



Diversidad cultural en la Muestra Internacional de Obras Audiovisuales sobre Patrimonio Cultural Inmaterial en México

Diversidade cultural na Mostra Internacional de Obras Audiovisuais sobre Patrimônio Cultural Imaterial no México

Cultural diversity in the International Showcase of Audiovisual Works on Intangible Cultural Heritage in Mexico

Juan Carlos Domínguez Domingo¹

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México
<https://orcid.org/0000-0001-6430-5733>

Resumen: Este artículo tiene como objetivo estudiar la diversidad cultural en las obras seleccionadas durante cuatro ediciones de la Muestra Internacional de Obras Audiovisuales sobre Patrimonio Cultural Inmaterial. Esta aproximación se acompaña de una reflexión sobre los conceptos y metodologías que se han desarrollado por parte de la UNESCO para ponderar la diversidad cultural en la industria cinematográfica en el mundo. Se concluye, a partir de revisar algunos datos de los estudios de la UNESCO y los originados de la Muestra, la importancia que suponen los festivales cinematográficos como una alternativa para ampliar y hacer posible los derechos ciudadanos por acceder a una diversidad cultural en el sector cinematográfico y audiovisual.

Palabras clave: Diversidad cultural; Patrimonio cultural inmaterial; Convergencia digital; Festivales cinematográficos.

Resumo: Este artigo analisa a diversidade cultural nas obras selecionadas ao longo das quatro edições da Mostra Internacional de Obras Audiovisuais sobre Patrimônio Cultural Imaterial. Essa abordagem é acompanhada por uma reflexão sobre os conceitos e metodologias que foram desenvolvidos pela UNESCO para avaliar a diversidade cultural na indústria cinematográfica no mundo. Com base na revisão de estudos da UNESCO e em dados gerados pela Mostra, o trabalho destaca a relevância dos festivais de cinema como alternativas fundamentais para ampliar o acesso dos cidadãos à diversidade cultural no setor cinematográfico e audiovisual.

Palavras-chave: Diversidade cultural; Patrimônio cultural imaterial; Convergência digital; Festivais de cinema.



Abstract: This article aims to study the cultural diversity in the works selected during four editions of the International Exhibition of Audiovisual Works on Intangible Cultural Heritage. This approach is accompanied by a reflection on the concepts and methodologies that have been developed by UNESCO to assess cultural diversity in the film industry worldwide. It concludes, based on a review of some data from UNESCO studies and those originating from the Exhibition, the importance of film festivals as an alternative to expand and make possible the rights of citizens to access cultural diversity in the film and audiovisual sector.

Keywords: Cultural diversity; Intangible cultural heritage; Digital convergence; Film festivals.

Introducción

El objetivo de este artículo es reflexionar y discutir la importancia que tienen los eventos cinematográficos – en este caso, la Muestra Internacional de Obras Audiovisuales sobre Patrimonio Cultural Inmaterial – para ofrecer una mayor diversidad cultural a sus públicos, los cuales se encuentran dentro de un ecosistema audiovisual en el que predominan, como en otras partes del mundo, obras cinematográficas provenientes de las industrias cinematográficas hegemónicas del norte global. Para ello, se propone describir y analizar las obras seleccionadas a partir de las metodologías utilizadas en estudios realizados por Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Sin ser el propósito central del estudio, se describe brevemente la estrategia de curaduría y programación de las obras.

La Muestra cuenta, hasta el momento, con cuatro ediciones realizadas entre 2018 y 2022 en la Ciudad de México, con pausa en los años de pandemia. Surge como un festival de cine con la intención de dar a conocer, tanto a especialistas como al público en general, obras audiovisuales de diferentes duraciones y formatos, realizadas en variados escenarios de la producción audiovisual, cuyas temáticas y narrativas giran en torno al Patrimonio Cultural Inmaterial.

De acuerdo con la UNESCO, el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) comprende:

[...] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes – que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por



las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2003).

En ese contexto, las obras que se presentan en la Muestra tienen que plasmar en sus contenidos algunos de los cinco ejes en los que dicho patrimonio se manifiesta: 1) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural; 2) artes del espectáculo; 3) usos sociales, rituales, y actos festivos; 4) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, y 5) técnicas artesanales tradicionales (UNESCO, 2003).

Entre la gran diversidad de obras recibidas se encuentran desde películas realizadas por empresas productoras audiovisuales con recursos humanos, técnicos y tecnológicos; obras institucionales con recursos para la producción; trabajos de asociaciones civiles y grupos culturales con esquemas de producción independiente; así como de comunidades que se han apropiado de instrumentos y dispositivos tecnológicos digitales para salvaguardar, registrar, compartir, difundir y reproducir en imagen en movimiento las diversas expresiones culturales. El uso extendido de instrumentos tecnológicos ha permitido una mayor democratización y acceso para realizar videos digitales y obras audiovisuales, pero sobre todo ha abierto el camino para que las personas puedan hacerlo con el lenguaje y construcciones narrativas propias, aunque sigue habiendo muchos obstáculos para obtener difusión y darse a conocer.

