. La legislación cinematográfica no fue distinta al resto de la legislación efectuada por la Cámara de Diputados, cuya sumisión al Ejecutivo Federal hasta 1988 es conocida ampliamente.

La década de 1990 marcarían una nueva etapa en el sistema político mexicano. Si la intención del entonces presidente de México, Carlos Salinas de Gortari era llevar al país a la modernidad y al mundo del mercado y libre comercio, fueron necesarias varias reformas para llegar a este cometi-

do. Como ejemplo podemos señalar las reformas en el IFE, así como la creación de la Comisión Nacional de Derechos Humanos. En materia de cinematografía, en 1992 Carlos Salinas de Gortari presentó una iniciativa para reformar la Ley de la Industria Cinematográfica, vigente desde 1952. Entre las varias versiones del por qué el Presidente de la República presentaba tal iniciativa, destacó que ante la inminente firma del TLC (dos años después), había varios puntos que para el Tratado eran necesarios, uno de éstos fue la consideración de la industria cinematográfica en sus cadenas de distribución y exhibición.

Antecedentes de la industria cinematográfica mexicana

De inicio, posiblemente fue una gran casualidad que el movimiento armado de la Revolución Mexicana se diera cuando el cine, como invento, comenzaba a darse a conocer y a expandirse con rapidez.[2] Después del triunfo de la Revolución, el Estado adquiriría, a partir de 1917, una legitimidad ante su sociedad, y el cine se convertiría no sólo en una bandera ideológica, sino en un medio que moldearía a toda la sociedad, ya que retomaría el movimiento armado que a través de universos simbólicos y códigos de conducta perfilarían una forma singular de cohesión social nacional (Rozado, 1991: 16). El muralismo, surgido también del conflicto armado de 1910 sería una de las guías de producción para el cine nacional. Las películas filmadas en estas décadas no sólo utilizarían la epopeya revolucionaria, sino toda la cotidianidad rural, el lente

[2] Aunque cierto es que en México el primer cinematógrafo (cámara de cine) es traído en 1896, y que Porfirio Díaz es uno de los primeros "actores" del film, es hasta comienzos de la primer década del siglo XX que se utiliza el cinematógrafo para noticieros y experimentación de narrativa.

de la cámara se ocuparía de capturar la grandeza del paisaje nacional, ese enorme cielo con matices aún religiosos que es testigo incansable de un territorio que se diversifica en cuanto al terreno y a la cultura. Los logros de la revolución serían interpretados abstractamente y se rechazarían todos los modelos que no vinieran de su lógica.

Una cita de Alejandro Rozado parece resumir este sentido:

> vivimos ineludiblemente de representaciones, es en este caso como el cine es una de las más visibles figuraciones sociales ya que constituye un enorme ventanal de nuestra historia reciente, una prueba de esto es que las películas producidas en México después del conflicto armado de 1910 a 1920 exhibiera una reiterada, ostentosa y a veces creativa del significado y razón de ser de la sociedad mexicana, de su identificación con la nación. En los años cuarenta el cine mexicano contribuyó con su imaginería propia a la reelaboración de los fenómenos de la época, dándole ordenamiento y socializándolo ampliamente entre la población, a través de un universo simbólico y códigos de conducta que perfilaron una forma singular de cohesión social nacional, de esta manera, el cine nacional absorbió la tensión entre las formas de vida tradicional y moderna en la cultura mexicana.

Rozado afirma que México fue una de las pocas culturas que se construyó privilegiadamente a través del cine.

Rozado también asegura que tales clásicos del cine mexicano fundaron una sociedad que perdería su tradición: al mismo tiempo una tradición que perdería su sociedad; México se adentró en la jactanciosa empresa del progreso sin sociedad civil consistente. El cine tomó la estafeta del progreso, elaboró y magnificó dichos valores. Del mismo modo en que desde el campesinismo oficial se preparó la industrialización acelerada, la elaboración cinematográfica del sentimiento de comu-

nidad y religiosidad asentados en la vida familiar de los mexicanos fue el resorte de legitimación cultural y la suficiente autoridad moral de la modernización del país.[3]

A causa del conflicto armado de 1910 el Estado, con una nueva cúpula de clase gobernante, inicia una reforma para dar paso al nacionalismo revolucionario. Al respecto, Aurelio de los Reyes menciona que el Estado de la posrevolución, durante el mandato de Venustiano Carranza, tenía programas nacionalistas; pero dentro del cultural el cine tenía un lugar casi sin importancia (De los Reyes, 1991), y no había mucho interés por lo que se producía.

Hacia mediados de la década de 1930 el nacionalismo cinematográfico había sido un movimiento fuertemente conservador y moralista al tratar de despertar sentimientos de vínculos de defensa de la nación preservando el pasado, negando y soslayando los cambios de la Revolución. Más adelante, con la llegada de Bassols a la Secretaría de Educación Pública se iniciarían las tendencias liberales y conservadoras,[4] las cuales se notarían aún más en el periodo de Lázaro Cárdenas, que con su política agrarista desembocó en la comedia ranchera y a la vez en nostalgia porfiriana.

En 1936 Fernando de Fuentes filmaba *Allá en el Rancho Grande* en una hacienda próxima a la Ciudad de México. Esta película estaría tan sólo una semana en la cartelera, aunque

[3] En este sentido, considero que la autoridad moral estaba basada en que, como grupo revolucionario vencedor del movimiento armado, continuó el desarrollo industrial y urbano (capitalista) del país, pero ahora agregando los elementos de justicia social (educación, reparto agrario, derechos obreros) que no habían tenido en el porfiriato.

[4] Algunos directores comenzaron a utilizar la épica revolucionaria en sus producciones, mientras que otros realizaban filmes con una remembranza porfiriana.

sería un éxito en América Latina y el circuito hispano de Estados Unidos (García y Aviña, 1997: 13). Aunque es mencionado que este film sería el que iniciaría la comedia ranchera en México, en opinión de Guillermo Vaidovits Shnuerer, la película que sería el modelo a seguir fue *¡Ay Jalisco no te rajes!*, realizada en 1941 por Joselito Rodríguez.

La producción de este tipo de filmes, además del fortalecimiento de la producción nacional, a causa de que la industria cinematográfica norteamericana estaba paralizada por la Segunda Guerra Mundial, propició que en la rama de la exhibición comenzara una nueva época para los palacios cinematográficos, en donde algunos como el Hernán de León Guanajuato tenía capacidad para 4,100 espectadores (*ibidem*: 44). Al respecto, Eduardo de la Vega Alfaro menciona que el cine, a partir de este periodo y entrando a la década de 1940 se convertiría en el espectáculo audiovisual para la clase media de la sociedad.

La época de oro del cine nacional

A partir de 1941 la industria cinematográfica nacional inició un ascenso que en un par de años, y gracias a la coyuntura mundial consolidó la estructura industrial-comercial. México aprovechó los mercados en América Latina que Estados Unidos tenía descuidados. Por otro lado, el apoyo tecnológico y financiero otorgado por la industria hollywoodense como consecuencia de la colaboración prestada por el gobierno mexicano a la lucha contra las potencias del eje Berlín-Roma-Tokio, ayuda que se tradujo en un bloqueo a las películas producidas en España y Argentina, países competidores de México por los mercados de habla hispana. Además del apoyo estatal que repercute de diversas maneras: fundación del Banco Cinematográfico, en 1942, primera y única institución crediticia en su género que de ahí en adelante se limitará a estimular y

refaccionar a los productores; la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica en 1949 y la creación de la Dirección General de Cinematografía, en ese mismo año, dependiente de la Secretaría de Gobernación.

Aprovechando toda esa plataforma sociopolítica, los empresarios del sector de la producción se reorganizaron bajo el nombre de Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas (APDPM), entre 1941 y 1944, lo que promoverá la fundación de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica en 1942. En el periodo entre 1944 y 1946 se impulsa la creación de cuatro gigantescos estudios (Churubusco, Cuauhtémoc, San Ángel Inn y Tepeyac) y se funda, para beneficio de sus productos, la empresa distribuidora monopólica Películas Nacionales, S. A. (De la Vega, 1999).

La llamada época de oro del cine mexicano fue un periodo donde la industria nacional pudo producir más películas y sobre todo, para alcanzar cierto éxito y recuperación de las inversiones, tuvo el mercado de América latina mientras se daba, primero, la Segunda Guerra Mundial, y después, la recuperación de tal conflicto bélico. Asimismo en este periodo se llevó hasta sus últimas consecuencias el "nacionalismo cinematográfico", implícito en las obras fílmicas de la dupla integrada por Emilio Fernández y Gabriel Figueroa (Flor silvestre, María Candelaria, Las abandonadas, Bugambilia, Pueblerina) y promovería la realización de los grandes filmes de otros cineastas como Luis Buñuel, Roberto Gavaldón, Julio Bracho, Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo, entre otros.

La cinematografía mexicana fue, en las décadas de 1940 y 1950, la industria cultural más importante de América Latina, compitiendo y complementándose en varios casos con la producción hollywoodense en el mercado de habla hispana.

El sindicalismo cinematográfico

Los antecedentes del sindicalismo cinematográfico se remontan a 1919, cuando Juan Anderson formó un sindicato con el nombre de Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo, durante el gobierno de Venustiano Carranza. Después, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas se funda la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos en México (UTECM).

Con la constitución de la CTM en la segunda mitad de la década de 1930, la UTECM cambiaría a Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) a finales de esa década. En 1943 el STIC contaba con 47 secciones, incluyendo la 45, recientemente creada para agrupar a los adaptadores y a los argumentistas. De esta manera reunía a siete mil miembros de planta, de los cuales tres mil trabajaban en el Distrito Federal.

En 1944 se originan varios conflictos al interior del STIC, se crea la Asociación Nacional de Actores (ANDA)[5] y en tres meses Jorge Negrete, su secretario general, declaró que en ese tiempo se había logrado formar un fondo sindical de más de 50 mil pesos que permitiría a los trabajadores luchar por sus mejoras laborales. El 17 de junio aparece un desplegado anunciando la formación del Sindicato Mexicano de Directores Cinematográficos, con Alejandro Galindo como Secretario General. Los 64 miembros de la Asociación Mexicana de Productores de Películas pidieron la desaparición del flamante sindicato (Macotela, 1985).

A principios de 1945, una fuerte pelea entre Salvador Carrillo, secretario general del STIC, y Gabriel Figueroa (al frente del grupo de técnicos y manuales), ocasionó que los técni-

[5] Cuyos conflictos intergremiales ocasionaron que en 1978 surgiera el Sindicato de Actores Independientes (SAI) (Anduiza, 1883: 11-12).

cos, actores y directores de las secciones 2, 7 y 47, respectivamente, solicitaran la destitución de Carrillo de su cargo. Este conflicto originó que el 14 de marzo de este año, las secciones 2, 7, 8, 9, 45 y 47 integraran el nuevo Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). Días antes, miembros del STIC habían realizado un paro de labores en protesta a la autorización del nuevo sindicato. A partir de entonces se comienzan a suscitar una serie de conflictos entre los dos sindicatos en donde STIC boicoteó muchas veces las funciones de los trabajadores del STPC.

En septiembre de ese año el presidente Manuel Ávila Camacho delimitó las funciones del STIC y de STPC, en donde el primero se quedaría con la distribución y elaboración de los noticieros y el segundo con la producción de películas en los estudios cinematográficos y exteriores; esto por medio de una carta dirigida a Fidel Velázquez, líder de la CTM. Sin embargo, el STIC volvió a boicotear a Jorge Negrete y a Cantinflas en 1946 y ante la situación el STPC "decidió poner guardias armados frente a los estudios Clasa, Azteca, Churubusco y Cuauhtémoc" (De la Torre). Finalmente, en 1948 la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje definió el carácter distinto de los sindicatos.[6]

[6] Por otra parte, el STIC se escinde del ramo de la exhibición cuando el 14 de junio de 1982, bajo el expediente 10/8484, la Secretaría del Trabajo y Previsión Social otorgó registro al Sindicato Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos República Mexicana (SINETIC), con domicilio en Belisario Domínguez 165 en Guadalajara, Jalisco. Este nuevo gremio involucra dos secciones de exhibición: las de Guadalajara y de Orizaba, Veracruz. Contrata con Operadora de Teatros de Jalisco, Circuito Montes y Cinemas Veracruzanos. Aunque regresa al STIC al año siguiente. Anduiza, *op. cit.* p. 11.

De esta manera, el STPC quedó conformado por los siguientes elementos:

Técnicos y manuales de la producción[7]
Actores cinematográficos y extras
Argumentistas y adaptadores
Directores cinematográficos
Empleados de planta de los estudios cinematográficos: laboristas, carpinteros, albañiles, jardineros, trabajadores de servicio cinematográfico (alquiladores de equipo para producción)

Por su parte, el STIC queda conformado de la siguiente manera:

Secciones que integran el STIC

1	México	Distribución y exhibición	D. F.
3	México	Cambiadores de película entre cines	D. F.
4	México	Propaganda mural de cines	D. F.
6	México	Tramoyistas y electricistas en producción y exhibición	D. F.
3	México	Filarmónicos	D. F.
10	Aguascalientes	Exhibición y distribución	Aguascalientes
11	Mexicali	Exhibición y distribución	Baja California
12	Campeche	Exhibición y distribución	Campeche
13	Torreón	Exhibición y distribución	Coahuila
16	Chihuahua	Exhibición y distribución	Chihuahua
17	Durango	Exhibición y distribución	Durango
19	León	Exhibición y distribución	Guanajuato
20	Pachuca	Exhibición y distribución	Hidalgo
21	Guadalajara	Exhibición y distribución	Jalisco
22	Toluca	Exhibición y distribución	México
23	Morelia	Exhibición y distribución	Michoacán
24	Cuernavaca	Exhibición y distribución	Morelos
25	Tepic	Exhibición y distribución	Nayarit

[7] Los técnicos y manuales conforman el Sindicato de Técnicos y Manuales (STyM), perteneciente al STPC.

26	Monterrey	Exhibición y distribución	Nuevo León
27	Oaxaca	Exhibición y distribución	Oaxaca
28	Puebla	Exhibición y distribución	Puebla
29	Querétaro	Exhibición y distribución	Querétaro
30	San Luis Potosí	Exhibición y distribución	San Luis Potosí
31	Mazatlán	Exhibición y distribución	Sinaloa
32	Hermosillo	Exhibición y distribución	Sonora
34	Tampico	Exhibición y distribución	Tamaulipas
36	Veracruz	Exhibición y distribución	Veracruz
37	Jalapa	Exhibición y distribución	Veracruz
38	Orizaba	Exhibición y distribución	Veracruz
39	Córdoba	Exhibición y distribución	Veracruz
40	Minatitlán	Exhibición y distribución	Veracruz
40-A	Tuxpan	Exhibición y distribución	Veracruz
42	Coatzacoalcos	Exhibición y distribución	Veracruz
43	Mérida	Exhibición y distribución	Yucatán
44	Zacatecas	Exhibición y distribución	Zacatecas
46	México	Publicistas y dibujantes	D. F.
48	México	Directores de orquestas en grabación	D. F.
49	México	Técnicos y manuales de cortos y noticieros	D. F.

La CANACINE*, una cámara industrial* sui géneris

La Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma (CANACINE) surgió a principios de la década de 1940 bajo la influencia del apoyo de la política de Lázaro Cárdenas de crear cámaras industriales para el fortalecimiento del país. De esta manera, en 1942 queda conformada como Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y Conexos, y la Secretaría de la Economía Nacional aprueba sus estatutos el 26 de noviembre de 1942.[8] Sus objetivos eran: 1) Representar los intereses de los industriales cinematográficos, 2) estudiar todas las cuestiones que afecten la actividad industrial cinematográfica, 3) participar en la defensa de los intereses par-

[8] Curiosamente su fundador y primer presidente fue un militar, el General Juan F. Azcárate.

ticulares de sus socios y 4) ser órgano de consulta del Estado para la satisfacción de las necesidades de las actividades industriales cinematográficas.

La CANACINE nació como una cámara industrial sui géneris ya que agrupa a los sectores de la producción, distribución y exhibición. Esto significa que de una manera formal el sector de la producción cinematográfica debería estar dentro de la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación (CANACINTRA), mientras que los sectores de distribución y exhibición deberían pertenecer a la Cámara Nacional de Comercio (CANACO). Una de las razones por las que se le permitió constituirse a la CANACINE de esta manera fue la facturación que realizaba la industria cinematográfica y, en este caso, su aportación al PIB en la década de 1940.

Sin embargo, la situación de la cinematografía nacional a finales de la década de 1950 y en la de 1970 hizo que la CANACINE casi desapareciera. Pudo volver a tomar fuerza a partir de que Luis Echeverría fue presidente de México y su hermano, Rodolfo Echeverría, primero como presidente de esta cámara a principios de 1970, y luego apoyando a Víctor Parra para continuar en su lugar, para que de esta manera se le pudiera dar continuidad a los objetivos de esa cámara industrial. En ese sexenio la CANACINE recibió apoyo del gobierno como si fuera un subsidio, que en realidad era el pago de membresía de las cadenas de cine que administraba (Cotsa y Cadena de Oro).

El apoyo gubernamental se mantuvo sólo durante el sexenio de Echeverría, y después la CANACINE tuvo que sobrevivir por sus propios medios, y los intereses al interior de ésta comenzaron a chocar cada vez más, a razón de que los intereses de los productores comenzaron a ser más divergentes con los de los distribuidores y los exhibidores. Finalmente, con la última modificación de sus estatutos, ahora la CANACINE se

define como una institución pública, autónoma, de carácter genérico, de duración indefinida, con personalidad jurídica distinta de la de cada uno de sus miembros, ahora las empresas asociadas a la CANACINE están integradas conforme a su clasificación: 1) sección de productores de películas mexicanas 2) sección de distribuidores de películas mexicanas, 3) sección de distribuidores de películas extranjeras, 4) sección de cortometraje, 5) sección de estudios, talleres y laboratorios, 6) sección de exhibidores del Distrito Federal y área metropolitana, 7) sección de exhibidores en el interior de la República, y 8) sección de productores, reproductores y distribuidores de videogramas. De esta manera, la CANACINE tiene las siguientes atribuciones:

- Representar ante el gobierno federal y los gobiernos de los Estados a sus empresas.
- Ser el vínculo entre las empresas y la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía, autoridad rectora de esta industria, ya que como empresas individuales están fuera de la toma de decisiones que en su favor o en su contra, pueda tomar dicha entidad.
- Ser el órgano de consulta del Estado en lo relativo a políticas y acciones que se formulan y toman con relación al crecimiento industrial, a la liberación de comercio, a las importaciones, a las compras nacionales, a la planeación y programación de estrategias relativas a la industria cinematográfica.
- Proponer la creación o modificación de leyes, reglamentos y procedimientos que regulen a las actividades que atañen a la industria cinematográfica.

La segunda fase de la cinematografía nacional

En el ámbito de la industria cinematográfica a partir de la década de 1950, hubo un cambio: ahora se tendría que concen-

trar en el nuevo progreso citadino e ir dejando los paisajes rurales y la narrativa revolucionaria. Las nuevas historias girarían en torno a la migración del campo a la ciudad, así como de los mismos pueblerinos en urbes que trataban de competir en la modernización emprendida por el nuevo orden mundial. El investigador Ernesto Acevedo Muñoz, de la Universidad de Iowa, considera que el film que marca tal ruptura es *Los olvidados*, de Luis Buñuel (Acevedo, 1997). Esta afirmación puede ser un tanto polémica, ya que después de su estreno se continuó con la producción de cine de comedia ranchera. Sin embargo, el film de Buñuel marcó a los jóvenes cineastas que en las siguientes décadas (1960 y 1970) tendrían una visión de la obra cinematográfica no sólo como entretenimiento, sino como una obra intelectual y de referencia social.

Para el académico norteamericano Ernesto Acevedo, la crisis del nacionalismo es esa transición hacia la modernidad, identificando nuevos actores sociales, desplazando a los que habían surgido de la Revolución, de su paisaje y de su narrativa. En *Los olvidados* se presenta una realidad particular acerca de los más pobres, en donde se muestra la violencia, asesinato, enfermedad, abuso sexual, abuso doméstico, incesto, abandono, esperanza, etcétera, en donde no hay, como el mismo Acevedo lo dice, "almas indígenas nobles", tampoco la esencia de la belleza mexicana (Dolores del Río y María Félix), no hay paisajes nacionalistas, generales, ni soldaderas, ni fumarolas en el Popocatépetl, sólo montañas de basura, rascacielos bajo construcción, y el primer smog de lo que será una enorme ciudad.

Desde cierto punto, hubo un "fracaso" en esta "segunda etapa del cine nacional" (tomando en cuenta como primera la del cine rural), el cine urbano que comenzaría a partir de 1950 no logró desarrollarse ya que la devaluación de 1954, en donde el dólar aumentó su valor de $8.65 a $12.50, contribu-

yó con la crisis de producción fílmica. Este cine se colapsaría en los años siguientes por la crisis y monopolización, pero sobre todo por no poder mantener un paso de progreso en la creación, representación e identidad de las clases sociales que habían nacido con la construcción de la gran urbe, con los desclazados, con aquellos indígenas que ahora venían a buscar una nueva vida.

Cinematográficamente, las décadas de 1950 y 1960 serían los del inicio de la crisis, cuando el cine mexicano, instalado en la seguridad de éxitos pasados, cosechó sin sembrar ni pensar en el futuro. La estructura industrial se fue deteriorando paulatinamente, hasta que, incapaz ya de responder a las necesidades de una clase media más amplia, las películas sólo quedaron para los que no podían acceder a otras formas de entretenimiento. La televisión se constituyó en la mayor amenaza.

Hacia 1960, la épica revolucionaria y el fervor nacionalista en la cinematografía mexicana comenzaba a derrumbarse, junto con el sistema político, prueba de ello fue que al comenzar esta década la película política más importante del cine

En esta gráfica se muestra la participación del Estado en la producción cinematográfica:

Producción privada	**1971**	**1972**	**1973**	**1974**	**1975**	**1976**
Películas con el STPC	36	12	7	7	2	4
Películas con el STIC	31	31	25	23	24	5
Coproducciones	10	18	14	11	7	6
Totales	77	61	46	41	33	15

En general, el cine del sexenio de Echeverría puede considerarse como un cine crítico, incisivo, a veces demasiado preocupado por temas sociales y políticos. Por primera vez en la historia de nuestra cinematografía, la realidad social de la clase media se vio retratada en la pantalla. El cine de la década de 1970 abandonó los antiguos clichés y se dedicó a combinar la calidad con el éxito comercial.

El sexenio de José López Portillo

Bastó un sexenio para que la industria cinematográfica apoyada por el Estado se desplomara, ante la inercia e indiferencia de los nuevos funcionarios encargados de continuar con la labor cinematográfica.

En 1976, el presidente José López Portillo nombró a su hermana Margarita como Directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC). En 1977, por acuerdo presidencial, las entidades de la administración pública paraestatal se agruparían por sectores. De esta manera quedarían bajo la coordinación de la Secretaría de Gobernación las filiales del Banco Nacional Cinematográfico. Tales filiales eran: Cinematográfica Cadena de Oro, Cineteca Nacional, Compañía Operadora de Teatros, Corporación Nacional Cinematográfica, Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado 1 y 2, Estudios Churubusco-Azteca, Películas Mexicanas, y Continental de películas (Rossbach y Canel, 1988: 177).

De esta forma, el presupuesto del sector oficial del cine quedaría controlado por la Secretaría de Programación y Presupuesto, mientras que el control político estaría en manos de la Dirección General de RTC de la Secretaría de Gobernación. La apertura del sector cinematográfico, producto de una reestructuración radical a la industria por parte de Margarita López Portillo en 1977, hizo que desapareciera la CONACITE 1, mientras que el sector privado llegaba a la realización.

En 1978 se anuncia la desaparición del Banco Nacional Cinematográfico, y sus funciones las absorbería RTC, con partidas de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Aunque no pudo concretarse la liquidación de este banco, dejaría de ser el centro rector de la actividad fílmica nacional.

En este año se crea Televicine, filial de Televisa. De las 101 películas realizadas este año, 57 pertenecían a esta empresa, mientras que 37 a las filmadoras oficiales, las 7 restantes eran independientes. Para Margarita López Portillo, la participación de la iniciativa privada en producciones fílmicas se hacía con el objeto de realizar películas que den por resultado un cine mexicano de calidad (*ibidem*: 185). Televicine dedicó sus películas a temas urbanos para toda la familia, cuyos papeles estelares eran interpretados por actrices y actores de la empresa Televisa.

Crisis cinematográfica: la década de 1980

Al asumir la presidencia en 1982, Miguel de la Madrid heredaba un país sumido en la más profunda de las crisis económicas y sociales. Al creciente aumento de la deuda externa se sumaron tragedias como la de la explosión en San Juan Ixhuatepec, en 1984, y el terremoto de la Ciudad de México, en 1985. El gobierno mexicano se olvidó casi por completo del cine, una industria poco importante en tiempo de crisis.

Si la producción cinematográfica mexicana no se extinguió en esos años fue debido al auge de la producción privada

plagada de ficheras y cómicos albureros, que tenían buena respuesta en taquilla, y por las escasas producciones independientes, que encontraron en el sistema cooperativo la forma de producir pocas muestras de cine de calidad.

Aún así, el estado del cine mexicano era poco menos que desastroso. De 1982 a 1988, prácticamente todas las películas ganadoras del Ariel fueron vistas exclusivamente por los miembros del jurado de la Academia. Escasas excepciones como *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc, o *Los motivos de Luz* (1985) de Felipe Cazals, alcanzaron a ser exhibidas en cines comerciales.[9] En 1983, se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), entidad pública encargada de encaminar al cine mexicano por la senda de la calidad. El IMCINE quedó supeditado a la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC).

El cine nacional en la década de 1990

Los últimos años de la década de 1980 podrían entenderse como una reestructuración y transformación de fuerzas de la sociedad civil en apoyo a la lucha electoral. De hecho, aun con la victoria que le dieron al candidato del partido hegemónico en 1988 y con el peso de la acusación de un fraude electoral. Sumado a esta situación las elecciones habían sido las de menor participación ciudadana en toda la historia del partido, y combinado con otros compromisos de proyección internacional, se tuvieron que hacer nuevas reformas al Código Federal Electoral. Tales reformas dieron origen a un primer Instituto Federal Electoral y a un nuevo Tribunal Federal Electoral.

[9] Desde el sexenio anterior el endeudamiento de las instituciones oficiales cinematográficas habían orillado a tener decenas de películas terminadas no exhibidas.

En 1989 desapareció la Dirección de Radio Televisión y Cinematografía, a partir de ese año, el IMCINE pasó a manos del nuevo Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). De esta manera, el traslado del IMCINE a otra entidad gubernamental representó algo más que un simple cambio de domicilio dentro de una burocracia. Al trasladar el control del cine al CONACULTA, el gobierno de Carlos Salinas de Gortari estaba rompiendo con un esquema de más de 50 años de existencia en la relación cine-gobierno.

Algunas de las películas que contribuyeron al fortalecimiento de la identidad moderna del mexicano y/o que en el extranjero son iconos de la "realidad" mexicana.

Año	Película	Director
1936	*Allá en el Rancho Grande*	Fernando de Fuentes
1941	*¡Ay Jalisco no te rajes!*	Joselito Rodríguez
1943	*Doña Bárbara*	Fernando de Fuentes
1943	*Mexicanos al grito de guerra*	Ismael Rodríguez
1944	*María Candelaria*	Emilio Fernández
1945	*Campeón sin corona*	Alejandro Galindo
1946	*Enamorada*	Emilio Fernández
1947	*La diosa arrodillada*	Roberto Gavaldón
1947	*La perla*	Emilio Fernández
1947	*Los tres García*	Ismael Rodríguez
1948	*Los tres huastecos*	Ismael Rodríguez
1948	*Nosotros los pobres*	Ismael Rodríguez
1948	*Maclovia*	Emilio Fernández
1949	*Pueblerina*	Emilio Fernández
1950	*Doña Diabla*	Toto Davison
1950	*Los olvidados*	Luis Buñuel
1952	*Hijos de María Morales*	Fernando de Fuentes
1953	*Dos tipos de cuidado*	Ismael Rodríguez
1953	*Pepe el Toro*	Ismael Rodríguez
1956	*Canasta de cuentos mexicanos*	Julio Bracho
1956	*La Escondida*	Roberto Gavaldón
1957	*Tizoc*	Ismael Rodríguez
1958	*La cucaracha*	Ismael Rodríguez
1960	*La sombra del caudillo*	Julio Bracho
1960	*Macario*	Roberto Gavaldón

1961	*Viridiana*	Luis Buñuel
1962	*El ángel exterminador*	Luis Buñuel
1965	*Viento negro*	Servando González
1966	*El escapulario*	Servando González
1967	*Hasta el viento tiene miedo*	Carlos Enrique Taboada
1968	*El libro de piedra*	Carlos Enrique Taboada
1969	*La vida inútil de Pito Pérez*	Roberto Gavaldón
1972	*Mecánica nacional*	Luis de Alcoriza
1975	*Canoa*	Felipe Cazals
1976	*El Apando*	Felipe Cazals
1976	*Lecumberri*	Arturo Ripstein
1976	*Los albañiles*	Jorge Fons
1976	*Los de abajo*	Servando González
1977	*Cananea*	Marcela Fernández Violante
1979	*La guerra santa*	Carlos Enrique Taboada
1983	*Bajo la metralla*	Felipe Cazals
1987	*El último túnel*	Servando González
1989	*Rojo amanecer*	Jorge Fons
1990	*La tarea*	Jaime Humberto Hermosillo
1991	*Danzón*	María Novaro
1992	*Como agua para chocolate*	Alfonso Arau
1991	*El bulto*	Gabriel Retes
1994	*El jardín del Edén*	María Novaro
1995	*El callejón de los milagros*	Jorge Fons
1995	*Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*	Sabina Berman

Fuente: Internet Movie Data Base (imdb) uk.imdb.com

La legislación cinematográfica en México

La legislatura en México es bicameral, compuesta por la Cámara de Diputados y la Cámara de Senadores. La Cámara de Diputados está compuesta por 500 integrantes, 300 de mayoría y 200 de representación proporcional. No es novedad que hasta hace poco, el Poder Legislativo estaba totalmente subordinado al Poder Ejecutivo, "El legislativo sirve para legitimar la legislación del Ejecutivo". Antes de 1988, sólo en el periodo maderista la oposición presentó una fuerte resistencia,[10] que

[10] El llamado grupo "cuadrilátero" representante de las ideas e intereses del porfirismo.

al asesinato del Presidente pasaron a formar parte del nuevo Ejecutivo encabezado por Victoriano Huerta.

De 1934 a 1964 aumentaron el número de proyectos enviados por el Ejecutivo al Legislativo que no son aprobados por unanimidad (con Lázaro Cárdenas todos fueron aprobados por unanimidad), aunque esta oposición nunca es superior al 5%, lo que también mostraba que el sistema de equilibrio no funcionaba (González, 1969: 30-32).

Las distintas reformas a partir de 1970 cambiaron el número de diputados, pero el Partido Revolucionario Institucional (PRI) seguía manteniendo la hegemonía. Sólo hasta 1988, cuando la oposición logró obtener la mayor representación de su historia en ambas cámaras, Carlos Salinas sería el primer presidente posrevolucionario en negociar con fuerzas de oposición en el Congreso sobre una amplia variedad de asuntos (Ai, 1995: 182). Aunque las elecciones de 1991 volvieron a invertir la situación, dando de nuevo al PRI un control sobre la Cámara, no podrá volver a ser hegemónico, pues la oposición ha ido ganando más espacios.

Los antecedentes de una legislación cinematográfica se remontan al año de 1913, siendo presidente de la República Victoriano Huerta, se publicó en el Diario Oficial del 23 de junio, el primer reglamento cinematográfico, que tenía la peculiaridad de que prohibía las vistas de escenas en las que se cometía un delito y los culposos no tenían castigo, ya que el hecho de transgredir la ley debería tener la imposición de su respectiva pena (Anduiza, 1983: 16).

En 1919 se publica el reglamento de censura cinematográfica que se encargaría entre otras cosas a controlar la importación y exportación de películas nacionales y extranjeras. Cuando Carranza nota la gran producción de películas nacionales y observa el gran negocio que es para el gobierno mexicano, éste ordena la creación de la Escuela Nacional de Músi-

ca y arte teatral de un curso de preparación y práctica cinematográfica. Este año se caracterizó por las múltiples quejas de los trabajadores de la producción cinematográfica, ya que sólo contaban con el apoyo del artículo 123 de la Constitución Mexicana que les daba el derecho a la huelga.

En 1946, debido a los conflictos entre el STIC y el STPC, la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas hace una notificación al STPC de la suspensión momentánea de la producción de películas en los estudios del Distrito Federal ya que el boicot de las películas mexicanas provocó la apertura a la exhibición de las películas extranjeras. Lo que esto desencadenaba era que los filmes extranjeros recabaran contratos de filmaciones de hasta diez películas; lo que las casas cinematográficas mexicanas no habían logrado desde la llegada del cine a México.

Uno de los grandes problemas en ese año fue la exhibición de películas mexicanas, pues de 276 películas estrenadas ese año sólo 49 eran mexicanas, lo que reflejaba la crisis y los conflictos internos entre STIC y STPC. Así, en diciembre de ese año el presidente Miguel Alemán firmó un proyecto de ley donde se creó la Comisión Nacional Cinematográfica.

