

Una mirada decolonial al cine mexicano
Sofía G. Solís Salazar / Abel Francisco Amador Alcalá
Arte e Investigación (N.º 21), e086, 2022. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e086>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

UNA MIRADA DECOLONIAL AL CINE MEXICANO

A DECOLONIAL GAZE TO MEXICAN CINEMA

SOFÍA G SOLÍS SALAZAR / sophie.gsolis@gmail.com

ABEL FRANCISCO AMADOR ALCALÁ / abelamador87@gmail.com

Departamento de Comunicación, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México.

Recibido 06/12/2021 | Aceptado 08/04/2022

RESUMEN

Este artículo se aproxima a los modos de operación del cine mexicano anteriores a la pandemia de Covid-19, con el objetivo de reflexionar sobre sus fundamentos teóricos y económico-políticos. Estos pilares son vistos desde una postura decolonial, que sustenta la percepción de una industria cinematográfica nacional como moderno-colonial. Asimismo, formula el término de «colonialidad de medios» para describir el patrón que ha guiado al sector audiovisual desde la década de 1990 en México. Este análisis se inscribe en un momento coyuntural político y social en el que apelamos a estrategias que intenten descolonizar al cine y sus prácticas.

PALABRAS CLAVE

Cine mexicano; Industria cinematográfica; Colonialidad de medios; Política decolonial; Cine y Conocimiento

ABSTRACT

This article approaches the modes of operation of Mexican cinema before the Covid-19 pandemic, reflecting on its theoretical and economic-political foundations. These pillars are seen from a decolonial position, which supports the perception of a modern-colonial domestic film industry. It also introduces the term 'media coloniality' to describe the pattern that has guided the audiovisual sector since the 1990s in Mexico. This analysis is part of a political and social conjunctural moment in which we appeal to strategies for decolonizing cinema and its practices.

KEYWORDS

Mexican cinema; Film industry; Media coloniality; Decolonial politics; Film and knowledge



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Si el conocimiento es un instrumento imperial de la colonización, una de las tareas urgentes que tenemos por delante es descolonizar el conocimiento.”
Aníbal Quijano (en Mignolo, 2010)

“Una nación se reconoce a sí misma por las imágenes que produce y consume.”
Ana Rosas (2017)

El cine mexicano se encuentra en un momento coyuntural de transformación. La crisis sanitaria de Covid-19 acarreó dificultades para la industria cinematográfica mexicana en diferentes niveles, con la reducción de películas producidas y el cierre de centros de exhibición. Esta sacudida presentó la oportunidad de reflexionar sobre las condiciones tanto económicas y políticas en las que se ha desarrollado este sector. Nuestro interés se concentra en indagar el sustento teórico-ideológico sobre el que se ha construido el camino del cine nacional, desde su comprensión en general hasta su forma creativa. Lo anterior, tomando en cuenta su estado dentro de las condiciones actuales de reajuste administrativo, referido a los cambios continuos propuestos por la Cuarta Transformación, y funcional, en cuanto el grado de migración del cine a plataformas digitales y la incertidumbre post-Covid. Desde estos puntos de partida, utilizamos la mirada decolonial para develar un andamiaje que ha cimentado un patrón moderno-colonial al que proponemos llamar *colonialidad de medios*.

Según Ana Rosas Mantecón, en 2015, México figuraba como el cuarto lugar mundial en consumo de cine, siguiendo las taquillas de India, Estados Unidos y China (2017, p. 253). Las 296 millones de admisiones que lo posicionaron en esta gran escala, por un lado, sugirieron un incremento en la asistencia a las salas cinematográficas nacionales. Por el otro, no infirieron un desarrollo equivalente en las producciones locales, sino un rendimiento específico para las llamadas *majors* de distribución y exhibición. De acuerdo con el Anuario Estadístico del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el país ha reportado un crecimiento histórico en la producción de obras cinematográficas desde inicios de este siglo (2019, p. 25). No obstante, no ha logrado estimular en mayor medida su consumo, por lo menos no en una curva de crecimiento significativa. Es decir, la oferta supuso un exceso en relación con la demanda de las audiencias mexicanas.