La creación de la Muestra responde a la necesidad de contar con un espacio internacional para exhibir obras audiovisuales relacionadas con el PCI. Entre sus objetivos se encuentran los siguientes: fomentar la programación de contenidos en circuitos de exhibición alternativos y culturales; difundir y dar a conocer al público obras audiovisuales provenientes de todo el mundo; construir puentes entre programadores de muestras y festivales de cine en México y en el extranjero con los materiales presentados en la Muestra; facilitar acceso equitativo a las obras y contenidos audiovisuales en la oferta y flujo de los bienes y servicios culturales; incentivar la creatividad y la diversidad de las expresiones culturales en espacios de exhibición pública; promover la difusión de ideas y formas de ver el mundo generando espacios de reflexión acerca de obras audiovisuales relacionados con temáticas que giran en torno al PCI.

A lo largo de sus cuatro ediciones, la Muestra ha sido impulsada por la Cátedra UNESCO de Investigación sobre Patrimonio Cultural Inmaterial y Diversidad Cultural, en colaboración con el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México (CRIM-UNAM), y la Secretaría de Cultura del Gobierno de México a través de la Cineteca Nacional. Investigadores del CRIM conforman el comité organizador de la Muestra, así como diversos comités de selección. Son estas personas las que se dan a la tarea de gestionar la convocatoria anual y de elegir, de acuerdo a los lineamientos de la misma y de los componentes del Patrimonio Cultural Inmaterial, las obras que participan.

Desde la primera edición se acordó que, al ser el objetivo de la Muestra la divulgación y difusión de las obras, se mantendría un carácter no competitivo y se daría prioridad a obras que no hubieran sido exhibidas en México o, en caso de ser obras nacionales, en la Cineteca Nacional. La primera edición estuvo compuesta por 16 obras audiovisuales (12 cortometrajes y medimetrajes, y 4 largometrajes); la segunda, por 18 (13 cortometrajes y medimetrajes, y 4 largometrajes); la tercera, también por 18 (16 cortometrajes y 2 largometrajes), y la cuarta, por 16 (11 cortometrajes y medimetrajes y 5 largometrajes). En todas las ediciones, la exhibición se llevó a cabo durante el fin de semana (sábado y domingo), con programas que contenían desde recetas de cocina tradicional de comunidades originarias del centro de México hasta documentales sobre la mezcla de la música tradicional africana con géneros musicales contemporáneos como el rap y el hip hop. Cada edición inició con una mesa de expertos sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial para conversar con algunos de los creadores de las obras seleccionadas en la Cineteca Nacional, con excepción de la tercera, que se realizó por medio de *YouTube* a través del canal del *CRIM-UNAM*.

La Muestra no se organiza cada año en los mismos meses, ya que depende de los espacios de programación disponibles en la Cineteca Nacional. Una vez establecidas las fechas, se buscan alianzas con otros medios para que las obras se exhiban el mismo fin de semana en que se lleva a cabo la Muestra en el recinto principal. Tal fue el caso de las dos primeras ediciones que contaron con el apoyo de la, ya discontinuada, plataforma digital *FilminLatino* del Instituto Mexicano de Cinematografía, y la tercera edición de 2021, transmitida por el también desaparecido canal de televisión *La Octava*, con cobertura en el área Metropolitana de la Ciudad de México y en su señal por cable a distintos estados de la república.

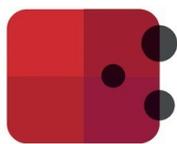
Con el propósito de difundir toda clase de obras que aborden los diversos ejes del PCI, la convocatoria se dirige a empresas productoras de cine y audiovisuales,

realizadores independientes, asociaciones y organizaciones civiles, instituciones públicas y privadas de cualquier nacionalidad, y a ciudadanos mayores de edad. La inscripción considera toda clase de obras habladas en cualquier lengua (subtituladas al español o al inglés), así como todas las categorías –ficción, documental, animación, mixtas– en toda clase de soportes, tanto analógicos como digitales. Hasta ahora, la Muestra ha recibido 66 obras provenientes de 18 países en 34 lenguas de todos los continentes.

Diversidad cultural y medios audiovisuales

La Convención de la UNESCO sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, aprobada en 2005, tiene dos ejes rectores: por un lado, reconoce a los países en su soberanía y su derecho a legislar para proteger su diversidad cultural frente al exterior; por otro, impulsa la formulación de políticas culturales que permitan preservar y fomentar la diversidad cultural al interior de cada nación (Bustamante, 2017). Así, desde inicios del siglo XXI, la diversidad contribuye al orden mundial al propiciar la convivencia entre las personas de distintas procedencias culturales en un mundo interconectado por los medios de comunicación. En ese contexto, la tecnología está democratizando el acceso a la información, pero también la posibilidad de crear contenidos audiovisuales por grupos y personas que, previo a esta etapa, sólo podían contemplar las realidades recreadas por otros.

