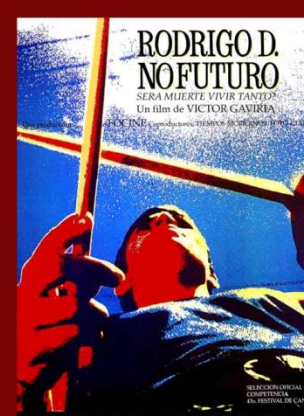
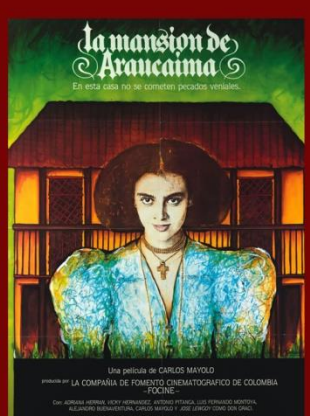
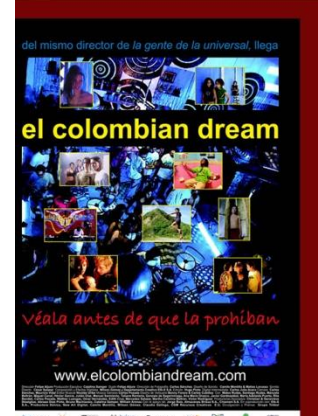


El dispositivo Cine Colombiano

Ley del Cine, anacronismos y profanaciones

Juan Esteban Ángel Rodríguez
Director: Héctor Kohen
Codirectora: Cecilia Ceraso



Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Doctorado en Artes

El Dispositivo Cine Colombiano: Ley del Cine, anacronismos y profanaciones

Juan Esteban Ángel Rodríguez

Director: Héctor Kohen

Codirectora: Cecilia Ceraso

Cali, Colombia

2019

Dedico este trabajo a...

... mi amada Natalia, por su amor, su fuerza y su apoyo incondicional.

... mi mamá Nohra, por su inconmensurable ayuda y su amor infinito.

... mi pequeña hija Irene, porque su existencia es la luz de mi vida.

Agradecimientos

Las empresas académicas requieren, no sólo del esfuerzo de quien investiga, sino de todas las redes de apoyo que se tejen a su alrededor. Esta disertación fue, además de un reto intelectual, un aprendizaje colectivo que contó con el apoyo de varias personas.

En primer lugar quisiera agradecer al profesor Héctor Kohen por su valiosa ayuda y sincero interés a lo largo de estos años. Después de un interrumpido trasegar doctoral fue él quien se encargó de enrutar mi investigación, quien la leyó minuciosamente y quien estuvo siempre presto a resolver mis dudas y a darme una voz de aliento a la distancia.

Incluyo también aquí a mi codirectora, la profesora Cecilia Ceraso, quien enriqueció con sus aportes mi proceso de escritura e iluminó con sus comentarios el camino. A los profesores Eduardo Russo, Marta Zátunyi y Roxana Ynoub les adeudo que en sus clases comprendí los lenguajes del arte y del cine y afiné mis capacidades de investigador. A todo el equipo académico y administrativo del Doctorado en Artes y a la Secretaría de Posgrados les agradezco su paciencia, amabilidad y diligencia que, sin duda, me hicieron el camino más fácil cuando retorné a Colombia a realizar mi trabajo de campo.

Después de casi una década en la diáspora hoy considero a la Argentina mi segunda patria: una que me recibió con los brazos abiertos y me brindó saberes y amigos entrañables. Incluyo también aquí a Walter, mi psicólogo como parte de esa cosecha que la Argentina me permitió recoger, porque sus consejos me llevaron a persistir cuando parecía imposible y a decidirme a terminar esta tesis.

Ya en Colombia recibí también el apoyo de muchos que se decidieron a compartir sus historias, a hablar conmigo sobre el cine colombiano, sus aciertos y traspies. Agradezco inmensamente a Felipe Aljure, Pedro Adrián Zuluaga, Claudia Triana, Rito A. Torres y Marina Arango, porque de no contar con su testimonio nada de lo que aquí escribí habría sido posible. Reconozco también el apoyo y la información recibida de parte de los funcionarios de Proimágenes, la Biblioteca del Senado de la República, la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura y los ministerios de Relaciones Exteriores y Comercio, Industria y Turismo, quienes me facilitaron en su momento el acceso a sus archivos.

Mi gratitud también es inmensa con todos aquellos cineastas y productores que compartieron conmigo, de manera desinteresada, sus películas. El proceso de investigación que llevé a cabo no solo estuvo orientado a la exploración de la

cinematografía y su historia, sino que también bebió de mi experiencia como espectador del cine nacional.

Mi familia fue, sin duda, el gran bastión que me permitió embarcarme en esta aventura y llevarla a cabo. A mi madre, Nohra, no sólo le adeudo mi pasión por el cine: también aprendí de ella que toda investigación debe ser minuciosa, apasionada y comprensiva. Sin su mirada crítica y su amor sincero nunca habría podido conducir este proyecto a buen puerto. A mi padre, Darío, le estoy inmensamente agradecido por su paciencia y meticulosidad como editor, por su genuino interés en mi trabajo y por el amor con el que leyó cada línea de esta tesis. A Jorge y Gloria les agradezco su apoyo durante estos, mis primeros años de regreso en Colombia, y su ayuda para ayudarme a crear escasos tiempos y espacios destinados a mi investigación.

Finalmente agradezco a Natalia, mi amada compañera, y a Irene, nuestra pequeña hija, quienes con su paciencia y ternura se convirtieron en mi soporte emocional, paño de lágrimas, fuerza y luz para concluir esta larga aventura.

Contenido

Introducción	10
Los Capítulos	12
1 El dispositivo y el abordaje histórico	15
1.1 El dispositivo	15
1.1.1 Origen del término.....	15
1.1.2 Definiciones y ejemplos	18
1.1.3 Profanar el dispositivo.....	19
1.1.4 El dispositivo cine y otros dispositivos relacionados	19
1.2 Dispositivo Cine Colombiano	21
1.3 El abordaje histórico y las fuentes	22
1.4 Anacronismo como aproximación a la historia de las imágenes	24
1.4.1 Las fuentes principales	25
2 La historia del dispositivo Cine Colombiano (1897-1992)	28
2.1 La periodización	30
2.2 1897-1928: novedad, censura, silencio.....	31
2.2.1 El país	31
2.2.2 Estado y Cine.....	32
2.2.3 El cine y las películas	33
2.2.4 Síntesis del dispositivo	43
2.2.5 Conclusiones del período.....	46
2.3 1928-1958: atraso, estancamiento, esperanza.....	47
2.3.1 El país	47
2.3.2 Estado y Cine.....	52
2.3.3 El cine y las películas	57
2.3.4 Síntesis del dispositivo	64
2.3.5 Conclusiones del período.....	71
2.4 1958 - 1971: otras voces ¡por fin!.....	73
2.4.1 El país	73
2.4.2 Estado y cine.....	78
2.4.3 El cine y las películas	80
2.4.4 Síntesis del dispositivo	89
2.4.5 Conclusiones del período.....	93
2.5 1971 – 1992: Ahora sí ¡el Estado!	95
2.5.1 El país	95
2.5.2 Estado y cine.....	104
2.5.3 El cine y las películas	116
2.5.4 Síntesis del dispositivo	136
2.5.5 Conclusiones del período.....	144

2.6	Conclusiones.....	147
3	De la Constitución a la Ley del Cine (1991-2003)	154
3.1	El País	155
3.1.1	<i>La nueva Constitución</i>	<i>156</i>
3.1.2	<i>Lo político, lo social y lo económico (1991-2003).....</i>	<i>164</i>
3.2	Cine y Estado	172
3.2.1	<i>Ley 397 de 1997 - La Ley General de Cultura</i>	<i>173</i>
3.2.2	<i>Apoyo al cine del nuevo Ministerio</i>	<i>176</i>
3.3	El cine del período	179
3.4	Síntesis del dispositivo.....	197
3.5	Conclusiones del capítulo	203
4	La Ley del Cine y el nuevo <i>dispositivo Cine Colombiano</i>.....	205
4.1	Primeros Pasos.....	207
4.1.1	<i>Decreto 358 del 2000.....</i>	<i>211</i>
4.2	¿Por qué el Estado debe financiar el cine?	212
4.2.1	<i>El cine es una industria y nada podemos hacer al respecto.....</i>	<i>213</i>
4.2.2	<i>Los derechos culturales</i>	<i>216</i>
4.3	Sin información es poco lo que se puede hacer. El estudio de Fedesarrollo	221
4.3.1	<i>El estudio</i>	<i>223</i>
4.3.2	<i>El caso Estados Unidos</i>	<i>225</i>
4.3.3	<i>Europa y Latinoamérica</i>	<i>228</i>
4.3.4	<i>Instituciones y herramientas de fomento en Europa y América Latina</i>	<i>230</i>
4.3.5	<i>Conclusiones sobre Europa y América Latina</i>	<i>235</i>
4.3.6	<i>Colombia.....</i>	<i>235</i>
4.3.7	<i>¿Cómo puede ser la financiación?</i>	<i>244</i>
4.3.8	<i>Conclusiones y recomendaciones</i>	<i>248</i>
4.4	Concertación y redacción de la Ley 814 de 2003, la Ley del Cine	252
4.5	El Trámite en el Congreso	254
4.5.1	<i>Trámite en la Cámara.....</i>	<i>254</i>
4.5.2	<i>Trámite en el Senado</i>	<i>258</i>
4.6	La ley 814 de 2003, la Ley del Cine.....	263
4.6.1	<i>1) Capítulo I.....</i>	<i>263</i>
4.6.2	<i>2) Capítulo II</i>	<i>265</i>
4.6.3	<i>3) Capítulo III.....</i>	<i>271</i>
4.6.4	<i>4) Capítulo IV</i>	<i>273</i>
4.6.5	<i>5) Reflexiones de los protagonistas</i>	<i>274</i>
4.7	Ley 1556 de 2012	277
4.8	Dispositivo cine colombiano	280
4.8.1	<i>Instrumentos.....</i>	<i>281</i>
4.8.2	<i>Instituciones y funciones</i>	<i>282</i>
4.8.3	<i>Estrategias o directrices</i>	<i>284</i>

4.9	La amenaza del TLC y del libre comercio.....	288
4.10	Conclusiones.....	291
4.10.1	<i>Las tensiones</i>	292
4.10.2	<i>Esquema público-privado</i>	293
4.10.3	<i>La discusión</i>	294
5	El Impacto de la Ley y la búsqueda del espectador.....	297
5.1	Breve reseña política.....	297
5.2	El impacto de las nuevas políticas.....	299
5.2.1	<i>Una perspectiva preocupante</i>	306
5.3	¿Dónde está el público?.....	313
5.3.1	<i>Distribución y exhibición</i>	313
5.3.2	<i>Las películas colombianas y el público</i>	328
5.4	Cómo conquistar al espectador, cómo corregir el rumbo.....	344
5.4.1	<i>Preocupación estatal por el público</i>	344
5.4.2	<i>Las convocatorias</i>	346
5.4.3	<i>Internacionalización y Ley 1556 de 2012</i>	371
5.4.4	<i>Soluciones, salidas y propuestas</i>	374
5.5	¿Política obsoleta? ¿Nuevo dispositivo?.....	379
5.5.1	<i>Nuevos lenguajes, nuevos realizadores</i>	382
5.6	Nuevos lenguajes, fuera de campo y espectador.....	383
5.6.1	<i>Pantalla de cine, fuera de campo y dimensión crítica del espectador</i>	384
5.6.2	<i>¿Y el espectador colombiano?</i>	385
	Conclusiones.....	386
5.7	Un problema de representación.....	389
5.8	¿Se puede profanar?.....	390
5.9	Líneas de investigación y estudios sugeridos.....	391
	Trabajos citados.....	393
	Anexos.....	410
	Anexo 1. Referencias de prensa sobre censura (1897-1928).....	410
	Anexo 2. Ley 9 de 1942.....	412
	Anexo 3. Ley 397 de 1997.....	414
	Anexo 4. Ley 814 de 2003.....	419
	Anexo 5. Ley 1556 de 2012.....	429
	Anexo 6. Catálogos de las películas colombianas que el Ministerio de Cultura ha hecho circular por salas y circuitos alternos.....	437
	Anexo 7. Entrevista a Felipe Aljure, realizada en Bogotá en diciembre de 2017....	460
	Anexo 8. Entrevista a Claudia Triana, realizada en Bogotá en noviembre de 2016 y en septiembre de 2018.....	474
	Anexo 9. Entrevista a Marina Arango, realizada en Bogotá el 3 de agosto de 2017.....	483
	Anexo 10. Entrevista a Rito A. Torres en noviembre de 2016.....	493

Anexo 11. Entrevista a Pedro Adrián Zuluaga en la ciudad de Cali el 28 de septiembre de 2018	497
Anexo 12. Síntesis comentada de las convocatorias del FDC entre 2004 y 2018 ...	505
Anexo 13. Exhibición y Distribución en el mercado de cine colombiano.....	544

Lista de tablas

Tabla 1. Estrenos películas colombianas 2004 - 2017	300
Tabla 2. Estímulos entregados por el FDC 2004 - 2017.....	301
Tabla 3. Espectadores y taquilla, total y nacional, 2004 a 2017.....	306
Tabla 4. Asistencia total y recaudo FDC	309
Tabla 5. Certificados de Inversión emitidos entre 2004 y 2017 y montos por año	310
Tabla 6. Agrupación películas colombianas según su asistencia 2009 – 2017.....	311
Tabla 7. Asistencia total 1993 – 2017.....	315
Tabla 8. Evolución salas	315
Tabla 9. Asistencia y taquilla en ciudades en 2017	316
Tabla 10. Exhibidores principales y participación.....	316
Tabla 11. Evolución precio entrada en Colombia.....	317
Tabla 12. Origen y participación estrenos 2016	318
Tabla 13. Estrenos películas colombianas por DISTRIBUIDOR 2017.....	318
Tabla 14. Relación entre estímulos por concurso y estímulos automáticos entregados por el FDC	346

Lista de figuras

Figura 1. Evolución de cifras de civiles y combatientes muertos en el conflicto armado en Colombia, 1958-2012	170
Figura 2. Evolución de número de personas desplazadas forzosamente en Colombia entre 1980 y 2012	171

Introducción

En julio de 2003, se expidió en Colombia la Ley 814, bautizada como la Ley del Cine. Mientras que la mayoría de los estados latinoamericanos que decidieron apoyar sus cinematografías expidieron leyes de este tipo en la primera mitad de los años noventa, fue hasta 2003 cuando Colombia decidió seguir ese camino. Desde el cierre de la Compañía de Fomento Cinematográfico –FOCINE–, en 1992, el cine colombiano carecía de un apoyo estatal fuerte mientras languidecía la producción de largometrajes.

El efecto de los mecanismos de financiación diseñados por la Ley del Cine fue inmediato. Las producciones nacionales se multiplicaron, algunas películas obtuvieron reconocimientos en importantes festivales y las cifras de asistencia a filmes nacionales creció a niveles históricos. Sin embargo, a partir de 2011, las cifras se moderaron, pero lo cierto es que en quince años de vigencia de la Ley del Cine se han producido más películas colombianas que en toda la historia previa.

La pregunta central que organiza esta disertación apunta a determinar –más allá de los resultados cuantitativos conocidos– en qué consistió el cambio de la cinematografía colombiana, luego de las transformaciones generadas por las nuevas legislaciones del cambio de siglo, especialmente la Ley 814 de 2003, la Ley del Cine.

El principal filtro teórico con el que se analiza el fenómeno es el concepto de *dispositivo*, principalmente desde la óptica de Michel Foucault y de Giorgio Agamben, que deriva en el concepto de *profanación*. Entendiendo que, analizar un dispositivo es analizar la red de saber/poder que lo atraviesa, abordar nuestro objeto de estudio, el *dispositivo Cine Colombiano* implica sumergirse en la red de instituciones, prácticas,

leyes, poderes económicos y políticos, fuerzas sociales y saberes que lo componen. Así mismo, indagar sobre los cambios que sufrió el *dispositivo Cine Colombiano* bajo la nueva legislación cinematográfica implica necesariamente una investigación de corte histórico que busque interpretar cómo era y cómo llegó a tomar esa forma este dispositivo antes de los cambios mencionados.

Esta disertación, pues, tiene un fuerte carácter historiográfico pues no solo cuenta la historia del *dispositivo cine colombiano* sino que se sumerge en la investigación de campo –con la misma actitud del historiador que busca e interpreta su evidencia– para contar el proceso de creación, concertación y promulgación de la Ley del Cine y los primeros quince años de impacto de su aplicación.

Esa actitud en el abordaje histórico de esta disertación se basa en la forma en que Siegfried Kracauer concibe la labor del historiador y se apoya en el concepto de *anacronismo* que retoma Georges Didi-Huberman de Walter Benjamin y Aby Warburg, como característica del tiempo histórico y, sobre todo, cómo método de interrogación histórica.

El objetivo de esta disertación es, entonces, contar la historia del *dispositivo Cine Colombiano* e interpretar cómo fue el cambio que sufrió con la Ley del Cine –incluyendo la anterior Ley de Cultura y la posterior Ley Filmación Colombia– tanto en la forma final de su rediseño como en su desarrollo inicial de quince años. En esa exploración, la identificación de anacronismos y profanaciones al dispositivo será fundamental.

El principal hallazgo es que los cambios suscitados por la implementación de las nuevas políticas en cinematografía no constituyeron una profanación del *dispositivo Cine Colombiano* principalmente porque el usuario de dicho dispositivo –el *espectador colombiano de cine*– continúa distanciado del cine colombiano, de acuerdo con la tendencia histórica que muestra que desde muy temprano la industria cinematográfica colombiana se conformó como una industria de distribuidores y exhibidores alrededor de la explotación del cine extranjero. A su vez, se intenta demostrar que la Ley del Cine presenta una falla estructural, pues logró impulsar una dinámica industrial a una producción que no llega al público, y es anacrónica, porque se desenvuelve en un contexto en el que el gran *dispositivo cine* presenta acelerados cambios que exigen nuevas formas de regular e incentivar lo audiovisual.

La principal novedad historiográfica de esta disertación es que aborda la historia del cine colombiano desde el punto de vista del dispositivo, es decir, analizando la red saber/poder que lo atraviesa y constituye. Además, es el primer trabajo teórico a nivel doctoral en Colombia que aborda el fenómeno de los cambios en las políticas sobre cinematografía, desde la nueva Constitución de 1991 hasta la Ley 1556 de 2012.

Los Capítulos

El capítulo 1 –de carácter teórico– se encarga de definir el concepto de *dispositivo* de acuerdo con Foucault y Agamben –con el complemento del argentino García-Fanlo–, de desarrollar aportes propios a ese concepto y de construir la definición del *dispositivo Cine Colombiano*. Además, se especifican los lineamientos del abordaje histórico propuesto incluyendo el concepto de *anacronismo*. Además, se incluye una descripción y justificación de las principales fuentes historiográficas a las que se acudió.

El capítulo 2 cuenta la historia del *dispositivo Cine Colombiano* entre 1897 (la primera proyección cinematográfica en Colombia) hasta 1992 (liquidación de FOCINE e irrupción de una nueva Constitución Política). Como se observa al cine colombiano como un dispositivo, se propone una periodización de la historia del cine colombiano diferente a la que han hecho historiadores e investigadores. Se demuestra que la historia del *dispositivo Cine Colombiano* es la historia del eslabón de la producción, pues la posición de poder y la estabilidad del negocio de los eslabones distribución y exhibición no vieron casi modificaciones.

El capítulo 2, cuyo objetivo es preparar el camino para entender cómo y por qué la legislación en cinematografía cambió el dispositivo de la forma que lo hizo, está construido como un ensayo historiográfico. Pone a dialogar las fuentes historiográficas del cine colombiano y de la historia de Colombia entendiendo también que la historia del cine colombiano es también la historia de lo que se ha dicho sobre él. Propone una dinámica análisis/síntesis, ofreciendo primero –período por período– y por separado el relato de la situación política, social y económica de Colombia; el de la relación del Estado colombiano con la cinematografía y el de la actividad cinematográfica. Al final de cada período se ofrece una síntesis del dispositivo y se construyen unas conclusiones. De manera general, se estableció la relación que existe entre las vicisitudes de la historia

de Colombia –la pobreza, la guerra, la desigualdad y el proceso accidentado y tardío de formación de un estado-nación– con la debilidad estructural del cine colombiano.

Los capítulos 3 y 4 se orientan a comprender el proceso específico que desembocó en la promulgación de la Ley del Cine en 2003 y la reconfiguración del dispositivo estudiado. Así, el capítulo 3 comienza con el proceso constituyente que desembocó en la promulgación de una nueva constitución, más plural y democrática, cuyas concepciones sobre la riqueza y diversidad cultural de Colombia fueron determinantes para instalar una nueva visión sobre la importancia del cine nacional. Termina con las consecuencias inmediatas de la promulgación en 1997 de la Ley General de Cultura y con las intenciones del sector cinematográfico de crear una ley del cine. Manejando fuentes primarias y secundarias, el capítulo mantiene la estructura de los anteriores y ofrece primero el relato de la situación general de Colombia y luego se adentra en la relación del Estado con el cine y en los avatares de la actividad cinematográfica de los años noventa. La emergencia de la Cultura como tema central sirve para contextualizar los años del multiculturalismo y las nuevas concepciones sobre cultura según Jesús Martín-Barbero.

El capítulo 4 aborda la ley 814 de 2003, la Ley del Cine. Construye un relato pormenorizado de cómo fue el proceso de creación y concertación de la ley, cuáles fueron sus principios básicos y sus influencias, cómo fue su trámite en el Congreso de la República, cómo se diseñó su articulado y qué problemas y tensiones sucedieron en el camino. Se ofrece también un análisis de las herramientas creadas por la forma definitiva de la ley y de los sucesos legislativos que se dieron poco después, especialmente la promulgación de la Ley 1556 de 2012 (que busca traer filmaciones extranjeras a Colombia) y las amenazas que ha sufrido y sufre la nueva política.

Como aspecto central, este capítulo se orienta a demostrar cómo la Ley del Cine fue concebida –al menos su espíritu genuino– como un instrumento de resistencia cultural y cómo su promulgación fue resultado de un proceso de conquista de derechos que buscaba fijar las nuevas políticas en cinematografía como políticas de Estado. Para ello, son fundamentales los aportes sobre derechos culturales de Gonzalo Castellanos que, además, fue uno de los creadores de la Ley del Cine.

Una vez comprendido el nuevo diseño del *dispositivo Cine Colombiano*, al menos desde el punto de vista de la regulación estatal, el capítulo 5 analiza lo que ha pasado

después de esta reconfiguración. Busca comprender la posición actual del eslabón de la producción frente a la distribución, la exhibición y los demás poderes influyentes en el dispositivo y las condiciones de posibilidad que tiene un proyecto cinematográfico colombiano de concebirse, realizarse y llegar a un público.

El hallazgo principal es que, aunque la nueva legislación permitió un notable aumento en la producción nacional y una incipiente dinámica industrial, el público colombiano continúa alejado de las películas de su país. Mediante entrevistas propias y la reconstrucción del debate que se presenta en el sector cinematográfico colombiano, se profundiza en este problema que es una falla estructural de *dispositivo Cine Colombiano*. Por último, se exploran los caminos que está tomando el *gran dispositivo cine* bajo las consideraciones estéticas de Jean-Louis Comolli, principalmente la idea de la desaparición del fuera de campo.

1 El dispositivo y el abordaje histórico

1.1 El dispositivo

El concepto *dispositivo* es el eje central de esta disertación. Bajo la óptica de lo que permite analizar, se busca entender cómo ha cambiado el *dispositivo Cine Colombiano* a través del tiempo, desde los albores del cine en Colombia hasta la actualidad, especialmente luego del cambio que sufrió a partir de la ley 814 de 2003.

Para ello, antes es necesario comprender el concepto dispositivo, en la forma como lo han definido algunos autores y en las consideraciones que podemos construir para su mejor comprensión y para el desarrollo de este texto.

1.1.1 Origen del término

Giorgio Agamben (2006), para aproximarse a una definición de dispositivo, se remonta al origen del término, a la palabra griega *oikonomia* (de donde proviene la palabra economía). *Oikos* es la casa, el hogar, y *nomos* es la organización, la norma, la ley. De modo que *oikonomia* son las reglas o la administración de los asuntos del hogar.

El término adquirió relevancia por las disputas teológicas de los primeros siglos del cristianismo acerca de la compleja naturaleza de la Santísima Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu santo) y el riesgo que una errada interpretación de esta podía acarrear para la idea de un dios único. Para darle una explicación a este difícil fenómeno, alejando así interpretaciones herejes que ponían en cuestión el carácter divino de Jesús o su condición de hombre hijo de Dios, se apeló al término *oikonomia* para explicar cómo en

esencia, en su ontología, Dios es uno solo pero en la forma en que administra sus asuntos, en su *oikonomia*, es tri-personal. Esa forma en que se resolvió aquel asunto religioso terminó por consolidar una escisión de base entre ser y praxis, entre las sustancias o los seres y la forma en que estos están organizados.

La palabra *oikonomia*, que se refería a la organización o a la forma en que algo es ordenado o administrado, fue traducida posteriormente al latín como *dispositio*, palabra que terminó por originar el término *dispositivo*.

Así, una primera definición de dispositivo la ofrece Agamben (2006) cuando dice que se trata de "...un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones, cuyo objetivo es administrar, gobernar, controlar y orientar, en un sentido que se supone útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres" (pág. 3).

Por su parte, Michel Foucault (1984) establece los tres ejes necesarios para pensar los dispositivos: a) Un dispositivo es una red. Esto significa que está conformado por un conjunto de elementos heterogéneos –discursivos y no discursivos– que se articulan entre sí como una red. b) Al dispositivo lo define la naturaleza de esa red. Es decir, la naturaleza de la relación que vincula a los elementos de esa red. c) El dispositivo aparece en la historia. Esto significa que todo dispositivo tuvo un nacimiento en un momento dado de la historia para resolver un problema o atender una urgencia.

Para comprender el concepto de dispositivo es preciso acudir a la noción de usuario, pues todo dispositivo crea sujetos y son estos quienes definen la naturaleza del dispositivo. Agamben se remite a los albores del ser humano para explicar cómo el proceso de hominización, de convertirnos en los seres culturales que somos, consistió en dejarnos capturar por dispositivos, en un proceso de escisión de nuestro entorno y de construcción de un mundo a partir de estos.

Cuando se habla pues del *usuario* de un dispositivo no se refiere solo al que "usa" sino, sobre todo, a quien cuya subjetividad ha sido producida por el dispositivo.

Foucault hablaba de *captura* para explicar lo que hacen los dispositivos a las personas. Estos las capturan y producen así subjetividad. En ese sentido, los dispositivos construyen sujetos:

...inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser (...) Lo que inscriben en el cuerpo son un conjunto de praxis, saberes, instituciones, cuyo objetivo

consiste en administrar, gobernar, controlar, orientar, dar sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos (García-Fanlo, 2011).

Agamben (2006) explica el usuario del dispositivo, el sujeto, como lo que resulta de la interacción cuerpo a cuerpo entre las dos grandes cosas que existen: los seres vivientes (las sustancias) y los dispositivos.

En este sentido, por ejemplo, un mismo individuo, una misma sustancia, puede ser el lugar de múltiples procesos de subjetivación: el usuario de celulares, el navegador en Internet, el escritor de cuentos, el apasionado de tango, el no-global, etc., etc. (pág. 4).

García Fanlo (2011) evita hablar de *captura* y prefiere entender a los sujetos producidos por un dispositivo como *sujetados* a “determinados efectos de saber/poder” (pág. 3).

Precisamente –sabiendo que un dispositivo es una red y que es la naturaleza de esta la que define el dispositivo– es preciso comprender que esta red son las relaciones de saber/poder que se ponen en juego en su configuración y en la subjetividad que produce. Entonces, comprendemos que un dispositivo no es solo una red, sino que es “...una red de relaciones en las que está implicada una forma determinada de ejercicio del poder y de configuración del saber que hacen posibles determinados efectos de verdad y realidad” (García-Fanlo, 2011, pág. 2).

Entonces, si queremos llegar a comprender un dispositivo, debemos observar las fuerzas en las relaciones de saber/poder del momento histórico en que este aparece.

A la construcción del concepto de dispositivo, García Fanlo (2011) añade consideraciones relacionadas con la cualidad cambiante de este. El autor señala que a los dispositivos no se los puede pensar como un mecanismo que funciona siempre de la misma forma y que produce siempre el mismo resultado. Los dispositivos tendrían la capacidad de reconfigurarse a sí mismos y de producir diferentes tipos de subjetividades según el momento histórico, así como los usuarios de los dispositivos no siempre se insertan en la red de la misma forma durante su vida.

Esta dinámica adaptativa se explica por la relación que se da entre las reglas y las prácticas. Si bien los dispositivos imprimen reglas a las prácticas,

...la práctica es una continua interpretación y reinterpretación de lo que la regla significa en cada caso particular, y si bien la regla ordena las prácticas estas a su vez hacen a la regla, por lo tanto pensarla como una forma subyacente, un reglamento, una representación o un mapa, es un error (García-Fanlo, 2011, pág. 6).

1.1.2 Definiciones y ejemplos

Agamben (2006) llega a una definición de dispositivo útil para entender que los dispositivos son mucho más que instituciones de control, manera que tienen algunos de concebirlos, seguramente como consecuencia de las disertaciones de Foucault sobre los regímenes de control. Un dispositivo sería pues:

...cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc, cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y –por qué no– el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos (Agamben, 2006, págs. 3-4).

García Fanlo (2011) llega también a una definición de dispositivo que incluye su carácter inasible y su integración con otros dispositivos:

Un dispositivo es un régimen social productor de subjetividad, es decir, productor de sujetos-sujetados a un orden del discurso cuya estructura sostiene un régimen de verdad (...). Si bien cada dispositivo tiene su función específica, conforman entre todos una red de poder-saber que los articula, los complementa y los potencia mutuamente, también dicha red contiene contradicciones porque no todos los individuos circulan sistemática y uniformemente por la red de poder-saber, y porque cada dispositivo porta una especificidad en cuanto al tipo de sujeto que pretende producir (pág. 3).

1.1.3 Profanar el dispositivo

De manera adicional, Giorgio Agamben (2006) desarrolla el concepto de *profanar* como respuesta a la multiplicación de dispositivos en la que las personas viven actualmente, que sujetan los cuerpos día tras día, instante tras instante. Según él en el mundo regido por el modelo capitalista, los dispositivos lo han invadido todo. Cita a Walter Benjamin (2014) sobre cómo el capitalismo se comporta como una religión (lo que define su carácter cultural) y por eso Agamben (2006) encuentra en la figura de la profanación la forma de resistir a los dispositivos que todo lo invaden.

Si en la esfera religiosa, consagrar es ubicar algo, lo consagrado, fuera de la esfera del uso común, profanar sería el proceso inverso: retornar algo al uso común de las personas¹. De esta manera, mediante la profanación, se han desactivado dispositivos religiosos como en los juegos infantiles (las rondas, los cantos) que son residuos de prácticas en las que ha desaparecido el mito y solo subsiste el rito. Otra forma común de profanación de dispositivos la realizan los niños en el juego cotidiano: al usar un dispositivo como puede serlo un cuaderno y jugar con él como si fuera una nave espacial, el niño *profana* el dispositivo y le da otro uso diferente para el que estaba diseñado, lo que lo vuelve un usuario diferente.

Así, mediante la religión jugada y no observada y la actitud lúdica se pueden profanar los dispositivos.

1.1.4 El dispositivo cine y otros dispositivos relacionados

Se puede pensar al cine o a la cinematografía como un dispositivo, el *gran dispositivo cine*. El usuario por excelencia de este dispositivo es el *espectador de cine* y su forma más común podría explicarse de la siguiente manera: se producen películas que se distribuyen y comercializan para ser exhibidas en lugares especializados, las

¹ En latín, el verbo profanar viene del prefijo pro (delante) y la raíz fanum (templo), de modo que su significado sería algo como poner fuera del templo, o sacar del templo. Es equivalente a execrar, que proviene del prefijo ex (sacar, extraer) y de la raíz sacer, sacra, sacrum (sagrado), que sería sacar de lo sagrado, es decir, del templo. Y consagrar está compuesta por el prefijo cum (con), y la raíz sacere, sacrare, sagrare (sagrado), es decir, poner algo junto a lo sagrado, es decir, ingresarlo al templo como propio de este.

salas de cine. El espectador paga una entrada para acceder a la proyección que normalmente se da sobre una pantalla de gran tamaño en la oscuridad.

Si bien existen variaciones en ciertos aspectos –por ejemplo la entrada puede ser gratuita o el lugar de proyección puede no ser una sala– la estructura del dispositivo se mantiene y por eso podemos hablar de él.

Así como se puede pensar el *dispositivo cine* en esa estructura básica se pueden identificar otros dispositivos, por ejemplo el *dispositivo ir al cine*: el espectador, usualmente acompañado, elige previamente (aunque también puede elegir in situ) la película que quiere ver, usualmente habiéndose informado antes sobre sus características. Ya en el cine, debe pagar para ingresar a la sala y ocupar un asiento. Por lo general, las sillas centrales son las más codiciadas porque ofrecen las mejores condiciones de visión y audición. Se acostumbra proyectar publicidad y tráileres de películas próximas a estrenarse antes de la atracción principal, un largometraje (entre 90 y 180 minutos) que por lo general cuenta una historia, ya sea en clave de ficción o documental. La proyección se hace desde una cabina ubicada en lo alto y atrás de las sillas en un ambiente de completa oscuridad en el que la pantalla ocupa gran parte del campo visual del espectador y el sonido se escucha de manera envolvente y a un alto volumen.

A pesar de que se pueden encontrar variaciones en cada caso –la proyección puede efectuarse desde atrás de la pantalla por ejemplo– la dinámica del dispositivo se mantiene. Pero, si bien –siguiendo con el ejemplo del *dispositivo ir al cine*– se observa que muchos elementos descritos de su funcionamiento se mantienen desde los inicios de las proyecciones de cine hasta nuestros días, también se han presentado en la historia importantes cambios que implican mutaciones del dispositivo (ej: la aparición del cine sonoro, el cinemascope, el 3D). Estas difusas mutaciones reflejan ese aspecto inasible del dispositivo y la enorme dificultad, sobre todo para dispositivos complejos, de representar su funcionamiento en un gráfico (García-Fanlo, 2011, pág. 6).

Así como en el *gran dispositivo cine* podemos identificar y describir otros dispositivos más “pequeños” en relación con el cine, encontramos que ese *dispositivo cine* también se inserta en la red de otros dispositivos más “grandes” como por ejemplo el *dispositivo industria del entretenimiento*, el *dispositivo economía de mercado* o el *dispositivo comunicación de masas*.

Esta idea se relaciona con lo señalado por García Fanlo (2011) cuando dice que la inmensa variedad de dispositivos que nos rodean, desde los claramente institucionales (la escuela, la fábrica) hasta los relacionados con el espectáculo (cine, teatro, televisión), forman una gran red de saber/poder en la que se complementan y se potencian, no sin contradicciones, por supuesto, debidas a la particularidad de cada dispositivo y al tipo de usuario que crea (García-Fanlo, 2011, pág. 7).

Pero las comillas utilizadas antes en “grande” y “pequeño” indican que no sólo se trata de que los dispositivos se conectan entre sí en redes –así como ellos mismos son una red– sino que hay escalas de tamaño o jerarquías en esa red que pueden atribuirse a la complejidad del dispositivo y a su incidencia en el gran juego del saber/poder. Por eso, hablamos del *dispositivo ir al cine*, como podemos hacerlo del dispositivo *industria del cine*, el *dispositivo regulación laboral de filmación* o el *dispositivo rodaje de una película*, todos insertos en la órbita del *gran dispositivo cine*.

Así, nos permitimos entonces definir dos objetos de estudio de esta tesis. Uno es el *dispositivo Cine Colombiano*, cuyo usuario es el *espectador colombiano de cine*. El otro es la Ley 814 de 2003, cuyo usuario más directo es el *productor/distribuidor/exhibidor de cine*², del que nos ocuparemos más adelante.

1.2 *Dispositivo Cine Colombiano*

Entendemos, pues, que son asuntos del *dispositivo Cine Colombiano* todas las instituciones, regulaciones, empresas, intercambios comerciales, obras y personas que se insertan en la red del cine colombiano y, por supuesto, del *espectador colombiano de cine* a quien ya definimos como su usuario. Se incluyen, pues, los entes gubernamentales que se relacionan con el cine (ministerios, consejos, entes de control), las leyes y regulaciones que rigen su actividad, los acuerdos y reglamentos internacionales, los agentes de la industria (productores, distribuidores, exhibidores) nacionales y extranjeros, empresas privadas que invierten en el cine, cineastas, artistas, técnicos, películas, medios de comunicación, críticos, investigadores, etc.

² Podría decirse que el usuario natural de una ley es el ciudadano, pero, para comprender este dispositivo, nos referimos al usuario habitual específico.

Todos los elementos mencionados serán vistos como parte del *dispositivo Cine Colombiano*, siempre bajo el foco principal de la forma simple en que se define el *gran dispositivo cine*: la cadena producción, distribución, exhibición.

En ese entramado, prestamos especial atención a la relación que ha tenido el Estado colombiano con el quehacer cinematográfico en Colombia, bajo la idea de que las acciones que emprendan los Estados son cruciales para el desarrollo del cine en los países periféricos (idea de la que hablaremos en su momento). Además, encontramos que los cambios en las acciones y las iniciativas en relación con el cine que se han dado por el estado colombiano han sido determinantes en los cambios que el *dispositivo Cine Colombiano* ha sufrido a partir de 1958.

Pensar el cine colombiano desde el punto de vista del dispositivo –su historia y los profundos cambios que experimentó con la expedición de la Ley del Cine en 2003– es la principal novedad conceptual y metodológica de esta disertación.

Esta manera de analizar la historia del cine colombiano y sus transformaciones recientes –la que se propone comprender la red de saber/poder del cine colombiano– es una herramienta que permite observar todas las fuerzas y las dinámicas que inciden en su devenir y, por tanto, una mejor comprensión de un fenómeno tan complejo que incluye política, economía, industria, arte y cultura. Además, llena un vacío en la historiografía del cine colombiano que, hasta ahora, presenta textos que se centran sólo en ciertos aspectos de su historia.

El desarrollo y los cambios en el tiempo del cine colombiano serán observados como un proceso en el que el dispositivo muta atendiendo a los cambios en la mencionada dinámica regla/práctica y a otros aspectos de dispositivos grandes e influyentes como la economía o la política colombianas, o el *gran dispositivo cine*. También se prestará especial atención a las posibles profanaciones que se hayan presentado al *dispositivo Cine Colombiano*.

1.3 El abordaje histórico y las fuentes

Como ya se anticipó, la presente disertación propone un enfoque historiográfico. La historia que se cuenta es la del *dispositivo Cine Colombiano*, desde los inicios del cine

en Colombia hasta el año de 1992, como preámbulo para la historia de cómo cambió ese dispositivo con las reformas legales en relación con la cinematografía de principios del nuevo siglo (capítulos 3, 4 y 5).

Serán materia de este texto y su abordaje histórico los conceptos que sobre el abordaje histórico plantea Siegfried Kracauer en su libro *Historia, Las últimas cosas antes de las últimas* (2011). Esta obra propone principios básicos para intentar comprender los hechos del pasado.

De manera general, Kracauer (2011) subraya la superación de las concepciones filosófico-teleológicas del proceso total de la historia, es decir, de la idea de que la historia avanza hacia “adelante” como si de un proceso ininterrumpido y positivo de progreso se tratara. De la misma forma, y relacionado con lo anterior, se entiende que los estudios históricos ya han dejado atrás el determinismo al entender que es imposible explicar completamente los actos humanos y, por consiguiente, lo es mucho más establecer causalidades inequívocas o explicar hechos como efectos inevitables determinados por causas (Kracauer, 2011, pág. 74).

Respecto al método que debe seguirse para abordar los hechos del pasado, el autor señala que la meta primordial de la historia es averiguar cómo nos hemos convertido en lo que somos (Kracauer, 2011, pág. 115). Para esto, el historiador debe ser fiel al dato encontrado, al que debe aproximarse sin prejuicios o concepciones a priori y siempre con el objetivo claro de intentar comprenderla. Según el peso de la evidencia, el historiador podrá, entonces, tener los elementos para contar una historia, otro de los objetivos de su oficio (pág. 86).

En relación con los periodos históricos, o mejor dicho, al establecimiento de ciertos periodos por los historiadores (un asunto que nos atañe pues en este texto se propone una periodización del cine colombiano desde el punto de vista del dispositivo), Kracauer sostiene que un período histórico no se puede concebir como una unidad con un espíritu propio. Se trata más bien de una acumulación de tendencias, hechos y actividades que suceden y se desarrollan de manera independiente, reconociendo que en ciertos momentos se han dado concepciones y actitudes imperantes (Kracauer, 2011, pág. 131). Será en todo caso la fuerza de la evidencia encontrada, la que permita establecer relaciones entre hechos heterogéneos simultáneos (Kracauer, 2011, págs. 188-189). La naturaleza de cada hecho debe tenerse en cuenta según la posición que

ocupa en su propia cadena de tiempo (por ejemplo, la historia del cine tiene su propia secuencia particular de hechos, diferente a la historia del arte o a la historia de Europa) y no por la mera fecha de su ocurrencia, como si el tiempo fuera un flujo uniforme (pág. 180). El período no es pues una “...unidad plena de sentido sino más bien una clase de punto de encuentro para cruces casuales, como la sala de espera de una estación de trenes” (Kracauer, 2011, pág. 182). Al mismo tiempo, cualquier regularidad que se establezca tiene un carácter limitado pues siempre ha habido contingencias y nuevos comienzos (pág. 75).

1.4 Anacronismo como aproximación a la historia de las imágenes

En una línea similar al abordaje de la historia propuesto por Kracauer –entendiendo que no existe una linealidad ni un progreso histórico– el historiador del arte Georges Didi-Huberman (2011) retoma conceptos de la filosofía de la historia de Walter Benjamin (1973) y su dialéctica de las imágenes para cuestionar los métodos de la historia del arte. Ubica el concepto de anacronismo, ya usado por Benjamin, en el eje del acercamiento a la historia de las imágenes y, podría decirse, del arte en general.

Ante la lógica de que el historiador debe abordar los hechos del pasado usando las categorías existentes en ese pasado, Didi-Huberman advierte la imposibilidad de esa aproximación, pues, en realidad no se trata del pasado sino de la memoria. Así, el historiador estudia la construcción del pasado, el movimiento que lo construyó, desde su propio presente siempre con una actitud de intérprete.

Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado”. No hay historia que no sea memorativa o mnemotécnica: decir esto es decir una evidencia, pero es también hacer entrar al lobo en el corral de las ovejas del cientificismo. Pues la memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al

mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica (Didi-Huberman, 2011, pág. 60).

En la aproximación al estudio de una imagen del pasado se cruza el tiempo presente de quien busca interpretar y el tiempo propio en que la imagen fue producida. Pero, a su vez, presente en esa imagen se encuentran anacronismos –elementos impropios del tiempo de la imagen– que bien podrían haber sido ignorados por el productor de dicha imagen o ajenos a su intención en el proceso de construcción del documento.

El anacronismo no es solo una característica del devenir del tiempo histórico sino que se constituye en un “paradigma de interrogación histórica” (Didi_Huberman, 2011, pág. 13) coherente con una concepción no lineal de la historia. Para el autor, esta especie de método es el apropiado para abordar la historia del arte, en contravía de la tradición predominante de esta disciplina que estudia obras, artistas, escuelas y movimientos desde una perspectiva de linealidad causal y una atemporalidad de la obra.

Ante la presencia innegable de los anacronismos en la historia de las imágenes, afirma el autor, el estudio histórico debe centrarse en él y no pretender ocultarlo, pues su estudio permite aproximarse a la complejidad de estas y, por lo tanto, a una mejor comprensión.

1.4.1 Las fuentes principales

El capítulo 2 propone un ensayo historiográfico que pone a dialogar textos sobre la historia del cine colombiano. Esta forma elegida permite comprender esa historia, que es necesaria, pues, al contar la historia del *dispositivo Cine Colombiano*, se incluye lo que historiadores y críticos –elementos de ese dispositivo– han dicho sobre el cine de su país a lo largo del tiempo.

Unos de los textos elegidos es la reciente tesis doctoral del investigador Oswaldo Osorio (2016), titulada *Las Muertes del Cine colombiano*. Sus principales novedades son que, por un lado, se trata de una historia de los estilos del cine colombiano –algo que no se había hecho antes– y, por el otro, replantea el abordaje histórico de anteriores trabajos sobre el tema, que proponen una historia de las obras canónicas. Osorio cuenta su propia historia basándose en el método de la Genealogía de Foucault, principalmente en la manera de abordar el estudio de esos textos como fuentes históricas y también

como método para hallar continuidades y discontinuidades estilísticas presentes en el cine colombiano que puedan dar luces para su comprensión.

Osorio plantea una crítica a los textos revisados cuando afirma que

En Colombia, la historiografía del cine nacional ha estado constituida, con contadas excepciones, de datos, reflexiones contextuales de temáticas y contenidos o análisis filmicos ahistóricos (Osorio, 2016, pág. 20).

Una de sus principales objeciones radica en que la mayoría de historias sobre el cine nacional, y muchas historias universales sobre el cine, son las historias de las grandes obras, de las películas más representativas o exitosas. En respuesta a esto, Osorio toma como objeto de estudio todas las películas de largometraje producidas en Colombia hasta los noventa, procurando incluir en su análisis "...las cuatro grandes facetas del cine que habitualmente eran estudiadas por separado o, a lo sumo, se combinaban únicamente dos. Estas cuatro facetas son: estética, tecnológica, económica o industrial y socio-cultural" (Osorio, 2016, pág. 6).

Esta intención, además de buscar alinearse con los conceptos sobre el abordaje histórico mencionado, está inspirada en el trabajo de los norteamericanos Staiger, Thompson y Bordwell (1997) que se puede apreciar en su libro *El Cine clásico de Hollywood*. En este, los autores toman las más de 800 películas –no sólo los hitos– que componen el período conocido como *clásico* del cine de su país con el objetivo de hallar esa cotidianidad, esto es, hallar la *película tipo*.

Otro método usado por Osorio en esa búsqueda de la *película tipo* de cada periodo, que a su vez orienta la comprensión de las características formales de cada uno de ellos, es el conocido como *Microanálisis filmico*, acuñado y desarrollado por el vasco Santos Zunzunegui (1996), que consiste en el análisis detallado de fragmentos de filmes (pueden ser sus secuencias iniciales o finales o secuencias elegidas al azar) para identificar aspectos narrativos y estilísticos como los tipos de encuadre, las escalas del plano, los movimientos de la cámara, transiciones, la duración y el ritmo de los planos y otros elementos de la puesta en escena como la iluminación, la escenografía, el vestuario, etc., para luego relacionarlos con los aspectos temáticos del film y su contexto de realización.

Este tipo de análisis fenomenológico permite tejer una historia formal del cine

colombiano, una historia de los estilos, que permite dar luces para comprender el cine colombiano de hoy y su relación con el cine del pasado. Esa historia de los estilos es un valioso aporte a esta disertación.

Entre las otras fuentes historiográficas sobre cine colombiano en las que se apoya este texto, entre otras, destacan la publicación *¡Acción! Cine en Colombia* (Zuluaga, 2013), un exhaustivo y detallado estudio sobre el cine colombiano, realizado por Pedro Adrián Zuluaga, y la investigación llevada a cabo en 1990 por María Emma Mejía (1990), titulada *La Cinematografía en Colombia y su relación con el estado*. Esta última es relevante como fuente histórica puesto que fue realizada por quien hacía pocos años había sido gerente de FOCINE y porque, en sus conclusiones, plantea un panorama de necesidades que finalmente, trece años después, vendría a recoger la Ley del Cine. Otros textos sobre cine colombiano fueron consultados en busca de complementos y ciertos detalles. Respecto a la historia política, social y económica de Colombia, será clave la información suministrada por el libro *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia, 1875-1994* del historiador Marco Palacios (2003).

2 La historia del *dispositivo Cine Colombiano* (1897-1992)

En el presente capítulo, se pretende contar la historia del *dispositivo Cine Colombiano* desde sus comienzos en los estertores del siglo XIX cuando las primeras proyecciones –y los primeros pasos en la conformación de los primeros *usuarios*– hasta 1992, año de la liquidación de la Compañía para el Fomento Cinematográfico, FOCINE, que se da simultáneamente con el inicio del proceso de apertura económica de los años noventa y la creación de una nueva constitución política.

En términos generales, podemos decir que la debilidad histórica de la formación del estado-nación colombiano –que se manifiesta en numerosos aspectos entre los cuales destacan las frecuentes guerras internas o períodos de violencia política, la pobreza y la desigualdad, el atraso industrial y tecnológico, la polarización política y su consecuentes inestabilidad institucional y discontinuidad en las políticas culturales, la falta de autonomía respecto a las potencias mundiales en contextos geopolíticos como las guerras mundiales o la guerra fría– se puede relacionar directamente con el devenir irregular de la cinematografía colombiana respecto a su producción.

Si bien ha habido iniciativas estatales que buscaron fortalecer el cine nacional, estas carecieron siempre del conocimiento suficiente del sector para definir líneas claras de estímulo y de la voluntad para definir políticas que limitaran intereses económicos privados nacionales y extranjeros opuestos a su desarrollo. Por otra parte, mientras los productores y los cineastas del país tardaron casi medio siglo en actualizar sus

conocimientos, lenguajes y prácticas cinematográficas, los empresarios del cine siempre estuvieron más interesados en el negocio de la distribución y exhibición de películas extranjeras que en la producción de filmes nacionales.

Para comprender estas cuestiones, la estructura principal con la que se mira el dispositivo estudiado es la dinámica de la cadena que conforman los, así llamados, “eslabones”: producción, distribución, exhibición. Este orden es reflejo de la naturaleza del proceso que va desde la creación de una obra cinematográfica hasta su proyección ante los espectadores y es el mismo orden con el que se analiza el cine industrial. En ese caso, a los tres sectores de la cadena se los conoce como *agentes* de la industria del cine.

Como se trata del análisis de la historia de un dispositivo, se procura, en últimas, comprender cómo es la dinámica de las fuerzas de esa red saber/poder. Eso implica, por ejemplo, prestar siempre especial atención a la posición de cada uno de los eslabones en relación con los otros dos en términos de mercado, influencia, fortaleza, poder de negociación, estabilidad, etc. Como otros factores de poder en esta red se tendrán en cuenta a la Iglesia, las empresas privadas, los Estados Unidos, las empresas y corporaciones internacionales del cine, las regulaciones internacionales sobre la materia, además por supuesto del estado colombiano a través de sus leyes, instituciones y prácticas.

Para establecer su funcionamiento y su posición de poder dentro del dispositivo, a cada eslabón de la cadena se le hacen ciertas preguntas. Así, al ver el eslabón *producción* en su transcurrir le preguntamos: quiénes producen películas; qué tipo de películas producen; cómo se financian esos filmes; cómo producen las películas; cómo venden esos filmes y a quién; qué impuestos deben pagar; cómo son los resultados de las películas en términos comerciales, de acogida de los espectadores nacionales y de la crítica; y si reciben ayudas o estímulos del Estado o de otros. Al observar el sector de la distribución, nos preguntamos: quiénes distribuyen películas y quiénes son los dueños de esas empresas; a quiénes se las venden; qué películas distribuyen; en qué condiciones las compran y en qué condiciones las venden; cómo son los resultados del negocio; y si reciben ayudas o estímulos del Estado o de otros. Al eslabón exhibición le preguntamos: quiénes exhiben y quiénes son sus dueños; qué películas exhiben; cómo y a quién les compran los filmes; dónde y cómo exhiben; qué tan productivo es el negocio; y si reciben estímulos o ayudas del Estado o de otros.

Por supuesto que el usuario natural del dispositivo está siempre bajo la lupa. En el caso del *espectador colombiano de cine*, nos haremos preguntas relacionadas con: quiénes son; cuántos son; qué les gusta; qué hábitos tienen de ir al cine; cómo reciben el cine colombiano. Asimismo, también se intenta resolver interrogantes para comprender el papel de otros elementos de la red *dispositivo Cine Colombiano* respecto a la Academia y la investigación, la enseñanza de cine, la crítica especializada, los cineclubes y los medios de comunicación (especialmente la televisión).

2.1 La periodización

Al aplicar este aparato de análisis se intentará demostrar que son las vicisitudes del sector de la producción –respecto a varios factores pero principalmente de las acciones de injerencia y apoyo del Estado– las que marcan los cambios del *dispositivo Cine Colombiano*. En este sentido, se verá que, si bien las actividades de distribuir y exhibir películas en Colombia han sufrido cambios, su posición de poder en el dispositivo –en términos de porcentaje de participación en el mercado, de capacidad de influencia en las decisiones sobre cinematografía y la preponderancia de sus intereses– prácticamente no cambió en el período señalado de casi cien años.

Así, se observa que la mejor manera de comprender los períodos de la historia del *dispositivo Cine Colombiano* es estudiar la producción de cine colombiano y su relación con la distribución, la exhibición, el Estado y los demás agentes de poder. En ese sentido, la periodización propuesta es diferente, en mayor o menor medida, a las de otros investigadores.

Así, proponemos un primer período que va desde 1897, año de las primeras proyecciones en el país, hasta 1928, momento en que la compañía Cine Colombia adquiere y liquida la SICLA y se detiene la producción de largometrajes. Un segundo período va desde 1928 hasta 1958, cuando aparece el llamado cine marginal, lo que se considera una profanación del dispositivo. Un tercer período abarca desde 1958 hasta 1971, cuando el Estado decididamente emprende acciones efectivas de fomento al cine. El cuarto período termina en 1992, año en que se liquida la empresa estatal FOCINE en el inicio de una nueva etapa política y económica.

Para organizar la información y que esta sea más clara para el lector, se propone un sistema de análisis/síntesis que presenta de manera separada la construcción historiográfica de cada período en tres temas: los asuntos de la política y la economía de Colombia, las acciones estatales en relación con su cine y los asuntos propios de la actividad cinematográfica. Y, al final de cada período, se extraen conclusiones de las tres esferas, tratando de responder las preguntas anteriormente mencionadas y, de esta manera, comprender la dinámica del dispositivo estudiado en cada período.

2.2 1897-1928: novedad, censura, silencio

2.2.1 El país

Con el cambio de siglo, entre 1899 y 1902, Colombia vivió la más larga y sangrienta guerra civil, de las muchas del siglo XIX, conocida como la *Guerra de los Mil Días*. Esta guerra bipartidista, que enfrentó al oficialismo conservador y sus ejércitos contra los liberales y sus guerrillas, finalizó con el triunfo de los primeros y la consolidación de la hegemonía conservadora³. Otra consecuencia que se suele atribuir a esta guerra fue la separación de Panamá de la República de Colombia y su constitución como país independiente en 1903. El caos de la guerra civil, las repetidas demandas de autonomía de los panameños frente al débil gobierno central de Bogotá y la mano conspiradora de los Estados Unidos en busca del control del futuro y estratégico Canal de Panamá fueron la suma de circunstancias que determinaron la pérdida de este territorio. Fue un golpe duro para Colombia que produjo durante largo tiempo un extendido sentimiento antiestadounidense.

Colombia aún era un país rural, en algunas áreas casi feudal, incomunicado entre sus regiones y bajo una enorme influencia de la Iglesia Católica en todos los ámbitos de la vida social. Esta situación no cambió ni siquiera durante la Primera Guerra Mundial, cuando se dieron las condiciones para volcar el país hacia una vocación industrial (Mejía, 1990).

³ Ambos partidos se fundaron en la mitad del siglo XIX. Hasta las primeras décadas del siglo XX se diferenciaron más que por su doctrina por la composición de sus afiliados: el partido conservador agrupaba mayormente a los terratenientes, a la iglesia católica y a mineros esclavistas, mientras que el liberal a artesanos, comerciantes, pequeños agricultores, trabajadores del campo (Tirado-Mejía, 1971).

Mientras se afincaba el predominio conservador en las primeras dos décadas del siglo, aumentaban las luchas campesinas y las demandas de la incipiente clase asalariada por mejores condiciones laborales (Mejía, 1990). Es recordado como un hecho culminante de estas tensiones el episodio de 1928, conocido como la *Masacre de las Bananeras*, en el que el ejército colombiano disparó indiscriminadamente contra miles de trabajadores de la norteamericana *United Fruit Company* que se encontraban en huelga en busca de mejores condiciones de trabajo.

En la década de los veinte, el país vivió una transformación acelerada por un crecimiento económico sin precedentes que comenzó a modificar para siempre el modelo económico que Colombia arrastraba desde el siglo XIX (Osorio, 2016, pág. 51). Aunque la mentalidad de la gente seguía siendo propia del ámbito rural, esa transformación consistió principalmente en un crecimiento de la importancia de la Colombia urbana a causa del asentamiento de las clases dominantes en las ciudades, en un proceso de industrialización que originó dinámicas sociales diferentes y permitió el nacimiento de una clase obrera que también se estableció en las urbes (Osorio, 2016).

Este prometedor proceso de industrialización contagió también el cine:

De acuerdo con este panorama, la costosa empresa de hacer cine en el país y la ampliación y mejoramiento del poder adquisitivo de la potencial masa de espectadores, parecían estar dadas las condiciones para crear una industria cinematográfica, o al menos así lo entendieron artistas, comerciantes y empresarios por igual en distintas ciudades del país, que se embarcaron en la producción de películas como muchos otros lo hicieron en esos años con productos como fósforos, gaseosas o textiles (Osorio, 2016).

2.2.2 Estado y Cine

La escasa producción de la aún balbuceante cinematografía nacional (el primer largometraje nacional de ficción fue exhibido en 1915) explica en parte por qué el escaso interés de los gobernantes hacia esta forma de expresión. Las principales preocupaciones respecto al incipiente espectáculo provenían de otra autoridad, la iglesia, que se preocupaba por las faltas a la moral que el nuevo cinematógrafo podría incentivar. De hecho, en 1914, nace la Junta de Censura de Cinematógrafos de Bogotá que:

...en los años sucesivos y con otras juntas locales aunadas al poder de los púlpitos de las iglesias y de la prensa, asumieron la misión de vigilar “el bienestar de los ciudadanos a los que, desde entonces, se les cuida protegiendo sus criterios por lo que puede ser 'intrínsecamente bueno' a pesar de su dudosa 'apariencia de bondad’” (Zuluaga, 2013, pág. 27).

De la mano de esas preocupaciones morales, que se orientaban a señalar al cine como una actividad ociosa, viene la decisión gubernamental de 1918 (Acuerdo 1 de 1918) de gravar con el 10% de impuesto la entrada a cine con el objetivo de crear un “*Fondo de los pobres* que ayudase a combatir la mendicidad” (FPFC, 2017, pág. 73). Otras cargas impositivas similares ocurrieron en 1920 en Bogotá y Cartagena con el propósito de resarcir a la población del daño moral que las películas producían y combatir las nefastas ideas que sus contenidos infundían en los criminales.⁴

Salvo esporádicas declaraciones de algún presidente que en el estreno de una película manifestó el deseo de que existiera un cine nacional, en este período no hubo ninguna intención del Estado por fomentar la actividad cinematográfica. Por el contrario, secundó a la Iglesia en sus censuras.

2.2.3 El cine y las películas

El año de 1897 marca el inicio de la exhibición cinematográfica en Colombia. En diferentes ciudades del país –varios reportes señalan a la ciudad panameña de Colón como la primera– se registraron esporádicas proyecciones públicas de imágenes en movimiento, ya fuera mediante el cinematógrafo de los hermanos Lumière –orientadas a exhibir imágenes documentales– o el Vitascopio de Edison –usado para filmaciones de estudio. La nueva atracción entusiasmó a sus espectadores, muchos de los cuales aún carecían de energía eléctrica en sus hogares. La prensa también expresó su entusiasmo y ayudó a comunicar la idea de que la llegada de este tipo de tecnología era la llegada del progreso. Sin embargo, hacia 1899 se comienzan a proyectar imágenes registradas en el país (eventos públicos, edificios emblemáticos, actos religiosos, etc.) y no faltaron las críticas de los espectadores y cronistas en función de lo que ellos creían debía y no

⁴ En el Anexo 1 se pueden leer fragmentos que dan cuenta de ejemplos y disposiciones de las autoridades de la época, en diversas ciudades, en contra del cinematógrafo.

debía ser mostrado y de la forma en que debíamos ser representados en las nuevas pantallas (Zuluaga, 2013).

La *Guerra de los Mil Días* significó la suspensión de las exhibiciones itinerantes y cualquier intento de captura de imágenes de la geografía o eventos nacionales.

Cuando en 1902 terminó la contienda –con la consolidación de los conservadores en el poder– ya el país iba con retraso en la incorporación del espectáculo cinematográfico entre las costumbres de la población (Zuluaga, 2013, pág. 18).

Durante la primera década del siglo XX, se retomaron las proyecciones esporádicas en teatros y espacios públicos. La mayoría de los programas exhibidos contenían más de una decena de pequeños cortos de corte documental que mostraban, como venía sucediendo desde la década anterior, las “vistas y actualidades” más destacadas del país. Quienes producían estos filmes eran personas con ánimo empresarial –y ciertamente algún capital para invertir– que formaban compañías que se ocupaban de la producción y gestionaban las exhibiciones ellos mismos o con algunos dueños de teatros.

Mientras que en Europa y Estados Unidos se consolidaba el lenguaje cinematográfico y los avances técnicos no paraban de sucederse, en el país, este medio de expresión no daba aún sus primeros pasos y sus representaciones más usuales apuntaban a mostrar la Colombia más tradicional. Otras artes, sobre todo la pintura y las letras, sí presentaban, al menos incipientemente, actitudes de vanguardia y una atención a los cambios de los lenguajes artísticos en el mundo. De estos años destacan el pintor Andrés de Santa María y las revistas *Panida* de Medellín, *Voces* de Barranquilla y *Universidad* de Bogotá (Zuluaga, 2013).

No obstante los señalamientos morales, el cine comenzaba ya a despertar la pasión y el entusiasmo de nuevos espectadores. Aparecieron revistas que dedicaban parte de sus contenidos al cine, como la revista *El Kine* de Sincelejo que, en su declaración de principios, decía sobre el cine que “...Él es escuela, en fin. Él enseña. Él instruye. Él moraliza” (Zuluaga, 2013, pág. 23). Otra expresión que muestra el amor por las películas es la del célebre escritor Tomás Carrasquilla cuando dijo en 1914 que “...De las escaseces que en estos días hemos soportado, ninguna tan negra como la del cine. ¡Ya no podemos vivir sin la película! Con el maíz, el alumbrado y el combustible, ella

entra en nuestras diarias necesidades” (Zuluaga, 2013, pág. 24)⁵.

La llegada de los hermanos italianos Di Doménico al país, en 1910, marcaría el inicio de una década con importantes cambios para el naciente cinematógrafo. Estos hermanos, que comprendían bien el negocio de la exhibición cinematográfica, lograron recaudar en Barranquilla más de US\$300 por sus primeras tres funciones. En 1912, aprovechando el entusiasmo que produjo la construcción del Salón Olympia en Bogotá (una enorme sala con capacidad para tres mil espectadores, construida por empresarios de la capital) los Di Doménico, que proyectaban por esos años filmes italianos, comenzaron a consolidar lo que sería una boyante empresa, un “imperio cinematográfico” que se extendió por varias ciudades del país y que llegó hasta Centroamérica y Ecuador” (Zuluaga, 2013, pág. 26).

Gracias al próspero negocio de la exhibición, los hermanos decidieron en 1913 incursionar en la producción. Nació así el *Diario Colombiano*, un noticiero cinematográfico que adquirió enorme importancia en el país hasta 1928 y que marcaría una tradición de informativos en cine que llegaría hasta los años cincuenta (Zuluaga, 2013)⁶. En 1914, los Di Doménico dan un paso más en su afán industrial y fundan la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana –SICLA–, con el objetivo de consolidar su negocio de importación y exhibición de películas, pero, sobre todo, con el deseo de producir las suyas propias.

⁵ Para una mejor comprensión de las referencias de prensa de la época a las películas, la importancia de la publicación de la cartelera en revistas para los teatros y cómo los diarios comenzaron a dedicar más espacio al cine, se recomienda la lectura de *Cronología del cine en Colombia* (FPFC, 2009). Contiene facsímiles de revistas, periódicos, fotogramas, fotos fijas, carteles, etc. Al final del primer periodo reseñado está una copiosa lista de referencias bibliográficas sobre el periodo y la lista de 14 periódicos del final del siglo en Colombia. No hay información de la fuente pero se deduce, por un pie de página de un facsímil, que todo fue encontrado en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional. Se sugiere también la lectura del texto de *Juliana Gómez Merchán* (Gómez J. , 2016) que examina el consumo de cine de los habitantes de Bogotá entre 1919 y 1940 a partir de las carteleras de los periódicos.

⁶ No se conserva ningún fragmento de este noticiero. La Fundación Patrimonio Filmico Colombiano –FPFC– tiene un interesante catálogo que da cuenta de las películas o fragmentos de películas que conserva de las primeras décadas del siglo XX. Entre ellas *Aura o las violetas* (1924), *Bajo el cielo antioqueño* (1925), *Alma provinciana* (1926) y *Garras de oro* (1926) encabezan la lista de las primeras películas del cine silente colombiano que se empezaron a restaurar y digitalizar a mediados de la década de los noventa. De la película sobre la novela de Jorge Isaacs, *María*, solo se conservan 25 segundos. También se conserva el trabajo de reconocidos directores y productoras posteriores como Marco Tulio Lizarazo, Luis Moya Sarmiento, Roberto Saa Silva, Patria Films, Ducran Films, Colombian National Film C.N.F., entre otro centenar de registros.

En 1915, estrenan *El Drama del 15 de octubre*, que para muchos investigadores es el primer largometraje nacional⁷. Fue una película tremendamente polémica pues planteó una puesta en escena del asesinato reciente, un año atrás, del caudillo liberal Rafael Uribe Uribe, protagonizada en persona por los mismos asesinos. Lo que empezó siendo el primer registro filmico de un hecho histórico del país, superando los registros turísticos o religiosos, terminó en escándalo ante el rechazo generalizado del público y la prensa principalmente por la “exhibición cínica de los asesinos” (Zuluaga, 2013, pág. 30). Como medida de orden público, la película fue prohibida en el territorio nacional. Fue el primer largometraje de ficción nacional y asimismo la primera película vedada por tratar temas de la dura y convulsionada realidad colombiana. Los Di Doménico aprenderían del error y dejarían de tratar temas polémicos. En los siguientes años, se observa una desaceleración en su producción, también a causa de la escasez de película virgen ocasionada por la Primera Guerra Mundial (Zuluaga, 2013) y porque en el país aún no había las condiciones económicas mínimas como para emprender importantes proyectos cinematográficos (Osorio, 2016).

Otra familia que se destacó en los inicios del cine colombiano fueron los Acevedo. En 1920, en vista del buen negocio que parecía ser la exhibición de cine, esta familia conservadora y de buen nivel económico decide crear la Casa Cinematográfica Colombia y orienta su actividad a exhibir películas italianas, inglesas y francesas (Zuluaga, 2013). Poco después, en 1924, en competencia con el *Diario Colombiano* (que para este momento ya se llamaba el *Sicla Journal*) de los Di Doménico, los Acevedo comienzan a producir su *Noticiero Nacional*. Al ofrecer mayor frecuencia en sus informes, este noticiero tomó protagonismo. Para ellos, esta producción era la forma ideal de perfeccionar la técnica cinematográfica y adquirir experiencia con miras a producir sus propios filmes de ficción más adelante (Zuluaga, 2013). Hoy en día, gracias a los trabajos de restauración de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, el registro que los Acevedo hicieron durante sus años de actividad es hoy un valioso material que permite ver cómo era el país y su gente en los años veinte.

Además de las empresas de estas dos familias, esta década vio nacer varias compañías dedicadas al cine en diversas ciudades del país, en lo que parecía una

⁷ Otras versiones señalan como primer largometraje nacional al documental *Carnaval de Barranquilla*, del que no existe ni un fotograma.

verdadera “fiebre fundadora”. En Manizales un grupo de entusiastas ciudadanos fundaron en 1923 la *Manizales Film Company*, con la que llegaron a producir una obra de ficción y un documental sobre su ciudad. En Cali también es fundada por empresarios de la industria y el comercio la *Colombia Film Company*, que llegó a producir dos largometrajes.

Se advierte un halo de polémica alrededor de otra obra de ficción producida también en Cali, atribuible a esta compañía. Se trata de *Garras de Oro*⁸ (1926), un film atípicamente político para la época, que denuncia con patriotismo el despojo de Panamá por los Estados Unidos a Colombia. Todos los autores aparecen bajo seudónimos, lo que indica una manifiesta intención de denunciar la censura o, al menos, el señalamiento público. Hay historiadores que encontraron referencias directas a este filme en documentos del Departamento de Estado de Estados Unidos que piden su prohibición en toda América gracias al aviso dado por el cónsul norteamericano en Cali (Zuluaga, 2013). Sería pues el primer caso registrado de censura e injerencia norteamericana en el cine colombiano.⁹

Otras iniciativas empresariales aisladas produjeron también otras películas. Se destaca la conocida –por el trabajo de restauración al que fue sometida que hoy permite apreciarla en su totalidad– *Bajo el cielo antioqueño*¹⁰ (1925), iniciativa auspiciada por un empresario de Medellín que, con la ayuda de los hermanos Acevedo, logró sacar

⁸ “Cuenta cómo el editorialista de *The World*, periódico de la “Ciudad de los rascacielos, capital de yanquilandia”, necesita buscar pruebas para liberarse de una acusación de calumnia por un editorial en el cual se afirmaba que Teodoro Roosevelt, artífice de la separación de Panamá, no podía postularse para ser reelecto como presidente de los Estados Unidos al haber incumplido un tratado internacional, en virtud del cual los Estados Unidos estaban comprometidos a propiciar el desarrollo de una vía interoceánica a través del Istmo de Panamá, manteniendo la integridad territorial de lo que entonces era Colombia. Por tanto, varios detectives son enviados a Colombia para ubicar pruebas de ese tratado. Uno de los sabuesos es Patterson, ambiguo enamorado de Berta, la hija de un modesto empleado del consulado de Colombia en la ciudad de los rascacielos”. (Poimágenes 14, s.f.)

⁹ Ramiro Arbeláez adelanta una investigación sobre *Garras de Oro*. Gracias al hallazgo de una copia del film en el armario de la cabina de proyección de un teatro abandonado se pudo reconstruir su historia y develar el misterio de su autoría y su suerte.

¹⁰ “Drama romántico costumbrista. Lina, agraciada colegiala, sostiene contra la voluntad de su padre, Don Bernardo, un romance con Álvaro, joven bohemio que dilapida su fortuna. Deciden huir de la vigilancia paterna, pero en la estación de tren una mendiga herida previene a Lina sobre el grave error que está cometiendo. Él le venda la herida con un pañuelo en el cual van inscritas sus iniciales y ella, agradecida, le regala sus joyas y a su vez le comunica a su novio la decisión de no seguir con esa aventura. La mendiga es asaltada y asesinada. Su cadáver aparece con el pañuelo de Álvaro, quien es sindicado del crimen. Aunque es inocente él calla para proteger a Lina y ésta, por encima de su honor, confiesa la verdad. Álvaro, ya inocente, encuentra oro y termina felizmente casado por poder con Lina” (Proimágenes 7, 2013).

adelante este film. Más que el deseo de contar una historia, esta película muestra las ansias de las clases privilegiadas antioqueñas por mostrar su alcurnia, su estatus y su nivel de vida. En palabras del investigador Pedro Zuluaga “*Bajo el cielo antioqueño* nos muestra esa autocomprensión que tenían élites y subalternos desde una visión religiosa: 'Este mundo, y su autoridad emanada de Dios, este mundo y sus jerarquías, está bien así'” (Zuluaga, 2013, pág. 40).

El incremento industrial que vivió el país en los años veinte se aprecia en este auge nunca visto de empresas dedicadas al negocio del cine y en la cantidad de producciones realizadas en esos años. Sin embargo, si se señala la oportunidad que perdió el país por no haber emprendido realmente un proyecto serio de industrialización ante la irrupción de la Primera Guerra Mundial, a los empresarios del cine se los señala por la misma causa. Los pocos inversionistas lo hicieron más que todo en exhibición y distribución, y no en producción (Mejía, 1990). A pesar de este mínimo auge, producir películas en el país seguía siendo un negocio en extremo arriesgado.

Además de los Acevedo, los Di Doménico y las empresas productoras mencionadas, no se pueden dejar de mencionar a Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro, dos españoles que, tras una temporada en Panamá como directores de documentales y noticieros, llegaron a Colombia en 1921 con el propósito de filmar una adaptación de *La María*, la conocida novela del romanticismo latinoamericano (Zuluaga, 2013). La película, estrenada en 1922, es considerada por algunos historiadores la primera película de ficción de Colombia¹¹.

*María*¹² muestra una constante de la época: la participación de extranjeros como personal artístico de las películas, debido a los prejuicios contra el cine que impedían a la “gente de bien” participar en las aventuras filmicas, especialmente si de mujeres se trataba (Zuluaga, 2013, pág. 35).

¹¹ Para algunos, el *Drama del 15 de octubre* de los Di Doménico no es una obra de ficción.

¹² *La María*, del escritor colombiano Jorge Isaac, relata la historia de amor de María con su primo (prácticamente su medio hermano) Efraín, ocurrida en el departamento del Valle del Cauca. El escenario del romance es la hacienda “El Paraíso”, en la región cañera del norte del departamento. El color trágico de la novela aparece cuando Efraín viaja a Bogotá a estudiar y María queda en la hacienda con el dolor por la partida de su amado. La melancolía y la ausencia llevan a María a enfermarse de tisis, la enfermedad de las heroínas románticas. María le escribe a su primo y le cuenta de su enfermedad. Alarmado, Efraín viaja a ver a su amada y cuando llega la encuentra muerta.

No sería la primera vez que los productores de los años veinte tratarían de usar el prestigio de alguna obra literaria como atractivo para el público local, aún por conquistar, como ocurrió con el film *Aura o las Violetas*¹³ de Pedro Moreno Garzón y Vincenzo di Domenico, en 1924.

La fiebre fundadora de empresas productoras cesó cuando el auge industrial que vivía el país llegó a su fin con la crisis mundial de 1929. Entonces, se dejaron de filmar obras de ficción y durante una década solo los Acevedo continuarían produciendo noticieros y registros de actividades políticas, sociales y culturales.

La producción caía, mientras que el negocio de la exhibición se consolidaba. Este proceso se sella con la venta de los hermanos Di Doménico de su productora, la SICLA, a la empresa Cine Colombia, compañía que se fundó en Medellín en 1927 con el objetivo de proyectar películas y poco después entró al negocio de la distribución con la adquisición de una compañía distribuidora de esa ciudad. En 1928, Cine Colombia compra la totalidad de SICLA por una cifra millonaria. Podría pensarse que su objetivo era incursionar en la producción, pero poco tiempo después de la transacción, los nuevos dueños cerraron los laboratorios de los Di Doménico en Bogotá (Zuluaga, 2013). Estaba clara su postura acerca de cómo orientar su negocio: la comercialización y exhibición de películas extranjeras con estrellas consolidadas (Ramírez, 2003). El cierre de los laboratorios, sumado a la clausura de la Colombia Film Company de Cali hicieron prácticamente imposible seguir filmando en el país. Cine Colombia hizo firmar a los Di Doménico una cláusula que les prohibía crear una nueva compañía dedicada al cine en Colombia. Cabe resaltar que en 2017 Cine Colombia –cuyo propietario es uno de los grupos económicos más poderosos del país– maneja más del 30% de la exhibición en Colombia con más de 219 complejos de salas (multiplex) en todo el territorio nacional.

Las películas

Durante el período descrito, se produjeron en el país trece largometrajes de ficción. De todos, se pueden extraer prácticamente las mismas características sobre sus

¹³ “Aura o las violetas” está basada en la novela del mismo nombre de José María Vargas Vila, escritor bogotano de finales del XIX, liberal, que enfrentó en su narrativa el régimen de La Regeneración conservadora de Caro y Núñez. Este es un relato de una historia de amor en Bogotá de finales del siglo XIX.

intenciones, narrativa y formal. Estos filmes planteaban historias de una Colombia rural y conservadora al estilo del siglo XIX:

“...protagonizados por la clase burguesa citadina (solo en ocasiones rural, que la más de las veces estaba haciendo su transición a la ciudad o, al menos, tenía una doble residencia en los dos paisajes), y se trataban de historias de amor ingenuas y románticas, cruzadas por asuntos relacionados con las diferencias de clase o las dificultades económicas” (Osorio, 2016, pág. 25).

Eran todos melodramas costumbristas, al estilo de las importadas tragedias pasionales italianas o francesas que se veían en la época, lo que indica la preferencia por atender esa influencia europea en lugar de poner la mirada en la realidad histórica del país (Mejía, 1990, pág. 25). Esta elección de temas muestra cuan atraída estaba aún la burguesía nacional por las ideas y los gustos europeos, aún no los norteamericanos, en parte según algunos investigadores por el rechazo que seguía habiendo en el país hacia los Estados Unidos por el asunto de Panamá (Osorio, 2016).

Acerca de la película *Aura o las Violetas*, el investigador Carlos Julio González sintetiza lo que eran estas películas:

...a pesar de haber sido filmada durante los años veinte, se ve reflejada una Colombia más parecida a una literatura imitativa de patrones europeos que modelaban las prácticas cotidianas prevalecientes en la Colombia señorial de principios de siglo, que a elaboraciones inspiradas en algún tipo de observación sobre la realidad social. La realidad social no planteaba ningún interrogante a los realizadores, aunque afectaba el desarrollo de sus proyectos (Zuluaga, 2013, pág. 36).

Casi siempre, los escenarios de estas historias eran referentes del progreso y la modernidad del que las clases altas se vanagloriaban. “La producción agraria e industrial, las haciendas, su poder adquisitivo, los carros, el ferrocarril, los aviones y sus mansiones hacían parte casi siempre del universo material en medio del cual se movían sus personajes” (Osorio, 2016). No olvidemos que, en ocasiones, como en la ya mencionada *Bajo el cielo antioqueño*, la motivación principal de realizar el filme era celebrar ese progreso.

En relación con lo formal, estas primeras ficciones son muestra de la impericia técnica y el desconocimiento que tenían sus directores del lenguaje cinematográfico que ya en otros países latinoamericanos se encontraba en plena consolidación.

Anclados aún en una concepción teatralizante de la puesta en escena y la fotografía, todas estas películas mantenían una serie de características que las acercaban más al teatro que al cine, como la frontalidad de la cámara, así como su inmovilidad, el uso casi nulo de recursos de orden fotográfico en términos de iluminación, (...) la construcción de espacios y decorados a la manera de tramoya teatral, la predominancia del movimiento lateral de los actores sobre el movimiento en profundidad, la sobreactuación propia de quien quiere proyectar unas acciones y estados de ánimo a un público situado a distintas distancias del escenario, en lugar de actuar contenida e íntimamente para la cámara, y así un largo etcétera que hace del cine nacional más un teatro filmado que una experiencia cinética (Osorio, 2016, pág. 35).

A los factores mencionados anteriormente, se le pueden sumar los bajos presupuestos de producción para explicar la deficiente factura de las películas de ficción de este período. Si bien podría esgrimirse que las películas extranjeras ya mostraban modos más atractivos para contar historias y explorar el naciente lenguaje de las imágenes en movimiento que los cineastas locales podrían copiar, lo cierto es que fue muy difícil filmar ficción por esos años. Luego del entusiasmo de directores y empresas productoras para hacer su primera película y las buenas reacciones que estas suscitaban en el público, principalmente por la novedad, pocos pudieron hacer su segunda película (solo los Di Doménico lo lograron) a causa de la imposibilidad de sostener una producción continuada. En esta forma, se hacía imposible que los cineastas pudieran seguir aprendiendo. Otra dificultad era la de encontrar buenos actores, mucho más para roles femeninos, teniendo en cuenta la poca formación y el desprestigio que tenía la profesión de actor en esa sociedad tradicionalista.

Fue así como el público colombiano no se conectó con su cine en este período. Los espectadores no podían dejar de comparar las películas nacionales y todos los defectos ya mencionados (sumado a los temas y tratamientos “a la europea” tan ajenos a la mayoría de la gente) con el cine de Hollywood que ya en los años veinte, y desde la Primera Guerra Mundial cuando comenzaron a cambiar las dinámicas de importación de filmes (Zuluaga, 2013), dominaba las salas nacionales.

Y es que estas películas, afincadas en ya populares géneros cinematográficos, derrochaban vivacidad y dinamismo en su puesta en escena y en el registro con la cámara. Eran películas con historias, temas y personajes más cercanos al público que asistía a cine, un público masivamente popular, pero también compuesto por una gran diversidad social, pero que de todas formas conectaban todos con lo más esencial que proponían estas películas llegadas ya casi todas de Hollywood, esto es, relatos humanos, cargados de realismo, sentimientos, emociones y entretenimiento, además armados de la principal arma de este cine que ya estaba destinado a dominar el mundo: su capacidad para privilegiar la claridad narrativa y el entretenimiento (Osorio, 2016, págs. 37-38).

No más películas

La suma de las situaciones descritas, la terminación de la bonanza producida por los años de industrialización y el inexistente apoyo estatal marcaron el fin de ese pequeño boom de películas que vio el país en la década de los veinte. El cine es una actividad cercana a la industria, necesitada de masas amplias de espectadores que además tengan cierta capacidad de consumo y determinada por el avance tecnológico y los altos costos (Osorio, 2016). Así, al cesar en Colombia la dinámica de crecimiento económico, el frágil cine colombiano dejaría de existir.

El golpe de gracia lo dio la llegada del cine sonoro. En 1927, con *El Cantante de Jazz*, la gran industria de Hollywood logró la impresionante novedad técnica de añadir sonido sincrónico a las películas. Mientras esta nueva tecnología se esparcía por el mundo rápidamente, la ahora casi completa obsolescencia de los equipos de filmación del país silenció el cine colombiano por casi diez años. En palabras de Zuluaga "...La dificultad de ponerse al día tecnológicamente sin duda debió haber causado un desánimo general en todos los interesados en perseverar en el negocio" (Zuluaga, 2013, pág. 49).

Para Oswaldo Osorio, este silenciamiento del cine colombiano al final de los veinte constituye una de las muertes del cine colombiano y lamenta el hecho de que con el poco cine que se filmó no se hubiera siquiera alcanzado un mínimo en la conformación de una estética o un estilo:

...Se trata, pues, de una etapa malograda en casi todos los sentidos, salvo el anecdótico. (...) Por eso no hay aquí semillas o bases para la constitución de una

cinematografía, una identidad o un estilo propios que más tarde pudieran tener una importante o feliz continuidad, porque lo que siguió luego fue el desierto de la producción de ficción y solo el eco de una más o menos intensa actividad de la familia Acevedo haciendo noticiarios y algunos documentales. Así que el cine sonoro nació y el cine colombiano murió (Osorio, 2016, pág. 39).

La radio comenzaba por entonces el proceso de convertirse en un medio de comunicación realmente masivo que serviría como aglutinante de una comunidad imaginada y poco cohesionada, la nación colombiana, cuya población aún en su mayoría era rural y analfabeta.¹⁴

2.2.4 Síntesis del dispositivo

A manera de síntesis, consolidamos la información explicando la dinámica del *dispositivo Cine Colombiano* en los años señalados, observando cada eslabón de la cadena del cine, sus relaciones de poder, al espectador y la injerencia del Estado y otros agentes de poder.

Producción

Respecto a la producción, en los primeros años, quienes se atrevían a producir documentales de registro eran entusiastas empresarios de clases acomodadas que tomaron esa actividad como una forma de negocio. Invirtieron en comprar las cámaras/proyectores y equipos de revelado, en pagar las licencias correspondientes a las compañías extranjeras y en costear los altísimos gastos de producción. Ellos mismos se encargaban de gestionar, promocionar y explotar la proyección, ya sea organizándolas al aire libre o negociando con los dueños de los teatros. Los Di Doménico, a partir de 1910, profesionalizaron la actividad y combinaron labores de producción – documentales, vistas y noticieros a partir de 1913– con el negocio de importar y

¹⁴ Sería a partir de los años treinta y, sobre todo, en los cuarenta, cuando la radio viviría su época de esplendor con las emisiones de programas dramatizados, informativos, de concurso, transmisiones en directo con artistas de moda y de eventos deportivos; y cuando, dadas las limitaciones técnicas del momento, emplearon un sinnúmero de recursos para recrear ambientes y captar la atención de la audiencia. Para mayor profundidad sobre este tema, se recomienda la lectura de los textos de Catalina Castrillón Gallego (2011); Pierre Albert y André Jean Tudesq (2012); Nelson Castellanos (2001; 2001b; 2006). Otros estudios que analizan las iniciativas gubernamentales implementadas durante las décadas de 1930 y 1940, en las que la radio y el cine fueron pensados como herramientas efectivas para el proceso de incorporación de las masas populares a la cultura hegemónica son de Jesús Martín Barbero (1987); Carlos Páramo (2003); Renán Silva (2000); y Milcíades Vizcaino (2002).

distribuir melodramas italianos. Su intención era consolidar el negocio para producir sus propias películas. A partir de 1920, con el auge industrial, empresarios adinerados de algunas ciudades del país fundaron compañías productoras que lograron, a lo sumo, producir y estrenar un filme de ficción para luego fracasar. Estas películas de ficción eran melodramas trasnochados que presentaban todo tipo de carencias técnicas y narrativas. Eran más teatro filmado que cine. Los dos casos que muestran historias sobre las coyunturas del país encontraron el muro de la censura. Sobrevivieron solo las empresas que también importaban filmes extranjeros. El fin de la bonanza económica de los veinte, la llegada del cine sonoro y la compra de la compañía de los Di Doménico por Cine Colombia marcan el fin de la producción. Solo los hermanos Acevedo siguieron produciendo su Noticiero Nacional gracias en parte a las ganancias que devengaban por ser corresponsales de noticieros internacionales como *News of the Day* (M.G.M), *Ojos y Oídos del Mundo* (Paramount), *Movietone* (Fox) y *British News* (Martínez-Pardo, 1978).

Distribución

La distribución aún no estaba en el comienzo del siglo consolidada como un área independiente del negocio. Lo usual era que las empresas cinematográficas productoras también se dedicaran a la importación y la comercialización de películas extranjeras. Era el caso, por ejemplo, de la SICLA de los Di Doménico. Inicialmente, se trajeron filmes italianos, y luego se amplió la oferta a ficciones francesas e inglesas. A partir de 1918, se comenzaron a importar películas norteamericanas de un alto nivel técnico y narrativo que comenzaron a desplazar a las europeas. Hacia el final del período, la mayoría de las empresas del cine habían desistido de producir y las que sobrevivieron se dedicaron de lleno a este próspero negocio.

Exhibición

El negocio de la exhibición en los primeros años lo explotaban los dueños de los teatros (salas no construidas para el cine) o los productores o importadores cuando se trataba de proyecciones al aire libre que eran esporádicas. La construcción del Salón Olympia en 1912 por empresarios privados, así como el Teatro Gallera de Medellín, le dio una nueva dimensión al negocio. Se regularizaron las proyecciones. Se ofrecía como atractivo no solo el filme principal sino la interpretación musical en vivo que ejecutaban

virtuosas orquestas que acompañaban la proyección (recordemos que el cine era mudo). A menudo, incluso, se incluían números musicales independientes.

Se construyeron más teatros especializados para cine. En 1920, Bogotá ya contaba con seis teatros que proyectaban cine exclusivamente y cuatro salas de proyección esporádica. En 1924 se abrió el cine Faenza que, con su fachada *art decó* y su programación de películas norteamericanas se convirtió en el teatro de las clases cultas. Su época de gloria fue entre 1924 y 1940 (FPFC, 2009).

Los resultados del negocio fueron excelentes en todo el país, tanto que una empresa como Cine Colombia, que creció en su natal Medellín absorbiendo exhibidores y distribuidores locales, tuvo el poder económico de comprar SICLA para consolidar su dominio.

Espectadores

Para los espectadores, el espectáculo del cinematógrafo en los primeros años era una atrapante novedad. Cuando comienzan a ver filmaciones de sus propios paisajes y gentes, surgen las dudas sobre cómo y qué se debe mostrar. Mientras algunos, más conservadores, veían con preocupación moral el nuevo espectáculo, muchos otros comenzaron a profesarle un amor creciente. Ante las primeras ficciones nacionales, predominó el interés por la primicia, pero ante la baja calidad técnica y narrativa de esas películas, los espectadores tomaron predilección por los atrapantes filmes extranjeros, sobre todo los venidos de Hollywood a partir de 1918. En las salas, los espectadores palpaban de cerca la diferencia de clases pues se manejaban diferentes precios para las ubicaciones. Por ejemplo, el teatro Olympia ubicaba el telón de proyección en el medio, dejando las ubicaciones más baratas detrás de la proyección. lo que hizo que ciertos espectadores desarrollaran la habilidad de leer los subtítulos invertidos por medio de espejos y obtuvieran algunos pesos por leerlos en voz alta para todos (FPFC, 2009).

Las interpretaciones musicales a menudo eran un atractivo adicional para ir al cine.

Estado y otros poderes

El estado colombiano no mostró ningún interés en fomentar la producción local o la naciente industria. Más bien, acogió las preocupaciones de la influyente *Iglesia* católica (secundada por sectores de la población) para crear juntas de censura e impuestos

morales. La censura moral se impuso, también la censura de Estados Unidos por temas políticos.

2.2.5 Conclusiones del período

La importancia de lo que sucede en la primera etapa o primer estadio de un camino radica en que marca, en varios aspectos, una dirección de lo que vendrá. Y ya sea que la tendencia se mantenga o cambie, lo será en función de esa dirección tomada. Se puede pensar, entonces, que los factores y las relaciones que se dieron entre el acontecer político, social y económico de Colombia y la actividad alrededor del cine durante estos treinta años marcaron líneas estructurales influyentes para el futuro.

Cuando llega el cine al país, Colombia salía de una guerra civil con hegemonía conservadora que se manifestaba en todos los aspectos de la vida pública y privada. Antes que el Estado, fue la Iglesia Católica la autoridad que puso su ojo en el cine porque pensaban que era una amenaza a la moral y las buenas costumbres, de modo que el primer obstáculo que debió vencer en Colombia el cinematógrafo fue la censura, prueba de esa tensión entre lo tradicional y lo nuevo, propia de estos años de incipiente modernización. La censura moral aumentó cuando la cámara miró hacia el país y surgieron las preocupaciones de lo que debía y no debía ser mostrado. Gracias al cine, las élites del país tuvieron que dirimir cuál era el país que debía representarse masivamente, en medio de la tensión política.

Como el cine era una empresa llevada a cabo por personas pudientes, de clases altas –ya fueran hábiles para los negocios o herederos de importantes familias–, la decisión fue asentar los poderes tradicionales frente a lo nuevo y modernizador. No en vano, casi todo el cine producido en estos años representó lo tradicional –la Colombia rural y fuertemente estratificada– buscando afincar el *statu quo* de la ideología conservadora.

La suerte de *El Drama del 15 de octubre* y de *Garras de Oro* –esta última sujeta a una censura norteamericana– probó que reflexionar o cuestionar hechos recientes de la realidad política del país no era el camino que debían seguir los productores. Esa “lección” la seguiría repitiendo el cine colombiano hasta la década de los sesenta, e incluso después.

El predominio censor silenció la producción nacional, lo que implicó el cierre de SICLA por Cine Colombia. A las ya difíciles condiciones y los altísimos costos en que debía incurrir un productor para hacer películas, se sumó la imposibilidad de acceder a laboratorios y equipos. Era la censura económica.

Tenemos entonces, por un lado, que el cine nacional no podía hablar de temas políticos o polémicos del país y, por el otro, que la producción de películas nacionales – poco estimulada en todo sentido– era asunto de soñadores. Por consiguiente, no era posible el nacimiento de un cine colombiano ni mucho menos de un público para sus películas. Triunfó, sí, el negocio de la importación, distribución y exhibición de filmes extranjeros, actividad que constituía casi en su totalidad la industria del cine colombiano.

Triunfó también la visión conservadora del *statuo quo*. El país no debía producir cine pues este era un negocio muy bien orquestado por las empresas norteamericanas que, además, sí hacían buenas películas. Y el poco cine que nos podíamos permitir realizar habría de ser uno que exaltara las clases altas y el país conservador, y de ninguna manera un cine que interpelara la realidad.

2.3 1928-1958: atraso, estancamiento, esperanza

2.3.1 El país

En 1930, se presenta en Colombia un cambio político que pocos preveían. La llegada al poder del liberal Enrique Olaya Herrera (1930-1934), favorecida por las divisiones internas del partido conservador, originó un entusiasmo generalizado en las nacientes clases obreras que veían en el nuevo gobierno, luego de 45 años de hegemonía conservadora, una oportunidad para reivindicar derechos y demandas laborales. De hecho, las primeras políticas del nuevo gobierno se orientaron a la generación de empleo y al fortalecimiento de la educación pública (Zuluaga, 2013). Comenzaba el quindenio de la historia colombiana conocido como la *República Liberal*.

En 1932, se inició un conflicto bélico con el Perú por la disputa de territorios amazónicos. El sentimiento de unidad nacional que produjo presionó a los dos partidos políticos tradicionales a unir fuerzas en contra del invasor (Zuluaga, 2013). Algunos

autores consideran que esta unión ya había madurado pues en realidad el de Olaya Herrera fue un gobierno de coalición, algo que el país no había visto en más de medio siglo, pues el fantasma de la guerra civil aún estaba presente y los impactos económicos de la Gran Depresión ya empezaban a sentirse (Palacios, 2003).

Para paliar la crisis de la guerra con Perú, el presidente logró un inusitado préstamo de los Estados Unidos a cambio de concesiones fiscales y petroleras. Colombia pues “entraba a girar en la órbita natural de los Estados Unidos” (Palacios, 2003, pág. 133).

Con la llegada del presidente Alfonso López Pumarejo, Colombia vivió entre 1934 y 1938 una de las épocas más reformistas de su historia, después de la de Obando a mediados del siglo XIX. En ese primer mandato, se inició la llamada *Revolución en Marcha*, un proyecto que incluía una serie de reformas de toda índole que apuntaban a la conformación de un modernizado Estado Social de Derecho. En lo económico, López aplicó programas de recuperación inspirados por el *New Deal* estadounidense del presidente Roosevelt con quien tenía una buena relación y había logrado establecer relaciones bilaterales de cooperación en el contexto del plan del Buen Vecino, opuesto al intervencionismo de las décadas anteriores.

López Pumarejo intentó reformar las relaciones laborales para garantizar derechos y estabilidad jurídica. Entonces, se legalizó el derecho a la huelga y se promovió la formación de sindicatos. Además de la Reforma Constitucional de 1936 –inspirada en la constitución de la Segunda República Española– López llevó adelante un intento de reforma agraria, el único serio que ha visto el país en toda su historia, mediante regulaciones al uso y explotación de la tierra, la expropiación de tierras ociosas y la regulación laboral del campesino sin tierra. Se recuerdan sus tesis acerca de “la función social de la propiedad privada”. Las reformas también se orientaron a la educación. Se construyó la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional, se estableció su autonomía y se fomentó la investigación. En términos generales, se consolidó el proceso de quitarle a la iglesia el monopolio de la educación y se permitió el estudio de materias filosóficas liberales antes prohibidas o censuradas.

En contraposición al de López, al mandato del liberal Eduardo Santos (1938-1942) se le conoce como “la gran pausa” por el carácter moderado y casi inactivo de su gobierno y por la irrupción de la Segunda Guerra Mundial (Colombia fue neutral al comienzo hasta 1943 cuando declaró la guerra al Eje), fortaleciendo de esta manera su

alianza con Estados Unidos) que llevó al gobierno a adoptar una posición cauta y “más bien pasiva en asuntos domésticos” (Osorio, 2016, pág. 56). Para contrarrestar las consecuencias de la Guerra, Santos emprendió un proyecto de desarrollo industrial cuyo eje central fue el IFI, el Instituto de Fomento Industrial (Palacios, 2003, pág. 165). Cabe mencionar el esfuerzo que se hizo en estos años por impulsar la universidad pública y el desarrollo de científicos sociales que desde la óptica del humanismo racionalista y liberal aportaran lo suyo en la búsqueda, presente en esa época, de una identidad nacional (Palacios, 2003, pág. 164).

López volvió a la presidencia en 1942 pero ya no pudo llevar adelante un proyecto reformista como el de su primer período. De hecho, el entusiasmo que había generado en las clases populares –incluso en la izquierda comunista– se comenzaba a desvanecer al no concretarse los cambios que se demandaban, sobre todo en la estructura de la propiedad de la tierra. Más allá de las buenas intenciones, la ineficiencia del Estado, el débil sistema de registro inmobiliario y los poderes regionales de los terratenientes echaron por la borda los intentos de reforma agraria institucional.

En suma, la república liberal dejó más o menos intacta la estructura social del campo colombiano, pero dio curso a la protesta campesina esporádica y localizada y plantó la idea de que <la tierra es para quien la explota>, primero que todo para el empresario, quien, como el campesino, requiere la seguridad de su posesión. Por ello es posible que su efecto económico de largo plazo haya sido considerable. A mediados del siglo venció el término de reversión de tierras inexplotadas al Estado. Y desapareció el fantasma del reparto agrario (Palacios, 2003, pág. 155).

El principal afán de López Pumarejo fue la modernización del Estado, principalmente la esfera fiscal y la estabilidad jurídica. También lo fue para todos los presidentes de la época, cada uno desde su orientación partidista y de clase. Pero, sin duda, los cambios políticos que se dieron en la sucesión de gobiernos liberales entre 1930 a 1945 produjeron enormes resquemores en la Iglesia Católica –y de su mano en las clases terratenientes y conservadoras– sobre todo frente al proceso de secularización del Estado. Resurgió así un conflicto religioso que no se había mostrado tan patente desde las guerras civiles del siglo XIX, pues, “Como en el siglo XIX, la polarización doctrinaria de los partidos volvió a girar alrededor de los asuntos de la educación y la familia” (Palacios, 2003, pág. 156). Con el fin de la segunda presidencia de López en 1945, terminó la *República Liberal*.

Los esfuerzos para consolidar un Estado intervencionista en lo económico, y liberal en lo político, daban frutos en 1945. Pero se había debilitado el ideal de emprender aquellas reformas sociales capaces de dar sustancia a la ciudadanía para todos (Palacios, 2003, pág. 171).

Con la elección en 1946 del conservador Mariano Ospina Pérez (1946-1950), comenzaría la llamada *década del estado de sitio*. Empezó un nuevo período de gobierno conservador, marcado por la tensión social y política resultante, por un lado, de las demandas de las crecientes masas obreras y los conflictos en el campo iniciados por las reformas de la década anterior, y por el otro, entre la burguesía y las clases conservadoras que volvían al poder. Hay que recordar que, en 1944, hubo un intento por derrocar a López quien, un año después, terminaría por renunciar a la presidencia al no poder garantizar la estabilidad política.