En México, la clasificación del cine como «industria» trajo consigo una disonancia de significados que involucran una hibridación de un bien cultural con un producto mediático comercial. De acuerdo con la Ley Federal de Cinematografía (LFC), «La industria cinematográfica nacional por su sentido social, es un vehículo de expresión artística y educativa, y constituye una actividad cultural primordial, sin

menoscabo del aspecto comercial que le es característico» (Gobierno de México, 1992, Art. 4). Esta definición reúne el valor institucional del cine como mercancía y como obra artística, concomitante a la implementación de las *industrias culturales* (ahora también llamadas industrias creativas o economía naranja). Estas dos caras fueron promovidas dentro de las estrategias políticas y económicas que repuntaron en la década de los noventa, las cuales se ampararon en las ideas del desarrollo y fomento a la *modernidad* con la mercantilización de los capitales culturales, humanos, naturales, etc. De acuerdo con Lucila Hinojosa, durante este periodo se gestaron los planes para la incorporación de México a la globalización (2014, p. 95); entre ellos, la entrada al Tratado de Libre Comercio (TLCAN) de 1994 y los estatutos adjuntos para la reorganización de la industria cinematográfica.

El ingreso al TLCAN consolidó la visión del cine como industria cultural, a través de un conjunto de políticas neoliberales que comprometían la apertura de los mercados en términos de alcance, consumo y competitividad. Sin embargo, la recepción de una agenda transnacional trastocó la crisis que acarrea el cine mexicano desde la segunda mitad del siglo XX. El ímpetu que planteaba la acogida del mercado global representó para la industria nacional el nacimiento de un sesgo corporativo y de mercado. El déficit de financiamientos públicos dibujó una curva a la baja para la producción de cine mexicano y, además, facilitó el acaparamiento de la exhibición y distribución por parte de la iniciativa privada. Con exigua competencia local, el progreso de la industria cinematográfica se proyectó a través de la inversión e incursión extranjera y no pública en México, sin fortalecer o endurecer con certeza a un sector de por sí debilitado. Con la firma del Tratado, el cine mexicano comenzó a perder empleos relacionados con la producción cinematográfica (de 50,000 familias a 5,000), así como su presencia en otros mercados que redujeron el consumo de producciones mexicanas (Rosas, 2017, p. 47).

Esta estrategia se continuó con el decreto de la LFC, hoy en día vigente, en el que se establecieron los parámetros legales del manejo de la industria.¹ Entre ellos, las pautas que sortearon el rumbo de la exhibición existente como lo fue la libre tasación de los precios al público, la cual condujo al aumento en el costo de las entradas tamizando el perfil económico de las audiencias (Gobierno de México, 1992, Art. 20). Los flancos de la economía política neoliberal fueron secundados por un marco reglamentario distendido a favor de la inversión del capital extranjero, a pesar de disminuir la presencia del cine nacional en el mercado doméstico. La promoción de las industrias culturales apareció dentro de estos planes paliativos al subdesarrollo, inflando la retórica de la modernidad, en tanto que prometían salvar a la economía nacional en términos de intercambio y negociación *horizontal* con los mercados globales del norte.

¹ Su última reforma se realizó el 22 de marzo de 2021.

La aspiración por una economía neoliberal configuró lo que Edgardo Lander llama *utopía del mercado total*, como «el imaginario de acuerdo con el cual los criterios de asignación de recursos y de toma de decisiones por parte del mercado conducen al máximo bienestar humano y que por ello es tanto deseable como posible la reorganización de todas las actividades humanas de acuerdo a la lógica del mercado» (2002, p. 52). La globalización en México no se instaló únicamente como una propuesta económica, sino que reestructuró el orden de la realidad social. Planteó disminuir las fronteras sociales polarizadas con las grandes industrias y, a su vez, desvanecer la brecha histórica de rezago económico desde una ajustada panorámica comercial. La entrada del cine mexicano a esta visión acentuó las asimetrías de un sector voluble a las condiciones políticas y económicas. Las compañías privadas reorganizaron las formas de acercarse y ver el cine. Las audiencias fueron reconfiguradas dentro de un perfil de mercado que medió tanto su accesibilidad como la oferta cinematográfica disponible. A pesar de estas limitaciones, el público abrazó las nuevas formas de operación y creció paulatinamente con los años. Sus preferencias se fueron modelando, generando prácticas de consumo y patrones de interacción social específicos. Los éxitos globales de Hollywood fueron dibujando curvas dominantes y sus cuotas de recaudación se dispararon acaparando la distribución y exhibición en el país.