Si bien la Convención del 2005 vino a darle gobernanza al intercambio internacional de los bienes y servicios audiovisuales, el análisis que realizaron Albornoz y García Leiva una década después sobre los efectos reales de su implementación, reveló profundas desigualdades en el sector: Estados Unidos y los 27 países de la Unión Europea concentraban 86 % de las exportaciones de servicios audiovisuales (Albornoz y García Leiva, 2017). Para contrarrestar esta tendencia y proteger las películas nacionales de las industrias hegemónicas como la estadounidense, a mediados del siglo XX se implementaron cuotas de mercado en las salas de cine (Harvey, 2005). Estas medidas plasmadas en legislaciones y normas se extendieron en muchos países a otros medios como la televisión, y ahora se pretenden implementar también en las plataformas digitales. Sin embargo, distintos análisis e informes que se han generado desde la implementación de la Convención evidencian la dificultad que tienen los gobiernos para proteger sus industrias audiovisuales frente a los convenios comerciales internacionales



en los que se encuentran inmersos. Albornoz y García Leiva (2019) señalan dos grandes obstáculos para conocer en detalle la posición que ocupa la diversidad cultural en las industrias audiovisuales: por un lado, los grandes corporativos restringen información sobre el comportamiento de los algoritmos y buscadores que dan circulación y preponderancia de ciertos bienes y servicios culturales sobre otros, considerando que es una innovación tecnológica que podría develar su éxito en el mercado; por otro lado, las transformaciones vertiginosas de los escenarios digitales apuntan a cambios difícilmente asimilables por las políticas culturales.

Frente a los monopolios que controlan los canales de distribución y exhibición de los contenidos audiovisuales a nivel global, las políticas culturales tienen el reto de crear y conservar espacios alternativos de difusión para mostrar, de manera equitativa, el amplio mosaico de expresiones culturales que están siendo registradas alrededor del mundo. Los festivales se sitúan en un lugar estratégico para la proyección y difusión de películas y audiovisuales para los cuales los espacios y ventanas de exhibición se encuentran prácticamente cerrados. En el caso de los festivales de cine documental, por ejemplo, se ha reiterado la importancia y las posibilidades que tiene este género para promover la diversidad lingüística en contextos multilingües y plurinacionales, al exhibir obras en lenguas originales subtituladas. Se destacan también las estrategias que emplean estos festivales para lograr espacios de traducción cultural que generan la posibilidad de dar a conocer documentales en lenguas minoritarias, además de equilibrar con ello su programación (López-Gómez *et al.*, 2020).

Medir la diversidad cultural

Pensar la cultura como un proceso integral, dinámico e interactivo, en el que se entrecruzan tanto las prácticas sociales cotidianas como las expresiones artísticas por medio de lenguajes y sistemas tecnológicos de comunicación (Williams, 1978), nos ayuda a definir la naturaleza de las obras que se presentan en la Muestra, ajenas a las demandas del mercado audiovisual.

Medir la diversidad cultural en las industrias culturales es una tarea compleja debido a la multidimensionalidad del término y la dificultad de encontrar instrumentos homologados (Albornoz, 2017b). En ese sentido, la mayor parte de los esfuerzos proviene del Instituto de Estadística de la UNESCO (UIS, por sus siglas en inglés), creado en 2000, que conjuntamente con expertos de diversos países ha organizado



reuniones y ejercicios para contribuir al desarrollo de dichas herramientas. En un inicio se consideraron modelos relacionados con la biodiversidad, particularmente los propuestos por Andrew Stirling, que se basan en los principios de variedad, equilibrio y disparidad. Fue éste uno de los primeros intentos por medir la diversidad cultural y sus expresiones culturales, que pronto se encontró con la dificultad de construir conceptos, definiciones y variables estables, mensurables y comparables. Al respecto, comenta Albornoz: “es posible apuntar la difícil aplicabilidad del modelo de Stirling en el ámbito de las industrias culturales y las limitaciones del empleo de indicadores estadísticos a la hora de evaluar la implementación de las políticas públicas en cultura y comunicación” (Albornoz, 2017, p. 192).

Fueron al menos dos reuniones realizadas en Montreal en 2007 y en Barcelona en 2008, en las cuales el UIS y expertos de diversos países desarrollaron y exploraron las posibilidades metodológicas para aproximarse a una medición de la diversidad cultural y sus expresiones culturales. En estas fases, las nociones planeadas por Stirling se tradujeron de la siguiente manera: la variedad se referiría a número de tipos culturales, que para este efecto serían todas las expresiones materiales que se derivan de un sector. En el caso del sector editorial, explica Albornoz, serían todos los géneros que se encuentran dentro de la amplia oferta de los libros: libros de literatura, libros de texto, comics, etc. Para el caso del balance, se referiría a cualquier medida que ofrezca datos sobre la proporción en un mercado. En el caso del término disparidad, se consideró que éste no tendría una correspondencia con los ámbitos de la industria cultural. De esta forma, el comité de expertos se propuso trabajar y considerar, sobre todo, los dos primeros principios de Stirling, es decir, los de variedad y balance, reconociendo, no obstante, la dificultad de encontrar indicadores que pudieran ser implementados de manera homogénea en todas las actividades culturales.

En estas reuniones también se avanzó en el reconocimiento de dos facetas de la diversidad cultural: la diversidad suministrada o disponible y la diversidad consumida o aceptada. La primera se refiere a las formas en que las comunidades acceden a las expresiones culturales; la segunda, a la forma en que esa diversidad es apropiada y consumida por las personas. En ese contexto se exploraron conceptos relacionados con la diversidad geográfica, tales como nacionalidad, lengua y origen de los productos y servicios culturales por etnias y otros grupos. Asimismo, se establecieron parámetros para identificar la diversidad en distintos momentos del proceso comprendido entre la producción y el acceso a las expresiones culturales. Se planteó la diversidad cultural entre los creadores y los productores; otra relacionada con la



producción y los servicios derivados de la diversidad anterior, y por último, la diversidad que se encuentra en el momento del consumo. El análisis de estos tres momentos permitiría establecer con mayor precisión quiénes generan y quiénes consumen mayormente bienes y servicios culturales.