Antes de describir la primera legislación en materia cinematográfica, es importante señalar que lo interesante de la historia de la legislación cinematográfica mexicana comienza durante el gobierno del General Lázaro Cárdenas, donde se gestaba un monopolio en la rama de la exhibición, por el norteamericano William Jenkins,[11] quien además tuvo una pugna directa con el ex presidente Abelardo L. Rodríguez

[11] William Jenkins había llegado a México en 1901, y se había establecido en Puebla en 1905. Siendo agente consular en 1919, llevó a cabo un autosecuestro, que según el testimonio de varios generales en *El libro negro del cine mexicano,* de Miguel Contreras Torres, ocasionó···➤

que también contaba con salas cinematográficas, talleres y laboratorios.

Miguel Contreras Torres en su libro *El libro negro del cine mexicano,* hace un recuento de los testimonios, entrevistas, experiencias personales y notas periodísticas, de los cinematografistas que lucharon contra el monopolio Jenkins. El Banco Cinematográfico se fundó en el periodo cardenista a iniciativa de varios banqueros del Banco Nacional y otras personas interesadas(el carácter de Banco Nacional se le otorgaría en 1947), "muy especialmente Jenkins". En el sexenio de Ávila Camacho, Contreras Torres[12] protestó directamente con el Presidente de la República por la forma unilateral e injustificada de financiamiento a un sólo sector. En este sentido, Jenkins "se apoderó" del Banco Cinematográfico y asimismo de las finanzas en el cine nacional. Los socios directos de Jenkins eran Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Iglesias.

En el periodo de Miguel Alemán se comenzó el trabajo legislativo para crear la primer ley de cinematografía. Aunque este proyecto legislativo pretendía regular a la industria cinematográfica, el sector de la exhibición estaba monopolizado por Jenkins en un 75%. Mientras que Abelardo L. Rodríguez, quien era gerente de la Asociación Mexicana de Películas a inicios de la década de 1950, tenía el 25% restante. De esta manera comenzó la legislación cinematográfica en México.

···➤ una intervención militar de los Estados Unidos. Fue encarcelado por tal acción y liberado después por presiones diplomáticas. Durante el mandato de Abelardo L. Rodríguez fue expulsado del país, aplicándosele el Artículo 33 de la Constitución.

[12] Miguel Contreras Torres fue militar revolucionario e hizo amistad con los altos mandos militares, como Lázaro Cárdenas, los hermanos Ávila Camacho, Miguel Alemán y Ruiz Cortines, entre otros.

La Comisión Nacional de Cinematografía

En la justificación de ese anteproyecto se enumeraban causas de tipo económico al estar creciendo la industria cinematográfica internacional, pero lo más destacable es que el Estado considera en ese texto, que el cine es uno de los colaboradores valiosos con que puede contar el gobierno para la "difusión de todos aquellos sentimientos e ideas de unidad y cohesión que, al mismo tiempo que elevan el nivel político y social del pueblo, refuerzan el espíritu nacional (...)" (Diario Oficial de la Federación, 1947:8). Este proyecto contenía 15 Artículos, que plasmaban los objetivos de procurar la calidad del cine nacional; así como la asignación de un presupuesto para tal actividad. Los integrantes de esta comisión se nombrarían por el Ejecutivo Federal por conducto de la Secretaría de Gobernación. Esta ley se aprobó y se publicó en el Diario Oficial de la Federación el 31 de diciembre de 1947.

La Ley de la Industria Cinematográfica de 1949

En 1949 Miguel Alemán, presidente constitucional, envió al Congreso de la Unión la iniciativa de ley de la Industria Cinematográfica, en donde derogaba a la Comisión Nacional de Cinematografía y otorgaba competencia absoluta en la materia a la Secretaría de Gobernación, creando así la Dirección General de Cinematografía. Con esta ley también se creaba el Registro Público de la Cinematografía y el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico.

En su discusión en el pleno ante diputados de la XLI Legislatura, solamente hubo la intervención de dos diputados que tomaron la iniciativa para crear un diálogo entre ellos, lo destacable de estas intervenciones fue que el diputado Facha Gutiérrez habló a favor de la censura que debía de imponer la industria a las películas próximas a exhibirse, ya que "Creo que no solamente es un derecho sino un deber ineludible del Esta-

do, sobre todo lo concerniente a la moralidad, a las buenas costumbres o a aquellas partes que vayan a ofender el sentir público" (Anduiza, 1983: 25-26). Por su parte, el diputado Alberto Trueba Urbina destacó que la censura previa tiene dos partes

> la primera se refiere a la autorización que precisamente se refiere a justificar la censura previa, y la segunda finalidad educativa, dijéramos de carácter pedagógico, para que los productores de cine se ajusten a la Constitución al desarrollar sus obras (*ibidem*: 28).

Esta iniciativa fue dictaminada por la Comisión de Gobernación de la Cámara de Senadores; la aprueba por unanimidad el 13 de diciembre de 1949. Esta ley contuvo un total de 13 Artículos, y se publicó en el Diario Oficial de la Federación el 31 de diciembre de 1949. Su reglamento apareció publicado dos años más tarde en el Diario Oficial de la Federación el 6 de agosto de 1951.

En ese año, Contreras Torres continuó su lucha contra el monopolio Jenkins denunció, de nuevo, la forma en que operaba el Banco Cinematográfico, y las distribuidoras Películas Nacionales S. A. y Películas Mexicanas S. A. en beneficio de Jenkins. De igual manera sugirió

> formar una comisión investigadora integrada por dos funcionarios importantes del gobierno, dos representantes de las Cámaras de Diputados y senadores, dos de los más prominentes representantes del sector obrero y tres productores de cine del grupo mayoritario, para que unidos realizaran una labor justa, minuciosa y honrada para dictar un fallo inexorable contra el monopolio (Contreras Torres, 1960:78).

Todo el año de 1951 Contreras Torres manifestó sus ideas en la prensa nacional acerca de su visión de industria cinematográfica nacional.

La primera reforma a la Ley de la Industria Cinematográfica (1952)
En 1952, Miguel Alemán envió a la Cámara de Diputados un decreto de reformas y adiciones a la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949, para tal fin se formó la Comisión de Fomento Cinematográfico que escuchó los puntos de vista de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, de las empresas propietarias de estudios cinematográficos del STIC, de la Asociación Nacional de Empresarios de Cines y del STPC. Todos los organismos, con excepción del penúltimo, expresaron su conformidad con la iniciativa de reformas a la ley, cuyo propósito fundamental era el facilitar la intervención del Estado con el fin de regular la industria cinematográfica. Esta reforma proponía en el Artículo 1° establecer a la industria cinematográfica de interés público.

En la Cámara de Diputados, el diputado Rodolfo Echeverría abogó por estas reformas explicando la situación del cine nacional con datos estadísticos. Reforzó la idea de que el Estado debía ser un árbitro que pudiera establecer la armonía entre los distintos sectores cinematográficos y defensor de un patrimonio nacional. Sometida a votación, la iniciativa fue aprobada por unanimidad. En el Senado hubo puntos encontrados sobre la participación del Estado que podría crear "un monopolio". Finalmente la iniciativa fue aprobada por mayoría el 15 de octubre de 1952.[13] Esta ley se publicó en el Diario Oficial de la Federación el 27 de noviembre de 1952.

[13] Las reformas consistieron en anexar al Artículo 1° que la industria cinematográfica comprende la producción, distribución y exhibición de películas nacionales o extranjeras de largo y corto metraje. En el Artículo 2° se creaba la Cineteca Nacional, en donde los productores debían entregar gratuitamente una copia de las películas que se produjeran en el país. También se anexaba una regulación en el proceso de distribución. En el Artículo 3° se anexaba que el presupuesto ···➤

Sin embargo, esta nueva ley trajo consigo el que el sector de la exhibición se amparara contra varios artículos de esta ley. El juicio de amparo promovido por Ultracinemas de México, S. A. y COAGS, representando a la Compañía Operadora de Teatros, Cines Castro, Cines Atlas, Cines San Luis, Operadora de Teatros de Nuevo León, Cines Aguilar, Cines Morelos, Cines Mexicanos, Cines La Fragua, Espectáculos de Toluca, y apoderados de cines en Guadalajara, Puebla, Tlaxcala, Durango y Coahuila. Este juicio de amparo se promovió contra actos del Congreso de la Unión, Presidente de la República, secretarios de Gobernación, Hacienda y Crédito Público, Educación Pública, Relaciones Exteriores, Economía y Comunicaciones y Obras Públicas, por violación de los Artículos 4°, 5°, 6°, 7°, 14, 16, 21, 22, 27 y 28 constitucionales. Quien resolvió tal juicio de amparo fue Ignacio Burgoa, Juez Segundo de Distrito del Distrito Federal, en materia administrativa (Anduiza, 1983: 57-65).

Para Miguel Contreras Torres esta ley "resultó peor remedio que la enfermedad", incluso se opuso a esa ley junto con el General Treviño, quien era senador, por considerarla disparatada, irreal e indefinida. Fueron estos puntos los que la hicieron débil y fácil de atacar por Jenkins al declararla anticonstitucional, por lo que se otorgó el amparo antes mencionado. El mismo Ruiz Cortines, en su calidad de Secretario de Gobernación en ese periodo, le comentó personalmente a Contreras Torres que "lamentaba muchos errores de tal ley, pero que al presidente se le había convencido de sus buenos resultados en el futuro" (Contreras Torres, 1960: 19). Para este tiempo, Jenkins monopolizaba el cine en 17 estados del

···➤ de egresos destinaría una parte al fomento de la industria cinematográfica, mientras que en el Artículo 12 se otorgaba mayores funciones al Consejo Nacional de Arte Cinematográfico; y el 13 hablaba de las multas a infractores de esta ley.

país, y Alarcón no había cumplido con el "pacto de caballeros" que había hecho con Contreras Torres de respetar la Ley de Cinematografía reformada, de hecho la lucha siguió en los tribunales para nulificar las disposiciones de ésta ley (*ibidem*: 182).

Finalmente, aunque Abelardo L. Rodríguez había resistido los embates del monopolio Jenkins, y no había sido comprado por la famosa frase obregonista "no hay general que resista un cañonazo de 50 mil pesos", sí lo fue por 50 millones, dice Contreras Torres, con lo que cedió sus negocios cinematográficos a Jenkins. Ya con Adolfo López Mateos como presidente, y con el propósito de acabar con los latifundios restantes, como había comenzado a expropiar los latifundios extranjeros de Cananea en Sonora y Cloete en Chihuahua, se puso "la fe" en la acción de este gobierno, de igual forma se creyó en que le daría a la Dirección General de Cinematografía verdadera autoridad en la materia.

En la Cámara de Diputados se comenzó a elaborar un nuevo proyecto de ley por la Comisión de Cinematografía, formada por Roberto Gavaldón, Macrina Rabadán y Antonio Castro Leal. Contreras Torres creía que con esta ley se atacaría de raíz el problema del monopolio cinematográfico.

La propuesta de nueva ley de cinematografía congelada en el Senado en 1960

A principios de 1960 se requería, por parte de un gran sector de la comunidad cinematográfica y de la opinión pública, abrir nuevas perspectivas para la industria cinematográfica. De esta manera, la Comisión de Estudios Legislativos se avocó a:

1. Compilar y analizar las quejas y observaciones que hacen las distintas ramas de la industria cinematográfica y público general (presentadas en forma de escritos, publicaciones y artículos periodísticos).

2. Estudiar las disposiciones legales de las naciones que han abordado la resolución de los problemas de la industria cinematográfica.
3. Precisar el resultado inicial de estas investigaciones, haciéndolo del conocimiento de los sectores interesados.
4. Celebrar audiencias públicas con esos mismos sectores para que precisaran sus problemas y las soluciones que consideraran adecuadas, en estas intervinieron:
    a) Dependencias que tienen injerencia en la industria cinematográfica (secretarías de Gobernación, Industria y Comercio, Educación Pública y Departamento de Turismo)
    b) Sector bancario y comercial (Banco Cinematográfico S. A., Distribuidora de Películas Mexicanas, Distribuidora de Películas Nacionales y Distribuidora de Películas en Europa)
    c) Sector de exhibidores (Operadora de Teatros, Cadena de Oro, Cadena Montes y Exhibidores independientes)
    d) Sector de productores de películas de largo y corto metraje, de noticieros y documentales
    e) Propietarios de laboratorios fílmicos
    f) Trabajadores industriales (STIC y STPC).

La iniciativa que recogía todas estas voces contenía 95 Artículos divididos en cinco títulos, al primero correspondían ocho capítulos con un total de 41 Artículos, que planteaban el régimen gobernativo que afecta a la industria cinematográfica, es decir, el control del Estado sobre la actividad cinematográfica considerada en su todo industrial: producción, distribución y exhibición. El segundo título, con un solo capítulo y 8 Artículos se refería al régimen fiscal. El tercer título, también con un único capítulo y un solo Artículo consideraba las

aportaciones, franquicias y subsidios, consignando la ayuda económica del Estado a la industria cinematográfica nacional. El cuarto título, en su único capítulo y Artículo, se refería a las sanciones. El quinto título, dividido en ocho capítulos y 42 Artículos, trataba del régimen crediticio nacional a la cinematografía.

Esta iniciativa fue presentada al pleno de la Cámara de Diputados el 23 de diciembre de 1960 por la Primera Sección Constitucional de Estudios Legislativos, firmada por los diputados: Florencio Barrera, Jesús Ortega y Enrique Gómez; mientras que por la Comisión de Fomento Cinematográfico firmaron los diputados Roberto Gavaldón y Antonio Garza.

En contra del proyecto tomaron la palabra los diputados Concepción Carrillo y Carlos Hank González; mientras que para hablar a favor, tomó la palabra la misma comisión dictaminadora. Sin embargo, por la misma discusión que se suscitó, intervinieron más diputados: Manuel Yánez, José Ortiz, Juan José Osorio, Guillermo Salas, Emilio Sánchez, Antonio Castro Leal y Manuel Herrera. Después de las 17:00 horas de ese día ya no se contó con el quórum legal para la discusión en lo particular de la iniciativa, por lo que se levantó la sesión y se acordó continuarla al siguiente día laborable, lunes (Diario Oficial de la Federación, 1960: 38).

En la reanudación de la sesión, el 26 de diciembre de 1960, se debatió sobre catorce Artículos en lo particular. Ante este debate la comisión dictaminadora aceptó las modificaciones propuestas y suspendió el artículo 47 (que trata acerca de porcentajes de los rubros que debía apoyar el Banco Cinematográfico). Finalmente, la iniciativa se aprobó con 117 votos a favor, siendo enviada así al Senado para los efectos constitucionales. El senado recibió la minuta y el Proyecto de Ley de Cinematografía el 27 de diciembre, turnándolo a las Comisiones Unidas Primera de Gobernación y Estudios Legislativos (*idem*).

Un día después, el 28 de diciembre, el Senado recibió un telegrama urgente de la CANACINE (firmado principalmente por miembros de la industria de la exhibición y distribución) pedía detener el dictamen y recibir a una comisión de esta Cámara para expresar sus opiniones con respecto al proyecto de ley. Presumiblemente las negociaciones debieron alcanzar cierto grado de beneficio de intereses, pues el Senado nunca pasó el proyecto, la versión oficial sería que el Senado concluyó que esta iniciativa adolecía de imperfecciones que provocarían una peligrosidad en su ejecución, congelando así esta iniciativa de ley, aunque por otro lado, y ese debió ser parte fundamental de la negociación, el 3 de enero de 1961 se anunció que el gobierno había nacionalizado la Compañía Operadora de Teatros S. A. (COTSA) y Cadena de Oro, con un total de 329 salas de cine (Del Castillo, 1961).

Finalmente, aunque la iniciativa de ley fue congelada en el Senado, la idea de Contreras Torres se cumplió, el acabar con el monopolio de Jenkins. Aunque formalmente no terminó el poder de Jenkins, la acción del gobierno de negociar la nacionalización de salas cinematográficas le dio al cine nacional al menos otras dos décadas de subsistencia. El libro de Contreras Torres se editó cuando la iniciativa de ley comenzaba a discutirse en la Comisión de Cinematografía de la Cámara de Diputados, y de cierta forma se cumplió su visión de que López Mateos cortara el monopolio Jenkins.

La Ley Federal de Cinematografía de 1992

En 1992, Carlos Salinas de Gortari presentó una iniciativa para reformar la Ley de la Industria Cinematográfica, vigente desde 1952. Los objetivos de esta iniciativa eran promover la producción, distribución, comercialización y exhibición, así como el rescate y preservación de películas nacionales. Las autoridades competentes eran la Secretaría de Gobernación y la Secretaría

de Educación Pública. Entre las versiones del porqué el presidente de la República presentaba tal iniciativa, destacó que ante la inminente firma del TLC (dos años después), había varios puntos que para el tratado eran necesarios, uno de éstos fue la consideración de la industria cinematográfica en sus cadenas de distribución y exhibición,[14] esto es, se le consideraría dentro del TLC como una industria del entretenimiento, y no una industria cultural.[15] Esto significaba que el cine, como entretenimiento, estaría sujeto a la ley de la oferta y la demanda, en donde de entrada[16] la capacidad de producción cinematográfica nacional no puede competir contra Hollywood, por lo que las producciones norteamericanas tendrían mayor demanda

[14] Si bien la Ley Federal de Cinematografía pareció renovar la legislación sobre el cine, también es cierto que esta ley parecía sólo tener vigencia para el resto del sexenio en el que estaba siendo propuesta y aprobada. Por ejemplo, para el tiempo en pantalla que contemplaba la Ley Federal de Cinematografía de 1992, uno de sus Artículos decía: "Las salas cinematográficas deberán exhibir películas nacionales en un porcentaje de sus funciones, por pantalla, no menor al siguiente: I. A partir de la entrada en vigor de esta Ley y hasta el 31 de diciembre de 1993, el 30%; II. Del 1 de enero al 31 de diciembre de 1994, el 25%; III. Del 1 de enero al 31 de diciembre de 1995, el 20%; IV. Del 1 de enero al 31 de diciembre de 1996, el 15%; y V. Del 1 de enero al 31 de diciembre de 1997, el 10%". En este sentido, la ley misma regresaba en enero de 1998 al mismo estado del tiempo en pantalla que en 1991.

[15] Para Marcela Fernández Violante esta ley significaba un retroceso, pues incluso la de Miguel Alemán, de 1952 resultó más revolucionaria que la de Salinas, o sea que con la ley de 1992, para esta cineasta, habíamos retrocedido más atrás de la época de Miguel Alemán (Lay, 2001).

[16] A excepción de algunos filmes mexicanos taquilleros en la década de 1990.

que las nacionales. "Por unanimidad, el Senado de la República aprobó en 20 minutos la iniciativa de la Ley Federal de Cinematografía, enviada por el presidente Carlos Salinas de Gortari" (Fernández, 1992).

En 1996, Ernesto Zedillo envió al Congreso de la Unión un decreto para reformar la Ley Federal de Cinematografía, en donde la Cineteca Nacional pasa a formar parte exclusiva de la Secretaría de Educación Pública. Esta reforma es publicada el 7 de mayo de 1996 en el Diario Oficial de la Federación.

Como conclusión de este capítulo se pueden destacar varios puntos:

1.- El sindicalismo cinematográfico fue un coto de poder, como todo sindicato en México controlado por la CTM. La disidencia al interior del STIC, que crea al STPC, es la parte creativa de la cadena cinematográfica, esto es, la parte de la producción, siendo principalmente los actores y directores quienes llevan a cabo la creación del nuevo sindicato.

2.- La CANACINE surge con el propósito de fortalecer al rubro cinematográfico, y debido a la importancia de éste en la "Época de Oro", se constituye como una cámara empresarial sui géneris. Sin embargo, como diría Víctor Ugalde, esta característica lleva al interior también el "gérmen de la destrucción" pues los intereses entre el sector de la producción, por un lado, con los intereses del sector de la distribución y exhibición son cada vez más divergentes, lo que actualmente ha sido uno de los factores del problema del cine nacional.

3.- En el ámbito legislativo, se puede entender la preocupación de legislar en materia cinematográfica por la importancia que esta industria logra alcanzar en la década de 1940. Un aspecto importante en este sentido es que la cinematografía es concebida como una industria estratégica y es controlada desde la Secretaría de Gobernación y Economía; en este aspecto el carácter cultural y creativo del cine pasa a

segundo plano, quedando en primer lugar la capacidad de transmisión ideológica que puede tener el cine nacional ante el pueblo mexicano. Asimismo, en este apartado se puede destacar la propuesta de Ley de Cinematografía de 1960, que queda congelada en el Senado por una negociación muy rápida, entre el gobierno y los empresarios, con el resultado de no aprobar la ley, y a cambio nacionalizar un buen número de salas (COTSA y Cadena de Oro).

4.- El balance general de la industria cinematográfica puede equipararse, de cierto modo, con el del mismo estado priísta mexicano, siendo abundante y exitoso en un periodo, entrando a una crisis en un segundo momento, y tratando de salir de ella en la actualidad. Si por hacer una comparación, quizás burda de esto, podemos mencionar que en la cinematografía los famosos y grandes directores de la "Época de Oro" fueron desplazados por nuevos directores, jóvenes, egresados del CUEC de la UNAM, y éstos en la actualidad han sido desplazados por los directores con mejor mercadotecnia y sobre todo con un poder adquisitivo elevado, puede compararse al régimen mexicano, donde los viejos políticos fueron desplazados por los tecnócratas en las décadas de 1980 y 1990, y ahora ellos empiezan a ser desplazados por los individuos que tienen un mayor poder adquisitivo y que pueden financiar, de mejor manera, una campaña electoral.

CAPÍTULO 2

LA COMUNIDAD SOCIAL CINEMATOGRÁFICA Y EL PROYECTO DE UNA NUEVA LEY DE CINE

Contexto de descubrimiento

Tres años después de la entrada en vigor de la Ley Federal de Cinematografía de 1992, un grupo encabezado por la cineasta Marcela Fernández Violante, secretaria general del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), junto con el escritor Víctor Ugalde, comenzaron a reunir a la comunidad social cinematográfica para llevar a cabo una nueva propuesta de ley de cinematografía, fue de esta manera que a través de foros esta comunidad comenzó los trabajos de redacción de un anteproyecto de ley (que desde su primer redacción hasta su publicación como ley tuvo más de 20 versiones). Los objetivos de esta nueva propuesta fueron: *a)* recuperar los niveles de inversión y restablecer las cadenas productivas cinematográficas; *b)* aprovechar plenamente toda la capacidad instalada de la industria cinematográfica nacional; y *c)* preservar el patrimonio cultural.

Por un lado la comunicación con los integrantes de la LVI Legislatura Federal fue constante, pero aunque hubo reuniones donde se acordó que se apoyaría a la comunidad social cinematográfica para anexar su propuesta de ley a la agenda legislativa, finalmente no se cumplió. Con las elecciones federales de 1997 se dio paso a la LVII Legislatura Federal, en donde los partidos de oposición lograron arrebatar la mayoría al aún partido gobernante (PRI) y la actriz María Rojo llegó como diputada federal plurinominal por parte del Partido de la Re-

volución Democrática (PRD). Poco después al iniciar las comisiones, María Rojo presidiría la Comisión de Cultura, coyuntura que se aprovechó para volver a presentar el anteproyecto, además de aprovechar el tono democrático del que hacía uso el entonces presidente Ernesto Zedillo, pues de conformidad con lo dispuesto por el Artículo 10, de la Ley de Planeación, y los objetivos expresados en el Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000 y por el Programa Sectorial de Cultura correspondiente al mismo periodo, era indudable que el Estado había reconocido la importancia de la industria cinematográfica, y en lo relativo a la cultura en medios audiovisuales, pues el programa contempla dos premisas básicas para fortalecer su presencia: el acercamiento a las artes para inducir su apreciación y conocimiento, y la difusión de todas aquellas expresiones de calidad que manifiesten nuestra identidad nacional y la capacidad creativa de los mexicanos.

La Comisión de Cultura emprendió la tarea de revisar los proyectos de ley que se encontraban pendientes, en donde resaltó la de reformas y adiciones a la Ley Federal de Cinematografía de 1992. En noviembre de 1997 se convocó a un foro de discusión y análisis. En este foro se recibieron casi 30 ponencias, incluidas algunas de miembros de la CANACINE como el propio Alfredo Nava, su presidente. De ese foro se eligió una comisión redactora que continuaría revisando la iniciativa, en donde los elementos de la CANACINE no fueron considerados. Ante esta situación, María Rojo les ofreció reunirse semanalmente en su oficina, junto con los miembros de la comisión, a Marcela Fernández, Mónica Lozano, Alejandro Pelayo, Víctor Ugalde y Xavier Robles. Se llevaría a cabo al menos dos reuniones que serían suspendidas unilateralmente por la CANACINE.

El conflicto principal con CANACINE fue principalmente la discusión de tres puntos: 1) Un fideicomiso que exigía el 5%

del costo del boleto de acceso al cine, para financiar el cine mexicano; 2) el tiempo en pantalla, ya que el anteproyecto pidió que se reservara un 10% para el cine nacional,[1] y; 3) el doblaje a las películas, pues se exigía que sólo las películas educativas y las infantiles fueran dobladas, y no como se hacía que varias películas taquilleras se doblaban al español.[2]

Este capítulo desarrolla y analiza el contexto de descubrimiento (1995-1997) de la Iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica de 1998, señalando las acciones, posturas, debates y análisis de los distintos grupos que intervinieron de la sociedad civil (espacio público) y de los integrantes del órgano parlamentario (espacio parlamentario) de la LVI Legislatura Federal. La presentación de este capítulo no está organizada de forma cronológica, sino que se presenta en apartados según los distintos grupos participantes.

A continuación se presenta un cronograma que será útil para comprender el proceso y la toma de decisiones de los actores en este contexto de descubrimiento, esto es, conocer paso a paso las decisiones de la sociedad civil para redactar su anteproyecto de ley.

Cronograma del proceso del contexto de descubrimiento (periodo 1995-1997)

Junio de 1995

- Se organizan las mesas para el foro Defensa del Cine Nacional.
- Se realiza el Forodebates, que concluye con la redacción del documento *Cruzada Nacional en defensa del Cine Mexicano como patrimonio cultural y salvaguarda de nuestra identidad.*

[1] Curiosamente, el TLC mismo otorgaba una reserva de 30% de tiempo en pantalla.

[2] En ese tiempo la remasterización de la saga *Star Wars* había sido doblada al español, así como *Jurassic Park.*

Agosto de 1995

- Reunión con los diputados de las Comisiones de RTC y Cultura de la LVI Legislatura.

Noviembre de 1995

- Se redacta el *Documento para la reactivación por la comunidad social Cinematográfica y el IMCINE* (Se hacen 6 versiones).

Junio de 1996

- Reunión de trabajo de la comunidad social cinematográfica con la CANACINE (se realizan cuatro reuniones, en donde resalta el desacuerdo en los tres puntos polémicos). Entre julio de 1996 y febrero de 1997 se redactan nueve versiones del anteproyecto de ley.

Abril de 1997

- Diputados de la LVI Legislatura informan oficialmente que el anteproyecto no sería discutido en la Cámara, las razones que argumentaros fueron: 1) que la reglamentación interna del Congreso sólo permitía presentar iniciativas a los diputados y al presidente de la República y 2) que la CANACINE había hecho presión para que no se apoyara el anteproyecto en la Cámara de Diputados.

Junio de 1997

- Se realiza una marcha para sensibilizar sobre el estado del cine mexicano.

Agosto de 1997

- La comunidad social cinematográfica se reúne con diputados electos para discutir sobre el estado del cine mexicano.

Noviembre de 1997

- Realización del Foro ciudadano para la creación del anteproyecto de Ley Federal de Cinematografía.
- Se nombra una comisión redactora del anteproyecto, los integrantes son Marcela Fernández, Víctor Ugalde, Mónica Lozano, Alejandro Pelayo y Xavier Robles.

Febrero de 1998

- Reuniones con la CANACINE para discutir los tres puntos discordantes.

Marzo de 1998

- Se redacta la décima versión del anteproyecto de ley.
- Es reelecto como presidente de la CANACINE, Alfredo Nava Garduño.

Abril de 1998

- La ANDI propone discutir el Artículo 8 del anteproyecto (doblaje).
- Se redacta la onceava versión del anteproyecto.
- Se presenta ante el Pleno de la Cámara de Diputados la Iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica.

Sociedad civil y opinión pública en el contexto de descubrimiento

La importancia del proceso de la ILIC de 1998 puede verse desde dos perspectivas, la primera es que desde el punto de vista de algunos asesores del Congreso de la Unión "es una de las primeras, si no es que la primera iniciativa de ley que inaugura el cabildeo en México", según Fred Álvarez, esto es, aunque se ha conocido la forma de cabildeo desde hace tiempo, con esta iniciativa se presenta en forma pública y con una importancia tal que lo convierten en un proceso importante dentro del quehacer parlamentario. De esta manera los intereses de los distintos grupos son expuestos ante los legisladores en forma de diálogo unas veces y otras, a manera de presión, como se verá más adelante. Lo importante también en este punto es que el proceso de discusión se da en la coyuntura de un congreso plural. La segunda vertiente es el impulso que demostró la comunidad social cinematográfica que se podía dar a las leyes desde la sociedad civil, y aunque la Ley Orgánica del Congreso de la Unión no contempla la figura de iniciativa popular, en los estados de la federación se reglamenta cada vez más este proceso.

En este punto podría sembrarse la duda sobre si tanto la comunidad social cinematográfica integrada por el STPC, STIC, Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM), cooperativas[3] (Lay, 2002) y actores; como la CANACINE pue-

[3] Una Sociedad Cooperativa es una organización que asocia a profesionales en todas las ramas de la actividad audiovisual. Muchos directores, autores, actores, productores y técnicos especializados en áreas como tramoya, fotografía, sonido, electricidad, *props* y escenografía, maquillaje y edición se han reunido en sociedades de este tipo. Estas cooperativas cuentan con recursos técnicos y financieros para trabajar como productores o coproductores o bien, para proveer servicios de producción donde se puede encontrar todo lo necesario como staff y equipo para cualquier tipo de proyecto audiovisual.

den ser considerados como sociedad civil. Efectivamente una respuesta a estos grupos es que ambos conforman en su totalidad a la comunidad cinematográfica de México. Mientras que unos pertenecen al sector de producción, otros son de distribución y exhibición, pero puntualizamos entonces que no analizamos esta industria como mera actividad productiva dentro del sistema económico o industrial del país.

Ambos grupos son considerados en este análisis como sociedad civil, ya que su participación en el contexto de la ILIC (1998) es de grupos que participaron en los debates, consensos y presiones tanto en el espacio informal como al interior del órgano parlamentario, para lograr una ley de cinematografía distinta a la que se encontraba vigente y de acuerdo a los intereses de cada uno y su concepción de industria cinematográfica. En este sentido, estos grupos pertenecen a ese tercer campo, distinto de la economía y el Estado, que es la sociedad civil (Arato y Cohen, 2001: 37).

Los primeros participantes de lo que después sería la comunidad social cinematográfica se reunieron por primera vez en el mes de junio de 1995, donde organizaron varias mesas de debate y análisis como antecedente del primer foro denominado Forodebate "Los cineastas toman la palabra" realizado del 10 al 12 de julio de 1995.[4] Este evento fue convocado por la sección de autores y la de directores del STPC y la SOGEM, que en este momento eran las únicas instituciones que llamaba a la organización de la comunidad social cinematográfica para emprender el proyecto de una nueva ley. Concluye con la redacción de un documento llamado "Cruzada nacional en defensa del cine mexicano como patrimonio cultural y salvaguarda de nuestra identidad".

[4] En esta fecha, Marcela Fernández Violante era la Secretaria General de la sección de Autores y Adaptadores del STPC.

De esta manera la fortaleza que adquiere la comunidad social cinematográfica es, precisamente, la deliberación y consensos a los que se llegan para avanzar en la redacción de los diferentes borradores del anteproyecto de ley. En primer lugar se trataba de crear un proyecto presentado desde esta comunidad, situación que tuvo un impedimento legal al no existir la figura de iniciativa popular en la legislación federal. Así, nunca se recurrió a utilizar su institucionalidad como órganos de representación sindical, de sociedades o cooperativas porque no se tendía hacia una representación individual o institucional, sino a actuar como un actor colectivo preocupado por el bienestar y buen desarrollo de la industria cinematográfica nacional como una industria cultural y no sólo como una industria del entretenimiento.

Conceptualmente, según Max Horkheimer y Theodor Adorno, la industria cultural se explica en términos tecnológicos, se aboca hacia la satisfacción de necesidades estándar en el terreno de la cultura (Adorno y Horkheimer, 1969). Para Herbert Marcuse (1995), el complemento se daría en que, por un lado, la racionalidad tecnológica crea al esclavo sublimado, alienado de su propio ser; y, por otro lado, este esclavo sublimado consume y reproduce el sistema de consumo de las industrias culturales en los países occidentales. Parece ser muy negativa la visión de Horkheimer y Adorno sobre la industria cultural y la dominación de la racionalidad tecnológica a través de esta. Para ellos, la industria cultural absolutiza la imitación, clasifica en un sentido ideológico la cultura, donde hablar de ella es ir en contra de ella. En este sentido, la esfera pública queda sujeta a la esfera del mercado, sin que el Estado realice, ya sea por impotencia o por convicción, una reprogramación sistémica. Estos tres autores advierten del peligro de la estandarización en la cultura. Su visión y su crítica son creadas desde dentro de países industriales liberales.