La definición del cine y su economía política se fueron ciñendo a un sistema histórico, político y epistémico alineado a la retórica de la modernidad y economía del mercado que se consignaron desde finales del siglo XX. El giro neoliberal afianzó la definición del cine como mercancía y propició la dependencia económica en los productos mediáticos y culturales. Aquí, por lo tanto, observamos al material cinematográfico dentro de un conjunto de conocimiento que involucró estándares de operación globales, los cuales terminaron por someter a las producciones locales al currículo neoliberal.

SERPIENTES Y ESCALERAS DEL CINE MEXICANO

Con la entrada en vigor del nuevo tratado comercial entre México, Estados Unidos y Canadá (T-MEC) de la Cuarta Transformación, el panorama del cine mexicano se ha tornado más difuso. Los recientes ajustes al TLCAN acabaron con las tentativas de reforma sobre el tiempo de exhibición total de cine mexicano en las carteleras locales. El Tratado de 1994 disponía de un 30% de la exhibición a las producciones domésticas, al contrario de la LFC que decretaba su reducción hasta un 10%. Esta discordancia generó inconformidad para la comunidad cinematográfica del sector nacional, siendo notorio un apoyo federal disminuido frente a las resoluciones multilaterales. Asimismo, facilitó las condiciones para la importación y el flujo del mercado global en el territorio nacional, a la vez que abrevió la proximidad del material mexicano con sus audiencias. A pesar de los muchos reclamos y demandas en torno a esta desavenencia, las actuales medidas del T-MEC restringen la duración de las obras oriundas frente al público a un 10%.²

² En 2019, el 86% de los estrenos fueron producciones y coproducciones estadounidenses (IMCINE, 2019, p. 75).

Este contrapunto es relevante si se considera que la distribución y exhibición son primordiales en el funcionamiento de la industria. Sin embargo, sus formas de operación nacionales han generado diferentes sesgos para la participación en el mercado. Sin ser exhaustivos o exclusivos de otros existentes, aquí referimos algunos:

Primero, el giro comercial y la distribución. A pesar de no ser de los géneros que más se crean en el país, en 2019, la comedia y la comedia romántica se fortalecieron con un alto porcentaje de asistencia en sala (87,49%) y recaudaciones anuales (87,52%) concentrados en 27 películas. El drama encabezó las prioridades de realización con 40 producciones, entregando cifras significativamente más bajas de admisión (4.94%) e ingreso (5.34%) (IMCINE, 2019, p. 63). La amplia oferta que ofrece el drama se tradujo en una apuesta que no encontró una holgada preferencia del público y, por lo tanto, tampoco canales más efectivos de distribución y exhibición.

Por el contrario, la comedia fue minada por las grandes compañías consolidando una tendencia de consumo. Por ejemplo, Videocine destacó por su ejercicio de colocación de películas de ese género en el mercado doméstico a la par de las grandes compañías estadounidenses. Esta estrategia disminuyó la incertidumbre financiera de la compañía en la apuesta de la exhibición y la taquilla, acaparando las pantallas disponibles con los estrenos que tuvieron más asistentes en 2019. De esta manera, incrementaron significativamente sus ingresos con respecto a otras distribuidoras. El itinerario comercial dominó la lista de las películas más populares en ese mismo año. Por lo tanto, la rentabilidad del cine mexicano se configuró en una disposición particular de giro, género y distribución para colocarse dentro del mayor índice de exposición y audiencia.

Segundo, exhibición y cronograma de estrenos. La preeminencia de la distribución comercial hizo mancuerna con el cerco de la exhibición, fijando la participación del cine a determinados participantes de la industria. Después de Videocine, además de posicionarse en México como *major* de exhibición, Cinépolis figuró dentro de las empresas con mayor número de estrenos y pantallas designadas, así como segunda en la lista de distribuidoras con más afluencia del público (IMCINE, 2019, p. 74). De modo que la distribución y la exhibición estuvieron asidas por compañías específicas del sector privado y la orientación comercial, dejando de lado a las iniciativas públicas e independientes.