Una vez establecidos los principios de la biodiversidad de Stirling para medir la diversidad cultural, se trabajó en su adecuación para las industrias culturales. Especialistas como Ranaivoson propusieron ampliar dichos principios y definir la diversidad cultural como:

[...] un concepto tridimensional. En primer lugar, cualquier forma de diversidad es un mix de variedad, equilibrio y disparidad. En segundo lugar, se debe hacer una distinción entre la diversidad suministrada y consumida, siendo esta última influenciada tanto por los gustos de los consumidores como por la naturaleza de la oferta. En tercer lugar, la diversidad cultural se basa en complejas interacciones entre la diversidad de productores, productos y consumidores (Ranaivoson en Albornoz, 2017, p. 206).

Finalmente, señala Albornoz, en la segunda sesión de trabajo se buscó reconocer las fuentes que permitirían crear estadísticas e índices para la medición. En ese sentido, las realidades contrastadas entre países, la disposición de datos sobre su infraestructura industrial y desarrollo institucional resultarían clave. Durante la sesión, el comité acordó implementar el modelo propuesto por Stirling para realizar estudios en diversos sectores culturales. Bajo este enfoque comenzaron a generarse investigaciones sobre la industria cinematográfica, en particular *UIS Cinema Survey*, una encuesta bienal sobre estadísticas de largometrajes y cine, de la cual se desprende también el análisis de la diversidad cultural.

Estudios sobre la diversidad cultural en la industria cinematográfica

La industria cinematográfica cuenta con un seguimiento estadístico desde hace varias décadas, lo que ha permitido realizar estudios longitudinales y recientes sobre su desarrollo en distintos países y regiones. En ese contexto se enmarcan las

publicaciones del Instituto de Estadística de la UNESCO (UIS), en particular el documento informativo titulado *Diversidad e industria cinematográfica: análisis de la encuesta del UIS del año 2014 sobre las estadísticas de largometrajes*, escrito por Luis Albornoz (2016), del cual haremos uso para fundamentar, más adelante, nuestro análisis de la Muestra. La encuesta fue aplicada en 97 países y se basó en información y cifras de 2012 y 2013; adicionalmente, se retoman datos de los años entre 2005 y 2013 para analizar distintos aspectos del sector cinematográfico en el mundo.

Para la realización del documento, Albornoz consideró varios de los argumentos, conceptos y metodologías generados en los encuentros entre los expertos y el UIS entre 2007 y 2008, así como las reflexiones posteriores sobre la implementación de los métodos derivados del modelo de la biodiversidad de Stirling, sobre todo los relacionados con las industrias audiovisuales que revisan los diversos eslabones del proceso que va desde la producción hasta la exhibición de las obras.

El estudio de la diversidad cultural se llevó a cabo en tres ámbitos:

1) Diversidad de fuentes: se consideran los productores y distribuidores de contenidos, y la mano de obra empleada por las empresas.

2) Diversidad de y en los largometrajes: se incluye diversidad de géneros cinematográficos; diversidad demográfica (diferencias raciales, étnicas y de género de las personas involucradas en los largometrajes); y diversidad de ideas (puntos de vista y perspectivas sociales, políticas y culturales) en los largometrajes.

3) Diversidad de exposición de la audiencia a los largometrajes: comprende diversidad de exposición horizontal (asociada a la distribución de audiencias a través de largometrajes disponibles en un momento determinado) y la diversidad de exposición vertical (asociada a la diversidad de contenidos consumidos por un determinado individuo o grupo social a lo largo del tiempo).

Para evaluar la diversidad cultural en la industria cinematográfica se tomaron en cuenta las siguientes condiciones: a) la capacidad de producción, distribución y exhibición de contenidos audiovisuales no se concentra en un número reducido de agentes, y los contenidos tienen diferentes tipos de propiedad, tamaños y orígenes geográficos; b) los contenidos audiovisuales presentan diferencias en términos de variedad, equilibrio y disparidad en valores, identidades y estéticas; reflejan la multiplicidad de grupos que coexisten en una sociedad dada, y también hacen eco de las culturas foráneas, y c) las personas pueden acceder y elegir una variedad de contenidos audiovisuales, e incluso crearlos y difundirlos.

La industria cinematográfica es un entramado altamente internacionalizado,

donde convergen diversos sectores económicos, tanto locales como globales, que configuran un sistema. Una de las principales características de ese sistema es la concentración del cine hollywoodense, y su gran capacidad de producción y distribución global (dependiendo del país, puede utilizar empresas locales o acudir a sus propias filiales).

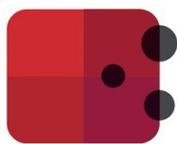
La coproducción, como un esquema de realización de películas, tiene su cuota de diversidad cultural. Se encontró que países con un sistema desarrollado de producción como Estados Unidos y Francia, coproducen largometrajes con otras naciones para compartir territorios e influir en los mercados locales. Los 10 países con mayor número de coproducciones son Francia, Estados Unidos, Alemania, Reino Unido, España, Bélgica, Suiza, Holanda, Italia e Irlanda.