Sin embargo, cuando la comunidad social cinematográfica habla de industria cultural no se refiere a este concepto, sino que lo entienden como una industria audiovisual (cinematográfica) capaz de crear las condiciones para que a través de su producción pueda ser un vehículo de educación[5] y como un compendio de la idiosincrasia del mexicano, esto es, que pueda ser el reflejo de una sociedad activa que evoluciona día a día.

Los mecanismos de la sociedad civil para pedir que sus demandas fueran integradas al órgano parlamentario

Después de julio comenzaron a integrarse otros grupos de la comunidad social cinematográfica que con apoyo del IMCINE acordaron nombrar una comisión para la elaboración de un diagnóstico sobre la situación de la industria cinematográfica. Esta comisión queda integrada por Alberto Bojórquez (de la sección de directores), Sergio Olhovich (de la sección de autores) y Ricardo González (de la sección de técnicos y manuales), todo ellos miembros del STPC. A partir de noviembre se redacta lo que sería el documento base de la ILIC (1998), con el nombre de *Documento para la reactivación del cine mexicano.*

[5] Puede ser que en este sentido se haya decidido la nueva clasificación que comenzó a operar a finales de febrero de 2002. La B-15 (también conocida como B+ en la cartelera cinematográfica) dictada por la Secretaría de Gobernación, y llevada a práctica por la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía. Al respecto, Marisela Rodríguez, asistente de la Dirección de Cinematografía, explicó que el agregado funciona más como guía. "Es una clasificación informativa para los padres, no restrictiva. Está hecha para adolescentes, para cuando las películas no son recomendables para menores de 15 años", dijo Rodríguez. La categoría A sirve para denominar a las cintas infantiles, aptas para toda la familia; B, a las cintas para adolescentes y adultos; y C, a las cintas que son sólo para adultos.

Los mecanismos para consultar y opinar sobre los avances de la redacción son que cada uno de los diversos sectores, productores, directores, escritores, sindicatos, lo analizan al interior de su grupo y después se hacen las correcciones pertinentes. Si sólo hubo algunas reuniones generales, y las diferencias al interior de la misma comunidad social cinematográfica habían sido, a la fecha, en muchos sentidos grandes, el trabajo por gremios resultó una manera más fácil de trabajar las propuestas, que después eran "moldeadas" por expertos en derecho, como Ramón Obón.

Entre noviembre de 1995 y febrero de 1996 el *Documento para la reactivación* tiene cuatro tratamientos. Para esta fecha, participan en la opinión y redacción de estas versiones el STIC, la Federación de Cooperativas y por la vía del IMCINE se remite a la Asociación de Productores, cuya incorporación y propuestas hacen que en abril se redacte la quinta versión del *Documento para la reactivación.*

En junio se le hace entrega a representantes de la CANACINE del *Documento para la reactivación*, y una semana después se organiza la primera reunión de trabajo con miembros de esta cámara empresarial. La segunda reunión se lleva a cabo hacia finales de ese mes, en donde la CANACINE expresa que hay un factor de conflicto en tres puntos del *Documento para la reactivación*:

- La aplicación del 30% de tiempo de pantalla para el cine mexicano.
- La prohibición del doblaje en todos los medios y formatos, excepto el cine infantil y los documentales educativos (de acuerdo a la ley vigente de 1992).
- La creación de un fondo a partir de la recaudación de $1.00 (un peso) de sobreprecio en taquilla por cada película que se exhiba, para obtener recursos para la producción de cine mexicano.

Estos puntos son tomados como obstáculos de la CANACINE por parte de la comunidad social cinematográfica; sin embargo, se continúa con la agenda de trabajo, aunque en la cuarta reunión, al no haber acuerdos sobre los tres puntos polémicos se suspenden las pláticas. En el renglón de exhibición sólo la CANACINE se compromete a exhibir cine mexicano, pero sin aclarar el número de salas, ni calendarios precisos ni fechas de estreno. Ante esta situación la comunidad social cinematográfica emprende unilateralmente la redacción en forma de un *anteproyecto de ley*, con el estudio y aprobación de las seis secciones del STPC, la sección 49 del STIC, la Federación de Cooperativas, la Asociación Nacional de Intérpretes (ANDI),[6] la SOGEM, la Sociedad de Realizadores de Cine (directores de cine), la Dirección General de Cinematografía y la Asociación de Productores. Entre julio y septiembre este *anteproyecto de ley* pasa por seis versiones.

En octubre, Mario Aguiñaga, director de Cinematografía, propuso algunas modificaciones al anteproyecto, las cuales se integraron en noviembre, después de una consulta con la comunidad social cinematográfica y con el visto bueno de

[6] Los intérpretes constituyeron la Asociación Nacional de Intérpretes, S. I. de I. P. (ANDI) para que esta asociación en nombre y representación de todos y cada uno de ellos recaude los derechos que generen sus obras, cuando éstas se exploten con fines de lucro. La ANDI está conformada por artistas intérpretes, actores y actrices, narradores, locutores, declamadores, cantantes, modelos, bailarines y cualquier persona que realice una actividad similar, y que su interpretación (voz y/o imagen) quede fijada en cualquier material susceptible de repetirse por cualquier medio. La ANDI está conformada por un Consejo Directivo y un Comité de Vigilancia que cada seis años son elegidos democráticamente por 17,000 socios que constituyen la membresía de la ANDI actualmente (www.andi.org.mx).

los asesores jurídicos del STPC. La séptima y octava versión se realizan entre noviembre de 1996 y enero de 1997, con la finalidad de que pudiera ser integrada al periodo ordinario de sesiones de la Cámara de Diputados a celebrarse en marzo de ese año. Se propone una novena versión en febrero, para no incurrir en un acto de inconstitucionalidad y hacer compatible el anteproyecto con el TLC,[7] en lo referente al 30% del tiempo en pantalla para el cine mexicano. Así mismo, Jorge Sánchez, Secretario General del STIC refuta el sobreprecio de un peso en taquilla, y se acuerda modificarlo por un 5% en el *anteproyecto de ley.*

Cabe destacar que la comunidad cinematográfica consultaba en todo momento con los organismos gubernamentales, como la Dirección de Cinematografía y el IMCINE sobre los avances de la redacción. Pasando así del espacio público al Estado, creyendo que de esta manera la redacción del anteproyecto llevaba un visto bueno de estas instituciones.

Ante la propuesta de que el anteproyecto pudiera ser discutido en el periodo de sesiones de la Cámara de Diputados, la comunidad social cinematográfica entregó copias del anteproyecto de ley a Miguel Limón Rojas, entonces Secretario de Educación, a Arturo Núñez, subsecretario de Gobernación, y a Rafael Rodríguez Barrera, subsecretario de Asuntos Jurídicos de la Secretaría de Gobernación, explicándole también el peligro del doblaje. De esta manera la comunidad social cinematográfica se acercó a la Secretaría de Gobernación tanto para lograr el apoyo de CONACULTA como para acusar a Enrique Rubio (entonces Director de RTC) de "corrupción y por permitir el doblaje en video cuando la ley lo prohibía"

[7] Sobre toda esta compatibilidad era en cuestión del tiempo en pantalla y sobre cuestiones que tenían que ver con el comercio de bienes y servicios.

(Lay, 2001), de esta manera se enlazaron con Arturo Núñez, quien mostró interés por el anteproyecto "y porque uno de sus hijos estaba estudiando cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)" aseguró en entrevista Víctor Ugalde (*idem*).

Por otro lado, las fracciones del PAN y del PRD, en especial con Adriana Luna, integrante de la Comisión de Cultura, apoyaban el anteproyecto, sólo que tenían la desventaja que ambas fracciones eran minoría y por ellas mismas no se podía consensar la iniciativa.

Hacia principios de abril de 1997 comenzaron las campañas para las elecciones federales de ese año, lo que tuvo como consecuencia que algunos de los funcionarios que habían servido como vínculo de comunicación entre la comunidad social cinematográfica y las dependencias federales (como la Secretaría de Gobernación) habían renunciado a sus cargos para ser candidatos del PRI a algún puesto de elección popular,[8] esto ocasionó un vacío de comunicación con aquellos funcionarios de la Secretaría de Gobernación que pudieron haber intervenido a favor de la reactivación de la industria cinematográfica, recomendando el anteproyecto de ley.[9]

Ante esta situación, Marcela Fernández sintió que la comunidad social cinematográfica había sido "objeto de engaños y burla por parte de la fracción priísta de la LVI Legislatura", por lo que se convocó a una conferencia de prensa para

[8] Pérez Jácome, Coordinador General de Comunicación Social de la Secretaría de Gobernación había sido elegido candidato a senador, mientras que el subsecretario Arturo Núñez había sido elegido para candidato a diputado federal.

[9] Efemérides de las actividades desarrolladas por la Comisión de Trabajadores, Cineastas y Creadores de Cine para Reactivar la Industria Cinematográfica Nacional (julio 10, 1995-abril 14, 1998), p. 14.

informar a los medios de tal acción. Por su parte, Víctor Ugalde mencionó que aunque existía un interés real por parte de estos diputados del PRI en reformar la ley de cine, les había llegado "la orden de arriba" de no apoyar más el anteproyecto.

Con el proceso electoral de julio de 1997 la oposición ganó mayores espacios en la Cámara de Diputados, quitándole así la mayoría calificada al PRI. María Rojo, conocida actriz del cine mexicano, fue electa como diputada plurinominal por el PRD.

En agosto se organizó una reunión en la SOGEM, en donde los representantes de la comunidad social cinematográfica se reunieron con los diputados Porfirio Muñoz Ledo, María Rojo, Ricardo García, Francisco Mayo, Bernardo Batis, Adriana Luna, y con los senadores Héctor Sánchez, Carlos Payán, Alejandro Ordorica y Pablo Gómez, todos ellos del PRD, a quienes se les entregó una copia del anteproyecto de ley, y se discutió sobre la necesidad de reactivar la Industria Cinematográfica Nacional. Con el apoyo del grupo de diputados perredistas electos se concretó una reunión con Rafael Tovar, entonces titular de CONACULTA, quien accedió a trabajar en forma conjunta con la comunidad social cinematográfica el cabildeo del anteproyecto de ley.

Mecanismos del órgano parlamentario
para atender a la sociedad civil

Los primeros acercamientos con los integrantes de la Comisión de RTC y la Comisión de Cultura de la LVI Legislatura Federal comenzaron en agosto de 1995. Dos de los diputados encargados de este proceso serían Santiago Oñate y Florentino Castro, ambos del PRI. De esta reunión se llega a un acuerdo no escrito en donde los diputados apoyarían a la comunidad social cinematográfica para emprender una iniciativa de ley y llevarla a su discusión en la Cámara de Diputados. En este sen-

tido la Comisión Especial de Comunicación Social de la LVI Legislatura comenzó a trabajar en conjunto con la comisión electa por la comunidad social cinematográfica para hacer una evaluación de la Industria Cinematográfica Nacional. Uno de los primeros resultados de este trabajo es la conclusión de que la Ley de Cinematografía de 1992 es inoperante.[10] Por su parte, en febrero de 1996, la Comisión de Cultura de la LVI Legislatura organiza las "Mesas de Análisis en materia de política y legislación cultural", en donde se presentan varias ponencias en defensa del cine mexicano como parte integrante de nuestra cultura y se solicita que la Cineteca Nacional se traslade al área de Educación Pública.[11]

El Comité Ejecutivo Nacional del PRI convoca, en mayo de ese año, al "Foro de análisis y propuestas para el fortalecimiento de la Industria Cinematográfica Nacional", en donde participan todos los sectores de la comunidad cinematográfica. Los miembros del PRI invitan a presentar un anteproyecto de ley, que derogue la Ley Federal de Cinematografía de 1992. De esta manera es como la comunidad social cinematográfica emprende la redacción del anteproyecto, que envía por primera vez a las Comisiones de Cultura y RTC, así como a las fracciones parlamentarias del Partido Acción Nacional (PAN), Partido del Trabajo (PT), PRI y PRD, de la LVI Legislatura en septiembre de 1996.

En noviembre, los diputados Nezahualcóyotl de la Vega, Carlos Reta Martínez, Armando Ballinas y Óscar Levin Coppel

[10] Según la relatoría de los Foros Regionales de Consulta Pública en materia de Comunicación Social, México, septiembre-noviembre de 1995.

[11] Reforma que el presidente Ernesto Zedillo aplica en 1996 a la Ley Federal de Cinematografía y la Cineteca Nacional pasa a competitividad exclusiva de la Secretaría de Educación Pública.

acuerdan con la comunidad social cinematográfica y con representantes del IMCINE que el anteproyecto de ley se presentaría en el periodo de sesiones de marzo de 1997. Este ofrecimiento se reafirma cuando el diputado Florentino Castro, de la Comisión de Cultura, sirve como intermediario para que Marcela Fernández pueda reunirse con Juan José Osorio, presidente de la Gran Comisión, a quien se pide el apoyo para calendarizar la discusión del anteproyecto de ley en el periodo de sesiones.

En marzo, en reunión con Germán Fernández, consultor jurídico de la Presidencia, éste les aclara que el anteproyecto de ley no podrá pasar a la Cámara de Diputados por no estar recomendado por la SEP, CONACULTA, Gobernación o alguna otra instancia gubernamental,[12] versión que en principio es desmentida por el diputado Florentino Castro.[13] Sin embargo, el 14 de abril Florentino Castro, Samuel Palma y Carlos Reta informan oficialmente a Marcela Fernández y a otros elementos de la comunidad social cinematográfica que el anteproyecto de ley no sería calendarizado para su discusión en este mes y que había sido cancelado, recomendando que fuera presentado en la siguiente legislatura. Las razones de esta decisión eran que la CANACINE había rechazado la propuesta del 10% de tiempo en pantalla para el cine mexicano,[14] exi-

[12] En este sentido, la Comunidad Social Cinematográfica se reúne con Rafael Tovar, de CONACULTA, y Diego López, del IMCINE, para pedir sea apoyado el anteproyecto de ley por esta instancia, situación a la que accede Rafael Tovar.

[13] Además de que, según el mismo Florentino Castro, el presidente Ernesto Zedillo había hablado con Juan José Osorio, recomendándole que se atendiera el anteproyecto de ley.

[14] Propuesta del 10% que en primera instancia la misma CANACINE había propuesto.

giendo además la derogación del Artículo 8 de la ley vigente, que prohíbe el doblaje en las películas que no son infantiles.

En las elecciones federales de julio de 1997 la oposición ganó mayores espacios en la Cámara de Diputados, y la actriz María Rojo había sido electa diputada plurinominal por parte del PRD a la LVII Legislatura. María Rojo fue nombrada presidenta de la Comisión de Cultura, y una de sus primeras actividades fue convocar al Foro Ciudadano para la Creación del Anteproyecto de Ley Federal de Cinematografía, en cuyas conclusiones se acordó nombrar una Comisión de Redacción para actualizar el anteproyecto de ley, quedando constituida por Marcela Fernández Violante, Mónica Lozano, Alejandro Pelayo, Xavier Robles y Víctor Ugalde. Los miembros de la CANACINE, que no habían sido elegidos para la Comisión de Redacción fueron invitados a reunirse periódicamente en la oficina de María Rojo, para escuchar sus propuestas e incorporarlas a la redacción. De esta manera se trabajó sobre las correcciones pertinentes a principios de abril de 1998, para que a mediados de ese mes la iniciativa pudiera ser presentada ante el pleno de la Cámara de Diputados. Se concluyó la décima versión entre enero y marzo de 1998, junto con la exposición de motivos,[15] que se envió a todos los integrantes de la comunidad social cinematográfica, a CONACULTA, IMCINE y CANACINE.

El apoyo que mostraron los diputados del PRI en la LVI Legislatura, aunque después fue retirado, y la comunicación inmediata que se tuvo con los diputados perredistas electos en 1997, muestra que más allá de la teoría habermasiana, en donde para este teórico los espacios están muy bien delimitados y

[15] Que integra un pensamiento de Gabriel García Márquez en referencia a esta iniciativa de ley y la situación de la industria cinematográfica mexicana.

el órgano parlamentario sólo toma funciones en el contexto de justificación, el caso del proceso del anteproyecto de la ILIC (1998) permitió que tanto la sociedad civil como los diputados pudieran tener comunicación y emprender esfuerzos conjuntos para el proceso mismo. Ambas partes continuaron su labor tanto en el contexto de descubrimiento como en el contexto de justificación.

La CANACINE y sus mecanismos de inserción en la opinión pública

El 26 de marzo de 1998 "con el deseo de unir a todos los sectores del cine mexicano", fue reelecto en asamblea Alfredo Nava Garduño al frente de la CANACINE. Entre las prioridades que se tenían estaba el procurar el consenso con los diferentes intereses de la industria cinematográfica para su reactivación, así como la de hacer presente en la discusión el proyecto de ley cinematográfica[16] que la misma CANACINE tenía, ya que, para esta Cámara habían quedado al margen de la elaboración del anteproyecto de reforma de la Ley Federal de Cinematografía. Ante esta situación el amparo sería el camino legal a seguir si se aprobaba el proyecto de ley.[17]

Durante este proceso, la CANACINE parecía entender a la perfección el proceso legislativo y la normatividad del Congreso de la Unión. Las voces en contra del proyecto de iniciativa se vertían en la coyuntura de la discusión entre la comunidad social cinematográfica y la CANACINE. Esta cámara empre-

[16] Su propuesta no variaba mucho de la Ley Federal de Cinematografía de 1992, salvo en modificaciones o ampliaciones de atribuciones, se permite en el Artículo 8 el doblaje, y se anexa un artículo que obliga a la exhibición de un mínimo de 10% de películas mexicanas.

[17] Patricia Millet, Presidenta del Consejo Consultivo de la CANACINE en 1998, expresó que se contaba con el apoyo del Ejecutivo, a saber: SEP, RTC, SECOFI y Gobernación.

sarial estaba en contra de los tres puntos polémicos por considerar que afectaban los intereses de sus agremiados. La estructura y objetivos de la misma CANACINE hacían que un sector de la industria cinematográfica sólo pudiera ser representado a través de esta Cámara. Sin embargo, la industria del doblaje fue la única que a través de su representante, Patricia Millet, se hizo escuchar ante el proceso de la ILIC (1998).

La industria del doblaje, perteneciente a la CANACINE, envió una carta al diputado Javier Corral, Presidente de la Comisión de RTC, en donde le solicitaba ser escuchada en su propuesta para la revisión de la Ley Federal de Cinematografía. Se aclaraba en esta carta que el número de empresas dobladoras era de 19 y que en 1997 había empleado a 1,650 personas,[18] mientras que los ingresos totales por doblaje en ese año habían sido de 134'000,000.00 pesos (16'726,000.00 USD). Su propuesta era incluir en la Ley federal de Cinematografía un artículo que determinara *libertad absoluta de la exhibición comercial para el doblaje*, en lugar del Artículo 8 que prevalecía.[19]

La industria del doblaje ha sido de gran apoyo sobre todo para los actores que, cuando en tiempos de crisis de producción cinematográfica, el doblaje les permitió subsistir. Si las ganancias anuales son considerables, tampoco se trata de una cantidad que afecte la producción cinematográfica nacional. La preocupación, por parte de la comunidad social cinematográfica era que si se abría el doblaje, como lo proponía esta industria, "podían llegar al mercado nacional cintas de bajo presupuesto que al ser dobladas competirían contra la pro-

[18] Se cita que el número de estos empleados representaba a 1,640 familias, que dependían de este sector.

[19] La carta está firmada por Patricia Millet, en representación de la Industria del doblaje, con fecha de 25 de febrero de 1998.

ducción nacional". Esta es una de las verdaderas razones, sumadas a la comodidad de muchos ciudadanos que no tienen la habilidad de leer los subtítulos con la rapidez necesaria. Las razones del doblaje pueden ser de este tipo, que no afectan directamente la economía de la industria, pues el grueso de películas dobladas son infantiles y, ahora con el amparo, del cual se hablará más adelante, promovido por empresas de distribución trasnacional, algunas taquilleras.

Para concluir este capítulo podemos destacar que la organización de la comunidad social cinematográfica, y la respuesta de la CANACINE sobrepasaron sus cualidades como diversas organizaciones para convertirse en sociedad civil, al discutir y consensar la ILIC (1998). Sobresale que los dirigentes, por parte de la comunidad social cinematográfica pertenezcan a la parte académica e intelectual del cine en México. Por otro lado, al ver el proceso a algunos años de distancia, se entiende su sentir con respecto a la industria cinematográfica, siendo hoy realidad algunas de las situaciones por las que el proyecto original luchaba, pero al mismo tiempo teniendo algunas de las peores situaciones que se querían evitar. En este sentido, la lucha de la comunidad social cinematográfica por el ideal de industria cinematográfica que se tenía logró unir a esta parte del gremio para llevar a cabo sus demandas y lograr que el poder legislativo los escuchara.

CAPÍTULO 3

EL PROCESO DE LA INICIATIVA DE LEY DE LA INDUSTRIA CINAMATOGRÁFICA AL INTERIOR DEL ÓRGANO PARLAMENTARIO

Contexto de justificación

La Iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica fue turnada a las Comisiones Unidas de Radio Televisión y Cinematografía (RTC) y Cultura. Sin embargo, los diputados de estas comisiones no trabajaron solos, pues aún en el proceso al interior del órgano parlamentario, la comunidad social cinematográfica no cesó de participar y defender sus posturas, hasta la versión definitiva que emitió la Comisión Dictaminadora. De igual manera, y ante el cambio de actitud de la LVII Legislatura para escuchar las demandas de la sociedad civil, la CANACINE se vio obligada a realizar un intenso cabildeo y a presentar sus argumentos ante la opinión pública.

Agosto a diciembre –y sobre todo noviembre y diciembre– de 1998, fueron de cabildeo al interior de las Comisiones de RTC y Cultura, y luchas de declaraciones en la prensa nacional. También durante esos meses se aplicaron encuestas tanto por la CANACINE como por la comunidad social cinematográfica, para tratar de legitimar sus posturas ante el público, además de ganar su apoyo para seguir emprendiendo sus cabildeos.

En este capítulo se aborda el periodo comprendido entre abril y diciembre de 1998, donde aún se lucha al interior de las Comisiones para que en la redacción final de la ILIC (1998) por parte de la Comisión Dictaminadora se plasmen las propuestas que a sus intereses convienen. Al igual que el capítulo anterior, la organización de este no se presenta en

forma cronológica, sino en apartados acerca de los grupos involucrados en el proceso.

Cronograma del proceso contexto de justificación (abril-diciembre de 1998)

Abril de 1998

- La Iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica es turnada, por la Presidencia de la Cámara de Diputados, a las Comisiones Unidas de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) y Cultura.

Agosto de 1998

- La industria del doblaje se queja ante la opinión pública, de que la ILIC (1998) perjudica sus intereses.
- La comunidad social cinematográfica defiende sus objetivos en la prensa nacional.
- La CANACINE realiza un par de encuestas para dar su propia versión del estado del cine mexicano.

Septiembre de 1998

- La Comisión de Cultura, junto con la comunidad social cinematográfica, convocan al simposio "Los que no somos Hollywood", en donde se apoya la ILIC (1998). Asisten miembros de la comunidad cinematográfica, incluidos de la CANACINE, invitados extranjeros y diputados federales.
- La CANACINE presenta a la Comisión de Cultura, la Propuesta de CANACINE para fortalecer la producción nacional de películas, donde expone su ideal de industria cinematográfica mexicana y trata de negociar los tres puntos polémicos.
- Al no ser escuchada su propuesta, la CANACINE publica su Análisis jurídico y económico de la Iniciativa de Ley Federal de la Industria Cinematográfica, en donde descalifica la ILIC (1998); además inicia una campaña para que el público asistente a las salas de cine rechace la iniciativa que se discute en la Cámara de Diputados.
- Se nombra la Subcomisión de RTC y Cultura (Comisión Dictaminadora).

Octubre de 1998

- La CANACINE realiza su Séptima Convención Nacional, tras cuatro años de no realizarse, donde busca apoyo del sector industrial cinematográfico para frenar la ILIC (1998). Asisten industriales cinematográficos, miembros de la comunidad social cinematográfica, que legalmente pertenecen a la CANACINE, y diputados federales.

Noviembre de 1998

- Se presentan los resultados de las encuestas aplicadas por la CANACINE.
- Se realiza el Primer Encuentro Pro Cine Mexicano, que reúne por primera vez al STIC y al STPC, para apoyar la ILIC (1998).

Diciembre de 1998

- Alumnos del CUEC y del CCC presentan ante la Cámara de Diputados más de 5 mil firmas a favor de la Ley de Cine.
- Queda concluido el dictamen de la ILIC (1998).

Mecanismos de la sociedad civil
para el cabildeo en el espacio parlamentario

En general, el trabajo que emprendió la comunidad social cinematográfica dentro del espacio formal fue el reforzar la idea de la necesidad de contar con una industria cinematográfica nacional que contribuyera al desarrollo cultural del pueblo, y que fuera a la vez una expresión artística. En este sentido y como justificación de la ILIC (1998) se contemplaba los siguientes objetivos:[1]

Primero: recuperar los niveles de inversión y restablecer las cadenas productivas cinematográficas. Ya que era necesario restablecer las cadenas productivas de la cinematografía y lograr que en México se produzca y se exhiba cine nacional capaz de recuperar las inversiones realizadas y generar las tan necesarias divisas para el país; para esto resulta fundamental establecer los estímulos a la producción a través de un fondo, al incluir su creación en esta iniciativa, se pretende dar vida jurídica a un mecanismo que es indispensable para la reactivación de nuestro cine.

Segundo: aprovechar plenamente toda la capacidad instalada de la industria cinematográfica nacional. En este momento las instalaciones cinematográficas están subutilizadas; urge lograr su aprovechamiento pleno y propiciar su crecimiento de acuerdo a las potencialidades del país, para que así podamos competir en igualdad de circunstancias dentro de los mercados internacionales; a manera de ejemplo, nos permitimos citar que en 1977 con una población de 64.5 millones de habitantes se

[1] Justificación de la ILIC (1998), en lectura ante el Pleno de la Cámara de Diputados el 23 de abril de 1997.

contaba con 2,676 salas cinematográficas, en 1997 con cerca de 95 millones de habitantes, se dispone de sólo 1880 salas.

Tercero: preservación del patrimonio cultural. Por primera vez, en este proyecto de ley, se incluye un Artículo que considera la preservación de la obra cinematográfica como patrimonio cultural, regulando la venta de negativos de películas mexicanas al extranjero. Esto con el objetivo de no tener la necesidad de acudir a distribuidores extranjeros para poder exhibir en nuestro propio país películas como *Pueblerina* o *María Candelaria.*[2]

[2] Respecto a este punto, el 14 de junio de 2002 Columbia Pictures, división de cine de Sony Pictures Entertainment, obtuvo los derechos de 34 películas protagonizadas por el famoso actor mexicano Cantinflas, con lo que se puso fin a nueve años de disputas legales, dijo una portavoz de Sony. El juez de distrito en Los Ángeles, William Rea, legalizó a principios de la semana los contratos de Sony por los derechos de las películas sobre los del hijo Mario Moreno Ivanova. El juez Rea también ordenó a Moreno Ivanova entregar cualquier negativo de filmes que tenga en su poder y liberó 4.6 millones de dólares de regalías que se habían mantenido en reserva mientras se resolvía el juicio. Columbia firmó con Cantinflas un contrato para una película en 1946, y comenzó a distribuir sus cintas en todo México. En 1960, Columbia firmó una serie de documentos en los que adquiría los derechos para las películas más populares de Cantinflas, pero los abogados de su hijo argumentaron que Columbia no era propietario de todos los derechos debido a que un documento clave carecía de firma. Sin embargo, el juez Rea determinó que Cantinflas firmó los contratos relevantes y durante el juicio, testigos afirmaron que el documento que no fue firmado había sido aprobado por todas las partes. Un abogado de Moreno, que radica en Ciudad de México, dijo que apelaría la decisión del juez. Sony Pictures es una unidad del gigante de electrónica japonés Sony Corp.

Al respecto del doblaje se conservaba el Artículo 8º de la Ley de 1992 y que a la letra decía: "Las películas serán exhibidas al público en su versión original y, en su caso, subtituladas al español en los términos que establezca el reglamento. Las clasificadas para el público infantil y los documentales educativos podrán ser doblados al español". Este artículo permitiría garantizar:[3] l) La defensa del idioma español, 2) La identidad nacional, 3) El respeto a la originalidad e integridad de la obra, 4) El conocimiento de la diversidad de otras culturas.

Después de la primer lectura de la ILIC (1998) ante el pleno de la Cámara de Diputados, la Presidencia de la Cámara turnó la iniciativa a las comisiones unidas de RTC y Cultura.[4] Al haber sido turnada en este orden, la Comisión de RTC tenía la responsabilidad de la iniciativa, esto es, que bajo su cuidado estaba el ser dictaminada (o su congelamiento).

En ciertos casos la formación de las Comisiones Unidas, dentro de una sola Cámara, obedece a un acuerdo del Pleno o a una instrucción de la mesa directiva en turno, para que dos o más comisiones procedan a conjuntar su trabajo y resuelvan el proyecto o proposición legislativa que se pone bajo su responsabilidad (Caposeco, 1997).

La Ley Orgánica (Artículo 46) faculta la creación de comisiones o comités conjuntos con participación de las dos Cámaras del Congreso de la Unión para atender asuntos de interés común. Estas comisiones son especiales y por tanto, se constituyen con carácter transitorio y conocen los hechos que motiva. Cuando se trata de Comisiones Unidas, compuestas

[3] Según los diputados que redactaron los antecedentes y justificación de la ILIC (1998).

[4] El Presidente de la Comisión de RTC era el panista Javier Corral, mientras que María Rojo, del PRD, era la Presidenta de la Comisión de Cultura.

por dos o más comisiones de la propia cámara, es regla común que la comisión ordinaria que se nombra primero sea la que asuma la responsabilidad de conducir los trabajos unidos de las comisiones. Su presidente coparticipa con el o los otros presidentes de las comisiones sumadas, preparando los trabajos y gobernando las decisiones internas para producir los proyectos conjuntos de resolución (Ley Orgánica de la Cámara de Diputados, 2001: 76-77).

La comunidad social cinematográfica continuó con su labor de promoción de la ILIC98 ante la opinión pública y en el cabildeo a favor de la iniciativa dentro del órgano parlamentario. También a partir de la fecha de la primera lectura de la iniciativa (23 de abril de 1998), en donde los medios impresos de comunicación comenzaron a dar cobertura y seguimiento del proceso. La Sociedad de ex alumnos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (SOEXCUEC) se unió a la difusión de la discusión y a los objetivos que se planteaban en la ILIC (1998), redactaron y repartieron entre la comunidad universitaria y ciudadanía en general, un documento informativo titulado: *Campaña Ciudadana de Apoyo a la Reforma de la Ley del Cine Mexicano.* En este documento se explicaban la iniciativa de ley y las condiciones por las que atravesaba el cine nacional y se enumeraban, a su decisión, las cinco propuestas principales.[5]

[5] Esas propuestas eran: 1.- La creación de un fideicomiso de estímulo a la producción, distribución, comercialización y exhibición del cine mexicano. 2.- Que dicho fideicomiso sea administrado por la sociedad civil cinematográfica de manera conjunta con el gobierno, para evitar cualquier desviación o limitación a la libertad de expresión. 3.- Que el cine mexicano pueda estrenar su material cuando menos en 30% por ciento de todas las salas cinematográficas, tal y como está enunciado en el TLC. 4.- Que se respete el artículo 8 de la ley actual, que establece la prohibición de exhibir películas dobladas en las salas cinemato- ···➤

Entre los meses de agosto y septiembre, la comunidad social cinematográfica defendió su postura ante las argumentaciones de los miembros de la industria del doblaje, y de los representantes de las cadenas de multicinemas Cinépolis y Cinemex, al mismo tiempo se organizaba el coloquio "Los que no somos Hollywood", convocado por la Cámara de Diputados y la comunidad social cinematográfica. Este simposio se llevó a cabo a finales de septiembre, en donde participaron diputados federales,[6] senadores,[7] miembros de la CANACINE,[8] de la Comunidad Social Cinematográfica,[9] funcionarios e invitados especiales.[10] En las conclusiones de este

···➤ gráficas, con excepción de las películas infantiles y los documentales educativos. 5.- Que se proteja el patrimonio cultural cinematográfico de México.

[6] Los diputados federales que participaron fueron: María Rojo, Presidenta de la Comisión de Cultura; Porfirio Muñoz Ledo, miembro de la Comisión de RTC; Javier Corral, Presidente de la Comisión de RTC y Fidel Herrera (en representación de Arturo Núñez).

[7] Como la senadora Beatriz Paredes Rangel.

[8] Alfredo Nava, Presidente de la CANACINE; Patricia Millet, Presidenta de la Asociación Mexicana de Estudios y Laboratorios de Cine Doblaje y Televisión A. C.; Alejandro Ramírez, miembro del Consejo de Administración de Cinépolis; Lilia Aragón, Presidenta de la ANDI.