Aunado a lo anterior, la programación de las carteleras estuvo guiada por las tendencias del mercado global que favorecieron a los *blockbusters* del momento. De acuerdo a las cifras del IMCINE, en 2018 y 2019, abril y junio fueron los meses con más asistencia, en correspondencia con el estreno de los dos películas más taquilleros de los mismos años (*Avengers: Infinity War* (Anthony Russo y Joe Russo, 2018) y *Los increíbles 2* (Brad Bird, 2018); *Toy Story 4* (Josh Cooley, 2019) y *Avengers:*

Endgame (Anthony Russo & Joe Russo, 2019)) (IMCINE, 2018, p. 36; IMCINE, 2019, p. 59). Mientras tanto, las cintas mexicanas fueron exhibidas fuera del itinerario prospectivo de más afluencia. Es decir, sin el remolque económico que representó la proyección simultánea con los grandes *hits*. Esta estrategia rindió frutos para *Ya veremos* (Pedro Pablo Ibarra, 2018) que pudo alzarse a la cabeza de más asistencia presentándose durante el verano del 2018 sin contrapartes; del mismo modo, para la mayoría del top de películas del 2019.³ El calendario de la exhibición reforzó la amalgama del escenario comercial, estableciendo plazos de inserción para el cine mexicano a expensas de evitar el acaparamiento de las pantallas y estrategias publicitarias de las producciones hollywoodenses.

Tercero, recaudación. De acuerdo con Hinojosa, hay una asimetría en la distribución de los ingresos para el cine mexicano. En sus palabras: «el exhibidor se queda con el 50-60% menos impuestos, el distribuidor con el 30% correspondiente a la recuperación de gastos más comisión, y el productor recibe, en el mejor de los casos, un 10%. Sólo tratándose de un éxito de taquilla este porcentaje podría representar una ganancia» (2014, p. 97). Las compañías dedicadas simultáneamente a la distribución y exhibición comercial, como Cinépolis, retenían el mayor porcentaje de la taquilla. La disonancia en la repartición de ingresos es en sí misma un efecto del sistema en el que opera el cine mexicano. La presión que ejercen las *majors* y la esfera comercial sobre las exhibidoras, productoras o distribuidoras alternativas o independientes marcan el límite para una industria diversa y equitativa. Más aún, con la disminución de los estímulos destinados a la producción y apoyos a festivales promovida por la Ley de Austeridad Republicana, el panorama nacional se extendió una tendencia más oblicua hacia las parcelas privadas y comerciales.

Cuarto, centralización. De acuerdo con María Novaro, en los últimos años, 94% de los apoyos otorgados por el IMCINE quedaron en manos de productoras de Ciudad de México (Quiroga, 2019).⁴ En 2020, se configuró la Red Nacional de Cinematografías Estatales en conjunto con otras agrupaciones, como Cines Mutantes y Formación Comunitaria, entre otras, a través de la cual se manifestó la inconformidad al otorgamiento y repartición de recursos, exigiendo mejores condiciones para la formación, producción y exhibición en toda la República. Un ejemplo que ha marcado una estrategia puntual para descentralizar la producción audiovisual ha sido el estado de Jalisco, con la creación de un Fideicomiso y una Comisión de Filmaciones (COFIEJ). El 21 de octubre de 2020 presentó la propuesta de la Ley de Filmaciones del Estado de Jalisco, la cual intentaría posicionar a la

3 A excepción de *No manches Frida 2* (Nacho G. Velilla, 2018), aunque se estrenó semanas antes que *Avengers: Endgame* (Anthony Russo y Joe Russo, 2019), se exhibió a la par de la saga.

4 En 2019, el 42% de las realizaciones se filmaron en la Ciudad de México, o sea 92 de 216 producciones. Asimismo, se realizaron 618 cortometrajes de los cuales 214 fueron hechos en la capital (IMCINE, 2019, p. 44).

entidad como “la capital del cine en Latinoamérica”. Plan que implicaría detonar la derrama económica para consolidarlo como potencia en materia audiovisual (Ibarra, 2020).⁵

Estos cuatro puntos forman parte de una lista parcial de discrepancias económicas y políticas sobre el funcionamiento de la industria, el cual se ha visto dispensado por la legislación que se mantiene desde principios de 1990. Las pocas reformas a la LFC no han representado cambios estructurales, sino que se han mantenido predisuestas a un crecimiento desigual, aún con la publicación de su Reglamento en 2001.