De los 97 países que se consideraron en el informe, que serían los que cuentan con un sector cinematográfico en todos sus eslabones con un nivel de desarrollo medio, destacan cinco con mayor producción en el mundo: India, Reino Unido, China, Estados Unidos y Francia. En 2013, estos países concentraron 52 % de la producción mundial (dividido entre 10 países, esta cifra sube a 64 %).

En el periodo 2005-2013, la producción cinematográfica mundial registró un crecimiento considerable (63.9 %), al pasar de 4 642 películas a 7 610. El porcentaje que representó a los cinco países con mayor producción siempre fue más de 50 % (2005: 59.6 %, 2006: 54.1 %, 2007: 53.9 %, 2008: 52.6 %, 2009: 52.5 %, 2010: 51.7 %, 2011: 51.2 %, 2012: 53.0 %). Países como Camboya, Camerún, Gabón y Nigeria, señala el informe, no fueron considerados en el análisis ya que sus largometrajes fueron realizados en formato de video.

En materia de distribución, el esquema se complejiza, pues las distribuidoras son un agente clave a la hora de propiciar la diversidad en los países donde operan. De acuerdo con el informe, lo que predomina en el panorama internacional es una alta presencia de empresas norteamericanas (también denominadas *majors*), que se establecen localmente como intermediarios para que las películas de Hollywood lleguen a la mayor cantidad de salas cinematográficas en el mundo. Estas empresas son las que propician los estrenos con campañas transnacionales y multimediáticas de las películas de mayor presencia internacional, y participan también de manera importante en los estrenos de mayor éxito de las producciones locales.

Otro caso representativo es “El cine europeo en la era digital”, nombre de la estrategia que dio como resultado un crecimiento considerable en el número de películas al pasar de 1 100 en 2008 a 1 300 en 2012, pero la mayor parte de éstas se exhibió



mayoritariamente en los países de su producción, con escasa distribución transfronteriza. Esta realidad llevó a los países de la Unión Europea a replantear sus estrategias de distribución, tanto en su región como en otros países, con el propósito de impulsar la diversidad cultural y la competitividad de sus producciones. De acuerdo con el análisis, las distribuidoras de los estudios de Hollywood, también allí suelen tener una importante predominancia a la hora de repartir los porcentajes de la taquilla, producto de la venta de entradas a las películas de alta expectativa comercial estadounidenses.

Finalmente, el informe aborda el tema de la diversidad lingüística como un aspecto de la diversidad cultural en la industria cinematográfica. El análisis se hace con base en los principios de variedad, equilibrio y disparidad, contenidos en el modelo de biodiversidad de Stirling. La muestra de este apartado incluye datos de 54 países para el año 2012 y 53 en 2013.

Alrededor de cada lengua existe una serie de atributos culturales que la hacen un vehículo fundamental para la expresión de identidad. En una película, la lengua es un reflejo de la diversidad cultural mundial, que según la UNESCO, incluye más de 6 000 lenguas actualmente habladas en el planeta. Para efectos del estudio, la variedad se referiría a ¿cuántas lenguas se pueden identificar en la producción cinematográfica de un país?; el equilibrio lo constituiría el porcentaje de esas lenguas que se encontrarían en las películas, y la disparidad se encontraría en relación al grado de disimilitud que existe entre las diferentes categorías: ¿cuán diferentes son las lenguas utilizadas? De esta manera, como señala Albornoz, cuanto mayor sea el número de categorías y cuanto más equilibradas y dispares sean, más diverso será el sistema. De esta forma, cada lengua es denominada como una categoría lingüística distinta. Derivado del estudio, resalta que la mayoría de los países (60 %) cuenta con una producción cinematográfica monolingüe o bilingüe en relación a sus idiomas oficiales; 23 % de los países registraron más de cinco categorías lingüísticas, en particular la India que presentó un amplio repertorio de lenguas locales en las películas consideradas en el estudio. Las razones por las cuales se explicaría una producción cinematográfica multilingüe serían: la presencia histórica de diversos grupos en el territorio, la migración, las relaciones regionales entre países y la penetración de la lengua como parte de las estrategias de los países de mayor producción cinematográfica en otros mercados.



Diversidad cultural en la Muestra Internacional de Obras Audiovisuales sobre Patrimonio Cultural Inmaterial

Derivado de las aproximaciones realizadas en el estudio de la UNESCO sobre la diversidad en la industria cinematográfica, para el análisis de la Muestra se utilizarán dos de los tres tipos de diversidad que dicho documento plantea: 1) la diversidad de fuentes cinematográficas, referente al volumen y prácticas de producción de los países, y que incluye dos subcategorías: diversidad de productores y distribuidores de contenidos, así como la mano de obra utilizada por quienes producen y distribuyen las películas; 2) la diversidad de y en los largometrajes realizados, que comprende la lengua y las proporciones de los géneros cinematográficos (ficción, documental y animación), así como la diversidad de ideas en forma de perspectivas sociales, políticas y culturales de las obras. Debido a que la Muestra no figura en el mercado cinematográfico, el tercer tipo, denominado diversidad de proyecciones de largometrajes, relacionado con la predominancia y tamaño de los mercados de exhibición cinematográfica en el mundo, no será considerado.

Es importante señalar que las películas seleccionadas en la Muestra pertenecen a producciones tanto institucionales como de asociaciones y grupos de creadores independientes. Es un espacio cultural diverso, ideal para públicos que buscan acceder a obras provenientes de países distintos de los que aparecen en la oferta cinematográfica de manera predominante.