[9] Jaime Humberto Hermosillo, director de cine; Jorge Fons, director de cine; Víctor Hugo Rascón, dramaturgo; Marcela Fernández, STPC; María Novaro, directora de cine; Bruno Bichir, actor; Miguel Dagdug, exhibidor independiente; Luis Reyes de la Maza, presidente de SOGEM; Ramón Obón, presidente de la Asociación de Derecho de Autor; Víctor Ugalde, escritor; Mónica Lozano, productora; Xavier Robles, guionista.

[10] Destaca Gabriel García Márquez, quien habló en la inauguración del evento a favor de la ILIC(1998). "...Los mexicanos no se imaginan lo que fue la influencia del cine mexicano en la cultura de América Latina ···➤

simposio se destacaba el espíritu democrático y plural del evento, que había conducido "a una búsqueda de consenso para que los legisladores tengan elementos de análisis que nos permitan acceder a una ley que, sin dañar los intereses de las partes que intervienen, propicien el resurgimiento de nuestro cine como arte y como industria" (Memorias de "Los que no somos Hollygood", 1998: 269).

Sobre el doblaje hubo voces tanto a favor como en contra, Gilberto Gazcón,[11] resaltó el hecho de que en la Ley Federal de Cinematografía de 1992, el Artículo 8 (sobre el doblaje) no había sido respetado porque el reglamento tardó años en ser publicado.[12] Gazcón también señaló que en tanto que una película es una obra audiovisual y sus valores son la imagen y la palabra, nos muestra una cultura distinta a la nuestra. El

···➤ durante su esplendor de los años cuarenta y cincuenta. Sobre todo en el lenguaje, la música, la cocina, y hasta en el modo de vivir. Numerosos mexicanismos circulan ahora como propios en el habla vernácula hispanoamericana, los mariachis son casi obligatorios en bodas y cumpleaños populares, y México es el país más querido en el continente. Gracias, sin duda, al cine. Ahora bien: ¿Por qué decayó el cine mexicano? Por lo mismo que decayeron los cines de Argentina y Brasil; es decir, por falta de recursos y apoyo estatal. Y tan pronto como lo recuperaron, hace poco tiempo, se inició en ellos un renacimiento asombroso. Esto es más válido aún para el cine mexicano: su potencial creativo está tan vivo como en sus mejores años. Lo único que le falta para ser lo que fue son los recursos y la protección que tuvo entonces".

[11] Director de cine nacional con casi medio siglo de carrera. Destacan entre sus filmes *La cárcel de Cananea* (1960) con Pedro Armendáriz y *Juan sin miedo* (1961) con Luis Aguilar.

[12] De hecho, en su intervención, Gilberto Gazcón mencionó que confiaba en el cambio de política nacional (democratización) que debía procurar aprobar y publicar de inmediato el reglamento de la ley.

doblaje es una industria que tiene grandes ganancias económicas y si la razón de esta industria fuera la de llevar el cine al pueblo de menores recursos, que no saben leer o que están discapacitados, entonces se tendrían que doblar las películas a otras lenguas como el náhuatl, maya, tzotzil, etc. Por su parte, Alejandro Galindo reforzó la idea de Gilberto Gazcón de que si el propósito del doblaje era la protección de nuestro idioma, entonces también se tendrían que doblar a las lenguas que hablan las 52 etnias del país.[13] La alteración que su-

[13] Casi en el mismo periodo de discusión en los medios sobre la prohibición del doblaje en la ILIC (1998), en junio de ese año, en Cataluña, España, se había aprobado una ley del catalán, por el gobierno de Jordi Pujol, que impone a los distribuidores y exhibidores de cine un régimen obligatorio de doblajes en lengua catalana con el correspondiente apartado de sanciones, que podía llegar hasta los 10 millones de pesetas y al cierre durante seis meses de las salas (Diario *El País*, 22 de junio de 1998). Como antecedente, la Generalitat (parlamento) había pedido desde hacía 15 años el permiso para incluso pagar ellos mismos los doblajes, pero la industria se había negado. La aplicación de la Ley del Catalán, según el *El País* en su emisión del 26 de junio de ese año, se había convertido en uno de los principales argumentos de la campaña preelectoral de José Borrel, como candidato socialista a la Presidencia del Gobierno, sin embargo en el Foro Babel realizado por cerca de 300 intelectuales, se firmó un manifiesto en contra de la propuesta por creer que se violaban los derechos de "los españolistas" que querían llegar al poder. El Partido Ezquerra Republicana (ERC) anexó en este sentido una propuesta no de ley que incluiría anualmente a las 10 cintas de más éxito en su mercado de origen, además de que reclama la existencia de igual número de copias de la versión castellana y de la catalana, y garantiza en primer lugar la exhibición de la versión catalana en las salas emplazadas fuera del área metropolitana que proyecten las dos versiones. Ante estas controversias del doblaje, ci- ···➤

fre la obra original cinematográfica en el doblaje es una violación a los derechos morales de los autores y se pierde y mutila la calidad de la obra artística presentada. Ambas declaraciones fueron en respuesta a las declaraciones de la industria del doblaje vertidas en los diarios en junio de 1998. Sobre el tiempo en pantalla y el fideicomiso hubo participaciones que reafirmaron las posturas tanto de la comunidad social cinematográfica, como de la CANACINE.

No restando importancia a la trascendencia de este evento, que tuvo ponentes invitados internacionales,[14] también deja en claro que la visión académica e intelectual con que se ha guiado la comunidad social cinematográfica fue tan válida

...➤ neastas españoles, como Pedro Almodóvar, opinaron que aunque el doblaje era una manipulación natural, el decreto es muy exagerado además de un gasto innecesario.

[14] Los invitados internacionales, que a su vez fueron ponentes de Argentina son: Irma Roy, presidenta de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, también actriz; Luis Brandoni vicepresidente de la Comisión de Cultura, actor; Pablo Luis Tovito, presidente de la Asociación de Productores Independientes de Medios Audiovisuales; Mónica Guariglio, presidenta de la Comisión de Patrimonio Histórico de la Ciudad de la Cámara de Diputados; Lilia Saralegui, diputada de la Comisión de Cultura. De Brasil: Carlos Avelar, crítico cinematográfico. De Colombia: Sergio Cabrera, segundo vicepresidente de la Cámara de Representantes, director cinematográfico. De Canadá: David Machintosh, crítico cinematográfico. De Cuba: Juan Carlos Tabío, director cinematográfico. De España: Gerardo Herrero, presidente de la Asociación de Productores Audiovisuales de España. De Estados Unidos: Luis Valdés, actor y director cinematográfico; David Maciel, director de la Facultad de Estudios Chicanos y profesor de Estudios Cinematográficos de la Universidad Estatal de California.

como la visión empresarial de la CANACINE, esto es, defender sus intereses bajo la objetividad de su ideología.

Las semanas siguientes, la comunidad social cinematográfica defendió su postura ante las declaraciones de los diversos sectores de la CANACINE en la prensa nacional. De hecho, a estas fechas, otros grupos sociales comenzaron a unirse al apoyo de la ILIC (1998), uno de estos fue la autodenominada comunidad cultural,[15] que publicó un desplegado en los diarios más importantes del país para aclarar la "desinformación respecto a la Iniciativa de Reformas y Adiciones a la Ley Federal de Cinematografía" (*La Jornada*, noviembre 1, 1998) que desde hacía semanas se estaba dando a la opinión pública. Este desplegado fue firmado por varios centenares de intelectuales y académicos.

El 14 de noviembre la comunidad social cinematográfica se reunió en el foro 6 de los Estudios Churubusco en lo que se llamó Primer Encuentro Pro Cine Mexicano. Asistieron productores, directores, técnicos y actores de cine; además los diputados Federales Jorge Durán Chávez (PRI), Angélica de la Peña (PRD) y Leonardo García (PAN), miembros de la Comisión Dictaminadora de la iniciativa de ley. Una de las conclusiones de ese foro era que se debía de excluir del TLC todo aquello que tenga que ver con el quehacer de la cultura. La segunda conclusión importante fue que la industria cinematográfica no sólo necesitaba un marco legal, sino también políticas fiscales y hacendarias adecuadas. Este acto no sólo resal-

[15] Entre los firmantes destacan Héctor Aguilar Camín, Mario Aguinaga, Jorge Ayala Blanco, Fernando Benítez, Alberto Bojórquez, Emilio Carballido, Felipe Cazals, José Luis Cuevas, Germán Dehesa, Emilio García Riera, Leonardo García Tsao, Miguel Ángel Granados Chapa, Vicente Leñero, Guadalupe Loaeza, Ángeles Mastreta, Eduardo Matos Moctezuma, Federico Reyes Heroles, Paco Ignacio Taibo, Eduardo de la Vega.

tó el apoyo de gran parte de la comunidad cinematográfica a la iniciativa, sino que fue capaz de sentar a la mesa a la sección 49 del STIC y a la de técnicos y manuales del STPC, distanciados desde 1945, para así llegar al consenso de apoyo a la ILIC (1998). El cabildeo continúo hasta que el 11 de diciembre quedó concluido el dictamen de la ILIC (1998), por parte de las subcomisiones de RTC y Cultura.

Así, la comunidad social cinematográfica continuaba en su papel de sociedad civil, reuniendo a los interesados de la industria cinematográfica y sirviendo de puente directo entre las opiniones de éstos y el órgano parlamentario. Aun cuando este puente de comunicación no era formal ni está contemplado en la Ley Orgánica de la Cámara de Diputados, la comunidad social cinematográfica no cedió en su lucha de cabildeo y promoción de la ILIC (1998).

La CANACINE y la contra argumentación

Entre junio y agosto, la CANACINE realiza una serie de investigaciones[16] para proponer un esquema diferente a la ILIC (1998), que se denominará *Propuesta de CANACINE para fortalecer la producción nacional de películas.* En el documento final que justifica esta propuesta se expone la situación ideal de la industria cinematográfica: a) más salas de cine, b) más películas mexicanas, c) más fuentes de trabajo, d) más asistentes. En

[16] Entre el 29 y 30 de agosto de 1998 Berumen y Asociados realizaron una encuesta sobre asistencia al cine. Esta encuesta se realizó en hogares de cinco ciudades: México, Guadalajara, Morelia, Quiroga, y Apatzingán. El tamaño de muestra fue de 600 entrevistas a las primeras dos ciudades y de 400 en el resto. Desde mi punto de vista esta encuesta y análisis fueron mucho más elaborados y precisos que el de Covarrubias y Asociados. La encuesta de Berumen fue la base para la propuesta de industria cinematográfica ideal.

cuanto a las salas de cine se justifica que con la Ley Federal de Cinematografía de 1992 las salas tomaron cierto auge y se modernizó el concepto de los cines en general. La fórmula para seguir creciendo, hasta llegar al ideal de 4,004 salas en el 2004 (4,004 salas de cine para 104 millones de habitantes, o sea una por cada 26 mil habitantes, proporción similar a la de 1980), es ampliar el tamaño del mercado potencial. La situación ideal sería:

1999 con 2,271 salas de cine
2000 con 2,615 salas de cine
2001 con 2,963 salas de cine
2002 con 3,309 salas de cine
2003 con 3,650 salas de cine
2004 con 4,004 salas de cine

En cuanto a una mayor producción de películas mexicanas se utilizaría el subsidio, primeramente, para que así la exhibición genere los asistentes necesarios para incrementar el mercado potencial y el número de salas, esto es que los primeros años de su reactivación tenga un impulso, hasta que se recupere la inversión por medio de la taquilla únicamente. La situación ideal sería:

1999. Producir 10 películas adicionales de las que ya se iban a producir, gracias a la inversión privada o al fondo generado por FOPROCINE[17] (financiamiento de 7.5 millones de pesos por película)

2000. Producir 18 películas adicionales de las que ya se iban a producir, gracias a la inversión privada o al fondo generado por FOPROCINE (financiamiento de 5.9 millones de pesos por película)

[17] El Fondo para la Producción Cinematográfica (FOPROCINE) fue creado por el gobierno federal de la administración de Ernesto Zedillo. La propuesta de la ILIC (1998) era además crear el FIDEICINE, con recursos de un 5% de impuesto extra del precio de boleto en taquilla.

2001. Producir 25 películas adicionales de las que ya se iban a producir, gracias a la inversión privada o al fondo generado por FOPROCINE (financiamiento de 3.1 millones de pesos por película)
2002. Producir 31 películas adicionales de las que ya se iban a producir, gracias a la inversión privada o al fondo generado por FOPROCINE (financiamiento de 1.3 millones de pesos por película)
2003. Producir 37 películas adicionales de las que ya se iban a producir, gracias a la inversión privada o al fondo generado por FOPROCINE (financiamiento de 0 millones de pesos por película)
2004. Producir 43 películas adicionales de las que ya se iban a producir, gracias a la inversión privada o al fondo generado por FOPROCINE (financiamiento de 0 millones de pesos por película).

En cuanto a las fuentes de trabajo, de lograrse los dos ideales anteriores, los empleados de la industria cinematográfica serían:

En diciembre de 1998	28,047 empleos
En diciembre de 1999	32,320 empleos
En diciembre de 2000	36,593 empleos
En diciembre de 2001	40,866 empleos
En diciembre de 2002	45,139 empleos
En diciembre de 2003	49,449 empleos

Acerca de los asistentes, si se logran los anteriores ideales, el resultado sería:

	Asistentes totales	**Asistentes en DF y ZM**
1999	140.5 millones de asistentes	56.2 millones de asistentes
2000	191 millones de asistentes	76.4 millones de asistentes
2001	217 millones de asistentes	86.8 millones de asistentes
2002	241.5 millones de asistentes	96.6 millones de asistentes
2003	266 millones de asistentes	106.4 millones de asistentes
2004	292 millones de asistentes	116.8 millones de asistentes

Además de esto, la CANACINE se compromete, en ese documento, a: a) garantizar el estreno de todas las películas que se produzcan en México para exhibición cinematográfica (35 mm) en cuando menos una pantalla de cada complejo cinematográfico que cuente con 10 o más pantallas. b) Inver-

sión continua y sostenida en nuevos y modernos complejos cinematográficos. c) La realización en octubre de cada año, durante cinco años, de "La semana Pro del cine mexicano", mediante una intensa campaña en todos los cines del país a favor del cine mexicano. d) La organización una vez al año de un concurso nacional de guiones, durante un periodo de cinco años, donde en ganador obtendría la producción de su película con una inversión mínima de 30 millones de pesos. e) El apoyo de distribución y exhibición de cortos en los complejos cinematográficos. f) La completa desregulación y apertura del doblaje de películas extranjeras que permitiría crecer el mercado de exhibición en el país, realizando inversiones adicionales en zonas del país que hoy no cuentan con un cine.

El documento estaba firmado por Alfredo Nava, presidente de CANACINE; Miguel Ángel Dávila, codirector general de Grupo CINEMEX; Alejandro Ramírez, director general de Organización Ramírez; Roberto Jenkins, director general de Cinemark de México; Patricia Millet, consejera y representante de la Sección de Talleres, Estudios y Laboratorios Cinematográficos; y Marcela Romero, tercer vicepresidente y consejera de la Sección de Distribuidores de Películas Extranjeras.

Sin embargo, "al no ser tomada en cuenta la propuesta de la CANACINE",[18] entonces efectuó un análisis jurídico y eco-

[18] Según el testimonio de Víctor Ugalde, esta propuesta de la CANACINE sólo fue presentada a la Comisión de Cultura, en este caso, a María Rojo, quien no la mostró a la comunidad social cinematografía. Ugalde afirma que de habérseles presentado dicha propuesta hubiera sido posible una negociación, aunque también aseguró que la propuesta de la CANACINE bien pudo haber sido hecha "sólo para comprar tiempo, y hubieran respetado lo que ofrecían, sólo mientras que María Rojo fuera diputada, saliendo, (en 2000) la CANACINE hubiera desconocido el acuerdo".

nómico[19] para argumentar su desacuerdo con la iniciativa de ley, destacando que:

1.- Se trataba de una nueva ley y no de una modificación a la existente.

2.- Se contraponía con otras leyes.

3.- Contravenía los compromisos internacionales.

4.- Se mezclaba la ley con aspectos reglamentarios

5.- La definición del sentido social de la industria, afectaría su calidad de industria productiva.

6.- Afectaba los derechos del consumidor.

7.- La definición de película que servía de base para el cuerpo de la iniciativa era confusa.

8.- La Ley es de carácter federal, por lo que al imponerse obligaciones a autoridades estatales y municipales contravendría la forma de gobierno establecida en la constitución (Artículos 15 y 16).

9.- Existía confusión en la determinación de las autoridades competentes.

10.- Se invadía el ámbito de la Ley de Radio y Televisión.

11.- Incorrectamente incluía elementos fiscales, materia de otras leyes.

12.- Iría contra el Artículo 5 de la Constitución que establece libertad de expresión.

13.- Confundía conceptos de comercialización, distribución y exhibición.

14.- No se había concertado con la industria en su conjunto.

15.- Podía generar conflictos de interés entre doblistas, productores, exhibidores, distribuidores y comercializadores.

[19] CANACINE, *Análisis jurídico y económico de la Iniciativa de Ley Federal de la Industria Cinematográfica,* estuvo para consulta publica en el sitio web de CANACINE. www.canacine.org.mx, de septiembre de 1998 a enero de 1999.

16.- No se había concertado con las instituciones de gobierno involucradas.

17.- Se excedía el objeto de la ley en cuanto a la importación y exportación de películas.

Cuestiones de fondo:

18.- Se creaba un fondo que sería una carga para la industria.

19.- Se imponía un tiempo obligatorio de pantalla para el cine nacional.

20.- Se establecía la prohibición al doblaje.

Además del análisis jurídico y económico de la iniciativa, la CANACINE realizó una campaña publicitaria en todas sus salas cinematográficas agremiadas, en donde se hacía un llamado al público para que rechazara esta iniciativa de ley, se les entregaba al público un volante,[20] al mismo tiempo que se aplicaba una pequeña encuesta de tres preguntas[21] que era depositada en

[20] "¿Sabías que... la Cámara de Diputados actualmente está analizando una Iniciativa de Ley Cinematográfica, la cual de ser aprobada:

1.- Te obligará a pagar un impuesto adicional al precio del boleto para que seas tú quien financie las producciones del cine nacional.

2.- Disminuirá tus opciones en cartelera, al obligar que una de cada tres películas exhibidas sean de cine mexicano, sin importar su calidad.

3.- Desprotegerá a un sector importante de la población al prohibir el doblaje de las cintas extranjeras en cine, televisión y video; y atenta contra el trabajo del que dependen miles de familias mexicanas".

[21] La encuesta contenía las siguientes preguntas:

1.- ¿Estás de acuerdo en que te cobren un impuesto del 5% adicional al precio del boleto para financiar películas mexicanas? Sí___ No____

2.- ¿Estás de acuerdo en que se obligue a que una de cada tres películas que se exhiba sea mexicana? Sí____ No____

3.- Quiero tener la libertad de escoger si veo las películas con subtítulos o hablada en español. Sí____ No____

una urna para después recolectar la información y enviarla al Congreso de la Unión (tanto el volante como la encuesta también se encontraban en la página de internet de la CANACINE).

A finales de octubre, la CANACINE efectuó su Séptima Convención Nacional en Boca del Río, Veracruz, luego de cuatro años de no haber realizado este evento. Los objetivos de esta convención en la coyuntura de la discusión de la ILIC (1998) eran llegar a acuerdos que integraran a todos los eslabones de la industria cinematográfica mexicana. A esta convención también asistieron Eduardo Amerena, director del IMCINE, Fernando Mier y Concha, Director de RTC; y los diputados Leonardo García Camarena, miembro de la comisión dictaminadora, y Patricia Espinosa de la fracción parlamentaria del PAN, la senadora Beatriz Paredes y Fred Álvarez. Como miembros legales de la CANACINE, algunos integrantes de la comunidad social cinematográfica participaron en este encuentro, como los productores Rubén Galindo, presidente de la Asociación de Productores, y Gilberto Gazcón, representante de los productores independientes.[22] También en el sector del doblaje hubo ideas encontradas, pues se expuso la idea conocida de Patricia Millet, mientras que Ángel Moreno, distribuidor y presidente de la CANACINE en el occidente del país, comentó que a la mayoría de la gente no le agradaría ver películas dobladas, y que si la idea del doblaje era el no saber leer, el argumento era erróneo pues ahora la mayoría de los consumidores de cine tenían entre 13 y 22 años, y que estos jóvenes están mejor preparados que los de hace 20 años.

[22] Quienes también aclararon a Jorge Marín Santillán, presidente de la Confederación de Cámaras Industriales de los Estados Unidos Mexicanos (CONCAMIN), que la información que había recibido sobre la ILIC (1998) no era completa, pues Marín Santillán había criticado la iniciativa al inaugurar los trabajos de la convención.

De este modo, el proceso mismo de la ILIC (1998) hizo que la CANACINE, de cierta manera, cerrara filas, pues aunque los intereses de sus agremiados son distintos y la misma cámara empresarial ha perdido la representatividad ante la industria cinematográfica, las grandes cadenas de la distribución y la exhibición siempre actuaron bajo la dirección de la cámara, o quizás visto de otra manera, la cámara actuó bajo la conducción de estos sectores. De cualquier manera la CANACINE tuvo, al menos en este periodo de discusión de la ILIC (1998), un fortalecimiento que años atrás no tenía y que incluso, después del proceso, perdió paulatinamente. En este sentido podemos afirmar que la condición de haber actuado como sociedad civil, le permitió lograr la fuerza unida para alcanzar sus objetivos.

La guerra de encuestas

Del 19 al 21 de septiembre se llevó a cabo por la empresa Covarrubias y Asociados una encuesta a 1,200 ciudadanos de 15 años y más, en localidades que tienen al menos una sala cinematográfica en operación regular (31 municipios de 17 entidades, entre estos Guadalajara). Esta encuesta fue sobre el doblaje, tiempo en pantalla y el FIDECINE. Según los resultados de esta encuesta, Covarrubias y Asociados concluyeron que: a) Sí existe mercado para el producto nacional de calidad; b) De crearse el FIDECINE el consumidor intuye que habrá aumentos en precios; c) El consumidor quiere que lo dejen elegir y que sean sus compras las que determinen el tipo de productos en existencia, no que le impongan lo que tiene que ver y cómo verlo; d) En esencia, es un asunto de libertad de selección.

Covarrubias y Asociados también fue el encargado de aplicar las encuestas de volantes en las cadenas de multicinemas Cinemex, Cinemark y Cinépolis. En este formato se repartieron dos millones de volantes, y sólo fueron respondidos 233 mil (8.6% aproximadamente), mientras que por vía internet

se recibieron 7,706 respuestas. De los volantes e internet el resultado dio 88.2 y 74.46%, respectivamente, en contra de pagar 5% adicional; 18.01 y 70.94% dijeron "no estar de acuerdo en que por cada tres películas que se proyecten una sea mexicana"; y 95.2 y 92.72% optaron por la "libertad" de escoger entre cintas dobladas y subtituladas (Mateos, 1998: 4a).

La comunidad social cinematográfica realizó su propia encuesta "por creer que la encuesta de CANACINE era sesgada" (Lay, 2001). Los encargados de aplicar este volante fueron los miembros de la sociedad de ex alumnos del CUEC. Este volante más que contener preguntas abiertas o cerradas, citaba las metas de la ILIC (1998):

a) que la imagen real de México se muestre en las pantallas del mundo

b) la continuidad de nuestras tradiciones, valores e identidad

c) aumento de la producción cinematográfica, que se convierta en empleo para los mexicanos

d) fuertes inversiones para todos los sectores del medio cinematográfico

e) Mayor calidad de las películas mexicanas

f) disfrutar las películas extranjeras en su versión original para las salas de cine, respetando la concepción artística de los autores e intérpretes

g) conoceremos el talento de nuevos cineastas mexicanos

h) participaremos a nivel mundial como un país productor y no sólo como consumidor de películas extranjeras.

De esta manera el volante cerraba expresando: Si amas a México y estás de acuerdo en que:

a) los mexicanos tenemos derecho a ver cine mexicano y no sólo norteamericano

b) tenemos derecho a conocer las versiones originales de películas
c) una parte del costo de la taquilla sea para la producción del cine
d) entre más cine se produzca, más películas de calidad tendremos
e) el cine es un vehículo para preservar nuestra historia y cultura
f) se apruebe el proyecto de reformas a la Ley Cinematográfica para actualizarla y darle un enfoque más productivo... firma esta hoja.

Ante las encuestas realizadas por la CANACINE y por la comunidad social cinematográfica, la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, en voz de su presidente Jorge Fons, y secretario, Pedro Armendáriz, no estuvo de acuerdo en que la discusión fuera a nivel de panfletos, sino que debía de haber un diálogo incluyente.

Los mecanismos del espacio parlamentario para incorporar las demandas de la sociedad civil

Después de la primera lectura de la ILIC (1998) ante el plano de la Cámara de Diputados, los mecanismos del espacio formal para incorporar las demandas que de esa fecha en adelante surgirían de la sociedad civil fueron coordinados tanto por los integrantes del órgano parlamentario, en este caso Comisión de Cultura y RTC, y por la comunidad social cinematográfica. Prueba de ello es que los dos foros realizados, el simposio "Los que no somos Hollywood" y el Foro Pro Cine Mexicano fueron convocados desde la Comisión de Cultura por María Rojo. Al ser ella integrante de la misma comunidad social cinematográfica es obvio que las acciones que realizaría como diputada miembro de ambas comisiones (Cultura y RTC) serían con el objetivo de fortalecer la ILIC (1998) y apoyar a su grupo. En este sentido María Rojo podía actuar como un actor individual al interior del órgano parlamentario, pero teniendo el apoyo y la voz del actor colectivo que era la comunidad social cinematográfica, puesto que había sido ésta la que

"le había dado la bandera", según Marcela Fernández (Lay, 2001) para poder incorporar tales demandas al órgano parlamentario, por lo tanto era la comunidad social cinematográfica, por una parte, la que habló cuando se presentó la iniciativa de ley. Posteriormente María Rojo tendría cierta independencia, pues como diputada tenía la obligación de escuchar a las partes involucradas por igual.

Por otro lado, después de la primera lectura ante el pleno, los medios de comunicación se centraron en la figura de María Rojo, y para ellos, la ILIC (1998) era una concepción de la actriz y diputada. Este hecho otorgaba la ventaja de poner al frente del movimiento a alguien con trayectoria en el cine nacional, y la comunidad social cinematográfica estuvo de acuerdo en "darle la bandera" de tal lucha. La desventaja, una cuestión más bien ética, fue que la comunidad social cinematográfica se "reducía", por así decirlo, a una actriz diputada. En este sentido María Rojo se convirtió en el centro de atención[23] de todo el proceso ante la opinión pública.

María Rojo adoptó principalmente la defensa de la industria cinematográfica como industria cultural, en donde el cine debía ser considerado como patrimonio cultural. De igual manera, la prioridad de los trabajos de la iniciativa, según María Rojo, era "la vinculación al desarrollo y fomento de la cultura, lo que es un punto fundamental de la identidad, de cara al Siglo XXI" (De la Redacción, 1998: 27), de hecho la realización del simposio "Los que no somos Hollywood" tenía ese propósito. En este simposio, el diputado Porfirio Muñoz Ledo apoyó la propuesta: "la globalización no debe generar la destrucción de la capacidad creativa, la reflexión debe estar enca-

[23] Aun cuando en algunos momentos, María no asistió a reuniones importantes, prueba de ello es la carta que Javier Corral le envía para informarle de lo sucedido en la reunión del 1 de abril de 1998.

minada a encontrar nuevos vehículos, apoyos y alternativas para que la voz de cada pueblo se escuche en el concierto mundial. El cine debe ser rescatado como industria pero, sobre todo, como arte y cultura" (idem).

El 17 de septiembre de 1998 es nombrada la subcomisión de RTC y Cultura (Comisión Dictaminadora), integrada por los diputados: Francisco Arroyo Vieyra y Jorge Durán Chávez, del PRI; Angélica de la Peña y Lázaro Cárdenas Batel, del PRD; Leonardo García Camarena y María Beatriz Zavala, del PAN; y Marcelo Ebrard como diputado independiente. Leonardo García Camarena, como miembro de la Comisión Dictaminadora, asistió a la Séptima Convención Nacional de la CANACINE, en cuya clausura hubo un compromiso para que esta cámara empresarial fuera escuchada por la comisión. A principios de diciembre, los diputados recibieron casi 5 mil firmas a favor de la ley de cine que estudiantes del CCC y el CUEC habían recabado. Con elementos suficientes y argumentos de ambas partes, la comunidad social cinematográfica y CANACINE, la subcomisión terminó el Dictamen sobre la Ley Federal de Cinematografía el 12 de diciembre de 1998.

Como conclusión de este capítulo podemos señalar que la llegada de María Rojo a la Cámara de Diputados fue la coyuntura que aprovechó la comunidad social cinematográfica, de esta manera el anteproyecto de la ILIC (1998) pudo se parte de la agenda de la LVII Legislatura Federal. El interés y trabajo de los diputados de las comisiones de RTC y Cultura lograron que el proyecto no se quedara sin ser atendido. Por otro lado, las campañas realizadas al interior y exterior del recinto legislativo para apoyar o rechazar a la ILIC (1998) apoyaron, en cierta medida, a que en el proceso todas las posturas fueran escuchadas y tomadas en cuenta para la redacción final al interior de la Comisión Dictaminadora.

CAPÍTULO 4

LA REDACCIÓN DEL DICTAMEN FINAL DE LA ILIC (1998)

Contexto de decisión

Después de casi 8 meses de trabajo y cabildeo tanto por parte de la comunidad social cinematográfica como de la CANACINE, la Comisión Dictaminadora de la iniciativa presentó la versión final para su aprobación al pleno de la Cámara. Esta nueva lectura incluía los puntos que habían causado la polémica y la lucha entre los dos grupos de una manera más conciliadora. La conclusión de la Comisión Dictaminadora es que se tenía que llegar a una ley que, si bien no era el proyecto completo de uno u otro grupo, sí debía de ser de consenso y cuidar los intereses de todas las partes y sobre todo la aplicación y conversión en ley, pues de nada sirve una ley de la que algunos sectores están amparados y no se aplica.

En este capítulo se aborda la forma en que los integrantes de la Comisión Dictaminadora tomaron las decisiones finales para concluir en anteproyecto de ley. Si teóricamente Habermas conceptualiza como una unidad el contexto de justificación, desde que la problemática entra al órgano parlamentario hasta que sale convertido en una nueva disposición general, se creyó necesario para el mismo estudio del proceso de la ILIC (1998) separar la parte final y decisiva de la redacción del anteproyecto, para medir todo el proceso en el sentido del trabajo parlamentario, del cabildeo y de la inclusión de las propuestas de la sociedad civil, en una Cámara de Diputados plural.

El dictamen final sobre las reformas y adiciones a la Ley Federal de Cinematografía

Las subcomisiones Unidas de RTC y Cultura se conformaron en la Comisión Dictaminadora para llevar a cabo los trabajos del proyecto final de dictamen de la ILIC (1998). Para Angélica de la Peña esta iniciativa suscitó un gran debate al interior de las cadenas de la industria cinematográfica, "el proceso de reformas y adiciones a la Ley Federal de Cinematografía ocasionó una discusión política economicista que trascendía el ámbito cultural". Uno de estos puntos fue el doblaje, que de hecho no estaba contemplado en la modificación (se mantenía el Artículo 8 de la ley anterior).

En primer lugar se necesitó, según Angélica de la Peña, la unión de los siete diputados de la Comisión Dictaminadora, que a la vez eran diputados con cierta representatividad de su fracción parlamentaria, para así poder alcanzar el objetivo por el que habían sido creadas las subcomisiones.

Las presiones del exterior, tanto de la CANACINE, como de la comunidad social cinematográfica, se dan por medio de cartas u oficios en donde expresan sus creencias, necesidades y opiniones que desde la perspectiva de sus redactores, deben ser tomadas en cuenta para complementar la redacción final de la ILIC (1998). "Todos los sectores pugnaban por el derecho, inclusive en algunos casos la exigencia del reconocimiento de ese derecho, a ser tomados en cuenta, sus puntos de vista, en el diseño del anteproyecto de dictamen".

Ante esta situación se decidió tomar medidas para el buen funcionamiento del trabajo, éstas eran: 1) una integración cerrada de la subcomisión por un grupo técnico, en este estaban los secretarios técnicos de cada uno de las comisiones (en este caso, Jorge Sastré, asesor de la comisión de cultura, y Fred Álvarez, asesor de la comisión de RTC); 2) que aun contando con los asesores técnicos, se realizara el trabajo de revisión de

cada uno de los Artículos por los siete miembros de la Comisión Dictaminadora en reunión y, 3) trabajar con sigilo, esto es, ninguna información sobre el proceso de discusión de cada uno de los Artículos debía salir a la luz pública, ni a ningún actor involucrado en el tema.

Según Leonardo García Camarena, de la fracción parlamentaria del PAN y miembro de esta comisión, con estos puntos se cumplía el objetivo de la comisión dictaminadora, que era darle la última afinación a la redacción de la ILIC (1998), y así se estableció un mecanismo para definir en lo general Artículo por artículo en lo que se estaba de acuerdo, y se dejaba a discusión lo que tenía un rasgo particular de intereses como el fondo público para el cine, los días de asignación de plazo para la premiere de una cinta mexicana.