En ese contexto tenso, surge la figura de Jorge Eliécer Gaitán, un político carismático con aires caudillistas que, ya desde su posición de ministro en el gobierno de López, había comenzado a hacerse a una imagen de liberal comprometido con los derechos de los trabajadores. De hecho, sus primeros pasos en la militancia política fueron en agrupaciones de izquierda que, de manera generalizada se sentían en esos años afines a las luchas obreras y anticlericales del Partido Liberal. Su meteórico ascenso en la campaña presidencial, su constante denuncia al gobierno de Ospina para que cesaran las masacres de campesinos y el apoyo masivo que recibía de las clases obreras lo llevaron a ser víctima de asesinato el 9 de abril de 1948, episodio conocido en la historia del país como *El Bogotazo*. Tras la noticia de su muerte, Bogotá y otras ciudades y pueblos de Colombia se vieron envueltas en violentos disturbios y revueltas. Nacería con este magnicidio una época negra de cruel violencia política conocida precisamente como *La Violencia*.

La modernización capitalista vino acompañada de la Violencia. Y la Violencia justificó la vigencia permanente del estado de sitio. Arma constitucional esgrimida para neutralizar los efectos de la presencia de masas urbanas que las movilizaciones liberales habían convertido en base de opinión y de electorados (Palacios, 2003, pág. 191).

Mientras en el Congreso la mayoría liberal buscaba legislar a su favor y adelantar las elecciones, en el campo se desataban verdaderas masacres que la mayoría de las veces

se trataban de asesinatos a mansalva y las menos, enfrentamientos entre el ejército oficial (conservador) y las huestes liberales radicalizadas.

Ante las presiones de los liberales en el Congreso, el presidente Ospina declaró el estado de sitio. Los liberales, entonces, decidieron abstenerse de participar en elecciones y de esta forma las acciones violentas se multiplicaron en todo el país. En 1950 asumió la presidencia el conservador Laureano Gómez (1950-1951), un político afín a las ideas fascistas y admirador de Franco, que ya en los años treinta había conspirado contra López y había enarbolado el lema “hacer invivible la república” (Gómez, Meza, & Reyes, 2018). Apenas posesionado, planteó su *revolución del orden*, bajo la idea de que no es posible el progreso si hay desorden social.

El orden sería restaurado una vez se desmovilizara el pueblo. Si bien desde 1948 se empezaron a dismantelar las organizaciones populares e instituciones que mejor simbolizaban la república liberal, el efecto perverso de esta política había desatado en las zonas rurales la movilización anárquica que ya se conocía como la Violencia (Palacios, 2003, pág. 206”).

El sectarismo de Gómez comenzó a resquebrajar su propio partido y al país conservador. Aunque la Iglesia estaba complacida al haber retomado el control de la educación, muchos curas y obispos comenzaron a llamar a la calma y al diálogo. En el momento más crudo de las acciones violentas, y con los líderes liberales en el exilio, el General Rojas Pinilla, con el aval de la Iglesia, los grupos empresariales y todos los grupos políticos (a excepción de los comunistas), dio un golpe de estado en 1953. Este fue una acción más bien pacífica conocida como el *Cuartelazo*. Fue, en principio, una buena noticia para los liberales pues se restauró la libertad de prensa y se amnistió a los presos políticos y combatientes liberales (Palacios, 2003, pág. 210).

Rojas Pinilla ha sido el único dictador (1953-1957) reconocido oficialmente como tal en la historia colombiana del siglo XX. En sus primeros años de gobierno, en un contexto un poco menos tenso, Rojas ejecutó una serie de proyectos reformadores que lo hacen aún célebre para muchos: trajo la televisión al país, instauró el voto femenino y construyó carreteras y aeropuertos a una escala nunca antes vista. También logró consensos en torno a la paz que disminuyeron las cifras de muertos por *La Violencia* de 22.000 entre 1952 y 1953 a 1.900 entre 1954 a 1955 (Palacios, 2003, pág. 211).

El objetivo de Rojas era pacificar el país antes de dar paso a nuevas elecciones. En 1954, consideró que aún no están dadas las condiciones y planteó quedarse en el poder hasta el 58. Los liberales, que hasta ese momento se organizaban para los eventuales comicios, se dieron cuenta de que la de Rojas era una dictadura con todas las letras. Los conservadores estaban cada vez más recelosos con la actitud aperturista de Rojas, pero fue la fundación de su agrupación *La Tercera Fuerza* (un movimiento político con prácticas casi litúrgicas que mediante ritos militares proclamaba el binomio pueblo-fuerzas armadas alrededor de la figura suprema de Rojas) la que encendió todas las alarmas. Algunos liberales y los conservadores se convencieron de que era mejor un binomio liberal-conservador de unidad nacional que el binomio mencionado, y se unieron bajo la causa del fin de la dictadura militar. Finalmente, en 1957, ante presiones de todos los sectores, Rojas renunció.

Tras unos meses de gobierno de una junta militar, y tras extensas jornadas de negociación, los dos Partidos pactaron convocar un plebiscito que estableciera, entre otras reformas, lo que se conocería como *Frente Nacional*, un sistema en el que en cada elección presidencial todos los candidatos pertenecerían a un solo partido mientras que el Congreso y todos los cargos públicos se repartirían por igual para ambos partidos, formulando así una alternancia en el poder que pacificaría los campos de Colombia.

Si bien el Frente Nacional disminuyó las acciones armadas y las muertes en gran número, continuaron en el país las violencias y se marginó de la política a cualquier otro movimiento ajeno a los dos partidos tradicionales. Muchas de las guerrillas liberales desmovilizadas darían paso (y muchas se convertirían en) a grupos radicales de izquierda que serían la semilla de las futuras guerrillas marxistas. No olvidemos que la Guerra Fría ya había comenzado y con ella la lucha determinante contra el comunismo.

El balance de *La Violencia* es nefasto. “Quizás nunca sepamos la verdadera cifra de asesinados, lisiados, desposeídos y exilados. La de 300.000 muertos goza de gran favor en Colombia” (Palacios, 2003, pág. 191).

2.3.2 Estado y Cine

Aunque no se conocen documentos probatorios, el investigador Pedro Zuluaga (2013) reporta una versión de los hermanos Acevedo en la que aseguran que el

presidente Olaya Herrera (1930-1934) habría tenido la intención de promulgar una ley favorable al cine colombiano pero “...se tropezó con un tratado entre Colombia y un país extranjero sobre la explotación de películas, que anuló el proyecto de protección” (pág. 56)¹⁵.

La influencia del poder de los Estados Unidos en la actividad cinematográfica de Colombia comenzaba a sentirse. Recordemos que la censura de *Garras de Oro* provino de las autoridades de ese país. Estados Unidos comenzaba a ejercer un enorme influjo sobre Colombia a partir de las ayudas para paliar los efectos de la Gran Depresión. Las ayudas siempre venían acompañadas de recomendaciones e imposiciones, y por eso es verosímil que se tuviera que abortar un intento de ley para incentivar la cinematografía colombiana a favor de los intereses de sus compañías estadounidenses de distribución de películas.

La primera intervención directa del estado colombiano en la actividad cinematográfica se presentó en 1938 cuando se creó una oficina de Cinematografía en la Sección de Cultura Popular del Ministerio de Educación con Jorge Eliécer Gaitán como ministro. Esta oficina, que dispuso en principio de un presupuesto nada despreciable—tenía como objetivo producir filmes educativos y proyectar las películas en la cineteca oficial, principalmente material educativo extranjero. Tres años después de su creación, esta oficina publicó un balance de actividades que revela su entusiasmo por el proyecto y su valoración del cine:

Consciente el Ministerio de Educación Nacional del valor humano que tiene el cine como factor de cultura popular, de algunos años a esta parte, se ha aprovechado de él llevándolo a la escuela, a la masa obrera y campesina, al cuartel, a los barrios apartados, a la sala de conferencias, al aula universitaria y extendiendo su benéfica influencia a los territorios indígenas de la República (Zuluaga, 2013, pág. 52).

Las actividades de esta oficina permitieron también que se produjeran varios documentales sobre algunas ciudades y pueblos del país que se proyectaban desde las camionetas que transportaban material filmico y pedagógico, las llamadas escuelas ambulantes. Pero el programa fue un fracaso porque no cumplió con sus promesas. Así lo refleja una crítica publicada en los medios —en este caso firmada por el crítico

¹⁵ El investigador indagó en los archivos del Ministerio de Relaciones Exteriores sobre este mencionado tratado internacional y no encontró ninguna información.

Olimac– que señalaba que, en ocho años, disponiendo de todo tipo de equipos, cámaras, copiadoras, proyectores, camiones, etc., solamente se produjeron “siete rollos de película utilizable” (Zuluaga, 2013, pág. 53).

Más allá de si el programa fue un fracaso o no, se destaca el interés que los gobiernos liberales comenzaron a tener en el cine –también la radio– como herramienta de educación que, además, por su carácter masivo, sintonizaba con los objetivos de crear una identidad nacional. Precisamente estas intenciones se esgrimieron en los motivos expuestos por algunos senadores –previamente convencidos por empresarios del cine– en su propuesta de adelantar una ley de fomento al cine nacional.

Para convencer a sus colegas congresistas de que un apoyo estatal al cine era necesario, los proponentes del proyecto de ley hablaron de la importancia por esos días del cinematógrafo como industria. Argumentaban que el cine había reemplazado al libro en el rol de llevar a todos los rincones del mundo las ideas, las costumbres y las artes. Destacaron su facultad de fomentar el turismo y la posibilidad de convertirse en una escuela ambulante que diera a conocer el país y sus riquezas, sin contar los beneficios que la publicidad de nuestros productos (café, algodón, banano) pudiera traer. También resaltaron la actividad cinematográfica como generadora de empleo y la posibilidad de que los artistas del momento, que tanto sufrían para subsistir, pudieran tener más trabajo. Argumentaban también que era papel exclusivo del gobierno fijar los elementos técnicos que constituyen una verdadera empresa cinematográfica (equipos, laboratorio, químicos, copiadoras, salas, personal, redacción, locución, etc). Llamaron la atención de cómo el cine nacional en Argentina y México llenaba las salas incluso más que las películas de Hollywood y resaltaron la labor de propaganda que gracias al cinematógrafo habían podido hacer Estados Unidos y Europa. Finalmente, concluyeron que sin apoyo del estado colombiano esta industria nunca podría competir con la extranjera (Mejía, 1990, págs. 31-32).

Para entender cómo se movían los hilos del poder en las clases altas y las motivaciones genuinas por hacer cine nacional ante la avasallante presencia extranjera, es interesante revisar el testimonio de Oswaldo Duperly, un empresario del cine de la época, que reclamó como suyo el logro de la aprobación de la Ley 9 de 1942:

Aproveché que el Ministro de Educación Germán Arciniegas es primo hermano mío. Aproveché al Ministro de Obras, Cortés, que era tío de mi señora. Aproveché dos o tres conocidos de la familia que llegaron a ser ministros. Yo no sé cuánta plata le gasté en champagne a esos señores para que fueran donde el presidente a interesarlo en reglamentar una ley. Yo no sabía cómo hacerla ni qué decir, pero Dios mío, que los americanos y los franceses nos dejen trabajar. Mucha plata gasté, mucha de la que recogíamos por la propaganda dentro de los noticieros (Zuluaga, 2013, pág. 56).

La Ley del cine (Ley 9, 1942) –promulgada bajo el segundo gobierno del liberal Alfonso López Pumarejo, en un contexto en el que el Congreso había dado poderes al presidente para menguar las repercusiones negativas de la Segunda Guerra Mundial (Zuluaga, 2013)– buscaba efectivamente fomentar la industria cinematográfica del país, siguiendo el ejemplo de México y Brasil. Fue la única Ley marco que pretendió regular toda la actividad cinematográfica hasta la Ley del Cine de 2003. Dio mandato suficiente para desarrollar la producción, intervenir en la distribución del cine nacional y extranjero y en la exhibición para racionalizar la industria (Mejía, 1990, pág. 58), pero nunca llegó a reglamentar ni la mitad de sus aspiraciones.

La ley 9 de 1942 establecía una serie de requisitos para reconocer como tales a las empresas cinematográficas nacionales: mínimo el 80% del capital de la empresa debía ser nacional, así como colombiano debía ser al menos el 85% del personal. Además, se exigía que “...el material que produzca esté destinado a presentar temas o argumentos únicamente nacionales” (Art. 2). Según el correcto cumplimiento de esos requisitos –además de unas cuotas de producción mínima por mes que el texto de la ley dejó para reglamentaciones posteriores–, la empresa podía gozar de exención de impuestos aduaneros en la importación de químicos para el revelado y película virgen. Además, los teatros y las empresas exhibidoras también gozaban de deducción parcial o total del impuesto a los espectáculos públicos si proyectaban cine nacional. La primera reglamentación de la ley vino poco después, con el Decreto 1039 (Decreto 1039, 1942), que obligaba a las empresas productoras¹⁶ a producir cada mes una pieza documental o noticiero de diez minutos, una “...exigencia imposible de cumplir dentro de las condiciones reales de la industria en ese momento” (Zuluaga, 2013, pág. 57).

¹⁶ La ley habla de “empresas cinematográficas” sin distinguir entre productoras o exhibidoras

El mismo decreto ordenó la conformación de una junta cuya función era juzgar si las películas nacionales cumplían el ambiguo y poco claro requisito relacionado con “los temas nacionales”. Los miembros eran el director de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, un miembro de la Academia de Historia, otro de la Comisión Nacional del Folclore y otro de la Sociedad Geográfica de Colombia, lo que demuestra la orientación de la Ley 9 hacia el fomento de contenidos nacionalistas y su voluntad de imponer su concepción del cine.

Esta legislación despertó confianza en los empresarios del cine, lo cual se reflejó en la bonanza de películas producidas entre 1943 y 1945 (de la que hablaremos más adelante), pero con el pasar de los años, su efecto se diluyó por varios factores. Los investigadores coinciden en señalar el bajo nivel de proteccionismo de esta ley comparada con leyes similares en otros países de Latinoamérica –por ejemplo, la limitación a importar productos que se puedan producir en el país, entre los que perfectamente se incluyen los filmes. Otro de los señalamientos fue que esta legislación nunca intentó regular o limitar la distribución y exhibición de películas extranjeras, lo que se puede explicar por el desconocimiento de la actividad cinematográfica del país y la falta de voluntad política.

El investigador Hernando Martínez Pardo hace un balance del fracaso de la ley 9 de 1942 en su intento por consolidar una industria sostenible:

Más allá del poder de la distribución y de las fallas internas de la legislación promulgada, el fracaso de la Ley novena y del Decreto 1039 revela una situación crítica del cine como industria y abre un gran interrogante sobre su relación con la estructura económica nacional, ya que habrá que dilucidar si el fracaso se debió solamente a las deficiencias de las leyes en sí mismas, o si dentro de las relaciones económicas del país la ley no era sino una expresión de buena voluntad pero sin bases” (Martínez-Pardo, 1978, pág. 140).

El éxito efímero de la Ley 9 de 1942 se aprecia si vemos que entre 1928 y 1941 se estrenaron solo tres largometrajes de ficción, mientras que entre 1944 y 1945 se estrenaron ocho. El fracaso de esta ley y el fin del pequeño *boom* que ocasionó parece un eco del silenciamiento del cine colombiano de 1928. Además, empezaban los años de La Violencia. La ley permanecería vigente pero débilmente reglamentada, y con el pasar de las décadas se convertiría en una colcha de retazos gracias a los sucesivos y

superpuestos decretos, artículos y resoluciones que se le fueron agregando, que casi siempre respondieron a intereses aislados que se aprovechaban de vacíos legales para buscar la trampa o la evasión (Mejía, 1990, págs. 58-59).

Una década después, a finales de los años cincuenta, seguían presentes los esfuerzos gubernamentales por controlar el tipo de contenidos que se exhibían en los cines. Fue así como, antes de ser derrocado, el General Rojas Pinilla, quien ya había adoptado el manejo de los medios de comunicación como un asunto de estado con fines propagandísticos, expidió la Ley 197 de 1956 para buscar unificar la censura a través de una única junta de clasificación de películas (Arce, Sánchez, & Velásquez, 2013).

2.3.3 El cine y las películas

Pasaron diez años para que se estrenara nuevamente una película de ficción colombiana. En 1938, el cine nacional estaba en plenos esfuerzos por asimilar el cambio al cine sonoro. Los exhibidores se veían en dificultades para adaptarse al nuevo sistema que exigía inversiones importantes. Sin embargo, el negocio, sobre todo para las grandes exhibidoras como Cine Colombia, seguía siendo rentable. Las películas mexicanas y en menor medida las argentinas, y sobre todo las norteamericanas, que ya venían dobladas¹⁷ en los años 40 (FPFC, 2017), seguían captando la oferta y haciendo que los espectadores no extrañaran ver cine nacional.

A grandes rasgos las películas de este período presentan contenidos temáticos poco relacionados con la convulsa realidad del país y del mundo y abundante pasión nacionalista. Osorio es crítico de este fenómeno al comparar esta actitud con la de otras cinematografías:

A diferencia de otros países, como México todavía con su revolución o Estados Unidos, el Reino Unido o Italia con la guerra, Colombia se desentendió de temas “serios” o relacionados con su realidad, optando por la celebración de la colombianidad con historias de amor, canciones, bailes y paisajismo bucólico (Osorio, 2016, pág. 56).

¹⁷ Ya en los años cuarenta, era México el lugar donde se doblaban las películas estadounidenses para distribuir en casi toda América Latina. La inversión de las *majors* en México –se destaca el caso de la Metro Goldwyn Mayer, dueña de Churubusco Films– posicionó el español neutro a la mexicana por encima del doblaje argentino que ya perdía presencia. Para más información, se sugiere la lectura de Yamid Galindo Cardona (2014) y Montserrat Mendoza Sander (Mendoza, 2015).

A finales de los años 30, el único cine que se filmaba en el país eran los noticieros y alguno que otro documental expositivo sobre alguna ciudad o una fiesta religiosa.

Durante los casi diez años de silencio de películas colombianas, se destaca el empeño científico del ingeniero Carlos Schroeder, que duró casi una década construyendo y perfeccionando varios artefactos hasta que, en 1937, con la dirección de Gonzalo, uno de los Acevedo, pudo estrenar el documental *Olaya Herrera y Eduardo Santos o de la cuna al sepulcro*¹⁸, un film sin sonido sincrónico, sonorizado con posterioridad a la filmación. Tradicionalmente se reporta el filme *Al Son de las guitarras* (A. Santana, C. Schroeder, 1938) como el primer filme de ficción colombiano sonoro –gracias a los artefactos de Schroeder– pero los reportes muestran que el filme nunca se estrenó (Zuluaga, 2013).

Después de varios años en los que no se creó ninguna empresa productora, en 1938, se fundó en Bogotá la Colombia Films, nuevamente por empresarios en busca de un negocio rentable. El largo ayuno despertaba entusiasmo como se ve en optimistas informes de prensa respecto de este renacer:

El sentido patriótico ha hervido en todos los corazones al anuncio de que por fin vamos a tener cine nacional a la altura del de Hollywood, muy lejano a los ensayos y esbozos de *Bajo el cielo antioqueño*, *La tragedia del silencio* o *Aura y las violetas* y otras cintas semejantes (Zuluaga, 2013, pág. 52).

Sin embargo, esos deseos no se cumplirían pues ninguno de los proyectos de la nueva empresa que anunció el día de su lanzamiento llegaron a filmarse (Zuluaga, 2013, pág. 15).

Ese mismo año, 1938, nació otra compañía, la Ducrane Films –creada por el mismo empresario que se atribuye haber impulsado la ley 9 de 1942– que se dedicó principalmente a las producción de documentales sobre ciudades (su primer film se tituló *Sinfonía de Bogotá*). Esta actividad no fue aprovechada para pulir o experimentar un lenguaje sino para vender pues la Ducrane vendía a los anunciantes la posibilidad de

¹⁸ “Primera película de largometraje sonoro realizado por los Hermanos Acevedo en la que se muestra la cuna y la niñez de Enrique Olaya Herrera, nacido y bautizado en Guateque. También presenta la gestación y el lanzamiento de la candidatura presidencial de Eduardo Santos para los años 1938 a 1942. Por último están las ceremonias y los homenajes realizados, desde que el cadáver de Enrique Olaya Herrera toca tierra colombiana en Buenaventura hasta su sepultura en el cementerio de Bogotá. (Diario “El Tiempo” - Bogotá, 29 Mayo 1937)” (Proimágenes 20, s.f.).

que sus marcas o productos aparecieran en los filmes (lo que hoy se conoce como *product placement*) (Zuluaga, 2013). La compañía se dedicaría a la producción del *Noticiero Ducrane* (llegó a producir 70 ediciones) hasta que, en 1944, cuando ya estaba vigente la ley 9 de 1942, estrena su primer largometraje de ficción *Golpe de Gracia*¹⁹ (cuyo título sirvió como gancho publicitario pues justo por los días de su estreno se presentó un intento de golpe de estado al presidente Alfonso López Pumarejo). “La película quiso aprovechar la popularidad de la farándula radial para atraer público a las salas, y a pesar de eso fue un fracaso económico” (Zuluaga, 2013, pág. 58).

La Ducrane Films fue la compañía que más filmó durante el pequeño boom impulsado por la ley 9 de 1942. Llegó a construir un complejo con estudios y laboratorios en las afueras de Bogotá, pero de todos los largometrajes proyectados, solo llegó a concretar *Sendero de Luz*²⁰.

El balance de la Ducrane, según su empeinado impulsador Oswaldo Duperly en su libro de memorias *Lo que se hereda no se hurta* se puede resumir en “un 10% que ingresó en dinero y un 90% que se oyó en aplausos (Zuluaga, 2013, pág. 60).

El primer largometraje verdaderamente sonoro de ficción de Colombia, *Flores del Valle*²¹, fue estrenado en 1941 bajo la producción de la Calvo Film Company, compañía recién creada por el director del film, el español Máximo Calvo. Se ha recogido un buen número de anécdotas y testimonios sobre las dificultades de realización de esta película, su exhibición y la recepción del público. La película despertó comentarios entusiastas de algunos críticos de prensa que celebraban ¡por fin! que se hicieran buenas películas

¹⁹ “En esta comedia musical urbana, dos locutores de radio sufren toda clase de peripecias para ganar un concurso radial, cuando uno de ellos, atraído por los encantos de una bella muchacha, se ve envuelto en una equívoca situación al pasar de víctima de un atraco a supuesto autor del mismo. El título de rodaje del proyecto era: “Apariencias que engañan”. En la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se encuentra un fragmento de 15 minutos de esta producción” (Proimágenes 26, s.f.).

²⁰ “Drama romántico rural. Armando va a la saga del asesino de su padre, secundado por un fiel amigo. Por desgracia, se enamoran de la misma muchacha, prima a su vez del convicto, y tienen que competir por ella: quien derribe primero un árbol buscará los favores de la dama. El bandido, acosado por sus perseguidores, paranoico y celoso, prepara una trampa para que sean aplastados por los árboles. La muchacha se percata, corre a avisarles, pero llega tarde: Armando había ganado la apuesta, pero se le vino el árbol encima. La niña se decide por el herido, el bandido es apresado y el amigo, derrotado, se marcha “por un sendero de luz”. Este largometraje se estrenó acompañado por el documental “Popayán”, también producido por la Ducrane” (Proimágenes 30, s.f.).

²¹ Comedia musical costumbrista en la que una joven campesina, educada con esmero, tiene su presentación ante la sociedad de la ciudad. Sin embargo, su belleza y donaire naturales no logran evitar los desaires y humillaciones con que es recibida. Ella logra sobreponerse a la aflicción que todo esto le produce, y pone en su sitio a cuantos la menosprecian. Salvada su dignidad y dominado un terreno que en principio le era ajeno, vuelve a lo suyo: el campo.

colombianas al nivel de las extranjeras, pero varios investigadores que décadas después vieron la película coinciden en las exageraciones de este entusiasmo, pues predominan en el filme “la ingenuidad técnica y narrativa” (Zuluaga, 2013, pág. 55).

Los problemas técnicos se explicaban en parte por las enormes dificultades que tenían los cineastas a la hora de filmar. Es conocida la anécdota que muestra a Máximo Calvo lavando los negativos en el agua de un río y hay testimonios, como el del camarógrafo francés Charles Riou, que trabajaba para la Ducrane Films, que demuestran las condiciones de filmación de la época:

El camarógrafo era Brückner y como de costumbre trabajó metido en la jaula de cristal [para aislar el ruido de la cámara], o con la cámara de mano cuando no había sonido sincrónico. Pero teníamos otro problema. La electricidad la sacábamos de la planta Diesel del trapiche y no teníamos sino cincuenta metros de cable, no nos podíamos alejar. Todo tenía que situarse a 50 metros alrededor de la planta. Después cuando fuimos a revelar hubo un problema de agua y nos tocó lavar todos los negativos con la misma agua (Zuluaga, 2013, pág. 59).

Otros testimonios recogidos muestran las dificultades de los productores de *Flores del Valle* para conseguir espacios de exhibición. Las palabras textuales que le dijo el administrador de un Teatro al representante de la Calvo Film Company reflejan a la perfección las tensiones de la época alrededor de la exhibición y el poder enorme que ostentaban los distribuidores.

Caray, ¿cómo le parece? No podemos exhibir más la película porque acaba de efectuarse una reunión de exhibidores y distribuidores, y el señor Jaramillo, distribuidor de las películas mexicanas, amenazó que al teatro que exhibiera esa película no lo surtiría más con películas mexicanas (Zuluaga, 2013, pág. 55).

Otra compañía que pudo producir más de un filme en los años cuarenta con la idea de que hacer cine colombiano era una industria posible fue Patria Films, fundada por una pareja de esposos chilenos que llegaron al país primero como compañía teatral. Los tres largometrajes, dirigidos por Gabriel Martínez, fueron *Antonia Santos*²² (1944),

²² “También llamada “Horizontes de gloria”. Reconstrucción histórica de los últimos años de la heroína santandereana, quien desde El Socorro lideró buena parte del movimiento comunero contra el yugo español. Antonia Santos aprovecha la situación económica de su familia para enfrentar sin tregua a los representantes de la dominación, tiene una vida intensa y agitada, no exenta de romances, y finalmente es fusilada en la plaza principal de su pueblo, para escarnio de quienes la seguían. De esta

*Bambucos y corazones*²³ (1945) y *El sereno de Bogotá*²⁴ (1945). Con la Ducrane, se unieron para producir *Allá en el trapiche*²⁵ (Roberto Saa, 1943), un film que ya con su título "...evidenciaba su filiación con las propuestas del cine mexicano, esto por vía de esa película fundacional de la Edad de oro de aquel país llamada *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936)" (Osorio, 2016, pág. 45). Si bien las películas de Patria Film pudieron conectarse con el gusto popular, la empresa quebró y tuvo que liquidarse en 1946 (Zuluaga, 2013).

En 1944, un grupo de empresarios de Medellín funda la Compañía Filmadora Antioqueña, Cofilma, que llegó a estrenar dos títulos para luego fracasar rotundamente en medio de acusaciones que la señalaban como una fachada para otro tipo de negocios dudosos (Zuluaga, 2013).

Serían las empresas Peleo y Procinal las que tomarían el relevo de hacer cine colombiano luego de la liquidación de las compañías anteriormente mencionadas que marcaron el fin del relativo período de bonanza cinematográfica 1941-1945. Procinal terminaría por instalarse en Medellín y por absorber a Peleo. En los primeros años, su gestor, Camilo Correa, produjo cortos y el Noticiero Colombia, una mezcla de notas sociales y publicidad (Zuluaga, 2013). Sería a mediados de los años cincuenta cuando

película se conserva en el archivo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano un fragmento de 45 segundos" (Proimágenes 25, s.f.).

²³ "Esta comedia musical costumbrista fue anunciada el 14 de septiembre de 1944 con el título provisional de "Ruanas, bambucos y corazones". Se desarrolla, dice una crónica del estreno citada por Hernando Martínez Pardo: "en un encantador y chismoso pueblo de la Sábana, que llaman 'Alpargatoca'. Las viejas tías se sorprenden de todo y murmuran por todo, y no aceptan las costumbres modernas de sus sobrinas, embriagadas por el amor, los deportes y la vida un poco libre, sin esos cuidados del qué dirán". En la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se conservan 2 minutos y 36 segundos de esta película" (Proimágenes 27, s.f.).

²⁴ "Drama sentimental que ocurre a mediados del siglo diecinueve en Bogotá. Un anciano, encargado de cuidar las calles y de mantener encendidos los faroles que iluminaban las noches de la ciudad, oficio conocido como "Sereno", se encuentra al comienzo de una jornada con un transeúnte insomne. Decide contarle su vida, cúmulo de tragedias que incluye una infancia pobre, pérdida de padres, alejamiento de la amada, matrimonio y pérdida de esposa e hijo. Al final amanece y el patético relator muere a su vez en brazos del paciente caballero. Los malos resultados comerciales de la cinta llevaron a la casa productora a la quiebra. "Todo el personal artístico de esta cinta pertenece al elenco de la emisora La Voz de la Víctor", se anuncia en uno de los créditos de la película" (Proimágenes 31, s.f.).

²⁵ "Comedia musical que narra la historia de Dora, la hija del dueño de la hacienda El Trapiche. Destinada a casarse con el heredero de otra finca cercana, pide viajar a Estados Unidos. Allí conoce a su paisano Leonardo, con quien sostiene un tórrido romance. Vuelven al terruño y aunque el novio oficial providencialmente no aparece, las cosas no son fáciles. El padre de Dorita tuvo que hipotecar la hacienda para costear el viaje de la niña y ahora la tiene que pagar. Uno de los cobradores es objeto de toda clase de atenciones al ser confundido con el primer pretendiente. El enredo es total allá en el trapiche" (Proimágenes 23, s.f.).

Correa estrenaría *Colombia linda*²⁶, un filme soportado en la presencia de figuras conocidas del mundo de la farándula y el espectáculo. La película se sumó a la lista de fracasos y desencadenaría el pronto final de Procinal.

Así fue el cine colombiano de los cuarenta, un cine que enfrentaba enormes dificultades técnicas y económicas y que producía filmes con serias carencias narrativas y estéticas que en muy pocos casos lograban el afecto del público. Se había pasado de los dramas pasionales europeos del período silente a un “...universo temático uniformado con el drama costumbrista, la comedia musical, las candidas historias de amor, el contraste entre el campo y la ciudad, y la necesidad de reafirmar los valores patrióticos y la identidad nacional” (Osorio, 2016, pág. 43). El nuevo modelo fue el melodrama mexicano cuyos dramas no eran tan diferentes a los anteriores (amores idílicos obstaculizados por diferencias de clase) con la novedad, permitida por la inclusión de sonido, de la música como aglutinante de las historias y en muchos casos como atracción principal (Osorio, 2016).

A mediados de los cincuenta, se realizaron algunas películas que, si bien continúan tratando los mismos temas, se alejan un poco del melodrama puro y muestran interés en mostrar personajes y situaciones más cercanas a las que vive cotidianamente el colombiano. Los actores de radio fueron reemplazados por los de la naciente Televisión lo que, sumado a la inclusión de actores no profesionales que actuaban “de sí mismos”, impregnaba un aire auténtico a las películas. Este aspecto, junto con algunas mejoras en la técnica cinematográfica, otorgan a estas películas una factura algo superior a las de la década anterior (Mejía, 1990).

La primera película colombiana a color²⁷ fue *La Gran Obsesión*²⁸ (Guillermo Ribón, 1955) y la primera coproducción del país (con México), *Llamas contra el viento* (Emilio

²⁶ “Comedia musical. Un joven colombiano regresa al país luego de varios años de estudio en el extranjero. Su novia y amigos resienten el deslumbramiento que demuestra hacia lo foráneo, y la mirada despectiva que le aplica a todo lo nacional. La situación llega a un punto en que le comprometen en una apuesta: demostrarle que Colombia posee tal riqueza en valores folclóricos y artísticos, que con ellos se puede hacer una buena película que los destaque. De esta película no quedan vestigios” (Proimágenes 32, s.f.).

²⁷ Una entrevista realizada por Ramiro Arbeláez (Arbeláez, 2008) desmiente las versiones anteriores y revela cuál fue la película y el proceso técnico de color usado, llevado a cabo en Nueva York. Se filmó en 16 mm con película Kodak Chrome para luego positivar en 35 mm con película Ansco Color.

Gómez,1955). A pesar de la novedad, estas películas mantienen las mismas características temáticas y estilísticas de las demás películas del período (Osorio, 2016).

Los Cineclubes

En la década de los cincuenta, también se presentó un fenómeno nuevo que significaría un despertar de la cultura cinematográfica. Es el auge de los cineclubes. En 1949, el librero catalán Luis Vicens fundó junto con otros intelectuales el Cineclub de Colombia, un espacio de proyección y reflexión cinematográfica del que serían asiduos asistentes escritores de la talla de García Márquez y Álvaro Mutis, y pintores como Alejandro Obregón. El auge de los cineclubes se extendería a otras ciudades como Cali, Medellín y Barranquilla.

Sin duda el Cineclub fue un sitio de encuentro y discusión en torno al cine, que propició que éste empezara a ser bien considerado intelectualmente. Desde el Cineclub se incentivó la creación de la Filmoteca Colombiana que en 1956 ya aparecía con ese nombre en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, FIAF. El Cineclub influyó en la actividad de quienes empezaron a escribir sobre cine, con un tono distinto al de décadas anteriores, en periódicos y revistas. Gabriel García Márquez en *El Espectador*, Hernando Valencia Goelkel en *Cromos y Mito*, Hernando Salcedo Silva en *El Tiempo*, entre los más relevantes, transformaron el lenguaje y la manera de abordar el cine desde el periodismo y la crítica (Zuluaga, 2013, pág. 66).

Hernando Salcedo Silva (1981) también se interesó por recopilar la historia del cine colombiano hasta entonces y tras una intensa investigación publicó el primer libro sobre este tema: *Crónicas de cine colombiano 1897-1950*.

En medio de esta nueva ola, el cine se tomaba como un vehículo de pensamiento, y es cuando se realiza el cortometraje *La Langosta Azul*²⁹ (1954), primera película

²⁸ “drama sicológico que nos muestra los sueños de una joven provinciana quien, atraída por la vida en la ciudad, padece el inevitable choque entre dos mundos distintos. Su intento por penetrar en un universo ajeno y hostil, le acarreará graves consecuencias” (Proimágenes 33, s.f.).

²⁹ “Película experimental surrealista en la que un agente secreto extranjero, llamado "El gringo", investiga la presencia de radiactividad en unas langostas capturadas en un pueblo de pescadores del Caribe. Mientras toma un descanso en el hotel, un gato le roba la langosta. Muy preocupado y angustiado, "El gringo" sale a las calles del pueblo en su búsqueda; mientras esto sucede, la cámara se dedica a realizar y presentar todo un reportaje visual del ambiente, en el que se muestra el perro, la mujer que cocina, los niños y las cometas, los pescadores trabajando, el calor, las calles desiertas” (Filmaffinity, 2002)

colombiana que explora las posibilidades expresivas del cine “...logrando al mismo tiempo un desprevenido registro documental de ambientes y paisajes de Barranquilla y sus barriadas populares” (Zuluaga, 2013, pág. 67). Algunos lo consideran un filme surrealista pero más allá de que lo sea, sí es la primera película del país que intentó explorar códigos y variables de un género cinematográfico. Fue concebida por un grupo de entusiastas del cineclub (Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau Araújo, Luis Vicens) que serían claves para el cine colombiano de los años sesenta.

2.3.4 Síntesis del dispositivo

La producción

Para el sector de la producción, este período estuvo marcado igualmente por las adversidades. Además del ya palpable atraso tecnológico de 1938 –año de la primera película sonora colombiana, después de diez años de silencio, que fue posible por el empeño técnico quijotesco de los soñadores cineastas– agravado por el cierre de laboratorios y la obsolescencia de los equipos, se suman los enormes costos de producción, la dificultad de encontrar inversores, la censura, la dificultad de encontrar salas para exhibir (censura económica) y el desinterés del Estado. Ese desinterés cambió parcialmente en 1938, cuando por primera vez el Estado produjo películas en el contexto de su proyecto educativo y de propaganda. Como vimos, el resultado fue pobre y no se sostuvo en el tiempo, entre otros aspectos también a causa del brote de violencia de los años cuarenta.

Fueron los productores, empresarios con deseos de desarrollar su actividad con cierta estabilidad, quienes presionaron a los políticos para que se expidiera la ley 9 de 1942. La legislación lograda despertó un entusiasmo que los llevó a lanzarse a la creación de compañías productoras y a la filmación de largometrajes de ficción pero la flaqueza de la nueva política y el escaso éxito comercial llevaron a muchos al fracaso y a la quiebra.

Otro fuerte golpe que recibió la producción nacional hacia el final del período fue el tránsito paulatino de la pauta publicitaria a la creciente televisión pública, lo que terminó por liquidar los noticieros cinematográficos que, durante décadas, fueron la

posibilidad de productores y empresarios del cine de seguir filmando y mantener vivo el funcionamiento de instalaciones comerciales de revelado y copiado. En el afán de conseguir financiación, algunos productores como Oswaldo Duperly, incluyeron publicidad camuflada en los filmes, cobrando a los anunciantes según la duración de su producto en la pantalla.

Además de los empresarios locales, se destaca la presencia de extranjeros en la producción, como el caso de los chilenos de Patria Films y del español Máximo Calvo. Este último, con *Flores del Valle*, enfrentó en carne propia la censura económica de los distribuidores y los exhibidores. Si bien no se puede desconocer esa insoslayable situación, también es cierto que frecuentemente los productores y directores explicaron el fracaso de sus filmes por causa de esa circunstancia y no por sus propias falencias.

Los trece largometrajes que se produjeron en este período mantienen una misma línea temática, en los tratamientos y en las características técnicas. Como ya se mencionó, se trata de un cine que toma como modelo el melodrama mexicano e intenta adaptarlo a las realidades colombianas y al gusto del espectador local, creyendo que esta fórmula garantizaba el éxito. Los productores y los directores del país seguían desconociendo las posibilidades expresivas propias del lenguaje cinematográfico, sin comprender que "...el problema no era afiliarse a modelos foráneos, sino la capacidad de entenderlos, aprovecharlos y adaptarlos a la realidad y necesidades del cine nacional" (Osorio, 2016, pág. 53).

La propuesta formal de estas películas seguía siendo la misma concepción teatral de los años veinte: cámara inmóvil, encuadres poco angulados y concepciones narrativas más cercanas a la literatura que a la imagen en movimiento. La calidad del registro fotográfico, si bien presentaba menos errores que los filmes del período anterior, estaba lejos de servir expresivamente para los efectos narrativos y se encontraba bastante lejos de la calidad visual de las películas que llegaban de México o de Argentina. En palabras de Oswaldo Osorio (2016), "de nuevo las películas, la cinta de cine, era solo un contenedor, una técnica de captura de la imagen, de una representación elemental y casi anti cinematográfica. Seguía, entonces, siendo el cine colombiano más teatro que cine" (pág. 54).

Otra característica dominante del cine del período fue la presencia de la comedia musical costumbrista. Por eso, algunos estudiosos del cine colombiano califican

despectivamente este cine como “cine bambuquero”³⁰, no por desprecio a este género musical sino por la actitud facilista de los productores que creían que poner tres o cuatro números musicales en el filme garantizaba el interés del público. En palabras de Zuluaga (2013), se trataba de “un cine musical, de carácter folclorista, capaz de sacrificar una historia por poner un bambuco” (pág. 52).

Si bien los desatinos del cine colombiano de los años veinte se comprenden por lo nuevo del medio y la falta de experiencia y recursos, en los años cuarenta y cincuenta ya era evidente el estancamiento. Un ejemplo de ello es Máximo Calvo que tuvo el privilegio de filmar nuevamente casi dos décadas después de su primer filme, solo para repetir los mismo vicios y carencias técnicas y narrativas (Osorio, 2016).

Pedro Adrián Zuluaga (2013) elabora una elocuente comparación:

Si en el cine de los años 20 era posible notar un entusiasmo por el progreso y un principio de apertura a otras culturas y costumbres, aunque solo fuera en sus consecuencias económicas, en los años 40 los temas y tratamientos de las películas intentan con ahínco crear una matriz nacionalista y popular, en último término demagógica” (pág. 64).

El gancho musical, incluyendo la presencia de figuras reconocidas de la radio y el teatro, no funcionó para atraer al público. La desconexión del espectador colombiano con su cine siguió siendo factor dominante. Las películas extranjeras, de superior factura y técnica narrativa, seguían siendo siempre una mejor opción mientras los productores nacionales aplicaban recetas equivocadas que demostraban su desconocimiento del público local y de las razones por las cuales una persona va al cine.

Esta situación ilustra el riesgo que existe cuando los productores quieren atraer al público a toda costa, supuestamente dándole lo que este quiere ver. Para el cine de este período es ilustrativa la afirmación de Martínez Pardo cuando dice que “la legislación, los comentaristas y los productores estancaron el desarrollo del cine colombiano por la obsesión de lo autóctono que identificaban con canciones, paisajes, costumbres, poniendo como ejemplo el cine mexicano” (Zuluaga, 2013, pág. 63).

³⁰ El bambuco es un baile y ritmo folclórico propio de los Andes colombianos.

Hacia el final del período, se observa una mejoría técnica en los largometrajes y los primeros intentos de explorar las posibilidades estéticas del cine (*La Langosta Azul*), no ya por productores-empresarios sino por intelectuales con curiosidades expresivas.

Espectadores

Desde comienzos de la década de los treinta, comenzaba a formarse un público masivo en las ciudades colombianas gracias a los procesos de industrialización que llevaron cientos de miles de ciudadanos del campo a la ciudad. Si en 1928 Bogotá tenía 235 mil habitantes, en 1951, se registraban 715 mil. En ese lapso, la ciudad multiplicó por ocho su extensión (FPFC, 2009).

Con este incremento de la población urbana, aumentó la asistencia a espectáculos públicos. Si en 1930 un bogotano asistía en promedio cinco veces por año a un espectáculo público, en 1940 lo hacía trece veces y en 1950, 18 veces por año. Si se tiene en cuenta que, de todos los espectáculos públicos, el 90% correspondía a exhibiciones cinematográficas, podemos entender la importancia del cine en el entretenimiento de los colombianos ciudadanos de este período y la ausencia de otras distracciones (Gómez J. , 2016, pág. 17).

Puede decirse que los espectadores colombianos de los cuarenta estaban plenamente satisfechos con la oferta disponible y no extrañaban ver cine nacional, pues, la aún no dominada técnica del sonoro atentaba contra la recepción de los musicales y otros filmes en los que “los besos sonaban como cañonazos” (Osorio, 2016, pág. 55). Si bien el anuncio de musicales era frecuente en la cartelera nacional gracias a las películas de Hollywood, México, y en menor medida Argentina, es elocuente la diferencia en el afecto del público entre estas y las colombianas. Gracias al amor que gran parte del público colombiano prodigó por estos filmes, por esos años se consolidó la música ranchera y, en menor medida el tango, como fuertes elementos de la cultura popular colombiana. De hecho, podría decirse que el cine mexicano suplió la ausencia del cine colombiano en la función de crear una identidad compartida, un reconocimiento de las crecientes masas en la pantalla³¹.

Además, las preferencias del público estaban ligadas a su clase social. Mientras que

³¹ En el capítulo 5, cuando se trate a profundidad el tema del público colombiano y su relación con el cine de su país, se explorará el papel del cine mexicano en la formación de ese público.

las clases populares, obreras, mostraban predilección por el cine mexicano, las clases pudientes se inclinaban más por los filmes de Hollywood. Un ejemplo de este fenómeno y de la diferenciación de los espectadores según su clase social –práctica que venía desde el período anterior– se aprecia en el caso del estreno de *El Circo* de Charles Chaplin, película que fue:

...presentada en simultánea en el Teatro Olympia y en el Teatro Faenza en Bogotá el primero de Abril de 1930. Mientras al primer teatro asistió gente de bajos recursos y la entrada costaba \$0.80 pesos, al segundo asistió la gente adinerada y el precio de la entrada fue tres veces más alto. A pesar de que estuvieron agotadas las entradas mucho antes del estreno, esta película no le gustó a los espectadores, especialmente a los que asistieron al Teatro Olympia, quienes terminaron generando disturbios y destruyendo el teatro ante su inconformidad (Gómez J. , 2016, pág. 15).

Además del alto número de espectadores entusiastas por los musicales, en los cincuenta surgió otro tipo de espectador, el cinéfilo. Usualmente, personas cultas, con poder adquisitivo. Estos espectadores crearon cineclubes, motivados por su amor al cine y su deseo de ver películas que no se proyectaban comercialmente en el país. Ya vimos que este movimiento de intelectuales comenzó a suscitar otro tipo de cultura alrededor del cine, impulsó la creación de filmotecas y cinetecas y terminó por penetrar la producción.

La distribución y la exhibición

En 1938 los exhibidores aún estaban en pleno proceso de actualización tecnológica para poder exhibir las películas sonoras. Solo quienes disponían de grandes capitales podían costear estas inversiones. A pesar de esto, el negocio funcionaba bien. Cabe destacar que el estado colombiano ingresó por esos años a la esfera de la exhibición, en el contexto del mencionado proyecto de llevar filmes educativos (todos importados) a zonas apartadas del país o que nunca habían tenido la oportunidad de ver una proyección cinematográfica.

De igual forma que en el período anterior, el interés de los negociantes –nacionales y extranjeros– seguía siendo la distribución y la exhibición, esferas que dominaban absolutamente la actividad. De hecho, la industria cinematográfica colombiana la conformaban estos dos sectores.

Ya en 1930, Cine Colombia proyectaba las películas de la Fox, la First National Pictures, la Radio Pictures y la Metro Goldwyn Mayer (esta última abrió oficinas en el país en 1932 y tomó de manera exclusiva el nuevo Teatro San Jorge en Bogotá). Además, en la segunda mitad de los treinta se instalaron la United Artist, la Paramount y la Columbia Pictures. En 1944, se abre la Casa Films de Colombia –empresa nacional que contaba entre sus accionistas mayoritarios a la RKO– que en 1946 fue rebautizada como Pelmex (Películas Mexicanas) para dedicarse a la importación y la exhibición (sobre todo en el Teatro México de Bogotá) de películas de ese país. Otras empresas nacionales –Mundial Films, Cueto Films, Regios Films y Éxitos Films– participaban de manera minoritaria en el negocio (FPFC, 2017).

Como Bogotá había crecido, se construyeron más teatros –además de las grandes salas del centro– en los barrios donde vivían los trabajadores de clase media. Mientras los grandes teatros del centro ofrecían más de mil asientos (el Olympia tenía entre 3.000 y 5.000, según diferentes versiones), los barriales contaban entre 300 y 500 butacas. “Se descentralizó el espectáculo cinematográfico” (FPFC, 2009).

A comienzos de los cuarenta, la ciudad de Bogotá tenía 21 teatros donde se proyectaba cine diariamente, de los cuales nueve eran propiedad de Cine Colombia. En 1950 el número de teatros había ascendido a 54 (FPFC, 2009). Los teatros estaban clasificados en tres categorías, lo que provocaba una clara estratificación de los públicos. Los teatros de primera cobraban una entrada de 60 centavos; los de segunda, entre 40 y 50 centavos y los de tercera, entre 10 y 30 centavos (Martínez-Pardo, 1978, pág. 130). Era común la costumbre de establecer un “día popular” en el que la entrada al cine costaba menos. Fue una estrategia de los exhibidores para popularizar el cine argentino y mexicano (FPFC, 2009).

Desde la década de los treinta, el cine de Hollywood se había tomado la cartelera nacional, desplazando las películas italianas. Solo encontraban lugar en la cartelera, además de las norteamericanas, películas francesas, algunas películas mexicanas y algunas argentinas, sobre todo las protagonizadas por Carlos Gardel. A comienzos de los cuarenta, estas dos cinematografías se distribuían y se exhibían en mayor cantidad. Según una investigación basada en los anuncios de prensa de la cartelera de cine entre 1937 y 1942, el 55% de las películas provenían de Estados Unidos, el 9.4% de Francia, el 7% de México y el 7% de Argentina, entre los países con más presencia (Vélez,

2008). Ya a comienzos de los cincuenta, casi no se exhibía cine francés ni argentino mientras que el cine mexicano hacía presencia en un 48% de la cartelera (FPFC, 2009).

La rentabilidad del negocio, su posición en el mercado y el poder de influencia de la distribución en desmedro del cine colombiano se aprecian con el episodio de bloqueo al filme nacional *Flores del Valle*. Bajo la amenaza de un distribuidor de no proveer más filmes mexicanos a quienes proyectaran este film, los dueños de los teatros no tuvieron más remedio que aceptar. Ninguno de los dos sectores mostró simpatía o deseos de promover el cine nacional. Mientras la ley 9 de 1942 no afectó la distribución de películas, sí la exhibición al otorgarle a este sector un descuento o exención de impuestos por proyectar filmes nacionales.

El Estado y otros poderes

Como ya se dijo, durante casi una década el estado colombiano, a través del Ministerio de Educación, ingresó al campo de la producción de cine con objetivos educativos y de propaganda, entendiendo las posibilidades de comunicación masiva del cine. Se disponía de equipos nuevos y de una partida presupuestal pero muy poco se produjo y nada de eso quedó archivado. Sin saber las razones del fracaso, se puede añadir a la larga lista de buenas intenciones del estado colombiano truncadas.

Si bien la ley del cine tenía buenas intenciones, el desconocimiento estatal de la industria y las necesidades del sector de la producción y la falta de voluntad política para incentivar y proteger el cine nacional terminaron por desdibujar lo que nunca fue una política integral. Cabe aquí sospechar de intereses económicos extranjeros en este fracaso.

En lo que se observa una agencia del Estado es en establecer un sistema de censura eficaz. La ley 9 de 1942 tuvo éxito en crear una Junta que evaluara los temas de los filmes nacionales para determinar si podían o no ser beneficiarios de las exenciones planteadas. No son pocos los investigadores que acusan a esta junta y la ambigua cláusula de los “temas y argumentos únicamente nacionales” de convertirse en un instrumento de censura sobre lo que se debe filmar y lo que no, en el afán por construir un sentimiento nacional que, se suponía, todo estado moderno debía tener. Esa junta, como la creada en 1956 por Rojas Pinilla, estuvo siempre bajo la tutela de la Iglesia

católica, que ya por los cuarentas había recrudecido sus posturas conservadoras en relación a la educación y la familia.

Por último, no se puede dejar de lado la influencia de los Estados Unidos en esta red, no solo por el poder comercial de sus grandes empresas del cine, que ya dominaban ampliamente el mercado local, sino por su influencia política en los asuntos nacionales, luego de que el país quedó bajo su ala tras las ayudas económicas después de la *gran depresión* y su dominio regional tras la Segunda Guerra Mundial. Ambas dimensiones de ese poder van juntas; ya hemos visto cómo tal influencia tenía la capacidad de influir en decisiones políticas que terminarían por beneficiar a los grandes estudios.

2.3.5 Conclusiones del período

El conflicto social que terminó estallando en los años de *La Violencia* estaba directamente relacionado con la contradicción –que ya se hizo palpable en este período– de un país con políticas liberales y una economía conservadora. Las reformas liberales de los años 34-46 no cumplieron sus promesas de equidad, pero sí dejaron sembradas las luchas por reivindicaciones sociales que luego estallarían ante el retorno de los conservadores. En este esquema contradictorio, los intentos de reformas mediante la ley no lograron avanzar a causa de las fuerzas económicas. Fue también el caso de la Ley 9 de 1942, de iniciativa liberal, que tampoco cumplió sus promesas.

Además de las condiciones técnicas y económicas poco favorables para la producción nacional de cine, el nulo proteccionismo al cine local de esta ley demostró que los intereses que realmente prevalecían eran los de las multinacionales norteamericanas.

Si durante los años treinta los Estados Unidos atrajeron a Colombia bajo su influencia con las ayudas y los programas de recuperación económica, fue tras la Segunda Guerra Mundial cuando el país pasó a ser su aliado y seguidor incondicional de lineamientos económicos. Con el advenimiento de la Guerra Fría, la alianza fue contra el comunismo y a favor de la modernización capitalista.

En Colombia, en ese contexto y bajo esas tensiones, estalló la guerra civil con *El Bogotazo*. El objetivo de los gobiernos conservadores era modernizar al país a como diera lugar, eliminando el disenso y unificando la República. Este afán nacionalista

llevó al poder a un dictador militar que llevó adelante un ambicioso proyecto de modernización de la infraestructura en un país de regiones aisladas e inusitadamente llegó a un pacto bipartidista de reparto del poder. Un país en medio de las balas no era apto para los negocios y la inversión.

Los liberales también tuvieron el mismo objetivo modernizador, con un tinte populista, y fue cuando el propio Jorge Eliécer Gaitán, como ministro en 1938, creó la primera oficina estatal de cine. Los objetivos eran claros: educar al pueblo y hacer propaganda.

Aunque la Ley 9 de 1942 la expidió un gobierno liberal, sería impreciso decir que se debió a un genuino interés por desarrollar las artes colombianas. Si bien el desarrollo de la cinematografía interesaba a los liberales en consonancia con su proyecto nacionalista, fue más bien la presión y los interés de los empresarios del cine los que dieron fuerza a esta iniciativa. El gobierno de López ya estaba en decadencia y el paliar los efectos de la guerra mundial era la prioridad. Bajo ese panorama, ese intento de estimular el cine colombiano terminó siendo tímido y careció de una verdadera protección frente a la avalancha extranjera de películas. Aunque los productores impulsaron la creación de la ley, ni ellos mismos sabían cómo debía ser ni qué debía regular; no tenían claro si se buscaba una regulación proteccionista, un estímulo a la producción o ambas cosas. En lo que fue efectiva la Ley 9 fue en influir en la elección de temas nacionalistas y excluir las visiones que atentaran contra la moral, dieran mala imagen del país en el exterior o cuestionaran valores tradicionales.

Tenemos, pues, una política, la Ley 9, de índole nacionalista en su espíritu pero poco proteccionista en la práctica, un ejemplo más de la contradicción entre intenciones políticas y práctica económica. No es difícil comprender entonces, bajo el fuerte sesgo de la censura nacionalista amparada por la Ley 9, por qué las películas colombianas de estos años eran melodramas costumbristas que reforzaban los valores patrióticos y las ideas de identidad nacional. También es comprensible que sin protección alguna y ante el escollo gigante del oligopolio en la distribución y exhibición (incluyendo en estos años la fuerte presión del negocio del cine mexicano) no fuera posible seguir haciendo películas.

Este tipo de censura, recrudescida en los años de estado de sitio, fue también ideológica. El fantasma del comunismo estuvo presente en el estallido de La Violencia.

La promoción de ciertos temas y enfoques fue el silenciamiento de otros, en este caso, de las intenciones de retratar el país con sus conflictos políticos y sociales.

Nuevamente coinciden los investigadores en calificar esta etapa del cine colombiano como una etapa malograda y desfavorable. Tanto es así que este es uno de los períodos menos estudiados principalmente, según Pedro Zuluaga (2013), por el poco entusiasmo que las películas de estos años despiertan en los investigadores.

Lo que podría haber sido el despegue del cine colombiano de la mano de gobiernos de un proyecto nacionalista, terminó en la mediocridad, el mayor alejamiento del público local y la desprotección de un estado con ínfulas patrióticas pero incapaz de establecer un mínimo de protección a su cine. Una pequeña muestra de estas contradicciones es que, de todas las películas realizadas en este período, solo dos fueron dirigidas por colombianos.

Tal vez ese silenciamiento de voces impidió que se hicieran películas más conectadas con el público colombiano que rechazó los melodramas musicalizados y no encontró representación de sus realidades más palpables. La demanda de entretenimiento de los espectadores estaba cubierta por el cine de Hollywood y los musicales mexicanos, y ante ese “equilibrio” que a todos les convenía prosperó aún más el poder de la distribución y la exhibición. Los Estados Unidos, librando la Guerra Fría, trajeron la modernización capitalista a Colombia. Las películas también las traían ellos.

2.4 1958 - 1971: otras voces ¡por fin!

2.4.1 El país

La vida política colombiana de estos catorce años estuvo marcada por el Frente Nacional que pudo sostenerse en el tiempo y cumplir su programa de 16 años, alternando dos presidentes liberales y dos conservadores.

El historiador Marco Palacio destaca la contradicción de base que atravesó todo el proyecto del Frente Nacional pues todos sus gobiernos pretendieron llevar adelante las reformas institucionales planteadas en la *república liberal* y, al mismo tiempo, los principios e ideologías empresariales desarrolladas durante los años del *estado de sitio*.

El Frente Nacional fue un proyecto ideado por las élites empresariales (cuya cercanía al gobierno en esos años conformó una real oligarquía), por la Iglesia Católica y por el liderazgo político para superar el autoritarismo y la violencia. Se buscaba una estabilidad institucional y una administración pública moderna. Se necesitaba lograr un clima cívico, pacífico, pluralista y participativo para dejar atrás los estilos violentos de confrontación. Para lograr estos objetivos, era necesario acercar el ciudadano al Estado, reconstruir las instituciones políticas y de justicia y cumplir con promesas aplazadas por años: libertades sindicales, reforma agraria y ampliación de las coberturas educativas y de vivienda urbana. Para lograr esos objetivos se requería voluntad del sector capitalista de sacrificar algunos de sus beneficios (Palacios, 2003, pág. 239).

Pero sucedió lo opuesto. A causa del diseño cerrado en la repartición del poder y de la polarización generada por la Guerra Fría, el Frente Nacional “acentuó los principios de represión de las disidencias políticas, de control y cooptación de los sectores populares y de las clases medias emergentes, mediante la ampliación de las redes de patronazgo y clientelismo” (Palacios, 2003, pág. 239).

De esta manera, por ejemplo, los recursos que debían llegar al Estado por medio de los impuestos a los más ricos terminaban reduciéndose enormemente gracias al *lobby* de las élites empresariales que lograban inauditas exenciones fiscales. Otro fracaso fue el del proyecto de Reforma Agraria que los gobiernos del Frente Nacional –sobre todo los liberales que seguían mostrando intenciones reformistas– intentaron llevar a cabo en su afán modernizador. Lo que era un proyecto productivo que buscaba principalmente aumentar la producción del minifundio y castigar el latifundio ocioso –además de repartir los baldíos del Estado– terminó diluido por los bloqueos regionales de los terratenientes, las divisiones de la izquierda, la falta de voluntad política y el enorme atraso en los sistemas nacionales de catastro y registro.

Durante estos gobiernos, se promovió el crecimiento de una clase media nacida del desarrollo económico y de la polarización política. Más allá de las diferencias ideológicas y profesionales. Este grupo creciente en la sociedad fue garantía de estabilidad social y política, convirtiéndose en contención de radicalismos comunistas. Pensando en las clases populares, se desarrollaron políticas erráticas de vivienda y reforma agraria y otras políticas que pretendían “administrar la pobreza sin atacar sus raíces” (Palacios, 2003, pág. 239).

Durante estos años, el país vivió un crecimiento impulsado por la Guerra Fría. Ya desde 1950, Colombia era beneficiaria del Banco Mundial y otras entidades similares. Con el advenimiento de la Revolución Cubana y el temor de que esta se difundiera por el continente, Estados Unidos redirigió su mirada a América Latina y atendió viejas demandas asistenciales. Se destaca la creación del BID, el apoyo de Washington a la creación de la Organización Internacional del Café y, posteriormente, la llegada del presidente Kennedy con su Alianza para el Progreso para promover el Plan Decenal de Desarrollo y el Plan Cuatrienal de Inversiones con la asistencia técnica de la Misión de CEPAL en 1962 (Palacios, 2003, pág. 241).

Cada gobierno del Frente Nacional quiso bautizar sus proyectos económicos con un título propio, pero, en realidad, el margen de acción era muy limitado. El país dependía en gran medida de la renta cafetera y sus fluctuaciones internacionales de precio. Además, las escasas maniobras económicas estaban siempre dirigidas a controlar el déficit fiscal y la inflación, tareas en las que el país siempre ha sido exitoso en el contexto latinoamericano.

Los cuatro gobiernos tuvieron como estrategia económica la industrialización por sustitución de importaciones. Esta demanda creciente de mano de obra llevó oleadas de personas a las ciudades. Entre 1950 y 1964, la Industria generaba 10 mil nuevos empleos cada año. Este crecimiento se estancó a mediados de los sesenta porque el poder adquisitivo de la mayoría de la población no podía soportar más la actividad industrial, porque el gobierno comenzó a abandonar su plan industrial y porque, para crecer, ciertas industrias comenzaban a requerir de maquinaria y tecnología inexistente en el país e imposible de importar por sus costos. Se buscó, pues, el crecimiento en las áreas industriales intermedias –sobre todo en manufactura textil– y en la prestación de servicios. El mercado se orientó hacia Latinoamérica, lo que se prueba con la creación en 1969 del Pacto Andino (aún hoy existente pero casi inoperante) con Chile, Bolivia, Perú y Ecuador.

Se fortaleció el presidencialismo y surgió una nueva clase de economistas tecnócratas – ya no el político abogado– que tenían como modelo idealizado los dictámenes de los bancos multilaterales de préstamo. Esta figura del economista, en apariencia neutro ideológicamente, fue posible gracias al clima político imperante en el

que la oposición prácticamente no existía.

Así lo resume el historiador:

En la década de 1960 la economía apareció como la ciencia capital y del capital que permitiría racionalizar los conflictos de la nueva sociedad y del nuevo Estado. Con este optimismo, los dirigentes frente nacionalistas, en particular los liberales, se aplicaron a cimentar una nueva racionalidad política, administrativa e institucional. Las clases medias, educadas en el culto al intelectualismo y al «político estructurado», serían simultáneamente la principal fuente de adeptos de este tipo de modernidad, y de «técnicos» al servicio del Estado y del sector privado (Palacios, 2003, pág. 244).

Esta orientación llevó a que fueran las bancas internacionales de crédito (BID, FMI, Banco Mundial) quienes, con sus sugerencias y condiciones, marcaran los derroteros de la economía nacional. Las principales ciudades (Bogotá, Medellín y Cali) fueron sus principales seguidores, principalmente por sus gigantescas empresas de servicios públicos. En consecuencia, no eran los alcaldes (aún no se elegían por voto popular) ni los concejos municipales los que determinaban las políticas de servicios, tarifas, equipamiento, etc. de estas empresas, sino los mencionados organismos y los banqueros nacionales. Este es otro ejemplo de la mencionada contradicción de base que vivió Colombia a partir del Frente Nacional, al conformarse en un país con un sistema legal y de controles políticos muy intrincados, y al mismo tiempo con una economía manejada por tecnócratas y banqueros que muchas veces aplicaban sus políticas económicas y asignaban recursos por encima del control político.

La Política

El pacto político del Frente Nacional terminó produciendo apatía electoral y participativa mientras que se fortalecieron los mecanismos politiqueros y clientelistas ante la inexistencia de posibilidad real de oposición política.

En el ya descrito reparto del poder, destaca la consolidación de una tercera fuerza conocida como la ANAPO (Alianza Nacional Popular) fundada en 1961 por el exdictador Rojas Pinilla. Rojas había sumado una fuerza considerable gracias a la simpatía popular que despertó su gobierno y a su perfil como una alternativa real de poder. A pesar de que las elecciones presidenciales se alternaban entre los dos partidos –y en cada caso todos los candidatos pertenecían a la misma colectividad– sucedió a

menudo que los diferentes candidatos representaban facciones internas, a veces radicales y en franca contradicción contra los directivos tradicionales. Fue el caso de Rojas y su ANAPO que, para las elecciones presidenciales del 19 de abril de 1970, tenía un amplio favoritismo como alternativa conservadora, pero no llegó a ser presidente por el denunciado –basado en serios indicios– fraude electoral de ese día. Dos años después, reivindicando esa afrenta, cuadros socialistas de la ANAPO fundaron el grupo guerrillero Movimiento 19 de abril, más conocido como M-19 (Palacios, 2003, pág. 261).

El nacimiento de las guerrillas socialistas fue uno de los hechos políticos más relevantes de este período. Inspirados por la Revolución Cubana, grupos de estudiantes, campesinos, intelectuales y obreros de izquierda o tradición comunista vieron en esa expresión la posibilidad real y cercana de establecer un gobierno del pueblo. Según Palacio:

Las guerrillas revolucionarias de los años sesenta fueron simultáneamente: a) la continuación de las formas más politizadas y radicales del liberalismo en armas de la violencia; b) una respuesta izquierdista al bloqueo político del pacto bipartidista, y c) una oportunidad de encontrar el nicho campesino para la revolución socialista (Palacios, 2003, pág. 262).

Aparte del M-19, en este periodo nacieron el ELN (más cercano a Cuba y a los intelectuales universitarios), el EPL (más cercano a las doctrinas de Mao Tse Tung) y las FARC (de base ampliamente campesina, durante muchos años brazo armado del Partido Comunista de filiación soviética). Ya desde *La Violencia*, las fuerzas armadas colombianas se habían orientado al mantenimiento del orden interno y con el nacimiento de estos movimientos radicales desplegaron, de la mano de la política internacional estadounidense, una verdadera lucha contrainsurgente que profundizó el estado de sitio, demandó enormes recursos del presupuesto nacional y llegó incluso a valerse del trabajo sucio de grupos paramilitares en sus objetivos de exterminar a las guerrillas.

El poder judicial se desprestigió. No pudo garantizar la independencia ni una base mínima de justicia que tratase a todos los ciudadanos por igual. En cambio, la Iglesia siguió siendo una fuerza muy influyente en las esferas de poder. A pesar de su conservadurismo, no opuso mayor resistencia a proyectos de modernidad como las

campañas de salud sexual y de control de la natalidad. De hecho, gracias a la corriente de renovación y apertura que trajo el Papa Juan XXIII, se observó en el país y en toda la región un sector del clero más cercano a la comunidad y más consciente de la injusticia e inequidad estructurales de la sociedad. Estas ideas serían conocidas poco después como la *teología de la liberación*. Aunque no tan fuerte como en Brasil, esta corriente en Colombia movilizó una buena parte de la Iglesia, a pesar de las regresiones conservadoras de Roma, y fue influyente en grupos sociales, movimientos de izquierda y organizaciones guerrilleras.

Como la Iglesia, las Fuerzas Armadas continuaron influyendo en el poder público. En el contexto de la Guerra Fría anticomunista, tomaron una autonomía y una importancia nacional descomunal que se tradujo en la lucha antiguerrillera. Pese a este poder, de manera aparentemente excepcional en Latinoamérica, en Colombia no se presentaron golpes de estado después de 1953. Tal vez, simplemente no fue necesario pues el país vivía bajo estado de sitio permanente.

2.4.2 Estado y cine

En este período, no se presentó ninguna acción estatal importante de fomento de la actividad cinematográfica. Seguía vigente la ley 9 de 1942 que, como ya vimos, había perdido su empuje y se había convertido en un apéndice inútil que poco beneficiaba la actividad de hacer películas.

No obstante, hubo acciones estatales en relación con el control del monopolio de la distribución y con la censura. Las salas del país seguían dominadas ampliamente por los filmes de Hollywood y, en menor medida, por los procedentes de México y Argentina. En un intento por controlar esta situación –que reflejaba el fracaso de la Ley 9 de promover la exhibición de películas colombianas– la Junta Monetaria (ente decisorio de las políticas económicas, conformado por varios ministros y el director del banco emisor) en 1967 intentó poner un control a las regalías que las compañías distribuidoras extranjeras enviaban a sus países de origen. El resultado fue el bloqueo de estas compañías a la llegada de películas al país y la consiguiente paralización de las funciones diarias. La iniciativa se esfumó, pues el gobierno tuvo que negociar. El resultado fue que los distribuidores obtendrían el 90% de las ganancias mientras que los exhibidores el 10% (FPFC, 2017, pág. 51).

Respecto a la censura oficial, recordemos que estaba en funcionamiento la Junta Nacional de Clasificación de Películas Cinematográficas. El primer gobierno del Frente Nacional no liquidó la discutida Junta (no ofrecía una representación amplia de todos los sectores), sino que creó un comité de revisión con el fin de reevaluar las películas censuradas por ésta.

Otra limitación en la forma de operar de la Junta de Clasificación consistía en que no estaba obligada a justificar sus decisiones. Así podía enmascarar sus decisiones o servir de custodia no solo de la moral y las buenas costumbres, como lo exigía el fundamento de su creación, sino del orden político y social. No debe ser mera coincidencia que películas colombianas como *Tierra amarga*, *Raíces de piedra*, *El hermano Caín* o *Pasado el meridiano*, que ofrecen visiones del país nada complacientes o en franca contravía de los propósitos de un cine de postal turística tuvieron tropiezos por las decisiones de esta Junta (Zuluaga, 2013, pág. 77).

Otro recordado caso de censura se da con el film *El Milagro de sal*³² (Luis Moya, 1958), película célebre por haber sido reconocida en el Festival de Cine de San Sebastián en España. La película, al parecer, no ofrecía una buena imagen de Colombia, por lo que le fue negada la exención de impuestos considerada en el decreto 1309 (que reglamentó la Ley 9) bajo el argumento de que el filme no presentaba “una modalidad característica del país” (Zuluaga, 2013, pág. 68).

En medio de esa situación se destaca la iniciativa que creó en 1959 el Festival Internacional de Cine de Cartagena en ofrecerse como pantalla de las películas proscritas por la censura de la Junta y por la censura económica (la de los distribuidores y exhibidores). Aunque, al comienzo, el nuevo festival recibió muchas críticas por la carencia de políticas claras frente al tipo de cine que quería exhibir y por ofrecerse más como un epicentro de farándula, turismo y negocios que como un espacio de discusión alrededor del cine, fue ya en la década de los setenta cuando comenzó a “institucionalizar espacios para el cine nacional (...) con un concurso de cortos colombianos publicitarios” (Zuluaga, 2013, pág. 77).

³² “Drama social. Las difíciles condiciones en que laboran los trabajadores de las minas de sal, constituyen el marco en el que se desarrollan las intrigas. Tanto entre los patrones y directivos, como entre los mineros, hay buenos y malos. Por ello, una exploración por el interior de la mina, un casto y humilde romance, se convierten en tortuosas aventuras a las que se sobrevivirá sólo por un milagro” (Proimágenes 37, s.f.).

2.4.3 El cine y las películas

Como ya vimos, al final de la década de los cincuenta, el panorama de la cinematografía colombiana era poco alentador. En diez años, solo se filmaron cinco largometrajes, y las pocas personas que se animaban a seguir haciendo cine subsistían gracias a las películas del tipo documental turístico o comercial que encargaban grandes empresas y entidades públicas (Osorio, 2016).

Algunas declaraciones que ayudan a ilustrar el panorama del cine colombiano por estos años son las del crítico Alberto Aguirre:

El cine colombiano tiene una existencia pero no tiene una historia. Intentos esporádicos, tentativas amorfas, realización suntuaria de películas, indican que existe un cine hecho en Colombia. Pero es un cine que no va inserto en el orden social, que no corresponde a una circunstancia, que carece de una dinámica, que no obedece a un proceso (Aguirre, 1978, pág. 93).

Esta realidad estaba por cambiar en la década de los sesenta. Los investigadores coinciden en señalar que el estreno en 1958 de la mencionada *El Milagro de sal* marca el inicio de una nueva etapa del cine colombiano gracias a la marcada diferencia de “sus temas, factura, intención con el público, formación de sus realizadores y recursos formales y dramáticos” (Osorio, 2016) con las películas precedentes.

Entonces, por primera vez, y para siempre, el cine colombiano dejaría de ser uniforme. Entre 1958 y 1972, no solo aumentó considerablemente el número de películas realizadas, sino que, por diversos factores –políticos, sociales y formativos–, un buen número de realizadores se animaron a intentar plasmar sus visiones de mundo, su pensamiento sobre la realidad y la manera de representarla con imágenes en movimiento, de una forma entusiasta, exploratoria y diversa (Osorio, 2016).

Esas búsquedas, con las posibilidades del lenguaje cinematográfico, llevaron a que el número de documentales y cortometrajes creciera enormemente y que las visiones planteadas fueran críticas y comprometidas con la realidad de los colombianos y a que el público se acercara un poco más a su cine (Mejía, 1990). No son pocos los historiadores del cine colombiano que creen que es en este período cuando se puede encontrar el verdadero inicio del cine colombiano y hallar películas que realmente sirvan de referentes para lo que se hizo después. El investigador Oswaldo Osorio así lo

transmite al recoger el testimonio –tal vez exagerado y apasionado– que hiciera el crítico Orlando Mora en 1978:

El inicio de la verdadera historia del cine nacional debe ubicarse a principio de los años sesenta; de ahí hacia atrás tenemos sin más una prehistoria a donde nada habrá que ir a buscar, excepto los rastros trágicos o divertidos de una verdadera picaresca (...). Porque si de algo se puede estar seguro es que en esa prehistoria ningún director del futuro encontrará elementos técnicos o estéticos que le merezcan una indagación (Mora, 1978) (Citado por Osorio, 2016, pág. 64).

Más allá de si es pertinente calificar la producción anterior como *prehistoria*, es claro que en la historia del *dispositivo Cine Colombiano* –que es la historia de la producción de cine colombiano– estos años muestran situaciones sin precedentes.

Este período finaliza a comienzos de la década de los setenta, no tanto porque se presentara una ruptura importante en las características técnicas o narrativas de la producción, sino porque a partir de 1972 comenzaría una etapa en la que el Estado participaría decididamente en fomentar la producción de cine colombiano.

El nombre otorgado a este período –Otras voces– obedece a que por primera vez en el cine colombiano se consolidó una segunda corriente de cineastas y películas que expresaban otras voces sociales y al que no le movía el afán de lucro (cuyas primeras manifestaciones ya se mostraron a finales de los cincuenta), en contraposición con el cine industrial con afanes de lucro.

Varios investigadores –de hoy y de los años 70– de este período han propuesto subcategorías más o menos similares para agrupar y explicar la producción cinematográfica de este período. En este texto, buscamos los puntos en común y llegamos a concluir que las películas de estos trece años se pueden englobar bajo los rótulos de a) cine de los Maestros, b) cine de coproducción y c) cine marginal o militante.

Cine de los Maestros

Fueron Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez –miembros del grupo de Cali³³ – quienes en la revista *Ojo al Cine* acuñaron el término *Los Maestros* para hablar de los cineastas

³³ Grupo de Cali o *Caliwood* se le conoce a un grupo de cineastas, fotógrafos, escritores y demás artistas que protagonizaron una importante movida cultural en la ciudad de Cali de los años setenta. Destacan los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo y el escritor Andrés Caicedo. La ciudad de Cali,

colombianos que tuvieron la suerte y los recursos para formarse en escuelas de cine de Europa y Estados Unidos y regresaron a filmar al país en los cincuenta y sesenta (Osorio, 2016).

Aunque este grupo de cineasta –casi todos nacidos en los años treinta– nunca se conformaron como un grupo o un movimiento y los temas y estéticas tratados eran disímiles entre sí, se los agrupa bajo una misma lupa porque trajeron al país una mejoría técnica y narrativa notable y porque “asumieron de diferentes maneras la construcción de un cine identificable con nuestra realidad, donde personajes e historias buscaron convocar a los espectadores naturales de esas películas, el público colombiano” (FPFC, 2017). Se pueden incluir entre *Los Maestros* a extranjeros, sobre todo de México y España, que vinieron al país y aportaron sus saberes.

Aunque el avance técnico y expresivo que trajeron estos cineastas aumentó en general la calidad del cine colombiano, lo que repercutió en una mayor visibilidad de este a nivel internacional, sus películas también fueron señaladas por algunos críticos por su falta de profundidad y cuestionamiento sobre las realidades sociales que pretendían mostrar. De hecho, para algunos, el mote de “maestros” fue una ironía (Zuluaga, 2013).

El humor ácido de Mayolo y Arbeláez así se refería al cine filmado por *los Maestros*: “Teniendo al alcance las facilidades técnicas y económicas, su estilo, de un marcado europeísmo trasnochado, cuida mucho de lo simplemente formal, y se caracteriza por eso como un estilo 'tieso', muchas veces paisajista” (Mayolo & Arbeláez, 1974, pág. 19).

aún hoy, sigue siendo un epicentro –secundario después de Bogotá– en la producción teórica sobre cine y en la realización de películas. En una entrevista, Jesús Martín Barbero –cofundador de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle en Cali– destaca la importancia de este grupo en el cine colombiano: “Donde el cine cogió forma fue en Cali, que ha sido la primera meca del cine colombiano y le hacía guiños al público popular. Según los historiadores el cine nació en Cali, la primera cámara apareció filmando el Valle, y tal vez de ahí vengan las raíces que han hecho de Cali la ciudad más filmica. Y Cali tiene las dos caras: de un lado, *Carne de tu carne* (1983) de Carlos Mayolo, con un cine explosivo y erótico que halla su matriz en la explosión, en 1956, de los camiones con dinamita en Cali, y del otro está *Pura sangre* (1982) de Luis Ospina, que nos cuenta la historia de un hombre encerrado que sobrevive bebiendo la sangre que le recogen matando gente por la calle, a imagen de un murciélago que no puede salir a la luz porque la luz lo acaba, y entonces vive de la sangre de los adolescentes (...) Hay una capilaridad sensorial surrealista en ese cine que metió mucho país en un cine de verdad, un cine más que serio, en serio, un cine que le dio ganas a mucha gente de hacer cine, tanto en Cali como en el resto del país” (Martín-Barbero, J. 2016, pág.38).

Las Coproducciones

Otra característica importante de estos años fue la explosión de coproducciones que se realizaron en el país en una clara demostración del interés de avivar la producción cinematográfica y explotarla como un negocio rentable. La mayoría de estas coproducciones se hicieron con México y se pueden comprender en tres grupos descritos en 1976 por el cineasta e investigador Julio Luzardo:

[a]Películas extranjeras que utilizan a Colombia como simple escenario. [b] Las coproducciones donde más que todo se utilizan técnicos y actores extranjeros y el “productor” colombiano se limita a poner el dinero de gastos de producción en el país, transporte, alimentación, alojamiento y el pago de los pocos actores y técnicos nacionales que se utilizan. [c] La película totalmente financiada por colombianos que utiliza una gran mayoría de técnicos y artistas extranjeros (Luzardo, 1976, pág. 40).

Las películas filmadas bajo estas modalidades son numerosas, pero, por lo general, se trató de un cine con pretensiones comerciales, de baja calidad cinematográfica –muy cerca del lenguaje televisivo– y relativa rentabilidad. Ya en 1978, el crítico Umberto Valverde reflexionaba sobre este cine:

Este sistema no permite una experiencia auténtica, no incorpora el elemento colombiano en la práctica cinematográfica, no da posibilidad a una real formación de actores, y además, las ganancias económicas se van para el exterior. Estéticamente es la reproducción de los melodramas y las películas de aventuras, sin profundizar en las raíces de la problemática colombiana. Es un cine de tercera categoría para un consumo masivo (Valverde, 1978, pág. 20).

A pesar de las críticas, algunos otros investigadores como Pedro Zuluaga valoran, gracias a la perspectiva alejada de la intensidad de la discusión ideológica del momento, la importancia de este volumen de producciones (Zuluaga, 2013, pág. 73). Muchos artistas y técnicos nacionales pudieron seguir en actividad y al corriente de los últimos adelantos técnicos. Es conocida la presencia en el país de Marlon Brando para la filmación de *Quemada* (FPFC, 2017).

Fueron más de 20 películas filmadas bajo la modalidad de la coproducción. Destaca la empresa *Colombiana de Películas S.A.* que intentó hacer negocio con el cine trayendo directores y técnicos mexicanos. Entre sus títulos destaca la aclamada por el público

*Semáforo en Rojo*³⁴ (Julián Soler, 1964).

Cine marginal o militante

De manera paralela a la aún torpe pero creciente actividad industrial en la producción de cine de los años sesenta, se desarrolló una serie de películas agrupadas bajo un derrotero diferente al comercial. Fueron filmes –principalmente cortometrajes y documentales, aunque también varios largometrajes de ficción– cuyos directores eran realmente autores en busca de una expresión propia y estaban al mismo tiempo comprometidos con dar voz a sus compatriotas y hacer visible lo que antes era invisible para el país.

Se le llama cine marginal porque fue una actividad al margen de la industria, la televisión y las empresas distribuidoras y exhibidoras. También por las difíciles condiciones de producción, por las dificultades de llegar al público a causa de la censura y por sus contenidos y posturas políticas. El investigador Oswaldo Osorio hace ver que esa dicotomía propuesta como cine industrial/cine marginal es diferente a la ya entonces conocida, y aún hoy ampliamente difundida, cine industrial/cine de autor (Osorio, 2016), lo que indica que los cineastas de los sesenta debieron ser marginales para ser autores.

Otros autores hablan de este cine como *cine militante*³⁵ o *tercer cine*. Este último término propuesto por los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, en sintonía con los postulados del Nuevo Cine Latinoamericano³⁶ y con las nuevas posturas políticas e ideológicas que en Colombia y en toda Latinoamérica tomaban enorme fuerza en los sesenta y setenta. En términos simples, era un cine que buscaba despertar conciencia ideológica en el espectador en franco compromiso con denunciar la realidad

³⁴ A una joyería de Bogotá llega un cliente, elige una joya y sin reparar en el precio la paga y solicita al gerente sea guardada hasta que él pase a recogerla. Mientras tanto, una banda de ladrones planean la forma de asaltar la joyería y escapar, sin siquiera imaginar que el sino de la muerte los rodea y todo por un semáforo en rojo (Proimágenes 54, s.f.).

³⁵ Aunque no en todos los casos, muchos cineastas de este tipo de cine militaban en partidos políticos.

³⁶ El Nuevo Cine Latinoamericano fue un movimiento de cineastas de la región, principalmente de Argentina, Cuba y Brasil, aunque también Chile y otros países que, según apartes de su propio manifiesto “señala una ruptura distintiva con el pasado y con los discursos hegemónicos dominantes. Su cine sería lúcido, crítico, realista popular, antiimperialista y revolucionario, y rompería las actitudes neocolonialistas y las prácticas monopólicas de las compañías norteamericanas. No se promulgaría ninguna fórmula estética: la flexibilidad sería necesaria para adaptarse a las distintas situaciones sociales (King, 1994, p.102)” (citado por Osorio, 2016, pág. 66).

social (Osorio, 2016) y “...dispuesto a hacer de sus limitaciones técnicas una consigna estética” (Zuluaga, 2013, pág. 77). Este cine marginal tuvo predilección por el formato documental y la captura en 16mm y supo hacer de su destierro de los circuitos tradicionales de exhibición una posibilidad para llegar a sindicatos, universidades y centros comunitarios (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013).

Entre los títulos más reconocidos en el ámbito documental destacan *Camilo Torres*³⁷ (Diego León Giraldo, 1967), *Asalto* (cortometraje, 1968) y *¿Qué es la democracia?* (1971) de Carlos Álvarez y la inolvidable obra de documental etnográfico *Chircales*³⁸ de Marta Rodríguez y Jorge Silva, una pieza desarrollada entre 1966 y 1972 que se convirtió en ícono del cine colombiano y modelo de los documentalistas.

Los críticos del grupo de Cali antes mencionados, de cuyo seno nacería otro recordado cortometraje documental de esos años titulado *Oiga vea*³⁹ (Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1972), reconocen el valor y la pertenencia a la categoría *marginal* de un conjunto de largometrajes de ficción que se concibieron como piezas comerciales sin perder “un mínimo de dignidad cinematográfica y conciencia nacional” (Osorio, 2016). Entre esos títulos, se podrían incluir *Raíces de Piedra*⁴⁰ (José María Arzuaga, 1961), *Tres Cuentos Colombianos*⁴¹ (Julio Luzardo y Alberto Mejía, 1962), *El Río de las*

³⁷ “Retrato cinematográfico del líder político y estudiantil, de trascendencia nacional y proyección latinoamericana, fue realizado por estudiantes y financiado por ellos mismos. Esta obra captura con sinceridad el enorme traumatismo que significó para la vida universitaria la pérdida de su figura más promisorio” (Cineclub Ucentral, s.f.).

³⁸ “Chircales se denomina la zona en la cual los obreros trabajan en la elaboración de ladrillo por métodos primitivos. Esta zona se sitúa al sur de la ciudad de Bogotá, Colombia. El documental muestra a través de 42 minutos, el régimen de explotación inhumana a que es sometido el obrero alfarero por parte de terratenientes y patrones, en los latifundios urbanos que rodean la ciudad de Bogotá. Partiendo de una investigación de tipo antropológico, el documental intenta un análisis acerca de la relación existente entre el nivel tecnológico y las relaciones de producción, así como del nivel ideológico de esta comunidad de obreros. parte de la siguiente proposición de Marx: "La tecnología nos demuestra la actitud del hombre ante la naturaleza, el proceso directo de producción de su vida, y por tanto de las condiciones de su vida social, y de las ideas y representaciones que de ella se derivan" (Proimágenes 1566, (s.f.).

³⁹ “Documental sobre el efecto de los VI Juegos Panamericanos en la ciudad de Cali, vistos desde el punto de vista de la gente que no pudo entrar a los estadios” (Ospina, s.f.).

⁴⁰ “Barrio de chircaleros (fabricantes artesanales de ladrillo) al sur de Bogotá, una de las zonas más deprimidas de la ciudad. Un albañil y su familia conviven con un vecino dedicado al robo callejero. El albañil cae gravemente enfermo y su amigo enfrenta todo tipo de infortunios tratando de conseguir el dinero para las medicinas. Cuando por fin logra comprarlas y llega al barrio es muy tarde, su amigo ha muerto” (Proimágenes 49, s.f.).

⁴¹ “Película de tres episodios. “Tiempo de sequía”: una familia campesina ante la aridez de la zona donde habita, se ve obligada a acudir al perro de la casa como única fuente de alimento. “La sarda”: un pescador manco y su hijo utilizan la dinamita para cumplir las exigencias de un intermediario. Por

*Tumbas*⁴² (Julio Luzardo, 1964) y *Pasado el Meridiano*⁴³ (José María Arzuaga, 1967). En muchos casos, la marginalidad de este tipo de películas se dio más por la poca acogida del público, por la crítica o directamente por la censura, como fue el caso ya mencionado de *El Milagro de sal*, el de *Raíces de Piedra* –que tuvo que estrenarse con nueve escenas cortadas– o el de *El Hermano Caín* (Mario López, 1962), que fue rechazada por la junta de censura “...por motivos de orden público, pues se juzgó que los recuerdos de la violencia estaban todavía muy frescos en la memoria de la gente de muchas zonas del país” (Martínez-Pardo, 1978, pág. 278).

Aun cuando en estos filmes de ficción se observan calidades dispares, se nota una mejoría general de las estrategias narrativas que permiten contar historias.

Con la suficiente claridad para poner en juego ideas significativas en torno a la gente y la realidad del país... {e incorporar} ...recursos narrativos y dramáticos más cercanos al documental, por vía del realismo y el trabajo con actores naturales, que a la ficción convencional propia del clasicismo cinematográfico.” (Osorio, 2016, pág. 65).

Para varios estudiosos de este período, es notoria la cercanía estética de este tipo de películas con el Neorrealismo italiano. Oswaldo Osorio destaca el valor de algunas de estas películas del cine marginal a pesar de los juicios técnicos y estéticos a los que podríamos someterlas hoy, porque resultan piezas centrales en el desarrollo del cine colombiano conformándose como los referentes clásicos, como las obras canónicas a las que cualquier estudioso de este tema acudiría (Osorio, 2016).

ello viven en permanente enfrentamiento con la comunidad negra de pescadores, quienes utilizan redes para su trabajo. La tensión cambia cuando el hijo muere destrozado por un tiburón. “El zorrero”: un día en Bogotá de la vida de un zorrero (persona que vive de manejar una carreta tirada por caballo), que muestra los ambientes que visita en su recorrido” (Proimágenes 50, s.f.).

⁴² Para numerosos críticos e historiadores, esta película marca un antes y un después en el cine colombiano. Se trata de un “Retrato de la vida de una población, situada a la orilla de un gran río, cuyo ardiente clima sofoca a sus habitantes durante todo el año. Tanto los que allí viven de manera permanente, como los eventuales visitantes, se contagian de una soporífera condición que los hace indolentes frente a todo lo que sucede a su alrededor. Ni siquiera la aparición de cadáveres flotando en el río, logra conmocionar realmente a estos personajes: cada quien presencia este violento panorama con la indiferencia correspondiente” (Proimágenes 60, s.f.).

⁴³ “Augusto, ascensorista de una agencia de publicidad, se entera de que su madre ha muerto en el pueblo donde vivía. Pasa una larga y angustiada jornada hasta obtener el permiso para ir a los funerales, pues lo obligan a ayudar en asuntos de la oficina. Cuando por fin logra viajar, el sepelio ha pasado. De regreso, unos jóvenes paseantes le ofrecen llevarlo si les ayuda a empujar el carro: lo hace, el carro prende y se aleja dejándolo sólo en la carretera. Entre la historia se insertan recuerdos de un breve romance con una amiga, a quien abandona en manos de una pandilla de violadores, y un baño termal” (Proimágenes 64, s.f.).

Por supuesto, este conjunto heterogéneo de películas marginales también presentaba piezas que han sido criticadas por los mismos militantes de este cine. Se temía que este tipo de cine se convirtiera en una fórmula y que perdiera su potencia expresiva. Así lo reclamó en su momento Umberto Valverde:

Surge el espontaneísmo, la falta de rigor, el populismo; la gran mayoría tiene en común que presenta la realidad visual como un soporte, ilustración a lo sumo, de un esquema previamente establecido y cuya expresión se confía a un comentario verbal o a los discursos, que por sí solos orientan, explican y dan significado al filme (Valverde, 1978, pág. 26).

En relación con esta polémica, Zuluaga señala que este auge del cine militante, que para sus autores e ideólogos consistía en la verdadera esencia del arte cinematográfico, significaba a su vez el fracaso del intento de crear una industria cinematográfica colombiana (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013).

Además del cine marginal no se pueden dejar de mencionar las iniciativas editoriales de grupos de entusiastas del cine que, con muy pocos recursos, editaban y publicaban revistas como *Mito* o *Guiones*.

Ambas revistas, a pesar de su corta y accidentada vida, crearon redes de complicidad con el cine que se estaba gestando, por lo menos en términos ideológicos, pues compartieron el mismo interés de algunas películas por diseccionar las estructuras sociales y económicas y por describir críticamente la realidad del país (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 70).

Como vemos, la década de los sesenta marcó el comienzo de un proceso de consolidación de lo que ya podía llamarse una cinematografía nacional. Por primera vez, se pudo observar un cine heterogéneo en sus temas y formas y un salto importante en el dominio de las técnicas cinematográficas.

La riqueza de propuestas soslaya una carencia técnica que es superada por ciertos hallazgos que fundamentan y dan sentido a lo que vendría a ser un cine propio que aún está por lograr un distintivo y una validez social plena pero que, sin duda, dio pasos enormes en aquellos años (FPFC, 2017, pág. 59).

La salud de las distribuidoras y exhibidoras nacionales era buena y nuevamente se fundan empresas que ven en el cine una oportunidad industrial. El documental creció como nunca, logró independencia de la censura y las presiones comerciales y se perfiló

como una vía de expresión poderosa comprometida con la realidad del país (FPFC, 2017).

La división descrita entre las películas de afán comercial o industrial y las películas que llamamos marginales se puede observar también en las estéticas. Mientras que al cine marginal se lo asocia con el Neorrealismo italiano y con las influencias del Nuevo Cine Latinoamericano, al cine industrial colombiano de los sesenta se lo puede asociar más con una especie de clasicismo cinematográfico transformado enormemente por el modo de producción televisiva de estas películas, lo que se advierte por:

...la recurrencia del melodrama en una vertiente de alguna forma degradada [y el] abordaje de unos temas desvinculados con la realidad nacional. (...) Si de alguna forma eran tocados estos temas, evadían cualquier tipo de reflexión, cuestionamiento o compromiso en su tratamiento (Ospina, s.f., pág. 77).

La influencia de la televisión ya era clara. Si antes el cine colombiano era teatro filmado, esta nueva corriente de cine industrial tomó el quehacer televisivo como su referente de producción (Osorio, 2016).

Si bien los fenómenos descritos prometían un mejor futuro para la cinematografía colombiana, pues comenzaban a construirse bases medianamente sólidas sobre las que se podría edificar después, el objetivo de consolidar una industria aún estaba muy lejos de conseguirse. En 1978, el crítico Carlos Álvarez buscaba una explicación:

El atraso capitalista de Colombia no daba para eso. Los inversionistas no habían descubierto que ahí también podía haber ganancias y preferían ir sobre seguro (...) El arte que propusieron los artistas de cine de principios de la década del 60 nunca los convenció y más bien los llenó de una desconfianza abstinente. Además, si había un cine que abarcaba todas las pantallas, con gran calidad, solvencia técnica, buenísimos argumentos y protagonistas hermosos y hermosas, ¿para qué ponerse a experimentar en Colombia, con técnicos novatos, directores incultos y actrices aindiadas? El neocolonialismo era económico primero y cultural después, y ambos unidos llevaron a que nunca hubiera una industria colombiana del cine (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 78).

2.4.4 Síntesis del dispositivo

Como ya se anticipó, la razón por la que consideramos que a finales de la década de los cincuenta inicia una nueva etapa del *dispositivo Cine Colombiano* es por el surgimiento del cine marginal, un hecho que puede interpretarse como una profanación a ese dispositivo.

Si tenemos en cuenta que *profanar* –ya sea entendiendo el término como el de devolver algo sagrado al uso común o como dar un uso diferente– un dispositivo significa una irrupción en el *uso* de este, pues ese nuevo uso no obedece a las intenciones de su función (o la emergencia). Un cambio en el uso significa necesariamente cambios en los *usuarios* y en las subjetividades de estos que se ponen en juego.

En este caso –teniendo en cuenta el raquitismo crónico de la producción nacional, su carácter casi totalmente comercial, la censura temática de los gobiernos y la predominancia del negocio de la distribución y exhibición de cine extranjero, de mucha mayor calidad y receptor del amor del público nacional– la aparición del cine marginal se puede interpretar como una desviación, una emergencia que llega desde otras esferas –políticas sobre todo– con la potencia para crear un nuevo *usuario*. En un contexto de falta de recursos, precariedad en instalaciones de revelado, difícil acceso a equipos, censura y bloqueo en la distribución y exhibición, el cine marginal se abre paso buscando la forma de tomar las condiciones existentes y usarlas a su favor, de abrir nuevos caminos para producir, distribuir y exhibir. Y haciendo esto, incorpora al cine un nuevo tipo de usuario, aquel que no solo va al cine a entretenerse, aquel que quiere ver su país con sus problemas en la pantalla, aquel que no solo ve el cine en la sala comercial sino también en la universidad, en la calle o en la fábrica.

Producción

En 1958, la situación del sector de la producción era, cuanto menos, difícil. Los pocos que sobrevivían en el negocio producían documentales turísticos o filmes institucionales. La llegada del filme *El Milagro de la Sal* marca un cambio significativo, pues comenzaban a aparecer otro tipo de películas.

El cine militante lo producían personas de diferentes oficios –no empresas o productoras– que incluían estudiantes, politólogos, sociólogos, antropólogos comprometidos con sus posiciones políticas y sin afán de lucro. Conseguían los recursos organizando trabajo cooperativo y obteniendo algún tipo de apoyo de universidades o instituciones sociales. Es el caso del Instituto Colombiano de Desarrollo Social, ICODES⁴⁴, donde, a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, se comenzó a realizar el trabajo de laboratorio (revelado, copiado) de la mayoría del cine militante. Para mostrar sus obras, los productores gestionaban ellos mismos los espacios de exhibición y participaban en festivales de cine. Produjeron ficciones aunque predominó el cine documental –filmado en cinta de 16mm– que tomó un auge nunca antes visto en el país. Algunas películas de este tipo tuvieron intereses comerciales pero fueron censuradas por la junta de censura o defenestrada de esos circuitos.

El cine de coproducción (en su mayoría con México) fue una alternativa de negocio para hacer realidad la empresa de hacer películas de ficción con intenciones comerciales. Esta modalidad permitió la subsistencia de algunas productoras y la continuidad en el oficio de técnicos, cineastas y artistas. Producían películas de regular calidad, fáciles de digerir y muy cercanas al lenguaje televisivo.

El cine de los Maestros también se producía con intereses comerciales aunque sus directores –formados en el exterior y por tanto pertenecientes a clases sociales acomodadas– perseguían intenciones expresivas. Estas películas significaron una mejoría técnica y narrativa en comparación con lo que se venía filmando y procuraron ofrecer reflexiones sobre sus temas que el cine de las coproducciones no ofrecía. Algunas de ellas, las más osadas en su propuesta temática, recibieron el duro látigo de la censura. Otras sí lograron trascender y son hoy referentes.

⁴⁴ Primero llamado Centro de Investigación Social, CIS, luego renombrado en 1964, el ICODES era una organización no gubernamental fundada por el cura y sociólogo Gustavo Pérez Ramírez, que tenía fuertes filiaciones con la teología de la liberación. De hecho, una de sus dependencias tuvo el nombre de Oficina de Teología de Liberación, que luego fue cambiado por el de Servicio Colombiano de Comunicación. Recibía importantes aportes en dinero de fundaciones católicas holandesas y de la pastoral internacional e incluso llegó a recibir dineros de la fundación Ford para ciertos proyectos. Se dedicaba a la investigación de temas sociales con énfasis en los medios de comunicación con el objetivo de mejorar la comprensión del Episcopado de los asuntos colombianos. Por la naturaleza de sus investigaciones, fue dotado con un completo equipo de cámaras, micrófonos, moviola y laboratorio (Osterling, 1989, pág. 255; Martín-Barbero & Rey, 1999, pág. 4; Torres, 2017; Rodríguez & Gómez, 2017).

El atraso técnico continuó siendo una traba a la producción. No solo era reducido el acceso a equipos sino que, además, no había en el país un laboratorio de revelado y posproducción de la suficiente calidad para garantizar un producto competitivo a nivel comercial. Además de los laboratorio del ICODES y de la Televisora Nacional⁴⁵ (usado para las necesidades de la televisión pública), funcionaban los laboratorios comerciales Cinematográfica Colombiana y Bolivariana Films. Las producciones que disponían de recursos, sobre todo las coproducciones, realizaban el proceso de laboratorio en Estados Unidos, México o Venezuela.

El volumen de producciones de la década de los sesenta permitió que, por primera vez en Colombia, se crearan organizaciones gremiales del cine como la Asociación Nacional de Técnicos Cinematográficos, Antec, y la Asociación Colombiana de Productores de Cine, Acoprocine.

Distribución

El negocio de la distribución continuó siendo boyante. Las *majors* estadounidenses, ya fuera directamente o a través de empresas representantes colombianas, dominaban el mercado, principalmente con películas norteamericanas y mexicanas. Tal fue su poder que boicotearon un intento estatal por limitar las ganancias que salían del país, incluso por encima de los intereses de los exhibidores. No ofreció espacios al cine marginal y continuó asfixiando la posibilidad de distribución del cine nacional comercial.