Ahora bien, el aumento en la producción de material audiovisual se hizo posible a través de diferentes tácticas de financiamiento público, como la creación del Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión y la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional (Eficine), el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine) y el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine). Los dos últimos funcionaron de manera independiente contribuyendo con un gran número de producciones, independientes y comerciales. Ambos instrumentos federales habían sido resultados del rescate del cine mexicano ante la escasez de producción después de los primeros años del TLCAN, los cuales al 2018 junto al Eficine habían conseguido financiar a más de la mitad de los películas realizados en ese año (99 de 186) (IMCINE, 2018, p. 24).

El 29 de septiembre de 2020 la Secretaría de Cultura, a través del IMCINE, informó sobre la extinción de todos los fideicomisos (Gutiérrez, 2020; Vértiz, 2020). Este cambio, por un lado, representó una fuerte crisis para la producción audiovisual nacional y, por otro, prometió otras condiciones en las que primara la descentralización en un nuevo programa llamado Fomento al Cine Mexicano (Focine), en sustitución del Fidecine y Foprocine.⁶

El valor potencial de los productos cinematográficos se vio orientado por los fines comerciales, a manera de subsistir como industria *sustentable* en el esquema capitalista. Su protección, estímulo y promoción como un recurso autóctono y emulsionante de las identidades e imaginarios nacionales apareció en desventaja ante las promesas del mercado global. Las retóricas y discursos que se desplegaron de manera vertical desde el gobierno han inferido que la cultura debe capitalizarse en las vías hacia el desarrollo, el cual se entiende como factor potencial para la atracción de capital y flujo del mercado.

⁵ Del mismo modo, la formación cinematográfica también está centralizada, ya que 70 de los 216 programas educativos se encuentran localizados en la Ciudad de México (IMCINE, 2019, p. 48).

⁶ Se espera que agregue más diversidad de producción a nivel nacional, con énfasis en historias locales e integrando a grupos y comunidades indígenas y afrodescendientes. Sus resultados a mediano y largo plazo determinarán su grado de aporte al ejercicio de descolonizar al cine mexicano.

“Lo que importa no es la economía o la política o la historia, sino el conocimiento.”

Walter Dignolo y Catherine Walsh (2018)⁷

LA LENTE DECOLONIAL

El cine mexicano desde la línea institucional, con el soporte de la inversión privada, ha promovido un desarrollo dentro de los márgenes de operación neoliberal. La visión de los mayores tahúres del mercado ha encontrado afinidad y beneficio en la prédica y regularización federal, en términos legislativos y administrativos. Esta mutua conformidad está anclada a la idea de subdesarrollo y sus medidas prospectivas como el proceso de modernización socioeconómica. Sin embargo, subsanar, o *salvar*, al cine mexicano mediante la apertura del mercado y flexibilidad para la inversión privada y extranjera ha significado paradójicamente su detrimento. La afiliación a la modernidad como retórica hegemónica ha exigido la sujeción a pautas específicas de operación y alcance taxativo de la industria filmica, como referiremos en los siguientes puntos.

UNO. ENFOQUE MODERNO-COLONIAL

Entender al cine desde la óptica capitalista compromete un fundamento epistémico, una construcción discursiva de sus beneficios, medios y operaciones. La industria cinematográfica moderno-colonial se plantea como una conjunción teórica y no enteramente económica. De acuerdo con Aníbal Quijano, la colonialidad del poder se refiere a un patrón consustancial a la modernidad, el cual engendra una meta-narrativa de la historia, entre otras cosas. Este relato, a su vez, decreta la dirección *lineal* del progreso humano con carácter universalista y esencialista (2014, p. 285). Es decir, *comprender* que la vía neoliberal es la *única* inherente para el desarrollo es síntoma de un estado de colonialidad latente, el cual suprime tanto diferentes formas de conocimiento como rutas alternativas para la apreciación del cine.