Aún con algunos puntos encontrados entre miembros de la comisión dictaminadora y la misma María Rojo, el trabajo de la comisión se dio sin ningún contratiempo. Leonardo García Camarena resaltó que si la ley no había salido exactamente como la iniciativa, se debía precisamente al proceso de negociación a que se sometió. Por otro lado, se buscó que los conflictos históricos entre la CANACINE y comunidad social cinematográfica no se continuaran en la ley, ya que ésta debe ser general y de interés público.

Por su parte, para Francisco Arroyo (quien estuvo en la Comisión Directiva de la Ley Federal de Cinematografía de 1992(de la fracción parlamentaria del PRI, la discusión de fondo en este proceso fue sobre las excepciones culturales, pues los objetivos de la ILIC (1998) precisamente trataban de ubicar a la industria cinematográfica dentro de la cultura, mientras que en el contexto del TLC se trataba de desorganizar a esta industria.

El dictamen final de la ILIC (1998) fue terminado el 11 de diciembre. Resaltaba en su exposición de motivos la defen-

sa de la soberanía al fortalecer las expresiones culturales, y la actividad promotora que debe cumplir el Estado mexicano hacia éstas expresiones artísticas.[1] También expresaba una visión

[1] Exposición de motivos: Defender nuestra soberanía a partir del fortalecimiento de las expresiones culturales que nos identifican, implica darle sentido a un esfuerzo social que busca el reconocimiento del trabajo de las localidades, de las regiones, de los estados y de las comunidades de todo el país por lograr mejores condiciones de vida.

Fortalecer las expresiones culturales del país no es una actividad que se reduzca a su mantenimiento y preservación como piezas de museo; implica un compromiso y un propósito. El primero tiene que ver con la actividad promotora del Estado mexicano para el fomento de las actividades artísticas y culturales, el segundo está íntimamente vinculado a la difusión de dichas actividades para un mejor conocimiento de nuestra realidad, una identificación plena de nuestras diferencias y afinidades y poner este conocimiento, un más fácil logro de los objetivos que nos proponemos como sociedad.

Evidentemente que la difusión de nuestras realidades y la recreación de las mismas forma parte, en sí misma, de, ese esquema de expresiones culturales en que nos reconocemos; en este sentido, uno de los medios que tradicionalmente ha sido fiel reflejo de nuestro ser nacional o al menos lo fue durante mucho tiempo, lo constituye sin duda la actividad cinematográfica.

El cine mexicano ocupó un lugar relevante durante muchos años. Fue la industria cinematográfica el medio a través por el cual México se dio a conocer al mundo; significó una ventana por la que el extranjero se asomó para descubrir con asombro la existencia de un país con una enorme riqueza histórica y una sociedad en constante proceso de cambio. El México de las décadas de 1950 y 1960 encontró como medio ideal de expresión y escaparate inmejorable a la industria del cine (...)

La responsabilidad que nos toca enfrentar como legisladores ante esta problemática, es la de encontrar a partir de un marco jurídico ···➤

optimista de la legislación por parte de los diputados en esta materia,[2] aún cuando la mayoría de los diputados no conociera a fondo a la industria cinematográfica nacional, esto es, la propuesta de la ILIC (1998) había surgido de la comunidad social cinematográfica, y ésta había logrado llevarla a discusión, a través de María Rojo, a la Cámara de Diputados, y no

> ···➤ renovado los equilibrios que permitan sin menoscabo de las actividades hoy florecientes, el impulso y el fomento a la producción de obras cinematográficas nacionales que rescaten, para bien de México, una tradición que por muchos años señaló a nuestro país en el plano internacional y constituyó un espejo en el cual los mexicanos podíamos identificarnos y reconocemos como un país singular, con identidad propia, con historia, con tradiciones, con personalidad y con futuro. En un mundo en el que la globalización de la economía y los procesos de integración incorporan valores, principios y tradiciones, desvirtuando esquemas nacionalistas y homogeneizando sociedades diversas, sin otro propósito que el de satisfacer las necesidades de un mercado mundial, la defensa de nuestra identidad como nación tiene que darse en todos los frentes y uno de ellos es precisamente el de la producción cinematográfica. Fortalecer la actividad de la producción cinematográfica nacional demanda una acción decidida por parte de los representantes sociales, no con ánimo de intervención en una labor que corresponde realizar a los particulares, sí sobre la base de ese principio de rectoría económica que define la participación del Estado en el desarrollo nacional y que está claramente descrito en nuestra Constitución.
>
> [2] Las modificaciones que ha sufrido la normatividad en materia de producción cinematográfica da una idea de que se trata de un tema que está constantemente en el ánimo de los legisladores, pero también nos da idea de que no se han dado los pasos necesarios para resolver de manera permanente o con una visión de largo plazo la problemática de una industria que hoy vive una crisis que pone en riesgo su existencia.

había sido entonces una propuesta que naciera al interior de alguna fracción parlamentaria o diputado mismo. Por otro lado, el sentido de conciliar los distintos intereses que propiciaron este proceso[3] fue plasmado como la necesidad de mantener una industria cinematográfica unida.

El dictamen a la iniciativa de reformas y adiciones a la Ley Federal de Cinematografía contemplaba los siguientes puntos:[4]

1. La evaluación e inclusión de propuestas del proyecto de reformas y adiciones a la Ley de Cinematografía presentado por el "sector social" de la industria, que en su conformación, confiere el aval de algunos sectores de la industria cinematográfica.
2. La consulta y aporte de actores involucrados en la industria que tienen relación con el tema. Entre otros, han sido consultados productores, distribuidores, exhibidores, laboratorios cinematográficos y empresas de doblaje. En general, las posiciones de estos y otros actores de la industria cinematográfica han sido consideradas y discutidas; aunque hay temas sobre los que no se logró el consenso.
3. Las opiniones y comentarios de aquellas instituciones y ámbitos gubernamentales relacionadas con los temas incluidos en esta propuesta. De esta forma, han sido con-

[3] La industria cinematográfica está constituida por diversos sectores que deben coexistir en armonía y equilibrio, representa al mismo tiempo que una actividad artística y una expresión cultural, una estructura económica y comercial de gran importancia. Significa fuente de empleos para miles de mexicanos talentosos y emprendedores y, por tanto, su regulación debe contemplar no solamente la satisfacción de las necesidades de un sector, sino la posibilidad de desarrollo de la industria en su conjunto.

[4] Texto íntegro del dictamen final de la ILIC (1998).

sultadas y discutidas las posiciones de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, la Secretaría de Comercio Industrial, la Secretaría de Educación Pública, la Secretaría de Gobernación, la Comisión Federal de Competencia Económica, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional del Derecho de Autor, el Instituto Mexicano de Cinematografía y la Cineteca Nacional.

Según la propuesta del dictamen final, la iniciativa que se presentaba concebía a la industria cinematográfica como industria de gran importancia cultural y económica. Así, el objetivo de la iniciativa era el de "lograr el equilibrio necesario entre los diversos sectores de una industria que debe configurar una actividad realmente prioritaria para el gobierno mexicano, pero que adicionalmente constituye un instrumento educativo formidable y un medio de expresión cultural que es necesario rescatar".[5]

También se insistía en el papel regulador del Estado y en la responsabilidad social que éste conlleva, fue así como se con-

[5] Exposición de motivos del dictamen final, en donde además en este sentido se agrega: "La propuesta –dado el peso cultural, educativo e identidad nacional que conlleva dicha industria– también considera que la industria cinematográfica, en México, se encuentra en un momento particular y desigual. Mientras que en el ámbito de la distribución y la exhibición, la industria nacional vive un desarrollo creciente y acelerado, producto de su vínculo con la industria mundial, lesiona la producción y la labor artística de guionistas, actores, trabajadores manuales y tramoyistas, lo que los ha dejado fuera de la competencia. Por esa razón, la propuesta contempla la posibilidad de estímulos, para incentivar, en todos los rubros su desarrollo e impulso. Asimismo, considera mecanismos para estimular y conservar el patrimonio histórico y documental del cine y su conservación".

cibió que la propuesta considera que las labores de clasificación de películas atendían a los principios básicos de protección a la infancia y a la moral pública (trámite que según este dictamen no tiene a la censura como objetivo). La propuesta de reformas y adiciones tenía también los objetivos de buscar que la intervención estatal como garantía para el respeto de ciertos derechos tales como la libertad de creación, los derechos de autor, los de explotación comercial, así como aquellos derechos referentes a la protección de la infancia y la juventud, la promoción de la cultura y la educación para la población en general.

Sobre los tres puntos polémicos, la exposición de motivos del dictamen expresó "por lo que toca al doblaje esta propuesta mantiene el texto de la ley vigente ya que busca preservar: a) la identidad lingüística de los mexicanos, b) la posibilidad que este sector de la industria cinematográfica se desarrolle en aquellos ámbitos donde las necesidades de la población lo hiciesen necesario.

Los tiempos de pantalla han sido considerados tradicionalmente como una forma de protección y estímulo para la industria cinematográfica. A través de ellos, las obras cinematográficas nacionales recibían tiempos específicos para su exhibición por pantalla. En este proyecto, y atendiendo a las distintas posiciones de los actores involucrados en este tema, se ha buscado proponer un trato justo y equitativo para las producciones nacionales frente a las extranjeras, en los términos de la Ley Federal de Competencia Económica y de acuerdo con los compromisos internacionales de México en materia de desregulación.

La necesidad de procurar estímulos económicos a la industria cinematográfica ha sido considerada también por esta propuesta. En este sentido, para la presentación de este proyecto, se evaluaron diversas posibilidades de estímulos y se concluyó en la creación de un fideicomiso para la promoción

y fomento de la industria cinematográfica en el que participen todos los sectores de la industria.

A la luz de estas consideraciones, el objetivo último de esta propuesta es lograr que la industria cinematográfica nacional se incorpore a la producción, y los espacios que ya comparte con el mercado mundial, en materia de distribución y exhibición del material cinematográfico. Dicho en otras palabras, el objetivo central de esta propuesta es que la industria cinematográfica nacional se integre efectivamente como tal, lo que constituye el punto de partida necesario para que la producción nacional se incorpore con éxito a los mercados mundiales, presentes ya en nuestro país".

De esta manera, el dictamen final presentaba una propuesta de conciliación en donde todas las voces habían sido escuchadas. En el anexo 2 se muestra una comparación entre la Ley Federal de Cinematografía de 1992, la ILIC (1998) y el dictamen final.

De este modo, según Angélica de la Peña, el proyecto de dictamen fue distinto a la ILIC (1998), ya que se trató de equilibrar y garantizar que la ley fuera más allá de los sujetos "una ley como ésta tenía muchos retos porque se elevó a un orden de interés público la industria cinematográfica". De esta manera tampoco se podía oponer al desarrollo y competencia, pero sí se podía equilibrar y dar equidad a esta competencia.

Para García Camarena lo que se debatía en el proceso de la ILIC (1998) era "si se aceptaba que el modelo antiguo de cine mexicano se transformaba a la realidad moderna, o si el modelo moderno aplastaba cualquier indicio de posibilidad de cine nacional". Así, la comisión dictaminadora buscó conciliar ambas partes, y se tomó en cuenta todos los puntos de vista vertidos sobre el tema.

El dictamen final fue presentado ante el Pleno de la Cámara de Diputados el 13 de diciembre de 1998. Para su discu-

sión, intervinieron la diputada Beatriz Zavala (PAN), María Rojo (PRD), Francisco Arroyo Vieyra (PRI). Todos estos diputados, miembros de las comisiones de RTC y Cultura, hablan a favor del dictamen final. Después de la discusión en lo general y no habiendo discusión en lo particular, el dictamen es aprobado por 478 votos a favor y ninguno en contra, pasando así al Senado para los efectos constitucionales.

Según Francisco Arroyo "el proyecto de dictamen fue enviado de inmediato, con un motociclista, al senado, pues se estaba a un día de terminar el periodo ordinario de sesiones." Por otro lado, la fracción parlamentaria del PRI había dado el completo apoyo a Francisco Arroyo, quien mantuvo comunicación constante con la senadora Beatriz Paredes, con el diputado Arturo Núñez, coordinador de la fracción priísta en la Cámara de Diputados, y con la dirigente nacional del PRI, Ángeles Moreno.

La Controversia del Artículo 19 en la aprobación del Senado

En sesión ordinaria del 15 de diciembre de 1998, se discutió en el Senado de la República el proyecto de decreto de la Ley de Cinematografía enviado por la Cámara de Diputados. En el senado se discutió, entonces, sobre un anexo que se le haría al Artículo 19 del anteproyecto de ley. Esta modificación se había dado, según Francisco Arroyo, por presiones de Raúl Ramos Tercero, entonces subsecretario de SECOFI. Con esta modificación el anteproyecto estuvo a punto de ser rechazado en el senado, pero la intervención de negociación de Francisco Arroyo, y la aprobación de María Rojo resolvió aceptar tal situación. Ante el pleno del Senado habló la senadora Silvia Pinal, quien mencionó:

> la presencia del cine como expresión de una determinada forma cultural ha llevado a la consolidación de esta actividad como una clara mues-

tra de nuestras expresiones artísticas y de las manifestaciones creativas de la sociedad (...) Con esta ley se le da fuerza a la actividad cultural de la industria cinematográfica y se podrá consolidar un cine mexicano de calidad que permita su fortalecimiento.

En el mismo sentido de las cuestiones culturales, pero en el renglón del doblaje expresó:

la prohibición del doblaje para las películas de otros países es un asunto que se mantiene, con lo que se permite también asegurar la difusión de otras formas de expresión cultural sin menoscabo de la propia. Señoras y señores senadores: La Ley Federal de Cinematografía es un ordenamiento que regula con toda precisión una actividad artística que contribuye de manera significativa a la preservación y configuración de nuestra identidad cultural. Al establecerse en esta ley disposiciones para garantizar tanto la producción cinematográfica nacional como su difusión se propicia el desarrollo de una industria que había venido perdiendo importancia dentro de las manifestaciones culturales (*Diario de los Debates*, diciembre 15, 1998).

En torno al apoyo de la difusión de la cultura, también hablaron los senadores Benigno Aladro Fernández (PAN) y el senador Carlos Payán (PRD). Después de estas intervenciones se consideró que el proyecto de decreto estaba lo suficientemente discutido, por lo que se aprobó por unanimidad con 108 votos a favor y ninguno en contra. Tras esta votación se procedió a iniciar la deliberación en lo particular del Artículo 19.

En esta discusión intervino el senador Amador Rodríguez:

El Artículo 19 establecía, desde nuestro punto de vista de los senadores que suscribimos esta propuesta, una gran rigidez en tanto a la obligación de registrar un 10% de películas y obligar a que se difundan en las salas nacionales. Con el propósito de combinar este objetivo, de impulsar el

cine nacional; pero también la libre competencia, pensamos en una mejor redacción que voy a dejar en esta Secretaría.

Sería el Artículo 19 con objeto de promover el cine nacional, los exhibidores propiciarán el estreno de las películas nacionales en las salas por un periodo no inferior a una semana, dentro de los seis meses siguientes a la fecha en que esté inscrita la película en el registro público correspondiente, a cuyo efecto procurarán asignar un 10% del tiempo total de exhibición en las salas para proyección de películas nacionales.

Suscribimos esta propuesta el de la voz, el senador Samuel Aguilar, la senadora Beatriz Paredes, la senadora Gómez Maganda y el senador Eduardo Andrade. Dejo a la Secretaría la propuesta.

El senador Carlos Payán señaló que:

el problema fundamental que tienen las películas nacionales es que no hay salas de exhibición. El problema fundamental es que los exhibidores no quieren exhibir películas nacionales y prefieren toda esa carga de ideología, de violencia, de droga, que nos está imponiendo la industria cinematográfica de Estados Unidos. Cuando se cambian los términos en la propuesta que están haciendo los senadores del PRI, deja al arbitrio de los exhibidores el poder o no exhibir las películas nacionales. Eso me parece que no tiene sentido, que es grave para la industria, no hay salas para exhibir.

Los instrumentos que tenía el Estado como las salas de exhibición todas las vendió, no hay donde exhibir, no habrá ni siquiera voluntad de estos señores exhibidores que tanta presión han hecho para que esta ley no se lleve a cabo, no se apruebe.

La senadora Beatriz Paredes respondió que:

en nuestra bancada, en la fracción del Partido Revolucionario Institucional, también sumamos nuestro esfuerzo, y fue por ello que en la Cámara de Diputados esta legislación ha sido la primera de esta legislatura que

resultó votada por unanimidad. Sin embargo, en el momento de hacer la revisión puntual de un articulado que compartimos plenamente en el fondo, pudimos encontrar en el Artículo 19 una falta de consecuencia con compromisos suscritos de tipo jurídico y que este Senado de la República ha avalado en su oportunidad con su voto. Es por ello que con el propósito de tener consecuencia jurídica, con el propósito de satisfacer la unidad de criterio en un Senado de la República, que ha respaldado compromisos suscritos que señalan la de regulación en esta materia, que un grupo de legisladores priístas nos permitimos someter a consideración una reforma que a nuestro juicio protege el fondo de la intencionalidad del legislador de abrirle el espacio a la difusión del cine mexicano y, al mismo tiempo, se concilia con el hecho de que esta es una de las actividades que en el mundo dinámico de la economía moderna, está convenida como de libre competencia.

El senador Jorge Calderón Salazar indicó que no existía ninguna incompatibilidad entre el Artículo 19 tal como estaba en el decreto de ley y los acuerdos y tratados internacionales,[6] mientras que la senadora Rosa Garavito pidió que se respetara

[6] "El Tratado de Libre Comercio de América del Norte en su edición de diciembre de 1993, texto oficial, editado por Editorial Porrúa y con el aval del Gobierno de la República, y el texto oficial votado por el Senado de la República establecieron en la reserva IM17 un compromiso que matiza, regula y modifica lo relativo a trato nacional, Artículo 1202, y lo relativo a requisitos de desempeño, artículo 1106, en donde se establece de manera textual que el 30% del tiempo anual en pantalla en cada sala puede ser reservado a las películas producidas por personas mexicanas dentro o fuera del territorio de México. Y aquí viene lo importante. En la parte final de esta reserva, la IM17 dice textualmente: "calendario de reducción" y la frase es de una contundencia que desmantela esta supuesta impugnación por acuerdos internacionales, porque dice: "calendario de reducción", ninguno, ···➤

el consenso con el cual había llegado aprobada el dictamen de Ley de la Cámara de Diputados. La senadora Amalia García habló también en defensa del dictamen, y mencionó que:

tenemos el caso de Estados Unidos con Tratado de Libre Comercio, han opuesto restricciones severas a la entrada de nuestros productos a esa nación, y tenemos litigios muy importantes como el de la tuna, el del

> ···➤ ninguno, ninguno. Y si alguien se toma la molestia de revisar el Tratado de Libre Comercio verá que hay numerosísimas reservas que tienen un calendario de reducción. Por ejemplo, el maíz que de un arancel original del 200% en 25 años tendrá un arancel cero, y muchos otros productos tienen un calendario de reducción. Pero en el caso de la norma del 30% como facultad soberana de México para exhibición de películas en salas mexicanas, no hay ninguna disposición en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte en contra de esta disposición. En consecuencia, si el plafón que México está asumiendo en esta ley es una base de 10% de base de exhibición obligatoria de películas mexicanas, yo afirmo a ustedes que hay absoluta congruencia.
>
> Lo afirmo en el Senado, en la Cámara de Diputados y en cualquier foro ciudadano o abierto y público. Si alguien de SECOFI redactó una nota donde supuestamente es violatoria de los Artículos 1202 sobre trato nacional y 1106 relativo a requisitos de desempeño está equivocado, porque hay una expresa reserva de que en este caso del cine mexicano no se aplica esa disposición. Pero me adelanto a un argumento por si alguien subiera a tribuna, el argumento de decir: es que la ley cinematográfica de 1992 establecía un calendario de reducción de tiempos obligatorios de exhibición en pantalla del 30% para 1992; 20% para 1993 y 10% para 1994. Pero resulta que esa ley fue aprobada en 1992, y el Tratado de Libre Comercio de América del Norte fue aprobado en noviembre de 1993 con vigencia a partir del 1 de enero de 1994; y el Tratado de Libre Comercio no establece la condicio- ···➤

acero, el del aguacate y otros más. Un Tratado de Libre Comercio toma en cuenta los intereses de cada nación. Pero no existe, insisto, como ya lo señaló el senador Jorge Calderón, esa restricción.

Y, en cambio, en una minuta que viene votada por unanimidad en la Cámara de Diputados, en un voto en el que participaron legisladores de todos los partidos políticos y que ya no tiene autoría partidaria, sino que es una minuta que nos presenta en su conjunto y en pleno la Cáma-

> ···➤ nalidad de que el proceso de liberalización y desregulación establecida en la Ley Cinematográfica de 1992 será aplicable a un convenio internacional. Y aquellos que han participado en negociaciones internacionales saben que cuando un país se asigna a sí mismo un derecho de regular, controlar los aspectos de trato nacional y requisitos de desempeño significa que sigue vigente.
>
> Los Estados Unidos de América y Canadá no tienen derecho a impugnar una facultad nacional que el Congreso de la Unión expida en materia de fijar un tiempo mínimo de exhibición del 10% de películas mexicanas. Lo afirmo de manera contundente, pero además, México tiene dos Artículos del Tratado de Libre Comercio y un capítulo del Tratado Mundial de Comercio. Tiene a su disposición el capítulo 8º del Tratado de Libre Comercio donde se establecen las medidas de salvaguarda o de emergencia, particularmente el 801 y el 805, donde México puede aducir la existencia de un daño grave, sistemático y reiterado a la industria nacional y establecer medidas de protección específicas a industrias nacionales. Señor presidente, le pido un minuto para culminar esta reflexión. Y por si fuera poco, adicionalmente al 801 y 805 del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, en materia de medidas de emergencia de protección de una industria puede aducir el 907 donde de manera específica se establece en uno de sus apartados que puede México establecer una evaluación de riesgo especial de un sector de nuestra economía y en consecuencia puede fundamentar la aplicación de medidas de emergencia. Por tanto, no veo razón de ser más "papistas" que el Papa, y de antemano defender una supuesta im- ···➤

ra de Diputados del Congreso de la Unión, nosotros deberíamos ser muy precisos *(sic)*.

El Artículo 19 de la minuta que se nos turna dice: "Los exhibidores reservarán el 10 por ciento del tiempo total de exhibición para la proyección de películas nacionales".

No es un exceso el que a los dueños de las salas cinematográficas se les pida que exhiban el 10%. Es más, compañeras y compañeros: si tuviéramos que discutir esto en serio, yo diría que 10% es poco, porque tenemos una cinematografía suficientemente rica como para no plantearnos

> ···➤ pugnación. Pero por si esto fuera poco, tanto el viejo Acuerdo de Aranceles y Comercio a nivel mundial, como el Acuerdo de la Organización Mundial de Comercio, nos da plena facultad en materia de medidas de emergencia, de evaluación de daño y de evaluación de riesgo para impugnar ciertas normas y acuerdos que son violatorios de algunos intereses de una nación en lo particular.
>
> Y el TLC reconoce que México puede apoyarse en el Acuerdo Mundial de Comercio para defender un sector de su economía que está afectado por un grave daño en función de situaciones especiales. Pero no es necesario recurrir ni al 801 ni al 805 ni al 907 del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, porque no se establece un tiempo de cancelación de la facultad soberana de establecer hasta un tope de 30% dentro de los tiempos mínimos de exhibición en el cine. Y reto a cualquier funcionario de SECOFI que me diga ¿en qué lugar del Tratado de Libre Comercio de América del Norte se establece un calendario de reducción? Dice textualmente: "Calendario de reducción, ninguno, ninguno, ninguno? En consecuencia, no hay motivo para en base a tratados internacionales decir que tenemos que ser congruentes con tal o cual aspecto. Por tanto, defiendo a la redacción original del Artículo 19 aprobada en la minuta de la Cámara de Diputados y creo que ello es congruente con el interés de la nación y de la preservación de la cultura, particularmente en el ámbito cinematográfico. ···➤

el 10%. Pero adicionalmente, aquí se quiere quitar esa demanda de que sea por lo menos el 10% de tiempo total de exhibición para la proyección de películas nacionales por la discrecionalidad. ¿Cuál es la palabra clave en este debate en el Senado? Que se quiere cambiar la palabra de "Reservarán el 10%", por el de "procurarán". Y puede ser que decidan no procurar ni el 10%, ni el 5%, ni el 1%. Y con esta iniciativa, si la aprobáramos, estaríamos abriendo la puerta para que fuera lesionado gravemente el cine nacional.

El senador Adolfo Aguilar Zinser señaló que la obligación del Senado de la República era la de revisar los decretos que enviaba la Cámara de Diputados,[7] al mismo tiempo que criticó el que una iniciativa de ley llegue al senado el día en que se clausura el periodo ordinario de sesiones. Por su parte, para llevar la discusión del pleno del Senado, y hacia un tono más conciliador, Amador Rodríguez propuso una redacción en donde se respetara el dictamen de ley y el conocimiento y respeto de los tratados internacionales,[8] en este sentido, al texto

> ···➤ Y los invito, respetuosamente, y termino, señor Presidente, a que con apego al espíritu de consenso, con apego al espíritu de unidad y de carácter unánime que privó en la Cámara de Diputados mantengamos el texto original del Artículo 19, y que pugnemos por la estricta aplicación de las normas contenidas en la ley que apoyan la industria cinematográfica mexicana.
>
> [7] Lamento que los compañeros del PRI no estén de acuerdo. Sin embargo, creo que el Senado de la República tiene la obligación de revisar, aunque haya pasado por unanimidad en la Cámara de Diputados. Porque entonces para qué estamos aquí, ¿si las cosas las pasa por unanimidad la Cámara de Diputados, nosotros tenemos automá-ticamente la obligación de aprobarlas?
>
> [8] Otro aspecto que es importante resaltar en esta asamblea y sobre el tema que estamos tratando es la característica del sistema bicame- ···➤

del Artículo 19 "Los exhibidores reservarán el 10% del tiempo total de exhibición para la proyección de películas nacionales en sus respectivas salas cinematográficas", se propuso la siguiente adición "Salvo lo dispuesto en los tratados internacionales en los que México no haya hecho reservas de tiempo

···➤ ral: El sistema bicameral precisamente permite que una Cámara pondere y analice lo que la otra realizó.

El consenso alcanzado en una Cámara no necesariamente implica que no se pueda modificar, en esta Cámara lo que allá se alcanzó, porque entonces estaríamos actuando casi como sistema bicameral.

Existen casos, sobre todo casos supervenientes en los que son necesarias las modificaciones: Qué sucedió, que cuando la Cámara de Diputados aprobó por consenso de todas las fuerzas políticas no tenían conciencia y conocimiento o cuando menos no fue motivo de discusión, que hay una serie de tratados internacionales de los cuales México firmó y ratificó el Senado de la República donde no se hizo reserva de tiempo en pantalla.

Aquí se habló del Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos de América y se van a desmitificar todo que aquí se dijo. Con ese tratado sí hay reserva, con ese tratado no hay problema, pero sí con otros tratados donde no se hizo reserva.

Precisamente para ser congruentes con esta actitud de respeto a la ley, de respeto a la Constitución que establece el propio orden jurídico constitucional y que nosotros realizamos al hacer la interpretación legítima que es en el momento de hacer la ley, aunque la interpretación definitiva y el monopolio lo tenga la Suprema Corte de Justicia, nosotros al hacer la ley interpretamos necesariamente la Constitución.

Y en estos momentos hay ya convicción entre nosotros de que hay tratados internacionales distinto al de Estados Unidos de América donde no se hizo reserva.

Entonces tenemos que ser congruentes con esa ley interna que son esos tratados internacionales. ···➤

de pantalla", y continuaba con el cuerpo del texto original, "Toda película nacional se estrenará en salas por un periodo no inferior a una semana dentro de los seis meses siguientes a la fecha que sea inscrita en el Registro Público correspondiente siempre que este esté disponible en los términos que establezca el Reglamento".

De esta manera se votó el Decreto de Ley, siendo aprobado por 65 votos a favor y 39 en contra, el PRD votó en contra de la adición del Artículo 19[9] por creer que se entregaba más de

> ···➤ Por lo mismo, para conciliar precisamente eso intereses vengo a nombre de las comisiones a retirar la propuesta que hice a nombre de ellas y de presentar una nueva en la cual se respeta el texto aprobado por la Cámara de Diputados, pero se le adiciona un párrafo para ser congruente con estos tratados internacionales que firmaron y que no hay reserva en pantalla.
>
> En términos reales, los problemas que tenemos y la invasión de películas que tenemos en las salas de cine de nuestro país es con los Estados Unidos de América, con ellos no habrá ningún problema; el Artículo 19 que reserva el 10% de las salas operará porque con el Tratado con los Estados Unidos de América, ahí sí hay reserva expresa de tiempo en pantalla.
>
> Por lo tanto, hago la propuesta siguiente a nombre de las comisiones, donde por un lado conjuga el respeto a esa propuesta que se hizo en Cámara de Diputados, pero por la otra el conocimiento que ahora tenemos de que hay tratados internacionales que sí hacen reserva de tiempo en pantalla".
>
> [9] El senador Carlos Payán, a nombre de la fracción parlamentaria del PRD, expresó: "Para la fracción parlamentaria del PRD es grato ver que esta reunión, en esta sesión de los senadores hubo consenso en respetar de principio la forma y términos en que venía redactado el Artículo 19 de la iniciativa encomento. Estamos gratos de que haya sucedido, de que se haya reconocido también. Quiero decirles a los com-···➤

lo que era necesario a los tratados internacionales, y en este caso a Estados Unidos. De esta manera se turnó el expediente completo a la Cámara de Diputados, para los efectos del inciso *d* del Artículo 72 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Finalmente, en la Cámara de Diputados aprobó el cambio del Senado con 372 votos a favor, uno en contra y 19 abstenciones, para luego ser publicada en el Diario Oficial de la Federación el 5 de enero de 1999 como Ley Federal de Cinematografía.

Para finalizar, podemos agregar que el interés y el perfil mismo de los diputados de la Comisión Dictaminadora apoyaron a entender mejor el objetivo de la ILIC (1998), que da a la industria cinematográfica una parte de industria educativa y de protección del patrimonio nacional. Los intereses de estos diputados fueron más allá de sus fracciones parlamentarias para poder llegar a un consenso. También podemos destacar que la labor y apoyo que tuvieron de sus respectivos partidos lograron que fuera una de las pocas iniciativas que se votan a favor por unanimidad en la Cámara de Diputados. En el caso del Senado, la modificación que su-

> ···➤ pañeros senadores del PRI, que nosotros vamos a votar en contra de su propuesta también. Y por unos problemas de principios fundamentales que quisiera yo que se registraran aquí.
>
> Me parece grave, si es que fuera cierto, porque no ha sido aprobado aquí, no hemos traído los documentos para documentarlo que en otros Tratados de Libre Comercio, si ya le entregamos demasiado, tanto a los Estados Unidos, ahora estemos entregando más en otros Tratados, en donde probablemente ni siquiera nos lo exigían. Por principio, por principios, por la intención que tenemos todos, todos los que estamos aquí para crear leyes dignas para nuestro pueblo, quiero decirles que vamos a votar en contra de esa propuesta los compañeros senadores del PRI.

frió el Artículo 19 no afectó en nada la integridad del dictamen completo, pero sí puso de manifiesto que después de varios meses de intenso cabildeo y presiones por parte de los grupos involucrados, la visión y racionalidad de los legisladores no era la misma, llegando al grado de que la fracción parlamentaria del PRD en el senado votó en contra del proyecto con la modificación que se le hizo, siendo éste aprobado por las fracciones del PRI y PAN. A final de cuentas, en la ley que se aprobaba, los objetivos de la comunidad social cinematográfica se cumplían, si bien no como ellos lo habían propuesto, sí de una manera que beneficiaba a la industria cinematográfica y que al mismo tiempo conciliaba los intereses con la CANACINE, la aplicación de la ley ya no estaría en manos de los legisladores.

Excurso sobre el peso en taquilla

Siendo la financiación del cine mexicano uno de los puntos medulares de la ILIC (1998), que pretendía lograr la recaudación del 5% del precio del boleto en taquilla, y que en su lugar se creó el FIDECINE con presupuesto público, no terminó ahí la búsqueda de mayores recursos económicos para la cinematografía nacional. Desde el punto de vista de varios integrantes de la comunidad social cinematográfica, entre ellos Víctor Ugalde, la forma de no estar dependiendo de los recursos que aporta el ejecutivo federal al FIDECINE era lograr una modificación a la Ley Federal de Cinematografía u otras legislaciones más a fin de asegurar mayores y sostenidos recursos. Sin embargo, la conformación de la LVIII Legislatura y la pugna directa entre el Legislativo y el Ejecutivo dejaba la impresión entre los miembros de la comunidad social cinematográfica de que una iniciativa de ley para reformar tales legislaciones no era prioritaria, y su consenso parecía muy difícil.

A finales de noviembre de 2002, miembros de las comisiones de Cultura y Hacienda de la Cámara de Diputados[10] lograron una iniciativa para reformar la Ley Federal de Derechos con el fin de otorgar un peso de cada boleto vendido en las taquillas de las salas de exhibición, como apoyo al FIDECINE. Se había calculado que con tal medida se obtendrían cerca de 145 millones de pesos, adicionales al presupuesto otorgado por el Ejecutivo. La prioridad era, según los diputados, que presentaban la iniciativa, reactivar la industria, tomando como modelo las políticas emprendidas por Brasil en este rubro.