Exhibición

De la misma manera que la distribución, las empresas dedicadas a la exhibición siguieron gozando de buena salud proyectando cine extranjero, cada vez en mayor porcentaje el norteamericano y, en segundo lugar, el mexicano. No ofreció espacios al cine marginal y al cine nacional comercial se le daba un trato de segunda categoría al otorgar los mejores espacios y horarios al cine extranjero. El cine marginal no representó ninguna amenaza a su rentabilidad.

Ante el intento estatal de regular el envío de regalías de los distribuidores, los exhibidores –empresas colombianas– vieron que las distribuidoras extranjeras tenían

⁴⁵ En 1955, mediante decreto 101 firmado por Rojas Pinilla, se crea una dependencia con el nombre de la Televisora Nacional, con un departamento específico de cinematografía con laboratorio fotoquímico de revelado y copiado (Torres R. A., 2016).

absoluto control del mercado. Sin acceso a cine europeo y ante la escasa producción nacional, tuvieron que aceptar el trato desigual que zanjó la crisis. Por primera vez, estos dos eslabones de la industria cinematográfica vieron intereses encontrados y midieron sus fuerzas. El resultado fue la consolidación del monopolio de la distribución del cine de Hollywood.

Cine Colombia continuó dominando el sector de la exhibición. Para 1958, ya todas sus salas tenían instalado el sistema Cinemascope. Además, ya comenzaba su negocio de venta de comidas en la antesala de las pantallas.

No obstante, aparecieron espacios alternativos de exhibición en los que circuló el cine marginal como los cineclubes, los barrios, las universidades, los sindicatos y todo espacio social de intercambio militante, además del Festival de Cine de Cartagena.

En 1971 –el último año de este período–, 102 millones de espectadores asistieron a cine, lo que significa que cada colombiano en promedio fue al cine cuatro veces. el mercado cinematográfico de Colombia era el más grande de América Latina después del mexicano y el brasilero (Martínez-Pardo, 1978)⁴⁶

El Estado

Además del intento fallido por controlar el envío de regalías de las distribuidoras, no se reporta acción alguna del estado colombiano por promover o incentivar la producción. En cambio, continuó en su rol de controlar la censura, a través de la Junta Nacional de Clasificación de Películas, cuyo rol supuestamente era clasificar los filmes (todo público, adultos, etc.) pero también implicaba la decisión sobre qué se estrenaba en salas y qué no. No fueron pocos los casos en estos catorce años que la Junta bloqueó películas críticas contra la situación presente del país. También vale recordar que la Iglesia estaba presente en la Junta con un miembro (en el periódico *El Colombiano*, de Medellín, en la página de cines, se publicaba la censura de la iglesia que incluía la categoría “prohibida para todo católico”).

⁴⁶ A falta de estudios detallados, este investigador no halló más información sobre el mercado cinematográfico en el país (número de estrenos, procedencia de los filmes, número de salas, participación del cine nacional en la cartelera, etc.) de este período. Este vacío informativo es elocuente. A excepción de los años treinta, cuarenta y cincuenta –gracias al trabajo de algunos investigadores– la información estadística del cine colombiano es precaria. Sólo a partir de los años noventa se observan registros continuados. Esta situación se abordará cuando estudiemos cómo se diseñó la Ley del Cine de 2003.

Espectadores

La gran mayoría de los espectadores mantenía su entusiasmo por los filmes venidos de fuera. Algunos se acercaron a las películas colombianas cuando, a fines de los cincuenta, les ofrecieron temas, historias y tratamientos más cercanos a sus conflictos y realidades cotidianas. Esos mismos espectadores se sumaron a todos los que antes no se habían constituido como tales (porque no iban al cine) con la llegada del cine marginal. Ya no era un usuario que buscara “pasar el rato” sino un espectador que se acercaba a las películas en busca de respuestas a sus preguntas y conflictos.

2.4.5 Conclusiones del período

En este período, Colombia estuvo signada en lo político por el Frente Nacional, a costa de pacificar –parcialmente– el país con el propósito de modernizarlo, para lo cual el Frente Nacional originó una verdadera oligarquía que, de la mano del clientelismo y las maniobras electorales, cercenó la oposición, sembró la apatía política en la población y estableció un régimen económico tecnócrata imposible de detener.

La Guerra Fría continuaba en el mundo. Esto en Colombia significó la guerra contra las guerrillas comunistas y la aceptación del modelo de modernización capitalista de los Estados Unidos. Lo nuevo fue la irrupción del espíritu contracultural de los sesenta que, sin duda, alimentó con nuevas visiones a toda una generación.

Los gobiernos no pudieron nunca salir de la dinámica contradictoria de intentar adelantar reformas sociales por décadas postergadas mientras dejaban el manejo de la economía en manos de la ideología empresarial. A pesar del crecimiento económico de esa década, las preocupaciones por racionalizar el gasto, reducir el déficit fiscal y controlar la inflación –además del enorme gasto militar para combatir la insurgencia y la dependencia de los vaivenes del precio del café– determinaron el destino de las reformas o intentos de ampliar la garantía de derechos.

Las mejoras sociales se dejaron en manos del crecimiento económico. Gracias a los programas de industrialización por sustitución de importaciones, creció en el país una importante clase obrera, ahora ideologizada y en demanda de derechos, y una clase media cuya posición en la escala social fue freno contra las ideas socialistas. Ese crecimiento amplió la posibilidad de más inversiones comerciales, como el cine. La

pequeña dinámica industrial del escaso cine nacional a gusto de las masas y las crecientes audiencias del cine de Hollywood daban buena salud a los empresarios de la distribución y la exhibición.

En ese panorama, los gobiernos no se preocuparon por apoyar el cine colombiano. Según los criterios de la racionalidad económica no era concebible este gasto y mucho menos ante necesidades mucho más urgentes. La preocupación, como hacía décadas, era el control sobre los contenidos respecto al país que se podía representar. Y, como se dijo arriba, el único intento del Estado de intervenir la actividad cinematográfica fue bloqueado por las *majors* estadounidenses, y nunca fue una medida de fomento al cine nacional.

Sin embargo, el crecimiento económico y el aumento de la clase media permitieron también un aumento en el acceso a mejor educación y formación universitaria. El embate de la ola renovadora de los sesenta hizo eco en un buen número de actores sociales educados, incluidos artistas, que asumieron una toma de conciencia de su situación política y de la de muchos que estaban al margen de la sociedad.

Nace, entonces, el cine marginal o cine militante, un hecho fundamental para el enriquecimiento del cine colombiano que mostró por fin diversidad de voces y que apuntó la cámara hacia la realidad social de Colombia y sus habitantes. Estos cineastas politizados, a pesar de su carácter de marginados, no aceptaron las imposiciones de la censura y tuvieron la valentía de comunicar sus ideas y visiones con la capacidad de utilizar el lenguaje cinematográfico como un vehículo de pensamiento.

Cabe preguntarse si, a pesar de todo, esta explosión de cine militante en Colombia habría sido posible si hubiera continuado la violencia de los cuarenta y cincuenta. El hecho de que el acuerdo del Frente Nacional haya traído paz no es un hecho menor. A pesar de la censura, la falta de apoyo, el escaso espacio oficial a la disidencia y los afanes totalizadores de todo nacionalismo, al menos hubo en los años sesenta la estabilidad política suficiente –y la consecuente tranquilidad– para que este grupo de cineastas pudiera filmar sus películas y hacerlas circular.

2.5 1971 – 1992: Ahora sí ¡el Estado!

2.5.1 El país

Luego de 16 años de Frente Nacional, Colombia se preparaba para abrir la contienda política a todos los sectores, al menos sobre el papel. La nueva situación y el paso de los años habían dejado a los viejos caciques electorales de ambos partidos, que venían de la época de *La Violencia*, rezagados en la lucha por el poder frente a una nueva generación de dirigentes (Palacios, 2003, pág. 265).

Como en los años del Frente Nacional no hubo oposición política, los partidos habían perdido el referente real del electorado en las calles y se habían abocado al reparto clientelar. Ante la nueva apertura política, los partidos decidieron asegurar sus maquinarias políticas recibiendo el apoyo financiero de empresarios y terratenientes antes de tener que movilizar a las masas votantes que nada habían de agradecer. Esto provocó que las clases medias urbanas se alejaran de ese sistema de favores y, en general, perdieran la confianza en las instituciones políticas. La legitimidad del Estado estaba erosionada y en medio de la lucha armada guerrillera y las formas violentas de resolver los conflictos “muchacha gente no distinguió entre oponerse a un gobierno desprestigiado, o aplaudir actos de violencia política” (Palacios, 2003, pág. 266).

En 1974, se eligió como presidente al liberal Alfonso López Michelsen (1974-1978). Como señal de apertura política, López legalizó la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia, antes proscrita, dominada por el Partido Comunista. Pero, al mismo tiempo, como ya era tradición en el país, se rodeó de asesores económicos de corte neoliberal. Y es que justo al mismo tiempo de este desmonte del Frente Nacional llegaban a América Latina cambios económicos importantes impulsados por el Banco Mundial. Según esta entidad, era necesario que los países de la región cambiaran de acento en sus políticas económicas pues los modelos tradicionales de industrialización sustitutiva mostraban claros signos de crisis en los países más desarrollados de la región (Argentina, Brasil, México y Chile). Estos cambios no significaban otra cosa que apertura de mercados y ajuste fiscal.

En Colombia, estas adecuaciones significaron, entre otros, la adhesión al GATT (Acuerdo general sobre Aranceles Aduaneros y Comercio) y el abandono de políticas de

inversión industrial por el Estado. La receta era clara:

...debía darse la vía libre al mercado mediante la liberalización del comercio exterior, la inversión extranjera, y del sector financiero; a la privatización de empresas y bancos estatales, fondos de seguridad social y servicios públicos y la descentralización fiscal. Para ello el Estado debía achicarse y perder funciones (Palacios, 2003, pág. 267).

El nuevo presidente se encargaría de poner en marcha estas reformas. Los resultados no fueron los esperados, pues la liberalización bancaria concentró aún más el poder económico y produjo inflación. Para controlarla, el gobierno apretó el ajuste reduciendo los salarios de los empleados públicos y congelando el ahorro de los cafeteros. El descontento general no paraba de crecer, lo que se demuestra con el gigantesco Paro Nacional de 1977. Además, la impopularidad del gobierno creció hacia el final de su período por la brutal represión militar que se ejercía contra las oposiciones de izquierda, tanto radicales como democráticas (Palacios, 2003, págs. 268-269).

El siguiente presidente, Julio César Turbay (1978-1982), llegó para profundizar las políticas del mandatario anterior. Recrudesció la represión militar adoptando el Estatuto de Seguridad de 1978 (copiado del de los generales argentinos) para limitar aún más las libertades y garantías legales de los ciudadanos y aceleró la liberalización comercial y la desregulación financiera.

Para los militares, la aplicación del Estatuto de Seguridad fue un éxito al registrar más de 60.000 detenciones en tan solo el primer año de funcionamiento. El blanco principal –casi el único mientras no dejaban de aparecer otros agentes armados organizados que se tomaban la ley por sus manos– fueron las guerrillas de izquierda y sus simpatizantes. Mientras estas recrudecían los secuestros y asesinatos, las fuerzas armadas detenían ilegalmente y torturaban en centros clandestinos.

Durante estos años, el M-19 alcanzó grandes simpatías en la población por sus golpes espectaculares y por la ya casi invisible línea divisoria entre el odio al gobierno de turno y el respeto por la ley y las instituciones. Se recuerda el robo de un enorme arsenal de las mismísimas bóvedas del ejército y la toma de rehenes –incluido el embajador de Estados Unidos– de la embajada de República Dominicana en Bogotá durante meses.

Con esta serie de victorias publicitarias, el <eme> concentró sus esfuerzos en las ciudades y trató de capitalizar el prestigio ganado en sectores juveniles de los tugurios y barrios piratas, principalmente en Cali y Bogotá. Simultáneamente las demás guerrillas volvieron a ganar adeptos entre jóvenes campesinos en las zonas de colonización reciente. Apelando a la extorsión y al contrabando de armas, las guerrillas estaban financiadas y equipadas como para ofrecerles mejores condiciones de vida que las del mercado de trabajo, un sentido de aventura, y el poder que nace del cañón del fusil (Palacios, 2003, pág. 271).

En las zonas apartadas del país donde el estado no hacía presencia, los actores armados se hicieron ley. Además de las guerrillas, comenzó a hacerse notoria la presencia de los traficantes de cocaína que, basados en las viejas estructuras de contrabando y el comercio ilegal de esmeraldas y marihuana, montaron mafias poderosas.

La llamada *Guerra contra las Drogas*, creada y definida por los Estados Unidos, comenzaba a librarse. Turbay negoció con ese país un tratado de extradición para que los narcotraficantes colombianos fueran procesados en sus tribunales, pero la Corte colombiana no lo aprobó, según muchos, por miedo ante la intimidación de estos. Mientras tanto, miles de millones de dólares de la droga seguían entrando al país y alimentando su economía. Por si faltara algo más en este clima de descontento social, en 1982 estalló un enorme escándalo financiero al descubrirse el gigantesco desfaldo de uno de los principales banqueros del país (Palacios, 2003, págs. 269-272).

Elegido por una gran parte del electorado urbano, “...fastidiado por el clientelismo y los escándalos presidenciales y alarmado por el callejón sin salida al que parecía conducir la represión desembozada de Turbay” (Palacios, 2003, pág. 273), el siguiente presidente, Belisario Betancur (1982-1986), apostó gran parte de su proyecto de gobierno a un proceso de paz con las guerrillas ideando un proyecto de amnistía que, si bien era amplio y generoso, no venía acompañado de una estrategia clara para lograr el cese al fuego, el desarme y la reinserción de los guerrilleros a la vida civil y política.

Con este acto, Betancur buscaba enviar el mensaje a las guerrillas de que Colombia se alejaba de la polarización forzada de la Guerra Fría y se acercaba más a una “identidad política y cultural de estirpe latinoamericana” (Palacios, 2003, pág. 273). Gracias a estos esfuerzos, y al ingreso del país al Movimiento de los No Alineados, el

presidente fue tildado de comunista por las élites empresariales, la prensa, los militares (no abiertamente) y la tradicional clase política. Además, por su forma de gobierno, su discurso y su independencia de las maquinarias y élites políticas –características que lo llevaron al poder– también fue acusado de populista.

Rápidamente, se sacudió de este último mote al dejar los ajustes macroeconómicos en manos de tecnócratas, lo que constituyó un nuevo ejemplo de “...la debilidad del político frente al experto y del Estado nacional frente a los organismos internacionales” (Palacios, 2003, pág. 275). Aunque el ajuste fue mayor que el de la década anterior, las fragmentaciones ahora más profundas de los movimientos sindicales impidieron una movilización masiva de protesta.

La mesa de los diálogos de paz no avanzaba. Las guerrillas sacaban enorme provecho propagandístico de su visibilidad y estatus de interlocutor del gobierno mientras planeaban sus acciones de guerra. Mientras tanto, el ejército y los principales propietarios de tierras de las zonas de influencia guerrillera –entre los cuales ya se encontraban poderosos narcos– continuaron organizando ejércitos irregulares para barrer a la guerrilla. Su poder aumentó de tal manera que, a mediados de los ochenta, controlaban áreas completas de la accidentada geografía del país. Sorpresivamente, en 1985, los diálogos de paz logran un pacto con las FARC que produciría una tregua a la que se sumó el M-19 y el EPL, pero estos dos últimos se encargarían de romperla poco después, lo que causó su salida de las conversaciones.

El gobierno llegó a un acuerdo político con las FARC. Su consecuencia inmediata fue la creación, de la mano del partido Comunista, de la Unión Patriótica –la UP– un nuevo partido político que se perfilaba como una coalición de izquierda en pos de producir las reformas socialistas por la vía legal. Por supuesto, para los sectores de la derecha radicalizada, la UP no era más que el brazo político de las FARC y, por tanto, fue un blanco militar. El asesinato selectivo de casi todos sus miembros por los paramilitares, agentes del Estado y narcotraficantes fue el genocidio político más grande de la historia de Colombia. Se calcula que en una década fueron asesinados cinco mil militantes de la UP incluyendo alcaldes, concejales y candidatos a la presidencia.

El M-19, que había perdido perfil político, quiso cometer otro “gran golpe” y con el supuesto y utópico objetivo de hacer un juicio político al presidente Betancur por la ruptura de los diálogos de paz, planeó y ejecutó en noviembre de 1985 una toma armada

del Palacio de Justicia –la principal sede de las altas cortes y el poder Judicial– ubicada en la Plaza de Bolívar de Bogotá (donde se encuentran también el Congreso y la Alcaldía).

Mientras los guerrilleros mantenían como rehenes a los más altos magistrados de la Corte Suprema, el ejército desplegó un operativo de retoma de forma bestial e irresponsable que terminó con la muerte de los guerrilleros, los magistrados y los empleados del edificio, además de algunas decenas de desaparecidos que fueron vistos salir con vida del edificio en llamas.

Probablemente la mayoría de la población condenó el acto guerrillero, pero también la forma como se recuperó el edificio, contra la protesta del presidente de la Corte quien, desde un comienzo pidió un cese al fuego. La tragedia del Palacio de Justicia mostró la debilidad real del presidente frente al Ejército, la incompetencia profesional de los institutos castrenses, policivos y de inteligencia, el fraccionamiento de la clase política, de los gremios, de la Iglesia y de los guerrilleros (Palacios, 2003, pág. 280).

Como si fuera poco, Colombia parecía al borde del colapso cuando apenas unos días después de esta tragedia la población de Armero fue arrasada por una avalancha producida por la erupción del Volcán Nevado del Ruiz. 20.000 personas murieron en un evento que se habría podido evitar si las voces de alerta hubieran sido escuchadas a tiempo.

La terrible acción del M-19 y el episodio conocido como la Masacre de Tacueyó –en la que un comandante guerrillero ejecutó a más de cien de sus combatientes bajo acusación de ser agentes espías– desprestigiaron enormemente la lucha armada como lucha política. En palabras de Marco Palacio, estos hechos “...sepultaron el mito del guerrillero altruista” (Palacios, 2003, págs. 273-282).

El Narcotráfico

En la década de los ochenta, el narcotráfico comenzó a tomar un papel protagónico en los asuntos de Colombia y terminó convirtiéndose en el combustible perfecto, como si hiciera falta más, de todas las violencias del país.

Como ya se reseñó, el tráfico de drogas ya proliferaba en el país (se recuerdan los “marimberos” de los setenta, célebres traficantes de marihuana en la costa caribe),

afincado en una larga tradición de contrabando y comercio ilegal de todo tipo. Pero fue ya en los ochenta, con el comercio de la cocaína, cuya demanda no paraba de crecer en Norteamérica, cuando la presencia de los narcos empezó a ser más notoria. Lejos de ribetes morales, la cuestión a comienzos de la década era cómo integrar pacíficamente la “burguesía emergente” de la droga a la sociedad y su economía. Para esa época, el ingreso por exportación de cocaína superaba al del café y al del petróleo, convirtiendo a los narcos en un caso notorio de ascenso social.

Los dineros de la droga ingresaban a la economía legal mediante diversas tretas, por muchos conocidas, que usaban estructuras financieras y empresariales legales. De hecho, para varios analistas, fue el dinero de la cocaína lo que evitó que Colombia cayera en una crisis económica al estilo de las que se repitieron en varios países de la región, el salvavidas de muchos sectores industriales deprimidos. Esto alimentó un dicho que se hizo usual en Colombia: “el país va mal, pero la economía va bien”.

En estas condiciones, algunos narcos se comenzaron a ver a sí mismos como “empresarios parias en vías de aceptación social” (Palacios, 2003, pág. 277), y no pudieron contener su deseo de hacer política. Prueba de ello fueron los conocidos Cartel de Cali y Cartel de Medellín, este último con Pablo Escobar como su máxima figura.

Hasta antes de 1984, la reacción de los líderes políticos ante la emergencia de estos nuevos actores fue más bien dominada por la indiferencia o por la conveniencia al ver las arcas de sus campañas llenas. Otros, unos pocos, sí repudiaron públicamente el activismo político de los narcos entre quienes destaca el liberal Luis Carlos Galán.

Pero la aceptación de los narcos y el blanqueamiento de sus dineros nunca iba a ser permitido por los Estados Unidos que se encargaron de ejercer toda la presión posible para aplicar el tratado de extradición⁴⁷ vigente. La respuesta de los narcos se ejerció:

...mediante sobornos, dosis de nacionalismo retórico y, con organizaciones como el MAS⁴⁸, trataron de ganarse al ejército y a los terratenientes, asesinando sindicalistas y comunistas y aterrorizando a las poblaciones campesinas que les brindaban apoyo, por pasivo que fuera (Palacios, 2003, pág. 278).

⁴⁷ Según las leyes de Estados Unidos, los narcos que envían droga a su país, sin importar desde qué lugar lo hacen, están cometiendo un delito federal. Por tanto, pueden ser solicitados en extradición cuando son capturados en países con los que tengan firmado tratados de esta naturaleza.

⁴⁸ Muerte a Secuestradores.

Los narcos, pues, ya estaban insertos en el conflicto armado colombiano. Con el asesinato en 1984 de Rodrigo Lara Bonilla, entonces ministro de Justicia, abrirlían una nueva etapa. Pablo Escobar, en ese momento, era un personaje público en su natal Medellín y se presentaba como un exitoso hombre de negocios, altruista y simpatizante de las causas sociales. De hecho, llegó a ser congresista como miembro suplente. Pocos sabían de sus negocios ilícitos hasta que Lara Bonilla investigó y comenzó a desnudar su fachada.

Luego del magnicidio, las cartas se destaparon. El gobierno reaccionó aplicando la extradición expedita a varios capos importantes. Días después, los narcos formaron un grupo conocido como “los extraditables” y se ofrecieron a dialogar con el gobierno. Era sabido por todos que el peor temor de los narcos era la extradición –fue muy conocido uno de sus lemas: “preferimos una tumba en Colombia a una cárcel en Estados Unidos”– tanto, que se convirtió prácticamente en su causa política. Algunos rumores llegaron a afirmar que el mismo Escobar había ofrecido pagar la totalidad de la deuda externa del país a cambio de la amnistía y la promesa de no extradición.

Por supuesto, la presión norteamericana no permitió ningún tipo de negociación, y fue en ese momento cuando escaló la guerra. Mientras tanto, los narcos dinamitaban aviones, centros comerciales y edificios públicos con el propósito de infundir terror y presionar así un tratado de no extradición. Y, mientras tanto, extendían sus tentáculos por la sociedad y se inmiscuían en los diálogos de paz con las guerrillas a través de alianzas poco fieles. De hecho, investigaciones recientes afirman que el mismo Escobar habría apoyado al M-19 en su proyecto de tomar el Palacio de Justicia, con el objetivo de eliminar los expedientes judiciales en su contra (Palacios, 2003, págs. 276-279).

Colombia ingobernable

En 1986, fue elegido como presidente Virgilio Barco (1986-1990), un político medianamente progresista que heredaba en sus concepciones de estado “lo que el imaginario colectivo entiende por tradición liberal colombiana” (Palacios, 2003, pág. 282). Trajo ilusiones de cambio al proponer una visión integral de los problemas del país, especialmente de la pobreza, ubicándola como prioridad de su gobierno. Ató las metas de crecimiento con la justicia social en un país en el que la cuarta parte de la población vivía en condiciones de extrema pobreza.

Sus políticas sociales se orientaron a ampliar la cobertura de salud básica y mejorar la calidad de la educación, sobre todo en básica primaria. También profundizó los programas de vivienda del gobierno anterior y los programas asistenciales patrocinados por programas de ayuda extranjera. Pero dos factores impidieron el cumplimiento de sus objetivos. El primero, de naturaleza estructural, fue la errónea idea de atacar los efectos de la pobreza como si fueran sus causas. El segundo, la pobre maniobra que el manejo macroeconómico de la economía daba para ejecutar programas de gasto social, agravada por la caída de los precios del café y las constantes pérdidas de petróleo a causa de las voladuras de oleoductos perpetradas por la guerrilla del ELN.

Más allá de la promesa no cumplida, el país vio un aumento significativo de los movimientos sociales y de protesta y fueron usuales las marchas campesinas y los paros cívicos. El gobierno quiso dar un paso más en sus intenciones de zanjar la inequidad social reviviendo en 1988 un proyecto de reforma agraria. Pero la violencia estructural del país echaría por tierra, nuevamente, este proyecto, pues, en solo ese año, 583 personas –en su mayoría líderes sociales, campesinos e indígenas– fueron asesinados. La violencia paramilitar por esos años ya estaba fuertemente instalada en los campos de Colombia y, mientras tanto, los partidos tradicionales y la clase política se mostraban ajenos a esta situación, cuando no la alimentaban ocultamente.

Una nueva ola de violencia desatada por Pablo Escobar, en la que se incluye el asesinato del líder de la UP y del Procurador General, llevó al gobierno a estudiar las legislaciones antiterroristas de Europa para expedir el Estatuto para la Defensa de la Democracia que reemplazara al ya obsoleto Estatuto de Seguridad, en ese afán nacional de querer solucionar los problemas con leyes. Pero la violencia se recrudeció con masacres en el campo y bombas en la ciudad. Barco tuvo que reconocer que los narcos eran un problema político y una amenaza a la seguridad del Estado, pero no tenía margen de maniobra pues el sistema legal colombiano no permitía que el del narcotráfico fuera considerado un delito político.

Con las guerrillas sí se podía negociar y fue así como finalmente se llegó a un tratado de paz con el ya debilitado M-19. La guerrilla entregó las armas y recibió beneficios del Estado para que sus líderes pudieran participar en política. Se formó así el partido AD-M19 (Alianza Democrática M-19) cuyo máximo y carismático líder, Carlos Pizarro, se postuló como candidato a la presidencia.

En 1989, el asesinato perpetrado por órdenes de Pablo Escobar del candidato presidencial Luis Carlos Galán –que se perfilaba como seguro ganador promoviendo ideas y reformas a su partido conocidas como el *nuevo liberalismo*– disparó la confrontación con los carteles de la droga a un nivel nunca visto. Galán, férreo en su posición contra el narcotráfico y favorable a la extradición, era un candidato aclamado por las masas que veían en él la esperanza de por fin tener un país decente.

La ofensiva gubernamental contra el narco demostró lo compleja que era su estructura, que excedía el tráfico de drogas alimentando redes políticas corruptas y enredándose, como ya se dijo, con economías legales. Pero dicha ofensiva se centró únicamente en las acciones militares, azuzadas por la ayuda norteamericana que bajo el pretexto de la guerra contra las drogas, también buscaba exterminar las guerrillas comunistas.

Los narcos –“los extraditables”– escalaron su guerra abierta contra el estado colombiano y la sociedad entera. En el fatídico 1989, además de Galán, fueron también asesinados el candidato presidencial de la UP y el del recién desmovilizado M-19 en medio de un fuego cruzado difícil de aclarar que incluía, además de los narcos, el fuego paramilitar y el de los agentes encubiertos del Estado.

En medio de ese caos fue ungido el líder liberal César Gaviria (1990-1994) como el depositario de las ideas de Galán, de sus proyectos por una nueva Colombia y de su férrea posición contra el chantaje narco. Fue elegido presidente en 1990. Su gobierno estaría marcado por dos factores determinantes para las siguientes décadas de Colombia: la apertura económica neoliberal y la redacción de una nueva Constitución Política.

El historiador Marco Palacios resume bien el momento político de ese momento relacionándolo con el proceso de desmonte del Frente Nacional:

Pese a una alternancia normal de ocho presidencias y al funcionamiento regular de todos los poderes constitucionales, el sistema político colombiano se hallaba en una encrucijada similar a la que llevó al pacto bipartidista de 1957. Pero la sociedad y la economía se habían transformado sustancialmente (Palacios, 2003, pág. 287).

2.5.2 Estado y cine

El sobreprecio

A pesar de estar vigente desde 1942, es casi 30 años después, en 1971, cuando se hacen esfuerzos para reglamentar la Ley 9 y hacerla efectiva. El texto sobre historia del cine colombiano de la Fundación Patrimonio Fílmico revela que fue un grupo de profesionales que trabajaba en el ICODES quienes presionaron para reglamentar dicha ley y fomentar la producción de cine. Esta iniciativa, nacida de quienes proponían cambios sociales –y no animada por los afanes industriales y comerciales– obtuvo respuesta del gobierno de Misael Pastrana (1970-1974) que expidió el decreto 879 de 1971 (FPFC, 2017, pág. 73).

Este decreto propuso una cuota de pantalla por primera vez en Colombia y accesos favorables a créditos a largo plazo del Instituto de Fomento Industrial –IFI– o de la Corporación Financiera Popular para la producción. La norma de cuota de pantalla exigía que los exhibidores debían proyectar, por año, al menos el 3% de los largometrajes extranjeros exhibidos, previendo que si no se llegase a ese número de producciones, esta se podría cubrir con filmes de países pertenecientes al Pacto Andino. Se mantuvieron, además, los flacos beneficios de la Ley 9 del 42 acerca de la exención total del impuesto de espectáculos públicos para el exhibidor por la proyección de filmes nacionales (que se reducía a un 25% si el film era un cortometraje de al menos siete minutos) y el gravamen a la importación de insumos cinematográficos.⁴⁹ Otra medida de este decreto fue la de prohibir la proyección de “cuñas o documentales publicitarios extranjeros” (Decreto 879, 1971, art. 12) en las salas de cine, favoreciendo así la producción local de este tipo de piezas.

El decreto 879 (1971) también especificó la regulación sobre lo que es una empresa cinematográfica colombiana y las condiciones que debe cumplir para acceder a los beneficios estipulados. Así, toda empresa productora debía producir y permitir exhibir (en salas o en televisión) un mínimo de 30 metros de película –en 35 mm y con banda de sonido– “...que contenga noticieros educativos, científicos, industriales y turísticos de promoción nacional” (Art. 8).

⁴⁹ El Decreto 879 de 1971 no establece los porcentajes de esos descuentos.

Otra condición, ambigua y polémica desde la redacción de la ley 9 de 1942 por las interpretaciones que podían darle los censores, se especificó con mayor claridad. La obligación de “presentar temas o argumentos únicamente nacionales” (Ley 9, 1942, art. 2) ahora se aclaraba:

Entiéndase por tema o argumento nacional el expresado mediante el empleo de materiales que recojan el paisaje, el medio ambiente, los caracteres humanos, históricos y folclóricos o que en alguna forma se relacionen con modalidades características de la nacionalidad; como también los documentales geográficos y artísticos (Decreto 879, 1971, art. 3).

Estos dos últimos requisitos hacen ver que el cine nacional de ficción no era el objeto principal de este decreto.

Un año después, en 1972, una nueva regulación, la Resolución 315 de la Superintendencia Nacional de Precios, establece, además, un sobreprecio a la entrada de cine de filmes nacionales –ya fuera porque la función principal fuera un largometraje colombiano de más de 80 minutos o porque se proyectase un cortometraje nacional de más de siete minutos como antesala de una película extranjera– para incentivar la producción y comercialización de cortometrajes.

Ese sobreprecio que pagaba el espectador se repartiría entre el productor del filme nacional exhibido (60% en caso de largometraje y 50% en el caso de los cortos), el distribuidor (10% si es un largo, 15% si es un corto) y el exhibidor (30% en el caso de los largos y 35% en los cortos). La norma obligaba a estos últimos a invertir la totalidad de ese dinero en “proyectos de desarrollo de la industria cinematográfica” (Higueta, 2013). De esta manera, no solo los productores recibían estímulos en dinero para seguir filmando sino que los distribuidores y los exhibidores recibían el suyo para aceptar exhibir filmes nacionales, así fueran cortometrajes.

El objetivo era lograr una producción nacional industrial o, dicho en las palabras exactas, que venían de los impulsores: hacer posible “la fábrica nacional de películas” (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 79). Parecía que finalmente se había comprendido que sin la intervención del Estado, el cine colombiano nunca sería una industria. Esta medida:

...por primera vez incentivó la inversión de capitales en la producción de cine, haciendo posible un rendimiento atractivo para la reinversión. El cortometraje,

según la lógica de esta resolución, serviría para sentar las bases de una infraestructura económica y para formar personal técnico y artístico que más adelante se emplearía en la realización de largometrajes y en la consolidación de una industria cinematográfica (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 79).

La Resolución 073 de 1974 reemplazó la vigente Junta de censura por la Junta Asesora de Calidad –conformada por El Ministro de Comunicaciones, el Director del Instituto Nacional de Radio y Televisión, el Director del Instituto Colombiano de Cultura, COLCULTURA⁵⁰ (dependiente del Ministerio de Educación) y el Jefe de la División de Medidas Audiovisuales y Publicidad del Ministerio de Comunicaciones– con el objetivo de que determinara el número de cortometrajes que debía filmar cada compañía productora. Además de esta tarea, la Junta estableció que dichas compañías debían filmar un largometraje después de producir un cierto número de cortos. Pero las funciones de esta Junta se ampliaron al poco tiempo. Con el Decreto 129 (1976) (siempre dentro de la Ley 9 del 42) se le otorgó la facultad de aprobar o reprobar qué cortometrajes podían exhibirse y beneficiarse del sobreprecio (Art. 23). En principio, el criterio se aplicaba al nivel técnico y artístico, pero, poco después, bajo mandato del artículo 5° de la Resolución 0068 de 1978, se aplicó a los contenidos al juzgar qué obras “menoscaban las instituciones o los valores nacionales” (FPFC, 2017, pág. 64). Nuevamente, la sombra de la censura oficial se juntaba con los intentos estatales de promover una industria cinematográfica.

El Decreto 129 de 1976 también definió un Consejo Coordinador de Cinematografía, conformado por el ministro de Comunicaciones, el ministro de Desarrollo económico y un representante del Consejo Nacional de Política Aduanera (Art. 17). La definición de sus funciones era vaga, orientada a explorar y recomendar políticas para el desarrollo del cine nacional, incluyendo medidas arancelarias y financieras y reglamentar las inversiones extranjeras de la industria del cine (Art. 18).

El *sobreprecio* definió la política de protección oficial a la cinematografía durante la mayor parte de la década de los setenta. De seis cortometrajes producidos en 1972, se

⁵⁰ El Instituto Colombiano de Cultura –COLCULTURA– dependiente del Ministerio de Educación, fue la entidad pública encargada de la gestión y fomento cultural (cine, comunicaciones, bellas artes, teatro) desde su creación en 1968 hasta el nacimiento en 1997 del Ministerio de Cultura, organismo que lo reemplazó.

pasó a 83 en 1975 y a 129 en 1976. A estos logros cuantitativos se sumó la oportunidad que tuvieron decenas de cineastas y técnicos de filmar, aprender y perfeccionarse a falta de escuelas de cine en el país. Sin embargo, pronto se comenzaron a ver las fallas de este mecanismo, producto de varios factores:

...lo que en principio fue un estímulo para un posible cine colombiano, rápidamente se convirtió en un negocio para los monopolios del sector y en terreno abonado para la llegada de no pocos advenedizos que encontraron en el cine otra posibilidad de lucro, sin importar la calidad de las obras (FPFC, 2017, pág. 65).

Estos inescrupulosos eran muchas veces los distribuidores que mediante testaferreros producían cortometrajes basura para luego exhibirlos antes de las funciones de las películas extranjeras más taquilleras, para así quedarse con la mayoría del dinero que les daban por presentar el corto. Esto ocasionó un daño terrible al cine colombiano, pues, el espectador nacional identificó película colombiana como sinónimo de mala calidad. La política del sobreprecio terminó de morir por la incapacidad del Estado de obligar al pago de la cuota y por el pillaje de los exhibidores que se negaban a pagarla.

Esta abundancia de resoluciones, decretos y artículos muestra un interés genuino del Estado por fomentar la cinematografía colombiana y solucionar los problemas que impedían su desarrollo. Pero la falta de planeación y continuidad de las políticas señalan el escaso conocimiento que se tenía de los problemas del sector y de las razones que verdaderamente fundamentan un apoyo estatal a un cine nacional.

A pesar de esto, la política del sobreprecio había rendido frutos y hacía ver cercano el sueño de que en el país se produjeran largometrajes a una escala industrial. Los intentos de regulación de esta década continuaron en esa dirección bajo la influencia de tres agremiaciones que nacieron en la década de los setenta:

la Asociación de Cinematografistas Colombianos, Acco, que jugó un papel clave como interlocutor del Estado en las discusiones sobre legislación; la Cooperativa de Películas Colombianas, Copelco, cuyo objeto era la distribución de filmes y el blindaje frente al amplio poder de las cadenas de exhibición, y el Sindicato Colombiano de Trabajadores de Cine, Sicoltracine, que en el año de su fundación - 1977- afirmó que cinco mil personas eran empleadas por la industria del cine en el país (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 81).

Más adelante, se dio un gran paso con el Decreto 950 (1976) que creó por primera vez un fondo para financiar la industria cinematográfica que alimentaba con dineros públicos (del Gobierno Nacional y de la Corporación Financiera Popular). Su función era crear líneas de crédito para la producción de largometrajes y la financiación de empresas de revelado y edición de películas. Este Decreto consideró, para 1978, el fin del sobreprecio por exhibir cortometrajes nacionales, y dejó solo el beneficio al exhibidor de la exención del impuesto de espectáculos públicos por proyección de largometrajes nacionales y el 25% de descuento de dicho impuesto por proyección de cortometrajes igualmente nacionales (Art. 13). Además, reglamentó con mayor claridad la cuota de pantalla obligando a las salas a proyectar largometrajes colombianos durante, al menos, quince días al año, que aumentarían a 30 en 1977, previendo que la mitad de esa cuota podría cubrirse con cortometrajes (Art. 9).

En 1978, ya el Fondo contaba con una suma cercana a los 70 millones de pesos (casi dos millones de dólares), situación que justificaba la creación de una empresa industrial y comercial del Estado. Así, el decreto 1244 (1978) autorizó que Inravisión⁵¹, Audiovisuales⁵², y la Corporación Financiera Popular den nacimiento a FOCINE – Compañía de Fomento Cinematográfico– con el propósito de administrar los dineros del Fondo y de desarrollar y fomentar la actividad cinematográfica en Colombia. Esta nueva empresa del Estado funcionaría como una sociedad limitada y conformaría su Junta Directiva con el ministro de Comunicaciones, el director de Inravisión, el gerente de Audiovisuales, el gerente de la Corporación Financiera Popular, el director de Colcultura y un miembro designado por el Presidente de la República que sale de una terna propuesta por la agremiación de productores cinematográficos (Buitrago, 1969).

La era FOCINE

Antes de la Ley del Cine de 2003, FOCINE fue la apuesta más seria del estado colombiano de adelantar políticas públicas continuadas que hicieran crecer el cine en el

⁵¹ Instituto Nacional de Radio y Televisión. Dependiente del Ministerio de Comunicaciones, era el ente que administraba los canales públicos de televisión y producía contenidos para dichos canales. Fue el sucesor de la Televisora Nacional. Se disolvió en 2004 para dar paso a RTVC, Radio Televisión Nacional de Colombia.

⁵² La Compañía de Informaciones Audiovisuales –conocida simplemente como *Audiovisuales*– fue una programadora estatal, dependiente del Ministerio de Comunicaciones, dedicada a generar contenidos televisivos, especialmente de carácter cultural, para los canales públicos colombianos desde 1976 hasta 2004.

país. Fueron catorce años en los que este instituto rigió la actividad cinematográfica del país logrando generar más películas y mayor actividad que en los 80 años que llevaba haciéndose cine en el país. “Por lo tanto, y a pesar de las dudas fundadas, en sus quince años de existencia FOCINE creó lo que no existía: «el cine colombiano” (FPFC, 2017, pág. 71).

María Emma Mejía, quien sería directora de FOCINE entre 1984 y 1986, destaca que fue un gobierno liberal, de la misma manera que sucedió en 1942, el que llevó adelante la iniciativa y asumió una política directa de fomento y protección del Estado a su cine, entendiendo esta actividad no solo como una industria del espectáculo sino como componente estratégico en la reserva y preservación de la identidad y soberanía cultural. La autora reconoce que el instituto nació con las fallas jurídicas propias de un organismo novedoso en varios aspectos, el más importante de ellos, su dependencia económica del Tesoro Nacional (Mejía, 1990, pág. 50).

Si bien administraba el Fondo desde 1978, es en 1980 cuando FOCINE inicia oficialmente su actividad. El Fondo, creado por el Decreto 950 –oficialmente llamado Fondo de Fomento Cinematográfico– rendía sus frutos y permitió que la nueva entidad implementara su primera herramienta de incentivo, los créditos financieros de bajo costo, conocidos como créditos de fomento.

Estos préstamos cubrían hasta el 70% del costo de la película, pero no fueron muy bien recibidos por los productores pues exigían que las deudas fueran respaldadas con las propiedades o garantías personales de estos. Aun así, gracias a estos créditos se filmó una decena de largometrajes entre 1979 y 1982. El único cineasta que pudo generar en taquilla el dinero suficiente para pagar los créditos fue Gustavo Nieto Roa, quien con sus comedias comerciales y televisivas logró un efímero entusiasmo del público. Otros directores importantes, aunque no pudieron pagar los créditos, tuvieron bajo esta modalidad la oportunidad de volver a filmar y seguir desarrollando su oficio convertidos ahora también en productores.

El siguiente testimonio de un productor de películas comerciales de la época ilustra lo difícil que era por esos años lograr un punto de equilibrio para pagar la deuda, incluso llegando al espectacular y casi imposible número de 200 mil espectadores:

...la producción de una película colombiana sale costando alrededor de 20 millones de pesos⁵³. De los 60 pesos que paga el espectador por el valor de una boleta solo alrededor de 20 le corresponden al productor. Eso significa que si una determinada película logra atraer una taquilla de 200 mil espectadores, solo puede aspirar a recoger cuatro millones de pesos, que la dejaría en un déficit de diez y seis millones (Revista Semana, 2003).

Ante esta situación sin salida y los duros números que indicaban que solo el 6% de lo invertido en largometrajes se recuperaba, muchas voces pidieron liquidar la naciente entidad, pero una serie de cambios, impulsados por la nueva directora, y fuente de esta investigación, María Emma Mejía, lograron efectos positivos. Por un lado, se crearon los créditos especiales que ya no exigían un respaldo con bienes personales sino con pagarés firmados y se contemplaba que, en caso de imposibilidad de pago, el productor podía responder en último término con los *rushes* originales y la copia final de la película en cuestión. Además, se hicieron grandes esfuerzos para fomentar la coproducción con otros países latinoamericanos con quienes se pudieran aunar iniciativas para bajar los costos de producción y al mismo tiempo desarrollar un lenguaje común con posibilidades de mercados más grandes.

Estas reformas trajeron buenos resultados. Se logró que algunas coproducciones tuvieran éxito y que bajo la modalidad de los créditos especiales se filmaran diez largometrajes, algunos de gran valor hoy en día. Además de este nuevo rol de productor, FOCINE tomó la batuta de promover el cine nacional en el exterior, sobre todo con el fortalecimiento del Festival de Cine de Cartagena como la primera ventana del cine colombiano. Hacia fines de la década de los 80, también fue parte vital en la creación de la Carrera de Cine y Televisión de la Universidad Nacional, la primera carrera profesional de cine en Colombia.

Pero tal vez el proyecto de FOCINE que más impacto tuvo fue el conocido como “Cine en Televisión”, que consistió en el estímulo, mediante los créditos especiales, para producir medimetrajes de media hora que luego serían emitidos por televisión en horarios comerciales. Se llegaron a producir 77 medimetrajes que, aunque de calidad dispar, le dieron la posibilidad a 66 directores y 42 casas productoras de filmar y

⁵³ 500.000 dólares de la época.

permitieron que el público tuviera acceso a cine colombiano ante los cada vez más reducidos espacios que este tenía en los circuitos comerciales de exhibición.

Defendiendo también su labor al frente de FOCINE, Mejía recuerda la importancia de otros dos proyectos que llevó adelante la entidad entre los años 1984 y 1985, que “...son considerados como pilares en las acciones de reforzar la identidad nacional, obtener posibilidades de mercado en asocio con otros países del continente y preservar la memoria ‘visual’ del Siglo XX” (Mejía, 1990, pág. 54). Se trata, por un lado, de la creación de la Asociación Cinematográfica Latinoamericana, ACLA, formada por los entes reguladores de la cinematografía de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Panamá y Venezuela, a la que luego se sumarían Costa Rica, Nicaragua, Perú y Uruguay. Los objetivos de la ACLA se dirigían a buscar mercados comunes, acuerdos de coproducción, posibilidades de difusión del cine latinoamericano incluso en espacios televisivos y la cooperación y asesoría mutua en la creación de escuelas y talleres.

El segundo programa fue un proyecto de adquisición y conservación del patrimonio cinematográfico nacional. Consistió en la adquisición de los más importantes archivos filmicos del país que estaban en manos de particulares, incluyendo el archivo de los hermanos Acevedo. El comité que se creó para la recuperación de este material condujo posteriormente a la creación de la Fundación Patrimonio Fílmico Nacional, entidad mixta que existe hoy en día y que ha sido beneficiaria de la Ley del Cine de 2003. Pero más allá de estos proyectos, la situación seguía siendo complicada para los cineastas colombianos, pues, todas las películas ocasionaban pérdidas y los que pidieron créditos terminaron quebrados y cediendo sus obras.

Para resolver los problemas, FOCINE propuso en 1985 un proyecto de ley con la principal intención de invertir parte del dinero del sobreprecio en programas culturales y artísticos. La iniciativa, Ley 55 (1985), fue aprobada y, mediante reglamentación del Decreto 2732 (1985), implementó una serie de medidas en busca de favorecer la producción nacional. Se estableció un 16% de impuesto al valor neto de la entrada a cine, que debían pagar productores, distribuidores y exhibidores, para invertir directamente en la producción. Adicionalmente, mediante decretos reglamentarios de 1986, se otorgó un porcentaje adicional de beneficio al productor, se ampliaron las actividades que se pueden financiar con los dineros del Fondo, se precisó la forma en que el impuesto sería recaudado, se limitó el número de cortos que se podían exhibir por

semestre y se estableció una nueva cuota de pantalla que también podía ser cubierta por películas latinoamericanas de países con convenios de reciprocidad con Colombia.

Pero los exhibidores se mostraban reacios a proyectar cine colombiano. Además de demandar el nuevo impuesto con el argumento de que beneficiaba a privados (entre los que se incluye productores), los distribuidores y los exhibidores hicieron lo posible por dilatar los pagos o tergiversar los números mientras seguían recaudando. FOCINE, pues, se descapitalizó y fue así como su siguiente directora emprendió acciones legales para cobrar las deudas. La sentencia obligaba a los morosos al pago de una deuda de cerca de 4 millones de dólares de la época, pero el gobierno del neoliberal César Gaviria otorgó una amnistía, bajo la excusa de que el sector cinematográfico sufría una merma de su actividad. FOCINE nunca cobró la deuda.

Los resultados de la Ley 55 fueron afectados directamente por esa situación. Sin embargo, la actividad de FOCINE continuó y en esos años llegó a producir 6 largometrajes, 57 medimetrajes, 9 coproducciones y, entre otros, 53 programas de la serie documental *Yuruparí* con la programadora Audiovisuales, muchos de ellos filmados en 16mm.

Otra medida legal, otra más, mediante el derogado decreto 131 (1987) intentó establecer un régimen de estímulos para productores y exhibidores, pero nuevamente el incumplimiento fiscal de estos últimos echó por la borda esta iniciativa. Ante esta realidad, se organizó en 1987 en Bogotá un seminario que, bajo el título *Bases para una Política Cinematográfica*, buscó reunir a los diferentes actores de la cinematografía colombiana para pensar cómo lograr el saneamiento financiero de FOCINE, y también para discutir propuestas alrededor del fortalecimiento del sector. Las propuestas de ese seminario fueron muy similares a las que se habían redactado en un encuentro similar llevado a cabo en Paipa, Boyacá en 1981. Las recomendaciones de 1987 fueron: a) solicitar al Ministerio de Comunicaciones sanciones ejemplarizantes a quienes no cumplieran con sus obligaciones fiscales, b) Implantar un sistema único de control de boletería en las salas con el objetivo de que FOCINE sepa cuánto le correspondía por ingreso y también para llevar una estadística del sector y de los comportamientos del público, c) Adelantar contratos con compañías fiduciarias que garantizaran el recaudo del impuesto y d) establecer un régimen de financiación de emergencia para atender

necesidades de corto plazo y la capacitación de personal técnico y artístico (Mejía, 1990, pág. 76).

El resultado de dichas reuniones animó a que la Asociación de Cinematografistas Colombianos –ACCO– elevara una serie de propuestas a FOCINE, al Ministerio de Comunicaciones y al mismo presidente de la República en busca de políticas efectivas para el desarrollo y protección del cine nacional. Además de las propuestas ya mencionadas, el gremio pedía un régimen de estímulos para productores y exhibidores –acompañado de los mecanismos que obligaran a estos a pagar–; diversidad en las líneas de crédito –incluyendo préstamos para postproducción– y facilidades de pago; un contrato tipo de distribución y exhibición que tratara por igual filmes nacionales y extranjeros, y que FOCINE fuera más activo para ampliar el mercado interno de películas colombianas y más fuerte para enfrentar el monopolio de la distribución, incluidos los videocasetes.

Otra petición central estuvo orientada a que FOCINE adelantara campañas para contrarrestar la baja asistencia de público a las películas colombianas. Este aspecto era síntoma de una crisis general del sector. De 1984 a 1989 el número de espectadores en salas se redujo casi a la mitad y más de 400 salas se cerraron en todo el país.

Poniendo de nuevo las esperanzas en una ley, se promulgó la Ley 72 (1989) con la esperanza de solucionar todas estas demandas otorgándole facultades al presidente para reformar el Ministerio de Comunicaciones y todo el sector. María Emma Mejía manifestaba sus esperanzas en que el nuevo gobierno liberal entrante, el de César Gaviria, pudiera ofrecer soluciones definitivas al sector cinematográfico. Contrario a esto, la administración Gaviria dejó morir a FOCINE que terminó siendo asfixiado por sus deudas, burocracia e índices bajos de asistencia a las películas producidas. El decreto de liquidación 2125 de 1992 le daría a FOCINE la estocada final, “...dejando desamparado al cine nacional de ese apoyo y fomento gubernamental por el que tanto lucharon y esperaron todas las personas del gremio (Mejía, 1990; FPFC, 2017; Ramírez, 2003) (Osorio, 2016, pág. 89).

Balance FOCINE

Ignorante de que solo dos años después se liquidaría FOCINE, María Emma Mejía (1990) ofrece una visión amplia de lo que fue hasta ese momento la gestión de esta

entidad y de las medidas o soluciones que deberían tomarse para fortalecer el instituto. Señala que el éxito o el fracaso de la gestión de FOCINE se puede evaluar desde dos puntos de vista. El económico –teniendo en cuenta que la entidad también era un banco de fomento– fue un fracaso por los ya mencionados resultados financieros y la nula rentabilidad. Atribuye este hecho al incumplimiento de los exhibidores, a la incapacidad de FOCINE de recaudar y al reducido mercado del cine colombiano. Pero si a FOCINE se lo mira como una entidad estatal creada para estimular el desarrollo cultural del país, su gestión se puede considerar un éxito.

Mejía señala cómo Colombia era el único país de la región en la que se exigía que el instituto de fomento al cine fuera rentable económicamente, principalmente a causa de la ignorancia sobre la importancia de desarrollar una producción nacional robusta. A pesar de que en los preceptos fundacionales de FOCINE se hablaba de que el cine estaba “llamado a cumplir un papel de primer orden” en el desarrollo cultural del país y a que la misma ley creadora del instituto decía explícitamente que los dineros recaudados debían destinarse a la producción, subsidio y fomento del cine colombiano como un hecho cultural y por tanto independientes de los beneficios económicos para el Estado, a la concepción oficial le era muy difícil concebir al cine como un bien cultural de la población.

Por último, Mejía propuso que la mejor solución a los problemas ya largamente descritos era la promulgación de una ley marco:

La falta de esa ley marco no ha permitido integrar la función del cine al fomento de la cultura y la educación en el país, esta ley tiene que involucrar los conceptos culturales que le dan importancia al cine como medio de comunicación, darle a la producción cinematográfica la categoría de fenómeno cultural que se merece en el mundo actual, reconociendo, por tanto, la necesidad de subsidiarlo y promoverlo como hace Colcultura con otras expresiones culturales (Mejía, 1990, pág. 71).

Concluye que para que una legislación así funcione, el estado colombiano debe modernizar sus concepciones sobre la cultura en general y el cine en particular y, sobre todo, debe garantizar la continuidad de las políticas culturales por encima de los cambios de gobierno. Faltaban aún trece años para que una ley marco de ese tipo apareciera en Colombia.

Otros autores también resaltan la labor de FOCINE en sus tres lustros de existencia sin dejar de señalar sus problemas y las posibles causas de su final. En el libro sobre historia del cine colombiano editado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2017), se destacan los enormes esfuerzos de FOCINE al haber sido, todo al mismo tiempo, productora, distribuidora, fondo y entidad de apoyo. Además, remarca la importancia de los más de 170 filmes producidos bajo su gestión que hoy en día constituyen parte importante del patrimonio audiovisual colombiano (pág. 71).

Se reconoce también su carácter de entidad pionera pues en el país nunca había existido una institución semejante. Esta situación hizo que FOCINE tuviera que ir modificando sus programas sobre la marcha en medio de la falta de criterios sobre la distribución y la exhibición y del debate –más tácito que explícito– sobre si su papel era crear “...un cine para vender, un cine que recogiera las expresiones regionales o un cine que integrara esos elementos y formara un público” (FPFC, 2017, pág. 71). Coincide el autor del libro mencionado con la tesis de María Emma Mejía en que los problemas vividos por FOCINE demostraban la necesidad de una ley marco que pudiera tomar en cuenta todas las variables incluyendo lo jurídico, lo cultural y la identidad nacional. Problemas similares observaron en su momento otros autores, como el crítico Luis Alberto Álvarez:

Es cierto que Focine pasó por un período libre y caótico, hasta llegar a reglamentaciones precisas mientras buscaba un método de trabajo en la política de fomento. La dicotomía entre creación de una industria o subvención a una expresión artística fue una herencia de la falta de criterios iniciales; desde sus orígenes se mantuvo la carencia absoluta de políticas para la distribución y exhibición (Álvarez, 1986, pág. 18).

Pero además de señalar las inconsistencias descritas, Álvarez vio en el devenir de FOCINE dos etapas claramente diferenciadas:

La primera época de FOCINE fue creativa y con colaboradores que llevaban a cabo su trabajo ante todo por el interés en el cine. Después de los debates parlamentarios y las acusaciones es cierto que FOCINE sobrevivió, pero convertido en un instrumento pesado, burocratizado, encadenado, lento, con frecuencia incapacitado para captar las situaciones más propicias, un instrumento que es un obstáculo sobre todo para las posibilidades más novedosas y originales del cine colombiano y que acentúa con más facilidad lo convencional, lo exterior, lo que produce imagen. Esta

estructura puede ir marcando un cine colombiano “oficial” hasta la esterilidad y permitir que el cine verdaderamente importante surja fuera de estas tiendas, en otras condiciones, sin el apoyo del Estado (Álvarez, 1986, pág. 88).

Este mismo crítico, como otros cineastas del momento, sostiene que el punto más débil de FOCINE fue su falta de voluntad política para solucionar los problemas en la distribución y la exhibición. Álvarez se lamentaba de ver cómo los intereses de los monopolios nacionales y extranjeros parecían intocables, sobre todo hacia el final de la existencia de FOCINE.

Además de esa evidente realidad, los directores Jorge Nieto y Lisandro Duque atribuyeron muchos de los problemas de FOCINE a la falta de una política institucional continuada, lo que se refleja en la cifra de 16 directores que tuvo el instituto en quince años. Pero, al mismo tiempo, reconocen, junto con Clara Riascos de Cine Mujer, lo fundamental que fue FOCINE para el cine colombiano, no solo por brindar la posibilidad de filmar sino por el trabajo realizado para promover el cine colombiano en festivales, simposios, mercados internacionales y acuerdos de coproducción.

2.5.3 El cine y las películas

Si se considera el comienzo de la década de los setenta como el inicio de una nueva etapa del *dispositivo Cine Colombiano* es porque en estos años el estado colombiano, por primera vez, puso sus ojos decididamente en la cinematografía del país con la intención de fomentar su producción.

La producción por esos años era discontinua y se hacía muy difícil encontrar las condiciones propicias para realizar largometrajes. Los costos de producción seguían siendo altos y muy limitado el acceso a los equipos –cada vez más obsoletos– y servicios cinematográficos. Era un verdadero periplo para un cineasta reunir todos los recursos para filmar un largometraje y luego enfrentarse al cuello de botella de la distribución y la exhibición, esferas en las que seguía estando presente el juego sucio. El testimonio de Julio Luzardo (*El Río de las Tumbas, Tres cuentos colombianos*) así lo refleja:

El 30% de la boleta se esfuma para pagar impuestos como el de Coldeportes. De lo que resta, los teatros se llevan alrededor del 60% y el distribuidor se queda con una

tajada que oscila entre el 15 y 35% dependiendo de si paga o no la propaganda [...] si yo hago una nueva película me iré con ella a exhibirla de ciudad en ciudad en los teatros independientes [...] pero también puede suceder que los distribuidores le[s] digan a los teatros que si exhibían cine colombiano no le[s] daban más material, porque esa es la forma de cobro de las compañías poderosas, el bloqueo (FPFC, 2017, págs. 65-66).

El cine marginal continuaba haciéndose casi únicamente bajo la forma documental. Respecto a la ficción, solo pueden encontrarse los cortometrajes de los años del sobreprecio. Sin embargo, el formato del Súper 8 (cinta de 8 mm) casero, comenzó a usarse por esos años de manera expresiva avivado por festivales, muestras y publicaciones especialmente dedicadas a este formato. Con esta forma experimental de hacer cine, directores como Víctor Gaviria (*Rodrigo D. No Futuro, La Vendedora de Rosas*) y Pacho Bottía (*La Boda del acordeonista*) filmaron sus primeros trabajos (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013).

Años del sobreprecio – pre FOCINE

La política del sobreprecio significó un impulso a la cinematografía colombiana nunca antes visto. En pocos años de funcionamiento, se observó una explosión en el número de cortometrajes filmados, lo que repercutió en una actividad industrial creciente gracias a la continuidad de la producción y a las inversiones de capital y de trabajo. Pero, si para la industria este incremento en la actividad fue sin dudas positivo, en términos de calidad de los cortometrajes el resultado, aunque diverso, fue mediocre. Además de la escasa experiencia de muchos nuevos directores, ya describimos que la oportunidad de negocio fue más importante para algunos agentes, como las empresas exhibidoras, provocando un gran número de filmes anodinos que se proyectaban una y otra vez y cuyo único resultado fue producir en el espectador colombiano animadversión hacia el cine de su país. El crítico Luis Álvarez describía la situación de la siguiente manera:

Para algunos ésta [el sobreprecio] fue la ocasión de experimentar, de practicar un lenguaje y de llegar a un público hasta entonces inaccesible; pero para una gran mayoría (entre ellos el monopolio nacional de exhibición), la nueva ley se convirtió en una inesperada fuente de ingresos. La producción de cortometrajes 'de cuota' de ínfima calidad fue enorme y la junta de calidad establecida para aprobar su

exhibición se demostró incapaz de oponerse a las presiones de todo tipo. La palabra 'película colombiana' se convirtió en maldición para millones de espectadores obligados a la fuerza a ver las cosas más ineptas y carentes de interés (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 80).

Algunos productores lograron superar las dificultades y realizar piezas que muestran méritos cinematográficos y audacia política y narrativa. Se destacan *El oro es triste* (1972), *La patria boba* (1972) y *El cuento que enriqueció a Dorita* (1974) de Luis Alfredo Sánchez, *Yo pedaleo, tú pedaleas* (1974) de Alberto Giraldao y *Corralejas* (1974) de Ciro Durán y Mario Mitrotti. El cortometraje *Asunción* (1975) de Luis Ospina y Carlos Mayolo, que cuenta la historia de cómo una empleada del servicio se venga de sus patrones, “chocó de nuevo con la censura por su carácter corrosivo” (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 80).

Muchos cortometrajes rodados en esos años estuvo orientada a una especie de denuncia social mediante la exposición de personas en situaciones miserables con un tono de aleccionamiento moral. A este tipo de cine Ospina y Mayolo lo llamaron *pornomiseria* por la exposición sensacionalista de la pobreza y parodiaron este tipo de cine en el cortometraje, *Agarrando Pueblo*⁵⁴. El largometraje *Gamín* (Ciro Durán, 1978) también fue asociado a esa mirada que algunos denuncian como complaciente de los gustos del público y festivales europeos pero algunos críticos reconocen en esa película la calidad y la emotividad de las imágenes logradas (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 81).

En estos años del *sobrepeso*, hasta comienzos de los ochenta, se dio un verdadero *boom* en el cine colombiano. Las inéditas cifras –164 empresas productoras y 171 directores registrados, además de los 856 cortometrajes filmados– muestran una activación de la industria que también se refleja en la participación de la empresa privada, la profesionalización de nuevos directores, el afianzamiento de otros y la importante consolidación de gremios y sindicatos de trabajadores del cine.

⁵⁴ “Gira en torno a un grupo de cineastas contratados por un canal de televisión alemán para producir una película que trata el tema la miseria latinoamericana. El documental usa un trato sarcástico para criticar la forma como los documentalistas se acercan a la realidad de forma poco ética, pasando por encima de los principios de la investigación sociológica, para mercantilizar la pobreza en Latinoamérica”. Tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Agarrando_pueblo el 22 de septiembre de 2017.

Esta dinámica industrial se sumó a la actividad ya existente del cine publicitario y el cine institucional, lo que produjo mejoras en la infraestructura y el equipamiento cinematográfico, como la consolidación y actualización de los laboratorios de revelado. Para fines de los setenta, en Bogotá había cuatro laboratorios privados que ofrecían sus servicios a la industria, además del perteneciente a Inravisión y el de ICODES. Debe recordarse que en ese momento no se había inventado la cinta de video, y los noticieros de televisión debían filmar sus notas en cine de 16 mm, con sonido magnético al borde. Estas notas se editaban en moviola y se pasaban en el original a la proyección de Inravisión, que las proyectaba a través de un aparato llamado Telecine.

El auge descrito hizo posible una dinámica en la actividad cinematográfica que, de manera natural, sembró la necesidad de que se empezaran a producir largometrajes. Gracias al nuevo estímulo de créditos financieros permitido por la creación del fondo – con dineros del sobreprecio– en estos años previos a la conformación oficial de FOCINE, y bajo el ánimo de crecimiento industrial, se produjeron largometrajes de carácter comercial en busca del gran público, ya fuera a través del recurso de la comedia picaresca popular o apelando a los géneros cinematográficos que, se creía, atraían más a los espectadores.

En la segunda estrategia, destacan las obras de Jairo Pinilla, un director muy particular que dedicó su carrera a hacer películas fantásticas y de ciencia ficción con bajísimos recursos, al estilo de las películas “B” estadounidenses. Con el tiempo, y peyorativamente, a este director se le conoció como el Ed Wood colombiano. Sin embargo, algunos críticos observaron con el tiempo su sentido del suspenso y su valentía. Algunos de sus filmes fueron éxitos de taquilla como *Funeral Siniestro*⁵⁵ (1977) y *Área maldita*⁵⁶ (1980).

Entre las comedias populares surge la figura de Gustavo Nieto Roa, productor y

⁵⁵ “Isabel es una niña de unos trece años de edad que vive en una hacienda con su tío Humberto y su desalmada madrastra Lucrecia, quien trata de rehacer su vida luego de la muerte de su padre en un extraño accidente hasta que, tras la ida del tío a Bogotá para finiquitar la herencia de su hermano, la niña descubre unas extrañas manchas de sangre cerca de la casa y comienza a tener perturbadoras visiones que involucran a la madrastra” (Nieto, 2006).

⁵⁶ “En una región colombiana, un grupo de mafiosos que hace parte de una red de narcotraficantes ha sembrado enormes cantidades de marihuana. Sin embargo, tendrán que enfrentarse a una maldición que ha caído sobre la zona: una serpiente cascabel ataca atraída por el olor de la marihuana y todo aquel que encienda un “cacho”, está expuesto a que la bestia le de un mordisco fatal” (Proimágenes 120, s.f.).

director de una extensa lista de largometrajes, documentales y piezas comerciales e institucionales, que en estos años logró filmar cuatro películas que fueron fenómenos de taquilla y lograron estar en la lista de las más taquilleras del país hasta entrado el siglo XXI. Estas comedias fueron *Esposos en Vacaciones*⁵⁷ (1978), *Colombian Connection*⁵⁸ (1979), *El Taxista Millonario*⁵⁹ (1979) y *El Inmigrante Latino*⁶⁰ (1980). Nieto Roa fue el único productor en esos años que pudo pagar los créditos del Fondo por recuperación en taquilla.

Aun cuando estos filmes intentaron mezclar el tono cómico picaresco con temas serios como las drogas, el secuestro y la búsqueda del dinero fácil, no fueron pocos los que acusaron a estas películas de facilistas o de televisión filmada. Al respecto, se acuñaron los términos *nietorroísmo* o *benjumeísmo* (en referencia al actor protagonista de estos cuatro filmes, el actor de televisión Carlos “el Gordo” Benjumea) para referirse peyorativamente a este tipo de películas masivas y de humor fácil (Osorio, 2016).

Otros directores, también con afán comercial, produjeron piezas que, mediante la comedia popular intentaron elaborar críticas sociales o despertar alguna toma de conciencia de los problemas nacionales. Entre ellas, podemos nombrar a *Mamagay*⁶¹

⁵⁷ “Recrea con sátira y humor las aventuras de tres amigos, quienes a pesar de estar felizmente casados, deciden tomarse unas vacaciones e irse en busca de una aventura amorosa a Cali, ciudad de bellas mujeres.” Tomado de (Proimágenes 109, s.f.)

⁵⁸ “Una pareja de detectives, uno estadounidense y el otro colombiano, apoyados por una suerte de mujer biónica criolla, se unen para descubrir, infiltrar y destruir el centro de producción de droga más grande del mundo, situado en las selvas colombianas. En cumplimiento de su misión deben sortear toda suerte de aventuras cómico- peligrosas, y enfrentar a la jefe de la banda, una dama tan hermosa como malvada. Al final, triunfa el bien, pues destruyen los laboratorios y someten a los traficantes” (Proimágenes 114, s.f.)

⁵⁹ “Un conductor de taxi en Bogotá sufre por el estado de su viejo vehículo y casi no puede trabajar. Cada día la situación es más desesperada hasta que por accidente se ve envuelto con unos asaltantes de banco y su botín, todo se complica, pero su honestidad es a toda prueba. Triunfa el bien y por ello es recompensado. Filmada en 16 mm y ampliada a 35 mm para su exhibición comercial” (Proimágenes 117, s.f.).

⁶⁰ “Un ambicioso compositor colombiano viaja a Nueva York para desarrollar su carrera y encuentra dificultades para sobrevivir, permanecer y, obviamente, ejercer su profesión. Cuando está a punto de darse por vencido conoce a un famoso músico estadounidense quien lo contrata como chofer para viajar por el país, sorteando toda clase de aventuras. La adición a las drogas y al alcohol del músico gringo le impiden presentarse a un recital, siendo reemplazado por nuestro hombre latino quien triunfa ruidosamente. Fue filmada en 16 mm y posteriormente se amplió a 35 mm, para su exhibición comercial” (Proimágenes 123, s.f.).

⁶¹ “Un humilde albañil bogotano ve premiada su persistencia al ganar el premio mayor de la lotería. Al cambiar su condición es asediado por políticos y “amigos” de los más variados perfiles, se ve envuelto en toda suerte de enredos familiares y económicos, cae en el juego de acudir a las comunidades más pobres para ofrecerles la ilusión de un techo propio y conoce, desde la otra orilla, lo que es el juego sucio del poder a través del dinero. No lo acepta. La alusión del título es directa a la

(Jorge Gaitán Gómez, 1977) o *El Patas*⁶² (Pepe Sánchez, 1978). Pero nuevamente sus cercanías al lenguaje televisivo las alejaron de la crítica favorable:

Hacer parodias puede ser un buen método para un sketch, pero no sirve para construir la obra cinematográfica. Aquí no tratan de narrar una historia, de contar un mundo (aún dentro del modo farsesco) sino de montar los diversos modos histriónicos ya conocidos en la radio (programa “El Corcho”) y en T.V. (programa “Sábados Felices”)” (Aguirre, 1977, pág. 61).

En estos años previos a FOCINE, la producción de largometrajes también se acogió a la modalidad de coproducción. Aunque muchas de estas cintas se filmaron en el país, los roles importantes (dirección, guion, fotografía) estuvieron a cargo de profesionales provenientes del país de coproducción. Si la coproducción era con México, como fue la mayoría, entonces se trataba de melodramas o thrillers con superhéroes criollos. Si la coproducción era con Alemania o Italia, el filme era erótico, de aventuras, o ambas cosas. En ambos casos, se buscaba explotar la belleza de los paisajes (y de las mujeres) del país y sus manifestaciones culturales. Por lo anterior se puede afirmar que es imposible “...ver en estos filmes la ausencia de una clara identidad nacional o de alguna cercanía con su realidad” (Osorio, 2016, pág. 86).

Respecto al cine documental militante, la dupla de Marta Rodríguez y Jorge Silva continuaba registrando la Colombia profunda y sus luchas. Entre 1978 y 1982, filmaron *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro...*

...premiada en el Forum del cine joven del Festival de Berlín 1982 (...) Silva y Rodríguez documentaron no solo un momento histórico de las comunidades indígenas del Cauca -el de la toma de conciencia política de su explotación económica-, sino que lograron penetrar en distintas capas de su visión del mundo (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 86).

Otros aspectos importantes marcaban la fervorosa actividad cinematográfica a mediados de los setenta, años de transición y cambios en muchos aspectos. Uno de ellos, fue la consolidación de los cineclubes, las cinematecas y las revistas especializadas como espacios alternativos de ver y pensar el cine, siguiendo una

muy usada expresión popular colombiana de “mamar gallo” por: embaucar, tomar el pelo, timar o engañar. Al final de los créditos iniciales se lee: “cualquier parecido con países, personajes o circunstancias de la vida ficticia. ¡son mera realidad!” (Proimágenes 104, s.f.).

⁶² “Comedia de humor negro que cuenta una historia sobre el hampa criolla” (Proimágenes 111, s.f.).

actividad lenta pero creciente desde los años sesenta. Para el crítico Pedro Zuluaga fueron esos años, “...el mejor momento de la reflexión y la crítica de cine en Colombia” (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 84).

Como dependencia de la Secretaría de Educación de Bogotá, se funda en 1971 la *Cinemateca Distrital* en la cual, además de programar cine poco exhibido en las salas comerciales, se creó la *Revista Cinemateca*, una publicación que ha permanecido en el tiempo hasta nuestros días bajo el nombre de *Cuadernos de Cine Colombiano*. En Medellín, el *Cineclub de Medellín* crea la revista *Cuadro* y surgen otros espacios como *La Cinemateca El Subterráneo*. En Cali, se fundó la *Cinemateca La Tertulia*, aún en funciones, y se fundó la ya mencionada revista *Ojo al cine*, en la que los cineastas y críticos del Grupo de Cali expresaron sus posiciones, casi siempre críticas al cine dominante.

En los años setenta se dio un auge del cine animado. Los estudios de animación, que habían surgido gracias a la televisión y a la creciente actividad publicitaria, pusieron sus ojos en el cine. Se destaca el trabajo de Fernando Laverde que, en 1972, realizó con la técnica de *stop motion* el cortometraje *En el país de Bella Flor*⁶³, cuyo argumento y posición política lo ubica en el cine marginal o militante. En 1977, Laverde realizó el primer largometraje animado del país, *La Pobre Viejecita*⁶⁴.

La cada vez más profesionalizada publicidad –y en menor medida el audiovisual institucional– fue el medio que permitió el trabajo de numerosos cineastas que encontraron allí la posibilidad de aplicar sus saberes y vivir de ello. Julio Luzardo, de quien hemos leído sus testimonios sobre el viacrucis sufrido en cada film realizado, se dedicó a filmar comerciales desde 1976, lo mismo que casi toda la generación de *los maestros*.

Si bien el cine del país experimentaba un *boom* en términos de producción y en comparación con su historia, no sucedía lo mismo con la asistencia de espectadores a las salas. La costumbre de ir al cine se vio radicalmente alterada cuando los cines

⁶³ “En el país de Bella Flor, un nuevo gobernante le promete a sus habitantes un cambio para mejorar, obedeciendo a un inhumano robot. Los habitantes se dan cuenta del engaño e inician su revolución” (Filmaffinity, 2017).

⁶⁴ “La película La Pobre Viejecita se basó en si en la fabula homónima de Rafael Pombo, aunque para extender el filme se le incluyo más trama a la película y más personajes donde interactúan con animales y comienza en imagen real en una casa cuando una niña encuentra un libro de cuentos titulado La Pobre Viejecita y después queda dormida” (Filmaffinity, 2017).

tradicionales de barrio empezaron a ser remplazados por complejos de varias salas en los centros comerciales. Este factor, que algún crítico bautizó “la balcanización de la ciudad” (FPFC, 2017, pág. 70), por la fragmentación de los espacios tradicionales de reunión de los ciudadanos, además de “...la inseguridad, la dificultad de traslado y la pauperización de la clase media provocaron la retirada de los espectadores del cine” (FPFC, 2017, pág. 70). Además, ya había aparecido la competencia de la televisión por cable, las antenas parabólicas y el alquiler de cintas para ver en casa.

La empresa Cine Colombia, que por esos años había consolidado aún más su dominio en la exhibición, adelantó el cambio mencionado en busca de espectadores con más poder adquisitivo, siguiendo los nuevos lineamientos de las *majors* sobre la distribución y la exhibición. Fue así como esta empresa inició una importante renovación en la construcción de salas de cine e implementó una serie de novedades técnicas que mejoraron notablemente la experiencia del espectador en ellas. Los textos recuerdan la instalación en Bogotá del equipo de proyección *All-Purpose Dimension-150*, que proyectaba cintas de 70mm y la creación en Bogotá y en Cali de tres autocines dotados de la mejor tecnología. Claramente, se buscaba ofrecer un espectáculo que ofreciera una experiencia radicalmente diferente a la que ofrecía la televisión y el videocasete (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 84).

El cine de FOCINE

Este proceso descrito que, además de dinamizar la industria cinematográfica como nunca antes, produjo una generación de cineastas y pensadores del cine, desembocó en la creación de FOCINE casi como una necesidad.

La aparición de esta entidad implicó, después de las leyes del sobreprecio, un segundo impulso que ciertamente llegó a capitalizar toda esa experiencia que ya traían los realizadores del sobreprecio. La producción aumentó y fue posible que se abriera otra tendencia distinta al predominante cine comercial y de género (Osorio, 2016, pág. 88).

Con el propósito de financiar largometrajes, los primeros resultados de FOCINE comenzaron a verse a partir de 1981, pero fue entre 1982 y 1986 cuando se dio una explosión de largometrajes cercana a la treintena. Sería ese el primer período de FOCINE al que algunos, como ya vimos, se refirieron como el más prolífico y creativo. Mientras se consolidaban los mecanismos de la nueva entidad, gracias a los préstamos

de la Corporación Financiera Popular –que, recordemos, era el brazo financiero de FOCINE–

...se realizan dos películas que le devuelven al cine nacional la práctica de encarar la realidad con actitud crítica y reflexiva (...) Estas dos películas son *El lado oscuro del nevado*⁶⁵ (Pascual Guerrero, 1980), sobre un sonado secuestro perpetrado por la guerrilla, y *Canaguaro*⁶⁶ (Dunav Kuzmanich, 1981), una pieza capital del cine político colombiano, una obra que, a pesar de haber sido realizada por un cineasta de origen chileno que, sin embargo, hizo casi toda su obra en Colombia, se constituyó en la primera película en hablar directamente de la Violencia como acontecimiento social y político ocurrido en el país durante la década de los cincuenta (Osorio, 2016, pág. 89).

Canaguaro influyó en los cineastas de comienzos de los ochenta por su compromiso con la realidad colombiana. A pesar del desconocimiento del público, es uno de los clásicos del cine colombiano. Este reconocimiento llegó con los años pues, en su momento, por su tema y su tratamiento, el filme fue altamente resistido. De hecho, el investigador Oswaldo Osorio señala este caso como un claro episodio de censura de FOCINE. Al parecer, por los cuestionamientos políticos y sociales de la película, hubo presiones –a pesar de que el apoyo financiero venía del instituto– para sacarla de cartel. Fue retirada en su tercera semana de exhibición a pesar de la favorable recepción que tenía (Osorio, 2003, pág. 22).

Igual suerte corrieron las siguientes películas de Kuzmanich, también relacionadas con la violencia política del país. *La agonía del difunto*⁶⁷ (1982), *Ajuste de cuentas*⁶⁸

⁶⁵ “Narra el secuestro del cónsul de Holanda en Cali, señor Eric Leupin, desde las siguientes perspectivas: Eric Leupin con los guerrilleros, el drama de su esposa y la fuga de Leupin desde las montañas” (Proimágenes 124, s.f.).

⁶⁶ “El asesinato en 1948 del líder popular Jorge Eliécer Gaitán desata la violencia en el campo colombiano. Se forman guerrillas que tras la fachada de la lucha partidista pelean también por el dominio de las tierras. “Canaguaro” comanda uno de estos grupos. Su historia es igual a la de miles de colombianos, sobrevivientes de ataques a sus familias. De su vida y la de sus amigos sabemos a través del recorrido en busca de unas armas que el partido les ha prometido y que nunca les serán entregadas. Son llamados al orden y a la reconciliación y, finalmente, asesinados” (Proimágenes 131, s.f.).

⁶⁷ “Agustino Landazábal, poderoso hacendado, finge su muerte para frenar a los miles de campesinos que huyendo de la inundación en las tierras bajas, invaden sus predios. El velorio transcurre al mejor estilo del campo colombiano: corre el licor parejo con las remembranzas sobre el difunto. Al final la farsa se descubre” (Proimágenes 137, s.f.).

⁶⁸ “Don Waldo, jefe de una organización criminal dedicada al tráfico de drogas, cae en desgracia y enfrenta, cada vez más sólo, el desmoronamiento de su imperio. Crédito en la película: En Colombia,

(1984) y *El día de las mercedes*⁶⁹ (1985) fueron aprobadas y producidas por FOCINE para encontrar luego dentro de la entidad obstáculos de toda índole.

No es un detalle menor remarcar las fallas técnicas de sonido de estas películas que, según algunos, entorpecieron su relación con el público (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 87). Si bien el cine colombiano, y en especial las películas de Kuzmanich, mostraban ya una calidad técnica profesional, el sonido seguía siendo, y así sería hasta el nuevo siglo, cuanto menos deficiente. Y, al parecer, los problemas de sonido se debían a la transcripción a la banda óptica, porque se grababa con grabadora Nagra, con micrófonos Sennheiser y con las técnicas adecuadas. Pero no pasaban por la tecnología DOLBY, que vino después.

Una nueva película sobre el *La Violencia* se convertiría en hito nacional y en “...el arquetipo de la película política colombiana durante mucho tiempo” (Osorio, 2016, pág. 90): Se trata de *Cóndores no entierran todos los días*⁷⁰ (1984) de Francisco Norden, un film que participó de la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes y obtuvo premios en otros festivales fuera de Colombia “...que reconocían su limpia factura técnica y narrativa” (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 87). Fue tal el entusiasmo de la crítica con esta película que algunos escritores celebraban el poder apreciar una película colombiana sin ningún tipo de lamentación.

Además de *Cóndores...* se observan en estos primeros años de FOCINE un buen número de largometrajes de ficción que recogen las inquietudes del cine marginal de los setentas pero disponiendo de presupuestos mejores, apoyo estatal y, sobre todo, del dominio de la técnica fílmica y narrativa alcanzado gracias a la “escuela” del sobreprecio.

durante 1981, se cometieron 83,524 delitos contra la vida y la integridad personal de los ciudadanos. De estos 10,194 correspondieron a homicidios, a un promedio de 28 por día. Muchos de estos crímenes son los llamados “ajustes de cuentas”. La historia que esta película narra, podría corresponder a alguno de estos casos. Sin embargo los personajes y los hechos aquí representados son ficticios y cualquier semejanza con la realidad es pura coincidencia, y fruto exclusivo de la imaginación de los autores”. Tomado de (Proimágenes 155, s.f.)

⁶⁹ “La historia se desarrolla en un pueblo pobre, de clima ardiente, en cualquier lugar de Latinoamérica. Llega un nuevo alcalde, militar para más señas, y prohíbe el cine, “por subversivo”. Muere el dueño del único teatro, estalla la revuelta, y medio pueblo es encarcelado. El día de la Virgen de las Mercedes, patrona de los presos, militares y reclusos se enfrentan en un partido de fútbol que ganan estos últimos. La celebración es una nueva revuelta” (Proimágenes 170, s.f.).

⁷⁰ “La película recoge los sangrientos acontecimientos sucedidos durante una guerra civil que tuvo lugar en 1948 en uno de los más sangrientos enfrentamientos del siglo XX en Colombia. Los conservadores provocaron la muerte de 200.000 colombianos” (Filmaffinity, 2017).

Fue así como varios directores pudieron dar el paso al largometraje con la capacidad de profundizar en un estilo y visión de mundo. Entre ellos se encuentran Lisandro Duque con *El Escarabajo*⁷¹ (1983), Luis Alfredo Sánchez con *La Virgen y el fotógrafo*⁷² (1983), Camila Loboguerrero con *Con su música a otra parte*⁷³ (1984) y Gustavo Nieto Roa, él ya con varios largos encima, con *Caín*⁷⁴ (1984). También se elogió el film *Tiempo de morir*⁷⁵ (1985), que con:

...guion de García Márquez y la dirección de Jorge Alí Triana consiguen crear una suerte de western a la colombiana de forma creíble y eficaz, pero además con la capacidad de reflexionar sobre ese círculo de violencia que ha sido la raíz de los males del país (Osorio, 2016, pág. 91).

Estos primeros cinco años de FOCINE también propiciaron el afianzamiento de los directores del ya mencionado Grupo de Cali, o *Caliwood*, principalmente Luis Ospina y Carlos Mayolo, que habían desarrollado gran parte de su estilo punzante, crítico y renovador en los cortometrajes de sobrepeso y también en el ejercicio reflexivo de la revista *Ojo al Cine*. Fueron directores que supieron imprimir a sus películas una visión

⁷¹ “Vida de pueblo de cordillera, pero de clima ardiente. Tres jóvenes amigos sueñan con el futuro, en especial uno de ellos, destacado ciclista local. A la par con las ilusiones vienen las desgracias: necesitan dinero, roban el cine de la localidad y todo parece planeado para salir mal” (Proimágenes 152, s.f.).

⁷² “En un pueblo tropical de clima cálido conviven un gamonal de pasado turbio, la dama aristocrática de extrañas costumbres, el cura loco, el militar presumido, un peluquero chismoso, la muchacha coqueta y sensual, una quinceañera que huye de su casa con su novio pandillero, y un fotógrafo enamorado. Cuando la iglesia es profanada y desaparece la corona de la Virgen, las pruebas que oportunamente captó el fotógrafo serán la base para el esclarecimiento del robo y comprometerán a más de uno que se presumía inocente” (Proimágenes 154, s.f.).

⁷³ “Una joven baladista, educada en Estados Unidos, regresa a Colombia para seguir su carrera. Sus planes no coinciden con los de la madre, famosa cantante de música tropical, y el enfrentamiento es inevitable. La muchacha huye de la casa y frecuenta ambientes de músicos con tendencias revolucionarias y de teatro callejero” (Proimágenes 160, s.f.).

⁷⁴ “Mediados de los años cincuenta. Don Polo, rico e influyente hacendado, tiene dos hijos: Abel, legítimo y consentido, y Caín, nacido de la relación con una empleada de la hacienda, y quien desde pequeño ha sido tratado como cualquier peón. Los hermanos, a pesar de su condición, mantienen una buena amistad hasta que aparece la inquieta Margarita, por cuyo amor se enfrentan. La muchacha es obligada a casarse con Abel, quien muere a manos de su hermano. Caín huye con Margarita para unirse al grupo que comanda el bandolero Pedro Palos. La violencia se ensaña en sus vidas” (Proimágenes 158, s.f.).

⁷⁵ “Juan Sáyo sale de la cárcel luego de pagar una condena de dieciocho años por haber matado en duelo a Raúl Moscote. Quiere recuperar el tiempo perdido y volver a vivir. Busca a su novia que se cansó de esperarlo y debe enfrentar el acoso implacable de los hijos de Moscote, criados en la obsesión de venganza. Es otra vez el tiempo de morir. o de matar. De este guión escrito por Gabriel García Márquez en 1964 el mexicano Arturo Ripstein realizó una primera versión cinematográfica en 1965” (Proimágenes 176, s.f.).

autoral de los temas de su interés que, sin ser abiertamente explícitos en sus intenciones sociales y políticas, hicieron ácidas críticas a la sociedad de su región, el Valle del Cauca.

Pura Sangre (1982), de Luis Ospina, fue el primer largometraje de este grupo, primera pieza de lo que sería la estética de estas películas, el *Gótico Tropical*, tal vez el único género cinematográfico propiamente colombiano que combina elementos fantásticos (vampiros, fantasmas, seres de las tinieblas) con situaciones locales ligadas a la idiosincrasia regional y a la decadencia moral propia de las élites del Valle. El film:

...cuenta la historia de un anciano millonario, perteneciente a la oligarquía azucarera del Valle del Cauca, que necesita sangre joven y de su mismo sexo para sobrevivir, y de los ardidés de su hijo para conseguirla, con la ayuda de un inescrupuloso trío de maleantes. Para Luis Alberto Álvarez, *Pura sangre* “quiere ser entretenimiento con los temas propios de este país: violencia, explotación, dinero, y (...) al mismo tiempo, busca ser parábola y declaración (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 88).

Poco después, vendrían *Carne de tu carne*⁷⁶ (1984) y *La Mansión de Araucaima*⁷⁷ (1986), basada en la novela de Álvaro Mutis, ambos films dirigidos por Carlos Mayolo.

Entre 1985 y 1986, FOCINE afrontó fuertes cuestionamientos, sobre todo de sectores políticos, por sus, supuestos, malos resultados, altos presupuestos entregados a “aprendices” y su situación financiera. La entidad se reestructuró, pero algunos, como el crítico Luis Álvarez, en una declaración ya reseñada, encontraron en ese cambio una fuerte escisión que se reflejó en lo estético. Otro escritor, Oswaldo Osorio, en su artículo sobre el cine político colombiano y la censura en FOCINE también señala este cambio, desde el punto de vista de las presiones censoras, tanto en la entidad como al exterior. Según él, lo sucedido con Kuzmanich y con algunos filmes que interpelaban la

⁷⁶ “es una alegoría sobre los fantasmas ancestrales de una familia tradicional vallecaucana cuya riqueza proviene de la explotación agraria y la utilización de los mecanismos de poder a su favor, así como las vicisitudes de una joven pareja de medio hermanos que al atreverse al incesto desata el horror y la violencia {...} Observaciones que no impiden admitir que en *Carne de tu carne* existe un propósito narrativo, la búsqueda de un estilo, un cuidadoso trabajo de actuación y una definitiva inserción en la realidad colombiana” (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 88).

⁷⁷ “En una vieja y misteriosa casona tropical cohabitan el supuesto dueño, un fraile, un piloto convaleciente, el sirviente haitiano, el guardián mercenario y la Machiche, hembra madura y dominante. Hasta allí llega una joven modelo para desatar todo tipo de pasiones” (Proimágenes 182, s.f.).

realidad nacional alertó a los cineastas que a partir de estos cambios “...evitaron a toda costa comprometerse con temas ‘delicados’ o susceptibles de censura” (Osorio, 2003, pág. 22).

Se pueden entonces establecer algunas conclusiones acerca de las películas de esta primera etapa de FOCINE –más improvisada si se quiere, pero también más audaz, experimental y creativa– y su búsqueda por conquistar al público colombiano:

Hay una jerarquía de calidad en estas películas, pero todas tienen en común el esfuerzo por construir historias estructuradas y la presencia permanente del fantasma del fracaso económico, la búsqueda casi morbosa de elementos “comerciales” para atraer a un público amplio. El pulido fracaso de *Pura sangre*, la inexplicable caída de tono de la excelente *Carne de tu carne*, la cuidadosa elaboración de *Cóndores no entierran todos los días*, la exploración en la identidad humorística colombiana en *La virgen y el fotógrafo* y *Con su música* a otra parte, el intento de captar al colombiano cotidiano en *El escarabajo* y hasta el lanzamiento del más típico representante del cine de consumo en Colombia hacia horizontes más estables en *Caín*, puede verse ahora como los frutos de una época unitaria, importante por su significado más que por la individualidad de los resultados (Álvarez, 1986, pág. 36).

Entre las reformas adoptadas por FOCINE, surgió el proyecto de financiar medimétrajes para ser emitidos por televisión abierta en horarios competitivos. Fueron los años del cine en televisión.

Cine en TV y cine de provincia

Los objetivos expresos de este proyecto fueron, según María Emma Mejía,

...reactivar la industria cuyo potencial supera la capacidad actual de producción de ocho largometrajes al año, racionalizar los costos de producción y mantener en forma permanente un canal de difusión para el cine colombiano, a través de un medio masivo como la televisión (Mejía, 1990, pág. 54).

Aunque se logró la reactivación de la industria, desde el comienzo se vieron las objeciones de los cineastas por las condiciones rígidas en que debían desarrollar su proyecto (25 minutos de duración, 16 mm como formato de captura, 75 días de rodaje y presupuesto de 20 mil dólares) que pasaban por alto las particularidades de su propuesta, lo que impidió que en muchas ocasiones los cineastas pudieran desarrollar

una exploración en un lenguaje propio. El hecho de que el contacto con el público de estos medimetrajes fuera por televisión hizo que la gran mayoría de estos proyectos se acercara a ese lenguaje. Ya en 1987, el crítico Hernando Martínez se preguntaba si lo que veía era cine o televisión (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 90), mientras que su colega Luis Álvarez, preguntándose la misma cuestión, afirmaba que esas películas:

...han sido asumidas por los programadores casi como un subproducto... la conciencia de estar haciendo productos para ser emitidos en televisión creó un síndrome Nielsen⁷⁸ con consideraciones de franjas, de horarios, de número de espectadores a una determinada hora, un ajuste también inconsciente e inepto a un pretendido lenguaje televisivo, a una temática adaptada al público de la pantalla pequeña (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 90).

Aun cuando casi la totalidad de las fuentes coincide en que fue la mediocridad el rasgo común de la mayoría de los 77 medimetrajes realizados hasta 1988, hay piezas muy valiosas "...por su capacidad de poner personajes y situaciones en función de la creación de una atmósfera (...) y por la forma de llevar adelante una historia" (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 91). Algunos directores sin experiencia pudieron desarrollar su técnica mientras que los experimentados continuaron afinando un estilo. Algunos del segundo grupo filmaron ensayos de lo que serían sus próximos largometrajes, como el caso de Pepe Sánchez, Luis Fernando "Pacho" Bottía y Jaime Osorio.

Algunos títulos de medimetraje destacados son *Los Músicos*⁷⁹ (1986) y *Los habitantes de la noche*⁸⁰ (1985) de Víctor Gaviria, *Aquel 19*⁸¹ (Carlos Mayolo, 1985), *El*

⁷⁸ empresa que ofrece el servicio de medición de audiencias en televisión

⁷⁹ "A finales de los años cuarenta, cuando lo peor de la Violencia Partidista comienza a arreciar en los campos y pueblos de Colombia, un dueto de música popular, en busca de trabajo, recorre a pie el camino que va del pueblo de Sucre al de Liborina, a orillas del río Cauca. Uno de ellos, Cesáreo, es ciego, pero el otro, Antonio, parece sufrir más con las inclemencias del recorrido. El sol, la maleza, los hombres armados, e incluso el simple paso de un puente, son motivo de tensión, de drama. Al final, un trato con un hombre de negocios separará al dueto" (Cinecorto, 2016).

⁸⁰ "Una pandilla juvenil pretende rescatar a un amigo de un sanatorio mental. En la noche se desplazan por las calles de Medellín en bicicleta y establecen comunicación a través de un programa de radio titulado "Los habitantes de la noche". Entre personajes solitarios y excéntricos que sintonizan la emisora, los muchachos alcanzarán su objetivo sin mayores alteraciones de la normalidad" (Proimágenes 1730, s.f.).

⁸¹ "El barrio Obrero de Cali, en el año de 1965. Dos adolescentes, Alberto y Rosa, protagonizan una contradictoria historia de amor caracterizada por encuentros furtivos para burlar la severa vigilancia

*hombre de acero*⁸² (Carlos Duplat, 1985), *Atrapados* (Juan José Vejarano, 1985), *Juegos prohibidos*⁸³ (Camila Loboguerrero y Beatriz Caballero, 1986), *Momentos de un domingo*⁸⁴ (Patricia Restrepo, 1986) y *De vida o muerte* (Jaime Osorio, 1987) que sería la base del futuro y bien logrado largometraje *Confesión a Laura* (1991).

Otro aspecto rescatable del proyecto de cine en televisión fue la posibilidad de expresarse que encontraron los cineastas de las regiones, lejos de Bogotá. A pesar de que en Cali, Medellín y la Costa Caribe ya había cineastas con experiencia, esta política amplió la diversidad de voces en esas y otras regiones. En palabras de Pedro Zuluaga, “...el cine de provincia (como se llamó entonces) se convirtió en una alternativa frente al centralismo estético, que definía a su gusto estereotipos regionales” (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 92).

Más documentales

Tal vez el aporte más importante de FOCINE al documental fue la coproducción de la serie Yuruparí con la programadora estatal Audiovisuales.

La prolífica serie, realizada en 16 mm y bajo la dirección de la antropóloga Gloria Triana, es un registro de la cultura popular colombiana a través de hechos y personajes de distintas regiones del país. Su mérito mayor es haber registrado el patrimonio intangible nacional, en muchos casos amenazado por una inminente desaparición bajo la amenaza de los conflictos armados o de la modernización (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 93).

del padre de la novia. Sus momentos vitales están enmarcados por la música tropical de la época, el ritmo estrepitoso de sus pandillas y... su poético final trágico. Cuando la intolerancia se vuelve irresistible, ellos no tendrán otro camino que unirse para siempre” (Proimágenes 1676, s.f.).

⁸² “Un bandolero de quien se dice que es invulnerable, es capturado por un gamonal que desea apropiarse a toda costa de su secreto para evadir las balas. El hombre dispuesto a obtener la fórmula del diablo no vacila en echar las cartas e irse hasta las últimas consecuencias. Así se teje una leyenda sorprendente en un momento de nuestra historia, cuando los anti-héroes se mitifican y parecen “hombres de acero” (Proimágenes 1699, s.f.).

⁸³ “En una residencia del centro de Bogotá, se despiertan dos jóvenes amantes. Ella, Sandra, es estudiante de bachillerato y él, Jimmy, es un desempleado con problemas de drogadicción. Con dineros prestados y objetos empeñados, él consigue la droga a cualquier precio, sin importar que, en el colegio y en el hogar, su novia pierda respetabilidad y esto le acarree múltiples contratiempos” (Proimágenes 1713, s.f.).

⁸⁴ “Al hojear un álbum de viejas fotografías de familia, una madre le recuerda a su hija las bellas cometas que hacía cuando era pequeña. Aunque los padres no se ponen de acuerdo y discuten frente a los hijos, el padre fabrica una bella cometa de colores mientras que la madre prepara el almuerzo. Todos colaboran con el engrudo, el corte del papel y la armazón del esqueleto. Rosita corre feliz en el campo y desenrolla la cometa que ella misma vio nacer paso a paso” (Proimágenes 1733, s.f.).

En total se produjeron 53 programas, cada uno con un título y algunos de ellos convertidos luego al formato largometraje para exhibición en salas y festivales.

Por otra parte, el apoyo de FOCINE fue fundamental para el colectivo Cine Mujer, conformado por cerca de diez mujeres cineastas, que concebían sus proyectos con una fuerte convicción reivindicatoria de la condición femenina bajo un sistema de trabajo sin jerarquías. Aunque tuvieron algunas incursiones en la ficción, su trabajo fue primordialmente documental. Son recordados sus cortometrajes *La Mirada de Myriam*⁸⁵ (Clara Riascos, 1986) y *Carmen Carrascal*⁸⁶ (Eulalia Carrizosa, 1982).

El trabajo de cine documental durante esta década, además del realizado por Gloria Triana y Marta Rodríguez, fue realizado por cineastas con vocación antropológica. Los trabajos más destacados son *Los Emberá*⁸⁷ (Roberto Triana 1984), y las películas de Mady Samper y posteriormente Nohra Rodríguez (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013).

Más largometrajes

Después de las reformas y del cambio de orientación, FOCINE pasó a ser productor directo de los largometrajes. Y gracias a su gestión, gran parte de los directores que en la primera etapa del instituto pudieron hacer su primer largometraje, en esta segunda mitad de los ochenta filmaron su segunda película y pudieron demostrar los beneficios de la continuidad en el trabajo. Las posibilidades de producir películas con más presupuesto se ampliaron gracias a la gestión de la entidad para establecer coproducciones, principalmente con Cuba, México y Venezuela.

En 1986, Lisandro Duque estrena *Visa Usa*, rodada en su pueblo natal Sevilla, Valle, que cuenta “la historia de un joven que arriesga todo por cumplir su sueño de viajar a los Estados Unidos. En esta película, como en toda la obra de Duque, un delicado

⁸⁵ “Myriam cuenta su historia. Al igual que su madre, se decidió a invadir un terreno baldío para construir una casa donde vivir con sus hijos. Ha luchado permanentemente para expresar afecto hacia sus hijos, y evitar repetir lo que fue su amarga infancia por el duro trato que le propinaron su madre y cuantos la rodearon. Quiere aprovechar toda su energía, que de niña se percibía en su mirada como de una enorme capacidad destructiva, para llegar a ser líder de su comunidad” (Proimágenes 1527, s.f.).

⁸⁶ “En esta parte se trata a Carmen Carrascal, la mujer Sus sentimientos, la relación con sus ocho hijos y su esposo. Toda su fortaleza y capacidades” (Proimágenes 1129, s.f.).

⁸⁷ “documental en 16 mm sobre la vida, mitos y actividades rituales de esta comunidad del Alto Baudó, en el Chocó.” (Acción. P. 93)

humor matiza las situaciones y la mirada sobre ellas” (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 94).