Diversidad de fuentes (origen de las películas)

A lo largo de las cuatro ediciones de la Muestra se han exhibido 66 obras audiovisuales provenientes de 18 países (México, China, Bélgica, Etiopía, España, Chile, Cabo Verde, Italia, Kenia, Perú, Argentina, Canadá, India, Francia, Bolivia, Bulgaria, Guyana Francesa, Países Bajos). La mayor parte se creó en México, país sede donde se cuenta con una mayor difusión de la convocatoria; destaca la presencia de películas provenientes de más de 10 estados de la república, hecho que habla de la diversidad regional del país. Es también el caso de España cuyas obras provinieron de cuatro de sus comunidades autónomas. En cuanto a las coproducciones internacionales, sólo tres del total de obras presentadas siguieron el esquema de producción en común: España-Etiopía, Chile-Perú y Países Bajos-México

Por país de origen, las obras de la Muestra se distribuyeron porcentualmente de la siguiente manera: 52 % (México), 9 % (Chile, Perú), 8 %, (España), 3 % (Etiopía, Canadá), y 1 % (China, Bélgica, Cabo Verde, Italia, Kenia, Argentina, India, Francia, Bolivia, Bulgaria, Guyana Francesa) (Gráfico 1).

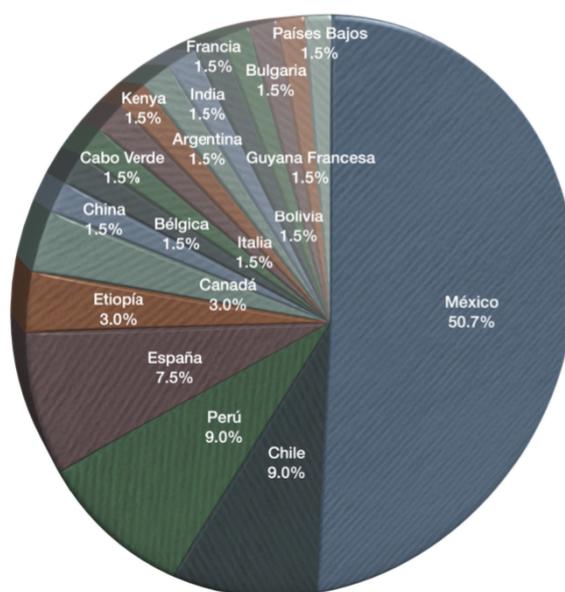


Gráfico 1: Diversidad de las obras por país de origen.

Fuente: Elaboración propia con datos de la Muestra Internacional de Obras Audiovisuales sobre Patrimonio Cultural Inmaterial.

Con relación al origen de la producción, sirva de comparativo el citado estudio de la UNESCO, según el cual, en 2013, diez países concentraron 64 % de la producción cinematográfica mundial: India, Estados Unidos, China, Japón, Reino Unido, Francia, Alemania, España y República de Corea. En cambio, la mayor parte de las obras presentadas en la Muestra proviene de países con producción media y baja, como México, Argentina y Brasil, y otra de países que no aparecen como productores cinematográficos, tales como Chile, Etiopía, Bélgica, Cabo Verde, Kenia, Bolivia, Bulgaria y Guyana Francesa.

Diversidad lingüística

Vimos en el informe de la UNESCO que en una muestra de 54 países, el 35 % de las producciones se realizaron en una sola categoría lingüística, 26 % en dos y 23 % en cinco o más. En el caso de las 66 obras presentadas en la Muestra en cuatro ediciones, se registraron 34 categorías (Tabla 1). Esta amplia presencia de lenguas en un universo de obras tan pequeño, da cuenta de la diversidad cultural que promueve este evento anual. En promedio, hay dos categorías lingüísticas por obra.

1	Español	13	Nuer	
2	Chino	14	Tigrinya	25
3	Amárico	15	Oromo	26
4	Inglés	16	Sidama	27
5	Náhuatl	17	Harari	28
6	Tepehuan	18	Kafa	29
7	Guarojio	19	Meru	30
8	Pima	20	Shipibo conibo	31
9	Rarámuri	21	Italiano	32
10	Catalán	22	Francés	33
11	Marathí	23	Quéchua	34
12	Masewaltlahtolli	24	Otomí	

Tabla 1: Categorías lingüísticas en la Muestra Internacional de Obras Audiovisuales sobre Patrimonio Cultural Inmaterial. Fuente: Elaboración propia con datos de la Muestra Internacional de Obras Audiovisuales sobre Patrimonio Cultural Inmaterial.

Diversidad de categorías cinematográficas

En el Cuestionario UIS 2014, la producción de largometrajes se divide en tres categorías: ficción (obras que cuentan con una narrativa ficticia que puede utilizar o no elementos de la realidad); documental (reproduce hechos reales o los recrea, dependiendo del material disponible para su realización), y animación (historias creadas con diversas técnicas de animación, ya sea por computadora, cuadro por cuadro o a partir de modelos 2D o 3D). En una obra pueden incluirse dos o tres de estas categorías, sin embargo, es la categoría predominante la que determina la clasificación de una

película.