El 6 de diciembre de 2002, la Cámara de Diputados aprobó con 441 votos a favor, cero en contra y una abstención, la modificación del Artículo 19 C de la Ley Federal de Derechos. Con esto, a partir de 2003 se destinaría un peso de cada boleto vendido en las taquillas de las salas de exhibición. La CANACINE, con el apoyo de la Confederación Nacional de Cámaras Industriales rechazó la modificación, argumentando, en forma similar a cuando lo hicieron contra la ILIC (1998), que no se había consensado con los miembros de la industria cinematográfica y que la propuesta tenía varios defectos. Esta vez se argumentó que se violaba el Artículo 31 de la Constitución.

En primer término, el Senado devolvió a la Cámara de Diputados la minuta de reformas a las leyes de Derechos y Cinematografía, por considerar la propuesta anticonstitucional, con 89 votos a favor y uno en contra, precisamente el del senador Javier Corral, presidente de la Comisión de Comunicaciones del Senado. Sin embargo, el mismo Javier Corral defendió la postura de la iniciativa, y en reunión del pleno del Senado

[10] Entre los diputados que más había apoyado tal iniciativa se encontraba Florentino Castro, del PRI, quien curiosamente había dado marcha atrás al apoyo a la iniciativa presentada por la comunidad social cinematográfica en 1996, cuando fue miembro de la LVI Legislatura.

de la República argumentó que no había esa supuesta inconstitucionalidad, presentando de esta manera un punto de acuerdo en donde pedía a la Cámara de Diputados se regresara la minuta para aprobarla en el Senado.[11] La postura

[11] ...Se habló en estos días de una supuesta inconstitucionalidad de este derecho. No hay en la Constitución, ustedes lo saben, una norma expresa que prohíba el pago de un derecho de esta naturaleza. Si bien es cierto la Constitución habla de contribuciones, no las define ni las clasifica.

Es la ley secundaria la que clasifica a las contribuciones en impuestos, en derechos, en aprovechamientos en productos. De hecho, los productos ya han sido asimilados a los aprovechamientos.

Se decía que en la Ley Federal de Derechos no venía una contraprestación, por supuesto que venía, el Artículo 19, inciso C, fracción IV, especificaba la contraprestación que el Estado otorga a los ciudadanos, a los particulares y con el que justifica un ingreso de esta naturaleza. Los propios exhibidores, incluso, pagan mil pesos por cada película clasificada por el Estado.

Técnicamente, este ingreso, por la vía de los derechos, tiene una contraprestación, incluso está contenida en el Artículo 24 y 26 de la Ley de Cinematografía. Y se refiere el Artículo 26 a la autorización y clasificación que se expida por las películas como una materia de orden federal, previamente a la exhibición, distribución y comercialización de las películas, dice el Artículo 24, estas deberán someterse a la autorización y clasificación correspondiente.

Por lo tanto, me permito presentar la siguiente proposición con punto de acuerdo:

Que se le solicite a la Cámara de Diputados que la minuta de Ley Federal de Derechos, devuelta por este Senado a la colegisladora, tenga a bien restablecer el derecho previsto en el Artículo 19, inciso C, fracción IV de dicha ley, y consecuentemente regresar la minuta con tal cambio para los efectos constitucionales correspondientes.

fue apoyada por Dulce María Sauri, del PRI, y en votación se aprobó por unanimidad. Finalmente la iniciativa fue aprobada por el Senado y entró en vigor, aunque con el rechazo de la CANACINE, quien se manifestó por recurrir al amparo para evitar el impuesto (ver anexo 4).

De esta manera se logró un consenso en la Cámara de Diputados para presentar esta iniciativa, en la que Víctor Ugalde estuvo muy de cerca en calidad de secretario técnico del FIDECINE, y gracias al cabildeo y negociación de Javier Corral en el Senado, se aprobó la modificación que otorgará mayores recursos a este fideicomiso. Sin embargo, el no haber negociado la situación con la CANACINE ha puesto en riesgo el impuesto, pues la cámara empresarial, sobre todo los distribuidores, han recurrido al amparo, además de que se promocionó en los medios de comunicación el sentido negativo del impuesto sobre el público. De esta manera se puede observar que aunque hubo un logro legislativo, éste es mucho más vulnerable a los procesos no legislativos que pueden dejar inoperante lo que se ha conseguido. En palabras de Habermas, el aparato estatal, quien se encargaría de recaudar tal impuesto cumpliendo y haciendo cumplir la ley, "chocaría con la resistencia de las grandes organizaciones que introducen y hacen valer su poder en el proceso de implementación" (Habermas, 1998: 408)

Otro frente se abrió contra el peso en taquilla directamente desde Estados Unidos, ya que la misma Motion Picture Asociation of America (MPAA) lanzó una amenaza, a principios de enero de 2003, donde se advertía que paralizarían las inversiones en filmes mexicanos. Esta situación la llevó a cabo directamente el presidente de la MPAA, Jack Valenti, a través de una carta dirigida al presidente Vicente Fox, donde se expresaba la preocupación

en nombre de la industria fílmica de Estados Unidos por la nueva legislación aprobada por el Congreso mexicano, que modifica los impuestos y las leyes fílmicas (la Ley Federal de Derechos y la Ley Federal de Cinematografía), que crea un nuevo impuesto calculado sobre la base de un peso por espectador, que entró en vigor en enero de 2003 (Montaño, 2003: 6a).

Según Valenti, este impuesto generaría distorsiones, por lo que los planes previos de inversión en la construcción de cines podía paralizarse, así como cancelar la inversión extranjera directa en las producciones de nuevas películas mexicanas, de igual manera generar repercusiones negativas en las áreas de exhibición, producción y distribución de los filmes mexicanos y extranjeros en México.[12]

Por su parte, los intelectuales mexicanos y el grupo formado por María Rojo, "Los que no somos Hollywood", en donde se encuentran cineastas, artistas, escritores y políticos de 15 países, respondieron a Valenti a través de otra carta dirigida también al presidente Fox, en la que le pedían no ceder a las amenazas del presidente de la MPAA, pues no sólo se consideraba una amenaza a la Industria Cinematográfica Mexicana, sino también a la soberanía nacional.

[12] Valenti afirma en su carta dirigida al presidente Fox: "Señor presidente, basado en años de experiencia en actividades relacionadas con la evolución de la industria fílmica alrededor del mundo, le aseguro que esta clase de imposición sólo puede hacer daño a un importante sector cultural y económico (...) Nuestros países comparten esperanzas por el avance en las esferas industrial, financiera y cultural. Hemos consolidado numerosos acuerdos en muchas de esas áreas para trabajar juntos como buenos vecinos gracias en gran parte a su liderazgo y habilidad. La industria audiovisual de Estados Unidos busca reforzar nuestras relaciones con la industria mexicana".

Finalmente, el Presidente respondió a Valenti en una carta que no se publicó. El impuesto del "peso en taquilla" entró en vigor el 1 de enero de 2003,[13] con la adición de la fracción VI del Artículo 34 de la Ley Federal de Cinematografía, que se refiere a los ingresos que otorga el Artículo 19 c de la Ley Federal de Ingresos (que también adicionado), para que su redacción quede como a continuación se muestra (lo resaltado en cursivas es lo que se adicionó):

Artículo 19 c. Por los servicios en materia de cinematografía se pagará el derecho de cinematografía, conforme a las siguientes cuotas:

I. Por el trámite y estudio de la solicitud y, en su caso, y clasificación de películas destinadas a exhibición pública en cualquier local o para su comercialización, incluidas la renta o venta:		
a) De 35 milímetros o más, por rollo de 300 metros o fracción	$241.55	$242.00
b) De 16 milímetros, 8 milímetros, super 8 milímetros, por rollo de 100 metros o fracción	$121.72	$122.00
c) Videograma o material grabado, en cualquier formato o modalidad, por cada media hora o fracción	$604.97	$605.00

No pagarán los derechos a que se refiere esta fracción, las instituciones públicas que exhiban películas con fines culturales.

El pago de los derechos previstos en esta fracción, incisos a, b y c se destinará en su totalidad al Fondo de Inversión y Estímulos al Cine, para el fomento y promoción de la industria cinematográfica nacional.

II. Expedición de certificados de origen de material filmado y grabado	$ 20.96	$721.00

[12] Aún cuando los distribuidores 20th Century Fox, Warner, United International Pictures, Columbia Tristar, Columbia Buenavista y Guci se ampararon en esas fechas (inicios de 2003), éstos tendrían que cumplir la ley (el impuesto) mientras se solucionaba el juicio.

III. Por la autorización del doblaje de películas, para exhibición	$739.95	$740.00
IV. Por la autorización para exhibición pública de una película en salas cinematográficas o lugares que hagan sus veces. Por cada boleto vendido		$1.00

Los ingresos que se obtengan por la recaudación del derecho previsto en esta fracción, se destinarán en su totalidad al Instituto Mexicano de Cinematografía para fomentar el desarrollo de la producción cinematográfica nacional.

CAPÍTULO 5

FACTORES NO LEGISLATIVOS EN LA APLICACIÓN DE LA LEY FEDERAL DE CINEMATOGRAFÍA

Factores no legislativos que influyeron en la aplicación de la Ley Federal de Cinematografía

La situación del doblaje y la Suprema Corte de Justicia

En enero de 1997, al mismo tiempo en que la comunidad social cinematográfica trabajaba en la redacción de un anteproyecto de ley y se buscaba el apoyo para que se presentara en sesión ordinaria de la Cámara de Diputados (LVI Legislatura) en marzo, la United International Pictures (UIP) solicitó a la Dirección General de RTC la exhibición pública y comercial de la película *Parque Jurásico* (*Jurassic park*) en su versión doblada al español. La respuesta de la Dirección General de RTC a UIP fue que debido al contenido del Artículo 8 de la Ley de Cinematografía (Ley Federal de Cinematografía de 1992) no podía otorgar la autorización para esa película.

Debido a la negativa, la UIP interpuso demanda de amparo, argumentando violación de las garantías individuales relativas a la libertad de trabajo (Artículo 5 de la Constitución) y a la manifestación de ideas (Artículo 6 de la Constitución). Sin embargo, la Juez Cuarto de Distrito en materia administrativa negó el amparo por no considerar que había violación de tales derechos y que el Artículo 8 de la Ley de Cine contraviniera a los Artículos 5 y 6 Constitucional. Ante esta situación, la UIP interpuso un recurso de revisión ante la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN), la cual en su pleno se declaró competente.

No fue sino hasta el 2000 cuando la SCJN realizó cuatro debates, los primeros tres en sesión privada los días 21 de fe-

brero de 2000, 2 de marzo de 2000 y 6 de marzo de 2000, mientras que el tercero tuvo el carácter de público, y se llevó a cabo el mismo 6 de marzo. Los debates fueron en torno a la situación de la defensa de la cultura, y los derechos de autor (al proteger la obra y la visión de los artistas extranjeros), contra la comercialización y el derecho de mostrar a todos los mexicanos filmes en nuestro idioma (español). Además de esto, los debates se centraron en la interpretación de los Artículos 4º, 5º y 6º constitucionales.

Finalmente, después de estos debates, la SCJN resolvió que el Artículo 8 de la Ley Federal de Cinematografía no viola el Artículo 6° Constitucional:

> toda vez que no existe limitación a la manifestación de las ideas (en el caso de las películas dobladas al español), en razón que por manifestación de ideas debe entenderse la función creativa que permite comunicar al espectador con el creador de la obra, circunstancia que no se presenta en el doblaje, el cual tiene como único objeto la traducción de la expresión verbal efectuada en el idioma de origen y cuyo objetivo no es crear sino reproducir la expresión gramatical que debe sujetarse a la idea expresada por su creador.[1]

Sobre el Artículo 5° Constitucional, el pleno resolvió que

> Asimismo, con relación a la libertad contenida en el Artículo 5° Constitucional, los señores ministros destacaron y analizaron las limitaciones que establece la propia Constitución a la garantía de libertad de trabajo, conforme a la segunda parte del citado precepto constitucional, sin

[1] México, *Inconstitucionalidad del artículo 8 de la Ley Federal de Cinematografía (Impedimento inexistente para exhibir comercialmente películas dobladas al español de su versión original)*, Serie Debates del Pleno, 2000: XVII, XVIII.

embargo, después de múltiples discusiones, una mayoría de los señores ministros concluyó que, en la especie, el precepto legal impugnado entraña una limitación implícita a la libertad de trabajo, sin ninguna justificación válida, al señalar que las películas que no están comprendidas dentro de la clasificación mencionada en el Artículo 8 de la Ley Federal de Cinematografía, es decir, películas para el público infantil o documentales educativos, no pueden ser dobladas al español y que sólo pueden exhibirse con subtítulos en castellano.

Por tanto, al no prever el Artículo 8 de la Ley Federal de Cinematografía ninguna de las limitaciones a que expresamente se refiere la Constitución, el tribunal resolvió que el precepto impugnado importa violación de la garantía de libertad de trabajo (comercio) y, en consecuencia procedió a declarar inconstitucional el precepto impugnado y otorgar la protección y el amparo de la Justicia Federal a la United International Pictures, S. de R. L., respecto a la aplicación del Artículo 8 de la Ley Federal de Cinematografía, haciendo extensiva esa protección al acto concreto de aplicación de la ley impugnada" (ibidem: XVIII).

Bajo lo controvertido del tema, se dio una votación minoritaria de tres ministros[2] que sostuvieron que el Artículo 8 de la ley Federal de Cinematografía, no transgredía la garantía de comercio porque ese Artículo permitía garantizar la defensa del idioma español, la identidad nacional, el respeto a la originalidad e integridad de la obra, el conocimiento de la diversidad de otras culturas, y promover el rescate y preserva-

[2] Los ministros que votaron a favor del amparo a la UIP fueron: Aguirre Anguiano, Azuela Guitrón, Castro y Castro, Díaz Romero, Gudiño Pelayo, Ortiz Mayagoitia, Román Palacios y Silva Meza. Los que votaron en contra del amparo fueron Aguinaco Alemán, María Sánchez Cordero y el ministro presidente Góngora Pimentel.

ción de las películas, procurando el fomento y desarrollo de la industria cinematográfica nacional.

Se revisó también el amparo promovido por Twentieth Century Fox Film de México, S. A. y Buenavista Columbia Tristar films de México, S. de R. L. de C.V., y siendo la misma causa se decidió tener por hecho la votación en ambos asuntos, y se concedió el amparo por ocho votos a favor y tres en contra.

Por otro lado, Víctor Ugalde argumenta que se dieron varias irregularidades en el proceso que siguió la SCJN, que no fueron impugnados por la falta de pericia de los abogados de RTC. Una de estas irregularidades es que se incorporaron documentos al expediente de la UIP, cuando lo legal es concluir el caso con la documentación que se cuenta al principio. También el tiempo en que tardó la resolución, esperando el dictamen final de la ILIC (1998), fue irregular.[3]

Las voces de la comunidad social cinematográfica y de algunos de los mismos legisladores se expresaron al conocer la resolución de la Corte. Fred Álvarez preparó un informe para Javier Corral, donde además de hacer una síntesis del proceso, destacaba que

> era preocupante que una autoridad como lo es la SCJN, encargada de velar por el estado de derecho fundamente un dictamen solamente porque lesiona la libertad de comercio y porque más de 17 millones de analfabetos tengan acceso a las películas dobladas, sin considerar que con ello también es atentado contra la Constitución, al desconocer los convenios internacionales que México ha suscrito en materia de derechos de autor, como el de Berna.[4]

[3] Ver anexo 3 donde se presentan cinco resoluciones de la Corte, que se resuelven un par de meses antes y después de lo del doblaje.

[4] Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, para ampliar la información de este convenio, así como para ···➤

El ministro Aguirre Anguiano confesó a la reportera Columba Vértiz de la revista *Proceso* que "nadie de los cineastas hizo la lucha para ser considerado como tercero perjudicado". Le pregunta la reportera que si antes de llegar al fallo no se consultó al medio cinematográfico, e incisivo contesta: "Un juez de distrito y la Suprema Corte de Justicia de la Nación no abren a consulta pública sus expedientes. Si alguien adquiere un derecho legítimo y se puede ver afectado directamente en un juicio de amparo, pude intervenir como tercero perjudicado, pero nadie lo hizo" (Lay 2001).

Por su parte, Miguel Ángel Granados Chapa, quien además de periodista es abogado, comentó respecto a esta resolución que

> la teoría mexicana del amparo no otorga a las decisiones jurisdiccionales efectos derogatorios de la ley. El Artículo 8 seguirá vigente y quienes busquen evitarlo deberán acudir cada vez al juicio de amparo para eludir su aplicación. Se equivocan, pues, quienes suponen suprimida esa disposición, vigente hace mucho tiempo, y combatida con éxito sólo ahora en que ha cobrado nuevo auge la exhibición cinematográfica (ibidem).

Fred Álvarez añadió que:

> Cuando discutimos el dictamen de la Ley Federal de Cinematografía en 1998, uno de los puntos en que coincidieron todas las fracciones parlamentarias representadas en el Congreso fue el de no modificar el Artículo 8º de la Ley. La Ley de cine fue aprobada por una mayoría de 478 votos favor y ninguno en contra, lo que tal vez constituye la más alta votación para la aprobación de una ley que se haya registrado en la historia legislativa. Tres de los 11 ministros de la SCJN interpretaron

···➤ conocerlo, puede consultar: http://www.wipo.int/clea/docs/es/wo/wo001es.htm

bien el espíritu del legislador. Los ocho más se deben de convencer que la justicia nunca debería traicionar su propia cultura, jamás debería imponer a la Constitución con intereses económicos antes que culturales.

Víctor Ugalde comentó en torno a la resolución que un amparo se interpone a los 90 días de emitida una ley o en el primer acto de aplicación.

Ignacio Burgoa se acoge a este último, pero el juicio lo iniciaron cinco años después de aprobarse la ley de 1992. Los magistrados no saben que para exhibir una película debe haber una solicitud de autorización y que Columbia tuvo, entre 1992 y 1997, 43 estrenos, y la United International Pictures 52 en ese mismo lapso, lo que significa que para cada una de ellas se aplicó la ley.

Para crear jurisprudencia, esto es, anular totalmente al Artículo 8 de la ley de cine, con un total de 5 casos similares, presentaron un amparo contra ese Artículo las empresas Altavista Films, Nuvisión (de la misma empresa de Altavista), Warner Bros de México y Videocine.[5] Otro aspecto que ya no concierne al doblaje, pero que sí afecta a la industria cinematográfica y tiene que ver con una resolución la SCJN, es el amparo promovido por la UIP, contra el Artículo 19, inciso c, de la Ley Federal de Derechos.[6]

[5] Cabe destacar que Altavista es una productora nacional, con películas como *Todo el poder* y *Amores perros*. En este sentido, y desde mi particular punto de vista, existe un problema de carácter ético y moral en las acciones de esta empresa.

[6] Artículo 19, inciso c.

Por los servicios en materia de cinematografía se pagará el derecho de cinematografía, conforme a las siguientes cuotas:···➤

El Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía

Como en el caso de cualquier ley mexicana, debe existir su respectivo reglamento para poder operar. Sin embargo la publicación del reglamento puede, en muchas ocasiones, retardarse hasta por años. En el caso del reglamento de la Ley Federal de Cinematografía, éste nunca fue publicado, y la aplicación de tal ley fue inconsistente.

Después de enero de 1999, cuando la Ley Federal de Cinematografía había sido publicada en el Diario Oficial de la Federación, los sectores de la industria cinematográfica esperaban la expedición del reglamento. En opinión de la comunidad social cinematográfica el Estado debía consensar el reglamento entre esta comunidad, la CANACINE, el Senado, los diputados, el RTC y CONACULTA, a través de la secretaría correspondiente, sin embargo esto no sucedió en el plazo de 90 días, como marca el Artículo 3° transitorio de la Ley Federal

> ···➤ I.- Por el trámite y estudio de la solicitud y, en su caso, autorización y clasificación de películas destinadas a exhibición pública en cualquier local o para su comercialización, incluidas la renta o venta:
>
> a).- De 35 milímetros o más, por rollo de 300 metros o fracción 125.00 pesos.
>
> b).- De 16 milímetros, 8 milímetros, Súper 8 milímetros, por rollo de 100 metros o fracción 63.00 pesos.
>
> c).- Videograma o material grabado, en cualquier formato o modalidad, por cada media hora o fracción 313.00 pesos.
>
> No pagarán los derechos a que se refiere esta fracción, las instituciones públicas que exhiban películas con fines culturales.
>
> II.- Expedición de certificados de origen de material filmado y grabado 373.00 pesos.
>
> III. Por la autorización del doblaje de películas, para exhibición. 528.00 pesos.
>
> IV. (Se deroga).

de Cinematografía, sino que se dio hasta el 29 de marzo de 2001, dos años después del plazo. Esto significó no poder aplicar esta ley porque su reglamento no estaba aprobado. La importancia del reglamento, en cualquier ley, es que marca los límites entre la legalidad y la discrecionalidad[7] y de igual manera era importante porque en el reglamento es donde se autorizan los montos para el FIDECINE.

Para hacer una evaluación del reglamento mismo, la comunidad social cinematográfica convocó al Foro "El reglamento al desnudo", los días 5 y 6 de junio, en el que participaron juristas, creadores, miembros de la CANACINE, medios y consumidores culturales.[8] En este foro también se discutió sobre la inconsistencia de algunos Artículos del reglamento, tal y como el que debería regular al Artículo 8 de la Ley Federal de Cinematografía, sobre el doblaje, en donde se limita a decir: "Artículo 38. Las películas serán exhibidas públicamente en su versión original y, en su caso, subtitulada en español".

En este sentido no se especifica cuáles son los "casos" en donde podría autorizarse el doblaje de las películas cinematográficas. Asimismo podría interpretarse una ambivalencia entre la Ley Federal de Cinematografía y su reglamento, según la opinión de José Ovalle, abogado investigador de la UNAM, participante del Foro. De esta manera surgió la propuesta de

[7] Norma Rojas es integrante del departamento jurídico del CONACULTA, participó en el Foro *El reglamento al desnudo* realizado en junio de 2002 en la SOGEM.

[8] Participantes que destacan: Marcela Fernández, Víctor Hugo Razcón, Carlos Fernández (Director General del RTC), Gilberto Gazcón, José Manuel Correa Ceseña (como presidente de la Comisión de Cultura), Javier Corral, Ramón Obón, Diana Bracho, Blanca Guerra, Ernesto Rimoch (presidente de la Asociación Mexicana de Productores Independientes), Gabriela Gurrola, Rafael Aviña y Néstor García Canclini.

consensar una reforma al reglamento,[9] acción que hasta ahora no se ha dado.

En opinión del académico Guillermo Vaidovits,[10] "el reglamento no sólo debía ser responsabilidad del ejecutivo, también la comunidad social cinematográfica pudo seguir cabildeando", tal y como lo hizo al interior de la Cámara de Diputados. Aunque la lucha y el desgaste que produjo todo el proceso durante 1998, haya sido la causa de una menor participación. Los diputados miembros de la Comisión Dictaminadora admitieron que con la aprobación final de la ley, voltearon a otras preocupaciones parlamentarias y no le dieron seguimiento al reglamento.

El reglamento está dividido en 10 capítulos (disposiciones generales, de la producción cinematográfica, de la autorización y clasificación, de la distribución, de la exhibición pública, de la comercialización, del fomento a la industria cinematográfica, de la Cineteca Nacional, de las infracciones y sanciones y del recurso administrativo) con un total de 72 Artículos y 6 transitorios.

La lucha de antimonopolios en la distribución y exhibición cinematográfica

De acuerdo al Artículo 17 de la Ley Federal de Cinematografía,[11] la Comisión Federal de Competencia (CFC) inició una

[9] Según la opinión de Gabriel Larrea del Instituto de Derecho de Autor, participante del Foro "El reglamento al desnudo".

[10] Guillermo Vaidovits es académico de la maestría en Estudios Cinematográficos y de la licenciatura en Artes Audiovisuales de la Universidad de Guadalajara.

[11] Artículo 17. Los distribuidores no podrán condicionar o restringir el suministro de películas a los exhibidores y comercializadores, sin causa justificada, ni tampoco condicionarlos a la adquisición, ven- ···➤

investigación por presuntas prácticas monopólicas contra la United International Pictures (UIP), Buena Vista Columbia Tristar Films de México y Warner Bros. México. Según la CFC no hubo una denuncia formal contra estas empresas, sino que por diversas notas periodísticas[12] se tuvo el conocimiento de conductas que podrían constituir prácticas monopólicas violatorias de la Ley Federal de Competencia Económica (LFCE) en el mercado de distribución y exhibición de copias de películas de estreno en la República Mexicana.

De esta manera, el 14 de abril de 1997, la CFC emitió un acuerdo para iniciar la investigación de oficio número IO-20-97, estableciendo en forma expresa que, únicamente de confirmarse los indicios de violaciones a la LFCE, podría continuarse con la etapa procesal prevista en el Artículo 33 de la LFCE. El 18 de noviembre de 1997 se emplazó a las empresas Warner Bros (México), S. A. (Warner), United International Pictures, S. R. L. (UIP), Buena Vista Columbia Tristar Films de México, S. de R. L. de C. V. (Columbia), Twentieth Century Fox Film de México, S. A. de C. V. (Fox) y Videocine, S. A. de C. V. (Videocine), mediante el oficio de presunta responsabilidad de fecha 3 de noviembre de 1997, por el cual se les hizo saber que presuntamente habían incurrido en la comisión de prácticas monopólicas absolutas y relativas violatorias de los Artículos 8º, 9º, fracción III y 10, fracción V, de la LFCE.

La práctica monopólica consistía en que estas empresas distribuidoras habían acordado segmentar el mercado en for-

···➤ ta, arrendamiento o cualquier otra forma de explotación, de una u otras películas de la misma distribuidora o licenciataria. De lo contrario se estará a lo dispuesto por la Ley Federal de Competencia Económica.

[12] Dichas notas fueron publicadas en Barranco Chavarría, Alberto, *Reforma,* octubre 23, 1996, p. 7a; y en *Acción,* octubre 14, 1996.

ma temporal, reservando la distribución de las películas más rentables del año para que fueran exhibidas por primera vez en junio y julio

dado que en la época de verano la asistencia a los cines aumenta y con ello la rentabilidad de las películas. Toda vez que la competencia disminuiría el rendimiento de cada copia de películas más rentables de cada mes en forma escalonada y de esa manera segmentar en forma temporal el mercado (según los resultados de la investigación llevada a cabo por la CFC en cuanto a la presunción de prácticas monopólicas, y realizada en empresas distribuidoras de cine, en noviembre de 1997).

Sobre la práctica monopólica relativa, estas empresas realizaban la práctica de denegación de trato, sin que los exhibidores afectados por tal negativa tuvieran una causa para negarles el suministro de copias de estreno. Por su parte, los empleados, directivos y representantes legales de las cuatro empresas distribuidoras argumentaron durante sus comparecencias fundamentalmente dos criterios para no suministrar copias de las películas de estreno a los exhibidores afectados: 1) el criterio de los cines de primera corrida,[13] y 2) el criterio de maximización de beneficios.

El problema real con el primer criterio es que no existe una definición clara y preestablecida de las características que debe cumplir una sala para ser considerada de primera corrida,

[13] Dichas personas manifestaron en sus comparecencias que las salas de primera corrida son aquellas que por sus instalaciones son propias para llevar a cabo los estrenos de las películas y aquellas salas que no cumplen con esas características son consideradas como salas de segunda corrida. No obstante, existen salas de exhibición de baja calidad que cuentan con copias de películas de estreno y salas de calidad superior que no se les suministran copias de películas de estreno.

aunque según la investigación se estimó que las distribuidoras en cuestión:

> distribuyen presuntamente de manera discrecional, otorgando ventajas exclusivas a favor de algunas salas de exhibición y desplazando indebidamente del mercado a otras. El tener la exclusividad de las películas de estreno permite a Cinemex, Cinemark y a Organización Ramírez aumentar tanto los precios de admisión como los de dulcería. El aumento de los precios de admisión genera beneficios económicos extraordinarios que en cierto porcentaje son transferidos a las empresas distribuidoras en cuestión en forma de renta por la copia de las películas de estreno.

La restricción del número de copias de películas de estreno en determinadas zonas constituye también una forma de maximización de beneficios en favor de los agentes económicos investigados quienes sólo distribuyen el número de copias de películas de estreno que resulta óptimo para cada uno de ellos, es decir, el número de copias que generará la mayor renta. De la misma manera deciden cuáles salas serán las más adecuadas para exhibir tales películas. Con ello, las distribuidoras otorgan incentivos económicos a determinados exhibidores para aumentar el precio de admisión y los precios en la dulcería de sus salas (*ibidem*).

Entre el 13 y 19 de febrero de 1998, Warner, Fox, Columbia, la UIP y Videocine dieron contestación al oficio de presunta responsabilidad y ofrecieron pruebas. El Pleno de la Comisión Federal de Competencia analizó las pruebas, que en su mayoría eran sobre la maximización de beneficios,[14] conclu-

[14] Según la investigación de la CFC en cuanto a la maximización de beneficios de las empresas distribuidoras, cabe mencionar que en nuestro país un sector importante de la población percibe ingresos bajos. Dicho sector constituye un componente de la demanda que no pue-···➤

yendo así por unanimidad de votos, en sesión ordinaria, de fecha 16 de marzo de 2000, que:

Las empresas Warner Bros. (México), S. A. (Warner), United International Pictures, S. R. L. (UIP), Buena Vista Columbia Tristar Films de México, S. de R. L. de C. V. (Columbia), Twentieth Century Fox Film de México, S. A. de C. V. (Fox) y Videocine, S. A. de C. V. (Videocine), no son responsables de las prácticas monopólicas imputadas en el oficio de presunta responsabilidad por lo que no procede sanción alguna.

···➤ -de ser cubierto por las salas tales como Cinemex y Cinemark, debido a que los costos de admisión y los precios en la dulcería que estas últimas fijan no lo permiten. El no atender ese sector de la demanda involucraría pérdidas económicas considerables para las empresas distribuidoras. Para cubrir dicha demanda es necesario utilizar salas de exhibición que no son de alta calidad, pero cuyos montos de inversión permiten establecer precios de admisión más bajos. Lo anterior explica el porqué las distribuidoras sí otorgan películas de estreno a salas que no son de primera calidad, pero que ofrecen precios relativamente bajos de admisión. Tal es el caso de los Cinemas Gemelos de Organización Ramírez y Linterna Mágica, entre los más mencionados, que por sus características no pueden considerarse en principio salas de primera corrida. No obstante, cuentan con películas de estreno con precios de admisión más bajos que los de Cinemex, Cinemark o Cinépolis.

La restricción del número de copias de películas de estreno en determinadas zonas constituye también una forma de maximización de beneficios en favor de los agentes económicos investigados quienes sólo distribuyen el número de copias de películas de estreno que resulta óptimo para cada uno de ellos, es decir, el número de copias que generará la mayor renta. De la misma manera, deciden cuáles salas serán las más adecuadas para exhibir tales películas. Con ello las distribuidoras otorgan incentivos económicos a determinados exhi-···➤

Se recomienda a las empresas Warner Bros (México), S. A. (Warner), United International Pictures, S. R. L. (UIP), Buena Vista Columbia Tristar Films de México, S. de R. L. de C. V. (Columbia), Twentieth Century Fox Film de México, S. A. de C. V. (Fox) y Videocine, S. A. de C. V. (Videocine), eliminar los mecanismos consistentes en que la asignación de películas se haga mediante la utilización de la denominada "lista negra" o "bole-

···➤ bidores para aumentar el precio de admisión y los precios en la dulcería de sus salas.

La actividad de un distribuidor de películas consiste en la explotación de los derechos de los productos que comercializa, buscando obtener la máxima utilidad comercial. Para cumplir con tal objetivo, los distribuidores ofrecen a cada productor asesoría adecuada para la toma de decisiones respecto de la comercialización de cada película, asesoría brindada con base en la experiencia que los propios distribuidores tienen en la materia, su conocimiento del área geográfica en la que se ubican las salas, el potencial de la misma para atraer clientela en relación con la película que se trate, las plazas de exhibición con mayor capacidad, así como el efecto que tiene en la competencia con otros exhibidores.

En principio se puede considerar que cada distribuidor debe estar dispuesto a surtir una copia de cada película a cada exhibidor, siempre que el beneficio económico lo justifique. Es natural que el distribuidor busque y prefiera trabajar con exhibidores cuyos cines cumplan con las expectativas del público en lo tocante a sus estándares técnicos de proyección y sonido, sobre otros que no cubran tales estándares de calidad. No obstante, los distribuidores están conscientes de los bajos estándares de ciertas plazas, como es el caso de las salas en provincia, y sin embargo sí se les distribuyen películas, independientemente de su calidad de proyección y sonido, en virtud de las expectativas que tienen los distribuidores de obtener ingresos en dicha área.

tín", así como el trato discriminatorio en la exigencia a algunos más no a todos los exhibidores, de una garantía que asegure la ganancia mínima esperada por la exhibición de una película, ya que se considera que la naturaleza de dichos mecanismos puede dar lugar a la comisión de conductas contrarias a la LFCE y a su reglamento, alterando con ello el funcionamiento eficiente del mercado de la distribución de películas en la República Mexicana.