Tres películas de marcada temática política fueron producidas consecutivamente bajo esquemas de presupuestos importantes en busca de público y resonancia. La primera fue el debut en largometraje de Sergio Cabrera, *Técnicas de Duelo*⁸⁸ (1988), una película que “...crea, sin énfasis ni rebuscamientos, una metáfora sobre la violencia nacional” (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 95). En 1990, Camila Loboguerrero estrena *María Cano*⁸⁹, una superproducción para el momento, rodada en Salamina, Caldas, que cuenta la historia de una pionera líder sindical y socialista de los años veinte. En 1991, se produjo *Confesión a Laura* de Jaime Osorio, un film sobrio que, gracias a un excelente guión, tuvo la capacidad de contar una historia pequeña e íntima que refleja la vivencia de los hechos del *Bogotazo* del 9 de abril de 1948. Para Pedro Zuluaga, *Confesión a Laura* “todavía es recordada como un momento de madurez muy difícil de igualar en el cine colombiano” (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 96).

Acerca de estas tres películas, y en general sobre las películas con temas políticos de esta segunda etapa de FOCINE, el investigador Osorio no es indulgente al afirmar que en sus autores caló la censura, pues en ellas se observa un temor a ofrecer una posición política y a confrontar intereses y visiones de los que usualmente ejercían las presiones censoras. En sus palabras, estos directores “tenían interiorizada la lección, entre pragmática y cobarde, de no nombrar lo innombrable en este país de ignominias y corrupción” (Osorio, 2003, pág. 23).

⁸⁸ “Finales de los cincuenta en un pueblo de las montañas de Colombia. El maestro y el carnicero, viejos amigos y antiguos compañeros de lucha contra los poderosos, se enfrentan entre sí por el amor de una mujer, es un duelo a muerte que conmociona a la población. Las autoridades se muestran indiferentes ante el drama, argumentando una aparente neutralidad, que no es sino la muestra de su complacencia porque “así se diezma la oposición”. En 1994 Sergio Cabrera realiza una nueva versión de esta película, titulada: “Águilas no cazan moscas” (Proimágenes 197, s.f.).

⁸⁹ “Colombia años 20. El país recibe la indemnización por la separación de Panamá y se abre al crédito externo para emprender grandes obras de desarrollo. Crece la masa de trabajadores, aunque no mejoran sus condiciones, pues siguen sometidos a las implantadas desde la época colonial. El clima es más que propicio para las luchas reivindicativas y para el surgimiento de aguerridos líderes: María Cano fue una de las más destacadas. Su trabajo a favor de los obreros se dió también en pro de la mujer, enfrentó al gran poder, recorrió el país e incursionó en la literatura. Ella y sus compañeros hacen esta historia” (Proimágenes 1339, s.f.).

En el cambio de década, el final de FOCINE estaba cerca. El instituto se asfixiaba por su burocracia y por la falta de voluntad política de poner en cintura los poderes del negocio cinematográfico. Su final sería decoroso pues se presentaron dos hechos notables. El primero fue la muestra retrospectiva que el Museo de Arte Moderno de Nueva York realizó sobre el cine colombiano bajo el título *De la magia al realismo*, que reconocía el enorme esfuerzo del trabajo de FOCINE, incluso en su función de promover el cine nacional en el exterior. El segundo hecho fue la inclusión en la Competencia Oficial del Festival de Cine de Cannes de 1990 de la ópera prima de Víctor Gaviria *Rodrigo D. No futuro*.

Esta película, que en el mencionado festival fue comparada con *Los Olvidados* de Luis Buñuel y que para algunos estudiosos bebe de las fuentes del Neorrealismo italiano, es otra de las obras canónicas del cine colombiano y referente del cine latinoamericano. Fue la última película producida por FOCINE. Pedro Zuluaga relata cómo fue la polémica e intensa recepción de esta película en el país:

En Colombia las reacciones frente a *Rodrigo D. No futuro* fueron complejas y contradictorias, como era de esperarse tratándose de una película que con crudo realismo mostraba formas de vida, lenguaje y comportamientos de sectores sociales hasta ese momento invisibles en los medios de comunicación. Por una parte, la película se convirtió en un fenómeno mediático por la forma espontánea como fue vista y discutida en barrios, escuelas públicas, colegios, sindicatos y universidades, en abierto desafío a sus problemas de sonido. Su novedad fue el terreno preferido para las explicaciones de científicos sociales, periodistas, punkeros o profesores. El uso de actores naturales y la voluntad de presentar lugares, ambientes y personajes con el mayor realismo, también era infrecuente en el cine nacional (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 96).

Balance del cine del período

Con el fin de establecer un balance estético del cine colombiano de estos 21 años, mediante el análisis de todos los largometrajes producidos, el investigador Oswaldo Osorio encuentra tres tipos de películas: las que se acercan al lenguaje televisivo, las que se preocupan por temas sociales o políticos y las que exploran un estilo o una concepción autoral.

En el primer grupo, están las películas concebidas para ser explotadas comercialmente de forma masiva. Suelen ser comedias populares o melodramas cuya fórmula era replicar en la pantalla grande el tipo de humor, personajes y situaciones que eran exitosos en la televisión. De allí que la puesta en escena, los sistemas de producción y el tipo de actuación –junto con los actores, claro está– fueran directamente importados de ese medio. Algunas figuras televisivas traídas al cine hacían parte del elenco del legendario show (aún hoy al aire luego de 45 años) *Sábados Felices*, un programa humorístico basado en el sketch y los *cuéntachistes*, que ha moldeado el gusto del público acerca de lo que hace reír y debe ser el humor colombiano. Por supuesto, en este grupo se ubican las películas del *nietorroísmo*, con *El Taxista Millonario* como la más destacada al superar en 1979 el millón de espectadores. “Su tema, enunciado certeramente ya desde el título, es uno de los más atractivos para la cultura popular y, por ello, de los más eficaces para cautivar las masas: la riqueza rápida y repentina, el escalamiento social sin esfuerzo” (Osorio, 2016, pág. 94).

Las películas del segundo grupo ponen su foco en los conflictos sociales y lo hacen con la sensibilidad necesaria –sin caer en la *pornomiseria*– de expresar esos conflictos a través de la exploración de las posibilidades del lenguaje cinematográfico aunque siempre dentro de sus reglas canónicas (Osorio, 2016, pág. 94). Un buen ejemplo de este cine es el film *Pisingaña*⁹⁰ (Leopoldo Pinzón, 1986), al que el investigador y cinéfilo Augusto Bernal dedicó unas líneas:

Pisingaña permite un acercamiento total a un tipo de dramaturgia que incorpora aspectos sociales, políticos y culturales sin remitirse a estereotipos cargados por situaciones y lugares comunes que solo evocan miserabilidad en el oficio. *Pisingaña* logra revertir un tipo de violencia cotidiana donde lo principal está en acercarse de manera desprevenida a una clase social y a unas circunstancias comunes y corrientes dentro del accionar cotidiano. (Bernal, 1986, Citado por Osorio, 2016, pág. 96).

En el tercer grupo, se consideran las obras cuyos autores tuvieron la intención de explorar las posibilidades del cine en busca de una expresión personal ligada a un estilo

⁹⁰ “Una joven campesina víctima de la violencia en la región donde nació, debe huir a la gran ciudad para salvarse. La muchacha se convierte en empleada doméstica de una familia de clase media Bogotana, y debe soportar, además de su espantoso drama, el asedio del señor de la casa y la incompreensión de todos los demás” (Proimágenes 185, s.f.).

propio. Los resultados se alejan de la narrativa clásica y de las tendencias manifiestas del cine colombiano. En este grupo, se incluye a los cineastas del Grupo de Cali y, por supuesto, a *Rodrigo D. No Futuro*. Sobre este film, el crítico Luis Alberto Álvarez dedicó interesantes palabras que ayudan a comprender qué significa un autor en busca de un estilo:

No futuro (sic) no es importante solo por su tema. La sola actualidad nunca le ha dado rango cinematográfico a una cinta. Si yo considero a *No futuro* la única película argumental importante que se haya producido en el país, es porque Víctor Gaviria, a través de años de depuración y en muy difíciles condiciones creativas, ha sido el único director colombiano capaz de crear su propio lenguaje, un lenguaje original, llamativo, personal. El estilo de Gaviria no está calcado en formas del cine molido de cada día, sino que surge de sus propias necesidades expresivas. La manera como quedan plasmadas en imágenes estas calles, estas casas, estas personas, es el primer testimonio fílmico de nuestra realidad urbana (Álvarez, 1992) (Osorio, 2016, pág. 98).

Por último, cabe resaltar la presencia del melodrama en un buen número de películas nacionales de este período en continuidad con esa tradición del cine colombiano. Además del tratamiento melodramático de las películas comerciales referidas en el primer grupo, se observó el uso de este recurso en otras películas de acentos y géneros diferentes (thrillers, dramas sociales) con el objetivo de conmover al público.

Solo algunas de esas búsquedas lograron felices encuentros, pero una buena conclusión de ese proceso (que no termina con la década ni con Focine) la propone Luis Alberto Álvarez cuando afirmaba que lo que más tiene validez y mejores frutos ha dado de esos esfuerzos es la perspectiva de lo regional, es decir, las películas que mejor logran armar sus relatos y crear un universo son las que hablan de lo caleño, lo antioqueño, lo costeño y lo bogotano (Osorio, 2016, pág. 93).

Adiós bonanza

Más allá de todo lo que pueda decirse sobre la actividad suscitada por la acción de FOCINE, incluyendo sus años previos de sobreprecio, corresponde sin duda a dos décadas de bonanza del cine colombiano, si se compara con los 70 años anteriores. Se logró lo que tanto se había anhelado: crear una dinámica industrial, así fuera pequeña y accidentada, alrededor de la producción de cine y se consolidó un proceso, que ya venía

desde los años sesenta, de ampliación de miradas, voces y concepciones de la realidad nacional y de la forma en que el cine se refería a ella.

Más allá de las características de las obras destacadas anteriormente –cerca de una centena de largometrajes– se consolidó un grupo de directores⁹¹ –alrededor de unos diez largometrajes de superior calidad– que son auténticos cineastas en busca de:

...una forma de expresión verdaderamente cinematográfica, que se plantean con seriedad y rigor su inmersión en el mundo del cine, que tantean en la realidad nacional, y que quieren darle a su público un cine auténtico con el cual identificarse (Osorio, 2016, pág. 100).

A pesar de esto, el cine colombiano languidecía a comienzos de los años noventa. Salvo algunos casos, el público nacional no era entusiasta con su cine y la crítica aún demandaba mejor calidad, sobre todo en los guiones. A pesar del incesante mejoramiento en la técnica fílmica de varios directores, aún era común observar en sus películas, además de cierta falta de dominio dramático, errores sobre todo en el sonido y en la actuación. La crisis y posterior liquidación de FOCINE alejó enormemente a los cineastas de la posibilidad de filmar largometrajes. La mencionada bonanza terminó y dio paso a otro período de escasez.

2.5.4 Síntesis del dispositivo

Esta etapa del *dispositivo Cine Colombiano* está signada por la enorme influencia de las acciones del Estado colombiano –mediante leyes, decretos, resoluciones, instituciones y voluntades– en la producción. Inicia en 1971 con el sobreprecio y finaliza en 1992 con la liquidación de FOCINE.

Producción

Al iniciar la década de los setenta, la producción nacional continuaba en la dinámica de los años sesenta: por un lado un cine comercial, cercano al lenguaje y las dinámicas televisivas, con grandes dificultades para financiar sus filmes y acceder a equipos. Estaban a merced de cualquier tipo de imposición que distribuidores y exhibidores les pusieran para estrenar y rara vez lograban beneficios en taquilla. Por otro lado, un cine

⁹¹ Nos referimos a Dunav Kuzmanich, Lisandro Duque, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Pacho Bottía, Camila Loboguerrero, Jaime Osorio, Sergio Cabrera, Víctor Gaviria.

militante, censurado, marginal en su acceso a presupuestos, a la dinámica industrial y a la exhibición comercial, cuyos directores realizaban películas con fines expresivos y políticos. El incremento en la producción de los sesenta había consolidado gremios de trabajadores y directores de cine. Gran parte de las empresas productoras se sostenían gracias al cine institucional y publicitario.

La medida del sobreprecio, estimulada más del lado del cine militante, estimuló la producción, sobre todo de cortometrajes, que se asumieron como los impulsores de la industria y el camino hacia la producción de largometrajes. Gracias a los beneficios obtenidos del sobreprecio a la boleta, los productores pudieron seguir filmando películas. La empresa privada invirtió en producción de cortos, que se filmaban en 16mm. Tuvo un auge el cine de animación gracias también a la infraestructura existente para publicidad.

A los pocos años, retornaron los problemas. Por un lado, muchos productores no se esforzaron en filmar buenos cortos. Además, espuriamente, distribuidores y exhibidores se vistieron de productores para lucrar de esa inesperada fuente de recursos, sin importarles la calidad de las películas. Algunas obras mostraron buena calidad y fueron escuela para varios cineastas. Entre 1971 y 1978 se produjeron 856 cortos, se crearon 164 productoras y se registraron 171 directores.

Gracias al sobreprecio la infraestructura y el equipamiento mejoraron, así como las condiciones para que crecieran las agremiaciones alrededor de la producción. En los setenta se conformó la Asociación de Cinematografistas Colombianos y el Sindicato colombiano de trabajadores del cine, Sicocontralcine.

Otra asociación, la Cooperativa de Películas Colombianas, Copelco, fue una verdadera novedad. Alrededor de 40 directores fundaron esta cooperativa con intenciones de producir películas y también de intervenir en los mecanismos de distribución de los cortometrajes del sobreprecio (Duque, 1977).

La creación de FOCINE fue un logro de la producción que concretó el estímulo más fuerte del Estado a la producción de largometrajes. Los créditos favorables despertaron entusiasmo pero pronto los productores se dieron cuenta de que no podían pagarlos, ni aun obteniendo resultados buenos en taquilla. La modalidad de préstamos cambió poco después para evitar que los productores perdieran sus bienes para pagar la deuda.

Gracias al crecimiento y al sustento institucional, el cine marginal dejó de ser tan marginal, aunque sí siguió siendo militante. Su producción se concentró en el documental. El cine industrial apostó por la comedia picaresca o por cine de géneros fantásticos o de misterio para atraer público. Algunas veces lo logró, especialmente con las comedias de Nieto Roa. La coproducción, estimulada por FOCINE, fue el mejor mecanismo de financiamiento. Usualmente, en este tipo de películas –televisivas, de aventuras y hasta colonialistas– los roles importantes eran ocupados por extranjeros.

FOCINE permitió una mayor diversidad de películas, entre las que se encuentran películas con alta carga de reflexión política que tuvieron intenciones comerciales y obtuvieron resultados aceptables. Las censuras, las de siempre y también las del propio FOCINE, boicotearon varios filmes de buena calidad con alto contenido político. Esa presión hizo carrera pues, en adelante, los directores que trataron temas políticos o controvertidos, lo hicieron con cautela, intentando no herir susceptibilidades que pudieran bloquear la película o su carrera.

Gracias a esa primera etapa de FOCINE (1978-1986), alrededor de cinco o seis directores que se formaron en el sobrepeso pasaron a la realización de largometrajes con aceptable calidad técnica, búsqueda expresiva e intento por conquistar al espectador. Aun así, se detecta su posición de inferioridad en el dispositivo al identificarse en estos filmes estrategias artificiales para vender más.

Con la reestructuración de la entidad vino el espacio Cine en TV, para el que se produjeron 77 medimetrajes, algunos para destacar pero la mayoría de baja calidad. El hecho de que fueran piezas para ser emitidas por tv “contaminó” su lenguaje con el de ese medio. La experiencia, sin embargo, permitió más práctica para los cineastas y dio voz a realizadores de otras regiones diferentes a Bogotá.

La segunda etapa de Focine también se caracterizó porque la entidad pasó a ser productora de películas. La coproducción con Cuba, México y Venezuela propició más largometrajes. Los mejores directores lograron filmar su segundo largometraje, algunos de ellos con alto presupuesto y seria vocación comercial. Trataron temas políticos intentando no ser polémicos. El documental siguió creciendo, especialmente el documental etnográfico.

Los 100 largometrajes producidos en los años de FOCINE, de los cuales los investigadores destacan la calidad de alrededor de diez, se pueden caracterizar en tres clases: a) los que son prácticamente televisión filmada, b) los que tratan temas sociales y políticos, algunos con intención comercial y c) los filmes de autor.

A pesar del incremento en la producción de largometrajes, los productores encontraron barreras e imposiciones en la distribución y la exhibición. En pocas ocasiones, las películas tuvieron un encuentro feliz con el público. Algunos filmes comenzaron a ser reconocidos en festivales de importancia y a ser apreciados por la crítica.

Respecto a los formatos de captura, predominó el 35mm para el cine industrial, aunque no pocas películas de este tipo eligieron la fórmula más económica de filmar en 16mm y luego transferir a 35mm para la proyección. El 16mm fue el formato por excelencia del cine documental militante. A mediados de los ochenta, FOCINE aceptó el video (U-matic) como formato para producir, sobre todo para el espacio Cine en TV. La técnica filmica mejoró notablemente estos 21 años aunque la calidad del sonido siguió siendo el principal problema, seguido por los guiones y la actuación.

Estado

En estos 21 años, Colombia vivió un paulatino proceso de apertura de mercados y desregulaciones financieras. Ingresó al GATT. En lo político, el conflicto armado se recrudeció –mucho más con la entrada del narcotráfico– hasta el punto de que, a comienzos de los noventa, el país atravesaba una crisis de violencia e ingobernabilidad.

Durante el período, el cine estuvo en la órbita del Ministerio de Comunicaciones, lo que demuestra una concepción del cine como un servicio público de comunicación más que como una manifestación artística o cultural. Aún no existía el Ministerio de Cultura y Colcultura intervenía en asuntos del cine solo marginalmente.

Fue el impulso del cine militante de los sesenta y de algunos sectores sociales los que crearon las condiciones de posibilidad para que en 1971 el Estado tomara medidas como la cuota de pantalla, los créditos favorables y el sobreprecio para aumentar el volumen de la producción nacional. La suma de regulaciones de los setenta muestra las buenas intenciones del Estado, pero su desconocimiento del sector. Los primeros decretos y resoluciones apuntaron a promover el cine documental e institucional. La

medida del sobreprecio originó la dinámica industrial deseada pero languideció por los problemas en el diseño de la política y el aprovechamiento de privados del sector de la distribución y la exhibición. En 1976, se crea un fondo para financiar la producción que se alimentaba de dineros públicos.

La participación directa del Estado en el cine en los años setenta también se da respecto a las administraciones locales con la fundación de cinematecas y salas públicas en varias ciudades del país.

La dinámica de producción originada por estas políticas desembocó en la necesidad de un estímulo serio y eficiente. Nace así FOCINE, entidad pionera en Colombia, para que administre los dineros del fondo y sea la autoridad institucional para diseñar políticas públicas en cinematografía. Las instituciones públicas de televisión (Audiovisuales e Inravisión) hacen parte importante en la conformación de FOCINE, una muestra de la sinergia entre cine y televisión en Colombia.

El nuevo ente mejoró las condiciones de los créditos a productores, fortaleció los mecanismos de coproducción y el Festival de Cine de Cartagena como espacio de difusión del cine colombiano. Ya por esos años, recibió críticas y presiones de congresistas y ministros por los malos resultados del instituto de acuerdo con los tristes resultados en taquilla de las producciones apoyadas. No había en el país claridad sobre el estímulo al cine ni convicción sobre las razones por las que este debía ser protegido por el Estado. Toda la trayectoria de FOCINE se vio envuelta en el debate de si el fomento al cine nacional debía repercutir en rentabilidad económica. Además, el hecho de que el país estuviera siempre sumido en guerras y emergencias sociales daba razones a quienes veían el apoyo al cine como un gasto inútil o secundario.

El FOCINE reestructurado pasó a ser productor de películas, incrementó sus labores de promoción y difusión del cine nacional en festivales extranjeros, cofundó la ACLA y promovió la creación de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Buscando más difusión, diseñó el espacio Cine en Tv. En esta segunda etapa (1986-1992), se produjeron largometrajes con más presupuesto e intenciones de obtener buenos resultados en taquilla. Entonces, FOCINE fue más burocratizado y menos libre creativamente.

La censura estatal se manifestó de varias formas. Los decretos expedidos en los setenta incluyeron la redefinición de lo que significaba “tratar temas nacionales”, llegando incluso a plantear por escrito la posibilidad de rechazar las películas que supuestamente atentaran contra valores nacionales, hecho que se configura como un anacronismo. Ya con FOCINE en funcionamiento, apareció una censura no oficial, más silenciosa, que en la institución bloqueaba la circulación de las películas más críticas con el gobierno, la realidad política o la convulsa historia del país.

El fin de FOCINE llegó por su burocratización, por su carácter experimental, por no haber resuelto la contradicción entre fomento o rentabilidad y por no tener las herramientas para enfrentar el sabotaje de distribuidores y exhibidores que no pagaban sus obligaciones. De forma inaudita, el presidente Gaviria condonó la deuda para luego liquidar la institución. Hasta 1997, el cine colombiano dejó de tener un interlocutor en el Estado.

Distribución

A comienzos de los setenta, el negocio de la distribución de películas extranjeras, principalmente de Estados Unidos, seguía siendo próspero. La exhibidora Cine Colombia consolidó también su actividad de distribuidora con sus propias redes de distribución y como representante de buena parte de las *majors*, aceptando sus condiciones y modelos de negocio. Hubo poco interés en distribuir filmes nacionales.

Con la ley del sobreprecio, los distribuidores aprovechan la oportunidad de negocio. En principio reciben un porcentaje de ese sobreprecio por exhibir largos y cortos colombianos. Luego, se dan cuenta de que pueden obtener aún más si producen los cortometrajes y reciben doble beneficio. Para esto, filmaron –la mayoría de las veces mediante testafierros– cortometrajes de pésima calidad que afectaron la imagen del cine colombiano.

Ya en la era FOCINE burlaron permanentemente y bajo diferentes excusas el pago de sus deberes, lo que llevó al desfinanciamiento del instituto.

El cine militante continuó buscando alternativas de distribución en cineclubes, universidades y festivales. Destaca la cooperativa Copelco que intentó encontrar esos canales alternativos de difusión para los cortometrajes del sobreprecio.

Exhibición

Las empresas exhibidoras seguían siendo colombianas. Cine Colombia dominaba el negocio (ahora también como distribuidora) aunque un buen número de salas pequeñas, sobre todo en pueblos y ciudades pequeñas, pertenecían a empresas familiares que exhibían las películas extranjeras más taquilleras.

Durante este período, a pesar de que la cantidad y calidad de los largometrajes colombianos fue creciendo, los dueños del negocio de la exhibición se mostraron reacios a proyectarlos. Incluso, cuando la ley los invitó a proyectar cortometrajes nacionales a cambio de un porcentaje del sobreprecio, desdeñaron esta modalidad al proyectarlos en malas condiciones (con las luces encendidas, sin sonido, o cuando las personas ya se retiraban de la sala). Las sumas obtenidas fueron reinvertidas, por obligación legal, en su negocio (mejoramiento y apertura de salas, actualización de equipos).

Demandaron el decreto 2732 (que autorizaba el cobro de un impuesto a la boleta de cine para incentivar la producción nacional). Cuando perdieron la demanda, decidieron adelantar un plan de boicot a FOCINE dilatando, y en muchos casos omitiendo, los pagos a esta entidad estatal. Su influencia política, siempre de la mano de los poderosos, lograron que la deuda fuera condonada.

En 1983, 66 millones de espectadores asistieron a las cerca de mil salas de cine que estaban instaladas en el país. Un 35% de esos espectadores corresponden a Bogotá. Ese año se estrenaron 364 largometrajes de los cuales 170 provenían de Estados Unidos, 82 de México, 35 de Italia, 33 de China y el resto de Francia, Canadá, Inglaterra y Latinoamérica (incluyendo Colombia) (FPFC, 2017, pág. 70).

A causa de la desaceleración económica de los años setenta, la pérdida de poder adquisitivo de las clases medias hizo disminuir la asistencia al cine. Además, llegaron otras competencias como la tv por cable y el alquiler de videos. En 1987 se registraron 48 millones de espectadores, lo que muestra una reducción de la asistencia del 18% en apenas cuatro años. Siguiendo lineamientos de los modelos de negocio de las *majors*, Cine Colombia inició el proceso de cierre de los cines de barrio menos rentables. Buscando atraer espectadores de mayor ingreso, invirtió en la renovación de equipos y de tecnologías que hicieran más atractivo el espectáculo cinematográfico.

Los circuitos alternativos de exhibición continuaron siendo los cineclubes y los festivales. En los ochenta, gracias a la iniciativa Cine en TV de Focine, los medimetrajes producidos pudieron exhibirse en horarios atractivos en los canales televisión.

La Televisión y otros medios de comunicación

En el *dispositivo Cine Colombiano*, sobre todo en esta etapa, la televisión formó parte activa de sus dinámicas. La televisión pública incidió directamente en la creación de FOCINE pues tanto la programadora Audiovisuales (del Ministerio de Comunicaciones) como Inravisión (el Instituto Nacional de Radio y Televisión) fueron parte de sus fundadores. También según la iniciativa pública, los canales nacionales (en esos años no existían canales privados) sirvieron como medio de difusión de los medimetrajes del programa Cine en TV.

La televisión comercial privada también se relacionó estrechamente con el cine (el comercial principalmente) al proveerle buena parte de su talento artístico y técnico y sus esquemas de producción.

Capítulo aparte merece la ficción televisiva colombiana –principalmente la telenovela– que en las décadas de los ochenta y noventa vivó sus años de esplendor y encontró el amor del público masivo⁹².

La crítica especializada en cine, publicada en los medios de comunicación escritos, se profesionalizó. Ya no predominaba el entusiasmo optimista con cada estreno nacional. Al contrario, la crítica se mostró dura con la mayoría de películas colombianas y tajante con los problemas técnicos de estas. Ante películas como *Canaguaro* o *Cóndores...* la mayoría de críticos expresó elogios.

A partir de los setenta y sobre todo en los ochenta creció también el número de revistas y publicaciones especializadas.

⁹² La telenovela colombiana y el reconocimiento del público colombiano (lo que no logró el cine nacional) serán tratados en el capítulo 5.

Espectador

A principios de los setenta, el espectador colombiano de cine prácticamente no veía cine colombiano. Disfrutaba plenamente de las producciones extranjeras.

Con la avalancha de cortometrajes de mala calidad en los años del sobreprecio, comenzó a ganar terreno la idea de que el cine colombiano era de mala calidad. Los espectadores le tomaron animadversión a estos cortos.

Con la disminución de su poder económico en los setenta, los espectadores de menos ingresos fueron quedando fuera del espectáculo cinematográfico, que se concentró para espectadores de mejor posición económica.

En cambio, respondió con entusiasmo a las comedias picarescas de Nieto Roa, que hablaban de temas populares con gran poder de identificación para el gran público. Otro tipo de películas que le hubieran podido hablar de cerca sobre sus realidades, fueron inaccesibles por la censura o el cuello de botella de la exhibición.

Hacia el final del período, el espectador colombiano encontró películas, como *Rodrigo D. No Futuro*, que lo confrontaron con su realidad, y que produjeron todo tipo de debates y discusiones en diferentes escenarios y espacios sociales.

Iglesia

Si bien la Iglesia católica ya no se mostraba tan presente en los asuntos del Estado, al menos abiertamente, seguía teniendo influencia en la censura al cine gracias a su participación en las juntas de censura/calidad/clasificación. Sin embargo, otras esferas católicas influyeron positivamente en la producción de cine colombiano, como es el caso nombrado de ICODES.

2.5.5 Conclusiones del período

Si en lo político el final del Frente Nacional significó –a pesar de la apatía política dominante, de la poca legitimidad del Estado y del oligopolio de las élites– un tímido y creciente proceso de apertura política, en lo económico las decisiones continuaron en manos de los tecnócratas del capitalismo bajo los lineamientos de los organismos de crédito internacionales. De hecho, la nueva etapa de la modernización capitalista exigió

más apertura de los mercados, el abandono de las políticas de industrialización y el achicamiento de las funciones del Estado.

Tanto en los setenta como en los ochenta, se vio cómo estos ajustes, lejos de paliar las crisis, profundizaron los problemas de las clases menos favorecidas y aumentaron la desigualdad. Los intentos de algunos gobiernos de implementar reformas sociales, como sucedía desde el Frente Nacional, fueron muchas veces abortados por falta de presupuesto, por la guerra o por la ausencia de voluntad y maniobra políticas para enfrentar los intereses de las élites empresariales, de los terratenientes y de la banca internacional. Si la economía del país se sostuvo y le hizo el quite a las crisis que sí vivieron otros países de la región fue porque el creciente dinero del narcotráfico no dejó de ingresar a las economías legales.

Los sucesivos ajustes –y el clima político que, aunque estaba marcado por la represión, lentamente se abría a la participación democrática– provocaron un creciente descreimiento en el Estado como garante de derechos y un descontento social que repercutió en el aumento de la protesta por las clases trabajadoras y en el recrudecimiento de las acciones armadas de la insurgencia. Las respuestas de los gobiernos fueron la represión. Las acciones de las guerrillas, lejos de acercar la posibilidad de una verdadera revolución o cambio de paradigma, fueron la excusa para la estigmatización de la protesta social –además de la justificación del enorme gasto militar– y marcaron la agenda política del país que centraba sus preocupaciones en los sucesivos, cambiantes y caóticos diálogos de paz.

En ese contexto, la existencia de FOCINE es el reflejo de las contradicciones del país. Gracias al desmonte del Frente Nacional, Colombia vivió un nuevo aire pluralista en la esfera institucional que el reparto clientelista del poder frentenacionalista no permitía. Allí, se creó el espacio para que ciertas políticas públicas surgieran y tuvieran continuidad: de la Ley del sobreprecio a la fundación y sostenimiento de FOCINE.

No es poco significativo que haya sido en el seno de ICODES –una organización no gubernamental impulsada por sectores de la Iglesia y financiada por dineros del movimiento pastoral internacional– donde se realizó gran parte del trabajo de postproducción del cine marginal y donde surgió la fuerza para concertar la ley del sobreprecio. Los movimientos y los actores sociales que desde los sesenta se orientaron

a visibilizar la Colombia marginada ahora accedían a espacios institucionales y promovían políticas públicas.

Los gobiernos de los setenta atendieron la iniciativa –que no requería institucionalidad para el desarrollo de una cinematografía– de la Ley de sobreprecio. Pero, la falta de maniobra no gozó de ninguna partida presupuestaria. Crecía por fin la idea de que, sin la intervención del Estado, así fuera meramente en calidad de árbitro, era imposible el desarrollo de una cinematografía nacional, aunque todavía no se comprendía bien en qué consistía esa intervención estatal.

El nacimiento de FOCINE también se debió al empuje de movimientos sociales, gremiales y obreros del cine, a la iniciativa de la creciente cantidad de cineastas y productores y a la dinámica industrial que hizo posible el sobreprecio. Nació pues como una institución grande y polifuncional, pero en contradicción con el mandato económico que aconsejaba reducir el tamaño –las instituciones y sus funciones– del Estado.

Esa contradicción signó su destino. En sus primeros años, con un signo experimental, aún bajo el espíritu de las fuerzas que lo crearon, FOCINE propició un buen número de películas del cine político o militante que por fin podían construir reflexiones sobre la realidad social de Colombia con presupuesto y apoyo. Y también en esos años se hicieron presentes en FOCINE fuerzas censoras que buscaron impedir esa diversidad de voces, a veces bajo la presión de políticos, otras bajo la influencia de la Iglesia y otras por intereses comerciales.

La segunda versión de FOCINE, ya domesticado, obedeció a presiones de quienes no concebían que un ente estatal apoyara la expresión y el aprendizaje audiovisual de ciudadanos sin generar ganancias y a costa del erario público. FOCINE ya hacía ruido para muchos en un país con necesidades, supuestamente, más urgentes. Las reformas se orientaron a que la entidad ampliara su rentabilidad con la producción directa de largometrajes que acercaran al público masivo. El resultado fue un FOCINE más grande y burocratizado, menos abierto y más condescendiente con la censura. Si bien de su interior surgieron nuevos intentos de corregir el rumbo y de implementar controles al negocio de la distribución y la exhibición, lo cierto es que nunca tuvo el poder político suficiente para defender sus políticas y hacer cumplir las leyes que le daban sentido.

FOCINE estuvo siempre atravesado por la tensión entre quienes concebían que el estado debía incentivar la expresión cinematográfica como una forma de fortalecer la identidad nacional y quienes predicaban la eficiencia económica de las instituciones públicas, la reducción del Estado y el dominio del mercado como regulador natural de todas las actividades, incluyendo el cine. Es la tensión en la dinámica política-economía que fue una constante en la historia de Colombia de casi todo el siglo XX.

El final de FOCINE llega cuando esa segunda concepción del Estado se hace norma en la antesala de la implantación de las políticas neoliberales plenas. El caos político y la ingobernabilidad del país hacían todavía menos posible que los objetivos y las funciones de una entidad como FOCINE tuvieran alguna prioridad en el país.

2.6 Conclusiones

El análisis del acontecer de la cinematografía colombiana y su relación con el Estado y la historia del país, desde principios del siglo XX hasta el inicio de la década de los noventa, permite encontrar claves para comprender por qué el cine colombiano era como era en 1992 y allana el camino para comprender el proceso de creación de la Ley 814 de 2003 y lo que su promulgación significó.

Se puede establecer una clara relación entre los avatares y los conflictos históricos del país y el desarrollo de su cine. De hecho, se observa que el terriblemente conflictivo proceso de formación de Colombia como un estado nación moderno marcó los nacimientos, muertes y tropiezos del cine colombiano.

Ya desde la colonización española, el territorio de lo que hoy es Colombia se caracterizó por estar conformado por regiones aisladas por causa, entre otros, de la intrincada geografía y la dificultad de la comunicación. Desde la primera independencia en 1810, el reto fue siempre gobernar un territorio fragmentado e inasible en el que lograr una presencia real del Estado era casi imposible. Luego de las sucesivas guerras del siglo XIX, en las que el país se debatió entre adoptar un modelo centralista o un sistema federal que diera amplia autonomía a las regiones, se consolidó el centralismo con la Constitución de 1886 y el posterior triunfo de los conservadores en la Guerra de los Mil Días. Se constituyó, pues, un estado con epicentro en Bogotá al que siempre le

fue difícil gobernar las regiones y lograr que estas –tan heterogéneas– se identificaran con el poder de la fría y lejana Bogotá. La dificultad, por ejemplo, de ejercer gobierno en la lejana Panamá, fue también una de las causas de la separación de este territorio.

En ese contexto de fragmentación, el estado colombiano inició a comienzos del siglo XX, como muchos otros países, un proceso de modernización y consolidación del Estado-nación bajo el modelo capitalista. El proceso fue, como vimos, traumático y contradictorio. Una de las constantes de ese proceso de modernización capitalista fue la constante injerencia de los Estados Unidos en los asuntos colombianos. Ya sea mediante las ayudas de comienzos de siglo para paliar los efectos de la 1ª guerra Mundial y la Gran Depresión, pasando por su condición de aliado en la 2ª Guerra Mundial y en la posterior Guerra Fría –que, en Colombia, significó un conflicto armado de sesenta años– y llegando a fin del siglo en el contexto de la guerra contra las drogas, ese país ejerció enorme influencia sobre las decisiones políticas y económicas de Colombia.

Esta inequitativa alianza significó el alineamiento económico a todos los postulados de cómo debe llevarse adelante la economía de un país cuyo énfasis no sería industrial sino extractivo y agrícola. Ya desde mediados del siglo, como se subrayó, la economía del país fue dirigida por expertos tecnócratas formados en las universidades estadounidenses que, bajo plena convicción de su funcionamiento, aplicaron las recetas capitalistas de cada década y acataron siempre las recomendaciones de los organismos multilaterales de crédito.

Pero también hay que señalar que –alejándose de la actitud que culpabiliza siempre a la influencia externa– fue una constante el hecho de que los procesos de modernización capitalista se hayan dado sin las reformas políticas y sociales necesarias para un mejor funcionamiento en términos de equidad y participación democrática. Más allá de si se tratara de un gobierno liberal o conservador, las élites –ya sean terratenientes o empresariales– privilegiaron siempre sus intereses y privilegios y pugnaron por mantener el statu quo económico.

De allí se desprende que todo intento de reforma profunda –ya sea sobre la propiedad de la Tierra, sobre su productividad, sobre la distribución de la riqueza o sobre la ampliación de derechos y garantías laborales, por nombrar algunas– se haya visto truncado o mutilado. Salvo por los intentos de la *república liberal* de los años treinta, especialmente el primer gobierno de Alfonso López, el país no vio en el poder

central líderes reformistas que quisieran atacar las causas de las desigualdades y la pobreza. Aquellos que prometían serlo fueron asesinados cuando eran candidatos a la presidencia.

Las anteriores tensiones reflejan la contradicción tan referida ya de un país democrático y abierto en sus leyes, pero conservador en lo económico. No es una apreciación nueva ni exclusiva de un investigador; es de hecho un rasgo característico de los lugares comunes que explican la colombianidad el reconocer que se trata de un país “de demonios con leyes para ángeles”, que intenta solucionar siempre sus problemas por medio de leyes que nunca se terminan cumpliendo o, en el mejor de los casos, solo se aplican a los de ruana⁹³, es decir, los pobres.

Esas tensiones, nunca resueltas, sin duda marcaron el sino de un país atravesado por la violencia y la guerra. Luego de dos décadas de paz, a partir de los intentos de reforma de los años treinta Colombia entró en un ciclo de violencia, sobre todo en los campos, que, aunque tenía el trasfondo de una lucha bipartidista, siempre uno de los bandos gozó del apoyo oficial. Esa violencia institucional se agudizó en los años de *La Violencia* hasta desembocar en la guerra abierta del Estado contra las guerrillas. Bajo la consigna de la guerra contrainsurgente y posteriormente también la lucha antidrogas, las Fuerzas Armadas colombianas y todo el sistema de defensa demandaban del presupuesto nacional cinco o seis veces más de lo que se invertía en educación y salud. El estado permanente de guerra normalizó la violencia en Colombia y el tema de la paz siempre estuvo en la agenda política y mediática del país mientras los horrores marcaban a millones de víctimas.

Además de la violencia del Estado, hubo otras violencias difíciles y terribles en un país enormemente desigual⁹⁴. La explosión del narcotráfico terminó por criminalizar el país en medio de una guerra internacional contra las drogas que no pudo lidiar con la magnífica rentabilidad del negocio. El anhelo por el dinero fácil se arraigó en una sociedad llena de carencias mientras que sus tentáculos de corrupción llegaron a todos los estamentos del aparato del Estado.

⁹³ Prenda de lana, a modo de capa, que usan los campesinos colombianos de tierras frías, semejante al poncho peruano, chileno, boliviano o ecuatoriano.

⁹⁴ El índice Gini –que se usa para medir el nivel de desigualdad económica de los países– muestra a Colombia a fines de 2017 como uno de los 15 países más desiguales del mundo (Wikipedia, 2017).

Las consecuencias y pérdidas de tantos años de violencia son incalculables, pero es posible entender a partir de allí –y de la desigualdad estructural– todo tipo de carencias y necesidades sociales desatendidas en un contexto en el que la lucha social era una actividad de alto riesgo. La protesta reivindicativa de derechos fue estigmatizada y acusada de ser siempre estimulada por la guerrilla. Nunca hubo tolerancia política que permitiera que partidos de izquierda pudieran libremente conquistar a sus votantes. No fue posible el real ejercicio de la democracia y la disputa política casi nunca pudo evitar el uso de las armas.

Parece contradictorio que, a pesar de la violencia, el país mostrara una inusitada continuidad democrática –si se le compara con un buen número de países latinoamericanos, sobre todo en los años setenta y ochenta– gracias a una relativa estabilidad política e institucional. Pero podría decirse que tal estabilidad fue posible porque las élites controlaron el poder político y no por la ausencia de tensiones. A pesar de ello, la relativa estabilidad institucional que incluyó una cierta independencia de los poderes⁹⁵ y la existencia de una multitud de voces en la sociedad permitieron también que el Estado impulsara políticas y programas para la solución de los problemas de las mayorías.

En medio de estos escenarios, una necesidad poco prioritaria que tuvo el Estado colombiano en estos noventa años fue la de desarrollar y fortalecer la cinematografía del país. En un principio, por desconocimiento y falta de interés y luego mediante intentos fallidos teñidos de buenas intenciones, la voluntad política nunca fue suficiente para que el Estado asumiera un papel protagónico en el desarrollo continuado de su cinematografía. Esas debilidades estructurales descritas que atravesaron a Colombia en el siglo XX no ofrecían las condiciones para que el cine –una actividad que requiere el adelanto técnico que trae la modernización y cuyo carácter industrial requiere recursos y clientes con poder adquisitivo– se desarrollara con buena salud. Si se observan levemente los casos de Argentina y México –por ser las dos cinematografías latinoamericanas con más tradición e importancia, y también más dominantes en las audiencias de Colombia por más de cuarenta años– se observa que primero sucedió su consolidación como estados-nación antes de que explotaran sus cinematografías.

⁹⁵ Incluso en los años más fuertes de represión militar contra la militancia de izquierda y la guerrilla, hubo jueces que condenaron con penas superiores a los 25 años de prisión a militares de alto rango acusados de delitos de lesa humanidad como la desaparición forzada.

Al analizar la periodización propuesta en este texto sobre la historia del *dispositivo Cine Colombiano* hasta 1992, se encuentra que antes de la acción estatal decidida de 1971 es el surgimiento del cine marginal o militante –hecho que encontramos se puede llamar *profanación*– la emergencia que cambió la tendencia que traía e influyó decididamente en la producción de cine colombiano.

Sin el amparo del apoyo estatal –la Ley 9 de 1942 estaba vigente pero inoperante y exigía que el film beneficiado para las exenciones de impuestos tuviera la aprobación de la Junta de Censura– un buen número de cineastas se lanzó a filmar, impulsados por el compromiso de querer transmitir su visión del mundo mediante la imagen en movimiento. Esta fuerza logró que el cine colombiano por primera vez y en adelante ofreciera múltiples voces y sembró la semilla en varios directores de los setenta y ochenta.

Tal fenómeno fue por supuesto eco del espíritu de los años sesenta y de los cambios revolucionarios que sucedieron en muchos países. Para Latinoamérica fueron los años de la revolución cubana y su influencia, por un lado, y el consecuente recrudecimiento de la lucha anticomunista liderada por Estados Unidos, por el otro. En Colombia se dio el fortalecimiento de las ideas socialistas –la izquierda en el país había sido estructuralmente débil, entre otras razones por el marcado bipartidismo (Bushnell, 1994)– y es en este fervor cuando se desarrolló el cine político que, claro, tuvo que ser marginal al comienzo.

El embate de los movimientos de izquierda provocó un cine colombiano diferente, a pesar del desamparo estatal, y permitió una línea de cine político comprometido con la realidad de su entorno que llegaría incluso a influir decididamente en la creación de FOCINE, en franca contravía con la tendencia macroeconómica. La oposición cine industrial/cine marginal es elocuente para observar la polarización izquierda/derecha dominante en la Guerra Fría que, en el caso de las disputas económicas de Colombia se rastrea hacia atrás con la tensión liberal-conservador, y que es la misma disputa presente en las vicisitudes, por ejemplo, de la gestión de FOCINE.

En lo que sí estuvo siempre activa la acción del estado colombiano en relación con su cine fue en controlar los contenidos de las películas nacionales. La censura se hizo norma en el país. La preocupación sobre lo que se debía mostrar y lo que no se debía mostrar, es decir, sobre la imagen que se puede construir sobre el país para los

colombianos y para el exterior, estuvo presente en todos los gobiernos, tanto liberales como conservadores, en un claro afán por ocultar las tensiones de Colombia.

Esa situación creó, pues, una tendencia, desde los tempranos años diez del Siglo XX, que llevó a que el cine colombiano orientara su visión lejos del cuestionamiento y la reflexión sobre los conflictos de su realidad. Aunque el cine marginal marcó la excepción, esa regla no escrita continuó influyendo en la manera en que los cineastas colombianos encararon su propuesta cinematográfica, incluso hasta la era de FOCINE. En estos noventa años, fuera del movimiento del cine militante, toda esporádica película que quiso cuestionar hechos de la realidad colombiana y ejercer una crítica a ciertas situaciones de injusticia terminó estrellándose contra el muro de la censura moral, la censura oficial o la censura económica. El retorno cíclico de la censura y de las preocupaciones sobre “la imagen” del país que construyen las películas es un verdadero anacronismo.

Así mismo, cada política o intento excepcional de regulación o fomento al cine colombiano estuvo marcada por el desconocimiento del sector y la incapacidad de atacar las causas del problema –una constante en la política colombiana en todos los niveles– y terminó languideciendo cuando no fue directamente restringida o bloqueada. FOCINE no escapó de esta suerte, aunque, claro, su alcance fue mucho más importante que los intentos precedentes.

En ese contexto, no se puede ignorar la relación que hay entre la influencia de los Estados Unidos en los asuntos colombianos y la industria cinematográfica. Es sabido que las políticas internacionales de esta potencia buscan también proteger los intereses de sus compañías –entre ellas las llamadas *majors*, que son las grandes productoras y distribuidoras del cine de Hollywood– y estimular su crecimiento global, por no hablar de la influencia del cine norteamericano en el objetivo de expandir por el mundo su estilo de vida y su sistema de valores. Así, se puede relacionar el alineamiento continuado de Colombia a los modelos y políticas estadounidenses con las imposiciones de mercado de sus compañías distribuidoras de cine y sus consecuentes bloqueos, presiones y censuras.

Tampoco se puede ignorar el hecho de que dichas presiones fueron aceptadas por los exhibidores locales. Con la evidencia de que en el país, en relación con el cine, la verdadera industria cinematográfica ha sido la distribución y la exhibición, se entiende

que para una compañía como Cine Colombia, a pesar de ser una empresa nacional, ha primado siempre el interés de todo dueño de sala, que no es otra cosa que llenarla.

Las condiciones descritas pueden ser también una explicación de lo poco fluida, por decir lo menos, que ha sido la relación del cine colombiano con sus espectadores y su limitado alcance en la reflexión nacional de sus problemas. Se dibuja una tendencia que indica que, si se trata de entretenimiento, el público colombiano prefiere el cine norteamericano y cuando se trata de encontrar un vehículo de reflexión y pensamiento de las realidades propias, no es el cine nacional el que le ofrece estas posibilidades.

En una entrevista de 1990, el director Lisandro Duque (*El Escarabajo, Visa Usa, Los Niños Invisibles*) reflexiona, a propósito de la historia de violencia del país, sobre las consecuencias que tuvo para el país el hecho de que su cine no fuera vehículo de reflexión ante las duras realidades vividas como sí lo fue para varios países europeos después de las guerras mundiales.

Los únicos elementos deliberantes de la violencia en Colombia han sido los políticos, los artísticos no. Al arte siempre se le ha confinado a que no opine sobre política, a que no propale el tema de la violencia como si este fuera un coto privado de los que hacen política. Yo tengo la hipótesis de que en Europa el solo hecho de que la cinematografía haya sido un factor de reflexión sobre la primera y segunda guerras mundiales, el solo hecho de que haya habido una gran producción antibelicista ha significado en muchos sentidos un paso en firme para que las guerras no se reproduzcan. Entonces me pregunto, si en Colombia no nos hubiéramos podido ahorrar muchos factores de esta metástasis que hace crisis hoy en día de la violencia de los años 50. Yo me pregunto si no nos hubiéramos podido ahorrar muchos muertos, muchas desviaciones de nuestros procesos históricos si hubiéramos podido reflexionar como artistas libres ante grandes audiencias (Mejía, 1990, pág. 61).

3 De la Constitución a la Ley del Cine (1991-2003)

Este capítulo mantiene la dinámica del anterior respecto al abordaje del período desde tres perspectivas: la vida social y política del país; las acciones del Estado para el fomento del cine y el desarrollo de la actividad cinematográfica. A continuación, se observa cómo fue la dinámica del *dispositivo Cine Colombiano* en estos años de clara transición. Describe la etapa final del proceso que permite comprender cómo y por qué Colombia llegó a promulgar la Ley del Cine y a reglamentar un extenso sistema de fomento a su cinematografía. El período empieza con la expedición de la Constitución de 1991 y la casi simultánea desaparición de FOCINE en 1992 y termina en 2003, año de la promulgación de la Ley 814, o Ley del Cine⁹⁶.

Estos doce años conforman un período en el desarrollo del dispositivo porque fueron años en que el cine colombiano careció de un apoyo estatal serio y constante tras la liquidación de Focine y porque, en ese lapso, se puede seguir el hilo que relaciona la expedición de la nueva Carta Política con la revaloración de los asuntos culturales en Colombia que deriva en la promulgación de la Ley 397 de 1997, conocida como la Ley General de Cultura, madre de la Ley del Cine.

En este capítulo, se busca comprender cómo fue el proceso constituyente que desembocó en la nueva Constitución Política, cómo se inserta en la corriente global del

⁹⁶ El proceso de creación y concertación de la Ley del Cine y el análisis de esta se abordarán en el capítulo 4.

multiculturalismo y de las nuevas concepciones sobre las políticas culturales, cuáles son los rasgos de ese texto y qué efectos produjo en el país en el corto plazo. También se reflexiona sobre los alcances de la nueva Carta y su relación con el recrudecimiento de la violencia en los años del cambio de siglo.

Se analizará la forma como la Carta abrió el camino para la creación del Ministerio de Cultura y cómo este hecho reubica la cinematografía colombiana en un nuevo lugar con mayores posibilidades de desarrollo. Respecto al detalle de la creación de la Ley General de Cultura, se destacan las circunstancias políticas que produjeron la concertación para desarrollar los postulados de la Constitución en materia cultural y promulgar esa ley en 1997, proceso contradictorio y elocuente respecto a los asuntos sociales y políticos de Colombia.

En una lógica de contradicción, al mismo tiempo que se consagra una constitución orientada a conformar un Estado Social de Derecho, el país entra de lleno al neoliberalismo. Entonces, esta realidad económica afecta la actividad cinematográfica principalmente porque deja al cine colombiano al vaivén de las leyes del mercado y porque produce una crisis económica que acentúa la reducción de asistencia de espectadores a las salas con el consecuente recrudecimiento del oligopolio de las distribuidoras norteamericanas, conocidas como las *majors*.

Por último, tras la construcción de estos escenarios, se recorre la actividad cinematográfica en Colombia durante los años referidos, lo que es posible gracias a las coproducciones y a la iniciativa privada, aunque no impulsa una dinámica industrial, incluyendo la escasa pero decisiva influencia de instituciones del Estado (el naciente Ministerio de Cultura, la televisión pública y otros entes regionales), la llegada del video digital como alternativa creativa y los debates éticos y estéticos sobre las películas de esos años serían centrales en el siguiente quinquenio.

3.1 El País

Como señalamos en el capítulo anterior, la Colombia de fines de los años ochenta era un país que enfrentaba una profunda crisis institucional. Se tenía la percepción de que los violentos habían impuesto su ley ante un sistema político decadente. Según

palabras de Marco Palacios: “la crisis nacional se planteó en estos términos: la clase dirigente del Estado estaba literalmente amenazada de muerte. Tres candidatos presidenciales abatidos por gatilleros del narcotráfico eran la prueba de que Colombia iba derecho al abismo” (Palacios, 2003, pág. 334). En ese contexto, se inició un proceso que terminaría en la redacción de una nueva Constitución Política, uno de los acontecimientos más importantes de Colombia en su historia.

Según el historiador Jorge Orlando Melo, la Constitución que regía el país desde 1886, la más duradera de Latinoamérica, sobrevivió tanto tiempo porque, a partir de 1949, prácticamente dejó de aplicarse para dar paso a un permanente Estado de sitio. En ese sentido, uno de los objetivos de cualquier ordenamiento legal, el de proveer estabilidad política para la convivencia pacífica, había fracasado. La imposibilidad de la oposición política dio paso a la oposición armada, que terminó por desvirtuar la disputa democrática y generalizó la idea en “...importantes sectores de opinión, intelectuales y universitarios, dirigentes sociales y sindicales, [de] que la democracia colombiana era excluyente y limitada, y que eso explicaba o justificaba la violencia y la Guerrilla” (Melo, 2011).

La situación que se vivía entre 1988 y 1989 crea la sensación de que las bases del sistema político del país se derrumbaban. Empieza entonces un proceso constituyente que, según algunos historiadores, fue más importante que el resultado, la nueva Carta Política (Palacios, 2003).

3.1.1 La nueva Constitución

Conviene recordar que, en los primeros años de la constitución, algunos sectores conservadores sostenían que no se trataba de una nueva Constitución sino de una reforma constitucional, porque querían aferrarse a la vieja constitución de Caro y Núñez. Pero los principios que animaron la redacción del nuevo texto y la forma del proceso constituyente fueron inéditos en el país y constituyeron un nuevo Estado.

El proceso constituyente

Las primeras voces que pidieron una asamblea constituyente fueron los guerrilleros del M-19 mientras negociaban el fin de su lucha armada con el gobierno de Virgilio Barco. Planteaban la idea como una forma de diversificar la democracia con la

participación de otros partidos políticos. La propuesta no fue aceptada por el gobierno porque temía que una consulta abierta fuera tomada por las mafias para prohibir la extradición (Constitución, s.f.).

La Constitución de 1886 prohibía ser modificada por fuera del ámbito del Congreso, pero en 1988 el presidente Barco revivió la idea de una constituyente convocando a un plebiscito para derogar esta prohibición mientras se fortalecía el nuevo Estatuto para la defensa de la democracia como principal arma contra los narcos (Cardona, 2011). La propuesta produjo un entusiasmo que pronto se extinguió cuando los partidos políticos y los congresistas hicieron un pacto de conveniencia en el que acordaron que toda reforma debía indefectiblemente pasar por el parlamento (Cardona, 2011). A la desilusión de muchos se sumaron los asesinatos de líderes, políticos, candidatos presidenciales y ministros del gobierno.

El M-19 –que mientras dialogaba con el gobierno continuaba haciendo la guerra– usó el secuestro del político conservador Álvaro Gómez Hurtado como plataforma política para seguir haciendo sus demandas, entre ellas la convocatoria constituyente. El presidente Barco, por su parte, buscó otra alternativa y presentó ante el Congreso un proyecto de reforma estructural que limitara el estado de sitio –aún vigente–, ampliara los mecanismos de participación ciudadana y creara nuevos organismos judiciales más modernos y democráticos (Cardona, 2011). El proyecto fue abortado por el mismo gobierno bajo sospecha de infiltración de los narcos, ante la imposibilidad de garantizar una elección sin presiones armadas, cuando en último debate algunos parlamentarios quisieron añadir un pequeño artículo que buscaba realizar un referendo para que el electorado decidiera sobre la extradición (Cardona, 2011).

En ese momento, algunos grupos de estudiantes universitarios –principalmente de universidades privadas– iniciaron un espontáneo movimiento que comenzó como expresión de la indignación y terminó en un proceso democrático sin precedentes en el país.

La indignación pasó a la acción tras el asesinato del candidato presidencial Luis Carlos Galán que, como ya se señaló, encarnaba las esperanzas de las mayorías por recuperar al país de las garras del crimen organizado. Miles de jóvenes salieron a la que se llamó Marcha del Silencio en repudio al magnicidio. A partir de allí, el movimiento creció en el país reclutando estudiantes de las principales ciudades sin saber cuáles eran

las metas concretas. Se pensaba que era necesaria una reforma constitucional y la idea que penetró el movimiento para modificar una constitución inmodificable fue la de “...tomarse las urnas para una expresión soberana del pueblo con un voto extrainstitucional” (El País, 2011).

Bajo esa idea, nació el Movimiento de la Séptima Papeleta, así llamado pues el objetivo era introducir un séptimo voto en las elecciones del 11 de marzo de 1990 – además de los otros seis votos que elegirían senadores y otros cargos– que preguntara a los electores si querían una reforma constitucional. Aunque la Registraduría Nacional – el ente que se encarga de expedir los documentos de identidad, organizar las elecciones y realizar los escrutinios– no consideró esta iniciativa como una elección oficial y por tanto no distribuyó las papeletas ni contabilizó los votos (en algunos casos los movimientos estudiantiles tuvieron que instruir a las personas de cómo confeccionar los votos), la elección fue un éxito. El escrutinio realizado por los colectivos de estudiantes arrojó un resultado de dos millones de votos (El País, 2011).

Este mandato le dio el respaldo necesario al presidente Barco que al poco tiempo decretó un estado de excepción que obligaba a la Registraduría, para las elecciones presidenciales de mayo de 1990, a contabilizar los votos de lo que sería una nueva papeleta que preguntaba concretamente al electorado si quería o no una Asamblea Nacional Constituyente. El visto bueno que dio la Corte Suprema allanó el camino para que este proyecto no sólo reformara la Constitución de 1886, sino que creara una nueva.

Los cinco millones de votos que obtuvo la iniciativa consolidaron lo que hasta hace poco parecía una ilusión. Ximena Palau, Una líder del movimiento estudiantil así lo recuerda veinte años después:

Todo el mundo votó. Ese fue un día inolvidable para los jóvenes del país, que por primera vez sentimos la satisfacción de ser importantes. (...) Parecía inverosímil lograr que se convocara una Asamblea Constituyente y más, promovida por un movimiento estudiantil (El País, 2011).

El nuevo presidente, César Gaviria –elegido gracias a que se perfiló como el heredero de las banderas del asesinado Luis Carlos Galán– no dudó en decretar un nuevo estado de excepción para convocar comicios para elegir los miembros de la Asamblea Constituyente.

Entre tanto, comenzaba a tomar una importancia inesperada en este proceso el M-19. Después del duro revés ocasionado por la tragedia del Palacio de Justicia y de estar prácticamente derrotados militarmente hacia 1988, pudo fortalecer su plataforma política durante los diálogos de paz con el presidente Barco. No por coincidencia, la fecha elegida para la entrega definitiva de armas fue el 8 de marzo de 1990, tres días antes de las elecciones de la Séptima Papeleta. Ya establecidos como el grupo político Alianza Democrática M19, ganaron simpatía en una parte importante de la población que los veía como alternativa a los ya decadentes, aunque aún en el poder, partidos Liberal y Conservador. El terrible asesinato de su candidato presidencial, Carlos Pizarro, no fue impedimento para hacer elegir una importante bancada en las elecciones para la Asamblea Nacional Constituyente. La AD-M19 estaba ahora en un lugar privilegiado para escribir las nuevas reglas de la organización política de Colombia.

La participación electoral en la elección de los miembros de la Asamblea Constituyente fue una de las más bajas de la historia (Palacios, 2003) en un país tradicionalmente abstencionista. Un 25% del electorado concurrió a las urnas. Dieron la sorpresa la AD-M19 (19 curules) y el Movimiento de Salvación Nacional del líder exsecuestrado, de tradición conservadora pero en creciente progresismo, Álvaro Gómez Hurtado (11 curules). El Partido Liberal obtuvo 24 curules y ante la alianza de los dos primeros, perdió la mayoría (Palacios, 2003).

El historiador Marco Palacios explica la escasa participación electoral por la falta de interés de las mayorías y sobre todo por la incredulidad que este proceso suscitaba. Además, los partidos políticos tradicionales acusaban al gobierno de usar el proceso constituyente como propaganda a favor. Sin embargo, la elección permitió por primera vez la participación política "...de sectores sociales hasta entonces relegados y suplantados por el monopolio de representación asumido por la clase política bipartidista: indígenas, sindicalistas, guerrilleros y voceros de nuevos movimientos sociales y religiosos" (Palacios, 2003, pág. 334).

Jorge Orlando Melo resume lo que significó este proceso para el país de la siguiente forma:

La convocatoria de la Asamblea Constituyente en 1990, que violó formalmente la constitución anterior, fue un triunfo de la voluntad de encontrar nuevas bases de consenso para la democracia, compartida por los presidentes Barco y Gaviria, por

las guerrillas que aceptaron la paz, y por muchos dirigentes tradicionales, y permitió redefinir las condiciones de funcionamiento de la política (Melo, 2011, pág. web).

A los pocos días de instalada la Asamblea, la esperanza de paz llevó a otros grupos guerrilleros como el EPL, el PRT y el Quintín Lame, que ya venían dialogando con gobiernos anteriores, a abandonar las armas ante la plenaria de la asamblea (Cardona, 2011). “La Constituyente del 91 fue la oportunidad para que estos grupos abandonaran la lucha armada, a condición de participar, de manera activa, en la transformación de la sociedad por cauces institucionales” (Orjuela, 2011).

Tras haber revocado el Congreso elegido hacía menos de dos años, la Asamblea Nacional Constituyente promulgó el 4 de julio de 1991 la nueva Constitución Política de Colombia. Marco Palacios, escéptico ante las publicitadas bondades del proceso constituyente, resume el espíritu que lo acompañó y uno de los nuevos principios de la nueva Carta Política.

Siguiendo las oleadas de una opinión pública agobiada por la violencia y la corrupción, los Constituyentes decidieron formular preceptos constitucionales para que líderes honestos y competentes pudieran gobernar el Estado, asegurar la paz, liquidar la impunidad y ensanchar los ámbitos de la democracia. Sin mayor discernimiento se dijo que en Colombia “estaba superada la democracia representativa”. Llegaba la hora de instalar en el país la “democracia participativa” (Palacios, 2003, pág. 333).

La Constitución de 1991 y la resignificación de los asuntos culturales

Se podría decir a grandes rasgos que la Constitución de 1991 amplió la democracia, relegitimó el Estado y creó herramientas para la búsqueda de mayor equidad. Uno de sus acentos estuvo en determinar como prioridad para el Estado la consagración de los derechos humanos y la creación de los mecanismos para protegerlos (Constitución, s.f.). En esa línea, reconoció por primera vez de manera oficial a Colombia como un país pluriétnico y multicultural, esencialmente diverso y rico. La riqueza cultural del país tomaba pues importancia central:

El ordenamiento constitucional de 1991 puso a la cultura como uno de los elementos centrales del concepto de Nación y diversidad. Le asignó al Estado la obligación de fomentar e incentivar las manifestaciones culturales y a ofrecer

estímulos especiales a quienes ejerzan actividades relacionadas (Conpes 3659, 2010).

El principio de respeto a la diversidad y a las minorías llevó a reconocer los derechos de los grupos indígenas y afrodescendientes a autogobernarse según sus costumbres y establecer autoridad en sus territorios, reconocidos como entidades político administrativas del Estado (Orjuela, 2011). Representantes de unos y otros llegaron por primera vez al Congreso a través de las circunscripciones propias que creó la nueva constitución. En esa línea, se decretó libertad de cultos y se afianzó la equidad de género.

En este reconocimiento explícito de la nación colombiana como esencialmente diversa –que rompió la concepción de la Constitución de 1886 de un país católico– puede verse, además de la marca de un proceso democrático incluyente, la influencia del llamado multiculturalismo que empezó a tomar auge en la década de los ochenta. Más allá de cómo se entienda el multiculturalismo –una nueva ideología que busca reemplazar las corrientes renovadoras de derechos de los años sesenta; una corriente de pensamiento que entiende la diversidad cultural de los pueblos y acepta la igualdad entre ellos; un proyecto político que intenta ampliar los derechos de las minorías de una nación o simplemente de una forma de describir una situación dada como es la diversidad cultural en Colombia– lo destacable es que en muy pocos casos, incluso ya bien entrado el siglo XXI, estas concepciones han sido elevadas a niveles constitucionales (Velasco, 2000). En Colombia sí sucedió con la Constitución de 1991.

Este cambio en las concepciones acerca de las políticas sobre cultura, según Jesús Martín-Barbero, había iniciado en la década de los setenta. Según su análisis del conjunto latinoamericano, la actitud de los Estados en relación con las políticas culturales se puede estudiar en tres etapas. La primera, entre los años treinta y sesenta, muestra –como ya se trató en el capítulo 2– un proceso acelerado de modernización y consolidación de la nación y por lo tanto un esfuerzo de los Estados por usar los ya existentes medios masivos de comunicación (principalmente el cine y la radio) como mecanismos de uniformización y homogenización cultural. En ese sentido “la dinámica de la política cultural venía así a plasmarse sobre la de la economía política” (Martín-Barbero, 1987, pág. 168). A partir de los sesenta, se instala el proyecto *desarrollista* que muestra cómo los poderes hegemónicos construyen discursos masivos para que los

“pobres sueñen el mismo sueño que los ricos” (Martín-Barbero, 1987, pág. 179). Así, lo económico desplazó lo político de los medios. Una tercera etapa consistiría en la transnacionalización de ese proceso a partir de los años ochenta.

Pero de manera paralela y reactiva, argumenta Martín-Barbero, en los años setenta, ciertos sectores sociales –casi siempre de izquierda– comenzaron a reproblematicar el tema de la identidad y las acciones estatales en torno a la cultura. Ese replanteamiento del asunto de la identidad cultural surgió como reacción al proceso de uniformización cultural global y como manera de reivindicar la diversidad cultural en los países de la región, negada o minimizada en los largos procesos de modernización y consolidación de los proyectos nacionales. Este proceso se acompañó de un redescubrimiento de lo popular y por tanto de un entendimiento de los asuntos culturales desde otra óptica, la comunicativa:

Pensar los procesos de comunicación desde ahí, desde la cultura, significa dejar de pensarlos desde las disciplinas y desde los medios. Significa romper con la seguridad que proporcionaba la reducción de la problemática de comunicación a la de las tecnologías (Martín-Barbero, 1987, pág. 227).

Este espíritu penetró el nuevo texto constitucional.

Balance posterior

Entre las reformas más destacadas de la nueva Carta se encuentra la creación de nuevas instituciones que fortalecieron las tres ramas del poder público. Tal vez fue el poder Judicial el que se vio más fortalecido; ganó autonomía y la capacidad de defender y profundizar con el tiempo el espíritu de la nueva Carta. La creación de la Corte Constitucional fue clave en esos objetivos. También se destaca la consagración de los derechos de los niños como prevalecientes sobre los derechos de los demás y la ampliación de los mecanismos de participación democrática a nivel local, regional y nacional con herramientas como la acción de tutela, las revocatorias de mandato y las consultas (referendos) regionales y locales (Constitución, s.f.).

Gracias a la perspectiva del tiempo, podemos recoger los análisis de varios académicos que en años recientes han realizado sobre las bondades y defectos de la Constitución de 1991.

Jorge Orlando Melo hizo un balance en el año 2011, veinte años después. Para evaluarla, sintetiza los ideales fundamentales que soportan la concepción de la Carta del 91.

Estos ideales se resumieron en la expresión de “Estado social de derecho” y en el campo político en el ideal de “democracia participativa”. (...) La idea de un “Estado social de derecho” fue una reformulación de la visión escolástica, que ve la sociedad como un organismo que debe buscar el bien común (Melo, 2011, pág. web).

Para él, los tres grandes objetivos de la Constitución, determinados por las necesidades del país en ese momento, se resumían en la búsqueda de a) afianzar la legitimidad de la democracia, b) fortalecer la capacidad del Estado para combatir las guerrillas y disminuir la violencia y c) incrementar la capacidad del Estado para responder a las necesidades sociales y económicas de los ciudadanos (Melo, 2011).

Melo reconoce que se logró transformar la cultura política del país y observa que los ciudadanos sienten hoy que tienen un poder efectivo para tomar decisiones y tener control político. Pero critica el hecho de que sea una clase de “sabios de la colectividad”, los jueces, quienes definan y decidan sobre los derechos de los ciudadanos. Así, el bienestar de la sociedad es otorgado por el conjunto social y no surge de la acción individual y colectiva de los ciudadanos. En ese sentido, y con el consecuente hecho de que se prioriza la solución judicial de los problemas, la participación política –tan aclamada como una de las banderas de la nueva Constitución– se debilitó. En resumen:

La constitución relegitimó la democracia como sistema político, pero dejó la igualdad de derechos sociales en manos de un Estado paternalista. El Estado central se oxigenó, pero los poderes locales siguen en manos oscuras. La democracia es más participativa, pero los ciudadanos participan muy poco (Melo, 2011, pág. web).

Palacio reconoció en 1995 que gracias a la nueva Constitución, la tecnocracia de economistas tantas veces mencionada había por fin encontrado una oposición seria. Pero vaticinó que ese hecho podría agudizar “...la disputa entre los tecnócratas, que legislan sobre el modelo del mercado, y los tribunales, imbuidos del derecho continental europeo, más socialdemócrata que neoliberal (Palacios, 2003, pág. 339).

Otros críticos más radicales, como el profesor Óscar Mejía, señala la Constitución del 91 no como el producto de un consenso general sino como un acuerdo de las mayorías y por lo tanto carente de la legitimidad política universal que se necesita para lograr la estabilidad social. Esta fractura, según su observación, se observa en el hecho de que las élites nacionales hayan finalmente cerrado filas en torno a la nueva constitución, dejando por fuera a los protagonistas del conflicto armado que no entraron en el pacto (Mejía-Quintana).

A pesar de que Melo sostiene que las reformas democráticas de la Constitución acabaron con la justificación de la lucha armada (Melo, 2011), las tensiones descritas por Palacio y Mejía podrían explicar por qué Colombia continuaría siendo un país violento, desilusionando a los que consideraban a la Constitución del 91 como un pacto de paz. Veremos a continuación cómo fue la década siguiente y cómo se recrudeció la guerra.

3.1.2 Lo político, lo social y lo económico (1991-2003)

Mientras en lo político Colombia veía importantes reformas que orientaban el Estado hacia un modelo democrático e incluyente, en lo económico el país entraba a la era neoliberal. El hecho de que sea el gobierno el que impulse una nueva constitución garantista de derechos mientras adelanta la implantación de un modelo económico orientado a la no regulación y a la reducción del Estado podría ser para algunos la evidencia de la contradicción entre leyes y economía que hemos señalado. Otra interpretación podría ser que ambos fenómenos son parte de un mismo relato que se instaló en el mundo capitalista a fines de los años ochenta cuando se creó una economía global bajo el signo de la libertad y el respeto por la diversidad cultural con el llamado multiculturalismo. La libertad era también pues libertad de mercados.

El presidente Gaviria y quienes pensaban como él lograron imponerse en la Asamblea Constituyente y fuera de ella, sobre las fuerzas más progresistas que pugnaban por establecer un modelo económico “...sensible a las necesidades sociales de la gran mayoría de la población colombiana” (Orjuela, 2011). Así, empezó lo que se conoció como la “apertura económica”.

Más allá del proceso constituyente, Gaviria fue reduciendo el proyecto de democratización y modernización de las instituciones a la aplicación, apresurada en algunos casos, dogmática y compulsiva en todos, de la llamada <reestructuración económica>: apertura o liberalización (comercio exterior, inversión extranjera y sector financiero), privatización (todo tipo de empresas y bancos estatales, fondos de la seguridad social y algunos servicios) y la descentralización fiscal. En esta visión prevaleció como valor central la preservación de la estabilidad económica (Palacios, 2003, pág. 341).

Las consecuencias de esta apertura no fueron diferentes a las sufridas por la mayoría de los países de la región. Ya en 1998, se empezó a desencadenar una crisis que afectaría profundamente a Colombia, llevando los índices de pobreza a sus récords históricos. Las causas de dicha crisis, según el Banco de la República, fueron originadas por la desregulación financiera, entre otros asuntos micro y macroeconómicos (Uribe, 2008).

En 1994, llegaría a la presidencia un nuevo presidente liberal, Ernesto Samper, con la promesa de adelantar en el país un Salto Social que redujera la desigualdad y orientara el país hacia la justicia y el bien común. Esta política social, consignada en el Plan Nacional de Desarrollo de 1995, planteaba un nuevo modelo alternativo de desarrollo humano que concebía un *nuevo ciudadano* más productivo en lo económico, más solidario en lo social, más participativo en lo político, más integrado en lo cultural y más pacífico. Promovía el principio de que la dinámica de concertación tendría que ir imponiéndose a la dinámica de conflicto y reconocía que el crecimiento económico está atado a la acumulación de capital social y que el desarrollo debe abarcar las dimensiones materiales, espirituales y trascendentales de las personas (Ley 188 de 1995, junio 2).

Pero a los pocos meses de gobierno, el candidato perdedor, el conservador Andrés Pastrana, reveló pruebas sobre los apoyos financieros de narcotraficantes del Cartel de Cali a la campaña de Samper. El proceso judicial que se inició por esa causa, conocido como el Proceso 8.000, involucró a funcionarios y senadores, además por supuesto al presidente y sus asesores. Finalmente, Samper saldría absuelto pero gran parte de su gestión fue absorbida por el escándalo que terminó por frustrar sus planes de gobierno (Palacios, 2003).

Los narcos

Para algunos, el hecho de que la nueva Constitución haya prohibido la extradición de colombianos fue una victoria de las mafias del tráfico de drogas, lideradas por Pablo Escobar, que presumiblemente habría usado su poder sobre algunos constituyentes (Semana, 1996). Para otros, fue un acto de defensa a la soberanía judicial colombiana que tendría que ser capaz de juzgar primero a sus criminales antes de que vayan a responder ante la justicia de otro país (Constitución, s.f.). Para Marco Palacios, fue más bien una concesión de las clases medias y de los constituyentes a cambio de paz y seguridad (Palacios, 2003). Lo cierto es que tan pronto el artículo fue incluido en el texto constitucional, Escobar se entregó a la justicia acogiéndose a la política de sometimiento del presidente Gaviria. Fue recluido en una cárcel-mansión, construida por él mismo, donde continuó al mando de las redes de la cocaína (Cardona, 2011). Cuando se destapó el escándalo, escapó y luego de varios meses de intensa persecución de sus enemigos del crimen y las fuerzas policiales colombianas y estadounidenses, fue abatido a tiros. Fue el inicio del fin de los grandes carteles de la droga. Los narcotraficantes aprenderían a continuar sus exportaciones de cocaína sin llamar la atención.

La muerte de Pablo Escobar marcó, eso sí, el final de una peculiar forma de combinar política, drogas y terror. A fin de cuentas, este hombre fue producto de ese conglomerado abigarrado, desordenado y desigual que es la ciudad colombiana de la segunda mitad del siglo xx, nuevo teatro de acumulación capitalista, pero también de cultura violenta (Palacios, 2003, pág. 343).

La extradición de colombianos sería reactivada en 1996, la primera reforma efectuada sobre la Carta del 91.

La guerra escala y los diálogos fracasan

Todos aquellos que en 1991 tenían ilusiones de estar viviendo el inicio de una era de paz —esperanzados por el mandato expreso hacia la búsqueda de la paz que dio la nueva constitución al Estado— sufrieron la decepción con el pasar de los años. Las guerrillas más poderosas —el ELN y especialmente las FARC— seguían alzados en armas contra el Estado mientras los grupos paramilitares de extrema derecha ganaban cada vez más poder territorial y militar de la mano de sus aliados, los narcotraficantes.

El diálogo con las FARC fue roto por el presidente Gaviria por los mismos días de la Constituyente. El proceso de paz que venía del presidente Barco estaba plagado de desconfianza e incumplimientos al cese al fuego. Además, el exterminio de la UP había minado el posible camino que veían las guerrillas de llevar sus ideas a la arena institucional. Tuvieron que pasar siete años para que nuevamente se hablara de diálogos de paz.⁹⁷ Fue en 1998, alrededor de la campaña presidencial. Los dos candidatos de la segunda vuelta prometían que la búsqueda de la paz con la guerrilla sería su prioridad, en consonancia con un movimiento social por la paz que en 1997 llevó a millones a las calles para rechazar la violencia y apoyar una salida negociada al conflicto armado (Verdad Abierta, 2012).

Las FARC habían crecido hasta límites insospechados años atrás. Habían pasado de la guerra de guerrillas a la guerra de posiciones y para ese año ya controlaban completamente extensas zonas remotas de Colombia en donde el Estado no hacía presencia. Habían también propinado fuertes golpes contra las Fuerzas Armadas, incluyendo tomas de bases militares y el secuestro de centenares de militares y policías. A comienzos de 1998 llegaron a tomarse por tres días una capital departamental, la ciudad de Mitú en el amazónico departamento del Vaupés. Infundían su temor en todo el país secuestrando ciudadanos del común a través de sus retenes “sorpresa” en las carreteras o extorsionándolos con el cobro de su “impuesto de guerra”.

En medio de esa situación, el nuevo presidente, Andrés Pastrana, tan pronto asumió el cargo, inició los preparativos para un nuevo proceso de paz, esta vez desarrollado dentro del país en una zona desmilitarizada del tamaño de Suiza, condición exigida por las FARC (El Tiempo, 2010).

Prácticamente todo el gobierno de Pastrana fue absorbido por los Diálogos.

(...) A pesar de las expectativas y esperanzas puestas en este proceso, el contexto en el que se desarrollaron las conversaciones en El Caguán siempre fue muy complejo y tenso. Durante los años de negociación la agenda fue difícil de desarrollar y avanzó muy lentamente, debido a diversos obstáculos ocasionados por graves incidentes que hirieron la confianza de las dos partes (Centromemoria, 2012).

⁹⁷ Para mayor información sobre los diálogos de paz de los diferentes gobiernos con las Farc, léase Claudia López, ¡Adiós a las Farc! ¿Y ahora qué? (López, 2017)

Pasaron tres años en discusiones de procedimiento que impidieron llegar a las negociaciones propiamente dichas. El país se impacientaba con la situación mientras veía cómo las FARC lanzaban una fortísima ofensiva por todo el territorio colombiano. En febrero de 2002, a pocos meses del fin de su gobierno, Pastrana dio por terminados los diálogos mientras la mayoría de los colombianos dejaban de creer en el diálogo y animaban la idea de vencer a la guerrilla por vía militar (El Tiempo, 2010).

Algunos acusaron a las FARC de haber ralentizado los diálogos como una estrategia para fortalecerse y catapultar su capacidad de guerra desde la zona de distensión. Otros acusan al gobierno del fracaso:

En contraste con gobiernos anteriores, y como consecuencia de la búsqueda de hechos de paz concretos, no existió una “elaboración política y programática” que le diera coherencia y dirección a la política de paz planteada, entre otras cosas, porque inicialmente no estaba presupuestada como aspecto central de su gobierno y luego porque se asumió como hecho político para posicionar la campaña electoral (Verdad Abierta, 2012).

De manera paralela a la búsqueda de la paz, Pastrana se encargó de asegurar una ayuda de los Estados Unidos conocida como el Plan Colombia –una especie de Plan Marshall para Colombia– que, aunque era presentado como un plan integral, en su mayoría se trató de ayuda militar. Los Estados Unidos consideraban que Colombia estaba cerca de ser un estado fallido y con el manifiesto objetivo de ayudar al reforzamiento de la institucionalidad colombiana priorizaron la ayuda militar para combatir la insurgencia y luchar contra el narcotráfico (Martínez, 2016).

El fracaso de los diálogos con unas FARC poderosas, sumado a la modernización y la expansión de las Fuerzas Armadas colombianas que se daba gracias al Plan Colombia, hacía prever vientos una guerra más intensa. Así lo hacía Marco Palacios en 2002:

La actual reedición de viejos preceptos contrainsurgentes, a la sombra del Plan Colombia, y con un ejército más eficaz, ha provocado el repliegue táctico de las FARC después del colapso del proceso de paz del presidente Pastrana a comienzos del 2002. Si el repliegue se prolonga, entonces, quizás, haya una posibilidad de volver a negociar con una guerrilla debilitada internamente. Si la presión militar sobre la guerrilla viene acompañada, como ha ocurrido históricamente, de una

presión sobre la población civil de los entornos, entonces es probable que el conflicto prosiga dentro de los parámetros de “baja intensidad” que, como han subrayado algunos especialistas, son “parte del paisaje colombiano” (Palacios, 2003, pág. 358).

Sucedió lo segundo⁹⁸. Ya eran tiempos posteriores al 11 de septiembre de 2001 y en el nuevo discurso internacional de la guerra contra el terrorismo, no cabían las guerrillas. En ese contexto, en el año 2002, gana la presidencia el antioqueño Álvaro Uribe –un hombre más cercano al mundo de las grandes haciendas que a la clase alta urbana– bajo la promesa de “acabar a las Farc” (Semana, 2002). Con su discurso guerrillero y populista logró captar a las mayorías que odiaban cada vez más a la guerrilla y, después de tres años y medio de negociaciones fallidas, creían que la única forma de terminar el problema era con bombas (Semana, 2002).

En poco tiempo, Uribe desplegó una fuerte ofensiva militar que efectivamente hizo replegar a la guerrilla. Los ciudadanos pudieron circular con tranquilidad por las rutas del país y respiraron una sensación aparente de tranquilidad. Pero lo peor estaba por venir. Los grupos de autodefensas o paramilitares ya eran ejércitos de decenas de miles de hombres.

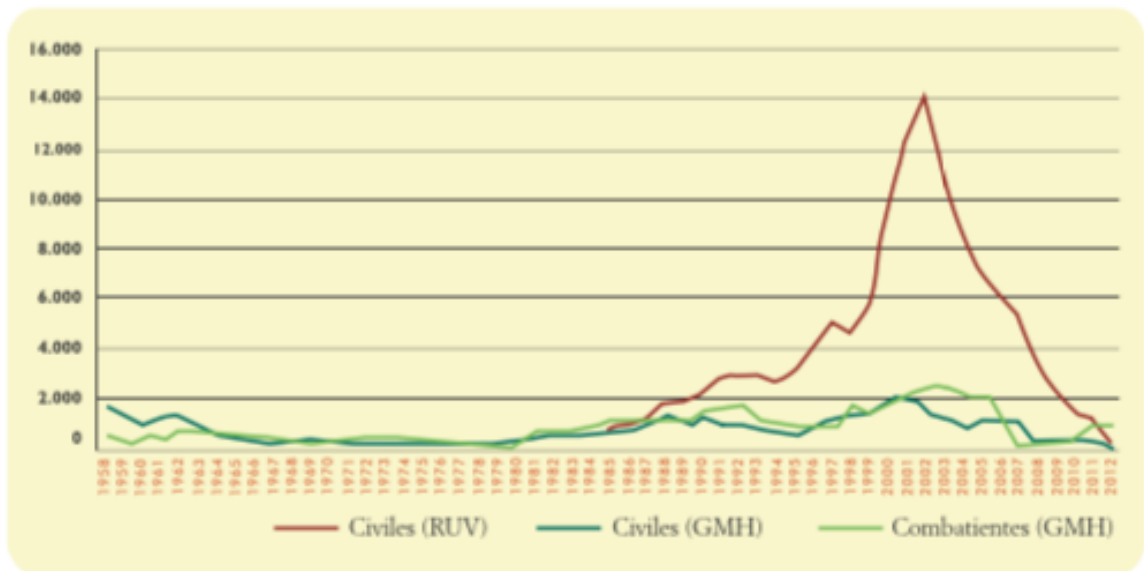
El mismo Uribe, siendo gobernador de Antioquia, había apoyado la legalización y la conformación de cooperativas de vigilancia, conocidas como las CONVIVIR, que terminaron siendo lo mismo que los grupos paramilitares armados. El auge militar de las FARC en los noventa hizo que los grandes terratenientes –muchos de ellos también narcotraficantes– impulsaran una ofensiva militar sin precedentes contra la guerrilla con el objetivo de erradicarla de sus territorios y exterminarla si era preciso. Tales objetivos lograron una cohesión de los grupos bajo un único mando nacional. Fueron los años de terror de las Autodefensas Unidas de Colombia –AUC–. Con el apoyo secreto de agentes del estado, especialmente de las Fuerzas Armadas (de allí el nombre de paramilitares) y financiados por el tráfico de cocaína, las AUC sí fueron efectivas en desplazar territorialmente a las guerrillas. Pero lejos de efectuar acciones exclusivas de autodefensa, los paramilitares perpetraron todo tipo de crímenes contra la población,

⁹⁸ Para que las FARC volvieran a sentarse a dialogar con el gobierno hubo que esperar hasta el año 2012. Ese proceso sí llevó a las FARC a deponer las armas en 2017.

desplazaron cientos de miles de familias para quedarse con sus tierras y penetraron todas las instancias del Estado para absorber sus rentas.

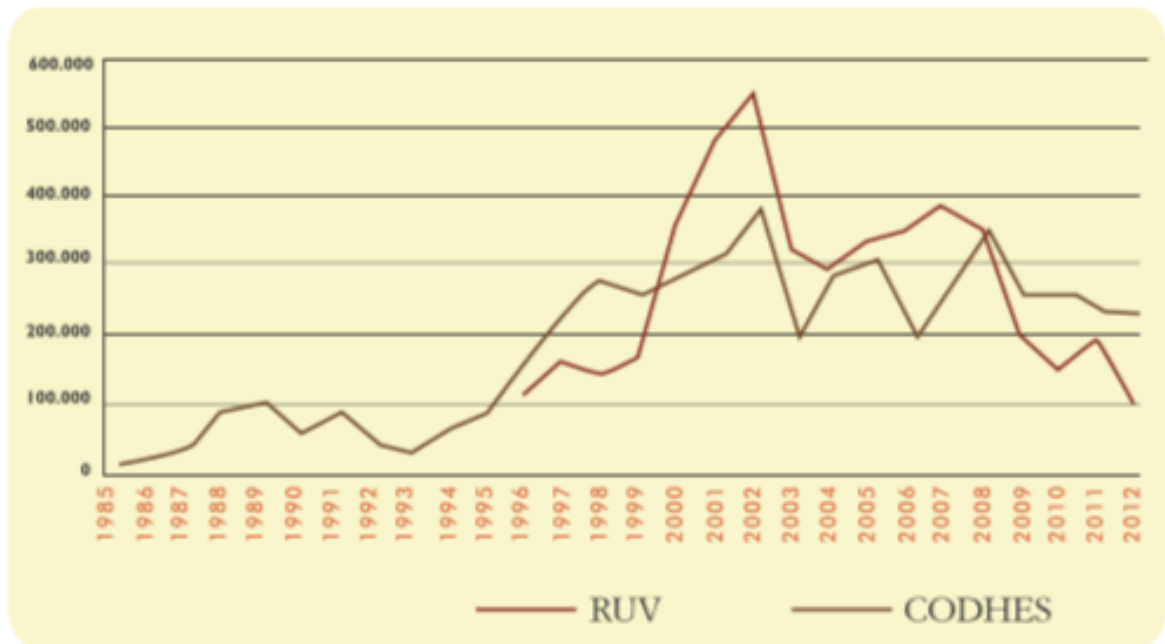
Entre 2002 y 2003, se registra el pico en las estadísticas de civiles muertos del conflicto armado (entre 1985 y 2012). Los combatientes caídos también aumentaron, pero en menor medida. A su vez, aumentó el desplazamiento violento de colombianos en el territorio nacional. En 2002, fueron expulsados de sus territorios más de 500.000 personas (figuras 1 y 2).

Figura 1. Evolución de cifras de civiles y combatientes muertos en el conflicto armado en Colombia, 1958-2012



Fuente: RUV, actualización del 31 de marzo de 2013.

Figura 2. Evolución de número de personas desplazadas forzosamente en Colombia entre 1980 y 2012



Fuente: CMH (actualizado a 2012).

La llegada al poder de Álvaro Uribe coincidió con la consolidación del proyecto paramilitar de tomarse el país. Pocos años después, se supo que durante su gobierno varios entes estatales fueron infiltrados por los paramilitares y puestos a su servicio mientras que se descubría poco a poco que cerca del 60% del Congreso –escándalo conocido como la Parapolítica– respondía a las directrices de las AUC como parte de un proyecto general de “refundar la patria”⁹⁹.

El gobierno de Uribe, ayudado por el trabajo sucio de los *paras*, logró una serie de golpes militares históricos contra las FARC en un contexto político de lucha contra el terror que negaba la existencia de un conflicto armado en Colombia. Mientras Latinoamérica viraba a la izquierda, Uribe gobernaba como populista de derecha y estrechaba los lazos de cooperación militar con los Estados Unidos. En lo económico, profundizó la economía neoliberal hasta el punto de adelantar con los Estados Unidos un Tratado de Libre Comercio. En 2006 Uribe modificaría nuevamente la Constitución del 91 para permitir su reelección (Constitución, s.f.).

⁹⁹ Para ampliar este resumen y comprender cómo fue el auge paramilitar del país se sugieren estos textos: Claudia López (2007) y Claudia López (2012).

3.2 Cine y Estado

Como se vio anteriormente, el final de FOCINE dejó en una situación de orfandad al cine colombiano. A pesar de que en 1990 un decreto –el 1903– reconocía el aporte del cine colombiano al desarrollo social, económico y cultural de su país y demandaba por parte del Estado acciones para su fomento, desde 1993 no hubo ninguna entidad estatal a cargo de la cinematografía. El Ministerio de Comunicaciones regulaba una parte mientras que el Instituto Colombiano de Cultura –COLCULTURA– dependencia del Ministerio de Educación, ejercía un apoyo marginal a través de becas y estímulos para creadores, con un presupuesto bajo (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013). Esta entidad otorgó hasta 1997 el Premio Nacional de Cine financiado con los impuestos que antes cobraba Focine (FPFC, 2017). Así, a comienzos de los años noventa, el cine todavía era visto como un servicio informativo que había que regular más que un asunto cultural que debía pensarse desde otra perspectiva.

Otros entes públicos locales tenían sus propios programas de estímulo. Uno de los más destacados fue el ofrecido por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo –IDCT–¹⁰⁰ de Bogotá que, a través de convocatorias públicas, apoyó con recursos algunas películas y produjo episodios para el espacio televisivo *Crónica Urbana*, entre 1993 y 1999 (FPFC, 2017).

Mientras tanto, a raíz del decreto 183 de 1988 (Decreto 183, 1988) que liberó los precios de la entrada a cine, se intensificó el proceso de concentración de las salas de exhibición en espacios multiplex de centros comerciales que terminó por desaparecer los cines de barrio y el acceso barato al cine (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013).

Tendría que ser una crisis política la que por fin abriera las puertas al desarrollo de una política cultural integral, mandato que había consagrado la Constitución del 91.

¹⁰⁰ El Instituto Distrital de Cultura y Turismo es una entidad de nivel distrital, dependiente de la Secretaría Distrital de Cultura de Bogotá y del gobierno de la Alcaldía Mayor de Bogotá.

3.2.1 Ley 397 de 1997 - La Ley General de Cultura

Aunque no se trata de una política específica sobre cine, la promulgación de la llamada Ley General de Cultura fue determinante para el avance de la cinematografía colombiana pues la reconoce como parte esencial en la construcción de la identidad nacional. Además, sentó las bases para el desarrollo posterior de la Ley del Cine al organizar el asunto cinematográfico a nivel público y crear el Ministerio de Cultura, su Dirección de Cinematografía y el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica.

La Constitución Política (CP, 1991), como era de esperarse de una carta magna que reconoce a Colombia como una nación pluricultural, expresamente consignó el deber del Estado...

...de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional. La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad (Art. 70)

Así, se veía como imperioso un desarrollo legislativo que permitiera cumplir estos mandatos. Sin embargo, antes de 1997, ningún gobierno había avanzado en esa dirección.

Hasta que sucedió lo insospechado. Según relata Felipe Aljure¹⁰¹, primer director de la Dirección de Cinematografía del nuevo Mincultura, fue el gobierno del presidente Samper, a un año de terminar su mandato, el que decidió adelantar una verdadera política cultural y crear el Ministerio de Cultura como una forma de redimir su obra de gobierno ante el escándalo del Proceso 8.000 (Aljure, 2017). Samper no había podido sacar adelante su política del Salto Social para la cual era clave dinamizar la cultura como fundamento de la identidad nacional y efectuar un verdadero salto educativo y cultural (Ley 188 de 1995, junio 2). Pero sí pudo rescatar esos postulados de su Plan de Desarrollo y cumplir parte de su promesa. La grave crisis de ingobernabilidad –desatada

¹⁰¹ Felipe Aljure es un director de cine colombiano. Se formó en la London Film School de Londres y a su regreso al país inició una destacada carrera cinematográfica. Su ópera prima, *La Gente de la Universal*, fue aclamada por la crítica, así como su segundo largometraje *El Colombian Dream*. Participó en la creación de la Ley de Cultura y fue el primer director de la Dirección de Cinematografía del recién creado Ministerio de Cultura. Allí, diseñó ambiciosas políticas de fomento a la cinematografía y fue clave para la expedición de la Ley del Cine.

por un escándalo ocasionado por la relación entre política y narcotráfico– terminó desencadenando la voluntad política de desarrollar la esfera cultural de la Constitución del 91. Los sectores de la cultura vieron la oportunidad política y la aprovecharon.

El entusiasmo era enorme. Por primera vez el sector cultural tendría un representante, el Ministro de Cultura, en el Consejo de Ministros para defender los temas culturales en el escenario de las decisiones y así no depender más de las acciones interpuestas por ministros de otros sectores (educación, comunicaciones) cuyas carteras no tenían la cultura como su interés prioritario y mucho menos al cine (Aljure, 2017). Además, la nueva Ley permitía que el nuevo ministro fuera miembro con voz y voto en el Consejo Nacional de Política Económica, Conpes¹⁰².

La Ley 397 (1997) o Ley General de Cultura define el concepto de Cultura y lo ubica entre los fundamentos de la nacionalidad:

La cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento de la nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la identidad y la cultura colombianas (Art. 2).

Bajo el principio de la no censura, la Ley de Cultura obliga al Estado a respetar la diversidad cultural, a valorar, proteger y difundir el patrimonio nacional y a garantizar los derechos culturales de las minorías. Articula el desarrollo económico y social al desarrollo cultural, entendiendo que lo invertido en actividades culturales tiene carácter de gasto público social. Así mismo, fomenta la adecuación de la infraestructura relacionada con la cultura para garantizar el acceso de todos los ciudadanos. Por último, respecto a temas generales destacados, la Ley General de Cultura conforma el Sistema Nacional de Cultura y el Consejo Nacional de Cultura y crea el Fondo Mixto Nacional de Promoción de la Cultura y las Artes. Además de la creación del Ministerio de Cultura, determina su estructura y define las direcciones que son, además de la de Cinematografía, las de Patrimonio, Artes, Fomento y Desarrollo regional, Museos, Comunicaciones e Infancia y Juventud.

¹⁰² El Consejo Nacional de Política Económica y Social (Conpes) es un organismo asesor del Gobierno en materia de desarrollo económico y social, y es encargado de estudiar y recomendar políticas generales en esas áreas (El Tiempo, 2004).

En lo relacionado con el cine, la Ley 397 (1997) en su artículo 18 menciona expresamente las artes audiovisuales como una de las actividades culturales que serán objeto de estímulo y fomento. En su artículo 40, define la importancia del cine para la sociedad colombiana:

Importancia del cine para la sociedad. El Estado, a través del Ministerio de Cultura, de Desarrollo Económico, y de Hacienda y Crédito Público, fomentará la conservación, preservación y divulgación, así como el desarrollo artístico e industrial de la cinematografía colombiana como generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como medio de expresión de nuestra identidad nacional (art. 40)

De manera precisa, la Ley determina las áreas de la actividad audiovisual –a la que reconoce como compuesta por aspectos artísticos e industriales– que serán objeto de estímulo, tratando de abarcar todas las etapas e instancias de esta actividad (creación, producción, exhibición y divulgación, conservación, preservación y desarrollo de infraestructura física) relacionadas con ambas dimensiones. También regula aspectos concretos como las empresas cinematográficas colombianas (que deben tener capital nacional en más del 51%), la nacionalidad colombiana de una obra cinematográfica (si cuenta con capital nacional de mínimo el 51% del total, además de personal técnico de mínimo el 51% y artístico del 70%). Además, define largometraje como una pieza de 70 minutos o más de duración si es para ser exhibida en cine, o de 52 minutos si es concebida para la televisión y define que una coproducción colombiana debe contar con participación económica nacional de al menos el 20%¹⁰³.

Otro aporte de la Ley 397 de 1997 a la cinematografía colombiana es la creación, mediante el artículo 46, del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica –llamado inicialmente Proimágenes en Movimiento– un fondo autónomo, regido por el derecho privado y con personería jurídica propia, cuyos objetivos concretos son el fortalecimiento de la preservación del patrimonio colombiano audiovisual y la consolidación de la industria cinematográfica colombiana. Si bien esta Ley define que los dineros del Fondo deben estar destinados a estímulos directos y a premios o créditos por resultados en taquilla y festivales, no se especifica cómo se alimenta dicho Fondo,

¹⁰³ Las definiciones y requisitos para decretar un filme como colombiano o de coproducción colombiana se ampliaron y especificaron con la Ley 814 (2003) y por los decretos reglamentarios.

dejando en principio su capacidad de acción a merced del presupuesto que el Ministerio le designe. Se destaca la prohibición manifiesta de que el Fondo ejecute proyectos cinematográficos directamente, lo que se interpreta como un aprendizaje de los errores de FOCINE.

Felipe Aljure fue el primer director de la Dirección de Cinematografía y, además, gracias a su cercanía con Ramiro Osorio –el primer ministro de Cultura– hizo parte del grupo de personas que redactó los artículos de la Ley General de Cultura relacionados con el cine. Al respecto, Aljure señala que la decisión de fundar el Fondo Mixto bajo el ámbito del derecho privado obedeció al deseo de mantener estos recursos por fuera de los vaivenes presupuestales y de las posibles crisis políticas y ministeriales (Aljure, 2017).

Aljure también cuenta que, de los 21 artículos sobre cine que se habían redactado para la Ley de Cultura solo cuatro sobrevivieron a los debates de la Cámara y el Senado. Ante esta situación, decidieron que esos cuatro artículos eran suficientes para sentar las bases de la política cinematográfica y dejaron su desarrollo minucioso para un trabajo posterior que estaría a cargo del nuevo Ministerio.

Como dijo en sus declaraciones el ministro Osorio, “después de más de un lustro el cine volvería a tener interlocutor en el Estado” (FPFC, 2017, pág. 79).

3.2.2 Apoyo al cine del nuevo Ministerio

La Dirección de Cinematografía del nuevo ministerio tan pronto inició sus funciones comenzó a diseñar ambiciosos programas en un terreno en el que había mucho por hacer.

Desde el comienzo, esta oficina, cuyo primer director fue Felipe Aljure, asumió como prioritarios los frentes de formación, infraestructura técnica, producción, divulgación, distribución, investigación, preservación y conservación. A pesar de los pocos recursos de los que disponía, la Dirección de Cinematografía pretendió incidir en toda la cadena de la industria (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013).

Según relata Marina Arango¹⁰⁴, el primer análisis que hicieron junto a Aljure, ya en funciones, identificó una enorme falta de alfabetización audiovisual en el país, por un lado, y una preocupante falta de acceso al cine colombiano, por el otro. De esas necesidades nacen los programas *El Cine en el Cerebro Social* e *Imaginando nuestra imagen*. El primero “...buscaba insertar en el imaginario colectivo las producciones artísticas de la expresión cinematográfica” (Arango, 2017) Para ello, se buscó la mejor producción de los años del cine colombiano, principalmente de la era FOCINE, y se elaboraron planes de difusión por las regiones y las cárceles que incluyeron cuadernillos de formación y alfabetización audiovisual. El segundo programa, aún existente en 2018, también se enfocó en las regiones para capacitar a los habitantes de zonas apartadas a que realizaran sus propias creaciones audiovisuales.