En 2013, según el estudio de la UNESCO, las películas de ficción representaron 76 %, las documentales 23 % y las de animación 1%. Por el contrario, la mayoría de las obras presentadas en la Muestra han sido documentales (75 %), seguido de películas de ficción (15 %) y animación (10 %) (Gráfico 2). Los trabajos que llegan a la Muestra, especialmente los documentales y animaciones, tienen una mayor posibilidad de ser divulgados, pero aún falta bastante. Actualmente, existen diversos escenarios de la producción audiovisual que deberían no sólo ser contabilizados dentro del ecosistema audiovisual, sino comprendidos dentro de una convergencia más amplia, ya que cada vez más llegan a festivales de cine obras que no son contabilizadas por las estadísticas nacionales (Dominguez, 2017, 2021). En ese sentido, las estadísticas de la UNESCO, centradas en la producción industrial, deberían ampliar los ámbitos de sus encuestas.

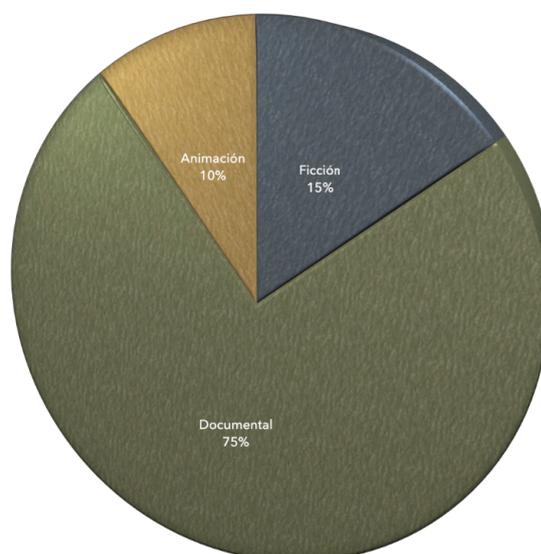


Gráfico 2: Género de las obras cinematográficas. Fuente: Elaboración propia a partir de datos de la Muestra Internacional de Obras Audiovisuales sobre Patrimonio Cultural Inmaterial.

Entre las obras relacionadas con el Patrimonio Cultural Inmaterial, presentadas en la Muestra, 17 % se centró en las tradiciones y expresiones orales, que sin esta clase de registro podrían perderse; 14 % correspondió a las artes del

espectáculo, con predominio de eventos musicales procedentes de diferentes regiones del mundo; 33 % se enfocó en el registro de las fiestas y rituales; 21 % registró los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza, tales como la petición de lluvias, el uso sustentable de los recursos naturales, entre otros temas, y 17 % se concentró en los procesos creativos y la cosmovisión que los artesanos plasman en sus obras (Gráfico 3).

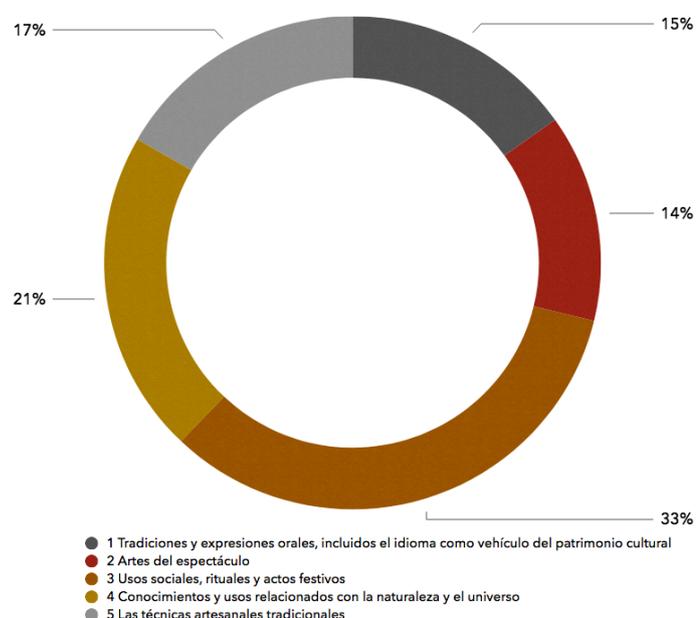


Gráfico 3: Diversidad de categorías cinematográficas de acuerdo a los ejes del Patrimonio Cultural Inmaterial. Fuente: Elaboración propia a partir de datos de la Muestra Internacional de Obras Audiovisuales sobre Patrimonio Cultural Inmaterial.

Consideraciones finales

Los festivales de cine, como la Muestra Internacional de Obras Audiovisuales sobre Patrimonio Cultural Inmaterial, son una ventana para promover la diversidad cultural en las obras audiovisuales y garantizar los derechos culturales de los espectadores y las audiencias para acceder a una mayor diversidad cultural, principios establecidos en la Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la



Diversidad de las Expresiones Culturales.

El panorama de la producción cinematográfica internacional que se registra en datos estadísticos en estudios como los de la UNESCO, deja ver una alta concentración de las películas que se producen en pocas naciones –más de 60 % se realiza en menos de 10 % de los países en el mundo– pero también que muy poca de esa producción alcanza una verdadera distribución internacional, pues en ese proceso, las distribuidoras filiales de los estudios de Hollywood se vuelven un factor central para realmente ofrecer una mayor diversidad. En ese sentido, los festivales ocupan un lugar central no sólo en la distribución, sino también en la exhibición de cine culturalmente diverso. En el caso de la Muestra, se lograron alianzas con la Cineteca Nacional, con un canal privado de televisión local (*La Octava*) y una plataforma digital del estado (*FilminLatino*). Eso fue posible gracias al interés que existe por transmitir contenidos audiovisuales distintos a los que se pueden adquirir mediante la distribución tradicional.