En el evento de que se llegara a desatender la presente recomendación, esta CFC en uso de sus atribuciones, podría dar inicio a un procedimiento de investigación, tendiente a verificar la probable realización de alguna conducta violatoria de la LFCE o de su reglamento por parte de alguno de los distribuidores investigados, a través de la utilización conjunta o separada de los citados mecanismos.

Finalmente, como conclusión de este capítulo, podemos afirmar que la intervención SCJN, como el máximo órgano de aplicación de justicia, la concepción del derecho en el sentido kelsiano, sobre la legalidad, puede ser distinto al de legitimidad, situación que interpretaron varios personajes de la comunidad social cinematográfica y del ámbito intelectual en nuestro país. Por su parte, el Ejecutivo también contribuye de una u otra manera a la aplicación de la ley de cine, pues en primer lugar, sin la expedición oportuna del reglamento, y sobre todo sin una clara redacción, crea confusión y controversias en su interpretación, lo que ha servido para "eludir" el espíritu de esta ley. La CFC, como parte de una secretaría de Estado, también quedó restringida por otras leyes para poder actuar en contra de empresas distribuidoras trasnacionales que de hecho realizan prácticas monopólicas al acaparar las copias de películas, perjudicando aún más a las salas independientes de cine, mientras que la recomendación de la misma CFC parece no ser tomada en cuenta, o sí, pero muy poco ante esta situación.

Conclusiones

Sobre el cine mexicano

El cine mexicano puede ser visto como una moneda de dos caras. Por un lado, es la industria que en la década de 1940 le dio un prestigio a México como productor de películas. Tal prestigio se debió a la calidad de sus filmes y a la coyuntura de poder distribuirlos mientras que los países productores de cine de mayor nivel se encontraban en guerra. El cine mexicano de esta época logró contener elementos de la identidad del mexicano, lo cual no sólo exaltó el nacionalismo impulsado por el Estado posrevolucionario, sino que sirvió como imagen y cultura nacional en el resto del mundo. La efervescencia cinematográfica en las décadas de 1940 y 1950 logró consolidar a esta industria como una gran aportadora de divisas "aportando el 4 por ciento del PIB, contra el 3.6 por ciento que aportaban los ingresos de PEMEX".[1] Del otro lado de la moneda, nos encontramos con una producción cinematográfica que no puede sostener la Época de oro, y que los nuevos directores de cine aprovechan las facilidades de financiamiento del Banco Cinematográfico para hacer películas de mala calidad.

[1] Cita de Marcela Fernández Violante, en su participación en el "Foro sobre el reglamento de la Ley Federal de Cinematografía", el 5 de junio de 2001, en el teatro Wilberto Cantón, de la SOGEM, Ciudad de México.

En este sentido, el Estado pareció no entender cuál era su papel en la industria cinematográfica, y el proyecto de contar con un Estado que apoyara al cine como medio para crear obras no sólo para el entretenimiento, sino para ampliar el capital cultural, decayó en las siguientes décadas.

Hasta hoy, la visión del cine mexicano, o más bien de sus productores y realizadores, en mucho ha tratado de ser una copia del cine hollywoodense, sólo algunas excepciones han mostrado que concebir una obra cinematográfica como artística, intelectual y comercial ha logrado el éxito en un país donde actualmente no hay un verdadero interés gubernamental por apoyar este tipo de obras; y los apoyos que se dan vuelven a estar monopolizados, esto es, se apoya a las cinco o seis productoras que han realizado el cine de la última década.

Sobre la legislación cinematográfica

En el ámbito parlamentario, la manera en que se había legislado en México, hasta 1988, suponía una sumisión absoluta del Legislativo al Ejecutivo, prueba de ello es que la mayoría de las iniciativas de leyes cinematográficas fueron aprobadas por unanimidad, mientras que en donde hubo alguna discusión por parte de los diputados y senadores, esto no impidió que fueran aprobadas por mayoría.

La legislación cinematográfica, como un esfuerzo por regular la industria nunca ha podido dejar atrás los intereses de grupos, por un lado, y la falta de visión jurídica y de legitimidad necesaria, por otro. Si bien la ley de 1949, reformada en 1952 fue el ejemplo para toda América Latina en el rubro, su aplicación e inconsistencia jurídica hizo que bajo el amparo las empresas exhibidoras no la acataran.

El caso de la iniciativa congelada en 1960 por el Senado es particular, pues por primera vez una comisión legislativa

reunía elementos exteriores y realizaba audiencias públicas con los mismos organismos involucrados en la producción cinematográfica. De igual manera, esta iniciativa proponía una defensa del patrimonio cinematográfico y prohibía el doblaje al castellano de las películas extranjeras. Sobre todo, resalta la constitución de la misma industria como de interés público, teniendo al mismo Estado, a través de la Secretaría de Gobernación, como regulador. Esta iniciativa también comprendía la creación de un tribunal cinematográfico, el cuál conocería las inconformidades en contra de resoluciones de la Secretaría de Gobernación. Asimismo se creaba un Instituto Nacional Cinematográfico, lo que 23 años después sería una realidad con la conformación del IMCINE. Sin embargo, el monopolio Jenkins prefirió negociar y entregar parte de sus salas cinematográficas al gobierno, el lugar de aceptar la nueva ley.

Por otro lado, la Ley Federal de Cinematografía de 1992 contemplaba la industria cinematográfica como industria del entretenimiento. De esta manera entró al TLC con ventaja para los capitales extranjeros que durante la década de 1990 invirtieron en complejos de salas cinematográficas.

La legislación cinematográfica ha sido, también, la búsqueda de la protección de las leyes, por un grupo interesado en el cine como algo más que entretenimiento. La concepción artística, intelectual y educativa del cine, como un medio para expresar y fortalecer la soberanía nacional es, en mucho, lo que las legislaciones cinematográficas, no sólo mexicana, sino de América Latina (y suponemos que de igual manera en el resto de los países del mundo) han buscado en la última década. De esta manera podemos preguntar, en lugar de concluir, la razón por la que bajo los intereses nacionales y de soberanía sucumben ante los intereses empresariales y de comercio, paradójicamente ante las leyes internacionales y ante

nuestras propias leyes. Volvemos entonces a afirmar que el sentido kelsiano de las leyes parece perder, también paradójicamente, sentido ante un mundo globalizado, donde lo regional cobra fuerza para un mejor funcionamiento mundial.

Cabría también reflexionar sobre la promoción de la iniciativa y luego Ley Federal de Cinematografía de 1998. Desde cierta perspectiva se puede acusar de que tanto la CANACINE como la comunidad social cinematográfica son ciertos círculos de poder. No podríamos desmentir tal afirmación si reconocemos que los miembros de la CANACINE son los talleres y laboratorios cinematográficos, cadenas de distribución y exhibición, las cuales han constituido un verdadero imperio ante, los cada día menos, circuitos de salas independientes. Tampoco podemos dejar de reconocer que el STPC, que dirige Marcela Fernández, o el STIC, SOGEM y demás organizaciones que aglutinaron la comunidad social cinematográfica no representen, en conjunto, un círculo de poder en el rubro. Sin embargo, la deliberación de la que formaron parte para hacer más democrática a la ley de cine fue un avance, como se abundará más adelante, en la forma de legislar en nuestro país.

Sobre la CANACINE

Es importante resaltar la creación de la CANACINE en 1942, por la influencia de la política cardenista de crear este tipo de organismos para el desarrollo industrial del país. La CANACINE como una cámara sui géneris tenía un objetivo histórico y una unión muy distinta a la de hoy en día. Este objetivo era precisamente proteger los intereses de la producción cinematográfica nacional, cuando esta industria lograba la producción de más de cien largometrajes al año. En este sentido, la industria cinematográfica era concebida como un todo, y sobre todo, se concebía como una industria nacionalista. El problema actual de la CANACINE tiene mucho que ver con la composición de

esta cámara, pues a la fecha la industria de la producción cinematográfica ha dejado de producir (en 2002 se producirían sólo seis largometrajes), para convertirse en una industria de la distribución y exhibición, por lo que los intereses con la sección de producción siempre serán distintos. En este sentido, los que ahora marcan los pasos a seguir de esta cámara empresarial son la distribución de material norteamericano y la exhibición, monopólica en muchos aspectos, en las grandes cadenas de multicinemas.

La CANACINE siguió básicamente sus objetivos como cámara empresarial, protegiendo los intereses de sus agremiados. Aún cuando se trabajó en conjunto con la comunidad social cinematográfica en algunos puntos del documento para la reactivación, los tres puntos polémicos fueron insuperables. De ese momento en adelante, la participación de esa cámara empresarial fue menor, debido quizás a dos razones: el primero, que como cámara empresarial afiliada a la CONCAMIN, y como exclusivo representante de los industriales cinematográficos, utilizó su poder corporativista para negociar directamente con los integrantes de la LVI Legislatura Federal; y en segundo lugar, su conocimiento sobre la normatividad y sobre la Ley Orgánica de la Cámara de Diputados era tal que sabían que el anteproyecto, sin apoyo directo de los diputados o de la Secretaría de Gobernación, sería desechado.

La postura de la CANACINE cambió cuando, en primer lugar, María Rojo fue electa diputada, y después, cuando convocó al "Foro ciudadano para la redacción de la iniciativa", en la que participó la CANACINE. El desacuerdo de esta cámara empresarial en este foro fue que al ser elegida la comisión que se encargaría de la redacción de la iniciativa de ley, ninguno de los miembros de la CANACINE fueron electos, lo que hizo sentir a ésta que estaban siendo marginados del proceso de redacción de la iniciativa. Aún así, María Rojo ofreció el espacio para to-

mar en cuenta las propuestas de la CANACINE con respecto a la redacción de la iniciativa.

De cierta manera el proceso mismo fortaleció a la CANACINE en este periodo, y si bien la Cámara ya había perdido la representatividad de la industria cinematográfica, esto le dio la oportunidad de seguir aglutinando a su alrededor los intereses de la industria del doblaje, de la distribución y exhibición.

Sobre los sectores de la distribución y exhibición

El carácter global de las industrias distribuidoras trasnacionales, sumado a los tratados internacionales de libre comercio y bajo la lógica de la ley de la oferta y la demanda, muy poco puede hacer la legislación mexicana en contra de los embates de las cadenas de exhibición trasnacionales y la distribución de cine norteamericano. Aun cuando Organización Ramírez continúe siendo una de las cadenas de salas de exhibición más fuertes de México, la distribución de material *hollywoodense* se da en un porcentaje mayor al 90%. Por otro lado, Cinemex, la cadena que ha competido sobre todo en el mercado de la exhibición en el centro del país, fue vendida en los primeros meses de 2002 a capitales extranjeros (canadienses y norteamericanos). Y Cinemark es la cadena de cines de la familia Jenkins, también de capital norteamericano. Es de esta manera como no basta la intención del *deber ser* de una ley, pues el negocio del cine, la quinta industria más fuerte a nivel mundial, tiene en México el sentido monopólico desde la década de 1930, como se vio en el capítulo 2, por lo que contrarrestarlo sólo con una legislación será muy difícil, por todos los intereses que se manejan en esta temática.

Por otro lado, la industria de la exhibición si bien ha crecido en número de complejos de multicinemas, no ha llegado al número de salas que tenía en 1980. Aún cuando hay

apertura de complejos de hasta 19 salas, no superan, por ejemplo, las butacas que en conjunto tenían los cines Variedades y Américas de Guadalajara (alrededor de siete mil butacas). Por otro lado, la industria de la distribución no ha podido colocar de manera exitosa las megaproducciones que habían sido presentadas con un aparato de mercadotecnia muy complejo. Por ejemplo, en el verano de 2002 sólo dos estrenos de altas expectativas se estrenaron en Guadalajara: *El hombre araña* (*Spiderman*) y *Episodio II* (*Star Wars Episode II*).

Del espacio público

El espacio público, en este periodo, se vio fortalecido, pues por primera vez un grupo de la sociedad civil podía luchar por una ley federal. Este hecho demostró que la sociedad civil podía participar en esta nueva visión democrática. La participación de los medios de comunicación, sobre todo de los medios impresos, dio voz y cobertura a todos los actores de este proceso. Aún y cuando fue reconocible la tendencia de los diarios, se tuvo la objetividad de hablar de todas las partes que involucraban al proceso, y siempre se estuvo informando de lo que sucedía al interior de la Cámara y al exterior con la comunidad social cinematográfica y la CANACINE.

Sin embargo, desde el punto de vista teórico, parece quedar demostrado que la escena pública a la que se refiere Robert Fossaert no solamente es una parte del espacio público, sino que si se concibe tal y como este autor señala, fuera de los medios se diluiría el proceso deliberativo, y por lo tanto democrático que se llevó a cabo dentro del parlamento. La escena pública, en definición, es la suma de las representaciones, la opinión pública y los medios de comunicación. Es precisamente este espacio de mediación, que literalmente podemos equiparar con una escena teatral o fílmica, en donde las diversas sociedades civiles pueden incidir en la constitución, movi-

miento y variabilidad de ésta escena pública, dentro del régimen democrático. Cabe mencionar que el grado de participación de los actores, es decir, de los diferentes entes (instituciones, organizaciones y asociaciones) que componen la sociedad civil, depende del grado de desarrollo y evolución que tengan cada una de ellas, en función también del régimen democrático y del sistema político mismo, puesto que se debe guardar un equilibrio y correspondencia entre éstos. En este sentido, la escena pública cobraría mayor relevancia en el contexto de descubrimiento habermasiano, no así en el contexto de decisión.

De la comunidad social cinematográfica

Con las acciones que emprendió la comunidad social cinematográfica, teniendo como principales dirigentes a Marcela Fernández y Víctor Ugalde, y cuyas actividades se remontan a 1995; inauguraron uno de los primeros cabildeos formales en una propuesta de ley. Si es verdad que el cabildeo como tal ya se utilizaba, este proceso lo hizo público y le dio una mayor importancia y fuerza como proceso por el cual se discutieron los intereses de cada grupo. Por otro lado, la organización de la comunidad social cinematográfica fue capaz de convocar a varias instancias gubernamentales, como el IMCINE y la Dirección General de Cinematografía, con quienes además trabajó en la redacción del documento que, después de varias versiones, sería el antecedente de la iniciativa de ley que se presentaría en 1998.

Su concepto de industria cinematográfica, como una industria cultural es un poco alejada de lo que Max Horkhaimer y Theodor Adorno plantean, pero este grupo concibe la industria cinematográfica como un vehículo cultural y educativo, que ha sido históricamente un medio para mostrar y expandir la cultura nacional. En este sentido, Marcela Fernández tiene razón al señalar que "todo este movimiento está dirigido

por cineastas que tanto aman este medio", como son personas que tuvieron una educación universitaria. La visión académica sobre lo que debería ser la industria cinematográfica nacional resalta en la justificación de motivos de la ILIC (1998), aunque esto tampoco significa que la visión de industria cinematográfica, como una industria del entretenimiento, haya sido omitida, simplemente se ha enunciado el orden de prioridades que la industria debía concebir.

La coyuntura en la que María Rojo resultó electa diputada federal, fue de gran ayuda para la comunidad social cinematográfica, pues como actriz del cine mexicano estaba vinculada a esa industria que el anteproyecto quería rescatar, y por otro lado, el ser militante de un partido político de centro-izquierda otorgaba la suposición de que estaría de acuerdo con la influencia intelectual y académica con que estaba redactado este anteproyecto. Siendo así, María Rojo adoptó el proyecto y tuvo la legalidad y legitimidad para ser presentado por ella ante la Cámara de Diputados.

Aun cuando la comunidad social cinematográfica esté conformada por agrupaciones que no son homogéneas y que incluso han tenido diferencias históricas, tienen el mérito, como grupo unido en el proceso de la ILIC (1998), de abrir un espacio a la sociedad civil en la forma de concebir una legislación que afecta a una industria en particular. Con todo y los problemas suscitados con la LVI Legislatura Federal y con la CANACINE en 1998, la ganancia para este grupo en la nueva ley de cine fue considerable, sin contar, por supuesto, con los factores no legislativos que han influido en la aplicación de esta ley.

En el contexto de justificación, al interior del espacio parlamentario, la comunidad social cinematográfica continuó su labor de cabildeo para lograr los objetivos de la ILIC (1998). En cierto modo, estos objetivos habían sido adoptados por la Comisión de Cultura, de esta manera se podría afirmar que la

iniciativa de ley tuvo dos vertientes, la primera, que continuaba realizando la comunidad social a través de las declaraciones que sus elementos hacían en los medios de comunicación; y la segunda, la que realizaba María Rojo al interior de la Cámara, pues de esta manera les exponía las metas de la iniciativa a los diputados de distintas fracciones parlamentarias, al mismo tiempo que como miembro del poder legislativo hablaba del mismo tema ante la opinión pública.

Un punto de análisis fundamental es que a pesar de diferencias y pugnas intergremiales, se realizó el foro "Primer Encuentro Pro Cine Mexicano", en el que participan, según la prensa, a mil personas de distintos sectores que componen la sección 49 del STIC y del STPC (recordemos que en 1945, por pugnas al interior del STIC, éste se dividió dando vida al STPC).[174] A pesar de estos conflictos, que tenían más de medio siglo de existencia, pudieron sentarse a deliberar acerca de los beneficios que traería la aprobación de la ILIC (1998), para que juntos se mostraran como una sola voz a favor de tal iniciativa. Además, el logro obtenido por esta comunidad se debió no sólo a su unión y coyuntura democrática, sino que lo reducido del sector de la CANACINE, que aunque tiene al imperio de la distribución y exhibición, no pareció tener la fuerza para que su propuesta fuera incluida íntegramente, en este sentido se afirma que la sociedad civil es una fuerza de correlación ante otras instituciones y el Estado mismo, situación que no prosperó con otras iniciativas similares como la de telecomunicaciones y radio y televisión.

Del espacio parlamentario

En el espacio parlamentario de la LVII Legislatura destaca la composición de la Cámara de Diputados como plural y sin una mayoría calificada. Además, convocaron a varios foros que tenían el objetivo de escuchar y evaluar las propuestas de

todos los miembros de la industria cinematográfica. De esta manera los diputados de la Comisión Dictaminadora también asistieron a los eventos convocados tanto por la comunidad social cinematográfica como por la CANACINE, y sobre todo se dio un gran esfuerzo por esa comisión para poner especial atención en los tres puntos polémicos, que desde la perspectiva de estos diputados sólo era uno, el del fideicomiso, pues la situación del doblaje quedaba intacta (no se cambiaba nada del Artículo 8 de la Ley Federal de Cinematografía de 1992) y el tiempo en pantalla estaba incluso marcado en el TLC.

El resultado del trabajo de los diputados de la Comisión Dictaminadora logró la elaboración de un dictamen con una condición más conciliadora entre las diversas partes involucradas, y al mismo tiempo su redacción mostró una mejor técnica que la de la ILIC (1998). A diferencia de lo que se manejaba por las partes y el citado interés de las *majors*, el dictamen final presentó una visión de conjunto, legal y legítima, sobre toda la polémica lanzada por las partes en conflicto.

De los partidos políticos

La participación de los partidos políticos puede verse desde dos momentos distintos, antes y después de las elecciones federales de 1997. Antes de este periodo, el PRI, con mayoría en el Congreso de la Unión, no se interesó como partido por la propuesta de la comunidad social cinematográfica, y si algunos diputados mostraron su interés, tuvieron que disciplinarse ante la decisión del ejecutivo de no apoyar el anteproyecto. Por su parte, tanto el PRD como el PAN mostraban cierto interés, pero reconocían que ante una composición como la que en ese momento había en la Cámara, cualquier iniciativa de su parte podría no ser apoyada.

Después de las elecciones federales de 1997, los partidos estaban en condiciones de discutir y realizar alianzas para lle-

var a cabo sus propuestas. El PRD apoyó el anteproyecto de la ILIC (1998) ya que uno de sus diputados la encabezaba directamente. Los diputados de los distintos partidos, interesados en la materia, trabajaron sin el interés partidista, pero al mismo tiempo comunicando de los avances a su fracción parlamentaria e incluso a los senadores de su partido. Esta comunicación y la confianza de cada partido en sus respectivos diputados dentro de las comisiones de RTC y de Cultura y sobre todo en la Comisión Dictaminadora, logró que la ILIC (1998) fuera aprobada por unanimidad.

De la aprobación final en el Senado

En los supuestos tres puntos polémicos el Senado de la República sólo intervino en la anexión de un párrafo a un Artículo. Sobre el doblaje se mantuvo el original Artículo 8 de la Ley Federal de Cinematografía de 1992, con el inconveniente legal de que se puede presentar el amparo. Sobre el tiempo en pantalla se conservó la idea del texto original del Artículo 19 sobre la reserva del 10% del tiempo en pantalla para el cine nacional, adicionando "salvo lo dispuesto en los tratados internacionales en los que México no haya hecho reserva de tiempo de pantalla" que según los senadores no se adicionó por el TLC, que reserva el 30% para el cine nacional, sino por tratados con Chile y el Grupo de los Tres.[2] Y sobre el

[2] Nadie, absolutamente nadie en su buen juicio, puede señalar que se están dando mutilaciones a la minuta presentada por la Cámara de Diputados, a esta asamblea. Pero, el razonamiento que la fracción parlamentaria del PRI hemos hecho, es en el sentido de que al profundizar en el análisis sobre los acuerdos comerciales, y no específicamente sobre el Tratado de Libre Comercio, sino los que posteriormente se han celebrado, como el Tratado con Chile, el Tratado con el Grupo de los Tres, que incluye a Venezuela, a Costa Rica, a Colombia, ya no ···➤

FIDECINE, se cambió el sentido del impuesto de 5% extra sobre precio de boleto en taquilla para tal fideicomiso, en su lugar el presupuesto de éste saldrá del presupuesto federal. Obviamente se prefirió volver a pedir la ayuda económica del gobierno, que enfrentarse a los empresarios de la exhibición. La ventaja es que el presupuesto es asignado y es mantenido, y la desventaja es que el impuesto en taquilla hubiera dado un monto superior.[3]

Desde la perspectiva política, la cerrazón de la fracción parlamentaria del PRD en el Senado de la República mostró que aún no se está dispuesto a ceder en las negociaciones. Si bien la modificación al Artículo 19 se efectuó desde la SECOFI, no afectaba en nada importante la adición del Artículo. Los debates sobre este tema y los que María Rojo tuvo con integrantes de las subcomisiones parecían obedecer más a cuestiones de carácter ideológico que a una visión de negociación

···➤ se establece ninguna reserva; es por eso que, si bien es cierto, en 1992 el Congreso de la Unión estableció, en la nueva Ley de Cinematografía, que se profundizaba la apertura en materia de exhibición de películas, y que iba más allá de las disposiciones del Tratado de Libre Comercio, a raíz de la legislación de 1992 no se han reservado los tiempos de pantallas en los tratados de libre comercio que se han establecido posteriormente en América y nuestro país.

[3] El FIDECINE ha recibido a la fecha sólo una entrega de 73 millones de pesos, aún y cuando según la ley y el reglamento marcan que el Ejecutivo Federal debe autorizar el presupuesto anual para este fideicomiso. Según Víctor Ugalde, secretario técnico del FIDECINE, para 2001 se calcula hubo una entrada en taquilla de 4 mil 200 millones de pesos (140 millones de entradas por 30.00 pesos en promedio), por lo que de haber continuado con el 5% de ingreso en taquilla, el Fidecine hubiera tenido 210 millones, tres veces más de la partida única que han recibido.

para alcanzar los objetivos que la misma ILIC (1998) había planteado. En otras palabras, esto ha demostrado que aunque el PRD, a través de María Rojo, fue el principal promotor de una política deliberativa, cuando el dictamen y las negociaciones comenzaron a cambiar la redacción original, aquella no se aceptó, quebrantando el espíritu de la política deliberativa, llegar a los consensos.

Sobre la Suprema Corte de Justicia de la Nación y la Comisión Federal de Competencia

Como se mencionaba al inicio del capítulo 5, que esta iniciativa de ley le daba mucho mayor peso al cabildeo y que se discutía en un congreso plural, que arrojó como resultado el que el dictamen final fuera un consenso y una mediación entre grupos de interés y partidos políticos en pro de una industria cinematográfica nacional, existen procesos no parlamentarios que han impedido la aplicación de la Ley Federal de Cinematografía.

En el caso del doblaje, la SCJN declaró inconstitucional el Artículo 8 de la ley de 1992, por considerar que se violaba la garantía de trabajo (comercio). En este sentido, es interesante ver cómo la SCJN tardó tres años (el amparo se presentó en marzo de 1997) para declarar inconstitucional un Artículo de una ley que fue reformada en 1998. De hecho la anticonstitucionalidad del Artículo 8 es para la ley de 1992, no para la de 1998, aunque el Artículo sea el mismo. Cabría señalar en este contexto si las empresas que ganaron el amparo volvieron a pedir otro amparo ante la ley de 1998, pues las películas taquilleras de junio y julio de 2002 (*El hombre Araña* y *Episodio II* de *Star Wars*) se exhibieron en formatos de subtituladas y dobladas. Otro punto polémico en este sentido es que la ley de cine contempla la prohibición al doblaje para las películas que se exhiban públicamente, y entendiendo por exhibición las salas

de cine que utilizan el formato de 16 y 35mm o presentaciones que utilizan este formato, aunque no se da la prohibición, al menos no explícitamente, en la distribución comercial de las películas en formato de video o DVD, en donde películas como *Gladiador* y *El tigre y el dragón* salieron al mercado en versión subtitulada.

Por otro lado, la tardanza de la Corte en resolver este juicio pareciera indicar que por alguna razón se esperó hasta que el dictamen final del proyecto de ley fue aprobado por el Senado, pues en otros juicios la SCJN no tardó más de año y medio para resolverlos.

La misma situación, sobre el tiempo de resolver una demanda, ocurrió en la Comisión Nacional de Competencia, donde se había acusado a varias empresas trasnacionales de distribución de cine norteamericano de prácticas monopólicas. La actuación de las distribuidoras extranjeras y su política de maximización de beneficios ha creado una competencia desleal en el mercado de la exhibición, lo que ha ocasionado que las grandes y antiguas salas cinematográficas de todo el país estén en una situación muy precaria, y en donde la mayoría de ellas ya han cerrado sus puertas, quedándoles como única manera de sobrevivir la proyección de cine porno o la alianza de sus dueños a la CANACINE. Después de la investigación de la CFC, se llegó al resolutivo de que tales empresas no realizaban prácticas monopólicas, aunque sí les fue recomendado que se distribuyera el material cinematográfico sin discriminaciones. Esta investigación también se inició en 1997 y se resolvió en 2000.

Ambos procesos, el de la Corte y el de la CFC, extrañamente se resolvieron hasta después de haberse aprobado el dictamen final del proyecto de ley, esto es, hasta después de ver qué aspectos y de qué manera regulaba y sancionaba la nueva ley de cine.

De la transición a la democracia

Como se mencionó en el capítulo 1, existen más de quinientas definiciones de democracia, y quizás la razón de tal número de concepciones sea porque la democracia es una forma de participación y gobierno que depende de la cultura, sociedad e idiosincrasia de cada pueblo. En este libro se utilizó como base el concepto de democracia de Enrique Serrano, para así aplicar el concepto de política deliberativa de Habermas. Para entender el caso mexicano de la transición a la democracia, sobre todo en el proceso de la ILIC (1998), podemos ampliar ambos conceptos en el siguiente sentido:

> En cuanto al concepto de democracia de Serrano, donde la democracia representa la forma de organización del conflicto social, se agrega que para que tal organización funcione se insertan elementos de política deliberativa, pero al mismo tiempo se insertan elementos no consensados que sirven como "seguros" para que el proceso funcione. Estos seguros se aplican en el contexto de decisión y antes de ser vistos como acciones antidemocráticas o no consensadas, contribuyen a que la organización del conflicto social se lleve a cabo de la mejor manera.

La transición a la democracia en México tuvo un claro ejemplo en el proceso de la ILIC (1998), donde todas las voces y propuestas fueron escuchadas y los diputados de diferentes partidos realizaron su trabajo en comunicación directa con su fracción parlamentaria, con la sociedad civil y con los medios de comunicación. Los intereses de los distintos grupos fueron cuidados y se incluyeron además mecanismos que garantizaran el buen funcionamiento de la ley de cine. Sin embargo, como ya se mencionó con anterioridad, existen elementos que de cierta manera impiden que todo este trabajo no pueda ser aplicado y, sin embargo, aun con esta situación se demuestra que con una organización, responsabilidad e interés como lo

mostrado en el proceso de la ILIC (1998), la democracia se fortalece más en nuestro país.

Finalmente podemos mencionar que los avances que se dieron en cuanto a la transición a la democracia o como aporte a la democracia fueron, precisamente, la inclusión de la deliberación de grupos externos al parlamento para consensar un proyecto de ley. En este sentido, se prueba que la política deliberativa puede ser un vehículo apropiado para llegar a conformar un sistema legislativo más incluyente, lo que a su vez desarrolla una cultura de mayor participación. Sin embargo, no podemos afirmar que los avances sean lineales y ascendentes ya que la política deliberativa ha probado de igual manera que su complejidad debe ser manejada por una sociedad civil y por un órgano parlamentario que tenga una evolución democrática probada, finalmente las condiciones de apertura al dialogo son lo que determinan el buen funcionamiento de esta política.