Otra estrategia del nuevo ministerio en busca de acercar el cine colombiano a la gente fue el programa de 1998 *Maleta de Películas*. Se trataba de una colección de películas colombianas en VHS que mediante concurso o adjudicación directa se hacía disponible para universidades, colegios, casas de cultura y todo tipo de instituciones que quisieran acceder a este material para difundirlo, ya fuera mediante préstamo o exhibiciones públicas, en su comunidad. Aunque más de una vez las películas elegidas por su calidad o trascendencia no se pudieron incluir en el catálogo porque las matrices o *másters* no se conseguían (Arango, 2017) –lo que demostraba la informalidad o el desorden de los productores con sus propias creaciones– el programa fue un éxito. Se repitió varias veces con nuevos títulos y fue el antecedente de una iniciativa similar que aún existe conocida como *Colombia de Película*¹⁰⁵.

En relación con la memoria audiovisual, cuya preservación era un mandato expreso de la Ley de Cultura, se creó el programa *Vacunación para la amnesia audiovisual* que consistió en crear una red de personas y de instituciones que manejaran archivos audiovisuales en la Dirección de Cinematografía, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación. Esta iniciativa llevó en 2003 a la creación del SIPAC, Sistema de Información del Patrimonio Audiovisual Colombiano.

¹⁰⁴ Marina Arango es la única funcionaria de cargo directivo que permanece desde la fundación del Ministerio de Cultura hasta el día de hoy. Conoce perfectamente todas las políticas de ese Ministerio y se encarga particularmente de los programas de memoria y patrimonio cinematográfico.

¹⁰⁵ En los Anexos se incluye una lista completa de las películas incluidas en ambos programas.

Respecto al apoyo directo a la producción audiovisual, la recién creada Dirección de Cinematografía lanzó convocatorias públicas –basadas en las convocatorias del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México (Melo, 2016)– para fomentar la producción a todo nivel, desde el profesional hasta el experimental, con la intención también de que el sector dejara atrás el escepticismo y se entusiasmara con esta nueva acción estatal. El bajo presupuesto con el que contaba la nueva dirección era un problema pero gracias a una importante partida que otorgó el ministro Osorio, y a que la nueva autoridad cinematográfica logró captar los recursos que le pertenecían al cine por vía de impuestos, se lanzó la primera convocatoria:

...hicimos una primera convocatoria y a la luz de esa convocatoria, que incluyó a todo el mundo, nace un cierto ímpetu por completar el estatuto cinematográfico porque la gente pasa un poco de ese escepticismo que le estaba contando a una cosa más optimista y a sentir que se podía y, sobre todo, al ver que era incluyente. Una convocatoria en donde usted podía ser un *pelao* inquieto en una región retirada o un consumado cineasta que había hecho 2, 3 ó 4 largos; la cartilla *Buscamos creadores con más talento que plata* era una escalera de ingreso al cine en la que usted podía entrar desde el peldaño de la inexperiencia total con una idea hasta con un proyecto cinematográfico, pasando por películas de un minuto, cortometrajes, medimetrajes, ópera prima, escritura de guion (Aljure, 2017).

A pesar de esta iniciativa, no eran muchos los proyectos industriales de largometraje que el nuevo ministerio podía apoyar. En ese contexto, fue clave la formalización en 1997 de Ibermedia¹⁰⁶, que propició la realización de varias películas en los años previos a la Ley del Cine y facilitó los convenios de coproducción con otros países.

Documental y TV Pública

Las acciones de fomento al audiovisual llevadas a cabo por el nuevo Ministerio de Cultura también tuvieron una base importante en su Dirección de Comunicaciones, encargada de la televisión (además de la radio y los medios escritos). Siguiendo la tradición de televisión cultural del antecesor Colcultura, se creó en el canal público *Señal Colombia* un espacio televisivo diario en horario *prime time* conocido como La

¹⁰⁶ Ibermedia es un fondo, de estímulo al cine conformado por las autoridades cinematográficas de 19 países de América Latina y de España y Portugal. Se financia con las partidas que cada miembro aporta y se orienta a apoyar proyectos cinematográficos de coproducción.

Franja (al aire entre 1998 y 2000) que producía una amplia gama de contenidos culturales con énfasis en el documental. Se emitían regularmente largometrajes nacionales y ocasionalmente se otorgaron recursos para la producción de cortometrajes mediante el programa *País Portátil*.

Esa experiencia impulsó lo que hoy sigue siendo el paradigma de la televisión cultural en Colombia y reforzó la tradición de creación de documentales que venía desde los años sesenta. La enorme cantidad de documentales producidos para ser emitidos en estos espacios, incluyendo el programa *Diálogos de Nación* que el Ministerio adelantó entre 2001 y 2002 “...con un claro interés por propiciar el desarrollo del documental de autor...” (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 111), demuestran que la protección del documental fue una preocupación de las nuevas autoridades de la Cultura. En 1998, se llevó a cabo el seminario *Pensar el documental*, que fue el punto de partida para la Muestra Internacional Documental, evento que aún se realiza.

3.3 El cine del período

La mayoría de los largometrajes que se produjeron entre el final de FOCINE y la puesta en marcha de la Ley del Cine –período que algunos denominan como de *transición* (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013; Osorio, Las Muertes del cine colombiano (Tesis de Doctorado en Artes), 2016)– fueron posibles gracias al emprendimiento personal de los productores, articulado con sistemas de coproducción con países de la región o con la financiación de canales de televisión y productoras. El apoyo del Estado fue escaso y solo llegó a apoyar decididamente pocas producciones mientras el país vivía la recesión económica de mediados y finales de los noventa (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013).

Esta situación acercó las esferas de la televisión y el cine pues solo así los realizadores, escritores y técnicos podían mantener una continuidad laboral. Así mismo, la televisión se ofrecía como un canal de difusión del cine nacional mientras la asistencia a las salas disminuía y su acceso se seguía reduciendo (FPFC, 2017).

A pesar de las dificultades, en esta década se comenzaron a cocinar los cambios que configurarían un nuevo panorama de la cinematografía colombiana para la década siguiente. Oswaldo Osorio señala los principales elementos de estas transformaciones:

El paso de la importante presencia de un cine rural, en sus temáticas, hacia un cine urbano; el surgimiento de una generación de directores formados en el exterior (Felipe Aljure, Jorge Echeverri, Harold Trompetero, Raúl García, etc.), así como de las primeras escuelas y facultades de cine en el país; y por último, la accesibilidad del video que posibilitaba crear productos con buena factura, ya para los realizadores jóvenes que pudieron hacer escuela gracias a este medio tecnológico, o para los veteranos, a quienes les permitió tener una continuidad entre sus distanciados trabajos en cine, este es el caso de Luis Ospina y Víctor Gaviria, ente otros (Osorio, 2016, pág. 106).

Las Películas

FOCINE se despidió con honores del panorama nacional, pues, uno de los últimos estímulos otorgados –un premio al guión– fue el punto de partida del largometraje *La Estrategia del Caracol*¹⁰⁷ (1993) del director Sergio Cabrera. Este film –coproducción con Italia y Francia– fue un verdadero fenómeno de masas, hasta el punto que el presidente Gaviria en alocución pública invitó a los colombianos a verla. Superó el record de espectadores –más de un millón– que aún ostentaban las comedias de Nieto Roa y se mantuvo en ese primer lugar por casi veinte años.

El impacto de la película puede explicarse por vía de esa vena de lo popular y el nacionalismo que ha cruzado la cinematografía nacional desde el principio de su historia (...) En *La estrategia del caracol* hay muchos elementos de nuestro costumbrismo que hacen parte de los escenarios folclóricos de la comedia colombiana (Osorio, 2016, pág. 106).

¹⁰⁷ Basada en un hecho real. Cuenta la historia de un grupo de inquilinos que habita una magnífica casa que debe ser restaurada, y aunque se han opuesto a abandonarla, deben buscar e idear las formas de quedarse. Rechazada la idea de resistir por la fuerza, Jacinto, un viejo anarquista español en el exilio, propone adoptar una especialísima estrategia. El propietario, saborea un primer momento de triunfo. Los inquilinos recurren a una serie de ingeniosos expedientes, transformándose cada uno en su contrario: el ladrón parece honesto, el travestí es el joven romántico, el ilegal dice creer en la ley. Todos con sus propias posibilidades, luchan por el bien común. El final de la confrontación será la victoria de lo imposible y lo insólito (Proimágenes 209, s.f.).

La Estrategia... fue producida en su mayoría por Caracol Televisión¹⁰⁸ y logró despertar el entusiasmo de inversionistas y exhibidores que vieron que sí era posible hacer negocio con películas nacionales (Osorio, 2016) y de productores que vieron que se podía hacer buen cine sin apoyo del Estado (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013).

Entre las iniciativas privadas de inicios de los noventa se destaca el film *Amar y Vivir*¹⁰⁹ (Carlos Duplat, 1990), producido por dos programadoras y por la exhibidora – que en ocasiones ingresaba a la producción– Cine Colombia, que quiso aprovechar el éxito de la serie televisiva homónima.

La comedia negra *La Gente de la Universal*¹¹⁰ (1994) –ópera prima de Felipe Aljure– fue posible gracias a una coproducción con España, Bulgaria e Inglaterra. Fue también recibida con aplausos por los espectadores que pudieron apreciar en este film una apuesta novedosa y nunca vista en el cine colombiano (Osorio, 2016). La crítica no fue indiferente ante esta película, como se puede apreciar, en primer lugar, con las palabras del crítico Santiago Gómez:

La Gente de La Universal está hecho con planos cuyo aturdimiento está en precisa y coherente modulada relación con todo el resto. Y es un placer notar que esto surge de manera libre, más sensorial e intuitiva que consciente, más por el gusto y la voluntad de contar que por la de hacer propuestas o discursos (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 98).

O en segundo lugar con las reflexiones de Pedro Zuluaga:

¹⁰⁸ Por esos años, Caracol Televisión –propiedad de uno de los mayores grupos económicos de Colombia– funcionaba como programadora. A partir de 1998, con el cambio de esquema de la televisión nacional, pasó a ser canal de televisión, el Canal Caracol.

¹⁰⁹ Esta película se origina a partir de una exitosa telenovela del mismo nombre. Cuenta la historia de dos jóvenes, que en circunstancias adversas, buscan el éxito en una gran ciudad. Mientras ella se convierte en una reconocida cantante, él escala posiciones dentro de una organización criminal. El secuestro de su hija los conducirá a un inesperado desenlace (Proimágenes 1338, s.f.).

¹¹⁰ Comedia negra que transcurre en la selva urbana de Bogotá, en donde cada quien tiene que responder por su propia supervivencia, en una cadena de deslealtades que, en más de un caso, terminarán con la muerte. El ex-sargento de Policía Diógenes Hernández es dueño de -La Universal-, una precaria agencia de detectives privados, que tiene como sede el mismo apartamento en el que conviven él y su esposa Fabiola, quien a su vez sostiene un romance con Clemente Fernández, sobrino de Diógenes y también trabajador de la agencia. La historia comienza cuando Gastón Arzuaga, un mafioso español preso en Colombia, contrata a -La Universal- para que vigile a su amante, Margarita, una actriz de cine porno (Proimágenes 216, s.f.).

...lo que se ponía de presente {con la llegada de *La Gente de la Universal*} era un relevo generacional cuya expresión más inmediata fue un nuevo lenguaje cinematográfico con angulaciones y encuadres insólitos, personajes amorales y escenas de ritmo vertiginoso (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 98).

Sergio Cabrera intentó repetir el éxito de *La Estrategia* con *Águilas no cazan moscas*¹¹¹ (1994) y con *Ilona llega con la lluvia*¹¹² (1996) –ambas producidas con dineros de Caracol Televisión y coproducciones– pero el público esta vez no lo acompañó.

Otra coproducción, esta vez con España, México, Cuba y Francia, realizó el film *Edipo Alcalde*¹¹³ (Jorge Alí Triana, 1996), adaptación de la obra de Sófocles. Más allá de que la película contaba con un equipo y un reparto de primera y de su exhibición en la Quincena de Realizadores en Cannes, no tuvo acogida en el país.

Otras películas se realizaron gracias a los convenios de coproducción propiciados por la alianza comercial conocida como G-3 –un tratado de libre comercio que se dio entre 1995 y 2006 conformado por Colombia, Venezuela y México. Destacan los títulos *Nieve tropical*¹¹⁴ (Ciro Durán, 1993), *Bésame mucho*¹¹⁵ (Phillippe Toledano, 1995), *La*

¹¹¹ No era la primera vez que Vladimir Oquendo oía decir que su padre no era su padre, pero esta vez perdió la paciencia. Parra, su condiscípulo de la infancia y compañero de la academia militar, se lo dijo de modo tan insolente y reiterado que le hizo revivir las dudas, causantes de sus pesadillas durante los últimos diez años. Allí comienza un viaje hacia la búsqueda de la verdad y las causas de un remoto duelo que ya se volvió mito. Consultando, descarta y confirma testimonios, hasta conocer el alma rebelde de su padre. Esta película reutiliza imágenes de una producción anterior del mismo Sergio Cabrera titulada “Técnicas de duelo” (Proimágenes 213, s.f.).

¹¹² Cuenta la historia misteriosa de una relación de amor y amistad entre Ilona, una mujer libre, Maqroll el Gaviero, personaje de todas las ficciones de Mutis, de nacionalidad indefinida, portador de un dudoso pasaporte chipriota, y Abdul Bashur, un aventurero libanés, que se ha alejado de sus orígenes burgueses (Proimágenes 225, s.f.).

¹¹³ La peste que azotó a Tebas en la tragedia de Sófocles es aquí la violencia sin par que, al igual, se ensaña en la Colombia de hoy. Edipo, un joven promotor de paz, es nombrado alcalde de un pueblo sumido en la miseria y en la violencia. Su primera misión consiste en descubrir y castigar a los asesinos de Layo, un conocido potentado de la región. Su investigación se orienta, entonces, hacia todas las facciones armadas que existen en Colombia: grupos guerrilleros, bandas paramilitares, organizaciones armadas de narcotraficantes, delincuentes comunes, fuerzas represivas del estado, etc. y al igual que en la tragedia clásica griega, el sueño premonitorio de Layo se cumple, resultando Edipo el asesino de su padre, el propio Layo, el amante de su madre y el padre de su hermano (Proimágenes 224, s.f.).

¹¹⁴ Narra la historia de amor entre dos marginales. Ella se inicia como “copera” y él como carterista, pero ninguno de los dos es eso, ni quiere serlo. Sin embargo, no son muchas las opciones de vida, salvo convertirse en “mulas” personas que transportan en sus entrañas droga (Proimágenes 210, s.f.).

¹¹⁵ Un hábil vendedor seduce mujeres solitarias y con problemas emocionales, para luego robarlas. Un día se enamora de una de ellas. Paralelamente, en la ciudad suceden una serie de asesinatos de

*nave de los sueños*¹¹⁶ (Ciro Durán, 1996), *La toma de la embajada*¹¹⁷ (Ciro Durán, 2000) y *Juegos bajo la luna*¹¹⁸ (Mauricio Walerstein, 2002) (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013).

Una semana antes de su liquidación para dar paso al nuevo Ministerio de Cultura, Colcultura estrenó el film *La Deuda*¹¹⁹ (Álvarez, Buenaventura, 1997) beneficiado con el Premio Nacional de Cine que había otorgado años antes.

Sergio Cabrera volvería a estrenar un largometraje, *Golpe de Estadio*¹²⁰ (1998), que para el momento fue una superproducción por su presupuesto, su elenco, su esquema de producción y su reconstrucción del conflicto armado que, sin ser un film de guerra, incluía combates y el uso de un par de helicópteros.

Ese mismo año, se estrenó otra de esas películas que causan remezón. El segundo largometraje de Víctor Gaviria (director de *Rodrigo D. No futuro*), titulado *La*

mujeres solas. Hasta el final, el espectador no sabrá si el vendedor está involucrado en ellos (Proimágenes 220, s.f.).

¹¹⁶ Seis polizones coinciden en la bodega de un barco, con el sueño de irse a vivir a Nueva York. Durante el recorrido surgen los más encarnizados enfrentamientos, hasta el punto que uno de ellos sufre un grave accidente. El dilema entonces es renunciar al sueño y presentarse a la tripulación para auxiliar al compañero herido, o abandonarlo a su suerte (Proimágenes 227, s.f.).

¹¹⁷ La película empieza a partir del asalto que un comando del grupo guerrillero M-19 realiza a la Embajada de la República Dominicana en Bogotá, cuando se celebraba la fiesta nacional. De esta forma son retenidos numerosos diplomáticos, entre ellos el embajador de los Estados Unidos. Se recrean las relaciones entre secuestradores y rehenes, y las negociaciones con el gobierno para lograr su liberación (Proimágenes 1341, s.f.).

¹¹⁸ Esta es la historia de dos mujeres adolescentes afectadas por la violencia y su dolorosa travesía para transformarse en mujeres plenas y liberadas. Una de ellas Maruja es víctima de una temprana violación. La otra Carmen Luisa, es golpeada por la violencia intrafamiliar. Ambas se mueven dentro de un grupo de amigos incondicionales (Proimágenes 259, s.f.).

¹¹⁹ la historia comienza con la muerte, de un hombre usurero llamado El turco. No se sabe quién lo mató, pero, de una y otra manera, todos tuvieron algo que ver. Lo entierran en una improvisada tumba, sin lápida, al lado del cementerio. La gente del pueblo se prepara para seguir con su cotidianidad, felices de la desaparición de su acreedor, y para recuperar los bienes empeñados. Sin embargo, la culpa comienza a dividirlos. Begonia, que alguna relación sentimental tuvo con el difunto, se roba el cadáver; en cada familia, el remordimiento culpa comienza a engendrar fantasmas. Se sienten perseguidos por el Turco, que, según ellos, ha regresado a cobrar lo que se le debe. Como si se tratara de un castigo divino se desata un verdadero diluvio y arrepentidos, los habitantes del pueblo, deciden hacer una procesión. Aparece un nuevo agonizante, se trata de Nicanor, que, envenenado, muere. Lo entierran en el cementerio, pero en la lápida, en lugar de su nombre, aparece el del Turco (Proimágenes 230, s.f.).

¹²⁰ La película muestra como la policía y la guerrilla pueden convivir durante un partido de fútbol. Todo sucede en un pueblo donde solo hay un televisor. Ello obliga a todos sus habitantes, incluida la guerrilla, a compartirlo y a observar en ese único aparato los partidos de la selección Colombia durante un campeonato mundial de fútbol (Proimágenes 231, s.f.).

*Vendedora de Rosas*¹²¹, participó en la competencia oficial del Festival de Cannes. Nuevamente bajo la fórmula de actores no profesionales, Gaviria muestra la vida de las calles de Medellín haciendo palpable al espectador colombiano su más cruda realidad. No faltaron las voces que rechazaron la película por dar una mala imagen de Medellín y de Colombia mientras otros aplaudían que el cine nacional por fin volviera a poner sus ojos sobre la situación de los marginales. Lo cierto es que este filme “...fue detonante de las principales discusiones sobre el cine colombiano del momento: su elección de enfrentar los aspectos más conflictivos y violentos de la realidad del país y su gusto por personajes marginales o fuera de la ley” (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013).

Este mismo debate se dio con el estreno de *La Virgen de los sicarios*¹²² (Barbet Schroeder, 2000), una adaptación de la obra homónima del iconoclasta escritor, también autor del guión, Fernando Vallejo. La publicidad de la película usó a su favor la polémica generada y los pedidos de prohibición. Según Pedro Zuluaga, estos hechos eran clara prueba de “...que seguía viva la idea de un cine edulcorado y promocional, que sirviera más a propósitos turísticos que a una expresión artística autónoma” (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 105). Cabe destacar que este fue el primer filme colombiano comercial que usó un formato digital de captura de imágenes – en este caso Betacam SP– para luego “subirlo” al formato de 35 mm para su proyección en salas.

En la orilla opuesta a estas dos películas comenzó a gestarse la producción industrial continuada del productor y guionista Darío Armando García, conocido en el medio como Dago García. Si bien las tres primeras películas que produjo –*La mujer del piso alto*¹²³ (1996), *Posición viciada*¹²⁴ (1996) y *Es mejor ser rico que pobre*¹²⁵ (2000)– las

¹²¹ Mónica tiene 13 años y ya se ha rebelado contra todo. Ha creado su propio mundo, en la calle, donde lucha con coraje para defender lo poco que tiene: sus amigas, tan niñas como ella; su novio, que vende droga, y su dignidad y su orgullo que no le hace concesiones a nadie. En la noche de Navidad, como todas las noches, vende rosas para ganarse la vida, y para comprarse el sueño de una fiesta con pólvora, estrenar ropa, y salir con su novio. Pero la vida le depara una nueva cita con la soledad, la pobreza, la droga y la muerte. Mónica es la otra cara de una ciudad intensa y cruel como Medellín, como la de cualquier ciudad en donde los niños de la calle no tienen lugar en este mundo, en el que apenas viven el tiempo inútil de su inexistencia (Proimágenes 235, s.f.).

¹²² Narra la historia de un escritor homosexual, que regresa a la ciudad de Medellín después de treinta años y se enamora de un sicario de 16 años (Proimágenes 247, s.f.).

¹²³ A partir de la historia de amor entre un vendedor ambulante y una prostituta y la de un carro, con un cadáver en el baúl, que pasa de unos a otros, se tejen siete historias paralelas en el centro de una ciudad: Bogotá (Proimágenes 226, s.f.)

tres dirigidas por Ricardo Coral-Dorado, fueron filmes arriesgados en busca de una forma cinematográfica propia, sería a partir de *La Pena Máxima*¹²⁶ (Jorge Echeverry, 2001) que inclinaría su producción hacia las comedias populares que buscan supuestamente complacer al público con estereotipos sobre lo popular y la clase media colombiana (Osorio, 2016). Le siguieron *Te Busco*¹²⁷ (Ricardo Coral-Dorado, 2002) y *El Carro*¹²⁸ (Luis Orjuela, 2003) y, desde entonces, Dago García –con el incondicional apoyo económico del Canal Caracol– estrena cada año una de estas comedias que son bien recompensadas por el público. Varias de ellas han sido verdaderos fenómenos de taquilla –más de un millón de espectadores– mientras que son defenestradas por la crítica.

El cambio de siglo trajo un buen número de películas que ofrecían gran diversidad de temas, formas y enfoques. De hecho, destaca que en el Festival de Cine de Cartagena –ya consolidado por esos años– del año 2000 siete películas nacionales hicieran parte del cartel, hecho histórico que hizo que la prensa anunciara un “nuevo nacimiento del cine colombiano” (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 106).

Entre las películas estrenadas en estos años se encuentran producciones tanto de directores experimentados que encontraban la posibilidad de seguir haciendo obra como

¹²⁴ Uno de los jugadores vendió el partido y todos tienen razones para haberlo hecho. Alguien está allí para averiguarlo y del resultado de las pesquisas depende su vida (Proimágenes 232, s.f.).

¹²⁵ Película cuyo título proviene de una frase del excampeón mundial de boxeo Antonio Cervantes “Kid “Pambelé”, narra la historia de Julia Osorio, una mujer burguesa que escapa de la rutina matrimonial, rompiendo con lo sagrado: mata a su esposo y se lanza a una aventura incierta en la que conocerá un mundo que la inquieta en principio, luego la fascina y finalmente la desencanta. En cuanto comete el crimen, Julia cambia su aspecto, borra las huellas de su identidad anterior, busca un barrio al sur de la ciudad y se refugia allí sin un plan preconcebido. En el barrio entra en contacto con los rituales típicos de la clase media baja urbana. Conoce sus necesidades y su lógica del rebusque, y conoce ese contradictorio amor de pobre lleno de violencia, pero también de fidelidades a toda prueba. Conoce a Carlos, un ex convicto que ha recuperado su libertad hace poco; un hombre silencioso, introvertido e impenetrable, que enseguida despierta la curiosidad de la mujer. En cuanto Julia descifra el carácter de Carlos, comienza el retorno en la aventura sentimental (Proimágenes 238, s.f.).

¹²⁶ Mariano Concha es un oscuro empleado público para el cual el fútbol es su gran pasión. Después de ver cómo la selección colombiana de fútbol logra un empate en Buenos Aires frente a Argentina, inicia todo un proceso para asistir al siguiente partido crucial, en Bogotá y frente al mismo equipo, pasando por encima de todos sus deberes y empeñando el futuro de su menguada economía. Un suceso inesperado le transforma sus planes de ir al estadio (Proimágenes 252, s.f.).

¹²⁷ Comedia romántica que recrea los años ochenta y narra la entrañable historia de un niño que pierde su inocencia mientras ayuda al tío a organizar una orquesta y a construir su propia utopía romántica, trivial y conmovedora (Proimágenes 260, s.f.).

¹²⁸ Narra las aventuras que vive una típica familia de clase media, desde el momento en que entran a formar parte de ese exclusivo mundo de propietarios de un carro (Proimágenes 262, s.f.).

de realizadores que se lanzaban al largometraje por primera vez. En el primer grupo se destaca *Soplo de Vida*¹²⁹ (2000) de Luis Ospina (*Oiga Vea, Pura Sangre*), *Los Niños Invisibles*¹³⁰ (2001) de Lisandro Duque (*El Escarabajo, Visa USA*), *Terminal*¹³¹ (2001) de Jorge Echeverry y *Bolívar soy yo*¹³² (2002) de Jorge Alí Triana (*Tiempo de Morir*). Respecto a los debuts de largometraje conviene mencionar, por su relativa trascendencia y porque sus directores continuarían desarrollando su obra posteriormente, *El séptimo cielo*¹³³ (Juan Fisher, 1999), *Diástole y sístole*¹³⁴ (Harold Trompetero, 2000), *Kalibre*

¹²⁹ Emerson Roque Fierro, antiguo policía y remedo de investigador privado, indaga sobre el asesinato de “Golondrina”, una joven y bella mujer, ocurrido en un sórdido hotel del centro de Bogotá. Sin saber de quién se trata, empieza a conocer sus relaciones con una galería variopinta de hombres: un político corrupto, vinculado con narcotráfico y grupos paramilitares; un torero ladino y bueno para nada; un boxeador venido a menos con una fuerza tan bruta como escasa su inteligencia y un lotero ciego y perspicaz. Y en medio de ello, los hilos oscuros del poder que enredan a todos por igual, y de manera especial el pobre Fierro (Proimágenes 243, s.f.).

¹³⁰ Tres niños se obsesionan con la idea de hacerse invisibles. Para poder lograr este objetivo deben robarse una gallina y sacarle la molleja, sacrificar un gato y extraerle el corazón y quitarle a un escapulario la foto de la Virgen del Carmen para colocar allí las vísceras de los animales sacrificados. A medianoche de un día de luna llena en un cementerio, el escogido para este experimento deberá ponerse el escapulario, y así, con la ayuda de las fuerzas de oscuridad logrará hacerse invisible (Proimágenes 251, s.f.).

¹³¹ Es el recorrido espiritual y físico de un hombre a partir del momento en que su compañera lo abandona. Con el fondo de una masacre de las bananeras en Urabá, de las que ella hace mención permanente, la mujer también “masacra” verbalmente al hombre. Él trata de ir a Urabá para convertirse en el ser “comprometido” que le reclama, la mujer que ama. Un hombre que él no es, pero a cuya máscara le apuesta. La película retrata el “descenso” al infierno personal del protagonista y su posterior “resurrección” a un estado diferente del que marcó el comienzo de su itinerario (Proimágenes 246, s.f.).

¹³² Santiago Miranda, un actor que representa a Bolívar en una serie de televisión, abandona furioso la grabación porque no está de acuerdo con los libretos que obligan a morir a Bolívar, frente al paredón. Entre la lucidez y la locura, Miranda actúa en verdad como un Bolívar dispuesto a realizar cualquier acto que permita concluir la tarea unificadora del Libertador y como un actor que busca reescribir la realidad para que se parezca a los sueños de Simón Bolívar. El sueño de una Gran Colombia unida y poderosa que pueda enfrentar a las grandes potencias del mundo, el deseo de acabar con el caos institucional, con la miseria, con el horror en que se encuentra sumido el país después de 160 años de guerras continuas, lleva a Miranda a secuestrar al Presidente de la República y a tomarse el poder ante los ojos estupefactos de todas las naciones que siguen el acontecimiento a través de las grandes cadenas de televisión. “Bolívar soy yo” es una obra de humor negro que retrata con ironía y acidez el insólito, violento, cruel, maravilloso y extraño mundo “macondiano” en que viven los colombianos a principios del nuevo milenio (Proimágenes 257, s.f.).

¹³³ Historia de amor, confusión personal e incertidumbres de identidad, en un medio extraño: la gran ciudad de los inmigrantes colombianos y latinos, Nueva York. La nostalgia por la tierra lejana, la suerte desdichada de hacer los oficios más humillantes, el peligro de volcarse hacia formas rápidas de enriquecimiento, acechan la vida del latino en Nueva York. Joselito regresa a su casa y en un día fatal pierde, en forma paulatina, su integridad física, moral, sentimental y económica. Una muerte violenta pero accidental termina de complicarlo todo. Filmada en 16 mm y ampliada a 35 mm para su exhibición comercial (Proimágenes 242, s.f.).

¹³⁴ Basada en una serie de episodios encaminados, como lo asegura su director, a exorcizar las taras, temores y fobias que circulan sobre el universo del amor común y corriente. Son 35 historias

35¹³⁵ (Raúl García, 2000), *Como el gato y el ratón*¹³⁶ (Rodrigo Triana, 2002) y *La Primera Noche*¹³⁷ (Alberto Restrepo, 2003).

En contraste con las apreciaciones optimistas de la prensa, algunos críticos como Pedro Zuluaga reflexionan con cautela sobre la producción de estos años:

A pesar del entusiasmo que haría presagiar una producción cuantitativamente alta y unas búsquedas estéticas arriesgadas y diversas, lo cierto es que las películas sufrían diversos traumatismos en su andadura. Con excepción de *Diástole y sístole*, ninguno de estos últimos títulos tuvo una respuesta del público que respondiera a las expectativas planteadas. (...) *Soplo de vida* nunca logró unas condiciones de exhibición aceptables que hicieran justicia a sus méritos artísticos, mientras títulos como *Posición viciada*, *Terminal* o *Bogotá 2016*, representaban ejercicios de autor tan extremos en sus virtudes y defectos que la comunicación con el público no tuvo un final feliz (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 108).

Este último título, *Bogotá 2016* (Mora, Guerra, Sánchez, Basile, 2001), llama la atención porque es hasta ahora el único largometraje colombiano de ciencia ficción¹³⁸. En realidad, son tres medimetrajes unidos que fueron posibles gracias a la convocatoria pública del IDCT de Bogotá en el año 2000 que, bajo el título “Bogotá en el Umbral”, buscaba proyectos cinematográficos que se animaran a imaginar la ciudad en el año 2016. Este Instituto también apoyó la mencionada película *Posición Viciada* y

desarrolladas en un promedio de dos minutos las que estructuran este largometraje, una tentativa de explicar el fracaso matrimonial a la manera de un rompecabezas que se organiza en el transcurso de la trama (Proimágenes 237, s.f.).

¹³⁵ Obsesionados por el cine y ante la imposibilidad de conseguir financiación para la realización de una película, Andrés, Federico y Luis deciden asaltar un banco. Comparten una estrecha amistad con Akira, una joven actriz entusiasta, quien se vuelve cómplice de todos sus proyectos e ilusiones. A pesar de esto ellos deciden ocultarle el plan del robo pues consideran que es mejor no implicarla. Inician entonces la planeación e investigación de campo necesarias para ejecutar el robo del banco. Esto ocurre de manera paralela a la creación y escritura del guión de la película que realizarán con el botín del asalto (Proimágenes 1340, s.f.).

¹³⁶ Un barrio de Bogotá “La Estrella”, habitado por familias desplazadas a causa de la violencia. Ante el acontecimiento que constituye la llegada de la luz eléctrica, esa noche hay una celebración. Las familias Cristancho y Brochero, vecinos, amigos y líderes de “La Estrella”, se verán envueltos en una serie de incidentes y bromas que van contando la historia de esta película. Reflejo y esencia de nuestra colombianidad (Proimágenes 258, s.f.).

¹³⁷ Cuenta la historia de una pareja de campesinos que han sido desplazados de su tierra por causa del conflicto armado y han sido lanzados a enfrentar las calles de una ciudad desconocida, enorme y despiadada (Proimágenes 266, s.f.).

¹³⁸ Algunos consideran que las obras de Jairo Pinilla pertenecen al género de ciencia ficción pero de manera estricta, sus filmes se acercan más al cine fantástico o de misterio.

a un importante número de cortometrajes cuyos directores tomarían protagonismo en la escena nacional de la década siguiente.

Otras exhibiciones, otros canales, televisión pública, nuevas miradas

Si durante el Siglo XX, el cine colombiano estuvo siempre en desventaja frente al problema que significa el cuello de botella de la exhibición. En los noventa, la situación se agudizó. Solo quince de los 35 largometrajes filmados entre 1993 y 1999 pudieron estrenarse en salas comerciales, lo que corresponde a menos del 1% de los estrenos totales. Pero durante estos años, la crisis se extendió a todo el negocio de la exhibición (FPFC, 2017). Este proceso, que venía desde los años ochenta, muestra que en 1983 cada colombiano en promedio había asistido a cine 2,1 veces mientras que en el año 2000 lo hizo 0.5 veces (FPFC, 2017). Reflejo de esta situación es el hecho ya reseñado de la disminución del número y la capacidad de las salas de cine y la reorientación de su oferta a un público consumidor de más poder adquisitivo, aglutinado en los multiplex.

La situación era similar en toda Iberoamérica. En esta década, sólo el 2% de las películas exhibidas provenían de algún país de la región y la experiencia mostraba cuán difícil era encontrar mercados latinoamericanos y de otras partes, para las películas de nuestros países (FPFC, 2017).

En ese contexto de crisis, la constante fue que el cine de Hollywood obtuviera la prelación de los exhibidores, presionados, como ya se ha dicho, por los sistemas de ventas de las grandes distribuidoras norteamericanas que así obtenían las mejores salas, los mejores horarios y más días en cartelera (FPFC, 2017).

En Colombia, algunos exhibidores buscaron alternativas comerciales sin explotar y fue así como comenzaron a proyectar, en busca del público cinéfilo, películas europeas y asiáticas que antes no llegaban al país. Tomaron cierta relevancia el espacio impulsado por la Embajada de Francia conocido como Cine Cinema (FPFC, 2017) y el Festival Eurocine –vigente desde 1995 hasta hoy– un evento anual dedicado a lo mejor y más reciente del cine de ese continente.

Otras respuestas a la escasa variedad de películas disponibles fueron la consolidación y el nacimiento de festivales de cine y salas alternativas y la consolidación de los cineclubes, principalmente universitarios. El Festival de Cine de Bogotá –inaugurado en 1984– tomó fuerza mientras que los Museos de Arte Moderno

de Bogotá y Medellín abrieron salas para exhibir películas no accesibles en los circuitos comerciales. En esta segunda ciudad, el Centro Colombo Americano abrió también su sala en 1989 y poco después comenzó a editar la revista *Kinetoscopio* (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013), una publicación especializada en crítica cinematográfica que aún se publica de manera trimestral y es la única publicación impresa especializada en cine que existe hoy en día en el país.

La irrupción del video digital de alta definición se planteó como una alternativa a la reducción de miradas en el cine colombiano disponible, hecho que se demuestra con la atención especial que se dio a este tema –a través de charlas, conferencias y debates– en las actividades del Festival de Cine de Cartagena del año 2000 (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013).

Por otra parte –en lo que constituye otro ejemplo de la retroalimentación que se da en Colombia entre el cine y la televisión– la creación de los canales públicos de televisión regionales de mediados de los años ochenta y principios de los noventa impulsó la creación audiovisual que más tarde impactaría en el cine y crearía espacios, antes escasos, para la descentralización del discurso audiovisual que, salvo algunas experiencias de grupos de cineastas, siempre se ha concentrado en Bogotá.

Primero, apareció Teleantioquia (que cubre el departamento de Antioquia, con sede en Medellín). Luego llegaron Telecaribe (con sede en Barranquilla cubre la costa norte que conforman los departamentos de Atlántico, Bolívar, Magdalena, Sucre, Córdoba, La Guajira y César) y Telepacífico (con sede en Cali emite para los departamentos de Nariño, Cauca, Valle del Cauca y Chocó). Por último, se creó Telecafé (con sede en Manizales y con participación de las tres capitales de Caldas, Risaralda y Quindío).

Como ejemplo de procesos de diversificación de miradas y de formación y experimentación audiovisual de estos canales, vale la pena mencionar el espacio *Muchachos a lo bien* de Teleantioquia y la serie *Rostros y Rastros* de Telepacífico, este último producido por la programadora de la universidad pública Univalle. Sobre *Rostros y Rastros* y la experiencia de Ramiro Arbeláez, del Grupo de Cali, hizo años después un balance:

Lo que finalmente cuenta no son los 45 premios internacionales conseguidos en ese lapso (1988-2001), sino lo que el espacio permitió como vehículo de comunicación para personas, grupos y comunidades de la región; haber otorgado la palabra a sus

gentes; haber explorado y registrado nuestra ciudad y nuestras culturas; haber revelado pasados olvidados; haber ayudado a entendernos y problematizarnos; pero también habernos divertido o conmovido (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 100).

No se pueden olvidar en esta corriente alternativa los proyectos televisivos culturales ya mencionados de Colcultura y posteriormente del Ministerio de Cultura como *Aluna*, *Señales de vida*, *Imaginario* o *Diálogos de Nación* que dieron la oportunidad a documentalistas de trabajar de una manera medianamente estable mientras aprendían del video y sus posibilidades creativas (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013).

Por último, en el proceso de ampliación de las voces y miradas audiovisuales del país, debe mencionarse la proliferación de nuevos programas formales y no formales que universidades y otras instituciones educativas abrieron para atender la demanda de saberes capacitados en esta área, jalonada por la necesidad de cientos de jóvenes de expresarse mediante el audiovisual.

El Documental

Además del impulso que le dieron la televisión pública y el Ministerio de Cultura a la creación documental, en la década de los noventa, el público colombiano se interesó cada vez más por este género cinematográfico, un fenómeno que también vivían varios países de la región. Las salas de cine comerciales comenzaron a proyectar documentales que, de manera impensada, registraron buenas taquillas con títulos internacionales como *Microcosmos*, *El Caso Pinochet* o *Bowling for Columbine*.

Los títulos documentales nacionales aún tardarían unos años más en tener buena recepción en salas comerciales. Un punto de partida fue *La Desazón Suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*¹³⁹ (Luis Ospina, 2003) que además de un importante reconocimiento en festivales, se exhibió en salas comerciales y editó DVD.

¹³⁹ La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo es un documental sobre el polémico escritor colombiano, residente en México. Al decidir hablar en nombre propio y asumiendo sin disimulos ni subterfugios sus amores y sus odios, Vallejo rompe con la más obstinada tradición literaria: la del narrador omnisciente que todo lo sabe y todo lo ve. El documental no sólo abarca su vasta obra literaria sino también sus múltiples intereses: el cine, la música, la ciencia y la política. Tomado de http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_p_lantilla.php?id_pelicula=421 el 17 enero 2018

Aunque no exhibidos de esta manera, se siguieron produciendo –de manera independiente y bajo las dificultades económicas de siempre– un buen número de documentales que continuaban con la tendencia de los directores colombianos de usar esta forma audiovisual para adelantar sus reflexiones sobre la realidad y mostrar lo que de otras formas no sería visible para los espectadores. Respecto a esta incesante actividad, Pedro Zuluaga destaca la importancia en la construcción de identidad y memoria que tuvo el cine documental en esos años convulsos:

Sin esa mirada comprometida con voces y episodios que explican la conflictiva realidad del país a través de un testimonio más directo que el del cine de ficción, no puede ser entendida la mediación de las imágenes en movimiento en la construcción de un relato sobre nosotros mismos (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013).

Se destacan de esa producción los títulos *Gaitán sí, otro no*¹⁴⁰ (María Valencia, 1998), *El baile rojo*¹⁴¹ (Yesid Campos, 2003), *El baile del muñeco*¹⁴² (Pablo Mora, 2003) y *Nunca más*¹⁴³ (Marta Rodríguez, 2000).

La Televisión comercial masiva

Si en la década de los noventa el cine colombiano pasaba por un momento difícil, la televisión terminaba de consolidar su presencia masiva en el público colombiano con la telenovela como epicentro. Se menciona este fenómeno en un apartado sobre el cine colombiano del período porque, en este período, se refuerza aún más la preeminencia de

¹⁴⁰ Reconstruye los momentos más importantes de la vida privada, política y profesional del líder popular Jorge Eliécer Gaitán, que se inicia con las especulaciones sobre la fecha y el lugar de su nacimiento, hasta 62 días antes del 9 de abril de 1948, cuando pronuncia en la Plaza de Bolívar su Oración por la paz en protesta por la violencia de la época (Proimágenes 360, s.f.).

¹⁴¹ Visibiliza a través de las memorias de sobrevivientes y familiares de las víctimas uno de los más cruentos y atroces episodios de la intolerancia y de la deshumanización del conflicto en Colombia: el exterminio sistemático y planificado de la organización política legal Unión Patriótica. Caso admitido por la comisión e Interamericana de Derechos Humanos, y actualmente en proceso de búsqueda de una solución amistosa entre el gobierno nacional y los peticionarios (Proimágenes 429, s.f.).

¹⁴² Al igual que otras comunidades indígenas del Amazonas colombiano, los yucuna de Puerto Córdoba, Amerú, preparan un ritual ancestral que les permitirá afianzar los lazos en su comunidad y mantener antiguas tradiciones vivas en su memoria en un renovado esfuerzo de autodeterminación cultural. Esta vez, el evento tiene un ingrediente adicional; el equipo documentalista toma parte activa y se integra a otro ritual. El encuentro de dos culturas se convierte en hilo narrativo desencadenando sorpresivos intercambios (Proimágenes 473, s.f.).

¹⁴³ por medio de la recuperación de la memoria, este documental lleva a todo el mundo las imágenes y los testimonios de las comunidades del Urabá antioqueño y chocono, que fueron víctimas de los actores armados que actúan en Colombia: guerrilla, paramilitares y ejército, lo que llevó a que fueran expulsados violentamente de sus tierras en el año 1997 (Proimágenes 378, s.f.).

la ficción televisiva colombiana en el ámbito audiovisual nacional, en la eficacia que no tuvo el cine nacional de constituirse como el medio de comunicación que aglutinara las clases populares en torno a un relato común de nación.

La migración de directores de cine con experiencia a la televisión comercial –como Carlos Mayolo (*La Mansión de Araucaima*) que dirigió exitosas series como *Azúcar* (1989) y *Hombres* (1997) o Lisandro Duque (*Visa Usa*) con *La Vorágine* (1990), por poner sólo dos ejemplos, muestra que era la televisión el medio que ofrecía la posibilidad de alcanzar grandes audiencias a través de la ficción audiovisual. Asimismo, la telenovela colombiana vivía sus años dorados; vale recordar el éxito de *Café con Aroma de Mujer* (RCN televisión, 1994-1995), también dirigida por un cineasta, Pepe Sánchez.

Según Jesús Martín Barbero, la predilección de las clases populares de toda América Latina por la ficción televisiva, especialmente la telenovela, obedece a que sus historias se sustentan en la cotidianidad familiar que:

...representa para las mayorías la *situación primordial de reconocimiento*. (...) Ámbito de conflictos y de fuertes tensiones, la cotidianidad familiar es al mismo tiempo uno de los pocos lugares donde los individuos se confrontan como personas y donde encuentran alguna posibilidad de manifestar sus ansias y frustraciones (Martín-Barbero, 1987, págs. 233-234).

Esa situación de reconocimiento, esa familiaridad, como base para que la televisión haya conquistado a las masas, se suma a que en la televisión prima la *lógica del contacto* sobre la *lógica visual* (como la del cine) –situación que cala más hondo en las clases populares que son primordialmente orales– a que la sensación de *inmediatez* (Martín-Barbero, 1987, pág. 235) que produce refuerza la presencia de lo cotidiano y a que es en ella donde las masas buscan entretenimiento, información y acceso a todo aquello que las clases no populares obtienen en otros ámbitos (Martín-Barbero, 1987, pág. 240).

Martín-Barbero también concluye que son los géneros los que median entre los sistemas de producción masivos y las “lógicas de los usos” y es en sus reglas donde se fija el reconocimiento cultural de las masas (Martín-Barbero, 1987, pág. 241).

Así, el género que define a la telenovela, el melodrama, el “drama del reconocimiento” (Martín-Barbero, 1987, pág. 244), fue el que más acogida tuvo por la cultura popular en toda Latinoamérica. El hecho de que el melodrama esté tan presente en los años noventa – años de incertidumbre económica y laboral, de debilitamiento de la vida familiar en favor de la productividad económica– configura un anacronismo necesario:

Las transformaciones operadas por el capitalismo en el ámbito del trabajo y del ocio, la mercantilización del tiempo de la calle y de la casa y hasta de las relaciones más primarias, parecerían haber abolido aquella socialidad [la que se da alrededor de la cotidianidad familiar]. En realidad no han hecho sino tornarla *anacrónica*. Pero esa anacronía es preciosa, es ella la que en última instancia le da sentido hoy al melodrama en América Latina —desde la permanencia de la canción romántica al surgimiento de la telenovela—, la que le permite mediar entre el tiempo de *la vida*, esto es, de una socialidad negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida, pero culturalmente viva, y el tiempo *del relato* que la afirma y hace posible a las clases populares reconocerse en ella. Y desde ella, melodramatizando todo, vengarse a su manera, secretamente, de la abstracción impuesta por la mercantilización a la vida, de la exclusión política y la desposesión cultural (Martín-Barbero, 1987, pág. 245).

Balance del cine colombiano

A pesar de la ausencia del Estado como principal impulsador de la producción de películas entre 1992 y 2003, no se puede decir que se dejó de producir cine en Colombia o que fue una década perdida. Eso sí, la ausencia de un fomento estatal importante impidió que todos los esfuerzos individuales y empresariales aislados –incluidas las coproducciones– que propiciaron la realización de películas se engancharan en una cadena de producción y en una dinámica industrial. Si hubo momentos en que se observó un buen número de estrenos simultáneos –como el año 2000– fue debido a “...un momento en el que coincidieron trabajos represados tras un tortuoso proceso de producción, que finalmente encontraban el camino para un lanzamiento pocas veces planeado con profesionalismo o criterio empresarial” (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 108).

Sin embargo, el escaso apoyo estatal –que aumentó un poco con la aparición del Ministerio de Cultura en 1997– permitió que algunas películas fueran una realidad,

porque les dio el impulso inicial o les permitió su finalización, momento en que muchos proyectos cinematográficos se quedan sin aliento. Además, los programas iniciales y algo ambiciosos de los primeros años de este ministerio permitieron la creación de cortometrajes y guiones de realizadores jóvenes que necesitaban estímulo. El fomento estatal fue aún más importante en el espectro audiovisual general –no solo en el directo a la cinematografía– gracias al desarrollo de la televisión pública en el ámbito nacional –mediante Colcultura y el posterior Mincultura– y en el regional a través de los canales regionales de televisión.

Este desarrollo de la televisión pública cultural –que permitió la experimentación y la profesionalización de nuevos realizadores– y el espacio creativo que encontraron algunos cineastas experimentados en las ficciones televisivas comerciales estrecharon aún más los lazos entre la esfera del cine y la esfera de la televisión en Colombia. Además, la aparición del video como opción creativa más libre y económica fue el camino elegido por otros directores como Luis Ospina que, al ver el fracaso en la taquilla de su largometraje *Soplo de Vida* (10 mil espectadores), optó por la producción digital (FPFC, 2017):

Ambos lenguajes, televisión y video, entraron a terciar {frente al cine}, hasta el punto de que lo audiovisual se volvió un híbrido donde ya era inútil reclamar la pureza de un formato sobre otro. Los nuevos tiempos comenzaban a dejarse ver, con cierta claridad, en el horizonte (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 99).

En medio de las situaciones descritas, el país observó la aparición de excelentes trabajos que, como *La Estrategia del Caracol*, lograron combinar el afecto masivo del público con una buena factura cinematográfica, o como *La Gente de la Universal* que conquistó a los espectadores con una historia atrapante al mismo tiempo que imprimía una huella estilística.

El director de este último, Felipe Aljure, junto con otros directores también formados en el exterior, fueron parte importante de ese proceso descrito antes por Oswaldo Osorio en el que los temas rurales de las películas daban paso a temas más urbanos. Sin embargo, entendiendo que para estudiar cine en el extranjero se necesitan importantes recursos, este hecho es muestra de cómo la profesión de cineasta –con posibilidades de formación, actualización y acceso a presupuestos– en los años noventa

estaba reservada aún a personas adineradas o pertenecientes a familias pudientes. Si bien ya aparecía el video digital como alternativa –una alternativa creativa pero no industrial ni comercial– su acceso y uso aún eran balbuceantes.

Estos diez años de cine fueron también escenario para discusiones y debates que continuarían siendo espinosos en las décadas siguientes. Uno de ellos fue el de la violencia en las películas. A raíz de *La Vendedora de Rosas* y *La Virgen de los Sicarios*, se volvieron a escuchar esas voces –en resonancia con argumentos similares de décadas anteriores lo que es prueba de un anacronismo– que rechazaban que las películas nacionales reflejaran crudamente las violencias de los campos y ciudades colombianas por la mala imagen que dan del país en el extranjero y por el mensaje de desesperanza (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013). Aunque se trata de posiciones extremas, sesgadas e ignorantes de los porqués del arte, el debate existe pues era frecuente en los noventa escuchar argumentos de rechazo al cine colombiano por la violencia mostrada en las películas nacionales. Poco después, sucedería lo mismo con los filmes que trataron el tema del narcotráfico.

Se observa, pues, una tensión entre los cineastas que no pueden dejar de contar las historias sobre los hechos terribles que Colombia ha vivido y sigue viviendo y los espectadores que, cansados de ver esos hechos en los noticieros, quieren descansar de ellos en el cine. Sobre este debate, Víctor Gaviria –director de *Rodrigo D. No Futuro*, *La Vendedora de Rosas* y la posterior *Sumas y Restas*– pronunció unas palabras en un foro público que pueden servir de reflexión para enriquecer la discusión¹⁴⁴:

“...el tema de la violencia es prioritario para mí. Creo que el cine tiene la misión de sacarnos del enredo de estar dando una cantidad de noticias sobre la violencia, pero nunca comprender lo que la violencia quiere decir (...) Estamos recibiendo una cantidad de hechos que no podemos interpretar porque no están dentro de un proceso de desarrollo histórico que nos permita entender de dónde vienen, hacia dónde van (...) El cine tiene la obligación –ya que la televisión comercial no lo hace– de darle un sentido a esa violencia (Kinetoscopio, 2006).

¹⁴⁴ Para profundizar sobre la necesidad de la violencia de las imágenes como una forma de construir el *pathos* –que ayuda a transformar el drama de la muerte violenta en *ethos* (una moral de comportamiento)– y los efectos del miedo y la guerra en las personas se recomienda la lectura del texto *El gesto fantasma* de Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2008) y *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte* de Sigmund Freud (Freud, 1915/1982).

La otra fuerte discusión presente en el cambio de siglo giró alrededor de las comedias de Dago García. En consonancia con las discusiones que a finales de los setenta despertaron las comedias de Gustavo Nieto Roa, las comedias de García fueron acusadas de ser televisivas, estereotipadas y caricaturescas o de ser “...un cine de consumo soportado en esquemáticas y reiterativas estructuras” (Osorio, 2016, pág. 107) al mismo tiempo que recibían, en su mayoría, el afecto del gran público.

Un ejemplo de los análisis más duros, que se puede englobar dentro de las discusiones más amplias sobre los gustos del público, es la reflexión de la crítica María Vélez:

Se puede decir que el sistema moral de las películas de Dago, como el de las telenovelas, es complaciente con los prejuicios del público masivo. Sin embargo, es más preciso decir que ese cine y esa televisión son los que están inyectando y reforzando constantemente esos prejuicios, masificando el público para hacer más sencillo y eficiente el mercadeo (Vélez, 2007, pág. 87).

Otros científicos sociales, como la investigadora Juana Suárez, más bien proponen analizar el fenómeno para entender la afluencia masiva que tienen estas comedias:

el nietorroísmo, el benjumeísmo y el fenómeno Dago ameritan una lectura política de lo que vemos en la pantalla y el porqué de su popularidad, incluso cuando los críticos insistimos en la caricatura y deformación social que este tipo de cine ofrece (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 109).¹⁴⁵

Esas discusiones continuarían sobre el tapete después de la Ley del Cine y abarcarían temas como la formación de públicos. Lo cierto es que en el decenio que nos ocupa, a excepción de las comedias producidas por Dago García, *La Estrategia del Caracol* y *La Gente de la Universal*, los espectadores colombianos no respondieron con entusiasmo a las películas de su país.

Las enormes dificultades de estos años para hacer cine, el escaso apoyo estatal, la baja acogida del público, la merma en la asistencia general a cine y el consecuente estrechamiento del cuello de botella de la exhibición sembraron la desesperanza en un buen número de cineastas. Luis Ospina abogó por la tecnología digital como la única

¹⁴⁵ La profundización sobre este tema, el de las comedias populares de Dago García (y otros que lo imitan), el melodrama y la relación con la televisión tendrá lugar en el capítulo 5.

vía posible de producción y por crear mecanismos de distribución independiente como único camino para salvar a los “cines de periferia” como el colombiano (FPFC, 2017).

Sin embargo, la calidad de algunas películas demostraba el talento y el oficio en las diferentes profesiones del cine. Además, el que se hubiera filmado con tan poco apoyo estatal hacía creer que podrían venir tiempos mejores. Ese creció con la renovada institucionalidad en torno a la cultura y al cine cuyo camino recién comenzaba. Las discusiones en torno al cine, desde sus aspectos estéticos hasta el rol del Estado en su quehacer, en estos años contribuyeron a la expedición de la Ley del Cine– y a su posterior desarrollo (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013).

3.4 Síntesis del dispositivo

Gracias a que en el año 2000 Fedesarrollo realizó un extenso estudio sobre el cine colombiano –sobre todo su situación en los años noventa, como encargo de Proimagenes para diseñar la Ley del Cine–es que disponemos de estadísticas sobre el *dispositivo Cine Colombiano* en estos años (sobre este estudio volveremos en el capítulo 4).

Producción

El período muestra poco volumen de producción y pocas empresas que se dediquen a la producción de cine. Lo usual es que las productoras se conformen solo para el tiempo que dura la realización del filme. La primera mitad de los noventa muestra en promedio dos estrenos nacionales por año –representando entre un 0.7% y un 0.4% de los estrenos totales– mientras que hacia 1998 y 1999 se estrenaron cuatro películas colombianas por año –un 1.6% de los estrenos totales (Zuleta, Jaramillo, & Reina, 2003). Recordemos que por un lado estas cifras reflejan los estrenos pero no las producciones (más de un tercio de los filmes producidos en esta década no llegaron a salas) y que, por otro lado, si en algunos años sube el número de estrenos nacionales es por causa del represamiento por años de algunos filmes antes de estrenarse.

Los productores venden sus filmes a distribuidoras o a veces directamente a los exhibidores. No están asociados ni enganchados con estas empresas que respalden sus inversiones o exijan algún cumplimiento o calidad. Su poder de negociación con los

otros agentes de la cadena es mínimo y deben aceptar cualquier tipo de condición que estos impongan. Sus producciones llegan a competir en un mercado repleto de otras opciones para el espectador.

Antes de la creación del Ministerio de Cultura, quienes querían filmar largometrajes solo tenían tres opciones de financiación: aportar sus propios recursos, buscar coproductores en otros países o gestionar el apoyo de empresas privadas. Pese a estas dificultades, se lograron realizar algunas películas, dos de ellas con buenos resultados en taquilla y buena aceptación de la crítica: *La Estrategia del Caracol* y *La Gente de la Universal*.

Se comenzaron a delinear los cambios temáticos que marcarían el cine colombiano de los noventa y después, especialmente el paso de temas rurales a urbanos. Seguían filmando algunos directores que ya traían un oficio desde la década pasada y surgieron otros nuevos, casi todos formados en el exterior y pertenecientes a familias pudientes.

Con la puesta en marcha de los programas del Ministerio de Cultura, la producción aumentó. Las películas comerciales tenían la oportunidad de obtener financiación por medio de las convocatorias públicas, mientras que en las regiones y en los lugares apartados algunos grupos pudieron producir sus propios relatos audiovisuales a través del programa *Imaginando nuestra Imagen*. Fue sobre todo la creación de Ibermedia la que permitió a los productores el acceso a recursos bajo la modalidad obligatoria de la coproducción.

La televisión, incluida la publicidad, ofreció a un buen número de cineastas la posibilidad de trabajar y desarrollar su talento, ya fuera a través de la televisión pública y sus espacios de experimentación o en la televisión comercial con exitosas series o con telenovelas.

Volvieron a aparecer largometrajes que trataron el tema de la violencia y la miseria en las calles del país, lo que despertó nuevamente –una muestra clara de anacronismo– las voces de la censura sobre lo que debe y no debe ser mostrado para “no dar una mala imagen”. También volvieron a aparecer las comedias populares masivas y su consecuente voz de protesta de la crítica. Solo este tipo de películas, además de *La Estrategia del Caracol*, *La Gente de la Universal* y *La Vendedora de Rosas* obtuvieron buenos réditos en taquilla.

Los documentalistas vieron posibilidades de realizar películas gracias a la acción estatal del Ministerio de Cultura que tanto en cine como en televisión, mantuvo abiertos espacios para la creación y experimentación documental, facilitada por la consolidación del video como formato válido y por el auge que el género documental tuvo en el país a finales del período.

El video digital –barato y de fácil acceso– se presentó como una alternativa económica y creativa para nuevos, y no tan nuevos, realizadores que por fin tenían medios para construir relatos audiovisuales.

Estado

Desde la liquidación de FOCINE hasta 1997, el Estado colombiano no desarrolló políticas ni programas para estimular el cine colombiano. Legalmente, la esfera del cine dependía del Ministerio de Comunicaciones. Solo Colcultura (dependiente del ministerio de Educación) ofrecía un estímulo anual a un largometraje con el dinero que aún se recaudaba a través de los impuestos que pagaba la entrada a cine.

Pero la redacción de una nueva Constitución política replanteó el valor de la cultura en el país y terminó desencadenando, mediante la Ley 397 de 1997, la creación de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura y Proimágenes como entidades dedicadas al estímulo y el desarrollo del cine colombiano.

El nuevo ministerio adelantó varios programas que pretendieron, con un presupuesto moderado, afectar todos los estadios de la creación cinematográfica en concordancia con la nueva Ley de Cultura. Se estableció el sistema de convocatorias para apoyar todo tipo de proyectos cinematográficos; se buscó rescatar la memoria audiovisual colombiana y adelantar procesos de formación de públicos; se difundió el mejor cine colombiano en las escuelas, universidades, bibliotecas y casas de cultura de todo el país; y se fortaleció la iniciativa de valorar, rescatar y resguardar el patrimonio audiovisual colombiano.

En el espectro audiovisual general, la acción del Estado también fomentó los programas institucionales de estímulo a la televisión cultural y al documental. Entes estatales a nivel local, como la Cinemateca Distrital del IDCT de Bogotá, también adelantaron programas –según sus escasas posibilidades presupuestales– para apoyar proyectos cinematográficos.

Distribución y exhibición

Por estos años, ya exhibidores y distribuidores forman en la práctica un grupo que trabaja con los mismos intereses y se financia prácticamente con los mismos capitales. Por ejemplo, Cine Colombia es una compañía exhibidora, la principal del país, y distribuidora, como filial de algunas importantes *majors* pero también con sus propios mercados. Además, en este período es también productora. Las otras *majors*, las que tienen sus oficinas filiales en Colombia, trabajan en llave con Cine Colombia y conforman, junto con esa empresa, la gran mayoría del mercado cinematográfico nacional.

Así, las empresas distribuidoras del período en Colombia se dividen en dos grupos, las extranjeras y las colombianas. Las extranjeras son las *majors* que distribuyen sus propias producciones y las del cine independiente de Estados Unidos. Tienen el dominio histórico del mercado y el respaldo del gobierno de ese país en lo relacionado con negociaciones internacionales de mercados y propiedad intelectual, lo que les da experiencia y poder de negociación. Las distribuidoras nacionales distribuyen el cine local y principalmente el cine extranjero como intermediarias de las *majors*, como es el caso de Cine Colombia.

En 1996, el mercado de la distribución estaba distribuido así: Columbia Tri Star Buenavista 37%; Cine Colombia 17%, UIP 15%, Elephant Time Warnern 11%; L.D Films (20th Century Fox) 9%; Cineplex (empresa dedicada al cine independiente) 7%. En 1999, se fueron del país LD Films y Elephant Time Warner; Cine Colombia pasa entonces a distribuir las películas de Fox y de Warner, copando el 37% del mercado (Zuleta, Jaramillo, & Reina, 2003, pág. 55).

El negocio de la exhibición estaba concentrado en cuatro empresas colombianas a finales de la década: Cine Colombia 35%, Procinal 8.6%, Royal Films 7.3%, Londoño 4%. Estas cuatro sumaban el 55%. El resto lo conformaban pequeñas empresas, casi familiares, propietarias de pequeñas salas de una sola pantalla en pequeñas ciudades y pueblos que proyectan las películas más comerciales. En 1999, llega la exhibidora extranjera Cinemark asociada a capital colombiano.

Salvo Cine Colombia –que además es distribuidora– los demás tienen un poder negociador relativo con las *majors* pues siempre existe la amenaza de que ellos abran sus propias salas (Zuleta, Jaramillo, & Reina, 2003, pág. 56).

La crisis económica que desencadenó la *apertura económica* a fines de los noventa acentuó la reducción de asistencia de espectadores a las salas de cine que venía desde la década pasada y de la misma manera profundizó el modelo de negocio del multiplex que terminó por desaparecer a los cines de barrio y las grandes salas de cine.

Además de la decisión anterior los distribuidores extranjeros reforzaron su sistema de ventas *por paquetes* que lograba con eficacia mantener lejano el acceso de competencias nacionales. Para atraer un público cinéfilo y con mayor poder adquisitivo, ambos sectores comenzaron a distribuir y exhibir cine europeo y asiático. Cine Colombia dedicó uno de sus multiplex (Avenida Chile) exclusivamente a la proyección del llamado *cine arte*, mientras que, buscando el mismo público objetivo, algunos empresarios independientes abrieron en Bogotá algunas salas pequeñas especializadas en el cine periférico de los circuitos comerciales.

Respecto a la exhibición alternativa no comercial, los cineclubes universitarios crecieron enormemente mientras que los programas estatales del Ministerio de Cultura llevaron cine colombiano, a través de la Maleta de Película, a lugares recónditos del territorio y de la sociedad.

No puede dejar de mencionarse la televisión como importante medio de difusión del cine colombiano y especialmente la televisión pública, incluidos los canales regionales, como importantes transmisores de las obras de los videastas y documentalistas colombianos.

Televisión

Como ya se observó, para estos años es muy fuerte la sinergia entre cine colombiano y televisión colombiana, unidas aún más por el aglutinamiento de formatos de imagen que trajo la llegada del video de buena calidad (en un principio con el formato 3/4 o Umatic, luego con el aún análogo formato Betacam y posteriormente con el video digital).

La sinergia de ambos medios se explica por la difusión que la televisión –pública y privada– da al audiovisual colombiano; por la influencia que tiene el lenguaje de la

primera sobre el segundo, manifestada en este período especialmente en la comedia popular; en el tránsito de artistas, actores, técnicos y especialmente directores en ambos medios, además de la publicidad, y la acción estatal en ambos frentes.

El Espectador

El espectador colombiano de cine de los años noventa fue desplazado definitivamente del edificio cine al multiplex, lo que fue convirtiendo la experiencia de ir a cine cada vez más en una experiencia de consumo. Así mismo, por las crisis económicas y la readecuación del negocio de la exhibición, el espectador nacional requería un mayor poder adquisitivo.

No tiene mayor acceso al cine colombiano pues son escasos los filmes nacionales que se estrenan y aún menos los que pueden llegar a despertar interés. En general, fue apático al cine nacional excepto por dos o tres dramas y las primeras comedias de Dago García que convocaron una audiencia masiva.

En 1998, cada colombiano iba sólo 0.5 veces al cine por año, una tasa igual a la de Brasil, inferior a la asistencia en Argentina (0.9 veces por año), México (1.2 veces) y Venezuela (0.63 veces) y superior a Chile (0.4 veces), Bolivia, Perú y Ecuador (0.2 veces) (Zuleta, Jaramillo, & Reina, 2003, pág. 53). Todos estos países vivían similares caídas en la asistencia a las salas por causa de la crisis económica.

Además de la concentración de la exhibición en salas multiplex, también se observa una concentración de las salas en Bogotá y en menor medida en las principales ciudades. Así, en 1999, Bogotá concentraba el 36% de las salas del país, Medellín el 10%, Cali el 8%, Barranquilla el 7%, Cartagena el 5% y Bucaramanga el 3%; el resto de municipios del país se distribuían el 31% restante de salas (Zuleta, Jaramillo, & Reina, 2003, pág. 53).

Los estudiantes universitarios pudieron acceder a un espectro mucho más amplio de películas gracias a los cineclubes y los marginados de la exhibición comercial pudieron ver cine gracias a los programas estatales del Ministerio de Cultura.

Regresaron las discusiones sobre la violencia en el cine nacional y sobre aquello que debe ser o no exhibido mientras que el melodrama y su representación de la cotidianidad familiar continuó cautivando las audiencias en el cine y en la televisión.

3.5 Conclusiones del capítulo

Más allá de las causas y las dinámicas globales y locales que influyeron, el hecho de que Colombia haya entrado de lleno al modelo económico neoliberal al mismo tiempo que proclamaba una Constitución Política orientada a asegurar los derechos de los ciudadanos mediante un estado grande –paternalista si se quiere– no deja de ser una paradoja. Otra visión podría interpretar el fenómeno más bien como la consolidación del proceso de tensión que necesariamente debe aumentar en un país que se reconoce como un Estado Social de Derecho mientras la desigualdad crece y crece.

A pesar de esto y del hecho de que en Colombia se haya recrudecido la violencia – desde la dinámica del conflicto armado avivada por el dinero del narcotráfico hasta la violencia común y callejera– la Constitución de 1991 tuvo efectos positivos en términos de ampliación de la Democracia. Así como el final del Frente Nacional en 1974 produjo un proceso de tímida ampliación de la participación política, la Constitución del 91 dio un paso mayor en esa búsqueda. En su nacimiento, está la huella de un movimiento espontáneo, democrático y participativo de jóvenes estudiantes –antes apáticos y luego indignados– y el resultado exitoso de un proceso de paz con un movimiento guerrillero que le apostó a la democracia. El hecho de que Colombia pasara de estar regida por una Constitución centralista, católica y conservadora –que desde los años cuarenta fue condicionada a un permanente estado de sitio– a un ordenamiento constitucional participativo, garante de derechos y pluralista puede considerarse una profanación.

En relación con la cinematografía nacional, este decenio vio el impacto directo de las políticas económicas implantadas por Gaviria, aunque la tendencia de apertura de mercados y desregulación financiera ya venía desde finales de los años setenta. Concretamente, por causa de la crisis económica, la asistencia de espectadores a las salas se redujo hasta llegar a cifras históricas mientras que el estímulo a la producción por el Estado se reducía a niveles mínimos. Ambos factores agudizaron la hegemonía en la distribución de las *majors* mientras que la producción de películas volvía a ser una aventura quijotesca, desligada de cualquier dinámica industrial.

Pero, al mismo tiempo, para el caso que nos ocupa, la nueva Constitución impactó el desarrollo de la cinematografía, pues sus reformas y postulados abrieron el camino hacia la Ley General de Cultura, norma que desencadenaría la creación de la Ley del

Cine. El impacto más directo se observa en que la nueva Carta reconoció explícitamente la riqueza y la importancia de la cultura del país, entendió su desarrollo como factor de crecimiento del capital social colombiano y dio instrucciones precisas al Estado para fomentarla y protegerla. Las influencias indirectas del nuevo orden constitucional a la cinematografía estuvieron en su espíritu participativo, en el impulso que dio a las dinámicas de concertación –vital para los procesos de creación de ambas leyes– y el reconocimiento de la libertad de cultos y opinión, que repercutió en el principio de no censura que rige al Ministerio de Cultura desde su fundación.

Las nuevas concepciones de cultura que mencionamos quedaron consagradas en el ordenamiento político colombiano. Se comprendió que las políticas culturales ya no se circunscribían a meras políticas de comunicación reguladoras del funcionamiento de unas instituciones y unos bienes culturales sino que debían consistir en “un principio de organización de la cultura, algo interno a la constitución de lo político, al espacio de producción de un sentido del orden en la sociedad, a los principios de reconocimiento mutuo” (Martín-Barbero, 1987, pág. 227). En ese cambio de paradigma, la cinematografía por fin pasó a ser un asunto cultural.

Sin embargo, una cosa es la consagración de unos principios en el orden constitucional de un país y algo muy distinto es su desarrollo en leyes, su reglamentación en decretos y su práctica. Si bien, antes de 1997 no se habían desarrollado políticas propicias para los nuevos mandatos en el orden de la cultura, la nueva Constitución inspiró el Plan de Desarrollo del presidente Samper, cuya única materialización importante fue la Ley General del Cultura. No se puede dejar de observar esta otra paradoja: es gracias a una coyuntura política ocasionada por la corrupción mafiosa que tenía en vilo al país cuando surge la posibilidad de existencia de una verdadera política de estado hacia la Cultura.

Una comparación. Así como FOCINE se fundó gracias al empuje de movimientos sociales, cineastas y trabajadores en un momento en que se reducía el Estado y el gasto público, Mincultura aparece en los años del furor neoliberal –cuando no había presupuesto y el cine colombiano enfrentaba un panorama desalentador– gracias a la voluntad política del sector cultural que supo aprovechar su oportunidad y al empuje de la Constitución del 91, que fue también el producto de movimientos democráticos.

La Ley 814 de 2003, la Ley del Cine, surgiría como parte de ese proceso.

4 La Ley del Cine y el nuevo *dispositivo*

Cine Colombiano

Llegamos a este punto –el núcleo de este trabajo– luego de recorrer la historia del *dispositivo Cine Colombiano* desde principios del siglo XX hasta 1991 para luego profundizar en la última década –antes de la promulgación de la Ley del Cine– en el proceso que empezó con la nueva constitución política y derivó en la expedición de la Ley General de Cultura. Se demostró cómo esta Norma (Ley 397, 1997) fue la madre de la Ley del Cine al sentar las bases de futuros desarrollos legislativos en relación con la cinematografía.

Este capítulo busca interpretar cómo fue el proceso de ensoñación, creación, formación, concertación y expedición de la Ley 814 (2003), la Ley del Cine. Aunque mantiene la perspectiva del abordaje histórico usado hasta acá, el relato de esta historia se orienta a describir este proceso y analizar en su transcurso las fuerzas y las posiciones interactuantes para entender cómo y por qué el nuevo *dispositivo Cine Colombiano* –su aspecto legal e institucional– quedó configurado de la forma actual.

De manera preliminar, se indagará sobre el trabajo de estímulo a la cinematografía del Ministerio de Cultura antes de la expedición de la Ley 814 para ver cuáles fueron los pasos previos que se dieron en la dirección de una nueva política cinematográfica. Se profundizará en las bases filosóficas y jurídicas que se tuvieron en cuenta para justificar y adelantar una política como esta. Se tendrán en cuenta las legislaciones similares de algunos países de América Latina que sirvieron de ejemplo o de comparación,

recordando que la mayoría de ellas surgen en la década de los noventa. Se pondrá especial atención al estudio adelantado en el año 2000 por Fedesarrollo, “*Impacto del sector cinematográfico sobre la economía colombiana: situación actual y perspectivas*” (Fedesarrollo, 2003), encargado por Proimágenes en el año 2000, y que fue la base para tomar decisiones para el diseño de la Ley del Cine, lo cual pretende demostrar que, más allá de las consideraciones culturales, el cine colombiano también aporta a la economía nacional y su desarrollo produciría un impacto positivo en esta. Se examinará el proceso final de concertación con todos los sectores para llegar al texto final de la norma y se reconstruirá el trámite de la ley en el Congreso de la República –Cámara y Senado– y los cambios que se dieron allí antes de que se promulgara en julio de 2003.

A partir de allí, el capítulo se centra en la explicación de la Ley y sus mecanismos, que incluye también apoyos y acuerdos internacionales, y el relato de las reformas que sufrió el mecanismo en años posteriores incluyendo la promulgación de la Ley 1556 (julio 9) –que algunos llamaron Ley del Cine 2 y luego se conocería como Ley Filmación Colombia– que busca posicionar a Colombia como un país atractivo para las producciones extranjeras. Por último, se advertirá de los peligros o amenazas que sufrió y podrá sufrir esta política cinematográfica.

Intentaremos demostrar cómo la tensión entre las visiones del cine como un negocio o como un espacio de salvaguarda de los derechos culturales atraviesa todo el proceso y la concepción de la Ley del Cine. En ese sentido, se destaca que el proceso de creación y concertación de la Ley del Cine se dio en un escenario de conquista de derechos –en consonancia con la Constitución de 1991– cuyo objetivo fue fijar las nuevas normas como una política de Estado. Con ese objetivo, fueron cruciales los esfuerzos de los creadores de la ley para evitar las discusiones ideológicas y presentar las nuevas iniciativas en el contexto de la defensa de los derechos humanos.

En esa tensión, toma un lugar central la decisión de establecer un sistema mixto público-privado en torno a las políticas cinematográficas y la influencia en ese diseño, aprovechando su peso histórico, de los sectores de la distribución y la exhibición. Al final, podremos evaluar si los objetivos trazados en la iniciativa de esta nueva ley son susceptibles de ser cumplidos según el rediseño final de la legislación y de todo el *dispositivo Cine Colombiano*. Será propósito del capítulo evaluar y analizar la puesta en práctica de la Ley del Cine y su impacto real en la cinematografía colombiana.

4.1 Primeros Pasos

Como señalamos en el capítulo anterior, tan pronto como fue creada, la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura lanzó programas e iniciativas para apoyar la actividad cinematográfica según la Ley General de Cultura.

Felipe Aljure se encargó de tramitar ante Alberto Navarro –el único exfuncionario de FOCINE que seguía en actividades en el Ministerio de Comunicaciones– y ante el Ministro de Educación, la entrega de la casa –clausurada en ese momento– donde antes había funcionado FOCINE como sede para la nueva Dirección de Cinematografía. Además de conseguir una sede, la gestión central fue lograr que los rubros que por impuestos a la boleta correspondían al cine, regresaran a éste. Con esos recursos, además de los asignados por el nuevo Ministerio de Cultura, se pudieron lanzar los primeros programas (Aljure, 2017).

Este inicio de actividades pretendió incidir en todas las etapas de la cadena cinematográfica industrial (creación de guiones y proyectos, producción y posproducción de cortometrajes y largometrajes) y en otros aspectos fundamentales para el desarrollo del audiovisual colombiano (formación y alfabetización audiovisual, recuperación de memoria, fortalecimiento del patrimonio filmico) y tuvo un alcance limitado por el escaso presupuesto con el que contaba el nuevo Ministerio¹⁴⁶. Pero se había encendido la mecha.

“...a la luz de esa [primera] convocatoria que incluyó a todo el mundo nace un cierto ímpetu por completar el estatuto cinematográfico porque la gente pasa un poco de ese escepticismo que le estaba contando a una cosa más optimista y a sentir que se podía y, sobre todo, al ver que era incluyente. [Además] estábamos buscando puntos de encuentro y concientizar un poco a las clases políticas para que incluyeran en su agenda programática y presupuestal el cine como un tema. Eso tuvo éxito en muchos sitios, en otros no tuvo éxito. De ahí nace la necesidad de hacer la ley del cine” (Aljure, 2017).

¹⁴⁶ Al principio de su funcionamiento, el Ministerio de Cultura pudo disponer de 2.900 millones de pesos en 1998 (US\$2 millones aprox.) y 2.050 millones de pesos en 1999 (1 millón cien mil dólares aprox.) para programas de apoyo a la cinematografía. A partir de allí, debido a la partida que otorgó el ministro de Cultura que se estrenaba, ese rubro cayó hasta solo \$50 millones en 2004 (US\$ 20 mil aprox.) (Datos suministrados por el Ministerio de Cultura en marzo de 2018).

El primer objetivo de las nuevas autoridades en materia de Cultura –Ramiro Osorio al frente del Ministerio y Felipe Aljure al frente de la Dirección de Cinematografía de ese ministerio– fue desarrollar los lineamientos trazados por la Ley de Cultura para buscar herramientas efectivas de fomento al cine. Como en el proceso de conformación de esa ley solo se había logrado que permanecieran los artículos generales sobre el desarrollo del cine, ahora la tarea era desarrollar esos puntos para llegar a soluciones que realmente significaran un impulso significativo al sector.

Ya estaba creado el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, llamado Proimágenes en Movimiento. Esa fue la primera herramienta que se desarrolló. Aljure y Osorio estuvieron de acuerdo en convocar a Claudia Triana –que ya había pasado por la Fundación Patrimonio Fílmico y por la Cinemateca Distrital de Bogotá– para que dirigiera esta nueva entidad. Aljure observa cómo este nombramiento fue un acierto no solo por las capacidades de Triana sino por el hecho de que ella se hubiera mantenido en su cargo hasta el día de hoy (Aljure, 2017). Este hecho refleja uno de los objetivos que llevaron a que Proimágenes se constituyera como un fondo mixto fundado en el derecho privado, decisión que se tomó en la Ley General de Cultura. Se buscaba una estabilidad institucional que estuviera blindada de las crisis y las vicisitudes de la política. La continuidad de Triana en su cargo durante los 20 años de existencia de Proimágenes es una prueba del logro de ese objetivo.

Otra razón por la cual el nuevo ente fue fundado en el derecho privado y concebido como una entidad público-privada sin ánimo de lucro fue la idea de convocar a todos los actores de la cadena industrial del cine (producción, distribución, exhibición) para buscar soluciones conjuntas e imprimirle un carácter industrial a la cinematografía colombiana. Según Aljure, se pensó que, al menos en un principio, la industria del cine sería impulsada por Proimágenes mientras que Mincultura estaría encaminado a fomentar las otras dimensiones de la cinematografía como la expresión audiovisual, la memoria, el patrimonio, la formación, etc. (Aljure, 2017).

Entonces, se decidió que la Junta Directiva de Proimágenes, cuya conformación no se había reglamentado en la Ley de Cultura, se conformara por el Ministro de Cultura, el Ministro de Educación, el Ministro de Comunicaciones, el Director de Cinematografía, el Rector de la Universidad Nacional de Colombia (principal universidad pública de Colombia que cuenta con una Escuela de Cine y Tv.), el director

de Colciencias¹⁴⁷ y el director de la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales – DIAN– del sector público. Por el sector privado se invitó al representante de la Asociación Colombiana de Distribuidores de Películas, al representante de la compañía Cine Colombia y al director de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano –FPFC-. En esa etapa inicial, también estuvieron presentes el representante del Banco Central Hipotecario (banco de carácter público liquidado en el año 2000, y el representante de Kodak que dejó de formar parte de la mesa cuando esta empresa cesó sus operaciones en Colombia). El Servicio Nacional de Aprendizaje¹⁴⁸ –SENA– declinó el ofrecimiento a participar (Triana, Entrevista con Claudia Triana, 2016).

Según Aljure, otra razón que inspiró la conformación de una Junta de estas características fue la de no repetir los errores del pasado que muestran cómo cada ley o regulación que se logró obedeció más a las gestiones o *lobby* de cada sector por separado frente a políticos amigos que a un proceso razonable de todo el sector unido. Por eso, así se tratara de actores históricamente enfrentados, se decidió que era mejor sentarlos en la misma mesa para que fuera allí donde se llegara a soluciones en conjunto (Triana, Entrevista con Claudia Triana, 2016). Gonzalo Castellanos así lo expresa:

Con visión de industria, desarrollo social y perspectivas en campos científicos, tecnológicos y de innovación, Proimágenes se organizó como institución privada, sin ánimo de lucro, con la participación de instancias públicas, actores de la industria, instituciones privadas con fines audiovisuales, realizadores y productores. Una especie de centro de pensamiento o tanque de ideas, a decir verdad, con un mosaico de participantes incluso contradictores (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 139).

Tanto Triana como Aljure consideran la conformación de esta Junta como el primer peldaño en la búsqueda de una regulación que organizara al sector cinematográfico para un fomento potente. Trabajando casi sin presupuesto, pues Proimágenes dependía del escaso presupuesto de Mincultura, los miembros del nuevo ente participaron en esa búsqueda, regidos bajo el principio de la concertación. Claudia Triana define esta junta,

¹⁴⁷ “El Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación (Colciencias) es la entidad encargada de promover las políticas públicas para fomentar la ciencia, la tecnología y la innovación en Colombia. Es el principal organismo de la administración pública colombiana encargado de formular, orientar, dirigir, coordinar, ejecutar e implementar la política del Estado en los ámbitos mencionados” tomado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Colciencias>.

¹⁴⁸ El SENA es un ente público orientado a brindar educación técnica para el trabajo.

y en general a la institución Proimágenes, como una “mesa de diálogo” (Triana, Entrevista con Claudia Triana, 2016), como resultado del espíritu que guió esta iniciativa. Aunque no como miembros de la Junta, para encontrar soluciones novedosas también fueron invitados a participar en la mesa a los directores de las otras cinco direcciones de Mincultura (Patrimonio; Artes; Fomento y Desarrollo regional; Museos; Comunicaciones; Infancia y Juventud) y representantes de la Producción y la Realización de cine en el país.

La primera necesidad que surgió fue revisar y buscar las leyes, decretos y otras normas que regían al cine y determinar todos los esquemas tributarios que incidían en su actividad. En esa búsqueda de establecer cómo era el estatuto legal cinematográfico se encontró, como ya reseñamos aquí, un enorme y desordenado *collage* de regulaciones e impuestos que dejaba enormes vacíos y torpedeaba ciertamente el desarrollo del sector (Aljure, 2017). Para realizar estas tareas se incorporó al equipo al abogado, gestor y escritor Gonzalo Castellanos¹⁴⁹, un especialista en legislación cultural.

En materia impositiva se diagnosticó que la boleta de cine se había convertido en una clase de comodín al que se le colgaban impuestos según las necesidades del momento. En esos años, la entrada a cine continuaba pagando el impuesto por la Guerra contra el Perú de 1932, el impuesto de Espectáculos Públicos, un impuesto para fomentar el deporte y, solo en Bogotá, un impuesto para alimentar un fondo para los pobres. Vale aclarar que desde 1988, se habían liberado los precios de la entrada a cine y que este ítem nunca ha sido gravado con el IVA.

Respecto a lo legislativo, Castellanos analizó una por una todas las normas vigentes, incluyendo la Ley 9 de 1942 y la Ley de Sobreprecio de los setenta para determinar cómo afectaban a cada eslabón de la cadena cinematográfica.

Con el panorama más claro, la Junta decidió regular por decreto todo aquello que era posible regular mediante este mecanismo, antes de diseñar y redactar una ley (Triana, Entrevista con Claudia Triana, 2016). Así, se expidió el decreto 358 de 2000 (marzo 6).

¹⁴⁹ “Asesor de proyectos y políticas culturales en diversos países de América Latina y el Caribe. Allí ha sido promotor de legislaciones, políticas e integración regional en sectores del cine, industria editorial, lectura, sistemas de bibliotecas, patrimonio cultural, sistemas de archivos y modelos de gestión comunitaria en el campo de la cultura. Especialista en proyectos sociales del Instituto para el Desarrollo Social del Banco Interamericano de Desarrollo y en organización territorial en el INAP-España. Catedrático y escritor de varios libros sobre asuntos culturales”. Tomado de <http://www.eictv.org/profesores/gonzalo-castellanos-v/>

4.1.1 Decreto 358 del 2000

Este decreto avanzó en algunos puntos de la Ley de Cultura que no estaban claros y precisó competencias, definiciones y trámites.

El capítulo 2 del decreto 358 de 2000 (marzo 6) define con precisión los requisitos que se deben cumplir para declarar una película de producción nacional –en términos de porcentajes mínimos de participación económica, técnica y artística– y esos mismos requisitos para determinar qué es una coproducción nacional. Además, establece que el Ministerio de Cultura otorga el certificado que indica que un proyecto o película terminada es en efecto una producción o coproducción colombiana, requisito indispensable para cualquier relación del productor con el Estado (participar en concursos, recibir estímulos o donaciones). Este trámite es pues el filtro que tiene Mincultura para conocer los proyectos cinematográficos que se emprenden en el país.

El tercer capítulo del decreto profundiza en la regulación sobre el Patrimonio Fílmico Nacional, los incentivos que existen para su conservación y los requisitos que se deben cumplir para el ingreso y la salida de material audiovisual patrimonial. También determina que todo productor debe entregar una copia de su filme –incluyendo material gráfico y promocional– como depósito legal a la Biblioteca Nacional de Colombia.

El capítulo 4 regula beneficios tributarios en relación con el cine que, en ese momento, se dirigían solo a los que conservaran piezas del patrimonio audiovisual colombiano.

El capítulo 5 regula cómo deben clasificarse las películas colombianas para su exhibición (clasificación de edad), cómo se conforma la junta que hace esta evaluación y cómo son los trámites en este sentido. Llama la atención que dicha junta está compuesta por –además de un abogado, un experto en cine, un psicólogo y un representante de asociaciones de padres de familia– por un miembro de la curia arquidiocesana en un país que desde la constitución de 1991 se había declarado laico y con libertad de cultos.

La segunda parte del capítulo 5 se orienta a crear un Sistema de Información sobre Cinematografía Nacional que obligue a productores, exhibidores y distribuidores, además de los entes públicos relacionados, a suministrar toda la información sobre la

comercialización de obras filmicas. Este sistema se llamará SIREC cuando la Ley del Cine lo termine de regular.

El capítulo 6 se orienta a regular mecanismos con el objetivo de promocionar el cine nacional. Autoriza al Ministerio de Cultura a exhibir en festivales nacionales e internacionales las películas colombianas que hayan sido ganadoras de estímulos por este y obliga a los productores de estos filmes a conservar los *rushes* de filmación. Además, contempla la posibilidad de establecer convenios para emitir estos filmes por televisión y abre la posibilidad de estímulos por participación en festivales de cine importantes que deben ser categorizados por el Ministerio. Respecto a la formación, el decreto invita decididamente a los colegios y escuelas a incluir formación audiovisual en sus planes de formación artística. Por último, el decreto otorga a Mincultura la facultad de otorgar los permisos de filmación en el territorio nacional de producciones extranjeras, y el deber de coordinar con otras instituciones el apoyo y la supervisión de estas.

Una vez expedido este decreto, que llenaba algunos vacíos y desarrollaba en algunos aspectos la Ley de Cultura en lo relacionado con el cine, estaban dadas las condiciones para el diseño de una nueva política. Gonzalo Castellanos fue clave en esa nueva etapa del proceso. Era el especialista que entendía cómo debía construirse y reglamentarse una política de este tipo, y poseía la claridad filosófica y política necesaria para justificar y defender un proyecto de estas características.

Precisamente nos adentraremos a continuación en el análisis de estas bases filosóficas y jurídicas que sustentaron la creación de la Ley del Cine. Es conveniente hacer este recorrido porque esos fundamentos reflejan el espíritu con el que fue creada la ley y porque configuran la defensa a los ataques que sufriría esta antes y después de su promulgación.

4.2 ¿Por qué el Estado debe financiar el cine?

En su libro *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, Gonzalo Castellanos (2014), gracias al papel clave que desempeñó en el diseño del nuevo dispositivo de fomento a la cinematografía en Colombia, documenta con precisión todas

las herramientas que hay en Colombia para buscar financiamiento al cine y para regular su actividad. Por supuesto, incluye una detallada descripción de los mecanismos que desplegó la Ley del Cine y la posterior Ley 1556 de 2012 y además recopila otras regulaciones que se relacionan con los derechos de autor, las salas de cine y la clasificación de películas. Además de este análisis, que para cualquier productor de cine colombiano es útil, incluye sus propias reflexiones sobre la razón de ser del cine, la actitud que debe tener un productor o un director en el afán de llevar adelante un proyecto cinematográfico y las alternativas para financiarlo.

Lo que nos interesa en este punto son los dos primeros capítulos que permiten comprender la función de la cinematografía para los pueblos, el carácter artístico y también industrial del cine, su actividad como parte de las industrias culturales, la situación inequitativa del mercado cinematográfico en el mundo, la necesidad de enfrentar esa inequidad y las razones filosóficas y políticas por las que los Estados deben apoyar la expresión cinematográfica bajo la lógica de los Derechos Culturales.

4.2.1 El cine es una industria y nada podemos hacer al respecto

Castellanos introduce su exposición recordando el impacto que han tenido las imágenes en movimiento desde que aparecieron los primeros aparatos cinéticos hasta que el cine se consolidó como medio masivo portador de una enorme significación simbólica. Así, califica a las imágenes cinematográficas como “ese lenguaje de imágenes, sonidos y símbolos, creado para predecir, y quizás determinar, qué acontecerá con nosotros” (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 13).

El carácter masivo que implica una producción continua, además de la base tecnológica que demanda, significó también que el cine se circunscribiera en una dinámica industrial. Castellanos define que el cine es una industria pues:

...transforma materias primas (película virgen, escenografías, actuaciones líricas, obras literarias, guiones) mediante labores creativas y técnicas, hasta llegar a un producto (negativo o copia final) que se reproduce comercialmente en el mercado para tocar de alguna manera la mente humana en multiplicidad de soportes y ventanas de visión (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 14).

El cine se inscribe en las actividades de la Industria Cultural que –dejando de lado por ahora la crítica que a este concepto atribuye la Escuela de Frankfurt– se define según la UNESCO y la UNCTAD (Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo) como “los sectores productivos donde se conjugan creación, producción y comercialización de bienes y servicios basados en contenidos intangibles de carácter cultural, protegidos por el derecho de autor” (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 15).

Castellanos complementa esta definición haciendo énfasis en lo particular del fenómeno que muestra cómo un producto que refleja valores, memoria e identidad – “productos con alma simbólica”– se inserta en la lógica del mercado en una dinámica de relaciones que configura una cadena de valor. Esta cadena “...se nutre de insumos creativos y artísticos (guiones, música, actuaciones, escenografías); combina múltiples fuentes de trabajo, producción técnica e industrial, tecnología, financiaciones, mercadeo, distribución, infraestructura, precios y modalidades infinitas de acceso del público” (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, págs. 14-15) Y, por supuesto, en medio de ese camino la cadena se cruza con una serie de instituciones, tratados de comercio y políticas que hacen parte de la red del *gran dispositivo cine* entre las cuales está el Estado.

El autor se refiere a las discusiones en torno a los términos *industria cultural*, *industrias creativas* e *industrias del entretenimiento* y señala que entre sus diferencias está la apreciación del valor artístico, la pertinencia de las acciones públicas y, fundamentalmente, la estadística. En ese sentido no es lo mismo medir el impacto de las industrias culturales en el PIB de un país, que tomar el conjunto de las industrias creativas que incluyen espectáculos públicos, la televisión y la publicidad, estos sí meros pasatiempos (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014).

Así mismo, el autor advierte que cuando al cine se lo ve principalmente desde el ángulo de las industrias del entretenimiento, el valor artístico, esa “alma simbólica” referida, pierde importancia frente al simple hecho de que la película es un producto que se vende en un mercado masivo. Pero más allá de esa realidad, afirma que hoy en día es muy difícil trazar un claro límite entre cultura y entretenimiento (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014). En ese contexto,

no se puede olvidar que, sin importar la categoría o el valor estético que pueda llegar a tener un filme, este será siempre una mercancía.

El hecho es que el cine está insertado en la economía global y el problema es que ese mercado –el de las industrias culturales y de entretenimiento, que genera el 7% del PIB mundial– es claramente desigual. Entonces, no es equitativa la posibilidad de producir y acceder a contenidos culturales de identidad y memoria.

Castellanos señala el peligro en relación exclusiva con el cine:

En el campo de expresión audiovisual, si una tendencia por razones de imposición de mercado copa los espacios de la producción y la divulgación, ocurre el fenómeno anodino de una sola fuente desde donde fluyen, de manera uniforme, las ideas y los sentidos sociales (...) Puesto que se trata de un tipo de producción que a su impacto económico agrega valores simbólicos y modos de transmisión de conciencias sociales, es evidente que los países no productores, resignados al rol de consumidores pasivos, soportan costos sociales negativos (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 17).

Este desbalance no sólo ocurre a nivel global donde las películas de Estados Unidos copan entre el 80% y el 90% de las pantallas, sino a nivel regional donde se observa un desequilibrio entre los mercados del cine de México, Brasil, Argentina, Colombia y Chile frente al resto de países de América Latina.

Bajo estos parámetros y entendiendo que el cine es una industria, Castellanos afirma que para cualquier país de la región “considerar al cine como una industria es una meta” (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 16) pues se trata de una forma de detener el avasallamiento cultural. Por supuesto, este autor, como algunos otros coinciden en que es completamente irreal pretender competirle al mismo nivel al cine distribuido por las *majors*. Se trata de no decrecer, de recuperar terreno de a poco, de preservar lo que no puede desaparecer. El mismo Castellanos recuerda que, países de tradición capitalista insertados plenamente en la economía de mercado global, como Francia o Alemania, adelantan políticas de defensa de su cine que consideran como un espacio de reserva de identidad idiomática y cultural.

Subyace entonces la idea de que solo desatando una dinámica industrial en relación con el cine es posible resistir a la imposición del cine norteamericano. Y con ese

objetivo trazado, surgen retos para navegar por un proceso que parte del arte para llegar al mercado. Esos retos implican, entre otras, las estrategias para obtener un balance económico favorable, la generación de espacios de independencia y la detección de señales de imposición simbólica extranjera. Es justamente allí, en la búsqueda de esos objetivos, donde es clave el papel del Estado.

[Son] cuestiones que se resuelven necesariamente en el estilo o el modelo como cada Estado garantiza la iniciativa creativa artística, cómo satisface derechos culturales y de qué manera interviene para potenciar las posibilidades de las industrias basadas en insumos simbólicos a partir de la consideración de que cuanto haga en este campo mediante instrumentos económicos, regulatorios o proteccionistas, incluso, tiene carácter de inversión social (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 17).

Esta es, pues, parte de la justificación que la persona que redactó la Ley de Cine esgrime sobre por qué los Estados deben tomar acciones en defensa y promoción de sus cinematografías. Se centra en que las cinematografías de los países periféricos deben intentar tener una dinámica industrial y que para ello es imprescindible la acción del Estado. Castellanos recuerda que la UNESCO en 1980 instó a los Estados a proteger el cine como patrimonio cultural –y reconoce en este mandato un espíritu de resistencia cultural– bajo dos parámetros: la preservación archivística del audiovisual y la producción audiovisual de contenido local (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 18). Que un Estado decida implementar medidas para proteger su cine es una doble apuesta: por un lado, reconoce al cine como parte de las artes, la cultura y la identidad; por el otro, reconoce el aporte potencial que puede significar a la economía.

La otra parte de la sustentación es más filosófica y apunta a argumentar en qué posición se ubica el Estado para apoyar el desarrollo de su cine. Se relaciona con la defensa de los Derechos Humanos y los llamados Derechos Culturales.

4.2.2 Los derechos culturales

Castellanos explica qué atañe a los derechos culturales y cómo este grupo de derechos se inserta en los derechos humanos en sus tres categorías, para luego señalar cómo el Estado debe adelantar acciones para garantizarlos.

La primera cuestión que se zanja es la concepción que tienen algunos de la idea de *derechos culturales*, creyendo simplemente que se trata simplemente de preceptos morales que hay que respetar o que, en relación con la normatividad legal, estos derechos se satisfacen únicamente legislando sobre la Cultura (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 19). El autor recuerda que este tipo de concepciones anquilosadas sobre la Cultura vienen arrastradas de una larga tradición en el siglo XX –bajo un esquema europeizante– que entendía la cultura como algo exclusivo de las élites mientras que a las expresiones, lenguas, tradiciones y manifestaciones artísticas de pueblos como los latinoamericanos, consideraban como folclor y artesanía (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 21).

Como lo señalamos cuando hablamos del auge del *multiculturalismo* –que en Colombia llegó a manifestarse en el ordenamiento constitucional– desde finales del siglo XX se inició un proceso de renovación de estas visiones y se reivindicaron los *derechos culturales*. Esta teoría –que Castellanos señala como de antigua procedencia pero muy reciente “precedencia” (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 20), propone efectivas respuestas a debates de trascendencia como por ejemplo si se deben o no “...configurar nacionalmente espacios de reservas culturales estratégicas frente a esquemas de colonización simbólica generada en la circulación de productos culturales” (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 20) o si una expresión de tanta influencia como el cine debe ser protegida o dejada a su suerte bajo las leyes del mercado.

Para comprender sobre qué hablamos cuando nos referimos a los derechos culturales, el autor hace un repaso por las tres generaciones de los derechos humanos, e indica en cada caso la forma como configurarían el conjunto de los derechos culturales y cómo sustentan concretamente un apoyo estatal al cine. En sus palabras, “los derechos culturales atraen paradigmas de la filosofía política sobre los derechos humanos (...) y por lo tanto preceptos pertinentes a la dignidad humana” (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 21).

La primera categoría de los derechos humanos, la de los derechos fundamentales de toda persona, se orienta a garantizar las libertades civiles y políticas bajo el principio de

la libertad. Son derechos que apuntan a limitar la acción del Estado sobre el ciudadano (derecho a la vida, a la integridad personal a la libre locomoción, a la libre expresión, a la inviolabilidad del domicilio, a la privacidad) y se obliga al Estado a garantizarlos. Respecto al cine, en esta categoría de derechos se refiere a la libre expresión que implica la libertad de producir, ver, opinar y disfrutar de obras cinematográficas y los derechos sobre autores y obras (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 22).

La segunda categoría de derechos humanos incluye lo relacionado con los derechos económicos, sociales y –explícitamente– culturales. Estos derechos exigen acciones concretas del Estado para garantizar su funcionamiento, esto es, intervenir o regular ciertas actividades para “reequilibrar las brechas del sistema político y económico liberal” (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 22). Entre los asuntos que surgen, los más comunes son los asuntos laborales, la función social de la propiedad privada, la primacía del interés general sobre el interés particular, la existencia de un sistema educativo y el acceso de los ciudadanos a los bienes y manifestaciones culturales.

En lo relacionado con el cine

...se hallan aquí fundamentos para que el gobierno (...) invierta recursos y aporte estímulos a la producción o circulación de obras nacionales y genere incentivos a la iniciativa privada; para que intervenga en la política de precios, en la calidad del servicio que deben suministrar las salas y pantallas; que lo haga en la clasificación de contenidos, para que interfiera en la libre empresa imponiendo cuotas de pantalla cuando hay abusos de posición dominante, competencia desleal de las salas o menosprecio de mercado de las obras locales frente a las extranjeras (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 23)

A los derechos humanos de tercera generación se los conoce como derechos de solidaridad, colectivos o de pluralismo cultural. Su objetivo es proteger de desventajas comparativas a los grupos minoritarios de la sociedad, entre los que se incluyen grupos étnicos y religiosos y también sectores vulnerables como la niñez o los ancianos. El reconocimiento de este tipo de derechos surge del reconocimiento de que las relaciones en los ámbitos económicos y de diálogo global son desiguales y por tanto deben

adelantarse estrategias para buscar la equidad. La expresión que resume estas búsquedas es “la autodeterminación de los pueblos” y el principio rector es el de aceptar su identidad diferenciada (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 24)..