A través de su programación, la Muestra se ha convertido en el punto de contacto entre diversas lenguas y realidades culturales, además de ser un lugar para descubrir nuevas formas de comprender y habitar el mundo.

Todos estos elementos hacen pensar que en la formulación de políticas cinematográficas para instrumentar y ponderar la diversidad cultural en sus sectores audiovisuales, deberían asimilarse las experiencias de festivales y encuentros cinematográficos, a fin de conseguir una mayor oferta cultural.

Claramente, el mayor obstáculo que se enfrentó la Muestra para ofrecer una mayor diversidad cultural ha sido la imposibilidad de traducir todas las obras al español. Sin duda, un programa que ayude a financiar este tipo acciones en los festivales de cine, podría ser muy útil para avanzar en los propósitos de la Convención de la UNESCO en el sector del cine y el audiovisual.

Referencias

ALBORNOZ, Luis; GARCÍA LEIVA, María Trinidad (eds.). **Diversidad e industria audiovisual. El desafío cultural del siglo XXI**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, Colección Comunicación, 2017.

ALBORNOZ, Luis. Medir la diversidad en la industria audiovisual ¿una tarea posible? *In*: ALBORNOZ, Luis; GARCÍA LEIVA, María Trinidad (eds.). **Diversidad e industria audiovisual. El desafío cultural del siglo XXI**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, Colección Comunicación, 2017b.

BUSTAMANTE, Enrique. La lucha por la diversidad audiovisual. *In*: ALBORNOZ, Luis;



GARCÍA LEIVA, María Trinidad (eds.). **Diversidad e industria audiovisual. El desafío cultural del siglo XXI**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

DOMÍNGUEZ DOMINGO, Juan Carlos. **Las nuevas dimensiones del espectador, de sus preferencias en el mercado a sus derechos cultural**. Cuernavaca: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2017.

DOMÍNGUEZ DOMINGO, Juan Carlos. **Cine comunitario en Morelos: convergencia tecnológica y cultural en la creatividad colectiva**. Cuernavaca: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2021.

HARVEY, Edwin. **Política y financiación pública de la cinematografía: Iberoamérica en el contexto internacional (historial, instituciones, políticas públicas y experiencias)**. Madrid: Datautor, 2005.

LÓPEZ-GÓMEZ, Antía. *et al.* Found in translation: film festivals, documentary and the preservation of linguistic diversity. *In*: VALLEJO, Aida; WINTON, Ezra. (eds.) **Documentary Film Festivals Vol. 1: Methods, History, Politics**. London: Palgrave Macmillan, 2020.

UIS – Instituto de Estadística de la UNESCO. Organización por Luis Albornoz. **Diversidad e industria cinematográfica: análisis de la encuesta del UIS del año 2014 sobre las estadísticas de largometrajes**. Documento informativo del UIS, 29 [6]. Montreal: UNESCO, 2016. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000244829>. Accedido en: 9 jul. 2025.

UNESCO – Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura: **Declaración universal sobre diversidad cultural**. París: UNESCO, 2001. Disponible en: <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/unesco-universal-declaration-cultural-diversity>. Accedido en: 9 jul. 2025.

UNESCO – Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura: **Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial**. París: UNESCO, 2003. Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>. Accedido en: 9 jul. 2025.

UNESCO – Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura: **Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales**. París: UNESCO, 2005. Disponible en: <https://www.unesco.org/creativity/es/2005-convention>. Accedido en: 9 jul. 2025.

UNESCO – Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura: **Atlas de las lenguas del mundo en peligro**. Editado por Christopher Moseley. 2 ed. Memoria de los pueblos [25]. Valencia: UNESCO; Job's Gráfico's, 2010. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189453>. Accedido en: 9 jul. 2025.

UNESCO – Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura: **Measuring the Diversity of Cultural Expressions: Applying the Stirling Model of Diversity in Culture**. UIS Technical Paper n. 6, 2011. Disponible en: <https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/measuring-the-diversity-of-cultural-expressions-applying-the-stirling-model-of-diversity-in-culture-2011-en.pdf>. Accedido



en: 9 jul. 2025

UNESCO – Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura: **Linguistic Diversity of Feature Films**. UIS Fact Sheet n. 17, February 2012. Disponible en: <https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/fs17-linguistic-diversity-of-feature-films-2012-en.pdf>. Accedido en: 9 jul. 2025

WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society**: Coleridge to Orwell. London: The Hogarth Press, 1982.

¹ Juan Carlos Domínguez Domingo

Doctorado en Antropología por el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIA-UNAM). Actualmente es investigador del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM.

Correo electrónico: jcdominguez@crim.unam.mx

Información sobre el artículo

Resultado de proyecto de investigación:
No aplica.

Financiamiento:
IN402221 Formas emergentes de convivencialidad tras la emergencia: impactos, retos y posibilidades para el patrimonio cultural inmaterial en tiempos de Covid-19.

Consideraciones éticas:
No aplica.

Declaración de conflictos de interés:
No aplica.

Presentación previa:
No aplica.

Artículo recibido: 04/03/2025; aprobado: 20/06/2025.