La colonialidad se cierne en cuatro dimensiones: el poder (a), el ser (b), el saber (c) y la naturaleza (d). Todas forman una matriz que dirige la economía y política (a), la subjetividad y sexualidad (b), el conocimiento (c) y los recursos naturales (d) (Mignolo, 2010, p. 11). Estas distinciones son relevantes si pensamos que en gran medida dan sentido a la realidad y, por tanto, a la interpretación de todas sus manifestaciones culturales y mediáticas. El cine está mediado por este enjambre relacional del poder. El apego a la retórica de la modernidad, a través de la coalición a las políticas económicas neoliberales, asienta tanto condiciones de consumo como de saber embebido.⁸

⁷ “What matters is not economics, or politics, or history, but knowledge” (Mignolo & Walsh, 2018). Traducción propia.

⁸ Como lo explica Quijano: “La colonialidad, en consecuencia, es aún el modo más general de dominación en el mundo actual, una vez que el colonialismo como orden político explícito fue destruido. Ella no agota, obviamente, las condiciones, ni las formas de explotación y de dominación existentes entre las gentes. Pero no ha cesado de ser, desde hace 500 años, su marco principal. Las relaciones coloniales de períodos anteriores probablemente no produjeron las mismas secuelas y sobre todo no fueron la piedra angular de ningún poder global” (1992, p. 14).

Para ir más a profundidad, nos extenderemos en dos puntos: [1] la universalidad epistémica de la modernidad y [2] la exterioridad decolonial.

[1] La universalidad del conocimiento sustenta un *corpus* que omite la heterogeneidad de saberes dentro de las epistemologías estadounidenses y eurocentradas. De acuerdo con Quijano, la visión organicista de la sociedad impregnó la realidad de un sentido sistemático de totalidad corpórea y relacional con el poder colonial; del cerebro (poder/centro) a las extremidades (otros/periferia), cada parte necesaria para el funcionamiento de la vida capitalista. Según el autor, esta percepción de la sociedad como ente estructural y funcional, asimismo, instituyó un orden rectilíneo de la historia y noción del crecimiento socioeconómico modernas. Por lo tanto, condujo a una base epistémica de manera vertical y homogénea: «como un continuum evolutivo desde lo primitivo a lo civilizado; de lo tradicional a lo moderno; de lo salvaje a lo racional; del precapitalismo al capitalismo, etcétera.» (1992, p. 18). La cláusula que implica formar parte de esta totalidad involucra ser parte utilitaria del cuerpo concreto. O sea, compromete reconocer e internalizar esta retórica como *fundacional*. En este caso, permite institucionalizar modelos de operación que marquen rutas aspiracionales para los sectores audiovisuales subalternos y/o emergentes.

La totalidad del conocimiento moderno subyace dentro de la *naturalidad* construida del sistema capitalista neoliberal. Este carácter esencialista ha permeado la toma de decisiones administrativas y legislativas. El cerramiento de oportunidades que favorecen al giro comercial colabora con la visión lineal y estandarizada del tratamiento y manejo del cine. El alto consumo de las tendencias del mercado global han producido una quimera de horizontalidad en las que se consume el mismo producto mediático que en el *centro* y desde el mismo. Entonces, la *naturalidad* con la que el meta-relato de la modernidad, en tanto su planteamiento universal, se adueña del rumbo del cine [y las industrias culturales], también con un panorama prospectivo a su estado actual.

[2] La noción de exterioridad se refiere a un posicionamiento *radical* epistémico fuera de la lógica rectora. Es decir, está asociada a la idea de un lugar *otro* de la totalidad de la modernidad, la cual emerge en la latencia de lo que aún no existe, como lo explica Boaventura de Sousa Santos a través de la idea de lo Todavía-No.

Objetivamente, lo Todavía-No es, por un lado, capacidad (potencia) y, por otro, posibilidad (potencialidad). Esta posibilidad tiene un componente de oscuridad u opacidad que reside en el origen de esa posibilidad en el momento vivido, que nunca es enteramente visible para sí mismo; y tiene también un componente de incertidumbre que resulta de una doble carencia: el conocimiento apenas parcial de las condiciones que pueden concretar la posibilidad y el hecho de que esas condiciones sólo existan parcialmente [...] la ampliación del presente implica la contracción del futuro, en

la medida en que lo Todavía-No, lejos de ser un futuro vacío e infinito, es un futuro concreto, siempre incierto y siempre en peligro (2011, p. 33).