Entre los alcances de esta categoría de derechos se incluyen la preservación del medio ambiente, los privilegios y consideraciones con las minorías étnicas, la defensa de los consumidores frente a abusos monopólicos, la persecución internacional contra la dictadura y el genocidio, la garantía de conservación y libre acceso al patrimonio cultural mundial y el derecho de los pueblos a negarse a toda cultura impuesta. En lo relativo a la protección del cine, bajo esta categoría de derechos se amparan acciones o mecanismos como las reservas culturales, la improcedencia de aplicar principios de libre comercio a programas de subsidio a películas nacionales, la prohibición a que este tipo de subsidios lleguen a producciones extranjeras, la restricción a que las empresas locales sean arrebatadas por dineros extranjeros y en general a la protección a la industria cinematográfica local incluyendo la definición de mínimos artísticos y técnicos (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 24).

Castellanos encuentra que hay quienes hablan ya de una cuarta categoría de derechos que se orienta a la regulación de las actividades humanas que se han transformado con la llegada de tecnologías avanzadas –con la capacidad, por ejemplo, de desarrollar una verdadera manipulación genética–, internet y la vida virtual. Otros, en cambio, cuestionan la teoría de las tres generaciones y piensan que algunos derechos colectivos atentan contra la libertad individual y que la primera generación de derechos ya incluye todos los demás (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 24).

El autor celebra que estos últimos debates se den cada vez más en círculos académicos pequeños mientras que el grueso de instituciones y organizaciones globales alrededor de la ONU, los gobiernos democráticos y los sistemas jurídicos están adscritos a la defensa de los derechos humanos en sus tres categorías¹⁵⁰. Incluso, casi

¹⁵⁰ Castellanos ofrece una larga lista de declaraciones y convenios en materia de derechos humanos. Incluye la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de 1966 y la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005, entre otros. (pág. 25).

todos los países firmantes de los tratados sobre derechos humanos reconocen la relevancia de éstos sobre su ordenamiento constitucional (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 25).

Es claro, entonces, que los Estados deben proveer todos los medios para garantizar los derechos culturales, incluidos en los derechos humanos, bajo el principio de que la inacción legislativa en esa búsqueda no es tolerable y de que no es admisible revertir normas que se hayan dispuesto para proteger los derechos (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014). Como vemos, el concepto de los derechos culturales es crucial para defender el valor social de la cultura, una riqueza que hoy es vista como esencial para la estabilidad de la convivencia social.

La manera de contar y crear historias propias y ajenas a través de la literatura y el cine, el entendimiento del lenguaje urbano, la posibilidad de acceso a las artes y a la cultura universal y la viabilidad de ser consumidor o creador de cualquiera de esas expresiones es propio de la aspiración democrática. En el reconocimiento de la multiculturalidad como un valor supremo de convivencia, en la validación de los derechos culturales como derecho humano de contenido individual, colectivo y social, hallamos la razón que obliga al aparato público a proveer mecanismos de impulso a la creación, la gestión y el acceso social a la cultura (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 31).

De esta forma se demuestra que el Estado debe impulsar el desarrollo de su cinematografía como garantía de los derechos ciudadanos individuales y colectivos. Para Castellanos, el desarrollo cinematográfico en un país tan desigual y turbulento como Colombia es además una alternativa de convivencia y desarrollo social. El mandato de la Constitución de 1991 recuerda el autor, fue claro al respecto¹⁵¹.

Estas son, pues, las bases que sustentan la construcción de una política cinematográfica en Colombia. Si bien en los textos que justificaron la ley, como el texto que se presentó al Congreso, no se menciona la expresión *derechos culturales*, son sus preceptos los que impregnan la sustentación. Cabe señalar que el hecho de tomar como base los derechos humanos para justificar medidas de protección que “intervengan en la libre empresa” es problemático en un país con un modelo de libre mercado y es el

¹⁵¹ El autor enumera los artículos o apartes de la Constitución de 1991 dedicados a la protección de los derechos culturales (pág. 32).

primer argumento de ataque a este tipo de medidas. Aunque en Colombia hay algunos sistemas de subsidios –no regulados bajo una única ley o concepción sobre estos– para proteger la población más pobre, como por ejemplo el régimen subsidiado de salud o los subsidios a los servicios públicos, estos no afectan los intereses comerciales de la empresa privada.

A la minuciosa argumentación que adelantó Gonzalo Castellanos para dar bases sólidas a la política en cinematografía que adelantó Colombia en 2003 con la Ley del Cine –previo paso dado por la Ley de Cultura de 1997– se le suma su esfuerzo por sustentar cada razón, cada mecanismo y cada herramienta para ubicar la cinematografía colombiana como un derecho inalienable y por lo tanto su estímulo como una política de Estado. De esta forma, se evitarían posibles fisuras que puedan crecer frente a un hipotético debate ideológico futuro sobre estas políticas.

4.3 Sin información es poco lo que se puede hacer. El estudio de Fedesarrollo

Ya con Gonzalo Castellano en el equipo –que, recordemos, construyó un minucioso mapa del conjunto de leyes, normas e impuestos vigentes que afectaban al cine¹⁵²– Felipe Aljure, Claudia Triana y los demás miembros de la mesa de Proimágenes concluyeron que no iba a ser posible adelantar ningún tipo de diseño legislativo si no se disponía de información amplia y confiable sobre todos los aspectos de la cadena de valor cinematográfica en el país. Hasta ese momento, había un vacío de información producido tal vez por la discontinuidad política e institucional respecto al cine colombiano. En el año 2000, los investigadores se veían en dificultades para obtener cifras de espectadores, taquilla o número de semanas en cartel de un filme de los recientes años ochenta y noventa. Si el objetivo era dar una dinámica industrial al cine colombiano había que conocer primero las características del momento de esa industria en sus tres eslabones: la producción, la distribución y la exhibición; incluyendo la evaluación del impacto de ésta en el PIB.

¹⁵² Este compendio fue publicado bajo el título *El sistema legal de la industria cinematográfica en Colombia*, año 2000, de Gonzalo Castellanos.

Surgió entonces la necesidad de hacer un estudio propio. Claudia Triana hace énfasis en que uno de los objetivos de este estudio era “...cambiar la percepción de que la cultura y el cine no eran solamente esos mechudos que quieren hacer cine, que no era una cuestión mendicante, sino que la industrias culturales le aportaban a la economía nacional” (Triana, Entrevista con Claudia Triana, 2016).

Para esta misión, Proimágenes contrató a la Fundación para la Educación Superior y el Desarrollo, conocida como Fedesarrollo¹⁵³. En sus palabras de presentación, Fedesarrollo

...actúa como centro de pensamiento independiente y promueve debates sobre temas de interés general con el propósito de contribuir al diseño, seguimiento y mejoramiento de las políticas públicas y de la gestión del Estado en Colombia. (...) Su misión es propender por el desarrollo económico y social de Colombia dentro de un modelo de economía de mercado, con una participación eficaz del Estado en la provisión de bienes públicos, en un ambiente democrático y con una política social efectiva orientada al logro de una sociedad incluyente y equitativa (Fedesarrollo, 2015).

Uno de los principales clientes de Fedesarrollo es el Estado que le encarga estudios que sirven de base para adelantar sus políticas. Según sus principios, la institución busca que su financiamiento provenga de diferentes y variadas fuentes con el fin de garantizar su imparcialidad.

Pero más allá de ser una fundación que realiza estudios o publicaciones, Fedesarrollo tiene una enorme incidencia en la política económica de Colombia. Ha sido escuela de numerosos funcionarios y ministros que han delineado posteriormente las políticas económicas del país, muchos de ellos tecnócratas, y se ha convertido en el veedor permanente de estas (Hommes, 2003). En este posicionamiento institucional de Fedesarrollo, se basan varias críticas que señalan que esta fundación ha cometido errores en el pasado, ha apoyado abiertamente a ministros de Hacienda de los años ochenta y ha tomado una posición retrógrada en momentos en que el país vivía importantes transformaciones (Hommes, 2003). Más allá de la subjetividad de estas críticas, queda clara la influencia de esta ONG en las decisiones públicas de Colombia.

¹⁵³ Según su página web, Fedesarrollo es una entidad privada sin ánimo de lucro creada en 1970, cuya función principal es la de desarrollar investigaciones de alto nivel sobre temas de política económica y social. <https://www.fedesarrollo.org.co/>

Aunque todo indica que Fedesarrollo era la institución más idónea para llevar adelante la investigación que Proimágenes necesitaba –mucho más si se trataba de establecer el tamaño y el impacto de la industria cinematográfica en la economía del país– su carácter privado, su condición influyente en las políticas económicas del país desde su perspectiva del libre mercado y sus concepciones sobre el desarrollo son factores de sospecha.

No obstante, además de brindar información clara, este estudio fue clave para convencer a ministros y congresistas del potencial económico de una producción de cine industrial. Por otra parte, sus recomendaciones fueron tomadas parcialmente y sus proyecciones no se cumplieron del todo.

4.3.1 El estudio

El estudio, iniciado en el año 2000, se tituló *Impacto del sector cinematográfico sobre la economía colombiana: situación actual y perspectivas* (Fedesarrollo, 2003). Oficialmente, fue encargado por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura y Proimágenes y posteriormente recibió el apoyo, especialmente en la divulgación, del Convenio Andrés Bello¹⁵⁴ en el marco de un proyecto enorme que buscaba adelantar estudios sobre Industrias Culturales en cinco países de Latinoamérica (Chile, Colombia, Perú, Ecuador y Venezuela).

Se trata de un estudio cuyas metas desde el inicio no fueron solo medir el tamaño de la industria cultural cinematográfica en el país, sino también hacer proyecciones para los años siguientes –a través de ejercicios de simulación de escenarios– y elaborar recomendaciones. Para ello, los investigadores analizaron la situación histórica y actual de la cinematografía de Estados Unidos, de Europa y de América Latina para contrastarlas con la colombiana y determinar la situación actual del país en el ámbito del mercado cinematográfico internacional y las medidas que se podrían tomar para dar una dinámica industrial real al cine colombiano.

¹⁵⁴ EL CAB es un organismo multinacional de carácter intergubernamental que “...favorece el fortalecimiento de los procesos de integración y la configuración y desarrollo de un espacio cultural común. Busca generar consensos y cursos de acción en cultura, educación, ciencia y tecnología, con el propósito de que sus beneficios contribuyan a un desarrollo equitativo, sostenible y democrático de los países miembros. Fue creado en 1970 y hoy en día lo conforman Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, España, México, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana y Venezuela. Más información en <http://convenioandresbello.org/inicio/>

La investigación es rica en datos de todo tipo. Y es una excelente fuente de información para conocer el estado de la industria cinematográfica colombiana en la puerta del nuevo siglo y en una afortunada forma de comprender el contexto concreto en el que empezó a operar la Ley 814 de 2003 o Ley del Cine.

La versión del estudio de Fedesarrollo para el público, editada en 2003, muestra una serie de presentaciones, prólogos, prefacios e introducciones de los principales funcionarios y gestores del estudio. La ministra de Cultura del momento, María Consuelo Araújo, celebra la importancia del estudio reconociendo que la reciente ley 814 de 2003, la Ley del Cine, se concibió con base en sus recomendaciones. Por su parte, Claudia Triana, como directora de Proimágenes, además de reconocer la importancia del estudio en las decisiones posteriores, destaca el enorme vacío de información que había y celebra el carácter pionero que tiene el estudio pues nunca antes en Colombia se había realizado una investigación de tal magnitud, mucho menos desde una óptica que entendiera el cine como una cadena de producción. A su vez, en la introducción, los investigadores del estudio remarcan cuán difícil fue conseguir la información y cuán precaria era la estadística del sector. Reconocen que tuvieron incluso que recurrir a entrevistas a agentes del sector, sobre todo productores, para obtener información del quehacer cinematográfico reciente.

El primer capítulo del estudio se dedica al caso de Estados Unidos –la historia de su industria cinematográfica y las características que hicieron de esta una potencia a nivel mundial–. En todo caso, más allá de las interpretaciones, partir del caso Hollywood es marcar una referencia, un punto de comparación, un énfasis. Fedesarrollo justifica esta estructura argumentativa por el éxito innegable de la industria cinematográfica estadounidense¹⁵⁵. Su propuesta es analizar el porqué de ese éxito y aprender de las enseñanzas que puedan aplicarse a Colombia y Latinoamérica.

¹⁵⁵ se ofrecen cifras de los años noventa que muestran como en Europa, las películas de Estados Unidos se llevan más del 80% de taquilla. En el resto del mundo la situación es casi igual. Las únicas excepciones son India y China que tienen estrictas leyes proteccionistas que dan cabida a un mercado interno de películas en sus idiomas propios (Fedesarrollo, 2015, pág. 18).

4.3.2 El caso Estados Unidos

Primero se detalla una perspectiva histórica de cómo fueron los inicios del quehacer cinematográfico industrial en ese país, que creció a raíz de la demanda del público. En los años diez y veinte del siglo XX, la producción cinematográfica era una verdadera producción en masa, al mejor estilo fordista. Una misma empresa, un estudio, producía entre tres y cuatro películas por semana. Manejaba todos los aspectos de la producción (guiones, preproducción, producción, posproducción) gracias a una jerarquía vertical, a una base permanente de empleados (técnicos, guionistas, actores, directores) y a un sistema de producción en cadena en el que los actores actuaban en varios filmes simultáneamente y, a su vez, reciclaban las mismas escenografías y esquemas de iluminación. Los productores, los dueños de estas compañías, podían incidir directamente en todas las etapas del filme y supervisar todos los procesos. Este tipo de producción se sostenía gracias a los contratos celebrados con los teatros (que a menudo eran propiedad de los mismos productores) y a la constante demanda del público que llegó a ser de 90 millones de espectadores por semana (Fedesarrollo, 2003, pág. 22).

Este esquema se mantuvo hasta los años cuarenta, cuando aparece la televisión como proveedora masiva de contenidos audiovisuales y cuando la Corte Suprema de ese país prohíbe que una misma empresa sea productora y exhibidora, suponemos que para evitar el oligopolio. Estas nuevas situaciones, sobre todo la primera, bajó la demanda de películas y por tanto las utilidades en un 50%.

Los estudios, entonces, replantearon la industria. Si bien redujeron el número de producciones –un 20% menos en los años cincuenta comparados con los cuarenta– decidieron aumentar la calidad de estas aumentando los presupuestos para tener mejores guiones, desarrollando atractivos técnicos como el technicolor –que ya venía instalándose en el mercado desde los treinta–, y produjo grandes películas conocidas como *spectaculares*. Además, empleó estrategias más ambiciosas de ventas y mercadeo. Así, producir y comercializar un filme era casi el doble de costoso que en la década anterior, y estas empresas tuvieron que reducir sus costos a la mitad.

¿Cuál fue la estrategia entonces? Se desintegró la verticalidad del negocio y se pasó al desarrollo de un sistema horizontal en el que varias compañías ofrecen servicios cinematográficos y son convocadas para la producción de un film. Contrataron

guionistas y escritores externos y luego incluyeron en ese sistema de contratación temporal a todos los demás trabajadores y servicios. Se produjeron menos películas, pero eran de mejor calidad y más atractivas para el público.

Aun así, los costos continuaban siendo altos y las ventas no llegaban a los niveles de décadas anteriores. La solución fue incrementar el mercado fuera de las fronteras. En la década de los sesenta, los grandes estudios obtenían casi un 50% de sus ganancias de las ventas en otros países. Sin embargo, los resultados no satisfacían pues el cine europeo seguía aumentando su presencia en las salas norteamericanas y para una compañía seguía siendo muy caro producir porque ahora se filmaba en escenarios naturales y no en estudios y los altos costos de actores y actrices, ahora convertidos en súperestrellas, no paraban de crecer.

Los grandes estudios llegaron así en los años setenta a una crisis. La solución fue desmontar aún más el sistema vertical de producción, lo que produjo el auge de pequeñas casas productoras que, bajo ese esquema de producción y contratación temporal, producían contenidos para las grandes compañías y para la televisión, a menores costos y con esquemas más flexibles. La diversificación de servicios cinematográficos de todo tipo se hizo norma, lo que conformó un sistema de *clusters*. Además, fue de vital importancia que muchas de esas compañías proveedoras de servicios fueran empresas tecnológicas, productoras de cámaras, micrófonos, laboratorios e insumos.

Así es el sistema que impera hoy en día en la industria norteamericana. A pesar de que se habla de un sistema “independiente” –que dio origen al llamado cine independiente– paralelo a la producción de los grandes estudios, lo cierto es que todos trabajan en conjunto beneficiándose mutuamente. La expansión de su industria terminó consolidándose gracias a las estrategias de venta que aprovecharon el aumento en la diversidad de pantallas (tv por cable, videocasetes) y la posibilidad de ventas adicionales a modo de *merchandising* (muñecos, gorras, camisetas y demás artículos relacionados con las películas).

El mercado cinematográfico norteamericano está, desde entonces, configurado como un oligopolio de un grupo pequeño de empresas –las llamadas *majors* son hoy seis compañías que prácticamente son las mismas desde el inicio de la industria cinematográfica de ese país– que domina el mercado, beneficiándose a su vez de un

creciente número de empresas medianas y pequeñas –productores asociados alrededor de Ifta¹⁵⁶ – que disputan también su parte del mercado, tanto local como mundial.

Para los investigadores de Fedesarrollo, entonces, el éxito del desarrollo industrial del cine de Estados Unidos se puede comprender por el desarrollo de los aspectos descritos que pueden resumirse así: a) dar cada vez mayor importancia a la distribución (ventas, contratos, mercadeo, publicidad); b) la expansión hacia el mercado mundial (50% de los ingresos vienen de fuera de los Estados Unidos); c) la consolidación de nuevas ventanas de distribución y ventas; d) la consolidación de un sistema horizontal que permita la creación de *clusters*, además de la unión a un nivel mayor de empresas que vienen de la electrónica, la informática y las telecomunicaciones, que configuran verdaderos *holdings* de medios; y d) el fuerte proteccionismo del que goza su industria por los Departamentos de Estado y de Comercio en escenarios de tratados y negociaciones internacionales, sobre todo en temas de patentes y derechos de propiedad.

A este respecto, el estudio olvida mencionar que, además de ese apoyo, en Estados Unidos hay a nivel estatal fuertes herramientas de fomento y estímulo a la creación y la producción cinematográfica y beneficios a quienes decidan filmar en sus territorios (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 91). Ambas esferas de apoyo estatal estadounidense a su cinematografía son a menudo obliteradas por quienes no conciben apoyos estatales para esta industria, ignorando además todo el sistema de subsidios que este país implementa a muchos de sus sectores económicos bajo esa falsa ilusión de que un sistema capitalista el Estado solo opera como ente regulador.

Sobre esta síntesis, el estudio de Fedesarrollo extrae las conclusiones, a manera de enseñanzas, que considera relevantes para el caso colombiano y para los “países en desarrollo”: a) Los temas de distribución –que tienen que ver con promoción, publicidad y ventas– son claves y no deben ser descuidados en desmedro de la producción; b) el proceso de desintegración vertical de las grandes compañías en una diversificación de la oferta de servicios cinematográficos –los *clusters*– sólo es posible si hay un mercado lo suficientemente grande como para generar una alta y continua demanda que permita que esas empresas diversificadas subsistan; c) es muy difícil que una industria

¹⁵⁶ La *Independent Film and Television Alliance* es una entidad que asocia a cientos de compañías de todas los eslabones del sector cinematográfico en Estados Unidos y el resto del mundo.

cinematográfica sea rentable y se consolide solo con el mercado interno de cada país; d) no es estratégico intentar competir contra los grandes *holdings* y las *majors*. Hay que “...tratar de laborar con ellos para aprovechar los enormes recursos de que dispone” (Fedesarrollo, 2003, pág. 31). Para ello, sugieren investigar cómo ha sido la relación entre las *majors* y los productores independientes; e) el apoyo estatal es fundamental.

4.3.3 Europa y Latinoamérica

El estudio explica el hecho de tomar los casos de Europa y Latinoamérica juntos – aclarando por supuesto las diferencias de tamaños de mercado, desarrollo industrial y tecnológico– entendiendo que los elementos de análisis son similares en ambos. Una de las principales semejanzas es la desventaja estructural de sus cinematografías frente a la norteamericana. Para explicar esa situación apelan a una serie de razones:

- Pequeños mercados domésticos, algunos incluso con bajo poder adquisitivo. No es un factor determinante –además hay países muy populosos– pero es claro que cuanto más grande sea el mercado interno hay más posibilidades de desarrollar una industria fuerte gracias a que pueden subsistir empresas especializadas.
- Barreras culturales. El idioma o ciertos gustos locales pueden reducir el mercado de una película.
- Baja capacidad técnica y de calidad de insumos. Para una cinematografía pequeña, la dificultad de acceso a tecnologías puede ser un factor decisivo de estancamiento.
- Enfoques empresariales que no “privilegian” el mercadeo y las ventas. Aunque explican que se trata de que los productores no se preocupan por vender bien, la frase crítica con la que titulan este ítem es “Enfoque de mercado que privilegia la producción de cine como arte que como negocio” (Fedesarrollo, 2003, pág. 35). Ponen como ejemplo a los empresarios japoneses que se preocupan más de estudiar a sus clientes para saber cómo llegarles que de la misma producción. Concluyen que el no tener estrategias de mercadeo de una película es romper una cadena “natural” de cualquier producción. Destacan la importancia de la figura del agente de ventas, el *sales agent*, en la industria de Estados Unidos.
- Déficit en la producción y en la exhibición. Se refiere a la baja cantidad de producción de películas y a la limitada oferta de salas de buena calidad. Estos dos

elementos conforman un círculo vicioso. Por un lado, los exhibidores prefieren exhibir películas que aseguren éxito, por lo general filmes de Estados Unidos, que reciben entonces más y mejores salas y los mejores horarios. Por consiguiente, los distribuidores pequeños no encuentran buenas salas ni buenos horarios, perdiendo así posibilidades de tener éxito con sus películas. Esta situación se presenta también por causa de la práctica ya histórica de las *majors* de imponer la venta de sus productos “por paquetes”¹⁵⁷ y no por película individual, reduciendo aún más el cuello de botella de la exhibición de productores pequeños. Respecto a la cantidad de salas, el estudio destaca que las cifras demuestran que la construcción de complejos *multiplex* aumenta las tasas de asistencia no solo por la calidad técnica de la proyección sino porque al espectador le gusta tener varias opciones para elegir en un mismo lugar.

Podría decirse que, aun cuando estas condiciones afectan a ambos continentes, en América Latina son más agudas por la condición de atraso de estos países y de sus cinematografías. El estudio afirma que, si bien se produce cine, esta producción excede la demanda de cine nacional en cada país y además se encuentra frente a la incapacidad de productores de poner sus películas en mercados internacionales y en otras ventanas. El hecho de que en el año 2000 solo el 2% de la recaudación en salas de toda Iberoamérica haya sido por la exhibición de películas de la misma región (Fedesarrollo, 2003, pág. 39) demuestra cuán difícil es distribuir una película así sea en países vecinos y destaca la ausencia de empresas y de organismos que representen derechos de películas latinoamericanas de forma unificada.

Con respecto a América Latina, el estudio extrae una serie de condiciones que ayudan a explicar el atraso –siempre en términos comparativos frente el desarrollo de Hollywood– de estas cinematografías:

No hay una real cadena productiva y por tanto no se puede hablar de industria. La producción obedece principalmente a iniciativas de empresas personales aisladas. La falta de una cadena disminuye a su vez la posibilidad de una dinámica de crecimiento que atraiga inversiones estatales y privadas.

¹⁵⁷ Los exhibidores deben comprarle a las grandes distribuidoras paquetes de películas que incluyen una o dos películas muy taquilleras –los llamados “tanques”– y otras mucho menos atractivas que también tienen público –no tanto como los tanques y en ocasiones menos que películas locales–.

Por todo esto, se entiende que el riesgo en que incurre un productor de cine de la región es bastante más alto que en Estados Unidos o Europa. La escasa información sobre el sector cinematográfico de la que se dispone hace más difícil la toma de decisiones para hacer mejor presencia en los mercados locales.

4.3.4 Instituciones y herramientas de fomento en Europa y América Latina

El estudio de Fedesarrollo analiza las principales herramientas e instituciones que se han creado en algunos países de ambos continentes para apoyar y estimular el cine. Los países elegidos fueron España, Portugal, Argentina, Brasil, México y Venezuela. El estudio no explica ni justifica porqué escoge esta muestra.

Es preciso señalar que la mayoría de las legislaciones relacionadas con el estímulo del cine en estos países surgieron a mediados de la década de los noventa, lo que en el año 2000 permite una evaluación –temprana pero posible– de sus efectos.

En general, los instrumentos de apoyo estatal más usados en estos países fueron los créditos blandos (con tasas de interés favorables o con plazos beneficiosos), los subsidios directos a los tres eslabones de la cadena, los beneficios fiscales, las cuotas de pantalla y la participación directa del Estado como productor.

El estudio enumera las principales instituciones, nacionales y multilaterales, que apoyan el cine tanto en el país como en Europa (casi siempre en el ámbito de la Unión Europea) y describe los principales estímulos que ofrecen.

En el ámbito europeo, el estudio destaca las instituciones más importantes y sus mecanismos de apoyo:

El Programa Media promueve la consolidación de pequeñas y medianas empresas audiovisuales independientes. Otorga créditos a los productores para las tres etapas de producción y a los distribuidores para la comercialización de largometrajes europeos no nacionales. Respecto a subsidios, este programa otorgaba, en 1999, 0.3 euros por boleta vendida en otros países de la Unión que no fueran el país de producción. Estas ayudas eran para asistir a festivales, mercados y premios y para capacitación de profesionales del medio.

- El programa Euromed Audiovisual ofrece ayudas a iniciativas audiovisuales y radiofónicas en los países del Mar Mediterráneo.
- Euroimage es un fondo de apoyo para la producción y la difusión de películas europeas. Otorga subsidios para incentivar la coproducción y la distribución de filmes europeos en todo el continente. Cubre todo el territorio europeo.
- El Convenio europeo sobre Coproducción impulsa, mediante subsidios directos, la coproducción entre países de la UE siempre y cuando cada país participe de mínimo el 10% y máximo el 70% del filme (Fedesarrollo, 2003).

El estudio recuerda que en la legislación europea está planteada una cuota de pantalla que exige que la programación de los canales de televisión europeos sea como mínimo 51% europea.

También de manera multilateral, en este caso Iberoamericano, el estudio ofrece el panorama del año 2000:

- La Caci –Conferencia de Autoridades Cinematográficas Iberoamericanas– es un escenario político donde se discuten programas regionales y se representa a los países miembros en foros internacionales.
- El programa Ibermedia, creado por el Caci, es un fondo iberoamericano que ofrece varias categorías de ayuda a productores de cine y se alimenta de cuotas anuales aportadas por los países miembros. Otorga préstamos reembolsables para la coproducción de películas entre los países miembros con un tope de US\$200.000 que no puede exceder el 50% del presupuesto del filme. El programa también otorga créditos de máximo US\$20.000 para asuntos de promoción. En lo relacionado con subsidios, Ibermedia destina el 14% de todos sus fondos a incentivar la distribución de películas no nacionales (pero de la región) según el número de espectadores. Este programa también ofrece becas de estudio para la capacitación de ciudadanos de los países miembros en todas las áreas del audiovisual.
- La Fipca –Federación Iberoamericana de Productores de Cine y Audiovisual– es un espacio de discusión y búsqueda común de herramientas para desarrollar el cine de la región.
- El Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica busca estimular la coproducción entre sus países.

En los países, se recogen las principales instituciones y sus mecanismos de fomento de fines de la década de los noventa:

- En España se encuentra el Icaa, Instituto para la Cinematografía y las Artes Audiovisuales. Creado en 1994, su objetivo es apoyar todos los aspectos de la cinematografía española. En 1997, contó con un presupuesto de 27 millones de dólares. Concede créditos favorables para la producción de filmes y un sistema de subvención (subsidio) anticipada para nuevos realizadores con unos topes máximos por película. Si la película ya está filmada, el Instituto confiere subvenciones de hasta el 15% de la recaudación en taquilla. Un tercer mecanismo es la ayuda complementaria. También otorga subsidios según taquilla para filmes que sobrepasaran en su momento los 300 mil euros. En cuanto a beneficios fiscales, la legislación española permite que las empresas audiovisuales descuenten del impuesto a la renta el 20% de los costos de la película. Por último, hay en España una ley de cuota de pantalla que exige que en poblaciones de más de 125.000 habitantes el 50% de los filmes exhibidos en salas deban ser españoles, mientras que en pueblos más pequeños el porcentaje deba ser mínimo el 33%.
- También en España, el estudio destaca el convenio que establecieron el Ministerio de Educación y Cultura de ese país y el Banco Exterior –BEX– para fomentar la producción de cine. Se otorgan créditos blandos de máximo 100 millones de pesetas para producción (máximo el 40% del presupuesto de filmación) y mejora y adquisición de equipos.
- Portugal también tiene un instituto de fomento al cine, el Ipaca, Instituto Portugués de Arte Cinematográfica y Audiovisual. Además de los accesos a los entes europeos ya mencionados, los productores portugueses acceden a subsidios directos del Ipaca que pueden llegar hasta el 73% del presupuesto para producir largometrajes. Otro beneficio, también a modo de subvención, de este instituto es el pago de US\$2.5 por cada espectador en salas si la película lleva más de 15 mil espectadores. Aunque no hay una ley explícita de cuota de pantalla en este país, sí hay un convenio entre Ipaca y las televisiones abiertas para que estas aporten dinero para la coproducción de largometrajes, mientras el Ipaca aporta la misma suma para apoyar la realización de películas para la televisión.
- En Argentina, desde 1994, como producto de la Ley de fomento y regulación de la actividad cinematográfica, el Incaa –Instituto de Cine y Artes Audiovisuales– maneja

el Fondo de Fomento Cinematográfico para otorgar recursos y estímulos a películas en los tres eslabones de la cadena de producción. En créditos, el Incaa ofrece créditos en condiciones favorables a los productores para realizar filmes y comercializarlos en el exterior, y otorga créditos a laboratorios y empresas de exhibición. También incluye subvenciones de US\$5 al productor por cada espectador que asista en salas a su película. La Argentina era, en el año 2000, uno de los pocos países de la región, junto con México y Venezuela, que permitía que el Estado participara directamente como productor. En este caso, el Incaa podía aportar capital para financiar la realización de una película y su comercialización en el extranjero. Por último, la ley considera una cuota de pantalla que obliga a que cada sala certificada (las más visitadas) proyecte mínimo una película nacional por trimestre. En las demás salas se exige que el 33% de los filmes estrenados en un año sean argentinos¹⁵⁸.

- México cuenta con el Imcine –Instituto Mexicano de Cinematografía– que apoya su cine y cuenta con la ventaja de poseer los enormes e históricos Estudios Churubusco Azteca. A su vez, en 1995, se creó la Comisión Nacional de Filmaciones que busca promover la producción audiovisual mexicana (tanto de cine, como de tv, artística o comercial) y a su territorio como escenario de filmación internacional. En el año 2000, ese país contaba con ocho comisiones filmicas estatales. Entre las herramientas de estímulo de Imcine, están los subsidios directos por participación en festivales y mercados y la participación directa con aporte de capital en la producción de películas, con un máximo del 40% del presupuesto.
- En Venezuela, mediante la Ley de Cinematografía Nacional de 1993, se creó el CNAC –Centro nacional autónomo de cinematografía– con el objetivo de fomentar toda la cadena de producción cinematográfica. Este país también cuenta con una comisión filmica, la Venezuela Film Commission. En 1998, el CNAC tuvo un presupuesto de US\$1.5 millones para créditos que apoyaran todos los eslabones de la cadena (cada eslabón maneja un presupuesto diferenciado). En este país, también se contemplan subsidios para la producción y promoción (asistencia a festivales) y se otorgan premios para la creación de guiones. Como se dijo antes, el CNAC

¹⁵⁸ Para conocer el estado actual de la reglamentación cinematográfica en la Argentina y cómo son los mecanismos y requisitos que se deben seguir para conseguir financiación y hacer cine en ese país se recomienda la lectura de “La Producción audiovisual y su respaldo jurídico” de Julio Raffo (Raffo, 2017).

también participa como socio productor de largometrajes con el derecho a percibir el 25% de la recuperación en taquilla. En 1998 invirtió en este aspecto US\$210.000. Cabe recordar que estas condiciones se daban en el año 2000.

- Brasil expidió, en 1993, la Ley Audiovisual que, sin crear ningún instituto o ente estatal (ANCINE fue creado en 2001) (Getino, 2012), tiene mecanismos de fomento al cine mediante incentivos fiscales. Esto significa que todo contribuyente brasilero que deba pagar impuesto a la renta puede deducir de su declaración lo que invierta en proyectos cinematográficos sin exceder el 3% del total que debe pagar al fisco. Por otra parte, las empresas audiovisuales que envían rendimientos por explotación de obras cinematográficas al exterior y por ese hecho deben pagar un impuesto del 25%, podrán destinar hasta un 70% de ese valor a la coproducción de películas en Brasil. Según las fuentes de Fedesarrollo, en Brasil, el 80% del costo de un film puede estar cubierto por estos incentivos. Respecto a cuotas de pantalla, la Ley Brasileira de Fomento obliga a los operadores de televisión paga a ofrecer en su parrilla un canal de cine brasilero.

Una vez construido este extenso panorama, los investigadores de Fedesarrollo intentaron extraer de las cifras conocidas algunos resultados de las políticas cinematográficas de los países mencionados que, como dijimos, nacen a mediados de los noventa. Aunque se entiende que son pocos años para evaluar correctamente un impacto, afirman que con las cifras disponibles se puede observar el éxito de estas políticas en el plazo de tres y cuatro años. Analizan los casos, hasta el año 2000, de Argentina, Brasil y España, nuevamente sin explicar el porqué de esta elección.

- En Argentina, se observó un aumento del número de largometrajes producidos por año y también de su recaudación neta que pasó de 9.2 millones de dólares en 1996 a 28.6 millones en 1997. Así, las películas argentinas pasaron de participar con el 8% de la recaudación neta nacional de 1996 al 22% en 1997 (Fedesarrollo, 2003, pág. 46). Para una película promedio (1 millón de dólares de presupuesto), el crédito del Incaa amortiza el 35% de la producción, el 20% lo aportan los canales de televisión que invierten en cine, el 40% lo ponen los productores y el 5% restante viene de los coproductores. Siguiendo la cadena de producción, los investigadores afirman que gracias a los subsidios del Incaa por exhibición se llegó a amortizar la obra, permitiéndole al productor un margen de ganancia de cerca del 42%.

- En Brasil, el impacto inmediato también fue positivo. El estreno de largometrajes nacionales pasó de 3 en 1994 a 40 en 1997. Asimismo, creció la participación nacional en la recaudación neta al pasar de un 2.2% en 1995 a un 4.8% en 1997. Los estudios calculan que para una película promedio brasilera de esos años, el margen de utilidad para el productor era cercano al 10%.
- En España sucedió algo parecido luego de la promulgación de su ley de fomento. Se pasó de 50 estrenos nacionales en 1994 a 62 en 1997. Los créditos del Icaa representaron en esos años cerca del 30% del costo del filme mientras que los márgenes de recuperación por taquilla para los productores llegaron a ser del 100% para los títulos más exitosos.

4.3.5 Conclusiones sobre Europa y América Latina

De la presentación anterior, los investigadores del estudio de Fedesarrollo concluyen que, a pesar de no tener una perspectiva de más tiempo, las políticas y las herramientas de fomento al cine han sido altamente efectivas en sus propósitos en aquellos países de Europa y Latinoamérica que las adoptaron. Además, el hecho de que estas políticas hayan surgido casi al mismo tiempo a mediados de los noventa indica que estos Estados entendieron la necesidad de su apoyo a la cinematografía de sus países.

Sin embargo, el estudio no aborda el aumento, si es que lo hubo, de la participación económica del sector de la producción en la industria del cine de los países estudiados ni profundiza sobre la efectividad de estas leyes para crear dinámicas industriales respecto a la producción de películas, incluyendo la creación y la consolidación de *clusters*. Si bien en algunos casos se señala que los productores obtuvieron márgenes de ganancias aceptables, no se explica si estas ganancias se dan en todos los casos o cuál es el porcentaje de filmes que sí pudieron recuperar la inversión ni, en general, cómo fue el comportamiento en taquilla de la creciente cantidad de películas estrenadas.

4.3.6 Colombia

Para Colombia, el objetivo de los investigadores de Fedesarrollo fue hacer un diagnóstico sobre el cine nacional, desde el punto de vista industrial, midiendo el impacto real de este en la economía colombiana e identificando sus problemas. Hacia el

final y con base en sus conclusiones, sugieren propuestas de apoyo al cine y establecen el mínimo de producción al que la cinematografía colombiana debe llegar en un plazo de cinco años si quiere sostener una industria.

Tamaño y estructura del mercado

El primer paso fue determinar qué tan grande era el mercado cinematográfico en Colombia, cuál era su estructura y sus características.

Recordemos que este estudio se realizó entre 1999 y el año 2000, los peores años en asistencia a salas de cine en décadas, en Colombia y Latinoamérica, en parte a causa de la extendida crisis económica de 1998. El estudio señala que la primera mitad de la década de los noventa marcó una regular asistencia que luego se desplomó en la segunda mitad. De igual manera, se redujo el número de pantallas. Así, Colombia pasó de 1.085 pantallas y 22.9 de millones de espectadores en 1992 a 258 pantallas y 18 millones de espectadores en 1998¹⁵⁹ (Fedesarrollo, 2003, pág. 52). Según el estudio, esta tendencia en la baja de asistencia venía desde la década de los ochenta –66 millones en 1983 a 16 millones en 1999¹⁶⁰– y se puede encontrar la causa al analizar un conjunto de factores.

Por un lado, se observa cómo la disminución de espectadores en salas provino de los estratos bajos¹⁶¹ y se dio de manera más aguda desde la liberación del precio de la entrada en 1988. Esta libertad de precios llevó a los exhibidores a consolidar su proyecto de cines multiplex como ya se explicó antes. Esto explica por qué, si bien entre 1991 y 1998 se redujo el número de pantallas y de espectadores, el recaudo bruto se mantuvo casi invariable alrededor de los 49 millones de dólares al año.

Por otro lado, se encuentra también en esos años la aparición de nuevas formas de ver películas –tv por cable, antenas parabólicas, videocasetes– y de ampliación de la oferta, y por tanto competencia, de conciertos, shows masivos y demás espectáculos públicos.

¹⁵⁹ En página 52 del estudio, se observan cuadros de estadísticas que profundizan las cifras y las discriminan por estrato social, por edades, etc.

¹⁶⁰ Una caída que se acentúa si se tiene en cuenta el aumento de población del país.

¹⁶¹ En Colombia, las ciudades dividen sus territorios en “estratos” según el nivel de ingresos de cada barrio. La escala es de 1 al 6. Esta clasificación incide en los impuestos, en las tarifas de servicios públicos y en otras cuestiones de acceso a ciertos beneficios sociales.

La reducción de salas por la reestructuración de la industria –que en Colombia significaba la industria de la exhibición cinematográfica– significó también la desaparición de salas de cine en centenares de municipios de Colombia. En 1999, solo el 5% de los municipios del país tenía una sala de cine¹⁶² (Fedesarrollo, 2003, pág. 53).

Los exhibidores también pudieron reestructurar su negocio gracias a la merma de la carga impositiva de la entrada de cine que dejó de pagar IVA y el impuesto al deporte y vio una disminución del aporte al cine (primero a FOCINE y luego al Ministerio de Comunicaciones) del 16% al 10%.

En relación con la estructura del mercado cinematográfico de ese momento –lo que nosotros diríamos la configuración del *dispositivo industrial cine colombiano*– la conclusión es que revela una pirámide invertida desde el punto de vista de la participación extranjera. Esto significa que, en la cadena de la industria, producción-distribución-exhibición, las dos primeras están tomadas por la producción extranjera, mientras que la tercera muestra plena participación nacional (la mayoría de los exhibidores son empresas colombianas).

Siguiendo la cadena eslabón por eslabón, el estudio observa que la producción nacional presenta una actividad baja y discontinua. No hay muchos productores que se dedican a hacer cine y lo más usual es que las empresas productoras se conformen de manera temporal para filmar una película. El promedio de la producción anual de películas es de cuatro estrenos desde 1996 a 1999 y una participación del total de filmes estrenados de un 1.6% en ese último año. Los productores venden sus películas a los distribuidores y, en ocasiones, directamente a los exhibidores, y casi siempre tienen que aceptar las condiciones económicas y de exhibición que estos imponen. Además, los productores no están asociados entre ellos ni están enganchados con las grandes empresas del cine que puedan invertir en sus proyectos.

Respecto a la participación de películas colombianas en mercados internacionales, las cifras muestran cuán escasa era esta. Por su elocuencia, el estudio toma el año de 1997 en el que el país registra solo un valor exportado de 200 mil dólares mientras que pagó 15 millones en importación de películas solo por pago de derechos.

¹⁶² En el estudio de Fedesarrollo, se presentan cifras que muestran la concentración de la exhibición en las grandes ciudades.

En relación con la distribución, el estudio encuentra empresas tanto colombianas como extranjeras. Las dos que más vendían eran Columbia Tri Star Buenavista con el 37% y Cine Colombia también con el 37%, teniendo en cuenta que el 17% correspondía a los negocios de Cine Colombia como empresa distribuidora independiente, mientras que el resto del porcentaje corresponde a la representación que hace de Time Warner y 20th Century Fox. Siguen en la lista la United International Pictures UIP y la colombiana Cineplex. Estas cuatro tenían el 98% del mercado, el resto se reparte en distribuidoras pequeñas (Fedesarrollo, 2003, pág. 55).

En lo relacionado con la exhibición, también se observa la concentración de la mayoría del mercado en cuatro empresas, todas colombianas¹⁶³. En 1998, Cine Colombia poseía el 35% de las pantallas, Procinal el 8.6%, Royal Films el 7.3% y Rep. Londoño el 4%. El casi 45% restante se reparte en exhibidoras pequeñas, muchas de ellas empresas familiares que tiene una sola pantalla en municipios pequeños de Colombia.

Además de las cifras y la estructura explicada, los investigadores se quejan de la falta de estudios sobre los comportamientos económicos de los actores de la industria. Tuvieron que basar sus conclusiones, aparte de lo observado, en informaciones obtenidas de entrevistas a productores y directores o extraídas de pronunciamientos públicos registrados en prensa de funcionarios y miembros del sector. Esta situación es otra muestra de la precariedad de la cinematografía nacional que no ha creado un sistema estadístico confiable para la producción y que no ha obligado a los fuertes de la industria –distribución y exhibición– a registrar con claridad sus actividades. El estudio de Fedesarrollo permitió conocer parte del comportamiento de la industria de los años noventa aunque, claro, teniendo en cuenta que una buena parte de los datos no son verificables. Colombia llegó a tener un sistema confiable de registro de la actividad cinematográfica solo con la creación del SIREC que ordenó la Ley del Cine.

De esta manera, las conclusiones que se pudieron extraer sobre la estructura de la industria cinematográfica colombiana fueron las siguientes:

¹⁶³ La empresa estadounidense Cinemark, asociada con capitales colombianos, abrió su primera sala en Colombia en 1999.

- Los productores colombianos –aislados, no asociados, sin ningún respaldo– tienen un mínimo margen de negociación pues su producto llega a un mercado pleno de competidores.
- Los productores colombianos no están en capacidad de alimentar a los distribuidores un flujo continuo de películas.
- Los distribuidores se dividen en dos grupos. En el primero están las empresas extranjeras, las *majors*, que venden producciones propias o de otros productores independientes principalmente de Estados Unidos. Estas empresas tienen la experiencia de décadas, un enorme respaldo financiero, una interminable oferta de películas, fuerte capacidad de negociación y el respaldo del gobierno de su país. En el segundo grupo, están las empresas nacionales que distribuyen en su mayoría cine de Estados Unidos u otros países y la producción colombiana. Si tienen algún poder en el mercado es porque son también exhibidores principalmente por el caso de Cine Colombia.
- Las *majors* están en capacidad de ampliar su oligopolio por su práctica de negociar por paquetes, reduciendo espacio de exhibición a las producciones colombianas.
- Las empresas exhibidoras son de capital colombiano. Tienen máximo poder negociador frente al productor nacional y relativo poder frente a las distribuidoras internacionales que en cualquier momento pueden decidir entrar en el negocio de la exhibición.

El aporte de la industria del cine a la economía colombiana

Textualmente, el estudio explica que lo relacionado con el impacto económico de un sector se expresa en:

...creación de empleo; agregación de valor por utilización combinada de factores como trabajo y capital; importación y adopción de nuevas tecnologías y, en exportaciones (de derechos) También se presenta una generación de empleo y de valores agregados indirectos, a través del consumo de insumos nacionales (Fedesarrollo, 2003, pág. 57).

A esta producción económica hay que restar lo que se importa (insumos y filmes) y las utilidades que las empresas extranjeras envían a sus países para obtener el impacto real a la economía de un país como Colombia.

El estudio discrimina el valor de la boleta y en cuánto corresponde a cada eslabón de la cadena y los impuestos, gastos y exenciones según si el filme es nacional o extranjero. Destaca la cifra del 3.2% que fue lo que recibieron en promedio los productores nacionales de toda la taquilla bruta entre 1993 y 1999¹⁶⁴. Luego, las gráficas se extienden en mostrar datos sobre el valor agregado y el empleo de mano de obra de cada agente de la industria por separado. Claramente, es el sector exhibidor el que más valor agregado genera y más empleo aporta, cerca del 93%. La distribución prácticamente no genera empleo, pero sí enormes utilidades mientras que los datos de la producción son pequeños respecto a la cantidad de trabajo que genera y a las utilidades, cuando las hay.

Para la producción nacional de la década de los noventa, el estudio se detiene a examinar ciertas cuestiones: El primer dato relevante es que en esos diez años se produjeron 25 largometrajes, de los cuales se estrenaron solo quince (suponemos que a los demás no les alcanzó el aliento o no interesaron a ningún distribuidor). El promedio general de tiempo que transcurrió entre el comienzo de la preproducción de cada filme y su estreno es de tres años, aunque se observan casos de seis años.

El estudio divide las películas colombianas de esa década en cuatro categorías: grandes (6), medianas grandes (8), medianas pequeñas (4) y pequeñas (7) según sus presupuestos, empleos generados y números de espectadores. En promedio, una película grande costó 3.610 millones de pesos (US\$ 1.730.000 aprox.), generó 97 empleos y atrajo a 549 mil espectadores. Una película mediana grande en promedio costó 1.310 millones de pesos (US\$ 630.000), generó 78 empleos temporales y llevó 126 mil personas a las salas. Las medianas pequeñas en promedio costaron 734 millones de pesos (US\$ 350.000), generaron 64 empleos y tuvieron 85 mil espectadores. Finalmente, el promedio de una película pequeña muestra un presupuesto de 354 millones de pesos (US\$ 17.000), una generación de 30 empleos y una respuesta en salas de 69 mil espectadores.

El estudio muestra otros cuadros y estadísticas del comportamiento de las películas colombianas, incluyendo el valor agregado a la economía (Fedesarrollo, 2003, págs. 69-

¹⁶⁴ En las páginas 58 y 59 del estudio se presentan cuadros con cifras más específicas.

72), para concluir que el balance de la década para los productores es de pérdida, acentuada por aquellas películas que no se estrenaron.

Proyecciones para el periodo 2001-2005

Una vez observadas las cifras del mercado cinematográfico colombiano, el estudio se orienta a proyectar cómo sería el comportamiento de la industria en los siguientes cinco años. Primero lo hace con el sector de la distribución y la exhibición.

Los investigadores tuvieron en cuenta varios factores como las proyecciones de aumento moderado del PIB, los índices de inflación y el comportamiento histórico del precio de la boleta de cine en Colombia para concluir que, en 2005, el país podría tener un mínimo de 22 millones de espectadores (frente a los 16 millones de 1999)¹⁶⁵. También se prevé que un aumento en la producción nacional no significaría un aumento de ingresos para los distribuidores y exhibidores pues estos nunca tienen capacidad ociosa (siempre tendrán películas para vender y proyectar).

Sobre la producción, el estudio elabora la proyección basado en un mínimo de largometrajes requerido para que en el país pueda haber un desarrollo autosostenido, un flujo constante de producción, para lograr ese objetivo que tanto plantea este estudio, el de conformar *clusters*¹⁶⁶ (Fedesarrollo, 2003, pág. 76).

El estudio aclara en este punto, según el análisis y las conclusiones de la situación de otros países, que todas las recomendaciones y todas las acciones que se deben tomar para fortalecer la cinematografía colombiana deben favorecer a toda la cadena y no sólo al eslabón más débil, la producción. Esta recomendación fue piedra inamovible en el proceso de negociación que desembocó en la Ley del Cine. La premisa es que ningún agente de la industria debía ver desmejorada su posición.

Para determinar qué se necesita para crear el flujo industrial, el estudio elabora cuatro escenarios de proyección que incluyen tres formas principales de financiación, inspiradas en lo observado en otros países: el apoyo estatal, un fondo parafiscal y los recursos que obtenga el productor (recursos propios, inversionistas, coproducciones). El

¹⁶⁵ Esta proyección no se cumplió, pues, en 2005, se registraron los mismos 16 millones de espectadores. Sin embargo, la asistencia aumentó a ritmo acelerado a partir de 2009.

¹⁶⁶ El estudio de Fedesarrollo, en la pág. 76, define cluster como “una cadena de valor agregado conformada por empresas estables, productoras de bienes y servicios, incluyendo aquellas que suministran insumos a los distintos eslabones de la cadena”.

objetivo de cada ejercicio de simulación es que al final del proceso, el productor pueda obtener un margen de ganancias de entre el 10% y el 15%, suficiente para que la actividad sea rentable y sean posibles nuevas producciones.

La primera conclusión es que el mínimo de largometrajes que se deben producir en el país entre el año 2000 y el 2005, para obtener un flujo continuo de producción, una economía de *clusters* y hábitos de consumo en el espectador local es de catorce por año, es decir, diez más de lo que se venía produciendo. Esta meta se consideró posible porque el país contaba con la capacidad de producción suficiente para llegar a esta cifra. De hecho, en el siguiente capítulo, veremos cómo esa cifra de estrenos se superó con creces, más no el número de espectadores que fueron a verlas. Al no basarse en ningún estudio de hábitos de consumo de cine, el estudio proyectó estas cifras sin tener en cuenta la histórica distancia del espectador colombiano con su cine.

A lo que el estudio sí presta especial atención es al problema del cuello de botella financiero. Los cuatro escenarios propuestos varían según el promedio de espectadores esperados, los incentivos que puedan recibir distribuidores y exhibidores por comercializar cine colombiano y los esfuerzos que realicen productores y distribuidores por buscar más ventas adicionales a la exhibición en salas colombianas:

- el primer escenario considera que el promedio de asistencia de los catorce largometrajes sea de 228.000 espectadores, que era el promedio histórico anual.
- El segundo escenario plantea una asistencia mayor, de 300 mil espectadores en promedio por película, que se logra gracias a campañas más agresivas de promoción, a una mejora en la calidad de los filmes y a estímulos para distribuidores y exhibidores.
- El tercer escenario vuelve a los 228.000 espectadores en promedio por película, además de un esfuerzo adicional de ventas en otras ventanas diferentes a salas.
- El cuarto escenario sale de la suma del segundo escenario con mayores esfuerzos para lograr ventas en otras ventanas.

Los cuatro escenarios descritos tienen en cuenta elementos de la oferta (número de pantallas, número de filmes disponibles, ventas en otras ventanas, financiamiento, calidad de las películas, tecnología existente) y de la demanda (número de espectadores, precio de la boleta, posibilidad de compra en otras ventanas, calidad de las películas, calidad de las salas).

En relación con las ventas en otros escenarios diferentes a las salas nacionales (salas extranjeras, televisión abierta y paga, alquiler de videos), el estudio enfatiza su importancia trayendo los ejemplos de las cinematografías de Argentina, México y España, cuyas películas generan entre un 30% y un 50% de ganancias adicionales a la exhibición en salas nacionales por ventas de este tipo.

Tímidamente, en un pie de página, el estudio previó que la digitalización de los procesos cinematográficos –desde la captura de la imagen con cámaras más baratas hasta la proyección con máquinas digitales o controladas a distancia y la venta por internet– reduciría significativamente los costos de toda la cadena (Fedesarrollo, 2003, pág. 79).

El análisis de las cifras que miden el impacto al valor agregado de la economía y a la generación de empleo en los cuatro escenarios de simulación teniendo en cuenta las tres fuentes de financiación descritas arroja la simple conclusión de que –siempre con el objetivo de generar las ganancias mínimas al productor para producir una dinámica industrial– para satisfacer las necesidades de financiación se necesita un aumento de la asistencia a salas por encima del promedio histórico, un aumento en las ventas en otras ventanas y una mayor financiación externa, ya sea mediante coproducciones o apoyo estatal (Fedesarrollo, 2003, págs. 79-81).

Antes de proponer cómo deben ser esas financiaciones externas, el estudio se detiene en ver el aporte histórico (años noventa) de la industria cinematográfica en el PIB y en el sector de servicios personales al que pertenece, para luego elaborar proyecciones sobre esos mismos asuntos para los cinco primeros años del siglo.

Los años noventa muestran un decrecimiento de la industria cinematográfica colombiana y una reducción del 50% en el aporte de esta al PIB nacional. Para el período 2000-2005, según las cifras de asistencia proyectadas y teniendo en cuenta que se harán esfuerzos para incentivar la producción de películas colombianas, se espera que crezca un 7.5% por año. Además, la participación de esta en el sector de servicios recreativos y culturales pasaría de 1.38% en 1999 a 1.77% en 2005. La participación del PIB pasaría de 0.02% a 0.03% en ese mismo período.

Debido a que los sectores de la distribución y la exhibición gozan de buena salud y tienen sus ventas aseguradas, el mayor incremento se vería en el sector de la producción

que, con las ayudas financieras que se analizarán más adelante, podría llegar a participar del 15.7% del negocio en el año 2005 mientras la exhibición participaría con el 80.6% y la distribución con el 3.7%. En ese sentido, la recuperación de la distribución y la exhibición para llegar a los niveles de utilidades que tenían a principios de los noventa dependerá del aumento de la asistencia y del precio de la boleta. En cambio, frente a la producción, los esfuerzos que se realicen para fomentarla van encaminados a que no siga disminuyendo o se mantenga permanentemente en los niveles bajos en los que estaba en el momento del estudio.

4.3.7 ¿Cómo puede ser la financiación?

El estudio de Fedesarrollo entiende que la necesidad de financiar la producción de cine depende de la naturaleza de esta actividad. Para hacer una película, un productor incurre en gastos enormes durante un año o más sin recibir ningún ingreso. Y en un país como Colombia, en el que no hay industria desarrollada, no se dan las posibilidades de obtener ingresos anticipadamente por ventas previas. Las alternativas del productor son poner recursos propios o buscar financiación a través de bancos, socios inversores o coproducción con extranjeros, opciones que generan costos por intereses o porque esos capitales dejan de producir dividendos en otras esferas. Entonces el estudio se centra en este punto en construir simulaciones de cómo serían las condiciones financieras posibles para alcanzar los objetivos.

La conclusión es que, para que un productor pueda tener márgenes de utilidad razonables del 10% al 15% debe contar con capitales de riesgo o ayudas con bajo costo financiero. Esto significa coproductores por un lado y apoyo estatal o fondos parafiscales por otro. El estudio advierte, sin embargo, que acceder a estas fuentes de financiación es importante pero no suficiente pues las proyecciones numéricas realizadas indican que deben acompañarse de esfuerzos y mejores estrategias de los productores para realizar filmes de mejor calidad, para promocionarlos mejor en la exhibición y para comercializarlos en otras ventanas (Fedesarrollo, 2003, pág. 89).

Si la herramienta utilizada por el Estado para apoyar al cine fuera la de los subsidios, los ejercicios estadísticos arrojan que si los productores necesitaran financiación por el 50% del presupuesto de su película –entendiendo que el otro 50% lo obtienen de recursos propios, socios inversores o coproducciones– el monto total de subsidios para

los hipotéticos catorce largometrajes en 2005 sería de \$9.6 mil millones de pesos (US\$ 4.6 millones). La necesidad o el monto de estos subsidios se reducirán si los productores logran mejores ventas en diferentes ventanas. Si por ejemplo el ejercicio se centra en el cuarto escenario, la proporción del subsidio no sería ya del 50% sino del 35% del presupuesto de la película.

Otra alternativa o complemento al subsidio para apoyar al cine es la conformación de un fondo de apoyo que, igual que en países que cuentan con fondos similares como la Argentina, se alimente de un porcentaje del valor neto de la boleta de cine. En Colombia, Fedesarrollo propone que el impuesto del 10% que está destinado al cine se elimine y se use ese mismo 10% para alimentar el Fondo. Ese dinero debería usarse para incentivar los tres eslabones de la cadena, con especial atención a la Producción que debería recibir el 70% de los dineros del Fondo. Más adelante, veremos cómo estas sugerencias fueron adoptadas casi al pie de la letra en la Ley del Cine.

Ahora bien, aun cuando se use una fuente de financiamiento como esta, los productores recibirían en 2005 un total de 10.3 mil millones de pesos (US\$ 4.9 millones). El porcentaje de este aporte en los presupuestos de las películas dependerá del escenario de simulación en el que nos encontremos. Así –siempre con la mira puesta en que el productor obtenga ganancias del 10%– en el escenario 1, este aporte significa un 54% del presupuesto; en el 2, el 62%; en el 3, el 63% y en el escenario 4 sería del 78% (Fedesarrollo, 2003, pág. 93). En consecuencia, cuanto mayores sean los esfuerzos de los productores por vender sus películas en otras ventanas, menor será su necesidad de los dineros del Fondo. En esta forma, para que un productor obtenga ganancias netas del 10%, las fuentes de financiación externa oscilan entre el 48.5% y el 69.4% según el escenario.

El estudio plantea que las tres formas de financiación externa –coproducciones, subsidios y fondo parafiscal¹⁶⁷– se pueden combinar de diferentes formas y hace ejercicios numéricos según los porcentajes de aportes de estas fuentes en los cuatro escenarios.

¹⁶⁷ Se le dice “fondo parafiscal” porque se trata de recursos que, aun cuando son públicos, no hacen parte del presupuesto de la nación.

Por último, sobre la financiación, el estudio (Fedesarrollo, 2003) hace énfasis en que el centro de la financiación debe ser la producción de películas, pero hay que otorgar presupuesto a otras actividades claves de la cinematografía como:

...la capacitación y formación desde el punto de vista no solamente técnico, sino también empresarial, divulgación comercial y cultural del patrimonio filmico, fortalecimiento institucional, entre otras actividades de apoyo del largo plazo que son completamente indispensables para el éxito de la estrategia (pág. 94).

La regulación del mercado del cine en Colombia

Para elaborar propuestas en torno a las acciones que el Estado en Colombia, debe tomar para imprimir esa dinámica industrial a su cine, el estudio construye un panorama de las regulaciones y los impuestos vigentes para el año 2000. La primera observación es, como ya se vio, que las normas regulatorias sobre cine vigentes son dispersas, poco articuladas entre sí y en algunos casos anacrónicas, lo que demuestra que no se concibe al cine como una cadena “...integrada con participación de distintos agentes que cumplen funciones complementarias” (Fedesarrollo, 2015, pág. 96). Las consecuencias de esta situación es que las normativas suelen chocar entre sí por buscar objetivos diferentes o contrarios y que al cine se le atribuyan responsabilidades como la reducción de la pobreza o la financiación de entidades locales. Así, el concepto de incentivo encaminado al desarrollo de la actividad de los tres eslabones de la cadena desaparece. Se trata más bien de exenciones de impuestos.

Sin embargo, el estudio destaca la importancia de la Ley General de Cultura de 1997 que, además de otorgar funciones específicas en torno al desarrollo de la cinematografía, le dio facultades regulatorias al nuevo Ministerio de Cultura y al Ministerio de Comunicaciones.

En lo relacionado con los impuestos, además de recordar todas las cargas impositivas de las que se liberó el cine en el pasado –se destaca la eliminación del IVA en 1992– el estudio describe los que estaban vigentes en el año 2000:

- Fondo de los pobres. Sólo en la ciudad de Bogotá. Se le carga a todos los espectáculos públicos un impuesto del 10% destinado a un fondo de ayuda a los pobres.

- Impuesto a espectáculos públicos. En 1932, para financiar la guerra con el Perú, se implantó un impuesto del 10% a todo espectáculo público. En 1968, el impuesto se volvió permanente al destinarse a fortalecer fiscalmente a los municipios. Con el tiempo se convirtió en el impuesto a espectáculos públicos, cobrado por cada municipio. Su última reforma fue con la Ley 508 de 1998 que dictaminó que ese impuesto debía ser usado por los municipios para financiar actividades culturales.
- Impuesto a la renta. Se consideraba que solo el 60% de las regalías obtenidas por explotación de películas constituye base gravable de este impuesto. El decreto 358 de 2000 ordenó que los propietarios de obras cinematográficas declaradas de interés nacional (sobre todo obras que sean elementos valiosos del patrimonio audiovisual) descuenten de su declaración de renta los gastos en que hayan incurrido para su conservación.
- Impuesto de remesa. Los distribuidores que envíen regalías al exterior solo pagan este impuesto sobre el 60% de lo enviado.
- Exenciones. A los exhibidores se les descuenta el 100% del impuesto a espectáculos públicos cuando exhiben películas colombianas. Por exhibir cortometrajes nacionales, este impuesto se les reduce en un 35%. Por último, no se pagan impuestos por premios que hayan recibido películas nacionales en el país o en el extranjero.
- Pagos arancelarios. Se cobra un 5% por partida de películas cinematográficas. Disminuye si es a un país con convenio o tratado especial (Comunidad Andina, México, Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay). No hay arancel por importación de películas con carácter cultural o científico.

Otro tipo de regulación, analizada por el estudio de Fedesarrollo, es la cuota de pantalla. El decreto 2570 de 1985, obliga a los exhibidores a tener en cartel películas colombianas al menos 30 días al año. Esta cuota se puede cumplir también con películas latinoamericanas de países con los que el país tenga convenio de reciprocidad en este aspecto. Las obligaciones cubren la proyección de comerciales y documentales colombianos. En opinión de los investigadores, la cuota de pantalla puede ser importante en ciertos contextos pero no es un estímulo directo al cine.

El estudio también se detiene en detallar los estímulos directos o subsidios que existen para el cine en el país en el año 2000. En ese momento, como vimos en el

capítulo anterior, el Ministerio de Cultura ya se encontraba activo adelantando políticas de estímulo al cine mediante convocatorias públicas, aportando recursos para realizar guiones, rodajes, producción, postproducción, promoción y también capacitación. Según algunas cifras, el presupuesto público que destinó el nuevo Ministerio para estos asuntos fue apenas de 600 millones de pesos en 1999 y 605 millones en el 2000 (aprox. US\$287.000 dólares). También se recuerda que la Ley de Cultura incluyó subsidios para los productores y los exhibidores según las tasas de asistencia de espectadores a películas colombianas (Art. 45), pero se aclara que esta herramienta aún no está reglamentada aparentemente por falta de presupuesto.

4.3.8 Conclusiones y recomendaciones

Luego de este exhaustivo análisis, los investigadores (Fedesarrollo, 2003) sacan en blanco en el capítulo de las conclusiones los puntos más importantes de su argumentación, repasando las enseñanzas extraídas del análisis de las industrias cinematográficas de Estados Unidos, Europa, Latinoamérica y Colombia. Una vez reiteradas las conclusiones más importantes sobre el número de largometrajes que se deben producir en Colombia por año y las alternativas posibles de financiación que permitan establecer una producción continuada, el estudio da una serie de recomendaciones y últimas consideraciones.

En relación con el rol del sector privado:

- Más allá de las acciones que tome el Estado, se necesita una verdadera voluntad de los actores privados en los tres eslabones de la cadena para llegar a las condiciones mínimas proyectadas en el estudio.
- Se necesita una masa crítica de espectadores habituada al cine nacional que responda a esa cantidad necesaria de películas nacionales. El estudio, sin embargo, no se detiene a pensar cómo lograr esa masa crítica ni quién cubre el bache económico hasta que se estabilice.
- Se espera pues la conformación de un mercado del tamaño mínimo necesario para que surjan empresas permanentes que presten servicios a la cadena, especialmente a la producción.
- Se recomienda la creación de distribuidoras de cine colombiano en el exterior.

- Se necesita un mejor esfuerzo para lograr que el cine colombiano tenga más presencia en otras ventanas de venta en el país y en el exterior. Se recuerda que Latinoamérica era un mercado de 80 millones de televidentes.
- Se requieren mayores acciones para impulsar las coproducciones.
- Es necesario que los empresarios del sector producción se formen adecuadamente para estar en capacidad de poner en marcha proyectos de películas que sean “susceptibles de ser evaluados con las técnicas internacionales de la evaluación de proyectos y la administración general de cada película” (pág. 113).

El estudio también señala que es clave el papel del sector público en la formación de talento humano:

Uno de los elementos más importantes identificados en este estudio como obstáculo para la existencia de un *cluster* cinematográfico consiste en la remoción de los factores que impiden la conformación de empresas permanentes en el sector (...) Estos factores tienen que ver con la formación y consolidación del talento humano en materia artística, tecnológica, empresarial y administrativa, adecuada a las necesidades del sector (pág. 113).

Se necesita, pues, garantizar los recursos públicos permanentes para la formación con recursos mucho mayores que los que se otorgan en el momento del estudio y programas más ambiciosos y sostenidos en el tiempo. Esta necesidad manifestada es prueba de la debilidad histórica en la formación artística y cinematográfica del país.

Otro aspecto que el estudio de Fedesarrollo encuentra urgente es que se desarrollen sistemas permanentes de información de la actividad del sector cinematográfico. Recordemos cómo este mismo estudio –que comienza a llenar ese vacío– vio obstáculos a causa de esa carencia. Sugieren que, para lograrlo, uno de los requisitos para recibir cualquier tipo de estímulo a todos los sectores de la cadena debería ser el suministro obligatorio y transparente de información.

Por último –llegando al influjo de este estudio en la reconfiguración del *dispositivo Cine Colombiano* gracias a la Ley del Cine– los investigadores recomiendan que el Estado podría imprimirle a su cinematografía una dinámica industrial que permita su continuidad y su fortalecimiento.

Una concepción básica, según el estudio, para cualquier política en cinematografía es que debe estar orientada a beneficiar a todos los eslabones de la cadena, bajo el

principio de que ninguno de los eslabones puede ver afectada o disminuida la posición actual. Se entiende, claro está, que la producción es el eslabón más débil y que debe ser este sector el objeto de la mayor parte del apoyo. Recordemos que el estudio ya había dicho que el objetivo a corto y mediano plazo es que la producción no siguiera decayendo. Como ya se anticipó, este principio de beneficiar a toda la cadena estuvo presente en la conformación de la Ley del Cine.

Fondo Parafiscal

El primer instrumento que propone el estudio es un fondo parafiscal, cuya creación solo sería posible si se modifica el esquema de impuestos actual de la boleta de entrada a cine. Sabe que en Colombia es muy difícil quitar o modificar impuestos, pero insiste en la necesidad de hacerlo pues de esa forma se garantiza que los recursos del cine vayan al cine y no a otros rubros en nada relacionados, por lo cual fue exitoso el Fondo Nacional del Café y otros fondos similares del sector agrícola.

Concretamente, recomiendan que al Fondo aporten productores, distribuidores y exhibidores y que todos se beneficien de él, especialmente el primero. El Fondo se alimentaría de un valor que es cobrado en la boleta de cine pero recuerdan que primero hay que descargarla impositivamente porque definitivamente el valor de la entrada de cine no puede aumentar.

Las sugerencias sobre la creación de este Fondo Parafiscal no incluyen los casos y porcentajes que los eslabones deben aportar al Fondo ni cómo debe conformarse este, ni cómo debe repartirse el dinero, aunque recordemos que anteriormente sugirieron que alrededor del 70% de sus recursos deberían ir hacia la producción.

Dados los antecedentes exitosos en Colombia de este tipo de fondos y dada la difícil situación de las finanzas públicas, la consolidación e impulso de un fondo especializado de esta naturaleza podría constituir el principal instrumento de financiamiento requerido por el sector... (Fedesarrollo, 2003, pág. 115)-

Al revisar la forma final de la Ley del Cine, se observa que efectivamente la creación de un fondo parafiscal fue uno de sus ejes.

Subsidios estatales

El estudio reconoce la necesidad de que el Estado invierta en el cine. Citan “la literatura económica internacional” para justificar que el Estado asigne recursos a lo que considera una “industria incipiente” (Fedesarrollo, 2003, pág. 115).

Esta literatura hace énfasis en recuperar los beneficios sociales intangibles derivados de una actividad, cuando la recuperación del mercado no lo hace posible. Las industrias culturales como el cine pueden asimilarse a esta conceptualización (Fedesarrollo, 2003, pág. 115).

Los investigadores son enfáticos en señalar que la mayoría de esta inversión en términos de subsidio debe dirigirse a la formación de talento humano y en menor medida a la producción, que estructuralmente necesita también esta fuente.

Plan estratégico sectorial

Los investigadores reconocen que el estudio hizo una proyección corta a cinco años. Por eso, hacen un llamado a todos los sectores del cine colombiano, públicos y privados, a definir objetivos y realizar un plan estratégico de 20 años. La coyuntura es la necesidad del sector de la producción, pero, más adelante habrá que reaccionar y aprovechar los cambios tecnológicos y el potencial de nuevos mercados.

Otros instrumentos de apoyo

Antes de sugerir otras herramientas posibles de apoyo al cine, el estudio recuerda que la economía de Colombia es una “economía abierta” y por tanto cualquier instrumento que se plantee no puede estar encaminado hacia “las políticas del viejo proteccionismo” (Fedesarrollo, 2003, pág. 115). También advierten sobre las enormes limitaciones presupuestales de un país como Colombia.

Tal vez temiendo un impacto en las finanzas públicas, esta última consideración explica la poca relevancia que dio el estudio a la herramienta de los incentivos fiscales, al estilo brasilero, mecanismo apenas sugerido en estas conclusiones.

Recomienda facilitar y mejorar los trámites aduaneros relacionados con las películas, insumos y equipos cinematográficos, y destaca que el Decreto 358 del 2000 no se cumple en este sentido.

Finalmente, con optimismo, espera que en el plazo de 5 años, Proexport y Bancoldex –ambas entidades públicas de financiamiento del desarrollo industrial y empresarial– se interesen en la industria del cine. Esto no sucedió en 2005 ni ha sucedido hasta ahora.

4.4 Concertación y redacción de la Ley 814 de 2003, la Ley del Cine

Con el estudio de Fedesarrollo en la mano, llegaba el tiempo de las definiciones. Como bien lo cuenta Claudia Triana (2016), los fundamentos para el desarrollo de la cinematografía colombiana ya estaban sembrados en la Ley de Cultura. El asunto central era de dónde conseguir el dinero para financiarla.

De acuerdo con lo estipulado en el estudio de Fedesarrollo, la mesa de trabajo de Proimágenes tuvo en cuenta la creación de un fondo parafiscal como una herramienta posible. La otra herramienta considerada, impulsada por Gonzalo Castellanos, fueron los incentivos tributarios, que no fue considerada en el estudio. Ambos mecanismos eran vistos con buenos ojos, pero presentaban problemas para aplicarse en el país.

La creación de un fondo parafiscal que se alimentara de un porcentaje de la boleta de entrada a cine presentaba dos problemas. El primero era que la Constitución de 1991 había prohibido, por causa de viejos vicios de corrupción, las rentas de destinación específica. El segundo era que ya la entrada a cine estaba suficientemente cargada de impuestos como para sumarle más carga impositiva a los agentes exhibidores y subirle el precio a los espectadores.

La solución a este último problema, concertada con los exhibidores que por supuesto no pensaban pagar más impuestos con el criterio de que ningún agente de la cadena podía ver deteriorada su posición, fue proponer en la nueva ley que se derogaran todos los impuestos que gravaban la entrada de cine. De esta forma el consumidor no pagaba más y los agentes del sector cinematográfico reemplazarían un impuesto por un aporte al fondo. Respecto a la prohibición constitucional, Felipe Aljure (2017) cuenta que lograron encontrar una excepción que aceptaba que existieran fondos de dineros públicos con destinación específica siempre y cuando los aportantes fueran los mismos

miembros del sector. Gracias a eso, se logró aplicar al cine la herramienta del fondo parafiscal.

Tanto Triana como Aljure señalan en sus entrevistas lo largo y difícil que fue el proceso de convencer a los empresarios del cine, sobre todo a los distribuidores y los exhibidores, de que la creación de un fondo alimentado por los aportes de todos era una buena idea, aun cuando no se habían definido los porcentajes ni los casos que ocasionaran pago al fondo.

Respecto al segundo mecanismo, el de los estímulos tributarios para privados que invirtieran o donaran dineros para la producción de películas, las dudas fueron del Ministerio de Hacienda ante el ruido fiscal que esta norma podría generar, pues no era previsible cuánto se iba a dejar de percibir cada año por concepto de impuesto a la renta. El ministro manifestó su inquietud a Felipe Aljure, sobre todo por el hipotético caso de que masivamente los empresarios comenzaran a invertir en el cine, generando un impacto en las rentas de la nación (Aljure, 2017). Estas dudas fueron rápidamente disipadas ante la improbabilidad de que algo así sucediera.

Resueltos los escollos sobre las dos principales fuentes de financiación de la nueva reglamentación, se pasó a la redacción de la Ley del Cine. Fue un trabajo intenso que requirió una enorme capacidad de diálogo en la mesa de Proimágenes para poner de acuerdo sectores históricamente divorciados. Además, el trabajo de convencimiento excedió la mesa y se trasladó a otros entes públicos como el Departamento Nacional de Planeación, ente que diseña el presupuesto nacional –donde Aljure tuvo enormes resistencias por la concepción de que el cine era un asunto de unos pocos directores que hacían películas– y el Ministro de Hacienda que, a pesar de sus reparos, terminó siendo muy importante para impulsar esta iniciativa (Aljure, 2017).

Además del caso brasilero (incentivos fiscales) y el argentino (fondo parafiscal), Claudia Triana reconoce que observaron el modelo francés, sobre todo para comprender cómo elaborar una política integral relativa al cine, aunque aclara que cada ejemplo internacional servía como referencia, pero no como modelo pues la situación nacional era especialmente singular (Triana, Entrevista con Claudia Triana, 2016).

Una vez diseñadas las herramientas de financiación, Gonzalo Castellanos asumió la difícil tarea de redactar la Ley para llevarla luego al Congreso de la República.

4.5 El Trámite en el Congreso

El de la República de Colombia es un congreso bicameral, conformado por el Senado y la Cámara de Representantes. El primero, elegido mediante circunscripción nacional, se compone de 102 senadores mientras que la segunda, elegida en circunscripciones regionales, se compone de 166 representantes. Para que sea Ley de la República, toda ley debe pasar primero dos debates en la Cámara –el primero en una comisión específica y el segundo en la plenaria– y luego otros dos debates en el Senado. Hay asuntos que se originan en el Senado y otros asuntos en la Cámara. La Ley del Cine se debatía primero en la Cámara, en la comisión Sexta.

4.5.1 Trámite en la Cámara

El 1° de noviembre de 2001 –un año y ocho meses antes de la promulgación de la Ley del Cine– se presentó a la Comisión Sexta¹⁶⁸ de la Cámara el Proyecto de Ley N° 141 de 2001, “por el cual se dictan normas para el funcionamiento de la actividad cinematográfica en Colombia”. Lo presentaron la Ministra de Cultura, Araceli Morales, y el Ministro de Hacienda, Juan Manuel Santos. La presencia del segundo como ponente era obligatoria pues el proyecto de ley incluía modificaciones tributarias. Su respaldo al texto original, una vez saldada la preocupación por un altamente improbable impacto al fisco, fue muy importante en el trámite en el Congreso de la Ley del Cine (Aljure, 2017).

Triana aclara que la Comisión Sexta se encarga de tramitar los temas de Cultura y que fue allí donde se radicó pues toda la propuesta “está basada en que Colombia debe preservar su patrimonio y preservar el patrimonio quiere decir hacer posible que uno se pueda expresar a través de las imágenes en movimiento” (Triana, Entrevista con Claudia Triana, 2016).

¹⁶⁸ “Compuesta por trece (13) miembros en el Senado y dieciocho (18) miembros en la Cámara de Representantes, conocerá de: comunicaciones; tarifas; calamidades públicas; funciones públicas y prestación de los servicios públicos; medios de comunicación; investigación científica y tecnológica; espectros electromagnéticos; órbita geostacionaria; sistemas digitales de comunicación e informática; espacio aéreo; obras públicas y transporte; turismo y desarrollo turístico; educación y cultura” (Congreso, 2018).

La Gaceta del Congreso –publicación oficial sobre el trámite legislativo– permite leer el contenido de esta radicación de proyecto de ley¹⁶⁹. La presentación es introducida por una exposición de motivos en la que se relata sucintamente el largo y difícil camino que recorrieron el Ministerio de Cultura, Proimágenes y todos los sectores de la cinematografía para redactar este proyecto de ley. También declara la necesidad del sector de una norma de este tipo, recordando la importancia central de la cinematografía en Colombia después de la Ley 397 de 1997. Hace alusión al extenso trabajo de estudio y configuración del actual estatuto cinematográfico y afirma que el debate sobre si el cine es industria o es cultura está superado.

El estudio de Fedesarrollo es central en esta exposición. El texto incluye un resumen de las principales conclusiones del estudio, de sus recomendaciones y del análisis del lugar de la cinematografía colombiana en Latinoamérica en relación con las expectativas de crecimiento.

La publicación del proyecto incluye el primer articulado de la Ley del Cine, muy similar al definitivo y un posterior análisis y explicación de lo propuesto. En el capítulo sobre el fondo parafiscal, el texto atribuye a la creación de este fondo el eje central del proyecto de ley.

Acerca del trámite en la Cámara, Claudia Triana da cuenta sus dificultades:

“Lo que pasa es que cuando tú llegas a la Cámara de Representantes, lo primero es un desconocimiento tenaz del sector; lo segundo es hablar con cada uno de los personajes que están involucrados en las discusiones y mostrarles las bondades y el impacto, etc. Además, hay una cantidad de proyectos prioritarios que tienen ellos con sus regiones, entonces para que te lo citen, porque tienen que citarlo para que haya debate y quórum y logre pasar en el Orden del Día, es un trabajo que puede ser eterno. Si tú no logras pasar la ley en diciembre –el período comienza el 20 de julio- es decir, que lo estudie la Comisión y lo apruebe y lo pasen a Plenaria para su aprobación, toca volver a empezar” (Triana, Entrevista con Claudia Triana, 2016).

Una vez se presentó oficialmente el proyecto de ley, este se publicó en la Gaceta no. 622 del 4 de diciembre de 2001, como ponencia para el primer debate correspondiente. Quien firma como proponente es María Isabel Mejía, representante (diputada) por el

¹⁶⁹ Gaceta del Congreso 563 del 8 de noviembre del 2001, de la página 21 a la página 30

departamento de Risaralda y miembro del Partido Liberal, quien había sido también impulsora de la Ley General de Cultura¹⁷⁰.

En esta investigación encontramos que en el texto publicado oficialmente como ponencia de ley para debate, además de los 22 artículos que tenía el texto original de publicación de la Gaceta 563, se le incluyeron sin ninguna mención previa cuatro artículos más que proponían beneficios tributarios para hacer laboratorios de revelado en el país y por construir salas de cine, a la vez que daban facilidad a la inversión extranjera en el cine colombiano y a la creación de zonas francas para la actividad cinematográfica con el objetivo de atraer filmaciones extranjeras al país. Como no se encontró alusión a estos nuevos artículos ni respuestas en las fuentes primarias, solo queda suponer que se trató de una adhesión a última hora de la proponente y no un producto del consenso de la mesa de Proimagenes¹⁷¹.

Sin ninguna explicación a este cambio en el texto y la adhesión de artículos, el proyecto es aprobado en primer debate de la Comisión Sexta en diciembre de 2001 con el articulado original de la publicación inicial, aclaración que hace el Secretario de la Comisión al confirmar la aprobación. Antes de la votación, la proponente recordó a los asistentes la importancia de aprobar el proyecto porque se trataba de cumplir un mandato de la Ley de Cultura, porque generaría divisas para el país y porque aumentaría la presencia internacional de Colombia. Antes de ella, el representante Armando Amaya alabó el proyecto de ley y afirmó que llenaba un vacío para la cinematografía colombiana. Además, mencionó las cinematografías chilenas y mexicanas como puntos de referencia de lo que se podría lograr aprobando esta ley (Gaceta 48, 2002).

El proyecto y sus 22 artículos se aprobó en primer debate, lo cual permitió el paso a segundo debate ante la plenaria de la Cámara de Representantes.

¹⁷⁰ Mejía estudió Economía en Estados Unidos y también allí se especializó en Artes. Años más tarde pasaría a formar parte del partido de Álvaro Uribe y apoyó su reelección en 2002.

¹⁷¹ Los beneficios a los exhibidores ya estaban en la Ley del Cultura y los atractivos para la filmación extranjera en Colombia se darían con la Ley 1556 de 2012. Las facilidades para instalar laboratorios de revelado en el país –que seguramente eran impulsados por intereses de negocio– ya llegaban tarde. Desde los años ochenta, cuando el cine colombiano vivía una barrera técnica por tener que realizar los procesos de laboratorio en otros países. Entonces, la empresa chilena –con presencia desde hace años en Argentina– Cinecolor anunció su llegada a Colombia, se pudo contar con un laboratorio. Sin embargo, cada vez se filman menos películas en película química, lo que llevó a la nueva empresa a ofrecer solo servicios digitales de postproducción. La filial en Argentina cerró sus laboratorios químicos en años recientes. En Colombia, Chile, Perú y Venezuela se conformó Cinecolor Films, empresa con la representación de la gigante norteamericana Disney.

La ponencia para segundo debate fue publicada en la Gaceta del Congreso No.171 el 17 de mayo de 2002. Los proponentes esta vez fueron los representantes miembros de la Comisión Sexta, José Manuel Herrera¹⁷² y Eiber Gustavo Navarro, que representaban a los departamentos de Santander y Valle del Cauca respectivamente.

El texto incluye una modificación explícita al texto original del artículo 22 –sobre la derogación de impuestos– que decía:

“Artículo 22. Vigencia y derogatorias. Esta ley rige a partir de la fecha de su publicación, modifica los artículos 43 y 46 de la Ley 397 de 1997 y deroga las normas que le sean contrarias”.

La modificación consiste en agregar claramente la derogatoria del numeral 1 del artículo 2 de la ley 12 de 1932 y el literal “a” del artículo 3 de la ley 33 de 1968 (Gaceta 171, 2002, pág. 27); es decir, las leyes que creaban los impuestos de la Guerra del Perú y el de espectáculos públicos sobre la boleta de cine. En la argumentación de tal modificación, la representante Mejía explica que era necesaria la aclaración pues el sentido del proyecto de ley se basa en la creación de un fondo parafiscal a costa de quitar dichos impuestos.

Hubo que esperar siete meses, hasta diciembre de 2002, para que por fin el proyecto se tratara en la plenaria de la Cámara, donde se aprobó con todos sus artículos, incluyendo la derogatoria de los impuestos mencionados en el artículo 22. Este paso fue considerado un éxito por los gestores de la Ley del Cine por el periplo que significa el tránsito por la Cámara y porque se habían logrado quitar los impuestos, algo muy difícil en Colombia (Triana, 2016).

Más adelante, en un texto del Senado, se lee que el proyecto demoró más de lo normal en la Cámara por la suspensión del “representante proponente” (Gaceta 190, 2003, pág. 9), seguramente refiriéndose a Eiber Gustavo Navarro quien se vio envuelto en procesos judiciales relacionados con fraudes en su elección (Congreso visible, 2006).

172 En 2008 fue capturado y acusado dentro del escándalo conocido como la Parapolítica. En 2009 fue liberado aunque el proceso continúa hasta la fecha. <http://www.congresovisible.org/congresistas/perfil/jose-manuel-herrera-cely/627/#tab=4> fecha de consulta: 11 de abril de 2018

4.5.2 Trámite en el Senado

El trámite en el Senado de la República fue más expedito, aunque presentó más discusiones en torno al contenido del proyecto. El proyecto de ley 141 de 2001, fue presentado en esta ocasión por la senadora Leonor Serrano –de origen liberal y con su poder político concentrado en Cundinamarca¹⁷³– y el senador Vicente Blel Saad– de origen liberal, cacique político del departamento de Bolívar¹⁷⁴.

El texto presentado como ponencia para primer debate en la Comisión Sexta del Senado –la misma comisión, pero ahora bajo el estudio de los senadores que la conforman– tuvo unos cambios en el texto aprobado por la Cámara. La senadora Leonor Serrano quiso que en el artículo 11, el que determina cuál es el destino de los dineros del nuevo fondo parafiscal, se cambiará el texto que se señalaba que el 70% de los dineros del Fondo debía ir para la producción, indicando explícitamente que el 50% debe ir para la producción de largometrajes y el 20% para cortometrajes (Gaceta 140, 2002). Otro cambio fue incluir los proyectos de cortometraje colombianos como posibles de recibir las inversiones privadas que son objeto de descuentos tributarios. El texto aprobado por la Cámara sólo mencionaba proyectos de largometraje. El tercer cambio, también en relación con el cortometraje, está en definir claramente en el artículo 3 que un cortometraje es una película de al menos siete minutos de duración.

En relación a esto, se refiere Claudia Triana:

“La única que le incluyó algo a la ley fue Leonor Serrano, senadora, que hizo establecer que un cortometraje debía tener mínimo 7 minutos de duración. Anteriormente en Colombia un corto podía tener entre 1 minuto y 60 minutos. Tocó aceptarlo. No nos gustaba mucho. Ella se empeñó en que tenía muchos cortometrajistas que decían que no podía ser un minuto” (Triana, Entrevista con Claudia Triana, 2016).

Otro cambio se observa en el artículo 16 que proponía que los inversionistas o donantes privados de proyectos cinematográficos nacionales obtuvieran un 125% de deducción sobre lo aportado en la declaración de su impuesto de renta. El cambio

¹⁷³ Luego de Senadora, fue gobernadora de Cundinamarca y recientemente adhirió al partido de derecha Centro Democrático, liderado por el expresidente Uribe.

¹⁷⁴ Fue condenado a siete años de prisión por Parapolítica.

consiste en poner un límite a esa inversión para que no supere el 20% de la renta líquida del contribuyente.

El último cambio fue una especificación del artículo 10 que aclara que, si bien los dineros del Fondo no hacen parte del presupuesto nacional, sí son dineros públicos y, por tanto, están sujetos a la vigilancia de la Contraloría General de la República.

El proyecto se aprobó el 2 de abril de 2003 en la Comisión Sexta. El debate presentó una interesante serie de discusiones acerca del proyecto y de los cambios sugeridos por la senadora Serrano.

Respecto al asunto de los cortometrajes, hubo varios senadores que mostraron sus reparos al texto original porque no incluía específicamente el apoyo a los cortometrajes. Varios senadores afirmaron haber recogido inquietudes de cineastas para que el cortometraje gozara de especial protección por su "...importancia en el desarrollo democrático del arte del cine y de la actividad industrial que de él se deriva" (Gaceta 374 de 2003).

El senador Álvaro Sánchez propuso que se regresara al tipo de medidas que obligan a los exhibidores a proyectar cortometrajes colombianos argumentando que de nada sirve fomentar la producción de cortos si estos no son mostrados. Álvarez no tuvo en cuenta que el artículo 14 del proyecto original otorga un importante descuento en la cuota que tienen que pagar los exhibidores al nuevo Fondo si exhiben cortometrajes colombianos.

La senadora Serrano se defendió argumentando que precisamente las modificaciones del proyecto atienden a la necesidad de proteger el cortometraje. El senador Samuel Moreno¹⁷⁵ reconoció la importancia de este apoyo al corto, pero argumentó que tal vez fijar montos de destinación de manera tan rígida –50% del fondo a producción de largos y 20% a los cortos– podría traer problemas después. Los miembros de la comisión discuten y terminan por aprobar el texto final, que efectivamente señala que el 70% debe estar destinado a la producción de largometrajes y cortometrajes.

El otro eje discusión fue el cambio que propuso la senadora Serrano al limitar la inversión o donación privada para que no excediera del 20% de la renta gravable. Es

¹⁷⁵ miembro del partido de izquierda Polo Democrático, posteriormente sería elegido alcalde de Bogotá y luego destituido por uno de los casos de corrupción más grandes de los últimos tiempos.

decir, que si el contribuyente tuviera que pagar 100 como impuesto a la renta, solo podría invertir 20 en proyectos cinematográficos. María Isabel Mejía, ya senadora, intervino en desacuerdo con esta limitación. La secundó la ministra de Cultura, María Consuelo Araújo quien, además de aprovechar el uso de la palabra para defender el proyecto y para quejarse de los recortes de presupuesto que sufre el Ministerio de Cultura, argumentó claramente por qué ese tope no debía existir:

...el artículo [16] es precisamente el que permite tener una herramienta de seducción a los privados para que inviertan en cultura, y es la piedra angular del aporte de la empresa privada a la industria cinematográfica (...) Existen deducciones sin límite, donaciones a las instituciones de educación superior, centros de investigación y de altos estudios para financiar programas de investigación e innovaciones científicas tecnológicas y ciencias sociales (...) En términos de mercado, cuando un inversionista privado tiene las diferentes opciones de invertir para efectos de beneficios tributarios, no solamente considera lo que más le gusta, si le gusta más el cine que la investigación científica y tecnológica, sino cuál es más atractivo desde el punto de vista tributario y económico. Entonces, si se es inequitativo, porque existen unas deducciones sin límite y a esta se le pone límite, pues se le está creando ya un obstáculo a la inversión de los privados para efectos de los temas de cultura. En ese sentido, ponerle un límite hace poco competitiva la ley, porque existen otros sectores que tienen un atractivo superior y harían que los privados se inclinaran por esa variable desde el punto de vista tributario (Gaceta 374 de 2003)

La moción de la ministra fue escuchada y fue eliminada la propuesta de poner un tope a las inversiones privadas. Así, el proyecto de ley fue aprobado en primer debate en el Senado, lo que permitió el paso al debate en la Plenaria del mismo.

En la Gaceta 190 de mayo de 2003, se lee la ponencia del proyecto de ley para el segundo debate. En el texto, se incluyeron las discusiones y modificaciones que sufrió el proyecto en el primer debate y una extensa justificación sobre por qué el proyecto debía ser aprobado, profundizando más en la exposición de motivos que presentó la publicación original del texto en la Cámara.

Se destaca el énfasis del texto en hacer ver que la actividad cinematográfica es una actividad cultural generadora de memoria comprensiva del pasado y propiciadora inigualable de difusión de la identidad cultural a través de imágenes que se transmiten sin

fronteras, a la vez que una industria de alta potencialidad económica¹⁷⁶. Además, en esta ocasión se refiere a las cinematografías de Francia, España, México, Argentina y Brasil (casi todos, casos analizados en el estudio de Fedesarrollo, que es mencionado repetidamente) como ejemplos para ver que la acción del Estado fue imprescindible para su desarrollo, llegando incluso a financiar el 50% de las producciones.

La ponencia destaca que el proyecto de ley fue producto de un extenso trabajo de concertación de más de dos años entre realizadores, productores, distribuidores y exhibidores en torno a la mesa de trabajo de Proimágenes.

Bajo este objetivo, todos los sectores representados en el Fondo Mixto “Proimágenes en Movimiento”, realizaron (...) un análisis, discusión y concertación juiciosos, desprovisto con calculado pulso de la inveterada confrontación entre exhibidores y productores nacionales por su participación en el ingreso de la boletería y desprovisto también de la agotada tesis de una brecha inzanjable entre los ámbitos cultural e industrial del cine, cuyos resultados a partir de la Ley 397 de 1997 han venido obteniéndose de manera concreta (Gaceta 563, 2001).

Finalmente, llama la atención que explícitamente el texto menciona la experiencia fallida de FOCINE, aclarando que en esta ocasión el nuevo fondo parafiscal no podrá ser productor de películas.

En mayo de 2003, se da el debate en la plenaria del Senado, un debate accidentado en el que la Ley del Cine corrió el riesgo de hundirse o de tener que iniciar todo el camino legislativo desde el comienzo.

Nuevamente fue la senadora Serrano la encargada de presentar el proyecto y sus bondades. Para convencer a los senadores de la importancia del proyecto, Serrano enfatizó en que el hacer cine en Colombia no era un asunto de unos pocos y se refirió a los relativos éxitos de taquilla de películas nacionales recientes como *Te Busco* (Ricardo Coral-Dorado, 2002), *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002) y *Como el gato y el ratón* (Rodrigo Triana, 2002).

¹⁷⁶ **Nota:** En la presentación primera del proyecto, en exposición de motivos, después de “propiciadora de identidad cultural” se agregaba “y de resistencia al influjo audiovisual externo”, idea que desapareció después. (Gaceta 563 del 8 de noviembre de 2001, p. 26)

Parecía que el proyecto sería aprobado sin más hasta que vino la intervención del senador Carlos García Orjuela quien alabó el proyecto, pero afirmó tajantemente que por contener asuntos tributarios –pues según él la creación de un fondo parafiscal era un asunto de esta índole– el proyecto no debió haberse tratado en la Comisión Sexta sino en la Comisión Tercera, encargada de temas económicos. Otros senadores estuvieron de acuerdo en la observación mientras que otros reconocían que varias veces han enfrentado ese problema de competencia de las Comisiones, asunto que el Consejo de Estado había ya dirimido diciendo que el tema central de los proyectos de ley es el que determina su Comisión. La senadora Serrano, el senador Moreno y la ministra Araújo se defendieron argumentando que ese asunto se había estudiado muy bien y que hacer reversar la aprobación del proyecto para que lo estudie la Comisión Tercera sería cercenarlo (Gaceta 284, 2003).

García Orjuela y quienes apoyaban su tesis propusieron que el proyecto se votara sin los artículos 5 y 18 –que crean y regulan el fondo parafiscal– y que luego estos se votaran aparte. Los defensores del proyecto intentaron evitarlo, pero fue inútil. En la votación se aprobó el proyecto, pero no los artículos 5 y 18 por falta de quórum¹⁷⁷.

El proyecto de ley entró en conciliación. Ya en acta de junio de 2003, en la Gaceta del Congreso 322 de ese año (Gaceta 322, 2003), se trata el tema de la conciliación y –sin explicar cómo se dirimió el asunto de las Comisiones– se aprueba el proyecto de ley sin modificaciones. Finalmente, el 9 de julio de 2003, en el Diario Oficial, se publica la Ley 814 de 2003, que se conoce como la Ley del Cine (Ley 814, 2003).

Sin embargo, faltaban unos últimos escollos en el camino. En entrevista con este investigador, Felipe Aljure, además de reconocer la importancia del apoyo del gobierno de Álvaro Uribe a la Ley del Cine, relata cómo esta fue posteriormente demandada, nuevamente en relación con su injerencia en asuntos económicos:

“A nosotros, la Ley del Cine nos la demandaron, un demandante anónimo, un ciudadano, alguien con intereses que lo hizo a través de un ciudadano, no quiero especular quién pudo ser, y el argumento central que usaron fue que esa ley deberían declararla inconstitucional por vicios de trámite ya que la comisión por la que había entrado era un comisión de asuntos culturales y sociales y eso debía ser

¹⁷⁷ Es una práctica común que para hundir un proyecto los congresistas se retiren de la sala para impedir el quórum.

un tema de la comisión económica porque generó un efecto en el erario público. Nosotros nos indignamos y generamos una argumentación importante, Gonzalo [Castellanos] ayudó en eso, mucha gente, el grupo numeroso de gente que trabajó en esto muchos años, soldados de la causa. Y el argumento central fue: también hay que darle de comer al alma; esto va a la contabilidad social del país y tiene un costo pero eso es distinto a decir que es un hecho económico y que debió pasar por una comisión económica; entró por la comisión que le correspondía y la razón por la que entró por ahí es porque el país necesita y reconoce que la cinematografía es importante para el país; esa representación de la colombianidad tiene que estar en el aparato audiovisual mundial y en el colombiano, por supuesto, que es el que la producirá y, por ende, se asume un costo frente a eso y le traslada un costo a los privados. De hecho, los privados le trasladan al Estado y asumen sus riesgos. Y ganamos. O sea, derrotamos esa demanda” (Aljure, 2017).

4.6 La ley 814 de 2003, la Ley del Cine

En este apartado, analizaremos la Ley del Cine –cuyo texto completo se encuentra en el Anexo 3–, artículo por artículo, no solo explicando cada uno y destacando sus puntos clave, sino también refiriéndonos a las infidencias, datos, discusiones y demás que este investigador haya podido encontrar en relación con los temas más importantes, incluyendo la modificación que sufrió años después. Este análisis observa la forma final de la Ley del Cine y sus posibilidades potenciales de provocar un cambio en el *dispositivo Cine Colombiano*. La aplicación práctica, sus aciertos y carencias, será abordada en el capítulo 5.

4.6.1 1) Capítulo I

Este capítulo, de los “objetivos, competencias especiales y definiciones” empieza con el reconocimiento, en el artículo 1º, de que esta ley recoge el mandato de la Ley de Cultura de 1997 acerca de promover la actividad cinematográfica en Colombia y sus concepciones sobre cómo la cinematografía es de interés social y objeto especial de protección por su relación con la formación de identidad colectiva y por su carácter de patrimonio nacional. Es preciso resaltar la importancia de esta declaración al comienzo

del texto. Deja clara la naturaleza de esta ley sentando las bases para futuras discusiones, como en efecto sucedió con la demanda referida.

Una vez explicitado el núcleo cultural de la ley, el segundo párrafo del artículo expresa el carácter industrial de esta política:

Para la concreción de esta finalidad se adoptan medidas de fomento tendientes a posibilitar escenarios de retorno productivo entre los sectores integrantes de la industria de las imágenes en movimiento hacia su común actividad, a estimular la inversión en el ámbito productivo de los bienes y servicios comprendidos en esta industria cultural, a facilitar la gestión cinematográfica en su conjunto y a convocar condiciones de participación, competitividad y protección para la cinematografía nacional (Ley 814, 2003, Art. 1).

El artículo 2º define conceptos como *industria cinematográfica*, *cinematografía nacional* y *actividad cinematográfica en Colombia*. Además, reconoce las definiciones y conceptos dados por la Ley de Cultura sobre empresas cinematográficas colombianas, obra audiovisual y porcentaje de participación en producciones y coproducciones colombianas. El artículo reglamenta que la producción o coproducción de películas audiovisuales puede ser llevada a cabo por personas naturales y jurídicas.