Anexos

Instituciones y organizaciones

ANDA	Asociación Nacional de Actores
ANDI	Asociación Nacional de Intérpretes
APDPM	Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas
CANACINE	Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma
CANACINTRA	Cámara Nacional de la Industria de la Transformación
CANACO	Cámara Nacional de Comercio
CCC	Centro de Capacitación Cinematográfica
CFC	Comisión Federal de Competencia
CIEC	Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
CONCAMIN	Confederación Nacional de Cámaras Industriales
COTSA	Compañía Operadora de Teatros, S. A.
CTM	Confederación de Trabajadores de México
CUEC	Centro Universitario de Estudios Cinematográficos
FIDECINE	Fideicomiso Cinematográfico
ILIC (1998)	Iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica de 1998
IMCINE	Instituto Mexicano de Cinematografía
LFCE	Ley Federal de Competencia Económica
PAN	Partido Acción Nacional
PRD	Partido de la Revolución Democrática
PRI	Partido Revolucionario Institucional
RTC	Radio, Televisión y Cinematografía
SCJN	Suprema Corte de Justicia de la Nación
SECOFI	Secretaría de Comercio y Fomento Industrial
SEDENA	Secretaría de la Defensa Nacional
SEP	Secretaría de Educación Pública
SOGEM	Sociedad General de Escritores de México
STIC	Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica
STPC	Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica
TLC	Tratado de Libre Comercio
UAM	Universidad Autónoma Metropolitana
UdeG	Universidad de Guadalajara
UIP	United International Pictures
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
UTEC	Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México

Cuadro comparativo de la propuesta de ley cinematográfica

Artículo	Ley de 1992	ILIC (1998)	Dictamen final
1	Disposiciones de esta ley	Igual	Igual
2	Inviolable libertad de producir películas	Concepto de industria cinematográfica	Inviolable libertad de producir películas
3	Concepto de película	Igual	Concepto de industria cinematográfica
4	Correspondencia de aplicación de esta ley	Concepto de película	Sentido social de la cinematografía
5	Atribuciones de Secretaría de Gobernación	Metrajes	Concepto de película
6	Atribuciones de la SEP	Sentido social	Película como obra cultural y artística
7	Concepto de producción nacional	Película como obra cultural y artística	Concepto de producción nacional
8	Prohibición al doblaje	Igual	Igual
9	Prohibición a censura y mutilación	Concepto de producción nacional	Titular de derechos de explotación
10	De la promoción del desarrollo de la industria cinematográfica	Es inviolable la libertad de crear, realizar, producir, distribuir, exhibir películas	Sobre la realización, distribución y exhibición de películas
11	Sobre la exhibición, comercialización y transmisión de películas	De cómo se deben regir las normas en materia internacional	Sobre la libertad de trabajo cinematográfico
12	Sanciones a infractores de Artículos 5, 8 y 9	Sobre la libertad de trabajo cinematográfico	Sobre los informes con fines estadísticos
13	Sobre sanciones a infracción de Artículo 11	Sobre derechos de explotación	Sobre el productor
14	Sobre los recursos de revisión	Sobre producción, exhibición, transmisión y comercialización	Interés social de la industria cinematográfica

Artículo	Ley de 1992	ILIC (1998)	Dictamen final
15	Objetos del recurso	Sobre la promoción de los gobiernos al cine	Concepto de película cinematográfica
16		Sobre las facultades y atribuciones de diversas secretarías de Estado	Concepto de distribución cinematográfica
17		Concepto de productor	Prohibición al condicionamiento de distribución de películas
18		Apoyos económicos para promoción de películas mexicanas	Concepto de comercialización de películas
19		Sobre incentivos y estímulos fiscales	Reserva del 10% de tiempo en pantalla para películas mexicanas
20		Del donativo para Cineteca Nacional	Sobre los precios de taquilla
21		Sobre la producción de películas extranjeras en el territorio nacional	Prohibición de mutilación y censura
22		Concepto de coproducción internacional	Los servicios para material mexicano deben realizarse en laboratorios nacionales
23		Concepto de coproducción nacional	El doblaje permitido deberá de ser realizado en México
24		Coproducción entre nacionales y extranjeros	Sobre la clasificación
25		Concepto de distribución cinematográfica	Sobre la clasificación
26		Estímulos para distribuidoras que promuevan comercialización de cine mexicano	Sobre la clasificación

Artículo	Ley de 1992	ILIC (1998)	Dictamen final
27		Estímulos para promoción de películas extranjeras educativas y culturales	Obligación de presentar película con su nombre original
28		Estímulos para distribuidoras que apoyen a películas mexicanas en festivales extranjeros	Sobre importación de bienes y servicios
29		Prohibición a condicionamiento de distribución de películas	Sobre la traducción de títulos
30		Concepto de comercialización de películas	Sobre las películas extranjeras
31		Sobre la exhibición de películas extranjeras	Estímulos a promoción, distribución y exhibición de largos o cortos hechos por estudiantes
32		Sobre precios de taquilla	Estímulos a películas premiadas en el extranjero
33		Sobre películas comercializadas en TV	Creación de FIDECINE
34		Prohibición de mutilación y censura	Integrantes del FIDECINE
35		Sobre transmisión por TV	Fondo como capital de riesgo
36		Servicios de copiado en laboratorios nacionales	De la fideicomitente
37		Doblaje autorizado deberá realizarse en México	Comité técnico del FIDECINE
38		Prohibida la venta de negativo de películas mexicanas	Facultades del comité técnico

Artículo	Ley de 1992	ILIC (1998)	Dictamen final
39		De la clasificación	Sobre donación a Cineteca Nacional
40		Clasificación de películas	Sobre la venta de negativo de películas mexicanas
41		Clasificación de orden federal	Atribuciones de la SEP
42		Sobre título de las películas	Atribuciones de la Secretaría de Gobernación
43		Sobre donativo extranjero a la Cineteca Nacional	Sobre las sanciones
44		Sobre la importación de películas	Sobre infractores a Artículos 27, 39 y 40
45		Sobre la exportación de películas nacionales	Sobre infractores a Artículos 8, 17, 19, 23, 25
46		Sobre títulos de películas extranjeras	Sobre la aplicación de sanciones
47		Sobre derechos de comercialización de películas extranjeras	Sobre el recurso de revisión
48		Sobre explotación comercial de películas importadas	
49		Atribuciones de secretarías de Estado	
50		Creación de FIDECINE	
51		Sobre los impuestos para capitalizar el FIDECINE	
52		Obligación del Artículo 51	

Artículo	Ley de 1992	ILIC (1998)	Dictamen final
53		Sobre los fideicomitentes	
54		Sobre la fiduciaria	
55		Sobre fideicomisarios	
56		Atribuciones de la SEP	
57		Atribuciones de la Secretaría de Gobernación	
58		Sobre las sanciones	
59		Sobre las denuncias	
60		Sobre las multas	
Transitorio 1	Entrada en vigor de la ley	Modificación del nombre de la ley	Entrada en vigor de la ley
Transitorio 2	Se abroga la ley anterior	Entrada en vigor de la ley	Se derogan las disposiciones que se opongan a esta ley
Transitorio 3	Porcentajes de exhibición para películas nacionales	Se reforma y adiciona la Ley Federal de Cinematografía de 1992	Sobre la emisión del reglamento
Transitorio 4	Sobre Registro Público Cinematográfico	Sobre la emisión del reglamento	Sobre el presupuesto del FIDECINE
Transitorio 5		Sobre el contrato del FIDECINE	Sobre presupuesto del FIDECINE
Transitorio 6		Sobre tiempo en pantalla	

Cuadro comparativo de propuesta de ley cinematográfica

Fecha de presentada	Fecha de resolución	Tiempo	Demandante	Principal demandado	Norma general reclamada	Artículos constitucionales violados	Conceptos Invalidez	Resolución	Decisión
09/dic/99	25/ene/00	47	PAS	Congreso de Aguascalientes	Ley electoral de Aguascalientes	1,6,9,17,41 y 133	Inconstitucionalidad del Art. 21.2 de la Ley: imposibilidad del partido para sesionar y participar	Se sobresee porque la demanda se interpuso fuera de plazo	Unánime 11
07/ene/00	13/mar/00	66	PT	Congreso de Querétaro	Arts. 40, 154 y 159 de la Ley electoral de Querétaro	39-41,54 y 116	Financiamiento público a los partidos políticos	Se sobresee por carecer de legitimación de la parte afectada	Unánime 11
12/ene/00	15/feb/01	400	Diputados locales Congreso de Nuevo León	Congreso de Nuevo León	Decreto de reforma de Ley de Catastro en Nuevo León	14,16,31	Se faculta a la dependencia del ejecutivo a formular proyectos de naturaleza legislativa	Procedente pero infundada: reconoce validez	Unánime 11
12/ene/00	02/mar/00	50	PARM	Congreso de Durango	Art. 86 del Código electoral de Durango	41,116	Financiamiento público a los partidos políticos	Se sobresee porque la demanda se interpuso fuera de plazo	Unánime 11
24/ene/00	15/feb/01	388	Diputados locales Congreso SIN	Congreso de Sinaloa	Arts. 1 y 3 de la Ley de Ingresos y Egresos de Sinaloa	117	Se viola la prohibición contitucional expresa para los estados de la federación	Se sobresee porque la norma impugnada ha cesado sus efectos	Unánime 11

Fuente: Corona Copado, Roberto "La Suprema Corte de Justicia de la Nación como tribunal constitucional. Su papel en la solución de conflictos políticos en México, 1995-2002". Investigación de tesis de Maestría en Ciencias Sociales, Universidad de Guadalajara, promoción 2000-2002.

Se presenta a continuación una tabla con los ingresos de cuatro de las películas más taquilleras (dos norteamericanas y dos mexicanas) en enero de 2003. Esta tabla contiene sólo las salas de la Ciudad de México y alrededores (municipios conurbados y Toluca). Fuente: CANACINE.

Ingreso a taquilla, semana 1, enero de 2003

Película	Núm. de salas	Precio	Total de ingresos
EL SEÑOR DE LOS ANILLOS II			$51,135,139.00
CINÉPOLIS AZCAPOTZALCO	2,3	$30.00	
CINÉPOLIS BUCARELI	1	$32.00	
CINÉPOLIS COACALCO	1,2,9,10	$35.00	
CINÉPOLIS DIANA	2,3,4	$38.00	
CINÉPOLIS HOLLYWOOD	2,5	$28.00	
CINÉPOLIS INTERLOMAS	8,10,15,16	$45.00	
CINÉPOLIS INTERLOMAS VIP	3,4	$90.00	
CINÉPOLIS MIRAMONTES	3,13,14,15	$40.00	
CINÉPOLIS PABELLÓN B.	3	$45.00	
CINÉPOLIS PERISUR	4,18,19	$45.00	
CINÉPOLIS PERISUR VIP	8	$90.00	
CINÉPOLIS PLAZA ARAGÓN	1,2,10,13,15	$35.00	
CINÉPOLIS PLAZA SATÉLITE	3,7,14,15	$45.00	
CINÉPOLIS SAN MIGUEL IZCALLI	1,2,9	$37.00	
CINÉPOLIS UNIVERSIDAD	1,8,9	$45.00	
CINÉPOLIS UNIVERSIDAD VIP	19	$90.00	
AGUSTÍN LARA PLUS	1	$30.00	
CINEMA CIEN PLUS	1	$24.00	
EL TOREO PLUS	2	$28.00	
G. AURRERÁ IZCALLI	2	$28.00	
G. TLALNEPANTLA PLUS	1	$28.00	
GEMELO ARAGÓN	2	$30.00	
LA RAZA PLUS	2	$28.00	
LAS ARMAS PLUS	1	$28.00	
M. ATIZAPÁN PLUS	3	$28.00	
P. CHURUBUSCO PLUS	3	$30.00	
P. ORIENTE PLUS	3,4	$32.00	
P. TEPEYAC PLUS	1	$35.00	
PLAZA NEZA PLUS	1	$30.00	
TORRES LINDAVISTA	4,5	$30.00	
V. DE LA HACIENDA	2	$28.00	
CINEMEX ALTAVISTA	2	$45.00	
CINEMEX COACALCO	5,7,8	$35.00	

CINEMEX COAPA	5,7,11	$40.00
CINEMEX CUAUHTÉMOC	6,8	$38.00
CINEMEX CUICUILCO	2,4,11	$45.00
CINEMEX ECATEPEC	8,9	$30.00
CINEMEX GALERÍAS	1,7,9	$40.00
CINEMEX GRAN SUR	1,2	$40.00
CINEMEX INSURGENTES	1	$45.00
CINEMEX IZTAPALAPA	6,8,11	$30.00
CINEMEX LEGARIA	1,5	$30.00
CINEMEX LORETO	2,3	$45.00
CINEMEX LOS REYES	6,10	$30.00
CINEMEX MANACAR	1,8	$45.00
CINEMEX MUNDO E	11,17,19	$45.00
CINEMEX PALACIO CHINO	3,4,11	$37.00
CINEMEX PALOMAS	1,5	$30.00
CINEMEX PERINORTE	5,9	$37.00
CINEMEX POLANCO	10,11	$45.00
CINEMEX REAL	2,5	$37.00
CINEMEX SAN MATEO	11,12	$40.00
CINEMEX SANTA FE	2,5,14	$45.00
CINEMEX TICOMÁN	5,6,9	$37.00
CINEMEX UNIVERSIDAD	1,2,5	$45.00
CINEMEX WORLD T. C.	2,13	$45.00
CINEMEX ZARAGOZA	6,8	$30.00
CINEMARK BOSQUES	2,5	$45.00
CINEMARK C.N.A.	2,7,10	$45.00
CINEMARK PEDREGAL	4,6	$45.00
CINEMARK PERICOAPA	7,9,15	$40.00
CINEMARK PLAZA ORIENTE	6,10	$33.00
CINEMARK POLANCO	4,7	$43.00
CINEMARK TLÁHUAC	6,7	$33.00
LUMIÈRE C. C. TELMEX	1,2	$35.00
LUMIÈRE CHALCO	5,8	$35.00
LUMIÈRE HIPÓDROMO	1	$30.00
LUMIÈRE INGUARÁN	3	$32.00
LUMIÈRE PRADOS COAPA	5,10	$38.00
LUMIÈRE TLALPAN	6,8	$37.00
ECOCINEMA ERMITA	2	$28.00
MULTIMAX CONTINENTAL	5	$40.00
MULTIMAX COYOACÁN	3	$40.00
METROP. CMAS. INSURGENTES	2	$40.00
METROP. CMAS. L. ESTRELLA	4	$28.00
METROP. CMAS. CHIMALHUACÁN	2	$28.00

METROP. CMAS. TULTITLÁN	1	$28.00	
METROP. CMAS. VALLE DORADO	1,3	$35.00	
CINEMA TLÁHUAC 2000	1,2	$23.00	
DE LA VILLA 2000	1,2	$27.00	
VIADUCTO 2000	1,2	$27.00	
LUMIÈRE IXTAPALUCA	7,10	$30.00	
LUMIÈRE TEXCOCO	2,9	$34.00	
CINEMEX DIANA CUER.	7,8	$40.00	
CINEMEX JACARANDAS CUE.	4,6	$38.00	
CINEMEX METEPEC	6,9,10	$38.00	
CINEMEX TOLUCA II	2,3	$30.00	
CINÉPOLIS G. METEPEC	1,7,13	$42.00	
CINÉPOLIS LA G. P. TOLUCA	1,2	$32.00	
DISTRIBUCIÓN VIDEOCINE	179	SALAS	

Ingreso a taquilla, semana 1, enero de 2003

Película	Núm. de salas	Precio	Total de ingresos
OTRO DIA PARA MORIR 007 (*DIE ANOTHER DAY 007*)			22,964,833
CINÉPOLIS AZCAPOTZALCO	6	$30.00	
CINÉPOLIS BUCARELI	4	$32.00	
CINÉPOLIS COACALCO	11,12	$35.00	
CINÉPOLIS DIANA	5	$38.00	
CINÉPOLIS INTERLOMAS	13,14	$45.00	
CINÉPOLIS INTERLOMAS VIP	4	$90.00	
CINÉPOLIS MIRAMONTES	1,10	$40.00	
CINÉPOLIS PABELLÓN B.	4	$45.00	
CINÉPOLIS PERISUR VIP	6	$90.00	
CINÉPOLIS PERISUR	14,16	$45.00	
CINÉPOLIS PLAZA ARAGÓN	6,8,11	$35.00	
CINÉPOLIS PLAZA SATÉLITE	4,11,13	$45.00	
CINÉPOLIS SAN MIGUEL IZCALLI	4	$37.00	
CINÉPOLIS UNIVERSIDAD	10,11	$45.00	
CINÉPOLIS UNIVERSIDAD VIP	17	$90.00	
EL TOREO PLUS	3	$28.00	
LAS ARMAS PLUS	4	$28.00	
TORRES LINDAVISTA	3	$30.00	
CINEMEX ALTAVISTA	4	$45.00	
CINEMEX COACALCO	11	$35.00	
CINEMEX COAPA	8,12	$40.00	
CINEMEX CUAUHTÉMOC	2,12	$38.00	
CINEMEX CUICUILCO	3,9	$45.00	
CINEMEX ECATEPEC	6	$30.00	
CINEMEX GALERÍAS	12	$40.00	
CINEMEX GRAN SUR	4,8	$40.00	

CINEMEX INSURGENTES	6	$45.00
CINEMEX IZTAPALAPA	10,12	$30.00
CINEMEX LEGARIA	3	$30.00
CINEMEX LORETO	5,10	$45.00
CINEMEX LOS REYES	3,4	$30.00
CINEMEX MANACAR	5,6	$45.00
CINEMEX MUNDO E	7,10	$45.00
CINEMEX PALACIO CHINO	2	$37.00
CINEMEX PALOMAS	10	$30.00
CINEMEX PERINORTE	3	$37.00
CINEMEX POLANCO	2,8	$45.00
CINEMEX REAL	3	$37.00
CINEMEX SAN MATEO	10	$40.00
CINEMEX SANTA FE	4,6	$45.00
CINEMEX TICOMÁN	1,2	$37.00
CINEMEX UNIVERSIDAD	8,10	$45.00
CINEMEX WORLD T. C.	3,5	$45.00
CINEMEX ZARAGOZA	1,3	$30.00
CINEMARK BOSQUES	3	$45.00
CINEMARK C. N. A.	3,4	$45.00
CINEMARK PEDREGAL	2,9	$45.00
CINEMARK PERICOAPA	10,12	$40.00
CINEMARK PLAZA ORIENTE	5,8	$33.00
CINEMARK POLANCO	1	$43.00
CINEMARK TLÁHUAC	2,9	$33.00
LUMIÈRE C. C. TELMEX	8	$35.00
LUMIÈRE CHALCO	1	$35.00
LUMIÈRE HIPÓDROMO	4	$30.00
LUMIÈRE INGUARAN	5	$32.00
LUMIÈRE PRADOS COAPA	3	$38.00
LUMIÈRE TLALPAN	7	$37.00
ECOCINEMA ERMITA	5	$28.00
ECOCINEMA ATIZAPÁN	3	$25.00
M. MARISCALA	2	$25.00
MULTIMAX CONTINENTAL	6	$40.00
MULTIMAX COYOACÁN	2	$40.00
METROP. CMAS. EL SALADO	1	$25.00
METROP. CMAS. INSURGENTES	3	$40.00
METROP. CMAS. L. ESTRELLA	6	$28.00
METROP. CMAS. VALLE DORADO	8	$35.00
CINEMA TLÁHUAC 2000	4	$23.00
DE LA VILLA 2000	2	$27.00
LOS REYES 2000	2	$27.00

LUMIÈRE IXTAPALUCA	3	$30.00	
LUMIÈRE TEXCOCO	6	$34.00	
CINEMEX DIANA CUER.	9	$40.00	
CINEMEX JACARANDAS CUE.	1	$38.00	
CINEMEX METEPEC	11,13	$38.00	
CINEMEX TOLUCA II	6	$30.00	
CINÉPOLIS G. METEPEC	11,14	$42.00	
CINÉPOLIS LA G. P. TOLUCA	5	$32.00	
DISTRIBUCIÓN FOX 107	SALAS		

Ingreso a taquilla, semana 2, enero de 2003

Película	Núm. de salas	Precio	Total de ingresos
AMAR TE DUELE (10 SEMANAS)			34,955,750.00
CINÉPOLIS INTERLOMAS	5	$47.00	
CINÉPOLIS MIRAMONTES	7	$42.00	
CINÉPOLIS PERISUR	11	$47.00	
CINÉPOLIS PLAZA ARAGÓN	3	$38.00	
CINÉPOLIS PLAZA SATÉLITE	8	$47.00	
CINÉPOLIS SAN MIGUEL IZCALLI	8	$38.00	
CINÉPOLIS UNIVERSIDAD	16	$47.00	
CINEMEX GALERÍAS	8	$42.00	
CINEMEX GRAN SUR	6	$42.00	
CINEMEX MUNDO E	2	$47.00	
CINEMEX PALACIO CHINO	1	$39.00	
CINEMEX PALOMAS	8	$33.00	
CINEMEX PERINORTE	1	$38.00	
CINEMEX REAL	3	$39.00	
CINEMEX ZARAGOZA	1	$33.00	
CINEMARK C. N. A.	8	$46.00	
CINEMARK PERICOAPA	5	$42.00	
CINEMARK PLAZA ORIENTE	9	$33.00	
CINEMARK TLÁHUAC	1	$33.00	
LUMIERE IXTAPALUCA	2	$30.00	
CINEMEX DIANA CUER.	3	$42.00	
CINEMEX JACARANDAS CUE.	10	$40.00	
CINEMEX METEPEC	14	$40.00	
DISTRIBUCIÓN VIDEOCINE	23	SALAS	

Ingreso a taquilla, semana 4, enero de 2003

Película	Núm. de salas	Precio	Total de ingresos
LA HIJA DEL CANÍBAL (2 SEMANAS)			$9,700,411.00
CINÉPOLIS AZCAPOTZALCO	1	$32.00	
CINÉPOLIS BUCARELI	2	$32.00	
CINÉPOLIS COACALCO	2	$35.00	
CINÉPOLIS DIANA	7	$40.00	

CINÉPOLIS HOLLYWOOD	3	$32.00
CINÉPOLIS INTERLOMAS	6	$47.00
CINÉPOLIS INTERLOMAS VIP	4	$95.00
CINÉPOLIS MIRAMONTES	13	$42.00
CINÉPOLIS PABELLÓN B.	2	$47.00
CINÉPOLIS PERISUR	20	$47.00
CINÉPOLIS PERISUR VIP	6	$95.00
CINÉPOLIS PLAZA ARAGÓN	15	$38.00
CINÉPOLIS PLAZA SATÉLITE	14	$47.00
CINÉPOLIS SAN MIGUEL IZCALLI	2	$38.00
CINÉPOLIS UNIVERSIDAD	7	$47.00
CINÉPOLIS UNIVERSIDAD VIP	18	$95.00
AGUSTÍN LARA PLUS	1	$32.00
CINEMA CIEN PLUS	1	$24.00
G. AURRERÁ IZCALLI	1	$28.00
G. TLALNEPANTLA PLUS	2	$28.00
GEMELO ARAGÓN	1	$30.00
LA RAZA PLUS	1	$30.00
LAS ARMAS PLUS	1	$30.00
M. ATIZAPÁN PLUS	3	$30.00
P. CHURUBUSCO PLUS	2	$30.00
P. ORIENTE PLUS	3	$32.00
P. TEPEYAC PLUS	1	$35.00
PLAZA NEZA PLUS	2	$32.00
TORRES LINDAVISTA	5	$32.00
V. DE LA HACIENDA	2	$28.00
CINEMEX ALTAVISTA	5	$47.00
CINEMEX COACALCO	7	$35.00
CINEMEX COAPA	5	$42.00
CINEMEX CUAUHTÉMOC	6	$42.00
CINEMEX CUICUILCO	2	$47.00
CINEMEX ECATEPEC	8	$30.00
CINEMEX GALERÍAS	1	$42.00
CINEMEX GRAN SUR	2	$42.00
CINEMEX INSURGENTES	1	$47.00
CINEMEX IZTAPALAPA	6	$33.00
CINEMEX LEGARIA	5	$33.00
CINEMEX LORETO	1	$45.00
CINEMEX LOS REYES	10	$30.00
CINEMEX MANACAR	2	$45.00
CINEMEX MUNDO E	11	$47.00
CINEMEX PALACIO CHINO	4	$39.00
CINEMEX PALOMAS	5	$33.00

CINEMEX PERINORTE	9	$38.00
CINEMEX POLANCO	10	$47.00
CINEMEX REAL	5	$39.00
CINEMEX SAN MATEO	12	$42.00
CINEMEX SANTA FE	14	$47.00
CINEMEX TICOMAN	5	$39.00
CINEMEX UNIVERSIDAD	1	$47.00
CINEMEX WORLD T. C.	2	$47.00
CINEMEX ZARAGOZA	6	$33.00
CINEMARK BOSQUES	3	$47.00
CINEMARK C.N.A.	1,2	$46.00
CINEMARK PEDREGAL	4	$46.00
CINEMARK PERICOAPA	1,12	$42.00
CINEMARK PLAZA ORIENTE	6	$33.00
CINEMARK POLANCO	4	$44.00
CINEMARK TLÁHUAC	7	$33.00
LUMIÈRE C. C. TELMEX	1	$35.00
LUMIÈRE CHALCO	10	$34.00
LUMIÈRE HIPODROMO	1	$30.00
LUMIÈRE INGUARAN	2	$32.00
LUMIÈRE PRADOS COAPA	10	$38.00
LUMIÈRE TLALPAN	8	$37.00
ECOCINEMA ERMITA	1	$28.00
ECOCINEMA ATIZAPÁN	2	$27.00
MULTIMAX CONTINENTAL	3	$40.00
MULTIMAX COYOACÁN	2	$40.00
METROP. CMAS. INSURGENTES	2	$42.00
METROP. CMAS. L. ESTRELLA	1	$30.00
METROP. CMAS. L. MÁGICA	2	$32.00
METROP. CMAS. VALLE DORADO	7	$37.00
CINEMA TLÁHUAC 2000	2	$23.00
LOS REYES 2000	2	$26.00
LUMIÈRE IXTAPALUCA	10	$30.00
LUMIÈRE TEXCOCO	9	$34.00
CINEMEX DIANA CUER.	7	$42.00
CINEMEX JACARANDAS CUE.	4	$40.00
CINEMEX METEPEC	10	$40.00
CINEMEX TOLUCA II	2	$32.00
CINÉPOLIS G. METEPEC	1	$45.00
CINÉPOLIS LA G. P. TOLUCA	1	$35.00
DISTRIBUCIÓN FOX 89	SALAS	

Nota: En el caso de las películas mexicanas, el total de ingreso corresponde al acumulado en 10 semanas (*Amar te duele*) y dos semanas (*La hija del caníbal*).

Bibliografía

Acevedo, Muñoz, Ernesto (1997), ponencia: *Los olvidados, Luis Buñuel and the crisis of nationalism in mexican cinema,* LASA, Guadalajara.

Adorno, Theodor, & Horkheimer, Max (1969), *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires.

Ai Camp, Roderic (1995), *La política en México*, Siglo XXI, México.

Anduiza, Virgilio (1983), *Legislación cinematográfica mexicana,* Filmoteca de la UNAM, México.

Arato, Andrew, & Cohen, Jean (2001), *Sociedad civil y teoría social*, Fondo de Cultura Económica, México.

Ayala Blanco, Jorge (1993), *La aventura del cine mexicano,* Grijalbo, México.

— *Falaces fenómenos fílmicos*, (1981) UAM, México.

Bell, Daniel (1977), *Las contradicciones culturales del capitalismo,* CONACULTA, México.

Bohman, James (2000) "La democracia deliberativa y sus críticos", *Revista Metapolítica,* abril-junio, volumen 4, núm. 14, México.

Bourdieu, Pierre (1984), *Sociología y cultura*. Grijalbo-CONACULTA, México.

Burton, Julianne (1986), *Cine y cambio social en América Latina,* Editorial Diana, México.

Cámara de Diputados (1960), *Dictamen de iniciativa de nueva Ley de la Industria Cinematográfica*, Diario de los debates, 23 de diciembre.

— (1960), *Dictamen de iniciativa de nueva ley de la Industria Cinematográfica*, Diario de los debates, 26 de diciembre.
— (1998), *Anteproyecto de reformas, adiciones y modificaciones a la Ley Federal de Cinematografía (Primera lectura)*, Diario de los debates, 23 de abril.
— (1998), *Proyecto de dictamen de la Ley Federal de Cinematografía*, Diario de los debates, 13 de diciembre.
— (1998), "Propuesta para la Ley de Cinematografía", Comisión de RTC.
— (2001), *Ley Orgánica de la Cámara de Diputados.*
Cámara de Senadores (1960), *Remite expediente y minuta de Proyecto de Ley de Cinematografía*, Diario de los debates, 27 de diciembre.
— (1998), *Decreto que reforma y adiciona diversas disposiciones de la Ley Federal de Cinematografía*, Diario de los debates, versión esterográfica, 15 de diciembre.
Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (1942), *Estatutos,* noviembre.
— (1970), *Estatutos,* diciembre.
— (1997), *Estatutos,* abril.
Camposeco Cadena, Miguel Ángel (1997), *El Dictamen Legislativo. Cámara de Diputados,* Instituto de Investigaciones Legislativas, LVII Legislatura.
Cardero, Ana María (1993), *El neologismo en la cinematografía mexicana,* UNAM, México.
Castells, Manuel (1999), *La era de la información,* Siglo XXI, México.
Cohen, Joshua (2000), "Procedimiento y sustancia en la democracia deliberativa", en *Revista Metapolítica,* abril-junio, volumen 4, núm. 14, México.
Congreso del Estado de Jalisco, *Ley de Participación Ciudadana*, página web www.congresojal.gob.mx
Contreras, Fernando (1973), *La producción, sector primario de la*

industria cinematográfica, UNAM, México.
Contreras Torres, Miguel (1960), *El libro negro del cine mexicano*, México.
Dagal Alonso, José Antonio (1998), ponencia: *La teoría pura del derecho de Hans Kelsen*, escuela de filosofía, Universidad La Salle México.
Dávila Orozco, Federico (1996), *Albores del cine mexicano*, Clío, México.
Dahl, Robert A. (1989), *La Poliarquía. Participación y oposición*, Tecnos, Madrid.
De la Vega, Eduardo (1994), *Bye bye Lumière... Investigación sobre cine en México,* UdeG, México.
— (1997), "El cine de los luchadores y la época de oro" en *Contornos,* año 1, núm. 1, octubre, Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
— (1997), *Del muro a la pantalla,* UdeG, México.
— (1999), *La industria cinematográfica en México: perfil histórico-social,* 100 años de cine mexicano. IMCINE.
Del Castillo, M. (1995), *Excélsior*, 18 de marzo.
De los Reyes, Aurelio (1991), *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947),* Trillas, México.
Douglas, Mary (1990), *El mundo de los bienes, hacia una antropología del consumo,* Grijalbo-CONACULTA, México.
Durán, Ignacio, Trujillo, Iván, Verea, Mónica (coordinadores) (1996), *México-Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine,* UNAM-IMCINE-CISAN, México.
Eisenstein, Sergei (1986), *El sentido del cine,* Siglo XXI, México.
"El cine" (1996), *Sacbé,* núm. 7, México.
Fernández Violante, Marcela (1997), "Cien años del cine en México", en *Casa del Tiempo,* México.
— (1998), "Lágrimas y risas: la Ley Federal de Cinematografía", en *Estudios Cinematográficos*, CUEC/UNAM, núm. 14, octubre-dicembre, México.

García Canclini, Néstor (coordinador) (1994), *Los nuevos espectadores, cine, tv y video en México,* CONACULTA/IMCINE, México.

García, Gustavo & Aviña, Rafael (1997), *Época de oro del cine mexicano*, Clío.

García, Riera, Emilio (1999), *Breve historia del cine mexicano*, IMCINE,/Canal 22/Universidad de Guadalajara, México.

Galindo, Alejandro (1978), *Verdades y mentiras del cine mexicano*, Aconcagua ediciones, México.

Gómezjara, Francisco (1973), *Sociología del cine,* SEP-UNAM, México.

González Casanova, Pablo (1969), *La democracia en México*, Era, México.

Gubern, Román (1986), *Historia del cine,* Lumen, Barcelona.

Gutiérrez Alea, Tomás, *Dialéctica del espectador*, México, Federación Editorial Mexicana, 1983.

Habermas, Jürgen (1998), *Facticidad y validez,* Trota, Madrid.

Held, David (1992)**,** *Modelos de Democracia,* Alianza Editorial, México.

Helmut, Haimen (1998), "Economía, democracia y sociedad civil", London School of Economics & ONG Civicus.

Heusch, Luc D., *Cine y ciencias sociales* (1988), Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México.

Kelsen, Hans, *Teoría general del derecho y el Estado* (1995), UNAM, México.

Lay Arellano, Tonatiuh Israel (2000), entrevista a Alfredo Nava, presidente de la CANACINE (2001-2002), México.

— (2002), entrevista a Angélica de la Peña, ex diputada federal perredista (LVII Legislatura Federal), miembro de la comisión dictaminadora, Aguascalientes.

— (2002), entrevista a Francisco Arroyo Vieyra, ex diputado federal priísta (LVII Legislatura Federal), miembro de la comisión dictaminadora, Guanajuato.

— (2002), entrevista a Fred Álvarez: asesor de la Comisión de RTC de la LVII Legislatura Federal, miembro de la comisión dictaminadora, 2001.
— (2002), entrevista a Leonardo García Camarena, ex diputado federal panista (LVII Legislatura Federal), miembro de la comisión dictaminadora, actual oficial mayor del Congreso del Estado de Jalisco.
— (2000), entrevista a Marcela Fernández Violante, cineasta, secretaria general del STPC (2002), principal redactora del anteproyecto de la ILIC (1998).
— (2000), entrevista a Víctor Ugalde, escritor, cineasta, actual secretario técnico del FIDECINE (2003), principal redactor del anteproyecto de la ILIC (1998).
Macotela, Cathen (1985), en *Otro Cine*, México, 1973-1976.
Marcuse, Herbert (1995), *El hombre unidimensional*, Planeta, México.
México, Leyes (1947), Diario Oficial de la Federación, *Proyecto de la Ley que crea la Comisión Nacional de Cinematografía*, 23 de diciembre.
— (1949) *Ley de la Industria Cinematográfica*, 31 de diciembre.
— (1952) *Decreto que reforma y adiciona la Ley de la Industria Cinematográfica*, 27 de noviembre.
— (1992), *Ley Federal de Cinematografía*, 29 de diciembre.
— (1995), *Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000*, 31 de mayo.
— (1996), *Decreto que reforma a la Ley Federal de Cinematografía*, 7 de mayo.
— (1999), *Decreto por el que se reforman y adicionan diversas disposiciones de la Ley Federal de Cinematografía*, 5 de enero.
Montaño Garfias, Erika (2003), "Distribuidores de EU amenazan a Fox por el cobro de un peso en taquilla", en *La Jornada*, sección de espectáculos, 12 de febrero.
Musacchio, Humberto (1989), *Diccionario enciclopédico de México*, Andrés León Editor, México.

"Revisión del cine mexicano" (1990), *Artes de México,* núm. 10. México.

Rossbach, Alma & Canel, Leticia (1988), "Políticas cinematográficas en el sexenio de José López Portillo", en *Hojas de cine.* SEP/UAM.

Rozado, Alejandro (1991), *Cine y realidad social en México,* México, Universidad de Guadalajara.

Sartori, Giovanni (1987), *Elementos de teoría política*, Cap. 4 Democracia, Alianza, Madrid.

Schumpeter, Joseph (1947), *Capitalismo, Socialismo y Democracia*, Harper, Nueva York.

Secretaría de Gobernación (2001), *Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía*, Diario Oficial de la Federación, 29 de marzo.

Serrano, Enrique (2000), "En torno al 'dispositivo simbólico' de la democracia", en *Revista Metapolítica*, núm. 4, CEPCOM, México.

Sociedad civil en América Latina: representación de intereses y gobernabilidad (1999), Peter Hengstenberg, Karl Kohut, Günther Maihold (eds.), *FES/Nueva Sociedad*, Caracas.

Sorlin, Pierre (1985), *Sociología del cine*, Fondo de Cultura Económica, México.

Suprema Corte de Justicia de la Nación (2000), *Inconstitucionalidad del artículo 8 de la Ley Federal de Cinematografía (impedimento inexistente para exhibir comercialmente películas dobladas al español de su versión original)*, SCJN, México.

Teorías cinematográficas (1998), *Estudios Cinematográficos,* núm. 11, enero-marzo, CUEC/UNAM, México.

Zunzunegui, Santos (1995), "El cine: de la barraca de feria al audiovisual", en *Archipiélago,* núm. 22, Archipiélago, España.

Análisis del Proceso de la iniciativa de
Ley de la Industria Cinematográfica de 1998
terminó de imprimirse en diciembre de 2005
en los talleres de Editorial Pandora, S.A. de C.V
Caña 3657, Col. La Nogalera
Guadalajara, Jalisco, México.
Se tiraron 500 ejemplares
más sobrantes para reposición

Composición tipografica:
Gilberto López Aguiar
Cuidado del texto:
Ana Lilia Larios