Lo Todavía-No supone incertidumbre y, a su vez, posibilidad. Es un tipo de exterioridad inacabada y no discursiva, que cuestiona la diégesis resuelta del desarrollo y la disposición social del uno/otro. Esta noción no se arraiga en las versiones antagonistas al centro, sino en un proyecto de construcción en proceso. Esta emergencia es necesaria para abrir brechas epistémicas, así como para engendrar un posicionamiento que observe y construya desde el lado *otro* de la frontera. Aquí, esta exterioridad funciona para cuestionar la forma dogmática y esencialista de tratar y manejar al cine. La emergencia de ver, pensar y administrarlo desde un exterior *otro* recae en la pertinencia de lo Todavía-No.

DOS. COLONIALIDAD DE MEDIOS

Con base a lo anterior, formulamos y proponemos el término de “colonialidad de medios” para identificar y referirse a las prácticas que inciden dentro del flujo información, a su vez, permeadas de discursos que condicionan la entrada o salida del desarrollo moderno-colonial. Esta categoría enmarca un estado de dispersión mediática preeminente, ligada tanto a la utopía de una economía de mercado como a las apologías que mantienen al margen el conocimiento vernáculo. Su apropiación institucional ha empapado la escalera administrativa del cine mexicano al poner el acento en su crecimiento industrial y comercial.

Como se ha dicho, el manejo de los medios audiovisuales, en específico del cine mexicano, se ha nutrido de esta meta-narrativa gobernadora en los controles administrativos, giros comerciales y diferentes iniciativas públicas y privadas. La colonialidad de medios se encuentra albergada en el sistema óseo de la práctica cinematográfica desde la legislación, los fideicomisos y estímulos, el acaparamiento del mercado y alto consumo comercial. La totalidad de la modernidad se expresa en diferentes niveles de la comprensión del cine, a manera de ideología que guía el camino hacia los altos estándares globales, a pesar de que también imposibilite la competitividad o diversidad del mercado. El cine nacional ha adoptado la retórica global moderno-colonial, así como ha acogido la estructura desigual del progreso capitalista. La mimesis como uno de los efectos de la colonialidad de medios aparece aquí como la copia fiel de una representación de industria exitosa por lucrativa y dominante. El *american dream*⁹ del cine mexicano surge dentro de un paraje “ideal” en el que las condiciones del capitalismo permiten el crecimiento igualitario de los mercados locales. No obstante, como se ha visto, la apertura al *globalismo visual* ha significado la marcada definición del mercado de exhibición y distribución, así como el beneficio para compañías con alta presencia comercial

⁹ Sueño americano

en México. En suma, la colonialidad de medios impide ver la emergencia de lo Todavía-No como oportunidad extrínseca al modelo neoliberal. El cine mexicano se ha casado con la idea del desarrollo esencialista, pero en su apropiación ha engendrado una industria periférica que ha sometido sus probabilidades otras.

CONCLUSIONES

El cine mexicano se encuentra en una paradoja: a pesar de que el número de realizaciones hechas en México haya ido en aumento, las cuotas de recaudación se tendieron hacia el material extranjero. Como se vio a lo largo del texto, esta situación presentó diferentes contrasentidos hilvanados con las políticas económicas, públicas y culturales que se sumaron a la premisa de entender al cine como mercancía. Aunque sea una industria que ha sido sofocada por el material importado, el IMCINE ha reportado aportes económicos importantes a los sectores culturales y audiovisuales mexicanos. Esto infiere un modelo dependiente a las tendencias globales y no a uno sustentable de producción local.

La visión de las instituciones administrativas de la cultura, con base a los apoyos otorgados que lograron subsidiar a la mayoría de las realizaciones por año, proyectó un croquis focalizado en la realización de cine mexicano. Esta posición entró en tensión con los manejos legales que no han favorecido su exhibición dentro del territorio nacional, padeciendo un *síndrome de archivo* para el material de escaso movimiento o exhibición.¹⁰ Por lo tanto, a pesar de que se concentraron en producir, no se encontró la congruencia necesaria para su mayor visibilidad. Esta postura fomenta la ilusión del cine mexicano como un proyecto central para el desarrollo económico y cultural. Sin embargo, el plan neural que ordena al cine actualmente es su capacidad de inmersión y adecuación a la agenda neoliberal.