Señala por último que los proyectos de producción o coproducción podrán titularizarse. Esto significa que un proyecto cinematográfico puede ser negociado o vendido, incluso en la Bolsa de Valores.

El Artículo 3º define sala de cine o sala de exhibición, exhibidor, distribuidor y agentes o sectores de la industria cinematográfica.

También define que un cortometraje es una obra cinematográfica cuya duración mínima es de siete minutos. Se trata de la especificación que incluyó la senadora Leonor Serrano cuya razón de ser –y el porqué del número siete– nunca fue explicada. Una plausible explicación podría ser que, en caso de ser cierto que la senadora Serrano defendía intereses de cineastas cortometrajistas, la medida apunte a evitar que los exhibidores reciban el beneficio del descuento en la cuota al fondo parafiscal por proyectar cortos nacionales de sólo un minuto.

El Artículo 4º, en concordancia con la Ley de Cultura, define todas las competencias del Ministerio de Cultura como órgano rector de la cinematografía nacional a través de

su Dirección de Cinematografía. Además de aspectos generales sobre la supervisión de los mandatos de esta Ley y la Ley de Cultura y de la responsabilidad de estar a la cabeza del diseño y ejecución de las políticas públicas sobre cinematografía, cabe destacar las siguientes funciones específicas:

- Procurar que las películas colombianas tengan buenas condiciones de participación y competitividad. Esto incluye determinar porcentajes de participación nacional en obras colombianas en caso de que estos no se definan por la ley.
- Otorgar los estímulos que previó la Ley de Cultura y vigilar el correcto funcionamiento del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, el FDC.
- Por un lado, clasificar las salas de exhibición según su modalidad, calidad de proyección, características físicas, tarifas y tipo de películas que exhiban. Además, debe proteger y ampliar los espacios dedicados a la exhibición audiovisual.
- Mantener un Sistema de Información y Registro Cinematográfico, al que se le da el nombre de SIREC, para hacer el respectivo control al FDC y a la cuota que cada agente del sector debe aportarle. Este sistema debe contener información “sobre agentes o sectores participantes de la actividad cinematográfica en Colombia y, en general, de comercialización de obras en los diferentes medios o soportes, niveles de asistencia a las salas de exhibición”. Además, se determina que los agentes de la industria están obligados a suministrar la información a este Sistema –que tiene carácter reservado– que el Ministerio requiera dentro de los asuntos mencionados. El SIREC también debe contener la información relativa a apertura y cierre de salas.
- Imponer sanciones y multas a los agentes que incumplan los mandatos de esta Ley.

4.6.2 2) Capítulo II

Este capítulo se centra en definir y reglamentar lo que para muchos es el eje de esta Ley, el fondo parafiscal¹⁷⁸. Recordemos que la Ley de Cultura de 1997 había creado el

¹⁷⁸ En Colombia se le llama fondo parafiscal o cuenta parafiscal a un fondo de dineros que, si bien son públicos, no hacen parte del presupuesto nacional. Su característica principal es que los aportes vienen de los miembros de un sector específico con el objetivo de beneficiar ese mismo sector. Uno de los más conocidos es el Fondo Nacional del Café que se alimenta de un porcentaje de las exportaciones de café con el objetivo de beneficiar a los caficultores colombianos –asociados alrededor de la Federación Nacional de Cafeteros– en mejora de infraestructura y servicios, investigación agrícola y cuando el precio internacional cae. El FDC es la única cuenta de este tipo en el sector cultural de Colombia.

Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, que es el nombre legal de Proimagenes. Si bien se constituyó como fondo, no se trataba de un fondo parafiscal y no fueron reguladas sus fuentes de ingresos. Ahora, la Ley del Cine crea el fondo parafiscal *Fondo para el Desarrollo Cinematográfico* (FDC), administrado por Proimagenes, y crea los mecanismos con los que se alimenta.

El Artículo 5° se encarga de crear y regular la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, la CDC, que es la contribución parafiscal que deben hacer los “exhibidores cinematográficos, los distribuidores que realicen la actividad de comercialización de derechos de exhibición de películas cinematográficas para salas de cine o salas de exhibición establecidas en territorio nacional y los productores de largometrajes colombianos”. El Parágrafo 2 aclara que estos dineros no forman parte del presupuesto nacional.

La forma en que se liquida la Cuota es la siguiente:

- Los exhibidores deben pagar el 8.5% del “monto neto de sus ingresos obtenidos por la venta o negociación de derechos de ingreso a la exhibición cinematográfica en salas de cine o sala de exhibición”. Al final del Artículo, el Parágrafo 1 aclara que la exhibición de películas colombianas no causa cuota para este agente.
- Los distribuidores también pagan el 8.5% “del monto neto de sus ingresos obtenidos por la venta o negociación” de derechos de exhibición de películas cinematográficas no colombianas en cualquier modalidad. Se entiende entonces que la comercialización de películas nacionales exime del pago de la Cuota.
- Los productores –colombianos por supuesto– pagan un 5% “sobre los ingresos netos que les correspondan, cualquiera sea la forma o denominación que adopte dicho ingreso, por la exhibición de la película cinematográfica en salas de exhibición en el territorio nacional”. La Ley aclara que el valor de la contribución no podrá ser calculado sobre una base inferior al 30% de total de ingresos que produzca la película por exhibición en salas nacionales, lo que implica que, cualquiera sea el acuerdo entre productor colombiano y exhibidor, este último no puede pagarle al primero menos del 30% de lo recaudado. Por último, se aclara que los productores no pagan la Cuota sobre las utilidades por ventas en el exterior o por difusión en medios alternativos a las salas de cine.

En esta forma de establecer los aportes al FDC, se observa la intención de que sea el cine extranjero el que financie la producción nacional, lo que puede interpretarse como una puesta en práctica del espíritu de la Ley del Cine de resistir ante el avasallamiento simbólico extranjero.

El Artículo 6° regula la forma en que se retiene y se paga la Cuota. Por lo general, es el exhibidor quien descuenta la cuota que debe pagarles a los distribuidores y los productores.

El Artículo 7° regula los periodos y las formas en que se declaran las cuentas y se efectúan los pagos. Por otro lado, designa a la DIAN –Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales– como el ente competente para cobrar la Cuota y aplicar intereses y sanciones en caso de retrasos o incumplimientos. Lo que recaude la DIAN, además de la Cuota, como intereses y multas será transferido al Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

El Artículo 8° autoriza a la DIAN y a quien haga las veces de auditor del FDC a realizar visitas de inspección a los agentes que pagan la CDC.

El Artículo 9° señala que los recursos generados por la CDC deben ingresar a la cuenta especial llamada Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, que será administrada por el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica mediante contrato con el Ministerio de Cultura. Dicho contrato determinará lo relacionado con “...la definición de las actividades, proyectos, metodologías de elegibilidad, montos y porcentajes que pueden destinarse a cada área de la actividad cinematográfica”. En el último párrafo se prevé que, en caso de la inexistencia de Proimágenes, otra entidad mixta o privada que designe el Gobierno Nacional deberá administrar el FDC.

El Artículo 10° crea el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Lo define como una cuenta especial sin personería jurídica y ordena que debe ser administrada por Proimágenes. Además de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico que pagan los agentes de la industria y los rendimientos financieros que esta produzca, el FDC también se alimenta de: a) los recursos que se obtengan por operaciones realizadas con los recursos del Fondo; b) la venta o liquidación de sus inversiones; c) las donaciones o aportes que se obtengan; d) los recursos que lleguen de cooperación internacional; e) los

intereses y multas que imponga la DIAN; y f) los recursos que le sean asignados por el presupuesto nacional.

A su vez, señala que los recursos del Fondo deben ser ejecutados según las normas del derecho privado y de contratación entre particulares y señala la función de vigilar esos recursos al Ministerio de Cultura y a la DIAN mientras que da competencia a la Contraloría General de la República para ejercer control fiscal sobre estos.

El Artículo 11° determina el destino de los dineros del FDC. En primer lugar, reconoce la obligación de lo señalado en los artículos 41 y 45 de la Ley de Cultura. Esto significa que se deben otorgar: a) estímulos a la creación cinematográfica en todas sus etapas; b) estímulos e incentivos a producciones y coproducciones colombianas; c) estímulos e incentivos para la exhibición y divulgación de la cinematografía nacional; d) estímulos para preservación y conservación de la memoria cinematográfica colombiana; e) estímulos para la creación de infraestructura física y técnica que permita la producción, distribución y exhibición de películas.

Al referirse al Art. 45 de la Ley de Cultura, la Ley del Cine reconoce la posibilidad de otorgar

...incentivos industriales económicos a las producciones y coproducciones cinematográficas de largometrajes colombianos, mediante los convenios previstos en la ley, de acuerdo con los resultados de asistencia y taquilla que hayan obtenido después de haber sido comercialmente exhibidos dentro del territorio nacional en salas de cine abiertas al público o a través de la televisión local, regional, nacional o internacional (Ley 397, 1997, art. 45).

Además de estos destinos de los recursos del Fondo, la Ley agrega los siguientes:

- estímulos y subsidios de recuperación por exhibición de películas colombianas en salas.
- Créditos favorables –otorgados por entidades de crédito– para la producción de películas.
- Créditos favorables para instalación o mejora de infraestructura de exhibición.
- Créditos favorables para crear laboratorios de procesamiento cinematográfico
- Garantías a la producción cinematográfica ante las entidades de crédito.
- La conformación y funcionamiento del SIREC.

- Estímulos para la investigación sobre cine y la formación en todas las áreas del cine y realizar estudios de factibilidad para la instalación o mejora de infraestructura cinematográfica.
- Acciones contra la violación de los derechos de autor de obras cinematográficas.
- Estímulos a distribuidores.
- Máximo un 10% de los recursos del FDC estarán destinados a su administrador – Proimágenes– como pago por ese trabajo.

Explícitamente –como ya lo relatamos en el apartado sobre el trámite en el Senado– se determina que al menos el 70% de los recursos del FDC serán destinados a la “creación, producción, coproducción y, en general, a la realización de largometrajes y cortometrajes colombianos”.

Se aclara que todos los incentivos señalados se asignarán en proporción a la participación nacional del proyecto beneficiado. Por último, se prohíbe que Proimágenes use recursos del FDC para coproducir películas o compartir riesgos en proyectos cinematográficos, aclaración que remite a la experiencia de FOCINE.

En relación con el artículo 11°, este investigador encontró que los mecanismos de crédito nunca fueron implementados. Claudia Triana explica esta situación argumentando que Proimágenes no quería pasar por la experiencia previa de FOCINE de “perseguir jurídicamente a los creadores que están tratando de hacer una industria” (Triana, Entrevista con Claudia Triana, 2016). Además, explica que no sólo en el cine, sino en todo el sector cultural colombiano, debido seguramente al alto riesgo y a la incierta posibilidad de recuperación, no son acogidas las iniciativas de crédito, así sean favorables. Aunque se intentó otorgar créditos blandos a pequeños exhibidores sin encontrar acogida.

El Artículo 12° determina la dirección y la administración del FDC. Como primera medida, crea el Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía – CNACC– como órgano encargado de dirigir el Fondo. Su conformación y sus funciones se dejan para posterior decisión del Gobierno Nacional –estos aspectos serán descritos más adelante– aunque se determina que en este órgano deberán estar presentes el Ministerio de Cultura, la Dirección de Cinematografía y los agentes de la contribución parafiscal al FDC. Por su parte, se determina que Proimágenes, en calidad de

administrador del FDC, ejercerá la Secretaría Técnica del CNACC, con voz, pero sin voto.

Será el CNACC quien dentro de los últimos dos meses de cada año diseñe las convocatorias, las modalidades de estímulo, los montos, etc. que se aplicarán para el año siguiente para entregar los recursos del FDC.

El Artículo 13° determina que la Cuota, la CDC, “será tratada como costo deducible en la determinación de la renta del contribuyente de conformidad con las disposiciones sobre la materia” (Ley 814, 2003, art. 13).

El Artículo 14° define un polémico estímulo a la exhibición de cortometrajes colombianos. Contempla que los exhibidores que proyecten cortometrajes colombianos en sus salas antes de la proyección principal podrán descontar 6.25% de la Cuota que deben aportar al FDC. Es decir, que, en lugar de pagar el 8.5% de sus utilidades netas como lo ordena el Artículo 5° de esta Ley, los exhibidores pagan el 2.25% si proyectan cortos nacionales (una reducción escandalosa del 73.6% en su Cuota). El Artículo determina por último que será el Gobierno Nacional quien reglamente “...las obligaciones de los exhibidores, los períodos máximos de vigencia, así como las modalidades de exhibición pública de cortometrajes colombianos para la aplicación de lo previsto en este artículo” (Ley 814, 2003, art. 14°). La controversia alrededor de este artículo será tratada más adelante.

Por su parte, el Artículo 15° considera estímulos para la distribución de largometrajes colombianos. Se plantea que por un período de diez años, los distribuidores pueden reducir en 3% su Cuota –del 8.5% al 5.5% de sus utilidades– si el año anterior demuestran haber comercializado o distribuido –tanto en salas nacionales como extranjeras– un número de largometrajes nacionales igual o superior al que fije el Gobierno Nacional. Ese descuento se hará sobre la Cuota que haya generado la distribución de un número de películas extranjeras similar al número de películas colombianas. El agente distribuidor elije cuáles son esos largometrajes extranjeros a los que descontará el beneficio.

A los diez años de vigencia, este artículo no fue renovado por causas parecidas a la no aplicación del artículo 18°, que se trata más adelante.

4.6.3 3) Capítulo III

El Capítulo 3 de la Ley del Cine se centra en la herramienta de fomento a la producción cinematográfica a través de los incentivos tributarios.

El Artículo 16° ordena que los contribuyentes del impuesto a la renta que realicen donaciones o inversiones en proyectos cinematográficos de producción o coproducción colombiana podrán reducir en su declaración de renta el 125% del valor donado o invertido. Para acceder a dicho beneficio, el contribuyente debe presentar con su declaración de renta el certificado expedido por la Dirección de Cinematografía¹⁷⁹ que así lo acredita. Según el caso, estos certificados se llaman Certificado de Inversión Cinematográfica –CIC– o Certificado de Donación Cinematográfica –CDC–.

Se aclara que la inversión o donación debe ser exclusivamente en dinero y que ningún proyecto de cine publicitario o de telenovela podrá acceder a este beneficio.

Este Artículo fue modificado por la ley 1607 de 2012 (diciembre 26), una ley regulatoria de diversos aspectos tributarios. El cambio radica en que la reducción del 125% de lo donado o invertido pasa al 165%. Gonzalo Castellanos explica en su libro que esta modificación fue necesaria porque la reforma tributaria de 2012 redujo el impuesto a la renta del 33% al 25% para personas jurídicas, por lo tanto fue necesario el ajuste para que el incentivo siguiera siendo atractivo para los inversionistas (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 74).

El autor logra explicar didácticamente este mecanismo con el objetivo de aclarar un error común en el sector que es creer que el descuento tributario es del 165% de lo invertido. El mecanismo consiste en que por cada peso que un contribuyente invierta en una película colombiana podrá decir en su declaración de renta que gastó 1.65 pesos. Otra manera de entenderlo sería que “...por cada peso aportado, otros 65 centavos que tendrían que pagar el impuesto sobre la renta quedan eximidos de hacerlo” (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 75). Esto significa, entonces, que, cuando una persona o una empresa invierte en un proyecto

¹⁷⁹ Cabe aclarar que es el Ministerio de Cultura, a través de su Dirección de Cinematografía, quien otorga el certificado, si se cumplen las condiciones establecidas por la Ley de Cultura, de que un proyecto cinematográfico es de producción colombiana o de coproducción colombiana.

cinematográfico, una parte de ese monto está cubierta por el fisco, lo que reduce en buena parte el riesgo de inversión. En ese sentido, del total de la inversión hecha por una empresa, esta la soporta en un 58,75% mientras que el fisco asume el 41.25%. Si el inversor es una persona natural –cuyo impuesto a la renta es del 33%– el beneficio es aún mejor pues el fisco asume el 54,45% del riesgo y el inversor el 45.55% (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 75).

Cabe aclarar que la diferencia entre inversión y donación es que esta última es simplemente un aporte mientras que el contribuyente que invierta en proyectos cinematográficos podrá participar de las utilidades de la película, si las hubiere, de acuerdo con los porcentajes pactados con el productor. Además, mientras las inversiones no tienen tope –lo que se discutió en el Senado– las donaciones no pueden superar el 30% de la renta líquida del donante (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 79).

El Artículo 17° recuerda que el beneficio del artículo anterior no podrá otorgarse a personas naturales o jurídicas que a su vez sean productores o coproductores del proyecto en cuestión. Recuerda que los inversionistas podrán, además, obtener dividendos de la inversión pero aclara que dichos dividendos no son objeto del estímulo tributario. Por último, declara que los certificados de inversión –los CIC– son títulos negociables en el mercado.

El Artículo 18° considera una herramienta de impulso a la cinematografía que se asemeja a lo que se conoce como *cuota de pantalla*. Ordena que el Gobierno Nacional, durante los dos últimos meses de cada año, podrá establecer regulaciones en torno a “...porcentajes mínimos de exhibición de títulos nacionales en las salas de cine o exhibición o en cualquier otro medio de exhibición o comercialización de obras cinematográficas diferente a la televisión” (Ley 814, 2003, art. 18), aplicables al siguiente año. Para tomar esas medidas, el Gobierno podrá consultar, si así lo desea, la opinión de los agentes de la industria cinematográfica. Dichas medidas podrán ser diferenciales según el tipo de sala, la ubicación geográfica, la cantidad de espectadores y la infraestructura. Incluso se da la posibilidad de asignar recursos del FDC para estimular la exhibición de largometrajes colombianos y así cumplir con los porcentajes mínimos fijados, y también para premiar a las salas que superen esos porcentajes.

Respecto a la televisión, será la Comisión Nacional de Televisión¹⁸⁰ quien fije las cuotas mínimas de largometrajes colombianos que deben emitirse.

En relación con lo anterior, el Artículo 19° ordena que el Gobierno Nacional podrá exigir que parcialmente o en su totalidad los mensajes publicitarios que se proyecten en las salas de cine sean de producción nacional.

Aunque el tema de la cuota de pantalla, su no aplicación hasta la fecha y su controvertida eficacia, se tratará en el capítulo 5, se adelanta que las razones que se esgrimen no aplicarla es que se necesita la producción de un volumen grande de películas para que pueda implementarse una medida de esta clase, de la misma manera como sucede con el estímulo a la distribución que no se renovó en 2013 (Artículo 15) (Triana, Entrevista con Claudia Triana, 2016).

4.6.4 4) Capítulo IV

Este capítulo se dedica regula el régimen sancionatorio de esta ley.

El Artículo 20° autoriza al Ministerio de Cultura a imponer las sanciones y multas a que haya lugar a los productores, distribuidores y exhibidores por asuntos relacionados con el incumplimiento de la cuota de pantalla, el no suministro de información al SIREC y por el no registro de cierre y apertura de salas de exhibición.

Por su parte, el Artículo 21° explica los procedimientos que utilizará el Ministerio de Cultura para aplicar las sanciones. Además, prohíbe acceder a recursos del FDC a cualquier agente de la industria que esté con procesos abiertos por incumplimiento de esta ley.

El Artículo 22° deroga explícitamente los impuestos que se cargaban a la boleta de cine antes de esta ley. Cabe recordar que, en la ciudad de Bogotá, la entrada a salas de cine sigue grabada por el llamado “impuesto para los pobres”.

¹⁸⁰ Hoy extinta, reemplazada por la Autoridad Nacional de Televisión (ANTV).

4.6.5 5) Reflexiones de los protagonistas

En escritos y en entrevistas con este investigador, los protagonistas que idearon esta política ofrecen reflexiones, dudas e incluso expresiones de enojo frente a algunos aspectos de como quedó plasmada la Ley 814 de 2003.

Gonzalo Castellanos se muestra orgulloso de lo logrado y destaca especialmente la creación de la herramienta, propuesta por él, que otorga incentivos tributarios a inversionistas privados. Recordemos que el estudio de Fedesarrollo no consideró en sus escenarios de financiación un instrumento de este tipo y en sus análisis internacionales solo se reportó a Brasil como país que implementó este tipo de beneficios. Castellanos considera un éxito que la Ley del Cine haya incorporado por fin el sector empresarial a la financiación del cine mediante este sistema y califica esta herramienta como novedosa en el contexto latinoamericano, teniendo en cuenta que en el país ningún otro sector económico recibe un estímulo tributario así de fuerte. Por último, destaca que empresas de todos los sectores pueden invertir en cine, que no haya topes a esa inversión y que los aportes puedan ser recibidos por proyectos en desarrollo (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, págs. 74-79).

A manera de crítica, Castellanos señala las definiciones sobre lo que es una producción o coproducción colombiana¹⁸¹ –que la Ley del Cine toma directamente como se estableció en la Ley de Cultura– como confusas o poco claras. Se refiere especialmente a los porcentajes de participación económica, un asunto clave pues estas leyes establecen que solo producciones o coproducciones colombianas, de largo o cortometraje, pueden recibir los beneficios y los estímulos del FDC. Recordemos que la Ley de Cultura estableció que una producción colombiana debe tener al menos el 51% de capital colombiano y que una coproducción, mínimo el 20%. Esto significa que, en ambos casos, la participación extranjera puede ser bastante alta (49% en producción nacional y 80% en coproducción).

Es evidente que en la producción local, dada la admisión de aportes extranjeros, puede haber coproducción internacional en el sentido de que alguien de otro país aporta recursos y comparte los derechos patrimoniales de la obra, lo que hace que

¹⁸¹ Que tienen que ver con porcentajes de participación económica, artística y técnica.

la definición de producción y coproducción nacionales no tenga razón de ser (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 113).

Aun cuando tiene sentido esta afirmación, no hay que olvidar que las regulaciones sobre producción y coproducción nacional incluyen la participación artística y técnica¹⁸².

Una respuesta a esta ambigüedad es que, a causa de los tratados internacionales de coproducción que Colombia ha suscrito con varios países –tratados que son ratificados por el Congreso–, se ha pactado que así un país sea coproductor minoritario, podrá otorgarle su nacionalidad al filme en cuestión (Arango, 2017).

Otro asunto polémico de la forma final de esta ley está en el Artículo 14º, que autoriza un descuento de más del 73% de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico para los exhibidores que proyecten cortometrajes colombianos. Si se tiene en cuenta que el FDC se alimenta de esta Cuota y que uno de los principales aportantes es precisamente el sector exhibidor –que no va a dejar de proyectar cortometrajes colombianos ante la magnitud de tal beneficio– se entiende que son millonarias las sumas que ha dejado de percibir el FDC por este beneficio.

Es un problema y un debate heredado de los años del Sobreprecio que acarrea discusiones en torno a la calidad de los cortometrajes exhibidos, las condiciones de proyección (antes de la función principal, en ocasiones con las luces encendidas) y la repetición de títulos. Felipe Aljure (2017) explica que ese controvertido Artículo 14º es una herencia de los años del Sobreprecio que no se pudo eliminar en la negociación con los exhibidores, quienes, por supuesto, no querían perder ese beneficio –antes en forma de descuento tributario– que tuvieron por años.

“Es un coletazo, una negociación que quedó en lo mejor que pudo quedar. No es una política actual. Cuando nosotros llegamos ya había ese tema del sobreprecio que fue una sinvergüencería. En su momento tenía buenas intenciones porque los cortometrajes eran una escuela para la formación del cineasta joven que no tenía acceso al formato de largometraje, era una época en la que no existía el universo

¹⁸² El Decreto 255 de 2013 (20 de febrero) presenta una completa descripción de los requisitos mínimos de participación artística y técnica colombiana que se deben cumplir para que el Ministerio de Cultura expida la certificación de producción o de coproducción nacional. Se hace la diferencia según si el proyecto cinematográfico es una ficción, un documental o una animación.

digital, la intermediación tecnológica todavía era inaccesible e inaccedida para la mayoría; del intermediario económico ni hablar. Entonces se encontró en el cortometraje una escuela; pero después venía ¿qué hacer con el cortometraje? En la televisión no había espacio para el cortometraje, el internet no existía (...) Eso tuvo muchas resistencias al comienzo, luego degeneró con los temas de libertad y censura de parte de los mismos exhibidores. Eso fue un gran perjuicio para la marca ‘cine colombiano’. Digamos que este defecto venía y en la consecución de la figura conceptual del fondo parafiscal, como había que lidiar con eso, dentro de las negociaciones se llegó a esto. Pero no es que haya sido diseñado así, eso venía con una realidad de atrás y en la negociación acabó siendo así porque había unos sustentos legales que estaban a favor de la contraparte y de lo que se trataba era de viabilizar eso y ese fue el punto medio que se encontró. Y entonces le tocó al país soportar eso, y uno se resiente” (Aljure, 2017).

En la entrevista otorgada en 2016, Claudia Triana también habló de este descuento excesivo y anunció correcciones. Efectivamente, el decreto 554 de 2017 reglamenta algunos aspectos relacionados con la exhibición de cortometrajes colombianos que ocasionan el mencionado descuento en la CDC. En el Artículo 6º de este decreto se determina que para que un cortometraje sea considerado apto para ocasionar el descuento deberá ser aprobado por un comité que conformará el CNACC para este fin. Dicho comité, conformado entre otros por el representante de los exhibidores,

...valorará la contribución de la obra a la cinematografía nacional. No aprobará en los casos en los que la obra corresponda a cualquiera de las designadas en el artículo 2.10.1.1. [obras publicitarias, institucionales, etc] de este decreto o cuando considere que la misma no representa una obra de calidad (Decreto 554 de 2017, 30 de marzo).

Se admite, además, la posibilidad de que este comité disponga de un banco de cortometrajes previamente aprobados que podrán adquirir los exhibidores para proyectar en sus salas.

Por otra parte, el decreto ordena que ninguno de estos cortometrajes podrá exhibirse por más de dos meses continuos en la misma sala de cine y que esta exhibición se debe dar en periodos de mínimo quince días consecutivos en todas las funciones. También prohíbe que el exhibidor haya participado en la producción del corto y que más de un exhibidor proyecte el mismo cortometraje. Respecto a las condiciones de exhibición, se

obliga a que el afiche o cartel del cortometraje esté exhibido públicamente y a que la proyección del corto se haga como máximo 15 minutos antes del inicio de la proyección principal de la función.

De manera general, sobre la Ley del Cine, Felipe Aljure (2017) llama la atención de que la herramienta concebida en la ley del Cine que permite titularizar los proyectos cinematográficos –así como la posibilidad de negociar como títulos los CIC– nunca ha sido utilizada en Colombia. Por eso, para él la Ley del Cine es una ley coja. Gonzalo Castellanos señala lo mismo y le otorga en parte culpa al desconocimiento e histórico desprecio del sector financiero por el cine colombiano (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, págs. 84-85).

4.7 Ley 1556 de 2012

Luego de años de funcionamiento de la Ley del Cine –y de los órganos y herramientas creadas por esta– una nueva ley irrumpió en el *dispositivo Cine Colombiano*. Hablamos de la Ley 1556 de 2012 (julio 9) que –apodada por algunos como la Ley del Cine 2, sin que haya méritos para tal mote– pretende estimular la filmación de películas extranjeras en suelo colombiano. Para autores como Gonzalo Castellanos, la expedición de esta ley cerró el ciclo de transformación y reconfiguración del mapa de la legislación del cine colombiano que se inició con la Ley de Cultura en 1997 (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 39).

En 2007, Proimágenes comenzó a tener también la función de ser la Comisión Fílmica Colombiana (en inglés se llaman a estos órganos *Film Comission*), es decir, el ente interlocutor entre agentes extranjeros que se interesan en Colombia para filmar sus producciones y las empresas y actores cinematográficos del país. Según palabras de la directora de Proimágenes, esta experiencia les hizo ver que se debían diseñar verdaderas herramientas de estímulo si se quería ser competitivos a nivel internacional en el juego de atraer filmaciones a Colombia (Triana, *Entrevista con Claudia Triana*, 2016). Según ella, de ahí nació la idea de la Ley 1556 de 2012.

Castellanos también atribuye la iniciativa al deseo de mejorar la competitividad internacional de los servicios cinematográficos colombianos, entendiendo que se trata de un siguiente paso posible luego de los resultados de la Ley del Cine, que lograron ubicar el campo audiovisual en el espacio del desarrollo económico y social de Colombia (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 90).

Felipe Aljure considera unas causas algo diferentes en el origen de esta ley:

“La 814 fue tan exitosa, promovida de una manera tan amplia en el circuito internacional cinematográfico, que es muy pequeño de hecho, que algunas empresas colombianas se empezaron a prestar, tristemente, para que películas de los estudios americanos se disfrazaran de colombianas y empezaran a meterse en el circuito de producción nacional y a intentar acceder a esos fondos. Una ley que había entrado por la Comisión Cultural, que la habían demandado y que habíamos triunfado, financiándole los proyectos a los estudios norteamericanos ¡era inconcebible! Claramente nosotros tuvimos una reacción, por lo menos un grupo, contra esas casas productoras, y también entendimos que no era deseable espantar esa inversión, que era una inversión que queríamos pero no de nuestra plata, que esto era un fenómeno cultural y esto era un tema para el cine colombiano y se había creado de esta manera. Entendíamos también que había evolucionado positivamente y que el cine en su conjunto se había movido a un estadio tal de su realidad nueva, en donde ya había interés de inversionistas internacionales en usar el territorio colombiano para sus creaciones cinematográficas. Sus creaciones. Muy importante. Entonces dijimos, eso hay que hacer una segunda ley” (Aljure, 2017).

Más allá de cuál fue el detonante, la visión del momento era que las condiciones estaban dadas para hacer que Colombia fuera un lugar atractivo para las productoras extranjeras. Aparte de los siempre presentes atractivos naturales, históricos, culturales y sociales, el país estaba en capacidad de ofrecer servicios cinematográficos de calidad para filmaciones extranjeras. Además, en esos años, Colombia ofrecía mejores condiciones de seguridad –el eterno estigma nacional– pues había confinado la guerra solo a lugares apartados.

Para el sector cinematográfico nacional, al menos para quienes defendían esa idea, el beneficio directo sería la mejor capacitación y profesionalización de creativos, técnicos y actores al tener la oportunidad de trabajar con los mejores de la industria.

“...nació de la necesidad de sí atraer esa inversión extranjera, de sí poner a trabajar nuestros técnicos junto a técnicos extranjeros para transferir ese conocimiento que después se pudiera vincular a los proyectos colombianos donde fuera pertinente o donde se enriqueciera, a generar trabajo para los técnicos colombianos y las casas productoras y además para generar estímulos por el uso de infraestructura de equipos colombianos y por ende estimular el crecimiento de la infraestructura colombiana” (Aljure, 2017).

La Ley 1556 de 2012 ofrece estímulos económicos a producciones extranjeras para que filmen en territorio colombiano mediante una devolución en dinero del 40% de lo gastado en servicios cinematográficos y un 20% de lo gastado en servicios de hotelería, alimentación y transporte. Los requisitos principales son que el monto erogado en territorio nacional sea superior a 570.000 dólares y la obligación de contratar servicios de empresas cinematográficas colombianas. El dinero de la devolución proviene del FFC, que se alimenta casi exclusivamente de la partida que le asigne el Gobierno del presupuesto nacional. Las producciones que se filmen en el país –parcial o totalmente– pueden ser largometrajes, cortometrajes o telefilmes. Inclusive se considera que películas animadas realicen parte del trabajo en Colombia. Un último atractivo es que, además de la devolución en dinero, los productores extranjeros gozan también de la devolución del IVA (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 93).

Esta ley se diseñó en Proimágenes pero terminó impulsada por el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Según Triana, ellos querían que la ley estuviera en cabeza del Ministerio de Cultura, pero esto no era posible por el escaso presupuesto de este (la Ley 1556 de 2012 dispone de recursos del presupuesto nacional). Según Aljure, la ministra de Cultura de ese momento, recientemente posesionada, no apoyó con entusiasmo la ley por el malestar de entregar recursos a extranjeros.

Quienes diseñaron la ley descubrieron que había más de 90 países o territorios en los que se devolvía dinero o se subsidiaba la filmación extranjera y se empeñaron en ofrecer beneficios igual o más atractivos (Triana, *Entrevista con Claudia Triana*, 2016). El resultado es que el porcentaje de la devolución de lo invertido es superior al ofrecido por cualquiera de los 25 países que devuelven dinero (incluyendo a varios estados de Estados Unidos) y que en Latinoamérica solo República Dominicana, además de

Colombia, ofrece pagos por inversión (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 91).

Gracias al interés del Presidente Juan Manuel Santos –quien siendo Ministro de Hacienda apoyó la Ley del Cine– y en especial al apoyo del Vicepresidente Francisco Santos (Aljure, 2017), la ley salió adelante en el Congreso –mediante trámite por la Comisión encargada de asuntos económicos– y se promulgó el 9 de julio de 2012.

Entre los objetivos de la ley 1556 de 2012, además de los ya mencionados beneficios para el sector cinematográfico en el plano económico y en la adquisición de saberes, se buscaba una inversión indirecta –una parte de los productores extranjeros y otra parte del Estado– en ámbitos tan diversos como la generación de empleo, el turismo, el desarrollo de las regiones o la apertura de rutas comerciales.

La expectativa de esta Ley al principio fue de generar un ingreso neto de 86 millones de dólares a Colombia en diez años (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 91). En 2017, esta iniciativa ya había generado once mil trabajos para colombianos. Pero, según el balance que puede hacerse hoy, esta ley está en crisis por sus dos debilidades. Una de ellas es el Artículo 18, el último, que le da a la ley una vigencia de diez años (hasta 2022). La otra, lo deficiente que puede ser el presupuesto que se asigne al FFC. Estos temas, junto con la controversia sobre esta ley, serán tratados en el próximo capítulo.

4.8 *Dispositivo Cine Colombiano*

Terminado el ciclo de transformación del *dispositivo Cine Colombiano*, podemos terminar este recorrido describiendo brevemente cómo es su configuración actual desde el punto de vista institucional y cuáles son las herramientas y los programas principales que se ejecutan alrededor de la cinematografía colombiana. Gonzalo Castellanos menciona el término *Sistema Nacional de Cinematografía*, que existe y funciona como tal a pesar de no tener ese nombre (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 134).

4.8.1 Instrumentos

Antes de analizar la configuración institucional de este dispositivo, repasemos los instrumentos principales que concibe la legislación para financiar el cine en Colombia.

Las convocatorias públicas anuales del FDC otorgan estímulos económicos a proyectos de cine en todas las áreas de la creación y la producción. También concede estímulos automáticos por estreno y participación en festivales. 70% de los recursos del FDC se destinan a la producción de cine. Ese dinero viene de la CDC, la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, que pagan sobre sus utilidades los productores nacionales que exhiban sus películas en el país, los distribuidores por comercializar películas no colombianas y los exhibidores por exhibir películas no colombianas. Los productores pagan el 5%, mientras que los otros dos pagan el 8.5% de sus utilidades. En esta forma, el cine extranjero financia buena parte la producción nacional.

El otro mecanismo de financiación permite que toda persona natural o jurídica que invierta dinero en un proyecto cinematográfico nacional pueda deducir el 165% de lo que invirtió de la base gravable del impuesto a la renta.

Una tercera herramienta de financiación de la Ley del Cine, pero nunca usada hasta la fecha, es la que permite titularizar los proyectos cinematográficos para negociarlos en la bolsa.

Respecto al fomento del país como lugar favorable para las producciones extranjeras, el mecanismo diseñado permite que los productores extranjeros puedan recibir una devolución del 40% de lo invertido en el país en servicios cinematográficos y un 20% en servicios de alimentación, hospedaje y transporte. El dinero de estas devoluciones viene del presupuesto nacional.

El sistema incluye varios casos de exenciones, descuentos o beneficios tributarios. Entre los más importantes es que los exhibidores reciben una reducción de más del 70% de la CDC si antes de exhibir la función principal proyectan un cortometraje colombiano. Por supuesto, todos lo hacen. Además, si reinvierten parte de sus utilidades en construir y abrir más salas de cine reciben un 50% de descuento en el impuesto a la renta. Un descuento similar tienen productores y los distribuidores que reinviertan utilidades para crecer en sus campos de acción (estos descuentos tributarios son considerados por la Ley de Cultura de 1997).

Otro mecanismo de financiación importante es el que paga la telefonía celular –un recargo de menos del 1% de la factura que pagan los usuarios– que se destina a financiar el inmenso proyecto de Mincultura de preservación del patrimonio cultural colombiano, incluyendo el patrimonio audiovisual.

4.8.2 Instituciones y funciones

La configuración de este dispositivo, en relación con instituciones, se organiza jerárquicamente en el núcleo del CNACC –Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía– y encuentra como eje principal la interacción y trabajo en conjunto entre la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura y Proimágenes, la una entidad pública y la otra fundada en derecho privado.

El CNACC¹⁸³, según lo define Claudia Triana, es “una especie de cuerpo colegiado central de propuesta de políticas macro para el cine [que] tiene un carácter consultivo y asesor de las políticas públicas en materia de fomento general de la cinematografía” (Triana, 2011). Además, su otra principal función es dirigir el FDC, el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, incluyendo la destinación de sus recursos y el diseño de las modalidades de concurso de las convocatorias anuales.

Castellanos, además, señala que este Consejo es el canal de participación ciudadana para la implementación de programas o proyectos públicos alrededor de la cinematografía e indica que este consejo es el único de los consejos sectoriales de su tipo que ejecuta recursos públicos. En relación con la transparencia, el autor dice que el CNACC, como parte de su función de responder a la responsabilidad de dirigir los destinos de la cinematografía, está abierto al control público y debe responder a inspecciones, peticiones de cuentas y denuncias como cualquier órgano público (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 135).

¹⁸³ “El CNACC está integrado por: el Ministro de Cultura; el director de cinematografía de esa cartera; dos representantes de amplia trayectoria en el sector designados por el ministro; un representante de los Consejos Departamentales y Distritales de la Cinematografía; uno de los productores de largometraje; uno de los distribuidores; uno de los exhibidores; uno por los directores; uno del sector artístico y creativo, y otro del sector técnico. Los siete últimos elegidos por las correspondientes agremiaciones” (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 135).

En el dispositivo, Proimágenes –cuyo nombre legal es Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica– es un órgano técnico y administrador más que un ente de decisión. Sin embargo, hemos visto cómo en su núcleo se diseñaron las nuevas políticas.

La Junta Directiva de Proimágenes, recordemos, está compuesta por 10 miembros. Por el sector público está el ministro de Cultura, el director de Cinematografía, el ministro de Educación, el rector de la Universidad Nacional de Colombia y el director de la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales. La directora, Claudia Triana, tiene un asiento en el CNACC en calidad de Secretaria Técnica, con voz pero sin voto. Del sector privado tienen asiento en la Junta de Proimágenes el presidente de Cine Colombia, el representante de la Asociación Colombiana de Distribuidores de Películas, el director de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, un representante de los productores y otro de los realizadores.

Además de la función mencionada, Proimágenes administra el FDC y obtiene alrededor del 10% de los recursos del fondo como pago por ese trabajo. A partir de la Ley 1556 de 2012, administra también el Fondo Filmación Colombia –FFC– y contiene en su estructura la Comisión Fílmica Colombiana. Por otra parte, ejecuta proyectos y programas de promoción del cine colombiano como la publicación de libros, la organización de encuentros y talleres, los proyectos de distribución del cine nacional, principalmente a través del catálogo de FOCINE, del que es propietario, la organización del Bogotá Audiovisual Market –BAM– y un programa de becas para posgrados de cine en el exterior¹⁸⁴.

Como ya vimos, el talante público-privado de Proimágenes es considerado un logro por quienes diseñaron la Ley de Cultura ya que así aseguraron su continuidad y su independencia económica y también política. Ese carácter mixto también es elogiado por su directora que describe la entidad como una “...mesa de diálogo de todos los sectores del cine con una visión de ejecución privada” (Triana, 2011).

El Fondo Fílmico Colombia, el FFC, es dirigido –como quedó estipulado por la ley 1556 de 2012– por el Comité Promoción Fílmico Colombia, el CPFC¹⁸⁵, un órgano de

¹⁸⁴ Esta beca es financiada sólo en un 10% por Proimágenes y el 90% por Colfuturo.

¹⁸⁵ El CPFC está integrado por el Ministro de Comercio, Industria y Turismo; el Ministro de Cultura; el Director de Cinematografía; el representante de los productores en el CNACC, el presidente de Proexport (Hoy llamado Procolombia, es el ente público que se encarga de promover la inversión

carácter principalmente consultivo. Recordemos que el FFC se alimenta de la partida que le asigne el Gobierno del Presupuesto Nacional y en principio tiene vigencia hasta el año 2022.

En el otro lado del eje central de la organización, está la institución pública que traza las políticas, los planes y los programas para el desarrollo “artístico, industrial y comercial de la cinematografía” (Castellanos, *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*, 2014, pág. 137). Se trata del Ministerio de Cultura y su Dirección de Cinematografía. Sus funciones, unas otorgadas por la Ley de Cultura y otras por la Ley del Cine, implican acciones de promoción, estímulo, regulación y vigilancia y control de los servicios cinematográficos (Triana, 2011).

La Dirección de Cinematografía actúa como filtro, pues le otorga a cualquier proyecto cinematográfico –o película ya terminada– el reconocimiento de proyecto nacional, que le permite participar en las convocatorias del FDC, realizar acuerdos de coproducción y recibir inversiones privadas bajo el esquema de deducciones tributarias consideradas en la ley 814 de 2003. Este reconocimiento, casi obligatorio para cualquier proyecto cinematográfico que quiera iniciar su camino, es una medida estadística fiable sobre cuántos proyectos cinematográficos se realizan en Colombia. Otras funciones regulatorias son definir porcentajes de participación de obras nacionales (cuota de pantalla) si fuera necesario; controlar el cierre y la apertura de salas; fijar patrones de calidad para la exhibición de películas; mantener actualizado y en funcionamiento el SIREC; vigilar el funcionamiento del FDC; autorizar el rodaje de producciones extranjeras en el país; decidir los Festivales de cine que permiten premios o descuentos tributarios a productores; y aprobar planes de mantenimiento a material declarado de Bien de Interés Cultural.

4.8.3 Estrategias o directrices

Como ya se comentó en el capítulo anterior, el Ministerio de Cultura, desde su creación, adelanta programas y proyectos relacionados directamente con el estímulo a la Cinematografía, incluyendo la producción. Algunos programas que datan de 1997 y

extranjera, el turismo y las exportaciones); y dos designados por el Presidente de la República que tengan amplia trayectoria en el sector del cine).

otros nuevos se agrupan dentro de lo que se conoce como el Plan Audiovisual Nacional –PAN–, que ofrece becas y estímulos a profesionales, estudiantes y comunidades a través de programas y convocatorias. Estas becas se incluyen en el ya tradicional anual Portafolio de Estímulos del Ministerio de Cultura que otorga estímulos a todas las áreas que competen a ese ministerio, incluyendo la cinematográfica. En esa área, se ofrecen becas de investigación y becas de formación de nuevos realizadores en el programa Imaginando Nuestra Imagen, INI, que incluye también la realización de cortometrajes regionales. Estos estímulos buscan promover la exhibición de cine colombiano a través del ya mencionado programa Colombia de Película y la formación de públicos. Según la óptica del PAN, los estímulos a la producción de largometrajes ya están cubiertos por las convocatorias del FDC. En 2009, se crearon también las Becas de gestión de archivos audiovisuales y en 2015 la Beca de producción de documentales realizados con archivo audiovisual.

Precisamente una de las apuestas fuertes del Ministerio de Cultura, atendiendo el mandato de la Ley de Cultura, está en el rescate, preservación y conservación del patrimonio audiovisual colombiano. Desde el programa Vacunación para la amnesia audiovisual, diseñado por Felipe Aljure cuando fue el primer director de Cinematografía, se vino consolidando una política intensa sobre el patrimonio filmico que terminó en la creación del SIPAC, el Sistema de Información del Patrimonio Audiovisual Colombiano. En esos propósitos fue clave la ley 1185 de 2008, conocida como Ley de Patrimonio y apodada por algunos como Ley de Cultura 2, que hace énfasis en la corresponsabilidad estatal y civil de la conservación de la memoria audiovisual (Arango, 2017).

“Ha sido una estrategia maravillosa porque ha sido al mismo tiempo una herramienta de formación, de ubicación de acervos, colecciones, las películas que necesitan atención, rodearlas de calor humano, de seres humanos conscientes de su importancia, rodearlas de conocimiento porque al mismo tiempo con la Fundación [Patrimonio Fílmico], con la Comisión Nacional de Televisión, con la Dirección de Comunicaciones del Ministerio, más adelante con el Archivo General, por supuesto con la Biblioteca Nacional, con diversas entidades a nivel regional como la Cinemateca del Caribe, la Universidad de Antioquia, la Universidad Autónoma de Occidente, la Universidad del Valle, etc., logramos hacer muchísimos eventos – talleres, seminarios de formación de estas personas– y, sobre todo, a través de

nuestro Encuentro Nacional de Archivos Audiovisuales que el próximo año [2018] cumplimos 15 años de hacerlo” (Arango, 2017).

En estas iniciativas sobre el patrimonio audiovisual, no puede obliterarse el papel de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, la FPFC, una entidad también de carácter mixto conformada por El Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá – IDCT¹⁸⁶–, el Ministerio de Cultura, la Radio Televisión Nacional de Colombia – RTVC¹⁸⁷–, Cine Colombia S.A, la Fundación Rómulo Lara y el Cine Club Colombia¹⁸⁸, estas dos últimas instituciones pioneras impulsadas por amantes del cine desde los años cincuenta. La FPFC se ha fortalecido con la Ley del Cine que explícitamente otorga parte de los recursos del FDC a esta fundación y a las labores de conservación del patrimonio audiovisual. Gracias a esos recursos y a un programa de fortalecimiento que aprobó el CNACC –unos 600 millones de pesos o 215 mil dólares por año –la FPFC pudo construir un complejo de bodegas de conservación de archivos audiovisuales de última generación con la posibilidad de ofrecer condiciones óptimas de conservación de todo tipo de soportes materiales (Torres, 2016).

Son también estrategias de las políticas cinematográficas colombianas los acuerdos bilaterales de coproducción que Colombia tiene con Canadá, Francia, Argentina, Brasil y México (estos tres últimos con acuerdos vigentes desde los años ochenta) y la pertenencia a la CAACI, Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica. También en ese marco regional, se destaca la creación en 1997 del Fondo Ibermedia del que Colombia hizo parte desde su fundación¹⁸⁹. En los últimos años, con dineros de Ibermedia, apoyo del CAACI y gestión de la Dirección de Cinematografía de Colombia, se consiguieron fondos del Banco Interamericano de Desarrollo para crear Retina Latina –un portal web donde se pueden ver gratis más de

¹⁸⁶ Entidad dependiente de la Alcaldía Mayor de Bogotá. Maneja la Cinemateca Distrital.

¹⁸⁷ Empresa estatal de televisión que ha compuesto un sistema de medios públicos con dos canales de televisión y varias emisoras de radio.

¹⁸⁸ Para más información sobre la historia de la Fundación Patrimonio Fílmico, véase la entrevista con Rito Alberto Torres en el Anexo No. 10.

¹⁸⁹ Esto dice Marina Arango sobre Ibermedia: “En 1997 se reunieron todas las autoridades cinematográficas de Iberoamérica y dijeron, creemos el Fondo. Eso ha sido una herramienta maravillosa, en el camino de construir coproducciones. Ibermedia no ha sido un programa perfecto y ha sido difícil que los países cumplan con la cuota. España lideró y al principio puso un millón de dólares mientras nosotros solo dábamos setenta mil, ciento cincuenta mil. Hubo países que se retrasaron años. Porque eso, es tema de política. Pero sí ha sido un territorio donde se ha logrado cosas” (Arango, 2017).

un centenar de películas colombianas y de otros países de la región— con la intención de ofrecer espacios de difusión alternativos (Arango, 2017).

De manera transversal a todos los programas e instituciones, cuenta la funcionaria Marina Arango, hay una política decidida de apoyo al documental:

“Ha sido una política de estado la protección al documental. Tiene todo que ver con el desarrollo de la televisión pública. Con fortalecer la muestra de documentales, la circulación, la formación de documentalistas. Nosotros sí hemos tenido, en conjunto con la Dirección de Comunicaciones. Sí ha sido una política de visibilizar las regiones, visibilizar la realidad colombiana, la construcción de la memoria colombiana a través del documental. Es importantísimo. Se ha fortalecido, se ha trabajado en la creación de nuevos festivales temáticos. Se ha trabajado con la televisión pública para la circulación y emisión de títulos. En Colombia de Película, en La Maleta. Donde tenemos oportunidad, ahí estamos con el documental. Es una expresión muy potente de nuestro ser cultural. Como muchas regiones y culturas, muchas lenguas, muchos rostros, muchos pueblos que conforman la nación. Todo cumpliendo la Ley de Cultura. Somos pluriétnicos y multiculturales” (Arango, 2017).

Por último, con la meta de hacer crecer la industria cinematográfica colombiana, el Gobierno expidió en 2007 un documento CONPES (Consejo Nacional de Política Económica y Social) que trazaba una política continuada de desarrollo de la cinematografía. Luego, en 2010, un nuevo CONPES hacía lo mismo en torno a todas las industrias culturales, reconociendo su importancia y creciente aporte a la economía nacional, tomando como ejemplo el crecimiento de la industria cinematográfica. Así pues, se configura hoy el *dispositivo Cine Colombiano*. Claudia Triana, a quien podríamos atribuirle la voz oficial, lo define de la siguiente manera:

“De manera que desde el punto de vista del diseño de políticas y ejecución de planes, programas y proyectos, se trata de un esquema institucional integrado, en el que se ha buscado un equilibrio de expresiones y concertaciones entre órganos públicos y privados, una representatividad amplia de los sectores cinematográficos y una articulación de actividades públicas por ejemplo con funciones que tocan el campo de la regulación, con la ejecución de recursos, con la movilidad y eficiencia de sector privado. En fin una institucionalidad armónica, que entiende que el Estado tiene competencias, facultades y obligaciones en la cultura pero no es el

hacedor de la cultura ni un órgano habilitado para decir cuáles son los proyectos culturales que quiere una nación o un colectivo y que estimula la asociación público privada” (Triana, 2011)

Lo sucedido después de la Ley del Cine, el análisis de las convocatorias y el debate que se da en el sector sobre la forma en que quedó configurado el *dispositivo Cine Colombiano* serán asunto del próximo capítulo.

4.9 La amenaza del TLC y del libre comercio

Así como presentamos en este capítulo las bases filosóficas y jurídicas que sustentaron el espíritu de preservación cultural de la Ley de Cultura y la Ley del Cine, terminamos con las amenazas que se ciernen, al menos en el contexto de la economía internacional, sobre estas políticas.

Como ya vimos en el recorrido por la historia del país, Colombia está insertada plenamente en la lógica del libre mercado. Los últimos gobiernos –ocho años de Álvaro Uribe y ocho años de Juan Manuel Santos– han seguido la misma línea¹⁹⁰. Prueba de ello fue la celebración, luego de años de negociación, del Tratado de Libre Comercio, el conocido TLC, con los Estados Unidos.

Curiosamente, de manera paralela al proceso que relatamos desde la concertación y promulgación de la Ley del Cine hasta la ley 1556 de 2012 y los ajustes que se hicieron a la nueva configuración del sistema nacional de cinematografía, fue el proceso de negociación y ratificación del TLC. En 2003, a un año del gobierno de Uribe, comenzaron las negociaciones y hubo que esperar hasta 2012, ya en el gobierno de Santos, para que el tratado entrara en vigencia. Esa demora no planeada obedeció a la lentitud de las negociaciones, a la oposición –débil por su escasa influencia– de los partidos de izquierda colombianos y principalmente –sobre todo en los últimos años del proceso– a la oposición de la mayoría demócrata en el congreso norteamericano por su

¹⁹⁰ Actualmente, Colombia tiene tratados de libre comercio vigentes con Estados Unidos, Canadá, la Unión Europea, Corea del Sur, México, Mercosur, Caricom (países del Caribe), Chile, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Honduras, Costa Rica y Efta (Suiza, Noruega, Liechtenstein, Islandia). Además, pertenece a la Alianza del Pacífico (Perú, Chile y Ecuador) y a la CAN (Bolivia, Ecuador, Perú).

oposición a las políticas del entonces presidente Bush y al eco que dieron a las quejas de movimientos sindicalistas colombianos (Caracol, 2011).

En el tema cultural la negociación fue difícil. Ya en 2003, sabiendo los peligros que podría acarrear un tratado de esta naturaleza con el primer país productor de contenidos simbólicos, el Ministerio de Cultura se preocupó de orientar a los negociadores colombianos en las razones y argumentos que sustentaban la política cultural colombiana y que justificaban la importancia de proteger las industrias y manifestaciones culturales en un escenario estructuralmente desigual (Caracol, 2011).

Ese propósito fue respaldado coincidentalmente por la celebración de la Convención por la Diversidad Cultural de la UNESCO en 2005 y por el auge de un movimiento canadiense llamado Coalición para la Diversidad Cultural que pedía de manera global que las políticas culturales se excluyeran de todos los tratados de libre comercio. En Colombia, ese movimiento influyó en la conformación de la Coalición Colombiana por la Diversidad Cultural a la que se adhirieron más de ochenta personas e instituciones (La Nación, 2004).

Además de ese movimiento que alertaba sobre los peligros posibles si Colombia no lograba defender sus políticas culturales en la negociación, se realizaron foros sobre el tema y el Convenio Andrés Bello realizó una investigación en 2003 en la que señalaba las posibles implicaciones en el campo cultural de un tratado de semejante naturaleza (Rey, Reina, & Castellanos, 2003).

Ese estudio y también la Coalición Colombiana por la Diversidad Cultural analizaron los riesgos y se puso como ejemplo el caso mexicano –cuya iniciativa de crear un nuevo fondo para apoyar su cine fue demandada por las grandes empresas norteamericanas– y el chileno que, si bien en principio logró proteger su política de subvención a su cinematografía y mantener los acuerdos bilaterales de coproducción que tenía, “...pierde la capacidad de introducir nuevas medidas de promoción de la producción audiovisual de Chile, mientras la industria cinematográfica norteamericana obtiene un gran éxito en lo que se refiere al mercado nacional chileno” (Sánchez, 2004).

Gonzalo Castellanos, en nota de prensa publicada por el diario El Tiempo (Castellanos, 2004), expresa su preocupación por las negociaciones del TLC, y advierte sobre las dos cláusulas que Colombia no podría firmar desde ningún punto de vista so

pena de echar por tierra los logros alcanzados en materia cinematográfica. Una de ellas es la “cláusula de la nación más favorecida” que obliga a que, en el caso del cine, si un Estado suscribe un acuerdo de coproducción que suponga ventajas comerciales con otro Estado, entonces debe dar igual trato a los Estados con quienes suscriba acuerdos similares. La otra cláusula es el principio de “Trato Nacional” que dice que, en una negociación sobre cine con los Estados Unidos, “...las políticas públicas de ayudas a la producción o a la distribución destinadas a promover la cultura local y a preservar la diversidad cultural deben beneficiar también a los productores y distribuidores norteamericanos” (La hojarasca, 2004).

El término clave para evitar este tipo de concesiones es el de *reserva*, es decir, excepciones a los acuerdos que deben quedar explícitamente plasmadas en los tratados. Posteriores notas de prensa de los sucesivos años de negociación expresan la intención de los negociadores colombianos de establecer una *reserva cultural* en el TLC y de la intransigencia de los negociadores estadounidenses de no ceder en ese campo bajo la amenaza de suspender toda la negociación (El Tiempo, 2005). Esa rígida posición continuó en la ronda de renegociaciones del 2007, con el argumento de que las *reservas* son solo permitidas para acuerdos multilaterales y no bilaterales como el TLC en cuestión. No solo los representantes de la cultura en Colombia, sino también de otros sectores como el agro y la salud que verían amenazas en el TLC tomaron el ejemplo de Australia –cuyo congreso en ese año obligó a reabrir las negociaciones de un tratado similar al considerarlo lesivo a sus intereses– para exigir una revisión del acuerdo que ya estaba prácticamente terminado (Portafolio, 2007).

Finalmente, la prensa y algunos organismos oficiales difundieron la información de que el país había logrado firmar el TLC con una reserva cultural que guarda el derecho de Colombia a desarrollar políticas de apoyo al sector cultural (Cancillería, 2007, pág. 12) ¹⁹¹. Sin embargo, una información más precisa otorgada a este investigador directamente por la oficina de inversiones extranjeras del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo señala que en el TLC con Estados Unidos no hay una reserva cultural redactada como tal, sino que se encuentra una lista de *Medidas Disconformes* acordadas precisamente sobre los asuntos de “Nación más favorecida” y “Trato Nacional”. En este último tema, el texto reitera la validez de los artículos 5, 14, 15, 18 y

¹⁹¹ <http://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/DocEstrategicos/TLC-COLOMBIA.pdf> pag. 12.

19 de la Ley del Cine, mientras que para el primer concepto se reitera que el país puede suscribir acuerdos bilaterales con otros países (MINCIT, 2017).

Tras esa dura pelea, Colombia logró blindar por el momento sus políticas cinematográficas. Cedió en aspectos de propiedad intelectual y en lo relacionado con las nuevas regulaciones de Internet. La televisión colombiana también se vio afectada pues la cuota de pantalla estaba establecida en un 50% de producciones nacionales en horario *prime time* y bajó al 30%.

Las amenazas continúan. Colombia, como toda Latinoamérica, pertenece al acuerdo AGCS –Acuerdo General sobre Comercio de Servicios– o GATS (por sus siglas en inglés) que, en el marco de la OMC, “...prefiguran reglas obligatorias dirigidas a asegurar la extinción de medidas locales que constituyan barreras para la circulación de bienes y servicios” (Castellanos, 2004). Estos asuntos están lejos de ser zanjados. La EIC, Entertainment Industry Coalition For Free Trade (Coalición de la industria del entretenimiento por el libre mercado), que agrupa a las *majors*, ejerce enormes presiones en todo tipo de tratado o acuerdo que Estados Unidos suscriba con cualquier país (Coalición por la Diversidad Cultural, 2005). La tendencia es que estas presiones calan más profundo en la directrices del GATS (La hojarasca, 2004). Además, hay que recordar que desde 1997, Colombia pertenece a la CIADI (Centro Internacional de Arreglo de Diferencias relativas a Inversiones), una especie de tribunal internacional que se encarga de arbitrar conflictos comerciales entre estados y empresas multinacionales (y casi siempre favorece a estas últimas).

4.10 Conclusiones

Hemos analizado la forma en que se reorganizó la normativa y las instituciones del *dispositivo Cine Colombiano* luego de una transformación profunda y las fuerzas que influyeron en ese proceso.

Gracias a que conocimos las motivaciones y el proceso de gestación de las políticas culturales de fomento a la cinematografía que reconfiguraron ese dispositivo, tenemos la oportunidad ahora de analizar el cuadro completo y de intentar comprenderlo. Aún sin analizar el impacto práctico de las nuevas políticas, podemos interpretar el fenómeno

según las fuerzas que influyeron en la reconfiguración del cine colombiano y comparar los anhelos de una nueva política y el resultado formal de su posible alcance.

Pedro Zuluaga recuerda que la nueva Ley del Cine fue también posible a que encontró un sostén social que la requería y la apoyaba (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013). Si bien la producción había caído, el interés por hacer cine crecía, así como la cantidad de escuelas profesionales o técnicas y los estudiantes de cine. Además, comenzaba en pleno la democratización al acceso de tecnologías digitales baratas y de aceptable calidad. Sin embargo, remarca Zuluaga, el factor decisivo en la creación de la Ley del Cine –como lo había sido en la Ley de Cultura– fue la voluntad política de hacerlo.

Otros autores destacan la transparencia de la Ley del Cine que “permite una mayor eficacia y transparencia en el uso y asignación de recursos” (FPFC, 2017, pág. 87) y el hecho de que finalmente las políticas en torno a la cinematografía –que antes de la Ley de Cultura se repartían entre FOCINE, el Ministerio de Comunicaciones y Colcultura– se hayan centralizado en torno al Ministerio de Cultura y su Dirección de Cinematografía (Castellanos, 2014, pág. 136). Por fin, los asuntos del cine eran concebidos en la esfera cultural y no como un servicio público similar a los correos o la radiofonía cuando dependía del Ministerio de Comunicaciones.

4.10.1 Las tensiones

De la misma manera como ocurrió en la historia del país –de forma destacada en la década de los noventa y en la Constitución del 91–, en el nuevo *dispositivo Cine Colombiano* y en su proceso de construcción, se observa la tensión entre el diseño de políticas que buscan garantizar derechos culturales y una economía orientada a liberar cada vez más los mercados.

Así, los cimientos de la Ley del Cine se basan, por un lado, en los esfuerzos políticos por desarrollar el mandato de la Ley de Cultura de darle a la cinematografía colombiana el apoyo que necesita según su importancia estratégica en la salvaguarda de la identidad nacional y, por el otro lado, en el estudio de Fedesarrollo –entidad privada históricamente consejera de las políticas económicas nacionales– orientado al aspecto industrial del cine, lo que deriva en recomendaciones para que el cine colombiano entre

en esa dinámica. Sorprende que Fedesarrollo se centra en el cine como industria cultural y su capacidad de impactar la economía nacional y nunca tiene en cuenta que el desarrollo en cultura representa también capital social.

Mientras que la motivación profunda para la creación de la Ley del Cine fue la resistencia cultural (Castellanos, 2014) y la conquista de derechos –objetivos que sólo se lograrían si se convertían en políticas de Estado– la forma en que se presentó a los políticos, y a todos aquellos que desconocen la importancia de preservar la identidad simbólica, fue a través de las ventajas económicas que el fomento al cine podría traer.

A pesar de estos puntos de aproximación diferentes, ambas concepciones llegan a las dos mismas conclusiones: se debe generar una dinámica industrial en la producción de cine colombiano y en ese objetivo es fundamental la acción del Estado.

Para quienes abogan por la garantía de los derechos culturales, el Estado debe lograr que el cine colombiano sea una industria para garantizar que las voces de los creadores nacionales sigan manteniéndose en circulación en un mercado tomado cada vez más por contenidos producidos por grandes multinacionales del entretenimiento. Para Fedesarrollo, el Estado debe apoyar al cine como debe hacerlo con cualquier industria incipiente que necesite de su ayuda para despegar. En ambas visiones, la meta no es competir con las *majors* o los oligopolios del cine sino crecer para que la producción nacional no decaiga y pueda ir disputando poco a poco una mayor participación en la cartelera nacional, en el total del aporte de la industria del cine a la economía colombiana y en las ventas y festivales internacionales.

Llama la atención que las herramientas de financiación a la producción consideradas en la Ley del Cine fueron la del fondo parafiscal y la de los estímulos tributarios, mientras que el estudio de Fedesarrollo barajó en todos sus escenarios de simulación como herramientas de financiación externa las coproducciones, los dineros de un fondo parafiscal y los subsidios. Estos últimos, de corte proteccionista, no son concebidos por la Ley del Cine.

4.10.2 Esquema público-privado

La característica dominante del nuevo *dispositivo Cine Colombiano* es que se trata de un esquema mixto, compuesto por instituciones públicas y privadas. Destacan

Proimagenes –ente mixto fundado en el derecho privado– y el CNACC como los escenarios donde confluyen ambas esferas. Esta característica contrasta con otros modelos, como el argentino que es plenamente estatal.

Aun cuando es el Ministerio de Cultura, a través de su Dirección de Cinematografía, quien preside la Junta Directiva de Proimagenes y el CNACC y tiene el poder político de diseñar y marcar los rumbos de la política cinematográfica, encontramos a Proimagenes y el FDC como los ejes de estas nuevas políticas.

La decisión de concebir a Proimagenes de esta forma, además de no repetir los errores del pasado con FOCINE como principal fantasma, obedeció a que, si el objetivo era dinamizar industrialmente el cine colombiano había que incluir a todos los sectores del cine y a los agentes de los tres eslabones de esa cadena en el diseño de las nuevas políticas bajo el principio de que todos debían salir beneficiados.

Es discutible si la inclusión de los distribuidores y los exhibidores –históricamente los verdaderos componentes de la industria cinematográfica nacional– obedeció a un espíritu democrático basado en el principio de la concertación o fue más bien una condición forzosa y realista. El asunto es que el peso histórico de su posición dominante –no solo en la porción del mercado que manejan sino respecto a los beneficios históricos que traían como el sobreprecio y las exenciones de impuestos, además de su capacidad de imponer condiciones en cualquier tipo de negociación– influyó en la discusión y en el diseño de las nuevas políticas.

4.10.3 La discusión

Las tensiones que describimos anteriormente se dan en Colombia bajo la concepción de que su modelo económico es el del libre mercado y de que ese es un hecho irrefutable e irrefrenable. Así, quienes diseñaron estas políticas lo hicieron bajo un espíritu de resistencia cultural –expresión que incluso llegó a colarse en uno de los primeros textos de la Ley del Cine que pasó por el Congreso– en un contexto en el que las organizaciones de mercado global cada vez amenazan más los esfuerzos de los pueblos no hegemónicos de salvaguardar su identidad cultural. Mientras tanto, para los entusiastas del libre mercado –como el estudio de Fedesarrollo– era claro que cualquier política de fomento que se implementara tendría que estar integrada plenamente al

mercado, no podría adoptar ninguna medida proteccionista y buscaría que la producción cinematografía nacional –el eslabón más débil– se fuera adaptando a las exigencias de promoción, marketing y relaciones de ese mercado.

Esa lógica –y la necesidad forzada de concertar una política cinematográfica sentados en la misma mesa– explica por qué uno de los problemas históricos más grandes que ha enfrentado la producción cinematográfica colombiana, el cuello de botella de la distribución y la exhibición –identificado incluso en el estudio de Fedesarrollo que hace referencia a las prácticas abusivas de esos agentes de la industria–, prácticamente no se aborda en la Ley del Cine. Entonces, la solución a ese embudo es que se produzcan más y mejores películas para que lleguen a interesar a distribuidores y exhibidores.

En ese sentido, es paradójico que los sectores de la industria cinematográfica colombiana más poderosos históricamente –que incluso se han llegado a calificar como oponentes o contradictores del sector de la producción– se vean beneficiados por políticas públicas orientadas a fomentar la producción nacional para impulsar un equilibrio. Más allá de la contradicción, la conclusión es que se hizo lo que se pudo: “no hay leyes perfectas. Fueron negociaciones políticas las que llevaron a esta ley [del Cine] que prefirió lo posible a lo perfecto. Eso es la política, darle un cuerpo posible, nada ideal” (Zuluaga, 2018).

Estas discusiones sobre lo artístico y lo industrial del cine –una discusión supuestamente ya superada según algunas voces reseñadas– en el diseño de las políticas cinematográficas colombianas son pertinentes para evaluar el actual *dispositivo Cine Colombiano*. No se puede dejar de señalar que el sistema se concibió para que Proimagenes se abocara al estímulo de la producción de cine industrial mientras que el Ministerio de Cultura se orientaría más a los demás aspectos de la cinematografía, incluido el de la creación más libre o experimental (Aljure, 2017).

Lo que se observa es que Proimagenes cuenta con enormes recursos que crecen año a año mientras que el presupuesto de la Dirección de Cinematografía se reduce cada vez más para adelantar proyectos orientados a la formación, a la distribución alternativa de cine colombiano y a la salvaguarda del patrimonio audiovisual colombiano –aspectos sin duda importantes–.

Surge pues la preocupación de si estamos frente a un modelo que privilegia el cine industrial y deja de lado la creación artística experimental. El riesgo de que sea así es grande en un contexto mundial en el que se impone con más fuerza la concepción del cine como una industria del entretenimiento. Exploraremos esta preocupación en el capítulo final.

Para terminar, una última reflexión. Si la forma de resistir culturalmente a la imposición simbólica es hacer crecer la industria del cine propia, y si para ello hay que expandirse a los mercados a otros países ¿qué pasa con la cultura de los países a los que se expanden estos contenidos? Dicho de otro modo, habría que preguntarse si esta lógica del crecimiento industrial del cine implica que, para dejar de ser periferia hay que convertirse en un centro con su propia periferia.

5 El Impacto de la Ley y la búsqueda del espectador

Luego de analizar las normas legales y su proceso de creación que cambiaron el *dispositivo Cine Colombiano*, reflexionado en el capítulo anterior, nos ocupa ahora analizar los efectos de esas políticas en la realidad de la cinematografía colombiana desde 2003 hasta 2018, que corresponden a los quince primeros años de la Ley del Cine. Se intenta entonces dilucidar cómo cambiaron –si es que cambiaron– las relaciones de fuerza entre los actores del dispositivo, cuáles son ahora las condiciones de posibilidad de una película para ver la luz y encontrarse con sus espectadores, cuál es el debate que se da en el sector cinematográfico sobre la aplicación de las nuevas políticas, cuáles son los problemas que persisten y cuáles son los retos y el panorama a corto y mediano plazo. El problema gira alrededor del persistente problema del cine colombiano, su dificultad de atraer al espectador colombiano de cine.

5.1 Breve reseña política

Es preciso hacer una breve contextualización de los principales hechos políticos de Colombia en los últimos quince años –como siempre, alrededor del conflicto armado– porque más adelante haremos una reflexión sobre el tipo de espectador –su actitud hacia la representación de su sociedad– que se forma en un país en permanente guerra.

Como se adelantó en el capítulo 3, los ocho años del gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010) se caracterizaron por la guerra abierta y efectiva contra las guerrillas, las alianzas estatales con los paramilitares, la persecución política, la profundización del modelo neoliberal y la consecuente profundización de la economía del país a la extracción y exportación de petróleo, carbón y otros minerales.

Bajo el contexto de la nueva lucha mundial contra el terrorismo y con el apoyo militar de los Estados Unidos, durante el gobierno de Uribe, se consolidó el discurso de que en Colombia no existía un conflicto armado y que las guerrillas, lejos de ser actores políticos en armas, eran simples “narcoterroristas”. En 2010, es elegido como presidente¹⁹² Juan Manuel Santos (2010-2018) –tradicional político de la aristocracia bogotana– que mientras fue ministro de Defensa de Uribe había propinado duros golpes militares a las FARC. Aunque su campaña fue impulsada con la idea de la continuidad del uribismo, una vez posesionado llevó adelante su propia agenda que, si bien en lo económico continuaba los mismos lineamientos, en lo político significó el inicio de un proceso de paz con las FARC.

Debilitadas por la ofensiva militar continuada de ocho años, esta guerrilla aceptó entrar en un proceso de paz realista cuyo objetivo fue garantizar su tránsito a la vida civil, su derecho a la participación política y los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia, la reparación y la garantía de no repetición. Santos fue reelegido en 2014 por un estrecho margen sobre su opositor de derecha –apoyado por Uribe, en contra del proceso de paz– con el mandato expreso de terminar el proceso y firmar la paz, lo que terminó sucediendo a finales del 2016.

Con la intención de legitimar los acuerdos de paz, Santos convocó un plebiscito para preguntar a los ciudadanos si lo apoyaban. Para sorpresa mundial ganó el NO, aupada por Uribe y su partido Centro Democrático, los sectores más reaccionarios y los pastores cristianos. A pesar del resultado del plebiscito, Santos logró que se aprobaran los acuerdos vía Congreso y el apoyo internacional a la nueva etapa que comenzaba Colombia, el posconflicto. Más allá de su agenda política, el país vivió durante el gobierno Santos una relativa apertura política en oposición al sectarismo ideológico de los ocho años de Uribe.

¹⁹² Uribe intentó nuevamente cambiar las normas para reelegirse para un tercer periodo, pero la Corte Constitucional no lo permitió.

En medio de una acentuada polarización provocada por el plebiscito, el proceso de paz y las tensiones de siempre de un país tan desigual como Colombia, se eligió en 2018 como presidente a Iván Duque, un joven inexperto senador del Centro Democrático. Nuevamente el fantasma de las FARC –a pesar de estar ya desarmadas e integradas a la vida social y política– y la mentirosa advertencia del riesgo de que Colombia se convirtiera en una nueva Venezuela (la amenaza de las derechas en el continente) permitieron que la derecha volviera al poder en un clima de descontento y explosión de la protesta social, tantos años represada. Queda saber si el país logrará pasar la página de la guerra para enfrentar sus problemas profundos de desigualdad social o quedará enfrascado en los odios y la eterna guerra fratricida.

Una de las promesas de campaña del presidente Duque, y en efecto una de sus políticas en marcha, es impulsar la Economía Creativa o “Economía Naranja” con el objetivo de que los sectores productivos culturales y creativos crezcan y se conviertan en aportantes al PIB. Habrá que esperar para saber si este énfasis beneficiará a la actividad cinematográfica y cuáles serán los impactos en las estéticas y lenguajes con la orientación hacia las finanzas y el mercadeo que es inherente al nuevo concepto de la *Economía Naranja*.

5.2 El impacto de las nuevas políticas

Tanto las versiones oficiales como la mayoría de las opiniones de miembros del sector cinematográfico coinciden en ratificar el éxito de la Ley 814 de 2003. El significativo aumento de películas colombianas estrenadas en salas desde la promulgación de la ley comprueba que ésta cumplió su más importante objetivo, el de promover la producción (ver tabla 1).

Tabla 1. Estrenos películas colombianas 2004 - 2017

Año	Estrenos colombianos	Películas extranjeras	Total Películas estrenadas en Colombia	% ec/tpe
2004	9	159	168	5,4%
2005	7	156	163	4,3%
2006	8	154	162	4,9%
2007	12	188	200	6,0%
2008	13	187	200	6,5%
2009	11	206	217	5,1%
2010	10	199	209	4,8%
2011	18	189	207	8,7%
2012	20	195	218	9,1%
2013	17	226	243	7,0%
2014	28	172	188	14,8,5%
2015	36	256	292	12,3%
2016	41	258	299	13,7%
2017	44	260	304	14,47%
Total	276	2685	2961	

Fuentes: (SIREC, 2018).

Si antes de la Ley del Cine la producción era raquítica, las nuevas medidas crearon posibilidades reales de financiación para el cine colombiano. En los años de vigencia de la Ley, el FDC recaudó –gracias a la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico que aportan los productores colombianos de largometraje sobre sus ganancias y los distribuidores y exhibidores por la explotación de las películas extranjeras– y otorgó mediante concurso o estímulos automáticos la suma de 148.853 millones de pesos (USD 42,683,226) (Tabla 2) a un total de 1.503 proyectos, cumpliendo el mandato de destinar el 70% de lo recaudado a la producción.

Tabla 2. Estímulos entregados por el FDC 2004 - 2017

Año	Estímulos por concurso		Estímulos automáticos		Estímulos Totales		
	\$	USD	\$	USD	\$	USD	Variac.
2004	2,137,500,000	724,330.7	450,901,104	152,796.0	2,588,401,104	877,126.8	
2005	4,281,035,141	1,450,706.6	647,547,150	219,433.1	4,928,582,291	1,670,139.7	90.4%
2006	4,194,692,789	1,421,447.9	947,615,260	321,116.7	5,142,308,049	1,742,564.6	4.3%
2007	3,803,509,116	1,288,888.2	891,563,959	302,122.7	4,695,073,075	1,591,010.9	-8.7%
2008	3,922,064,257	1,329,062.8	913,164,385	309,442.4	4,835,228,642	1,638,505.1	3.0%
2009	4,533,454,407	1,536,243.4	1,066,066,248	361,255.9	5,599,520,655	1,897,499.4	15.8%
2010	6,682,069,750	2,264,340.8	1,099,177,656	372,476.3	7,781,247,406	2,636,817.1	39.0%
2011	9,546,455,483	3,234,990.0	2,456,087,342	832,289.8	12,002,542,825	4,067,279.8	54.2%
2012	10,282,423,354	3,484,386.1	3,188,411,962	1,080,451.4	13,470,835,316	4,564,837.5	12.2%
2013	10,616,367,675	3,597,549.2	2,637,981,699	893,928.1	13,254,349,374	4,491,477.3	-1.6%
2014	10,313,424,200	3,494,891.3	3,061,254,715	1,037,361.8	13,374,678,915	4,532,253.1	0.9%
2015	12,752,582,268	4,321,444.3	4,985,138,908	1,689,305.0	17,737,721,176	6,010,749.3	33.8%
2016	15,563,130,573	5,273,849.7	4,984,579,009	1,689,115.2	20,547,709,582	6,962,965.0	53.6%
2017	16,011,736,778	5,425,868.1	6,882,673,651	2,332,319.1	22,894,410,429	7,758,187.2	29.1%
TOTAL	83,065,578,440	28,148,281.4	22,344,910,388	7,571,979.1	148,852,608,839	42,683,225.5	

Fuente: (Proimágenes, 2017)

Además del impulso financiero de los dineros del FDC, el otro logro de la Ley 814 de 2003 fue la inclusión de la inversión privada a la financiación de películas mediante los estímulos tributarios. Gracias a este instrumento, en estos 15 años los privados invirtieron en cine 208.563 millones de pesos (USD 60 millones).

Ante la magnitud de estas cifras, es preciso señalar que la Ley del Cine coincidió con la aparición y la masificación de tecnologías audiovisuales accesibles y de aceptable calidad (principalmente el video digital de alta definición) que redujeron los costos de producción y que repercutieron en el aumento de la producción (Montoya, 2013).

Las versiones oficiales y de los miembros del sector coinciden en reconocer que otro éxito de la política es el aumento significativo de la presencia del cine colombiano en el exterior, principalmente mediante nominaciones y premios en festivales de cine. Un número cercano a 100 proyectos de largometrajes participaron en los más importantes festivales y unos 50 más entre documentales y cortometrajes. Se destaca la participación histórica de producciones colombianas en el Festival de Cannes de 2015, edición 68°, y los premios recibidos en la sección Una Cierta Mirada, participó *Alias María* de José Luis Rugeles; en la Semana de la Crítica participó la *La tierra y la sombra* de César Acevedo, que recibió la Cámara de Oro y tres premios más (de la sociedad de autores, como revelación premio del público); y en la Quincena de Realizadores participó *El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra, que recibió el Art Cinema Award –esta película sería nominada a mejor película extranjera en los premios Oscar 2016. En El Atelier de

la Cinéfondation, participó *El concursante*, dirigida por Carlos Osuna. En el Marché du Film, el mercado cinematográfico más importante del mundo, 17 cortometrajes hicieron parte del Short Film Corner; en el Producers Network, la delegación colombiana estuvo conformada por representantes de trece productoras. El ejemplo de Cannes 2015 es un punto importante de un proceso de reconocimientos internacionales que en su comienzo tuvo la nominación al Óscar de la actriz colombiana Catalina Sandino por su rol protagónico en la coproducción *María llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004), con la que también ganó el Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín.

En todos estos años, después de la Ley del Cine, la participación en festivales de toda clase y de todos los géneros, mercados, encuentros y talleres ha sido numerosa y permanente: títulos como *El vuelco del cangrejo* de Oscar Ruíz Navia, *Retratos en un mar de mentiras* de Carlos Gaviria, *Los viajes del viento* de Ciro Guerra, *Los colores de la montaña* de Carlos César Arbeláez, las coproducciones *Contracorriente* de Javier Fuentes-León y *Rabia* de Sebastián Cordero, y los cortometrajes *Marina, la esposa del pescador* de Carlos Hernández, *El reino animal* de Rubén Mendoza y *Alijuna* de Cristina Escoda recibieron reconocimientos en los festivales de Berlín, Sundance, Toulouse, Santa Bárbara, Guadalajara, Miami y Friburgo, entre otros. La lista más reciente, del 2018, reúne a *Los silencios*, invitada a Cannes y San Sebastián; *La Torre* y *Cartucho* a Rotterdam; *Yo no me llamo Rubén Blades*, a Seattle International Film Festival; *Somos calentura* a Warsaw International Film Festival; *Virus Tropical* a Berlin; *Pájaros de verano* a Cannes, Locarno, Toronto, San Sebastián y Basan.

Muchas de estas producciones han sido beneficiarias en diferentes etapas de los estímulos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia.

Además de estas valoraciones tangibles, se destacan otros logros. Claudia Triana destaca el hecho de que la cinematografía colombiana es ya una industria naciente que genera empleos (un promedio de cien por película), da cabida a la aparición de un buen número de nuevos cineastas, dinamiza la economía y atrae, además de la privada, la inversión extranjera con el aumento significativo de las coproducciones (Triana, 2011). Otros expertos destacan que el aumento de la producción trajo una diversificación en los temas y propuestas cinematográficas (Osorio, *Las burbujas del cine colombiano*, 2015), un aumento en la capacitación y profesionalización de técnicos y artistas y una competencia beneficiosa entre empresas del sector cinematográfico (Bahamón, 2015).

Para Pedro Adrián Zuluaga es clave destacar que la ley 814 de 2003 generó una confianza institucional alrededor del cine que se había perdido y que permite una cierta estabilidad y, sobre todo, confianza para los inversionistas (Zuluaga, 2018). Podemos decir que en parte esa estabilidad se debe a la relativa independencia política de Proimagenes, a la conformación multisectorial del CNACC y, sobre todo, porque “se logró separar los recursos públicos para el cine de los gobiernos, de la voluntad política de los gobiernos” (Arango, 2017). Por último y no menos importante, no son pocos los que destacan la transparencia demostrada por Proimagenes y Mincultura en el manejo de los recursos –en un país donde la corrupción llega a límites históricos– y en la adjudicación de premios por concurso que se rige bajo el principio de la no censura mediante la acción de jurados muy variados.

Por su parte, David Melo –quien fue el segundo director de Cinematografía entre 2004 y 2009 e impulsó las nuevas políticas cinematográficas en su etapa inicial, hoy viceministro de Cultura en la nueva administración del presidente Duque– destaca el equilibrio de la Ley de Cine respecto a que su impacto fiscal es acotado, pues se compensa con los impuestos que promueve la actividad estimulada por la misma ley (Melo, 2016).

Otro beneficiado por la Ley del Cine fue, como ya se mencionó, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano que, según su subdirector Rito A. Torres, ha recibido del FDC un promedio de 600 millones de pesos por año (195 mil dólares), para un total de 7.200 millones de pesos (2.360.000 dólares) hasta 2016 (Torres R. A., 2016). Recordemos que parte de ese dinero fue usado para construir las instalaciones para la conservación de material audiovisual de todo tipo. Además, gran parte del presupuesto de la FPFC se gasta en la conservación de esos materiales.

Por último, uno de los éxitos que más se otorgan las autoridades en cinematografía es que con el aumento de la producción, de la participación de filmes nacionales en festivales de todo el mundo y gracias a los esfuerzos de Proimagenes, el cine colombiano logró una presencia internacional que antes no tenía.

La Ley 1556 de 2012

Mauricio Reina, investigador que lideró la investigación de Fedesarrollo del año 2000 y su posterior actualización en 2009, respondió con una anécdota cuando en 2013 se le preguntó por su visión de la recientemente promulgada Ley 1556 de 2012:

Varias personas discuten en un restaurante algo que les apasiona: hacer cine. El grupo abarca desde la directora de la primera película de la saga Crepúsculo, Catherine Hardwicke, pasando por productores de Hollywood, como Andi Isaacs (Piratas del Caribe 2 y 3) y Jeff Most (El cuervo), hasta el documentalista francés Denis Poncet, ganador de un Óscar. Todos coinciden en destacar la buena salud del sector cinematográfico que conocieron hace pocos días. El episodio tuvo lugar la semana pasada en Bogotá, y el sector al que se referían era el colombiano. Esto no es importante porque se trate de extranjeros hablando bien del país, sino porque son profesionales de la industria del cine analizando la viabilidad de rodar en el país. Su conclusión es unánime: el sector cinematográfico colombiano tiene los recursos técnicos y humanos necesarios para cualquier producción internacional (Reina, Análisis sobre el significado de esta ley, 2013).

Este episodio recuerda que las condiciones existentes para que fuera posible adelantar una medida como esta fueron posibles gracias a la reactivación y la profesionalización en la producción y en la oferta de servicios cinematográficos que impulsó la Ley del Cine. La Ley 1556 de 2012 (julio 9), conocida ahora como Ley Filmación Colombia, presenta en sus seis años de vigencia números que sus defensores consideran exitosos. En este tiempo, 26 proyectos cinematográficos extranjeros –la mayoría de Estados Unidos– eligieron a Colombia como locación de filmación de parte o la totalidad de este. Eso significó la generación de once mil empleos y una inversión hecha en el territorio de \$161.220 millones de pesos (USD 54 millones) que, si se descuenta la devolución hecha por el Fondo Filmación Colombia –\$43.704 millones de pesos (USD 14.5 millones), es una inversión indirecta del Estado en el desarrollo de varios sectores económicos de 117.516 millones de pesos (USD 40 millones).

Entre los títulos más destacados que se han filmado en Colombia están los largometrajes *Los 33*, coproducción entre Chile y Estados Unidos dirigida por Patricia Riggen; *Corazón de león* de Emiliano T. Caballero (Colombia, Argentina); *The Boy* de Craig William Macneill (EE.UU.); *Blunt Force Trauma* de Ken Sanzel (EE.UU), la cual está disponible a través de Netflix, y *Palmeras en la nieve* de Fernando González

Molina, que fue un éxito de taquilla en su país de origen, España. Además, series como *Narcos* que está disponible a nivel mundial a través de Netflix y la producción de Natgeo Latinoamérica, *El Papa Rebelde*.

David Melo señala que, a pesar del aumento en la producción nacional, a las productoras les cuesta mantenerse activas y afirma que, en su mayoría, aún siguen sosteniéndose de la televisión y la publicidad. Por eso la posibilidad de que lleguen producciones extranjeras a buscar sus servicios es clave para mantener una dinámica industrial en torno a la producción de cine (Melo, 2016). No sólo las productoras se benefician, sino empresas de servicios cinematográficos, como las de alquileres de equipos. Rito A. Torres señala que estos servicios –por ejemplo, el alquiler de equipos costosos y especializados– que antes se contrataban en otros países como México, ya se ofrecen en el país (Torres R. A., 2016).

Claudia Triana ejemplifica lo que significó la llegada de ese tipo de producciones al país:

“En este momento están rodando *Escobar* y están Bardem y Penélope Cruz rodando aquí. Mucha gente ha venido al país. Eso ¿qué ha permitido? Enfrentarnos con un reto muy grande porque la gente no está preparada porque nosotros no hacíamos películas de ese tamaño. *Narcos* está grabando acá. Un capítulo de *Narcos* tiene 49 locaciones que es lo que tiene una película colombiana. Antes lo hacías con un camión y ahora hay que parquear 16 camiones; todo de esa dimensión. Aun siendo un reto, la gente ha aprendido mucho con la gente internacional que han empezado a traer porque eso es un proceso. Ellos traen una plata al país que dinamiza la economía, además están formando gente, además está preparando las ciudades y las locaciones porque entonces empiezan a hacer Comisión Fílmica en Medellín, y quien hacer en Barranquilla; empiezan a necesitar a tener servicios *in situ* para poder ser atractivos si no dejan de ser atractivos, y las alcaldías están midiendo, etc. La detonación de este proceso ha sido a nivel nacional. Pusimos en la ley que tenían que hacer un permiso único para filmar en su región y eso los pone a pensar cómo lo vamos a hacer, cómo mejoramos las condiciones. Eso es un proceso y también es un poco una cuerda floja porque donde tengan una mala experiencia los productores se van para Argentina” (Triana, 2016).

Sin embargo, esto indica las inestabilidades de esta política. La ley 1556 de 2012 no goza de la confianza institucional de la Ley del Cine. Como ya señalamos, la ley tiene una vigencia de diez años hasta 2022 y su efectividad depende del presupuesto anual que le asigne el Gobierno. En entrevista de este investigador, Felipe Aljure cuenta que su empresa productora Cinempresa –que durante los primeros años de esta ley prestó servicios de producción a filmes extranjeros con el objetivo de obtener recursos para desarrollar sus propios proyectos– perdió en 2017 la oportunidad de trabajar en una producción grande –que iba a invertir alrededor de 16 millones de dólares en Colombia– por la incertidumbre en las asignaciones al FFC (Aljure, 2017).

5.2.1 Una perspectiva preocupante

A pesar de los resultados positivos de la Ley del Cine, una situación arriesga la estabilidad de la producción nacional y, por lo tanto, la razón de ser de esta política: el público colombiano se aleja del cine colombiano. Si bien en el primer lustro de la Ley del Cine se vio un entusiasmo generalizado por la explosión de filmes nacionales, que se reflejó en los resultados de taquilla, a partir del 2009 la asistencia de espectadores de películas colombianas ha venido en declive (Tabla 3). Aunque el escaso entusiasmo del espectador colombiano hacia el cine de su país no es una situación nueva, que esta situación persista a pesar de los esfuerzos puede ser un síntoma de cómo está actualmente configurado el *dispositivo Cine Colombiano*.

Tabla 3. Espectadores y taquilla, total y nacional, 2004 a 2017

Año	Total Espectadores Cine	Espectadores cine colombiano	Estrenos colombianos	Promedio espectadores por película colombiana	Participación espectadores filmes colombianos sobre total espect.	Total Taquilla (pesos colombianos)	Taquilla Cine Colombiano (pesos colombianos)	Participación taquilla nacional en taquilla total
2004	17.122.000	1.008.311	9	118.088	5.5%	173 mil millones	17.100 millones	10,12%
2005	15.940.000	1.979.106	7	247.388	12.4%	157 mil millones	17.100 millones	9,2%
2006	20.219.614	2.806.892	8	350.862	13.9%	89.922.540.630	15.900 millones	5,6%
2007	22.773.852	2.373.655	12	237.366	11.5%	151.789.157.288	20.200 millones	7,5%
2008	21.561.926	2.273.284	13	174.868	10.6%	163.959.969.464	17.423.127.407	10,63%
2009	27.067.506	1.231.758	11	111.978	4.6%	202.172.894.927	7.976.115.028	3,95%
2010	33.775.893	1.527.757	10	152.776	4.5%	259.033.366.304	9.326.202.266	3,60%
2011	38.452.567	3.006.190	18	167.011	7.8%	163.959.969.464	20.213.052.531	12,33%
2012	41.421.891	3.400.445	23	147.845	8.2%	202.172.894.927	23.796.407.173	11,77%
2013	43.710.992	2.140.968	17	123.939	4.9%	259.033.366.304	15.343.687.333	5,92%
2014	46.939.746	2.205.769	28	78.777	4.7%	294.817.433.970	15.662.347.451	5,31%

2015	59.140.429	3.427.922	36	95.220	5.8%	328.746.453.429	24.680.802.409	7,51%
2016	61.745.025	4.791.703	41	116.871	7.8%	352.276.826.458	35.396.949.394	10,05%
2017	62.611.454	3.700.000	44	83,738	5.95%	384.923.101.484	26.940.695.187	7,00%

Fuentes: (SIREC, 2018).

Aunque personas como Claudia Triana (2011) atribuyeron el descenso en la participación colombiana en la taquilla total a la aparición de duras competencias como el cine en 3D, las cifras hasta 2017 comprueban el estancamiento del crecimiento, a pesar de que se estrenan cada año más películas nacionales.

Un nuevo estudio de Fedesarrollo

Tras cinco años de vigencia de la Ley del Cine, Proimagenes encargó a Fedesarrollo un nuevo estudio que analizara el impacto de la Ley del Cine, el comportamiento de las películas nacionales y la efectividad y posibles mejoras de los instrumentos de la ley según los cambios en el mercado cinematográfico (Fedesarrollo, 2009). Para lograr el objetivo –determinar si las opciones de financiación de la que disponen los productores colombianos tienen “probabilidades de recuperación razonables”– analizaron los mecanismos de financiación¹⁹³ y recuperación que existen en el país, estudiaron los costos de las películas nacionales y realizaron ejercicios de proyección para determinar la viabilidad financiera de estas en diferentes escenarios.

En comparación con las cifras espectaculares –en Colombia y en la región– de participación de películas nacionales en la asistencia total entre 2005 y 2008 (12.1% en promedio), el descenso a 4.6% en 2009 parece drástico y alertó a los investigadores del estudio. Además de este hecho, sus entrevistas con productores y sus análisis de la viabilidad financiera de las películas los llevaron a augurar un panorama preocupante en el que cada vez se depende más de los inversionistas privados para financiar un filme mientras que las posibilidades de recuperación tienden a bajar. Según su diagnóstico, solo una quinta parte de los filmes nacionales estrenados logró recuperar la inversión mientras que se observa una saturación del mercado de películas colombianas. Como se depende tanto de la inversión privada, esta situación podría espantar esa inversión y realmente crear una crisis de financiamiento. En el período analizado por el estudio, se

¹⁹³ Recursos reembolsables: 1. Fondos internacionales como Ibermedia, 2. Inversionistas privados, 3. Coproductores internacionales, 4. Product placement, 5. Titularización, 6. Créditos y 7. Preventas. Recursos no reembolsables: 8. Convocatorias del FDC, 9. Premios nacionales e internacionales y 10. Donaciones.

observa que el promedio de recuperación por taquilla pasó de \$800 millones (340 mil dólares) por proyecto en 2006 a \$341 millones (173 mil dólares) en 2008.

Se concluye que, según el diseño de los mecanismos de financiación y recuperación “la viabilidad financiera de las películas colombianas es baja y en algunos casos nula” (Fedesarrollo, 2009, pág. 57), sobre todo cuando se trata de filmes de presupuestos medios –entre 1.900 y 2.849 millones de pesos (883 mil y 1 millón 323 mil dólares)– y altos –entre 2.850 y 6.400 millones de pesos (1 millón 324 mil y dos millones 972 mil dólares). Solo los proyectos de presupuesto bajo –entre 1.300 y 1.899 millones de pesos (entre 603 mil y 882 mil dólares)– muestran posibilidades razonables de recuperación. Reafirman lo pronosticado en el año 2000 sobre la necesidad obligatoria de los productores de buscar otras fuentes de financiación aparte del FDC, que para los investigadores de Fedesarrollo no ofrece confianza porque sus recursos dependen de las dinámicas del mercado.

El estudio enciende las alarmas al concluir que la financiación del cine nacional, y por tanto su viabilidad, depende de la inversión privada. Y aunque entienden que es plausible el logro de la Ley del Cine de atraer esta inversión de una manera nunca vista en el país, advierten lo frágil que esta puede llegar a ser si continúa la tendencia de baja recuperación.

De manera exploratoria, el estudio de Fedesarrollo intentó determinar las características de las películas más exitosas en esos cinco años y encontró que presentaban un elenco popular y reconocido, se basaron en obras de escritores colombianos de éxito, se estrenaron en salas con un “número significativo de copias” y abordaron historias universales, sin explicar concretamente en qué radica esa categoría de universalidad que pueda o no tener una historia. Los productores encuestados para el estudio agregan a estas características el hecho de que el filme haya tenido publicidad en los canales de tv y que, además, tenga “consideraciones estéticas”, sin explicar de qué se trata esta característica, como si se pudieran pensar películas estéticas y películas no estéticas. Sin embargo, más adelante, el estudio afirma que hay ejemplos de filmes que recuperaron la inversión y carecen de una o de varias de las anteriores condiciones.

Las conclusiones del estudio hoy

Aunque el análisis de Fedesarrollo se basó en una muestra de apenas cinco años y reflejaba el impacto inmediato de la crisis económica mundial de 2008, varios de sus presagios se cumplieron.

Todo esto sugiere que la probabilidad de un incremento de la taquilla en Colombia como fuente de recuperación para el cine nacional es limitada. La situación se verá agravada en la medida en que sigan aumentando el número de estrenos nacionales cada año (...) De cualquier manera, está claro que la taquilla en Colombia como fuente de recuperación para las películas nacionales no presenta un potencial significativo de expansión, por el aparente estancamiento del mercado y porque cada vez más estrenos nacionales se pelean una tajada que ya parece haber llegado a su tope (Fedesarrollo, 2009, págs. 18-19).

La inversión privada desciende

Aunque las preocupaciones sobre una futura inestabilidad del FDC por una caída en la asistencia a cine no se materializaron –de hecho la asistencia general a cine no ha parado de crecer, y por lo tanto el recaudo del Fondo (Tabla 4)– la inversión privada sí muestra tendencia a bajar (Tabla 5) según el descenso de la participación nacional en la taquilla total (Tabla 3).

Tabla 4. Asistencia total y recaudo FDC

	Total espectadores	Recaudo FDC millones de pesos	Recaudo FDC USD	Porcentaje del recaudo FDC en relación con la taquilla total
2004	17.122.000	6.394	2,167,037	
2005	15.940.000	5.816	1,971,114	
2006	20.219.614	6.317	2,140,724	7,02%
2007	22.773.852	6.564	2,226,235	4,32%
2008	21.561.926	6.907	2,340,812	4,21%
2009	27.067.506	9.846	3,336,575	4,87%
2010	33.775.893	13.780	4,669,774	5,32%
2011	38.452.567	15.629	5,296,426	5,30%
2012	41.421.891	15.867	5,377,035	4,83%
2013	43.710.992	17.139	5,807,865	4,87%
2014	46.939.746	18.818	6,376,889	4,89%
2015	59.140.429	24.122	8,174,285	4,90%
2016	61.745.025	25.951	8,794,201	4,89%
2017	62.611.454	27.543	9,333,437	5,04%

Tabla 5. Certificados de Inversión y donación emitidos entre 2004 y 2017 y montos por año

Año	N° certificados de Inversión CIC	N° certificados de Donación CDC	Total certificados	Monto inversión y donación en millones de Pesos	Monto inversión y donación en dólares (x mil)	Proyectos beneficiados por los certificados
2004	16	0	16	505	184	2
2005	49	1	50	1.103	400	12
2006	81	2	83	3.574	1.303	15
2007	62	2	64	7.315	2.666	22
2008	84	1	85	15.716	5.728	21
2009	111	2	113	18.291	6.667	24
2010	109	1	110	16.415	5.983	26
2011	146	5	151	25.872	9.430	35
2012	64	5	69	18.481	6.736	34
2013	121	3	124	20.238	7.377	18
2014	136	3	139	20.291	7.396	35
2015	92	5	97	14.189	5.172	28 (todos son largos)
2016	119	14	133	19.284	6.315	39 (35 largos 4 cortos)
2017	142	30	172	27.290	9.247	42 (37 largos, 5 cortos)
Total	1.332	74	1.406	208.563	70.675,3	353

Fuente: (SIREC, 2018).

Es preciso observar que el monto total por año de dinero invertido por privados en el cine no había alcanzado los niveles de 2011, con una baja muy notoria en 2015 y 2016, pero en la última medición de 2017 muestra una cifra hito de 27.290 millones de pesos (9 millones, 247 mil dólares) de la cual es imposible ahora discernir si se trata de un accidente o del inicio de un repunte de la inversión privada. Lo que parece un hecho es que esta inversión es oscilante y cada vez se reparte entre un mayor número de proyectos (Tabla 5), lo que significa que cada proyecto cuenta cada vez con menos recursos privados y está obligado a conseguir otros, además, claro está, de los disponibles en el FDC por concurso. Esta tendencia tal vez indique que los inversionistas están optando por diversificar sus inversiones y reducir el riesgo.