Sin embargo, a pesar de estas limitaciones hacemos visibles los esfuerzos que desde el cine independiente, comunitario, emergente y prácticas otras realizan para fortalecer el significado del cine como conocimiento y sentido. De esta forma, reconocemos iniciativas como: Ojo de Agua Comunicación, Campamento Audiovisual Itinerante, La Sandía digital, Cines Mutantes, Colectivo Los Ingrávidos, Laboratorio Experimental de Cine y Clúster Audiovisual Aguascalientes México, por nombrar a algunas de la última década.

10 Síndrome de archivo alude a la acumulación de un alto número de producciones cinematográficas que no alcanzan los circuitos de exhibición y distribución, resultado de una instrumentación contradictoria de los estímulos y regulaciones federales. Si la exhibición y distribución en el país están dominadas por el sector privado, sin una regulación estricta en el tenor de la competencia a pesar de que el apoyo institucional se focalicé en producir, un gran porcentaje del material tendrá dificultades para mostrarse ante el público con el acaparamiento de pantallas dominante, sobre todo si no se ciñe a los sesgos de género y giro comercial. Por lo tanto, en gran parte transmuta al casillero, repertorio o índice.

Asimismo, la colonialidad de medios está atravesada por las diferentes dimensiones de la colonialidad del poder. El replanteamiento teórico que proponemos surge desde la propuesta del conocimiento-situado, como metodología de producción propia, que de manera horizontal genere redes epistémicas de representación (visualidad) y narración (oralidad). Aún más específico, sugerimos la *producción-situada* como acción constituida descolonizadora. Los resultados pertenecen al indeterminado Todavía-No; no obstante, otro: abierto, plural y situado en la realización sustentable y propia. En esta latencia, remitimos dos proposiciones que favorezcan una comprensión *otra* del cine:

Construir e impulsar la producción-situada como metodología para fomentar la realización y formación local, la diversidad de narrativas y lenguajes, así como la aparición de plataformas otras de exhibición.

Un reajuste legislativo que incluya la descentralización geopolítica e institucional del cine, además de una vigilancia cercana de las prácticas monopólicas a favor de la competencia justa y la defensoría de las audiencias.

REFERENCIAS

Comisión de Filmaciones del Estado Jalisco (COFIEJ) (2020). *Filma en Jalisco*. Recuperado de <https://filmaenjalisco.com/#>

de Sousa Santos, B. (2011). Epistemologías del Sur. Utopía y Praxis Latinoamericana, 54, 17-39.

Gobierno de México (1992). *Ley Federal de Cinematografía (LFC)*. México: Cámara de Diputados.

Gutiérrez, V. (02 de mayo de 2020). Reducen apoyos del cine mexicano. *El Economista*. Recuperado de: <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Reducen-apoyos-al-cine-mexicano-20200502-0001.html>

Hinojosa, L. (2014). Economía política del cine mexicano: dos décadas de transformaciones. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, pp.94-102.

Ibarra, J. (22 de octubre de 2020). Buscan hacer de Jalisco la capital del cine de América Latina. *La Jornada*. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/espectaculos/2020/10/22/buscan-hacer-de-jalisco-la-capital-del-cine-de-america-latina-6486.html>

Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) (2019). *Anuario estadístico de cine mexicano 2019*. México: Secretaría de Cultura / IMCINE.

Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) (2018). *Anuario estadístico de cine mexicano 2018*. México: Secretaría de Cultura / IMCINE.

Lander, E. (2002). La utopía del mercado total y el poder imperial. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 8(2), 51-79.

Mignolo, W. y Walsh, C. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press.

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del signo.

ARTÍCULOS

Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 285-327). Buenos Aires: CLACSO.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.

Quiroga, R. (22 de agosto de 2019). Jalisco e Imcine firman acuerdo para impulsar la cinematografía. *El Economista*. Recuperado de: https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Jalisco-e-Imcine-firman-acuerdo-para-impulsar-la-cinematografia-20190822_0050.html

Rosas, A. (2017). *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. Gedisa Editorial, UAM Iztapalapa.

Vértiz, C. (02 de mayo de 2020). Foprocine y Fidecine, una boda por decreto. *Proceso*. Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/628372/foprocine-fidecine-decreto>