De los proyectos financiados gracias a la herramienta de la Ley del Cine de los Estímulos Tributarios, entre 85% y 90% son largometrajes. Así que \$208.563 millones de pesos (más de 70 millones de dólares) han financiado, digamos, 307 largometrajes. El promedio de toda la inversión de los últimos diez años daría por proyecto de largometraje 679 millones de pesos (2.3 millones de dólares). Pero, en la realidad, pocas

películas captan más de la mitad del monto de inversión y donación. Por ejemplo, en 2017, diez películas beneficiadas con Certificados de Inversión se llevaron el 54.9% del total del monto. Cinco de estas películas, que responden al modelo de comedia televisiva de Dago García¹⁹⁴, fueron estrenadas el mismo año y lograron las mayores audiencias: entre 1.500.000 y 500.000 espectadores.

En los últimos años, se ha comprobado el modelo exitoso, en términos de audiencia, de las comedias producidas por Dago García. En ellas, invierten especialmente los canales de televisión que saben asegurada la recuperación de la inversión. Cuatro o cinco de estas comedias captan un poco más del 50% del monto de la inversión de cada año. El 50% restante financia las demás películas, que en su mayoría tienen menos de 10 mil espectadores. Muchas de estas películas, pobres en audiencia, han obtenido, por el contrario, reconocimientos y algunos premios en festivales internacionales. La tabla 6 relaciona las películas nacionales estrenadas entre 2009 y 2017 agrupadas por rangos de asistencia a salas.

Tabla 6. Agrupación películas colombianas según su asistencia 2009 – 2017

Año	No. Total estrenos colombianos	Más de 500.000	Entre 100.000 y 499.999	Entre 50.000 y 99.999	Entre 20.000 y 49.999	Entre 10.000 y 19.900	Menos de 10.000
2009	12	1 (1)	4 (1)	2	3	0	2
2010	10	1 (1)	2	2	5	0	0
2011	19	1 (1)	8	0	4	2	4
2012	20	1 (1)	3	1	5	4	6
2013	17	1 (1)	4 (2)	0	3	2	7
2014	28	1 (1)	6 (2)	0	2	3	16
2015	36	1 (1)	5	5 (2)	6	1	18
2016	41	4 (2)	3 (1)	1	5	4	24
2017	44	1 (1)	6 (3)	5	7	3	21
Total	227	12 (10)	40 (9)	17 (2)	40	19	99

Entre paréntesis se señala el número de comedias televisivas producidas por Dago García Producciones (téngase en cuenta que existen otras comedias de ese estilo producidas por otros productores)

¹⁹⁴ Como ya se comentó en el capítulo 4, Dago García es el productor de las comedias populares que año tras año arrasan en taquilla, ciertamente subiendo el promedio de asistencia del cine colombiano.

Felipe Aljure reflexiona sobre cómo los inversionistas creen cada vez menos en el cine colombiano y han perdido el entusiasmo de los primeros años. Pone el ejemplo de RCN¹⁹⁵, que dejó de invertir en cine:

“Cuando lo diseñamos [el sistema de incentivo tributario] sabíamos –como sucedió– que el mecenazgo es insostenible en la medida en que el cine colombiano no se vuelva un fenómeno de consumo masivo. Estos privados en inversiones grandes, importantes y permanentes, por lo menos los grandes jugadores que había en ese momento para proyectos abiertos, no para proyectos de adentro como lo que está pasando con Caracol [que invierte en proyectos para los cuales también ofrece el servicio de promoción], pero digamos RCN que metía proyectos de terceros se retiró. El volumen grande sufrió un revés en el nombre, la gente [los inversionistas] le cogió jartera [animadversión] a la vaina porque pasó una segunda tesis que seguramente va de la mano de lo que usted está manejando y es que el público se alejó del cine colombiano. Eso hizo todavía más difícil la argumentación. Digamos que dejamos quieta la cultural, la filosófica, digamos que la argumentación aritmética pura y dura se fue pal carajo. Sucede un fenómeno curioso, la gente que parecería ser tan crítica con el proyecto de Dago García, el cual yo defiendo, cuando llega a mostrar su aritmética, esa incoherencia en los planes de negocio no es buena y generó muchos desencantos y muchas desilusiones. Y otra gran incoherencia es que la gente empezó a promover como si fueran películas de Dago en la publicidad, películas comerciales, de cierta hegemonía en la taquilla, películas que eran de otros nichos. Entonces, no solo fueron los inversionistas sino también el público el que ahora se desencantó. Es decir, el cine se volvió un poco el pastorcillo mentiroso y ya la gente no quiere ir. Esa tesis [la de que la asistencia a cine nacional crece más lentamente que el aumento del número de títulos estrenados, lo que supondría que se debe esperar más tiempo a que la audiencia vaya creciendo] sería válida –seguramente hay verdades en cada una de las miradas– pero el problema es que ninguna [película] que esté por fuera del circuito abiertamente comercial, como el de Dago, por ejemplo, lleva gente a las salas de cine. Si esa fuera una tesis cierta uno diría bueno, sí, como ahora son 40 películas, les va bien a diez y a 30 les va mal, entonces, listo. No, ¡es que aquí a todas les va

¹⁹⁵ Es uno de los canales de televisión que, junto a Caracol, conforma el duopolio de la televisión privada colombiana. Primero con su sección RCN Cine y luego con su empresa E-nnovva invirtieron fuertes sumas en películas nacionales en el marco de las deducciones tributarias de la Ley del Cine hasta que, en 2015, decidieron dejar de hacerlo.

mal! Y esto es un problema. ¿Y por qué es un problema? Quiere decir que hay un distanciamiento del género “cine colombiano” (Aljure, 2017).

La situación descrita –el alejamiento del público colombiano de las películas colombianas– es hoy el centro de la atención del sector cinematográfico colombiano y el punto de partida de discusiones y debates sobre los porqués y las reformas necesarias en la legislación regulatoria del cine. Entraremos a analizar dicha discusión.

5.3 ¿Dónde está el público?

“La preocupación de fondo, más allá de la económica, es que el país está perdiendo la oportunidad de, a través de su cine, generar reflexiones, generar pensamiento, generar polémica, señalar patologías sociales, tergiversaciones históricas, inducir las políticas, deshumanizaciones, intentos de humanizar aristas del pensamiento social colombiano” (Aljure, 2017).

A manera de búsqueda, se propone que el análisis de esta situación –que en el *dispositivo Cine Colombiano* tiene que ver nada menos que con su usuario, el espectador colombiano de cine– se aborde desde dos ópticas: desde la forma en que está configurado el dispositivo para permitir o restringir el acercamiento entre las películas colombianas producidas y los espectadores –es decir, la posición actual del eslabón de la producción frente a la distribución y la exhibición– y desde el interior del sector de la producción en relación con las películas que se están filmando y la forma en que el público las recibe. En el primer caso, veremos que los esquemas de distribución y exhibición siguen siendo una barrera que aleja a los filmes nacionales de su público; en el segundo, trataremos de explorar en las hipótesis sobre qué pasa con esos filmes para que continúe la tendencia histórica de alejamiento entre ambos.

5.3.1 Distribución y exhibición

En febrero de 2018, la revista *Dinero* publicó un artículo que, bajo el título *Un negocio de película*, destaca el éxito de la compañía Cine Colombia¹⁹⁶ –propiedad de una de las familias más poderosas de Colombia– y el “genio” de su director Munir

¹⁹⁶ Además de cifras de su extraordinario negocio, el artículo relata cómo Cine Colombia estuvo a punto de adquirir en 2011 la cadena Hoyts en Argentina y terminó perdiendo el pulso con Cinemark.

Falah, que lideró la transformación del negocio desde los años noventa. Un aparte revelador da luces sobre lo que esta compañía significa en la industria cinematográfica colombiana:

Dentro de Colombia, la opinión favorable de Falah es indispensable para que un proyecto cinematográfico llegue a realizarse. El director de una productora local, quien pidió no ser citado, señaló que inclusive antes de iniciar los procesos de producción de películas colombianas, el criterio de Falah sobre el posible éxito de un filme es indispensable. “Es imposible iniciar una producción sin que él se pronuncie, pues realmente conoce el mercado y sabe cuándo una película va a ser un éxito o no. Desde el principio debes tener el input de ellos. Cine Colombia es un curador en la industria (Dinero, 2013).

En este texto se plantea la idea de que la industria colombiana de cine, desde sus inicios, se configuró como un exitoso negocio orientado a la importación y exhibición de películas extranjeras. En ese contexto, la producción nacional de cine permaneció siempre en el patio trasero de la industria y con el repunte, tras la Ley del Cine, apenas ganó un mínimo de espacio de la torta del negocio cinematográfico¹⁹⁷. Al tratarse de un negocio privado, se demostró que más allá de que casi todas las empresas exhibidoras sean colombianas, no ha habido nunca un trato especial hacia el cine nacional. De hecho, la relación usual fue la imposición injusta de condiciones, pues su única motivación es llenar sus salas de la mayor cantidad de espectadores posible. Concluimos que su peso específico histórico en el sector hizo necesario que el Estado tuviera que negociar con ellos el diseño de las nuevas políticas cinematográficas. De esta forma, distribuidores y exhibidores se vieron beneficiados con la Ley de Cultura – que incluye un descuento del 50% en impuesto a la renta para que ese dinero sea reinvertido en su negocio– y la Ley del Cine, gracias a los estímulos a distribuidores y un monumental descuento a exhibidores en su obligación al fondo parafiscal por exhibir cortometrajes colombianos. Ese peso en el dispositivo les permite tener asientos en el CNACC y en la Junta Directiva de Proimagenes.

¹⁹⁷ Un análisis que estaría por hacerse sería la evaluación del impacto de la porción que gana el cine colombiano con su aumento de producción en el negocio de exhibidores y distribuidores nacionales y extranjeros (*majors*).

Antes de pasar a la discusión sobre estos problemas, repasaremos la realidad hoy de ambos agentes de la industria, haciendo énfasis en algunos indicadores importantes (para información más completa consúltese el Anexo 13).

Mapa Exhibición

El Cuadro 7 muestra el descenso en la asistencia de la década de los noventa y el repunte continuado desde 2005, con aumentos extraordinarios como el que se ve entre 2008 y 2011, y del 2014 a 2015.

Tabla 7. Asistencia total 1993 - 2017

Año	Espectadores	Veces asistencia a cine habitante /año	Año	Espectadores	Veces asistencia a cine habitante /año	Año	Espectadores	Veces asistencia a cine habitante/año
1993	23,600,000	0,65	2002	18,400,000	0,45	2011	38,447,727	0,83
1994	26,400,000	0,71	2003	17,086,000	0,41	2012	41,422,637	0,89
1995	21,000,000	0,56	2004	17,122,000	0,40	2013	43.710.992	0,93
1996	18,050,000	0,47	2005	15,940,000	0,37	2014	46.939.746	0,99
1997	17,850,000	0,46	2006	20,219,614	0,47	2015	59.140.429	1,23
1998	18,350,000	0,46	2007	22,391,198	0,51	2016	61.745.025	1,26
1999	15,990,000	0,40	2008	21,561,926	0,49	2017	62.963.454	1,28
2000	17,200,000	0,43	2009	27,067,506	0,60			
2001	17,780,000	0,44	2010	33,775,893	0,74			

Fuente: Banco de la República (Banrep, 2017)

Debe señalarse que parte de los factores que permitieron el crecimiento en la asistencia a cine fue la inversión realizada para el aumento del número de salas en el país (Tabla 8), que fue en gran parte ocasionada por el beneficio tributario ya mencionado. Así, desde ese punto de vista, puede considerarse un éxito la medida de la Ley 397 de 1997, pues a mayor cantidad de salas, más asistencia general a cine y por tanto, más recaudo del FDC.

Tabla 8. Evolución salas

Años	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Total salas	558	587	647	698	815	879	935	1006	1082

Son 64 las ciudades que tienen infraestructura cinematográfica en 2017. En 2016, fueron 53 ciudades, así que en 2017 se abrieron salas en catorce municipios más en

relación con el año anterior. De la asistencia total del país en 2017, el 62.2% correspondió a siete ciudades. El resto, 37.8%, a 57 ciudades (Tabla 9).

Tabla 9. Asistencia y taquilla en ciudades en 2017

Ciudad	Espectadores	Taquilla
Bogotá	34.2%	37.6%
Cali	9.1%	9.1%
Medellín	6.7%	7.7%
Barranquilla	3.8%	4.1%
Villavicencio	2.8%	2.4%
Bucaramanga	2.8%	2.6%
Cartagena	2.7%	2.6%
Otras (57 ciudades)	37.8%	34%

En 2016 había 38 exhibidores activos. Los 5 más grandes tenían el 87.5% de las salas. En 2017 había 42 exhibidores. Cinco de ellos siguen manejando las cifras más altas de espectadores y taquilla y son dueños del 88% de las salas. La Tabla 10 muestra el número de salas de cada empresa exhibidora y su participación en el negocio.

Tabla 10. Exhibidores principales y participación

Exhibidor	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
CINE COLOMBIA									
Salas	198	219	227	236	255	274	280	287	307
Participación	37%	37.3%	35.1%	33.8%	31.3%	31.29%	29.9%	28.5%	28%
ROYAL FILMS									
Salas	101	73	82	101	142	171	195	226	251
Participación	19%	12.4%	12.7%	14.5%	17%	19.5%	20.9%	22.5%	23%
PROCINAL									
Salas	101	58	64	118	68	83	133	143	148
Participación	19%	9.9%	9.9%	16.9%	8.3%	9.5%	14.2%	14.2%	14%
CINEMARK									
Salas	76	68	186	99	129	145	151	170	193
Participación	14%	11.6%	28.7%	14.2%	15.8%	16.5%	16.1%	16.9%	18%
CINEPOLIS									
Salas				43	43	43	54	54	54
Participación				6.2	5.3%	4.9%	5.8%	5.4%	5%
OTROS	(47)	(44)	(47)	(48)	(48)	(42)		(33)	(31)
Salas	82	114	186	101	178	163	122	126	129
Participación	15%	28.8%	28.7%	14.5	21.8%	18.5%	13.0%	12.5%	18%
TOTAL SALAS	558	587	647	698	815	879	935	1006	1082

Fuentes: elaboración propia con base en estadísticas del SIREC (2018).

Algunos creen que la causa del alejamiento del público al cine colombiano es el precio de la entrada, pero la entrada a cine en Colombia es de las más baratas de América Latina (Llorente, 2016).

Tabla 11. Evolución precio entrada en Colombia

	Evolución Precio Promedio boleto en \$**	Evolución Precio Promedio boleto en USD***
2007	9.774	3.56
2008	9.359	3.41
2009	9.050	3.30
2010	9.193	3.35
2011	8.940	3.25
2012	9.053	3.30
2013	9.001	3.28
2014	8.813	3.21
2015	8.370	3.05
2016	8.645	2.83
2017	8.706	2.91

Fuente: (Proimágenes, 2013).

** En pesos constantes, según IPC en 2017. *** Según TRM promedio dic. 2017 igual a \$2.991.42.

Mapa Distribución

En 2014, Proimágenes hizo un panorama general de la distribución cinematográfica en Colombia y su actividad desde 2010, con un análisis más detallado del año 2013 que tuvo unos ingresos por taquilla de 352 mil millones de pesos (USD 175 millones) y una asistencia de 43,2 millones de espectadores.

Un total de 19 distribuidores, entre los cuales, tres, que representan a los estudios de Hollywood, hicieron durante el 2013 el 80% de la taquilla y el 79% de la asistencia. Cine Colombia representa a Warner y Fox, además de las gestiones como distribuidor de algunas películas independientes nacionales e internacionales. Igualmente, Cinecolor, que llegó al país inicialmente como laboratorio cinematográfico del grupo Chile Films, empezó a representar también a Kodak y como distribuidor a Disney. United International Pictures (UIP) representa los estudios Columbia Tristar, Universal y Paramount.

Cine Colombia lidera la gestión de la distribución de películas con un 46,7% de los títulos, seguido por Cineplex con un 22,4%, Babilla Cine con un 12,1% y entre un 4% y

5% Procinal, V.O Cines y Venus Films. United International Pictures apenas logra un 1,1% y los otros 3 distribuidores sumados, otro 1%.

Respecto a las películas colombianas, entre 2010 y 2013, seis compañías distribuyeron 95 títulos y casi el 57% lo hizo Cine Colombia (Proimágenes, 2014).

De los 302 estrenos de 2016, el 55% provino de Estados Unidos y Canadá. Europa fue el origen de un 22% y Latinoamérica, incluyendo Colombia, el 19%. Si bien el 22% de las películas estrenadas ese año son de países europeos –contra un 13% colombianas– su participación en el total de espectadores es de un 2% contra un 8% de las películas colombianas.

Tabla 12. Origen y participación estrenos 2016

Origen	Estrenos	Espectadores	Porcentaje estrenos	Porcentaje espectadores
Estados Unidos	165	54.874.127	55%	89%
Colombia	41	4.866.270	13%	8%
Europa	66	1.355.653	22%	2%
Resto del mundo	12	203.601	4%	0.5%
América Latina	18	133.783	6%	0.5%

Finalmente, la Tabla 13 muestra las principales empresas distribuidoras que operan en Colombia y su participación en el negocio.

Tabla 13. Estrenos películas colombianas por DISTRIBUIDOR 2017

Exhibidor	N° películas distribuidas	% asistencia	% Taquilla
Cine Colombia (incluyendo Fox y Warner)	15	54.17	54.60
Cinecolor (incluyendo Disney)	10	27.34	27.14
Diamond Films	3	16.30	16.32
Cineplex	4	1.91	1.83
Babilla Films	4	0.59	0.43
Procinal	3	0.50	0.43
Otros	5	0.17	0.14

El eterno cuello de botella

El investigador Jerónimo Rivera, para ilustrar cómo funciona el mercado colonialista de la distribución de cine en el mundo, se refirió a un hecho significativo:

Hace algunos años, Jack Valenti, Presidente de la MPAA¹⁹⁸, mencionó: “En una época el mundo descubrió que nosotros hacíamos los mejores aviones y decidieron dejar de producirlos para comprarlos a los que saben. Nosotros sabemos hacer películas, ¿Para que insisten ustedes en hacerlas? (Rivera, 2013).

La forma en que está configurado el *dispositivo Cine Colombiano* hace que, como punto de partida, una película nacional esté en desventaja para competir con películas extranjeras, de similar o inferior calidad. A través de la recolección de opiniones de importantes miembros del sector cinematográfico colombiano –personas con cargos directivos, productores y cineastas, especialistas y críticos– intentaremos recoger cómo se manifiestan esas desigualdades estructurales, cuáles errores se cometen, cuáles son las prácticas abusivas de distribuidores y exhibidores, qué medidas ha tomado el Estado en el marco de las leyes de Cine y Cultura para compensar esta situación y cuáles críticas se les hacen a esas medidas o a la ausencia de ellas.

En primer lugar, parece haber una resignación en quienes toman decisiones y están o estuvieron al frente de instituciones ligadas al cine en el sentido de que en un modelo económico capitalista no es mucho lo que el Estado puede hacer para regular negocios privados como la distribución o la exhibición de películas. Más adelante, nos preguntaremos sobre qué tan cierta es esa afirmación. Lo cierto es que el dominio mundial de las *majors* es abrumador. Marina Arango intenta explicar desencarnadamente este dominio en Colombia.

“Desde siempre los distribuidores y los exhibidores han tenido la batuta y, de hecho, seguimos así. Porque ellos son los que más invierten. El dueño de una sala es el que más plata pone después del Productor. Focine no funcionó porque el Estado no está llamado a ser productor, ni coproductor, ni a hacer préstamos. Ese esquema no funcionó. La MPAA tiene al mundo subyugado porque ellos venden todo por paquete. Te dan el taquillazo y te meten otras películas no tan buenas. El cine colombiano que cada año va creciendo en su producción, que ha logrado tener variedad de géneros, que ha logrado tener diversas generaciones estrechándose a través del cine, no puede contra eso. Ha habido mucho rollo con este tema de la

¹⁹⁸ Fundada en 1922, La MPAA –Motion Picture Association of America– es el ente que agrupa las principales *majors* que hoy en día ya hacen parte de enormes complejos corporativos del entretenimiento incluida por supuesto la televisión. Está conformada por Walt Disney Studios Motion Pictures, Paramount Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment Inc., Twentieth Century Fox Film Corporation, Universal City Studios LLC, and Warner Bros. Entertainment Inc.

negociación con los exhibidores pero de alguna manera ellos tienen la potestad y tienen la sartén por el mango porque son dueños de una infraestructura que vale lo que tú quieras. Y nosotros no los podemos obligar porque es un mercado, una industria; hay una ley que en el capitalismo el mercado se regula a sí mismo y que viva la competencia y que sólo a través de la competencia se pueden bajar los precios” (Arango, 2017).

Complementa este panorama Claudia Triana, directora de Proimagenes:

“Ese es un problema mundial. Aquí, más o menos el 80 o el 85% de la taquilla la hacen las películas norteamericanas. Miras en todos los otros países y es similar hasta en Francia. ¿Por qué? Porque salen simultáneamente en todas partes del mundo, ya tienen los mercados tomados y es muy difícil romper esta situación en el mercado colombiano. Entonces te queda como el 20% que deben llenar otras películas, también las internacionales. En un momento dado hay 320 películas que se estrenan, entre ellas las colombianas; este año vamos para cuarenta, el año pasado 36, en el 2014, 17. Estás compitiendo con el otro universo de nicho, entre 12 y 25.000 espectadores. El mercado sí tiene sus desviaciones pero son estructurales. Es muy difícil con pañitos de agua tibia cambiar la distribución. Cuando tienes una sala en la que tienes que prender la luz, tener los taquilleros, los acomodadores, pagar los impuestos, etc., tú necesitas tener un mínimo de gente que esté yendo a la sala (Triana, 2016).

Una prueba de la forma perversa en que funciona el mercado es lo difícil que es para el cine colombiano llegar al mercado de los 500 millones de hispanohablantes que hay en el mundo o de que películas de esos países no lleguen con frecuencia a salas colombianas (Rivera, 2013).

La realidad de la exhibición de cine colombiano

En la Tabla 6, vimos cómo son las películas ligeras de Dago García y otros filmes similares los que suben el promedio de asistencia del cine colombiano. Por eso, algunos consideran que las cifras planas son engañosas (Rivera, 2013). También se aprecia cómo cada vez son menos las películas que logran cifras aceptables. Dependiendo del presupuesto y las expectativas de producción, en 2013 (a los diez años de la Ley del Cine) se calculaba que un film nacional debía tener entre 300 mil y 500 mil espectadores para recuperar su inversión; sumas muy difíciles de lograr (Reina, 2015; de Hoyos, 2013). Las cifras también revelan que la mayoría de las películas no pasan de

los 50 mil espectadores mientras que un buen número ni siquiera alcanzan los 10 mil espectadores por no mencionar el hecho de que muchas de ellas sólo se estrenan en pocas ciudades (Osorio, 2013).

Para Anita de Hoyos (seudónimo de un crítico de cine anónimo), es ilusorio pretender que la situación sea de otra manera. Diagnostica una saturación del mercado señalando cómo muchos títulos importantes de las *majors* tampoco obtienen buenos resultados:

El cine es show business, circo de variedades, entretenimiento masivo. Entonces es lógico que unas películas que gravitan alrededor de propuestas “artísticas”, de “identidad cultural” o de “denuncia” no tengan acogida. Esa es la realidad. No sólo en Colombia sino en el planeta, donde el cine de entretenimiento puro es el que se lleva las grandes tajadas de taquilla. No es un asunto de una ley inadecuada, de campañas de publicidad sin recursos, del maltrato de los exhibidores que no le dan oportunidad al cine nacional. Ni siquiera se trata de la calidad de las películas. Es sólo que no hay cama para tanta gente. La estrechez del mercado hace que *Argo*, una película bendecida con el Óscar y protagonizada por Ben Affleck, tenga 97.000 espectadores. *Carnage*, la última película de Polansky, sólo tuvo 8.000. En estas condiciones, el comportamiento de cintas [colombianas] como *Apaporis* (47.000), *Sofía y el terco* (50.000) o *La lectora* (200.000) es épico. Y películas como *San Andresito* (303.000) o *La cara oculta* (612.000) son blockbusters (de Hoyos, 2013).

En ese contexto, mientras tanto, el consumo de cine ha ido cambiando. Además de que la predilección del público masivo es cada vez más el cine que ofrece efectos y experiencias espectaculares en la sala –lo que Gonzalo Castellanos llama películas con alto costo de contenido (Castellanos, 2014)– el modelo tradicional del *dispositivo cine*, el de la exhibición en salas, continúa cambiando:

El circuito de distribución y exhibición de las películas hoy se ha extendido. De un modelo centrado casi exclusivamente en las salas de cine hace 40 años, hoy hemos pasado a un modelo donde las ventanas, como se llama a cada uno de los diferentes canales posibles de distribución de una película, se han extendido de manera exponencial. Gradualmente los productores han entendido que el nivel de riesgo es muy alto, si confían el mayor porcentaje de la recuperación de su inversión al circuito de exhibición en salas de cine comerciales. Cada vez es mayor el número

de los productores que busca financiación no reembolsable, para llegar sin una presión tan fuerte por recuperar su inversión en las salas, más aún cuando en los últimos tiempos las películas han reducido drásticamente su tiempo de permanencia en el circuito y la mayor parte de las pantallas son ocupadas por películas taquilleras con altas inversiones en promoción (Melo, 2016).

Más allá de que los exhibidores y los distribuidores se defiendan de las acusaciones de perjudicar las películas colombianas o interponerse entre ellas y su público bajo el argumento de que lo suyo es simplemente un negocio –o como Anita de Hoyos, que prácticamente defiende la situación actual sin posibilidades de acción y cambio– lo cierto es que se dan prácticas abusivas que se alejan de los avatares propios del mercado, que entran en confrontación desigual contra las películas nacionales en beneficio de su negocio, sobre todo de las *majors*, en detrimento del vínculo que estas puedan establecer con los espectadores colombianos.

Prácticas abusivas

Otra situación que denuncian los productores y los analistas como falta de garantías para una competencia en igualdad de condiciones es la práctica conocida como *hold over*, en la que el exhibidor establece un mínimo de espectadores –alrededor de 10 mil (Bahamón, 2015)– que una película debe sumar en su primer fin de semana para permitir su continuidad en la cartelera. Si se tiene en cuenta además el poco dinero que tienen los filmes nacionales para invertir en promoción y publicidad, se entiende que una película colombiana, así tenga potencial de espectadores, no puede llevar mágicamente una suma considerable en pocos días de exhibición. La “impaciencia” (Osorio, 2013) de los exhibidores impide que la película se conozca, que el boca a boca llame más público. “Los exhibidores no dan al cine colombiano la oportunidad de recaudar suficiente dinero en taquilla al impedirles pasar, en muchas ocasiones, del primer fin de semana. En otros casos, se relegan a salas poco representativas o a horarios complicados para el público” (Rivera, 2013). La práctica muestra que solo cuando el filme viene acompañado de una campaña publicitaria en canales de televisión, los exhibidores dan espacios dignos de competencia.

Además del descuento del 73% en la cuota que deben pagar los exhibidores al FDC por el hecho de exhibir cortometrajes colombianos –lo que es un abuso que impacta en la producción nacional, si se tiene en cuenta el dinero que se deja de recibir para su

estímulo— otra práctica marcó el trato desigual en los últimos años; se trata del *Virtual Print Fee*, conocido como VPF. Claudia Triana, en sus propias palabras, explica qué es el VPF y cómo su imposición impacta negativamente a los productores colombianos:

“Los distribuidores, los estudios en Hollywood, se dieron cuenta de que los exhibidores solos nunca iban a invertir en la transformación digital de las salas. Dijeron, les vamos a ayudar: por cada película que usted nos pase le vamos a pagar una plata, pero eso sí al que use esa sala que no sea yo le tiene que cobrar. ¿Qué pasa? Una película como *La Semilla del Silencio* resuelve salir en 90 salas. Por VPF pagó como 37 millones de pesos [USD 12.000]. Sin contar promoción ni publicidad, solo eso. Entonces es un costo adicional que tiene un sentido que es difícil que le cobren lo mismo a las colombianas que no son Hollywood, podría ser un porcentaje sobre lo haga en taquilla o algo así. Pero bueno, eso va a durar un tiempo; se supone que en el 2018 ya lo quitan. Eso ha sido difícil. Aljure dice “yo no saco mi película si hay que pagar eso. Si por una vez en la vida no tengo deudas” (Triana, 2016).

Es precisamente Felipe Aljure quien hace ver la real dimensión del abuso del VPF y cómo fue su experiencia con éste en relación con el estreno de su última película *Tres Escapularios*:

“Eso es un atropello colosal (...) Le voy a decir por qué es un atropello: En la primera ley, la de Cultura, la 397, uno de los cuatro puntos cinematográficos que quedo ahí es que todos los actores de la industria que invirtieran en renovación de equipos tendrían un descuento tributario del 50% del impuesto a la renta. Es decir que esa transición de Cine Colombia, de los proyectores de cine en acetato a los proyectores digitales, tiene ese estímulo tributario del 50% del impuesto a la renta. Entonces cuando nos dicen a nosotros que los *majors* privados con los exhibidores privados hicieron un negocio privado en donde cooperan de alguna manera para la financiación de esa transición y que es temporal y que se debió acabar este año [2017] y no se acabará, entonces uno siente que el cine colombiano ya pagó. Ahora, que lo quisieron hacer entre ellos, y lo pactaron entre ellos y lo pagan entre ellos, me parece perfecto, pero que nos lo impongan a nosotros, al cine colombiano, cuando les hemos dado ese beneficio tributario es un abuso, un atropello. Exactamente lo mismo que si usted agarra un taxi, le paga la carrera y el tipo después le saca la factura del cambio de llantas, del aceite, del equipo de no sé qué. ¿Qué es eso? Solo que a estos, peor aún, ya les hemos pagado por la vía de la

397 en la que estaba incorporado el descuento a la renta del 50% por renovación de infraestructura y equipos. Y eso se lo he dicho a Cine Colombia porque eso es inaceptable. No he querido estrenar *Tres escapularios*. Yo no quiero pagar el VPF. Ahora como no debemos plata con *Tres escapularios* porque la hicimos con la plata del premio [convocatoria] nos lo podemos permitir por primera vez. Con las otras no podíamos porque teníamos deudas de mil setecientos millones y mil millones y estábamos embargados. Y entonces, uno allá arrodillado a quien se la quisiera exhibir a ver qué hacía. Y sí señor, lo que usted diga, firmo, ¿qué hacía usted en esas circunstancias? (Aljure, 2017).

Para contrarrestar esta situación, el CNACC decidió que la obligación del VPF por los productores se cubra con dineros del FDC. Aunque se ha dicho que en 2018 termina de cobrarse este pago, este investigador no logró establecer si esto será así o no.

Dentro de los problemas a los que se enfrentan las películas para circular están también los errores propios y la falta de experiencia, sobre todo alrededor de la promoción y del desconocimiento que tienen los productores sobre el mercadeo de películas. Un error común es salir a estreno con más copias de las indicadas (Triana, 2016) o no establecer calendarios de estrenos más organizados. “Hemos tenido semanas sin ninguna película y algunas en donde han estado hasta cinco películas colombianas peleando por una pequeña porción de la taquilla” (Rivera, 2013). La situación general bien la describe el politólogo y productor Jaime Tenorio:

El grave problema de las películas nacionales sigue siendo la distribución y la ausencia de buenas estrategias de promoción, sumado a una falta de preparación de los productores en estos temas. En la actualidad, las películas se estrenan y difícilmente el público se entera. Ni siquiera los mismos profesionales que forman parte del sector se dan cuenta de estos estrenos. El productor, que llega desgastado al estreno después de haber hecho un gran esfuerzo buscando la financiación y produciendo la película, olvida que la promoción demanda una estrategia que debe diseñarse desde antes del rodaje. Esta estrategia de promoción requiere un mayor involucramiento, preparación y conocimiento del productor. Las redes sociales, conocer el público objetivo, la construcción de una comunidad y divulgar en forma innovadora la trama o los personajes de la película son aspectos fundamentales en el diseño de la estrategia, especialmente ahora que las plataformas de circulación y los dispositivos móviles permean todos nuestros espacios (Tenorio, 2016, pág. 17).

La respuesta del Estado

Como ya se ha dicho antes, el alcance la de la Ley del Cine es acotado y se circunscribe esencialmente a fortalecer la producción. Si además se tiene en cuenta que su nacimiento se da en medio del consenso con los privados y del beneficio mutuo, se entiende por qué no hay acciones estatales más decididas para contrarrestar la falla estructural que estrecha el camino de una película nacional para su encuentro con el público.

Ante las preguntas propias y de otros investigadores a Claudia Triana, Marina Arango, David Melo y Adelfa Martínez –todos en la posición de la versión oficial– sobre las medidas que se toman para actuar sobre el problema, se destacan programas y acciones que no parecen ofrecer soluciones reales al problema pero que, hay que reconocer, generan un impacto valioso y difícil de medir.

Claudia Triana (2016) y David Melo (Melo, 2016) celebran el hecho de que en 2016 se haya incluido en las convocatorias un estímulo a distribuidores que ofrece un monto (en 2018 se calculan \$570 millones, unos USD 183 mil, para los proyectos de este tipo) en efectivo por la distribución de tres películas colombianas para que sean exhibidas en al menos diez salas en cinco ciudades diferentes. Melo, además, destaca de esta medida el hecho de que sea el distribuidor y no el productor el receptor de estímulos a la distribución, como venía sucediendo.

Como se asume que al Estado solo le queda buscar alternativas fuera de las salas de cine, la búsqueda se orienta a las llamadas “otras ventanas”. La mencionada plataforma de películas latinoamericanas *Retina Latina* es el logro más importante que muestra Adelfa Martínez, quien por diez años ha sido la directora de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura:

Como respuesta a los retos de cautivar nuevas audiencias, fortalecer la circulación de la cinematografía latinoamericana, y aprovechando las nuevas prácticas de consumo digital de los espectadores, este año se crea el portal de cine latinoamericano *Retina Latina*, desarrollado por los institutos de cine de seis países (Bolivia, Colombia, Ecuador, México, Perú y Uruguay) entre los cuales Colombia ejerce la Coordinación General, que en nueve meses de funcionamiento cuenta con 23.525 usuarios registrados, 173.278 visitantes y 102 películas de cine

latinoamericano para acceso gratuito de los ciudadanos de la región (Martínez, 2017).

Sin poder aún determinarse el éxito de esta plataforma, es cierto que si se mantiene puede representar un buen medio de difusión del cine colombiano que no se tiene en cuenta al evaluar la cantidad de personas que ven películas colombianas. Lo mismo sucede con otros programas de Mincultura como *Colombia de Película*, la emisión de películas colombianas por televisión abierta y el apoyo a festivales.

Tenemos por eso otras alternativas para la circulación de nuestro cine como Colombia de Película: la Dirección de Cine paga los derechos a los realizadores y eso va a unos programas de formación de público en el país; o la Retina Latina, donde la Dirección de Cine paga los derechos para que la gente vea gratuitamente. Hemos tratado mucho para que se garantice la emisión de las películas colombianas en televisión. La ministra [Mariana Garcés] hace 3 años [2014] ordenó comprar los derechos de un montón de películas y se les entregaron las películas a los canales regionales. Hay mil iniciativas para la circulación. Y hay que seguir. Es muy importante, todas las estrategias que se han hecho para estar en los grandes festivales, en los grandes mercados está funcionando. También nosotros, desde la política cinematográfica, para lograr esa circulación hemos fortalecido muchísimos los festivales. Hace 15 años en Colombia había siete festivales, ocho, hoy hay más de cien. Ese es un resultado evidente de la política cinematográfica. Las películas sí tienen una gran circulación en los festivales y ahí sí hay un público cautivo del cine colombiano... hay que seguir trabajando (Arango, 2017).

Políticas insuficientes

Del otro lado están los productores, críticos y demás miembros del sector que se oponen a la idea de que el mercado de la distribución y la exhibición no se puede regular y critican las políticas actuales, o la falta de ellas. Al recordar cómo los ciudadanos colombianos les descuentan impuestos a los exhibidores para que amplíen su negocio, Felipe Aljure denunció la debilidad de la postura de la no injerencia en el negocio privado.

Mientras algunos opinan que los privados no deberían tener asiento en el CNACC ni en el diseño de políticas cinematográficas (Caicedo, 2015), y otros como Mauricio Reina, entienden que toda política que propenda por el desarrollo del cine colombiano

debe no sólo estimular la producción de películas nacionales sino que debe buscar que éstas lleguen a la mayor cantidad de gente posible (Reina, 2013). Aunque esta afirmación es una crítica a las actuales políticas, desde su posición de líder de los investigadores del estudio de Fedesarrollo del año 2000, Reina plantea la necesidad del apoyo estatal para la producción mientras deja la suerte de las películas en el mercado a cargo de la habilidad de cada productor de conseguir ventas en otras ventanas.

Pedro Adrián Zuluaga sostiene que Mincultura haya abandonado el programas de salas alternas –llamado Red Kaymán– que era una buena alternativa de circulación de cine nacional (Zuluaga, 2018). Al parecer, este programa fracasó porque el Ministerio no pudo controlar a los privados que ostentaban la licitación. Para Zuluaga, los esfuerzos de Proimagenes por organizar eventos –como la Semana del Cine Colombiano– o el apoyo a festivales de cine, son importantes pero “muestra una confianza excesiva en los eventos (que son mediáticos) por encima de los procesos (que son de una maduración lenta y casi invisible)” (Zuluaga, 2018, pág. 223).

Por su parte, el consultor Javier Machicado (2017) opina que los programas de circulación que ha intentado el Ministerio no apuntan a lo fundamental, aunque reconoce que su impacto no se ha evaluado todavía y que los estudios muestran que hay nuevos hábitos de consumo en las audiencias. Critica los estímulos automáticos que reciben las películas que se van a estrenar para invertir en promoción porque no son medidas que incidan en la consolidación de conocimientos y estrategias de la promoción y el mercadeo.

Cristina Gallego (2017), productora de la multipremiada y nominada al Oscar *El Abrazo de la Serpiente* (Ciro Guerra, 2015) y productora y codirectora junto con Guerra de la reciente superproducción *Pájaros de Verano* –es decir, una de las productora importantes del cine colombiano que, con su productora Ciudad Lunar, ha logrado cintas de alto impacto y una continuidad en la producción– ofrece una visión de las críticas de los productores a los mecanismos oficiales para incentivar las distribución del cine colombiano y el trato diferencial de los exhibidores:

“Siento que los productores estamos muy solos en el trabajo de la promoción y estas cosas. Realmente no hay una guía de parte del Ministerio ni de la ley ni de Proimágenes para saber uno qué debería hacer para promocionar su película (...) La gente sale a producir sus óperas primas y llegan a la fase de promoción con la

lengua afuera, sin haber pensado en eso antes. Nosotros, por ejemplo, pensamos la promoción desde que estamos pensando las películas, pero eso tiene que ver con el background de cada uno y no con que haya una ley o estímulos. Así como no siento que se hagan buenas películas solo porque haya una plata ni que se vayan a hacer mejores películas porque haya más plata. Creo que la calidad de películas tiene que ver con cómo se diseñan, cómo se piensan, cómo se estructuran, y en eso la ley o el Fondo nos ha dejado muy solos. Es como si dijeran: ustedes tienen una plata ahí, miren cómo se la gastan y cómo la legalizan en estos rubros (...) Yo lo que me pregunto es por qué un negocio que depende solamente de lo privado tiene un beneficio que da la Ley de Cultura para hacer sus salas de cine y por hacerlas se ahorran la mitad del impuesto a la renta. El 50% del impuesto de renta se lo están ahorrando estos exhibidores, entonces yo no creo que eso sea un negocio solamente privado, es un negocio en el que están en juego mis impuestos y los impuestos de 44 millones de colombianos y en esa medida debía ser benévolo con el cine colombiano. No hay razón para que nosotros estemos pagando para que se hagan las salas, pero no tengamos acceso a ellas para presentar nuestras películas (...) Pues entonces que no tengan ley del cine, que no tengan beneficios por la exhibición de cortometrajes. Por esta exhibición de cortometrajes el Fondo está dejando de recibir 15 millones de dólares, eso es una cosa importante” (Gallego, 2017, pág. 158).

5.3.2 Las películas colombianas y el público

Todo apunta a que, a pesar de los problemas estructurales que le dificultan al espectador nacional su acceso al cine colombiano, los públicos no se sienten atraídos por este, no al menos en la magnitud que se necesita para sostener una producción industrial continuada. La excepción son las películas producidas por Dago García y otras de corte similar (aunque a algunas no les va tan bien) y alguna esporádica producción que logra convocar espectadores.

Por supuesto, no estamos ante una situación nueva. Hemos hecho un amplio recorrido histórico del espectador colombiano de cine para ver cómo solo excepcionalmente acudió masivamente a ver películas colombianas. Al llegar tan tarde la producción nacional de aceptable calidad, el público colombiano se acostumbró a que ir al cine era ir a ver películas venidas de otros países, bien realizadas, que cumplieran su

promesa de hacer pasar un buen rato. La carencia técnica del cine nacional, hasta prácticamente los años noventa, fue un factor determinante para que el espectador eligiera los filmes extranjeros. Se instaló, pues, el prejuicio –aumentado en décadas más recientes con los cortometrajes del sobreprecio– de que el cine colombiano era de mala calidad.

Pero, además de los aspectos técnicos y de mercado, las películas colombianas difícilmente han logrado plantear temas, enfoques, tramas y personajes que despierten afecto o reconocimiento de públicos masivos. Mientras que en países de la región más desarrollados –y por lo tanto más industrializados– como México y Argentina, el cine desempeñó un papel central en la formación de una identidad nacional (García-Canclini, 2001), en Colombia el cine estuvo y está ausente de ese proceso. De modo que el cine mexicano cumplió ese rol –sobre todo en los cuarenta, cincuenta y sesenta–, y creó en el espectador nacional popular un sentido de reconocimiento al ver en pantalla realidades, conflictos y dramas muy similares a los suyos. Quien sí supo desempeñar ese papel fue la televisión.

La televisión y el público colombiano

Ya vimos cómo, durante los años noventa, mientras el cine colombiano estaba prácticamente silenciado, la televisión vivía desde los ochenta sus años dorados, especialmente gracias a la telenovela y su lenguaje de melodrama y también a todo tipo de ficciones televisivas.

Además del reconocimiento en la esfera de lo familiar que ofrece el melodrama, aspecto clave en la masividad de la telenovela, Jesús Martín Barbero (2016) amplía en una entrevista reciente lo que logró la televisión colombiana en esas dos décadas.

Martín-Barbero reconoce que cuando en Colombia se comenzó a hacer televisión, en los años cincuenta, prácticamente aún no se hacía cine. Las primeras ficciones televisivas fueron teleteatro cuyo lenguaje venía del radioteatro. Este esquema de imagen casi fija y diálogos impostados se mantuvo hasta finales de los años setenta. Según su análisis, la influencia de Gabriel García Márquez, su capacidad de imaginar, influyó en escritores y directores de televisión. La ficción que inauguró el cambio fue justamente una adaptación de su obra, *La Mala Hora*, coescrita por Bernardo Romero

Pereiro, que sería uno de los guionistas que más impulsó este cambio del seriado dramatizado y de la telenovela en Colombia (Martín-Barbero, 2016).

En su elogio a uno de los directores más emblemáticos, Pepe Sánchez, Martín-Barbero expresa en qué consistió el cambio de orientación de la ficción televisiva y el porqué de la respuesta entusiasta de las grandes masas de telespectadores.

En Colombia, quien logró meternos en la pantalla tanto al pueblo como a los eruditos fue Pepe Sánchez, y fue en la televisión. Pepe nos trajo el neorrealismo poniendo la cámara en un bus lleno de gente para acercarnos sin retórica a los cuerpos y sus cansancios, a los sudores y los dolores cotidianos del común de la gente. (...) Insisto en recordar a Pepe Sánchez pues, en un país que no había tenido teatro, sino cuando llegaban a Bogotá las compañías hispanoargentinas, y sin un cine nacional que fuera popular, es él quien introduce en la televisión el mundo de vida de la gente, no como tema ni escenografía, sino como historias de vida. Desde la larga comedia de *Don Chinche* (1982-1989) y el neorrealismo a la nuestra con *La historia de Tita* y *La madre* (1998-1999), Pepe Sánchez rompió tanto con las costuras de lo televisible/televisable, como también con las censuras y especialmente las autocensuras que la Iglesia católica había inculcado en la conciencia de la gente de bien impidiendo hacer pública la vida de los de abajo, de la gente del común, pues a ellos había que ocultarlos para que no nos dieran pena [vergüenza]. Y la visibilidad que le otorga a la gente no es empobreciéndola, sino mostrando qué es la pobreza, que no es solo en cuanto ausencia de sino también en cuanto capacidad para... sobrevivir. No para que sintamos compasión, sino para que sepamos en qué país vivimos (Martín-Barbero, 2016, págs. 33-34).

Al entrar en la exploración de formas más realistas de representar la vida de la gente, del colombiano, la televisión encontró en la diversidad regional de Colombia una rica fuente de temas, escenarios e historias con arraigo local que permitían a los colombianos de todas a partes ver e imaginar el país en que vivían. El macondiano caribe colombiano, los llaneros, los cultivos de caña o café o los procesos históricos como la colonización antioqueña (*La Casa de las dos Palmas*) fueron enredados en historias por millones de colombianos. “Lo mejor que hizo la telenovela por este país fue una televisión que supo meter en los relatos al más diverso país y hacer con esos relatos una historia para la gente del común” (Martín-Barbero, 2016, págs. 33-34)

Martín-Barbero elogia también la forma en que la telenovela de esos años pudo recuperar sin exageraciones el sentido del humor colombiano y lo compara con el humor de las comedias “bufas” al estilo Nieto Roa o Dago García, hecho que considera como el cine copiando la mala televisión. En cambio, el mejor ejemplo para Martín-Barbero del cine copiando a la buena televisión es *La Estrategia del Caracol*.

Y ahí vemos cómo se revuelve todo: ya no aprende la telenovela del cine, sino que el cine aprendió de la telenovela. La Estrategia del Caracol logra poner en el lenguaje cinematográfico una historia inverosímil pero maravillosa y encantadoramente colombiana. En ella vimos al mejor país, el de la gente del común con sus marrullerías y su más creativa imaginación ganándole a los ricachones. La creatividad popular que hay en esa película es excepcional. Es como si el país cerrara –en el sentido de completar– el círculo: pues la película está hecha con actores de telenovela que se ponen a hacer cine (Martín-Barbero, 2016, pág. 37).

En este breve recorrido para entender las características que hicieron tan exitosa la ficción televisiva colombiana de los ochenta y noventa, es clave observar que detrás de este fenómeno estuvo un modelo de televisión pionero y excepcional en el contexto latinoamericano.

Germán Rey (Rey, 2016), especialista en televisión y políticas públicas, ofrece un interesante texto que compara las políticas públicas colombianas del cine y de la televisión. Coincide con Martín-Barbero en señalar que el modelo mixto de televisión favoreció la creatividad y la multiplicidad de voces. Este modelo consistía en un sistema de dos frecuencias (canal 7 y canal 9, cadena uno y cadena dos respectivamente) de propiedad del Estado que, en su posición de dueño del espectro electromagnético, concesionaba espacios de media o una hora para que empresas privadas y públicas (como Audiovisuales) –las programadoras– produjeran contenidos televisivos repartidos en franjas incluyendo telenovelas, otras ficciones, noticieros, programas de opinión, etc. Varias programadoras, llegó a haber más de 60, producían sus propias ficciones y por eso la oferta de contenidos fue tan rica y diversa.

Un caso interesante en la década de los ochenta fue *Décimo Grado*, de CENPRO T.V., un programa dramatizado unitario que colonizó una franja que no tenía espectadores, que era el sábado a la 1 p.m. El programa se desarrollaba en un colegio de

clase media, y trataba temas educativos. En un año de emisión, llegó a un rating de 25 puntos, uno de los más altos de su historia, y en 1989 obtuvo el premio Simón Bolívar, en el Festival de Cartagena, como mejor programa de todo tipo. Las historias eran cotidianas y marcaron una generación.

Este modelo duró treinta años hasta que en 1998, el modelo económico neoliberal hizo insostenible una televisión administrada por el Estado y se pasó a un modelo de canales privados. Aunque siguieron los canales públicos –como Señal Colombia, que hoy en día es uno de los mejores canales culturales de América Latina (Rincón, 2018)– y aparecieron los canales regionales, la televisión masiva en Colombia se convirtió en un duopolio de los canales, RCN y Caracol. La edad dorada de la ficción televisiva en Colombia no terminó solo por el hecho de la privatización –de hecho los hitos televisivos continuaron unos años más con producciones como *Yo Soy Betty, la Fea* (1999-2001) de RCN– sino porque algunos años después ambas empresas realizaron alianzas estratégicas con las cadenas hispanas de Estados Unidos Telemundo y Univisión, que exigían ficciones “para todo público”, sin color local, desterritorializadas.

A pesar de que las telenovelas colombianas están hoy lejos de alcanzar el éxito de esos años, sus búsquedas siguen apuntando a temas que suscitan reconocimiento y fascinación popular. Mientras se explota el éxito de las narconovelas, otras buscan referentes masivos en cantantes populares, deportistas famosos, acontecimientos importantes y referencias reconocibles y admiradas por todos. Mientras tanto, se cuentan con los dedos de una mano los largometrajes colombianos que hayan apelado a este tipo de elementos (Zuluaga, 2018).

Observar el fenómeno de la ficción televisiva colombiana de los años ochenta y noventa podría entenderse como una lección para los cineastas y narradores audiovisuales de hoy. Sin pretender sugerir que películas como *La Estrategia del Caracol* son un modelo obligatorio, podemos pensar que la forma en que esa televisión entendió qué tipo de historias y enfoques conectaban con el público colombiano podría dar pistas para entender, y por qué no achicar, la distancia del espectador colombiano con su cine.

Otra importante lección de esta experiencia es que “lo universal” de una historia no tiene nada que ver con la materialidad local en la que esta se desarrolla, teniendo en cuenta el éxito internacional que tuvieron varias telenovelas colombianas de esos años.

El cine colombiano y el público después de la Ley del Cine

En la exploración de los porqués que intentan explicar la parca respuesta del público colombiano a su cine, a pesar del aumento cualitativo y cuantitativo de la producción, hay que ver primero qué películas están produciendo los cineastas colombianos.

Intentaremos, pues, recoger y poner a dialogar los ejes de la discusión que adelantan críticos, especialistas y cineastas en torno al cine que se está haciendo y a las posibles explicaciones entre esas características y la apatía de los espectadores.

Teniendo en cuenta que son pocos los estudios –recientes y no recientes– sobre el público colombiano (varias voces manifiestan esta carencia), en las conclusiones de esta tesis se sugieren algunas líneas de investigación que podrían adelantarse para indagar más profundamente en el fenómeno.

Qué cine se hace

En primer lugar, conviene resaltar –así como lo hacen críticos y voces oficiales– que en consonancia con el principio de no censura (constitucional) que rige al Ministerio de Cultura desde su fundación, las políticas en cinematografía no se orientan hacia ningún tema, enfoque u orientación ideológica en particular. La manifestación de este espíritu es el sistema de convocatorias anuales en las que los jurados vienen de diversos orígenes y especialidades y se renuevan en cada ocasión. Así, “al no contaminarse con la selección de lo que apoya, el Fondo preserva su imagen de ente administrador y tiene cero tolerancia con la politiquería” (de Hoyos, 2013). Sin embargo, cuando analicemos más adelante los cambios de los términos de las convocatorias públicas de proyectos año a año, veremos que la afirmación anterior se relativiza, no porque se busquen temas específicos sino porque la preocupación de la falta de público comenzó a ubicarse en el centro de las preocupaciones del CNACC y Proimagenes.

Cuando analizamos la situación de la exhibición del cine colombiano en salas, vimos que la regla general es que son las películas comerciales de corte cómico popular –la mayoría producidas por Dago García y otras que intentan repetir la fórmula– las que logran los mejores resultados en taquilla –en ocasiones superando el millón de

espectadores– y que cada vez son menos las películas también de corte comercial, pero con búsquedas más cinematográficas y de género, que logran buenos resultados, al menos que les permita recuperar la inversión. En el otro polo, el de las que obtienen pobres resultados –un 43% por debajo de los 10 mil espectadores en los últimos nueve años– se encuentra un buen número de filmes alabados por críticos y merecedores de premios y nominaciones en festivales del mundo de primer nivel.

La tendencia a que crezca esa, podríamos llamar, polarización podría verse representada por otra dicotomía, la del *cine de género/cine de autor* que usan cineastas, analistas, funcionarios y algunos críticos, sin explicar muy bien sus características, ignorando que existen también las películas de autor que se inscriben en las reglas de algún género¹⁹⁹. Tanto se naturalizó esta división que incluso llegó a adoptarse en el lenguaje oficial de Mincultura y Proimágenes.

Esta polarización resuena en una opinión generalizada en el sector de que las *malas* películas –el “daguisismo” (Caicedo, 2015)– obtienen millonarios resultados en taquilla mientras que las *buenas* pasan casi desapercibidas por el público. Excepcionalmente, algún premio importante obtenido en el extranjero puede llevar a un filme a tener más difusión y lograr atraer más espectadores. Un caso emblemático es *El Abrazo de la Serpiente* que, en su estreno, llegó cerca de los 70 mil espectadores –incluso habiendo ya ganado premios en festivales como Cannes, Munich, Sundance o Mar del Plata– y que tras el reestreno motivado por la nominación al Oscar en 2016, alcanzó cerca de 600 mil espectadores. Otras películas que a veces obtienen resultados aceptables en taquilla y que son de un buen nivel cinematográfico son coproducciones en las que Colombia participa con capital y algún talento artístico o técnico pero cuyos roles más importantes los ocupa el país de coproducción (Osorio, 2015)²⁰⁰.

Oswaldo Osorio ofrece un balance del cine que se estaba haciendo en el país hasta 2015, en el marco de las dos tendencias mencionadas. Expresa preocupación porque las películas más taquilleras –que en sus términos llama “comedias populistas de temas ligeros”, son un tercio de la producción. Si se tiene en cuenta que estos filmes hablan

¹⁹⁹ La dicotomía cine de género/ cine de nicho, también mencionada por algunos, tiene más sentido porque se trata de una división según posibilidades de mercado: determina si el filme apunta a un público masivo o solo a un nicho del mercado.

²⁰⁰ En este artículo, Osorio comenta algunos títulos de esta categoría.

predominantemente un lenguaje televisivo, el panorama es preocupante cuando se entiende que el grueso del público se acerca a las salas a ver televisión (de la mala, diría Martín-Barbero) en pantalla grande (Osorio, 2015). Por otro lado, las mejores películas –las que muestran una posición autoral, proponen una reflexión, expresan una idea y una mirada y utilizan creativamente las posibilidades del lenguaje cinematográfico– son apenas un 25% de la producción.

El cine colombiano, entonces, oscila entre estas dos tendencias, separadas por su sistema de producción, las intenciones para con la expresión cinematográfica y la acogida del público. En medio puede haber una serie de películas que consiguen un equilibrio entre esa expresión y el beneplácito del público, lo cual es logrado con mayor facilidad por el cine de género, especialmente el thriller: así se puede constatar en filmes como *Roa* (Andrés Baiz, 2013) o *Amores peligrosos* (Antonio Dorado, 2013) (Osorio, 2015).

Mientras muchos atacan las películas de Dago García, otros las defienden con el argumento de que estas tienen su público (Bahamón, 2015), y de que todo tipo de cine debe coexistir (Aljure, 2017), además, claro, de la cantidad importante de dinero que aportan al FDC (5% de sus ganancias)²⁰¹ (Torres R. A., Entrevista con Rito Torres, 2016). La valoración de este investigador es que más allá de que comedias de este tipo existen en todo el mundo, las colombianas, en su mayoría, adolecen de la capacidad de explotar con más ingenio y habilidad dramática los personajes y las historias que proponen y muestran una pobreza técnica sorprendente. Esta idea es compartida por el periodista y guionista Andrés Burgos, que opina que “falta aún una mayor conexión con el público o un aumento en la calidad narrativa de las películas con vocación netamente comercial” (Burgos, 2015, pág. 23).

Esa idea que expresó Osorio sobre el cine “del medio” es otro término vago que se comienza a repetir en la industria nacional. No son pocos los que invitan a “hacer cine de nivel medio” (Caicedo, 2015) como alternativa al cine televisivo comercial o a las películas de autor que solo despiertan el interés de unos pocos. Osorio define esas dos vertientes como “la comedia que prefigura a ese país que ríe” y “el cine social y

²⁰¹ Sin basarse en una fuente fidedigna –pues, entre otros datos, este investigador tuvo enormes dificultades en conocer el monto del presupuesto de las películas colombianas– un ejercicio matemático basado en información disponible sobre asistencia y presupuesto de las películas de Dago García entre 2015 y 2017 arroja que su aporte directo al FDC (un 5% de sus ganancias) apenas supera el 1% del recaudo anual.

realista” (Osorio, 2015) y señala a Felipe Aljure como el único director que ha podido enlazar ambas dimensiones. Con esta afirmación podemos entender que ese cine “del medio” no se logra a través de recetas creativas sino del logro cinematográfico de integrar historias y personajes atractivos para el público, y que, al mismo tiempo, se ganan un reconocimiento de los espectadores sobre la nación a la que pertenecen y se desarrollen de manera ingeniosa a través de una técnica cinematográfica que muestre una forma expresiva propia, un estilo autoral.

Para otros, como el investigador Enrique Pulecio (Pulecio, 2015), buscar hacer cine “del medio” es buscar en los géneros cinematográficos (thriller, misterio, terror, road movie, etc.) claves que logren reconocimiento en el público e historias atrapantes.

En 2013, Pedro Adrián Zuluaga había identificado que una tendencia de las películas que se filmaron en los primeros años de la Ley del Cine –cuando se vio un boom en la producción con un buen número de filmes exitosos en taquilla y récord histórico en 2006 de 13.9% de participación nacional en esta– mostraba un afán de los cineastas largamente amordazados de expresar todas sus opiniones sin dosificación además de la necesidad de hacer un cine “útil” socialmente. Zuluaga previó, y acertó, que los malos resultados de este cine iban a provocar una reacción que crearía “una excesiva valoración del entretenimiento o una disociación artificial entre posibilidades comerciales y méritos artísticos” (Zuluaga, 2013, pág. 117).

¿Cine violento?

Otro prejuicio que se instaló en los espectadores desde hace décadas, como vimos, es que la mayoría de las películas giran en torno a temas y escenarios violentos, generalmente enmarcados en el conflicto armado colombiano y en el narcotráfico, y que esa era una causa del alejamiento de los espectadores, cansados de tanta guerra. Aunque es un argumento que no se puede descartar y que trataremos luego, Osorio considera que ese prejuicio es un ejemplo de lo poco que conoce el público colombiano el cine colombiano, pues solo una cuarta parte de las películas tratan temas de violencia (Osorio, 2015).

El mismo Osorio y la investigadora Juana Suarez opinan que, por el contrario, el alejamiento del cine colombiano reciente de la dura realidad social colombiana es claro

y que si de hablar sobre la guerra se trata, sobran los temas y las realidades de tan largo conflicto armado que aún no se han tocado.

Es interesante que Colombia tenga una historia de violencia tan larga y sean tan pocas películas en las que se haya tratado con seriedad la dimensión humana, la dimensión trágica, por ejemplo, de la guerrilla. La violencia ha sido carnavalizada como en *Soñar no cuesta nada* o *Golpe de estadio*. Es como si solo nos pudiéramos aproximar a esas películas por medio de la risa, de la burla. Como si tuviéramos miedo de enfrentarla (Suarez, 2010).

Carencias técnicas

Hemos visto que las películas colombianas, en su gran mayoría, estuvieron rezagadas respecto de las nuevas técnicas cinematográficas. La carencia técnica de los filmes nacionales se convirtió en uno de los “sellos” del cine colombiano que alejaron al público.

“Sí, yo creo que ese divorcio del público colombiano con las películas tiene raíces históricas. Desde el comienzo está planteado ese divorcio por el desfase técnico. Estoy de acuerdo. En los años 40 el desfase era de todo, técnica cinematográfica, narración de imagen y sonido. Sí, el público colombiano por esta razón se ha relacionado con el cine colombiano como con un subgénero, un subgénero que eventualmente es sacudido por una película importante que logra cautivar la atención” (Zuluaga, 2018).

Desde finales de los noventa, la calidad de las películas colombianas fue alcanzando un nivel técnico cada vez más profesional (aunque el sonido tardó un poco más) –el consenso es que la superación definitiva de ese escollo se dio después de la Ley del Cine, lo que se ve reflejado en el aumento exponencial de participación en festivales y en la calidad de los técnicos colombianos que son contratados para filmaciones extranjeras–. Sin embargo, no son pocas voces las que califican muy negativamente el nivel del cine colombiano. La ex-directora de la Dirección de Cinematografía, Camila Loboguerrero, califica de *malo* el nivel de productores, guionistas, directores de actores y músicos (Loboguerrero, 2015), mientras que el cineasta e investigador Gabriel Gonzales critica el bajo nivel actoral (González, 2015).

Este investigador, cuya especialidad es el guión cinematográfico, encuentra que el nivel de los guiones en la mayoría de los casos es deficiente y que no está consolidado

ni es valorado el oficio del guionista en la industria. Muchos directores, sin ser guionistas, escriben sus películas y filman guiones que no han madurado, que no han evolucionado a través de sus versiones y reescrituras. En el acto de inauguración de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños –la EICTV– Fernando Birri, su primer director, manifestó en su discurso que el gran escollo del cine latinoamericano era el de la calidad de los guiones y de los actores. Este escollo debe salvarse si se quiere lograr por fin un cine que pudiera competir en calidad con el avasallante cine norteamericano. En Colombia, continúan esas carencias técnicas, en este caso dramáticas.

Una interesante visión que puede dar pistas sobre la carencia técnica dramática la ofrece en 2015 el cineasta español Floreal Peleato, que ha sido jurado en más de una ocasión de las convocatorias del FDC y, por lo tanto, ha leído un buen número de guiones y proyectos. Aunque reconoce que en los últimos quince años el nivel de los guiones ha mejorado, ve claras fallas.

“Observo [en los guiones] una dramaturgia que descansa en la yuxtaposición de escenas más que en su concatenación (...) Sus debilidades son la escasa importancia concedida al sonido y al montaje potencial, aun cuando el guionista no sea el director, el excesivo número de escenas descriptivas o de transición, la prolijidad de los diálogos, algunas veces de corte televisivo, y, por consiguiente la poca presencia de un diálogo oblicuo, indirecto, con subtexto, la convicción subyacente de que la violencia resuelve los conflictos, la propensión a matar a sus personajes, el pesimismo, ciertamente comprensible, pero en algún caso abrumador. Es casi alarmante el porcentaje de guiones que se adhieren a la llamada estructura en tres actos. La mayor carencia estriba en personajes que no cumplen las expectativas dramáticas creadas. Más de una vez tuve la sensación de estar frente a un buen personaje pero que a medida que avanzaba la historia perdía consistencia. Por el contrario, y no deja de ser paradójico, casi contradictorio, suelen ser guiones que rezuman vitalidad y es encomiable. Otra cualidad es la capacidad crítica para hurgar en las heridas si bien casi siempre desde puntos de vista ya conocidos. También quiero destacar cierta habilidad y voluntad de asimilar formas –el cine negro, el thriller, el film social de estilo inglés, la dramaturgia minimalista iraní– para adaptarlas a la realidad colombiana (...) Se encuentran guiones de comedia socarrones y algo paródicos pero hasta la fecha no he leído ninguno de comedia de alto vuelo. Los mayores logros se sitúan más bien en propuestas dramáticas sustentadas por el documental” (Peleato, 2015, pág. 219).

Carencias autorales

Otra arista, identificada por más de una fuente consultada, que atentan contra la conquista del público nacional es la incapacidad de los “autores” del cine de autor de comunicarse con el público. Aunque se entiende que una película de este tipo no busca el público masivo, se critica la arrogancia de muchos cineastas a los que parece no importarles la cercanía con el público, ser legible ante los ojos de los espectadores, intentar atraerlos. Incluso algunos señalan que muchas personas que toman la decisión de hacer una carrera en el cine no aman el cine, no lo conocen, no lo hacen motivados por una necesidad expresiva (Caicedo, 2015; Gallego, 2017).

Aparece entonces el recurrente debate sobre los cineastas que conciben sus obras no pensando en el espectador local sino en los festivales de cine. Aunque los cineastas de este tipo de películas niegan que su búsqueda esté motivada por la posibilidad de un éxito en festivales, lo cierto es que los festivales de cine van creando una estética según sus visiones de lo que debe ser el cine de periferias como la latinoamericana (Zuluaga, 2018). Jaime Tenorio encuentra que el circuito de festivales determine cuál es el tipo de cine que están dispuestos a premiar y la “colonización autoinflingida” de los autores que se prestan a este juego (Tenorio, 2016).

Felipe Aljure se refiere al egoísmo y el desprecio por los espectadores de los cineastas que se mueven en los dos polos señalados y los señala como causas del desamor del espectador colombiano:

“Es natural que el aparato industrial que se incorpora para vencer y quitar las mordazas financieras que históricamente ha tenido el cine y las mordazas tecnológicas que ha tenido el cine pues que también intervenga y quiera una utilidad, quiera una viabilidad para seguir haciendo películas. El problema es que eso se volvió el propósito. Entonces la gente empezó a hacer cine industrial para hacer plata. Y me importa un carajo lo que ese cine le haga al país o lo que comenten... Entonces simplemente el niño tiene diabetes y le gusta el dulce, dele dulce, ¡no, pues se va a morir!, ¡pues que se muera!. Ese es un cine industrial un poco desbordado, eso sería digamos una interpelación en la medida en que no es que no exista ese cine o no merezca existir, pero si se vuelve lo único cuando se hace un cine no es bueno porque se vuelve un cine egoísta, un cine que quiere enriquecer una industria. Y la otra forma de egoísmo es la ególatra: no, pues a mí me importa un carajo, yo miro la hegemonía del circuito de festivales europeos qué

está aplaudiendo, ¡ah! se está vendiendo mucho el cine iraní, entonces yo hago una película que parezca iraní o que parezca francesa, entonces la gente se distrae un poco de la búsqueda de la voz cinematográfica del país y empieza a indagar en intermediarios que generen el aplauso y el reconocimiento. Cuando vuelven a Colombia empiezan a hacer campañas de aclamada en no sé que, ovacionada en no sé qué, pero cuando hacen el tráiler, editado a una velocidad brutal, la gente ve eso y cuando va a ver la película se encuentra con que los *close up* son eternos (...) y empieza a generarse, no en el imaginario del inversionista sino en el del espectador la idea de que lo están engañando, la idea de que el cine colombiano no lo interpreta, la idea de que es un cine egoísta y se genera ese distanciamiento” (Aljure, 2017).

Así, comenzamos a decantar la idea de que uno de los factores que impiden que más películas colombianas logren entusiasmar a los espectadores es la ausencia de narradores –que podría explicarse como un lastre de las eternas carencias técnicas y de la falta de cultura cinematográfica–, de esos autores con vocación por contar historias que, como todo narrador, busquen insistentemente historias que puedan despertar interés, que le hablen a la mayor cantidad de espectadores posibles, que a través de la transmisión de experiencias (Benjamin, 1991) construyan un mundo que interese a los espectadores y les permita un reconocimiento de su propia condición. En diálogo con Pedro Zuluaga se llegó a conclusiones elocuentes.

“Yo creo que aquí ha fallado el cine colombiano en encontrar la construcción de un cine popular. Un cine popular es distinto a un cine comercial. Lo que hacen los norteamericanos con su cine es crear hitos cinematográficos con su propia historia, su pasado nacional, sus propios héroes. Aquí nos hemos quedado en una representación melancólica y obstinada de un país traqueteo [narco] –ahora ya no tanto–. La gente encuentra una repetición obsesiva de algunos temas y no siente que eso lo represente. La dificultad de trabajar sobre los héroes, los héroes positivos, gente que pueda servir de identificación positiva: deportistas, políticos, líderes sociales. No las hay. El cine crea referentes de identificación. Y no hemos sabido crearlos en las películas. La televisión lo ha intentado. (...) Hay mucho más pensamiento sobre público en la televisión (...) Yo creo que es esa es la clave de todo, la empatía y la identificación. [JEA: ¿dirías que hay una escasez de narradores?] Sí, de narradores populares en el sentido más estricto, populares no comerciales, que tengan como esa generosidad de abrazar al público con sus

películas fuera de esos dos extremos: o el hermetismo o la consideración del público como un minusválido mental” (Zuluaga, 2018).

Zuluaga señala el cine de Ciro Guerra (*Los Viajes del Viento, El Abrazo de la serpiente, Pájaros de Verano*) como un modelo de cine que tiene la capacidad de atraer al público por su intento de tratar temas difíciles para el país y de representar regiones y pueblos excluidos desde siempre de los relatos del cine colombiano. Antes de Guerra, considera que Víctor Gaviria (*Rodrigo D, No Futuro, La Vendedora de Rosas*) ha sido por muchos años el único cineasta que ha podido ofrecer otras visiones sobre los terribles problemas del país con un lenguaje popular, respetando al espectador mientras logra seducirlo.

Por ejemplo, *La Vendedora de Rosas*, es una película muy popular. Es el modelo de película popular. Una película importante, masiva, que trabaja un tema muy sensible pero rodeado de mucha afectividad. Películas así son películas donde hay una política del afecto. El afecto de Leydi por sus amigas. Es una política que uno no parece estar viendo pero sí lo está viendo: una niña y sus amigas que buscan lo mismo que uno busca, cariño, familia, un lugar en el mundo. Es el modelo de película que acompaña a los personajes con gran empatía (Zuluaga, 2018).

Dime cómo es su cine y te diré cómo es el país

Muchos problemas del cine colombiano que hemos abordado a lo largo de este texto seguramente son similares a los que sufren las cinematografías de un otros países latinoamericanos con similares tamaños de mercado y carencias históricas. Incluso, las cinematografías más fuertes de la región luchan por ganar espacios ante la máquina del cine norteamericano. Pero también podrían hallarse características propias de la cinematografía colombiana por su condición de ser un país en guerra casi permanente.

Se han recogido reflexiones que relacionan el sino violento y de polarización de Colombia con los problemas de la relación del cine colombiano con el espectador, intentando explicar ese desencuentro. Se puede entender que un pueblo afectado por la violencia prolongada establece relaciones distorsionadas con las representaciones de la barbarie o de la pobreza que vive. La polarización actual de Colombia podría ser observada también mediante el filtro de la polarización observada en la producción colombiana de cine descrita antes: el lenguaje de la risa fácil y la repetición de lo conocido es lo que funciona mientras que la reflexión sobre la propia realidad no le

importa a casi nadie. Recordemos que entre 2002 y 2010, durante el gobierno de derecha de Uribe, se impuso la idea de negar el conflicto armado y que en 2016 la participación electoral en el plebiscito que decidía el fin de una guerra de 50 años fue apenas del 34,7%.

“El cine colombiano reciente es, entonces, un escenario privilegiado de contienda ideológica (...) Buena parte de los directores que han realizado películas en el periodo que cubre la ley de cine se encuentran trabajando en el centro de una paradoja. Sus agendas ideológicas pretenden ser de izquierda: preocupación por la memoria, búsqueda de relevancia social, buena conciencia, confianza en el carácter reproductor y/o referencial del cine con respecto a la realidad. Mientras las mayorías ciudadanas, probablemente sin saberlo, son partidarias de una agenda reaccionaria: búsqueda de evasión y entretenimiento, maniqueísmo, necesidad de eliminar simbólicamente al otro (Zuluaga, 2010).

Así, el espectador colombiano de cine podría estarse formando como un espectador que no le gusta verse a sí mismo, que prefiere alejarse del conflicto (¿del conflicto dramático?), que prefiere negar su realidad²⁰².

La productora de las películas de Ciro Guerra (y codirectora de la última), Cristina Gallego, llega a similares conclusiones:

Siento que no nos damos cuenta de la falta que hace el cine hasta que vemos todas las cosas que no se han dicho, todas las cosas que no se han contado, es como si uno siempre estuviera ciego, con los ojos tapados y aprendiera a moverse de otra manera, y cuando aprendes a ver te das cuenta de que hay muchas cosas que no has visto, que no has conocido, que no has investigado. Somos una sociedad que no se quiere mirar al espejo. Que no quiere verse a sí misma, que no quiere ver al otro en la diferencia, que no quiere saber de dónde viene. Creo que todo eso está relacionado con que no tengamos una historia cinematográfica que nos permita vernos. Obviamente, creo que el cine es fundamental en el crecimiento de una sociedad (Gallego, 2017, pág. 157).

La pregunta acerca de si el cine que habla sobre la violencia ha generado animadversión de los espectadores está lejos de resolverse. Por un lado, ese cine no es

²⁰² Colombia aparece cada año en los primeros lugares de las listas que supuestamente sondean cuáles son las naciones más felices del mundo. Ver <https://www.infobae.com/america/america-latina/2018/01/07/estos-son-los-paises-mas-felices-del-mundo-tres-latinoamericanos-entre-los-primeros-diez/>

tan abundante como se pretende hacer creer y por el otro, son pocas las películas que abordan la violencia colombiana que realmente propician una reflexión de la condición violenta del país, una forma de construir el *pathos* en *ethos* (Didi-Huberman, 2008). Ya vimos cómo a este cine se le critica por acercarse de modo ligero al fenómeno. Zuluaga reflexiona sobre esto y va más allá, al afirmar que las películas que se filman sobre la violencia son afines a intereses del poder que quieren mantener, lo que él llama “la narrativa del desastre”:

“Yo creo que el cine que se presume crítico está afirmando los mismos poderes de siempre. Las películas que sobreexponen la violencia, que sobreexponen la hecatombe social colombiana son muy afines al poder. Es la misma noción de crítica y poder. La misma noción de desastre que al poder le conviene mantener. Ese cine en buena medida le ha hecho el juego a esos poderes que les interesa pensar al país en esos términos, un país en guerra, llevado. Esto es utilizable políticamente. La visión que tiene el pueblo del país es una visión muy parecida a la que puede tener un noticiero del medio día: las narrativas del desastre. Esas narrativas del desastre de las que se abusa y que tienen de todo menos de críticas. Creo que tiene que pensarse por qué pasó todo esto. Y si esta es una de las razones de que se mantenga el divorcio con el público, que la gente no quiera ver las narrativas del desastre repetidas en el cine, aunque las narrativas de los noticieros muestran el mundo en blanco y negro, en buenos y malos. Y eso, en cine, es muy sofisticado y ya la gente tampoco lo quiere ver por eso” (Zuluaga, 2018).

A pesar de las conclusiones que ya van decantando, es necesario hacer la salvedad de que, si bien cuando se habla del público se refiere al público masivo, esta expresión totalizadora borra matices y diferencias que complejizan un análisis general. En este sentido, por ejemplo, Pedro Zuluaga señala que ese prejuicio del público colombiano sobre su cine en realidad obedece a una actitud del público ciudadano, al que califica de mezquino, acomplexado y prevenido. Según su experiencia, la forma en que se recibe el cine nacional en los pueblos y las pequeñas ciudades –mediante festivales o muestras– es más desprevenida y desprejuiciada (2018). Posiblemente esta diferencia tiene que ver con esas dos dimensiones tan diferentes de Colombia –la rural y la urbana– que han vivido la realidad de la guerra de maneras muy diferentes.

5.4 Cómo conquistar al espectador, cómo corregir el rumbo

Hasta este punto, hemos reflexionado sobre cómo ha sido el impacto de las nuevas políticas en cinematografía que pretendieron producir un cambio en el *dispositivo Cine Colombiano* y cuáles son los problemas que persisten e impiden un desarrollo armónico y creciente de la producción nacional. Ahora, es momento de ver cuáles son las reacciones frente a lo que ha pasado y las propuestas y perspectivas. Este cúmulo de correcciones de rumbo, encuentros, opiniones y propuestas son parte de la lucha por la conquista del público –la eterna búsqueda del cine colombiano– en un contexto en el que el cine que se está consumiendo es el de “la experiencia lúdica y el entretenimiento” (Tenorio, 2016).

Además de las tímidas correcciones regulatorias a la distribución y la exhibición realizadas por las autoridades cinematográficas –revisadas en la primera parte de este capítulo– analizaremos las variaciones año a año de los términos de las convocatorias públicas para entregar los estímulos económicos del FDC. Así, interpretaremos por qué se han dado esos cambios y qué intentan corregir o mejorar en la manera en que se asignan recursos para la producción y otras áreas. Además, recogeremos las propuestas del sector respecto al tema del público y de las posibles mejoras de las políticas. Por último, abriremos el panorama a los desafíos en materia de circulación y consumo que se prevén para el cine colombiano.

5.4.1 Preocupación estatal por el público

Antes de analizar las convocatorias, vale detenerse en la discusión de si Proimagenes, el CNACC y el Ministerio de Cultura deben preocuparse por la baja respuesta del público a la mayoría de las películas nacionales. Si se supone que la razón de ser de las nuevas políticas culturales y cinematográficas se sustenta en la preservación de la identidad cultural ¿es oficio de las autoridades desarrollar estrategias para atraer más público al cine colombiano?

Aunque el espíritu que rige las convocatorias es el de la libre competencia y la no predilección por ciertos temas o proyectos –lo que supuestamente se garantiza con la imparcialidad y diversidad de los jurados– se observa en los cambios de las

convocatorias intentos por promover películas atractivas para un mayor número de espectadores.

La discusión sobre si los entes estatales culturales deben inquietarse por la baja asistencia al cine colombiano recuerda cuando FOCINE era blanco de ataques por los bajos resultados de sus películas. Podría decirse que hoy en día la discusión está zanjada porque se entiende que la razón de ser de las políticas de estímulo al cine es la necesidad y el mandato de preservar sectores culturales importantes por su incidencia en la identidad nacional entendiendo que, para garantizar una producción continuada, se necesita una dinámica industrial. Sin embargo, sigue habiendo quienes opinan que el CNACC y el FDC deben darle menos apoyo a las películas que nadie ve (Luzardo, 2015).

Felipe Aljure considera que el éxito de las acciones de los entes oficiales para el estímulo del cine colombiano no debería ser medido por la cantidad de espectadores que asisten a las salas, pero entiende que quienes están en las sillas directivas, como la ministra de Cultura por ejemplo, tiene que mostrar resultados frente a ministros de otros sectores que –en un país lleno de carencias como Colombia– siempre adolecen de recursos. Aun cuando parte del dinero viene del fondo parafiscal, hay un flujo de recursos públicos –las deducciones tributarias– que sí impactan el erario público (Aljure, 2017).

Para Marina Arango, funcionaria del Ministerio de Cultura, es muy importante medir la respuesta del público a las películas que se van estrenando pues una misión de ese ministerio es construir la relación entre el cine colombiano y el espectador colombiano, y en ese sentido se justifican las acciones que se realicen –dentro de lo que permita el rol del Estado en una economía de mercado– (Arango, 2017). En cambio, Pedro Zuluaga encuentra que esta preocupación por el público viene más del sector – que tiene varios representantes en el CNACC– que de Proimagenes (Zuluaga, 2018).

Sabiendo que siempre existe el debate por los resultados de asistencia en salas de las películas colombianas, los entes reguladores del cine –CNACC, Proimagenes, Mincultura– se esfuerzan por hacer visibles las otras formas en que se pueden medir los éxitos de las políticas, principalmente destacando la presencia del cine colombiano en festivales, muestras y mercados alrededor del mundo. En sus páginas web, anuarios,

discursos, documentos y en las cartillas de presentación de las convocatorias anuales, abundan los elogios al cine colombiano por su presencia internacional.

5.4.2 Las convocatorias

Las convocatorias públicas por concurso, junto a los estímulos automáticos, son las formas en que se otorgan los dineros del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico a los agentes de la industria. Recordemos que la Ley del Cine obliga a que mínimo el 70% del dinero del Fondo de cada año se destine a la producción de proyectos. El resto usualmente va a otras categorías y estímulos automáticos relacionados con la distribución, exhibición, participación internacional, circulación, promoción y al funcionamiento de Proimagenes. En los últimos años, se calcula que entre un 35% y un 50% de los proyectos estrenados han ganado alguna categoría de las convocatorias por concurso mientras que prácticamente todos los filmes que se estrenan reciben algún dinero del FDC por estímulos automáticos, como por ejemplo el dinero que se entrega para promoción a cualquier largometraje que se vaya a estrenar en salas. Recordemos que, si bien los dineros del FDC entregados por concurso son una fuente importante de financiación en la nueva configuración del *dispositivo Cine Colombiano*, prácticamente ninguna película puede obtener toda su financiación de él.

En base a los montos señalados en la Tabla 2, la Tabla 13 muestra la proporción de los dineros que entrega el FDC por concurso y por estímulos automáticos. Se aprecia que los montos por estímulo automático han ido creciendo en relación con los concursos.

Tabla 14. Relación entre estímulos por concurso y estímulos automáticos entregados por el FDC

Año	Por concurso	Por estímulos automáticos	Año	Por concurso	Por estímulos automáticos
2004	82,6%	17,4%	2012	76,3%	23,7%
2005	86,6%	13,1%	2013	80,1%	19,9%
2006	81,6%	18,4%	2014	17,1%	22,9%
2007	81%	19%	2015	71,9%	28,1%
2008	81,1%	18,9%	2016	75,7%	24,3%
2009	81%	19%	2017	69,9%	30,1%
2010	85,9%	14,1%			
2011	79,5%	20,5%			

Por mandato de la Ley del Cine, el CNACC define cada año los términos de las convocatorias públicas y de los estímulos automáticos del año siguiente. Las convocatorias manejan categorías, premios y montos que van cambiando cada año según las evaluaciones que hace el CNACC de los resultados de años anteriores y de las necesidades y demandas del sector. Contrario a los estímulos automáticos, las convocatorias por concurso entran en un proceso de evaluación que dura algunos meses hasta que se anuncian los ganadores en un evento que tiene cada vez más relevancia y trascendencia en el ámbito del cine colombiano. Tanto los dineros entregados por concurso como los otorgados por estímulo automático son de carácter no reembolsable. También es importante aclarar que todo proyecto cinematográfico que pretenda participar de las convocatorias por concurso, acceder a los estímulos automáticos y recibir inversiones o donaciones de actores privados que buscan deducciones tributarias deben obtener primero el certificado de reconocimiento de proyecto nacional que expide el Ministerio de Cultura, que se encarga de ver que cada proyecto cumpla las reglas de participación económica, artística y técnica –según el tipo de proyecto– que exige la ley.

Algunos han calificado la dinámica de cambios en las convocatorias públicas del FDC como un sistema de *ensayo y error*, pero mientras unos señalan esto como un acierto teniendo en cuenta lo incipiente de la cinematografía colombiana (Zuluaga, 2018), otros interpretan este método como un síntoma de la poca claridad de lo que buscan los entes oficiales (Pulecio, 2015). En algunos casos, es poco el tiempo que da el CNACC para evaluar si los cambios que introducen en las convocatorias anuales surtieron los resultados esperados. Por eso, prestaremos atención a la aparición en 2014 del Estímulo Integral, que generó una discusión que aún no cesa.

A continuación, presentamos un resumen de las convocatorias del FDC –desde su primer año, 2004, hasta 2018– intentando condensar las categorías y aspectos más importantes y resaltando los cambios más significativos que se fueron introduciendo. Una descripción completa y exhaustiva se encuentra en el Anexo 12.

2004

Al ser la primera vez, se dividió en dos convocatorias por concurso en el año. La primera se concentró en categorías para ayudar a terminar películas que venían

estancadas y en iniciar el estímulo a la producción. Las modalidades fueron: Finalización de Largometrajes, Promoción de Largometrajes Terminados y Proyectos de Desarrollo para Largometraje.

La segunda convocatoria se centró en la realización de documentales –con el propósito de reconocer el valor y la importancia del documental en el país–, la realización de cortometrajes (finalizados en copia en 35mm) y la formación de públicos (a través de proyectos de exhibición y programación de películas de alta calidad con buena pedagogía. También se convocan estudios de públicos, impacto social y cultural).

2005

A partir de este año, se establecen los estímulos automáticos, consolidando así el propósito de que las películas colombianas sean competitivas en mercados y públicos a nivel nacional e internacional. El CNACC establece cada año la lista de festivales, encuentros y talleres de formación en la que se define la participación internacional. Por primera vez, se ofrece un estímulo (automático) a proyectos para distribución y promoción de películas, producidas en los dos años anteriores, en mercados internacionales. Aparecen también estímulos por concurso de formación dirigidos a exhibidores y otros que realicen proyecciones públicas y permanentes con objetivo de sensibilizar públicos para consumo activo de obras audiovisuales.

Modalidades de los estímulos por concurso: desarrollo de guiones; desarrollo de largometrajes; producción de largometrajes; postproducción de largometrajes (rodaje terminado, primer corte de edición y no haber llegado a copia final en 35mm); realización de documentales; realización de cortometrajes (copia final en Betacam Digital NTSC); formación de públicos (dirigidos a exhibidores u otros que realicen proyecciones públicas y permanentes).

Modalidades de estímulos automáticos: participación internacional en tres categorías (de películas en festivales, de proyectos de largometraje en encuentros, en talleres de formación y asesoría de proyectos) y estímulos a distribuidores.

2006

Se prioriza una política de estímulos que incentive de manera *integral* todas las fases de las películas. Se establece *por primera vez* la modalidad automática “Promoción de

largometrajes para su estreno en territorio nacional”. Los estímulos en participación internacional son reembolsos de costos de rubros establecidos en la convocatoria.

Se dice que a partir de ese año se fortalecerá la educación profesional (laboratorios de guion, eventos internacionales de formación), pero realmente en este año solamente se convoca para Formación de Públicos en tres categorías distintas conservando el mismo monto del 2005.

Se define el fomento a la conservación y preservación del patrimonio (2.200 millones –casi un millón de dólares a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC) y se establece que el FDC hará desembolsos para la protección a propiedad intelectual (lucha antipiratería), una exigencia que vendría directamente de la MPAA (Zuluaga, 2018).

Además de los estímulos automáticos por participación en festivales seleccionados, una categoría otorga premios por nominaciones de los premios Oscar, Goya y Ariel.

Modalidades de los estímulos por concurso: desarrollo de guiones (se debe presentar escaleta); producción de largometrajes (de producción o coproducción nacional que no hayan iniciado rodaje); posproducción de largometrajes (copia final en formato de 35mm, que para ese año seguía siendo el formato de exhibición predominantes); realización de documentales (máster final en Betacam Digital); realización de cortometrajes; formación de públicos (tres categorías: de carácter permanente, de carácter ocasional y a través de medios masivos de comunicación).

Modalidades de Estímulos automáticos: promoción de largometrajes para su estreno en salas en territorio nacional (que ya tengan copia final en 35mm); participación internacional de películas en festivales y premios (festivales seleccionados y nominación a Oscar, Goya o Ariel); participación internacional de proyectos de largometraje en encuentros (reembolsos); participación internacional en talleres de formación y asesoría de proyectos (reembolsos).

2007

La presentación de la convocatoria de este año expresa la búsqueda de un equilibrio entre un cine de autor –en el que prevalece el diálogo ético de las visiones de mundo y se hacen apuestas estéticas más arriesgadas– y un cine de productor, que se encamina a la alta calidad en la producción y a buenos resultados comerciales. A su vez, defiende el

equilibrio en la formación de los jurados evaluadores –expertos nacionales e internacionales– para “conjuguar una visión que guarde distancia con nuestro medio, que permita ciertos niveles de objetividad y otra que nos acerque a nuestras realidades” (Mincultura, 2007). Este criterio de selección de jurados se mantiene hasta el presente. Por último, destaca que se ofrecen estímulos a cineastas experimentados y a jóvenes principiantes.

Se ofrecen estímulos a tres categorías de formación: dos para formación de públicos (exhibición y apreciación) y entra *por primera vez* la formación especializada en el área cinematográfica.

Modalidades de Estímulos por concurso: Desarrollo de guiones; Producción de largometrajes; Posproducción de largometrajes; Realización Documentales; Realización Cortometrajes (copia final en Digibeta); y proyectos de Formación (ya no es solo formación de públicos).

Esa categoría de Formación maneja tres categorías muy diferentes: Exhibición de carácter permanente (proyectos de exhibición que incluyan actividades con fines culturales y educativos presentados por personas jurídicas sin ánimo de lucro. Se entiende por exhibición permanente de una vez cada ocho días durante al menos un año); para la apreciación cinematográfica; y Formación Especializada para el sector cinematográfico (*por primera vez*. Proyectos de diplomado o módulos de posgrado (120 horas) presentados por entidades colombianas académicas certificadas: guion, producción, promoción, nuevas tecnologías, artística y técnica).

Modalidades de Estímulos automáticos: promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional; participación internacional de películas en festivales y premios; de proyectos de largometraje en encuentro; y participación en talleres de formación y asesoría de proyectos.

2008

La siguiente afirmación de esta convocatoria expresa el propósito central de las políticas públicas en estos años: “El reto sigue siendo consolidar una cinematografía propia y sostenible en la que logremos películas de gran valor técnico y artístico, que continúen recibiendo reconocimientos nacionales o internacionales” (Mincultura, 2008).

La presentación oficial destaca que el documental comienza a consolidarse como un género de un importante desarrollo, que llega a algunas audiencias y que obtiene figuración internacional. También resalta el hecho de que el cine colombiano haya sido invitado a la sección oficial *Todos los cines del mundo* del Festival de Cannes de 2007. Es para las autoridades del cine prueba de que “la Ley de Cine y la apropiación que el sector ha ido haciendo de ella se han convertido en un mecanismo de utilidad para la producción y la promoción internacional” (Mincultura, 2008).

La modalidad desarrollo de largometrajes se vuelve a abrir y se otorgan estímulos adicionales a proyectos que fueron preseleccionados y que el comité evaluador consideró que requerían apoyo en las actividades de esa categoría. *No se convocó a ninguna modalidad de formación de públicos*, categoría que apenas llevaba tres años en ejecución y que no volverá a aparecer sino hasta 2014. Se continúa apoyando la salvaguardia del patrimonio audiovisual a través de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano; se invierte en estrategias antipiratería y en el Sistema de Información y Registro Cinematográfico, SIREC, cuya creación fue ordenada por la Ley del Cine y es la primera acción oficial importante por establecer un sistema oficial de registro actualizado y confiable de la industria cinematográfica nacional.

Modalidades de Estímulos por concurso: Escritura de guión o investigación documental (dos categorías: para largometraje de ficción y para Investigación para largometraje documental); Producción de largometrajes (producción nacional o coproducción, copia final en formato de 35mm, puede ser ficción, documental o animación) y Desarrollo de largometrajes; Posproducción de largometrajes; Realización Documentales (de duración mínima 52 min., con calidad de emisión); Realización Cortometrajes (ficción, documental, animación).

Modalidades de Estímulos Automáticos:

- Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional: largos de producción o coproducción nacional, con copia final en 35 mm para su estreno en salas. El estímulo debe ser invertido en pauta tv, prensa, radio, impresión afiches, copias en 35 mm del largo y el tráiler.
- Participación Internacional. Son tres categorías: a) Participación de películas en festivales y premios en el que se pagan facturas de traducciones, material

promocional, tiquetes; b) participación de proyectos de largometraje en encuentros; c) participación en mercados cinematográficos (*por primera vez*).

2009

Para la categoría de formación solo se convoca la modalidad Formación Especializada en Cinematografía.

Modalidades de Estímulos por Concurso. Escritura de guion o investigación documental; Producción de largometrajes (Producción de largometrajes y Producción de largometrajes para *terminar en digital*); Posproducción de largometrajes; Realización Documentales (aún formatos Tv); Realización Cortometrajes (todavía copia final en Digibeta o en cine); Formación especializada para el sector cinematográfico (diplomados y posgrados).

Modalidades de Estímulos automáticos:

- Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional: Largos de producción o coproducción nacional con copia final en 35 mm (Monto: USD 460 mil; USD 18 mil por proyecto). Para producción nacional: \$600 (0.3 dólares) por cada espectador que asista a la exhibición durante los tres primeros meses después del estreno. Para coproducción es lo mismo pero en forma proporcional al porcentaje de la participación colombiana.
- Participación Internacional (USD 140 mil en total): de películas en festivales y premios; de proyectos de largometraje en encuentros; en talleres de formación y asesoría de proyectos; en mercados cinematográficos.

2010

Se reafirma la modalidad Producción de largometrajes *para terminar en digital*, con “el propósito de apoyar autores de obras cinematográficas que deseen realizar largometrajes desde una perspectiva personal; obras que, por sus características narrativas y estéticas, por su interés artístico y cultural, están dirigidas a un público específico. Son bienvenidas las iniciativas que exploren la expresión audiovisual con efectividad en el manejo de los recursos” (Mincultura, 2010). Así pues, se vincula lo digital con la libertad de exploración artística –suponemos que debido a que en esos años filmar en digital era más barato– mezclando de una manera poco clara y superficial

el “interés artístico y cultural” con la “perspectiva personal” y el interés de un “público específico”.

La modalidad de Formación Especializada dobló el monto del estímulo y aumentó sus exigencias académicas. Aparece por *primera vez el género de animación* dentro de las modalidades para la realización de cortometrajes.

Modalidades de Estímulos por concurso: Escritura de guion o investigación documental; Producción de largometrajes; Posproducción de largometrajes; Realización de Documentales (Hasta USD 31 mil por proyecto. Los proyectos beneficiarios de esta modalidad recibirán un acompañamiento de un productor y un montajista experto nacional o internacional); Realización Cortometrajes (ficción o documental o animación); Formación especializada para el sector cinematográfico (ahora USD 21 mil por proyecto que debe incluir la participación de al menos un docente internacional y tener como mínimo 120 horas de duración).

Modalidades de Estímulos automáticos:

- *Promoción de largometrajes:* Estreno en salas con copia final en 35mm. Esta modalidad otorga estímulos hasta de USD 84 mil por proyecto, discriminados así: USD 42 mil mediante el reembolso del 50% sobre el valor de las facturas presentadas de los costos elegibles para esta modalidad y USD 42 mil en estímulos por taquilla.
- *Participación Internacional:* a) De películas en festivales y Premios. USD 5.200 por proyecto. Se ofrecen además estímulos hasta de USD 21 mil por largometraje colombiano de ficción o documental nominado oficialmente a los Oscar en la categoría de mejor película extranjera. Y USD 5.200 por largometraje colombiano de ficción o documental nominado oficialmente por la academia de Goya o Ariel en la categoría de mejor película extranjera; b) de proyectos en encuentros. USD 1.500 por proyecto; c) En talleres de formación y asesoría de proyectos. USD 1.000 por proyecto; d) En mercados cinematográficos.

2011

A partir de este año se organiza la convocatoria en cuatro modalidades básicas atendiendo a los géneros de Ficción, Documental y *Animación (por primera vez como categoría aparte)* y la de Formación. Dentro de ellas se organizan las categorías

correspondientes a largometrajes o cortometrajes, escrituras, realización, desarrollo, etc. *Por primera vez* está la categoría de *Promoción y distribución del documental*.

La modalidad Formación mantuvo el monto y las exigencias del 2010. La solicitud de copias finales en digital para la categoría más experimental de producción de largometrajes no continúa en esta convocatoria.

Modalidades de Estímulos por concurso:

- *Ficción*: Escritura de guion; Desarrollo y Producción de largometrajes (copia final en 35mm); Posproducción de largometrajes; Realización Cortometrajes.
- *Documental*: Escritura proyecto; Realización largometrajes; Realización documentales 52 min (para emisión en TV); Realización cortometrajes; Promoción y distribución documentales (*por primera vez*).
- *Animación*: Desarrollo largometraje; Producción largometrajes; Realización cortometrajes.
- *Formación*: Formación especializada para el sector cinematográfico.

Modalidades de Estímulos Automáticos:

- *Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional*: Estímulos hasta de USD 100 mil por proyecto (primer pago de USD 65 mil por proyecto, mediante el reembolso del 50% sobre el valor de las facturas o cuentas de cobro; un segundo pago de USD 43 mil por proyecto que es un estímulo por taquilla para las producciones o coproducciones colombianas de largometraje (1 dólar por espectador durante los tres primeros meses de exhibición).
- *Participación Internacional*: de películas en festivales; de películas en premios cinematográficos; de proyectos de largometraje en desarrollo de encuentros, en mercados cinematográficos internacionales; en talleres de formación y asesoría de proyectos.

2012

El regreso de la categoría de largometrajes con *finalización en digital* se justifica – nuevamente– en la necesidad de que se explore la expresión audiovisual con efectividad en el manejo de recursos y de que haya nuevos talentos que desde una perspectiva personal *renueven la narrativa y la estética*. Los proyectos beneficiarios de escritura recibirán, a partir de este año y en adelante, una *tutoría* de escritura de guión con un

experto nacional o internacional a través de *un laboratorio de trabajo entre guionistas y tutores* y seguimiento por internet.

Tanto en la categoría 1 de producción de largometrajes como en la categoría 2, finalización digital, se pide el uso de tecnologías digitales aunque se siguen permitiendo la copia final en 35 mm y libertad en el formato de rodaje. La copia final puede ser también en DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives). En los estímulos automáticos ahora se separan en categorías diferentes la participación en eventos internacionales de los premios.

Respecto a formación, se exploran nuevas formas de apoyo a la profesionalización del sector a través de alianzas como el convenio con Colfuturo²⁰³.

Modalidades de Estímulos por concurso:

- *Ficción*: Escritura de guion para largometraje; Producción de largometrajes (dos tipos: finalización en 35mm y finalización en DCP); Posproducción de largometrajes (copia final en 35mm); Realización Cortometrajes (copia final en 35mm o HD Cam; USD 28 mil por proyecto).
- *Documental*: Escritura proyecto largometraje (con tutoría de un experto, para proyectos documentales que ya estén en etapa de investigación para desarrollar tratamiento y estructura); Realización largometrajes (copia final en DCP); Realización cortometrajes; Promoción y distribución documentales (proyectos de distribución y exhibición de documentales de producción o coproducción nacional).
- *Animación*: Desarrollo largometraje (reescritura del guión literario, el diseño de todos los personajes, fondos, objetos y en general del universo visual de la película, realización del storyboard y de un teaser de tres minutos, elaboración del presupuesto total del largometraje, del plan de financiación, la búsqueda de recursos y la formulación del plan de distribución y recuperación del proyecto); Producción largometrajes (copia final en 35mm o DCP); Realización cortometrajes.
- *Formación*: Formación especializada. Idénticas las condiciones de convocatorias anteriores.

Modalidades de Estímulos automáticos:

²⁰³ Entidad que otorga créditos-beca para colombianos que quieran realizar estudios de maestría o doctorado en el exterior. La alianza permite beneficiar a estudiantes que quieran realizar estudios sobre cine, condonando un porcentaje de la deuda.

- Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional
- Participación Internacional: de películas en festivales; de películas en premios cinematográficos (esta categoría es ahora independiente); de proyectos de largometraje en desarrollo de encuentros; en mercados cinematográficos internacionales; en talleres de formación y asesoría de proyectos (*primera vez de esta posibilidad*).

2013

No se elaboró discurso de presentación este año, pero sí hay cambios. Uno importante es la adición de dos nuevas categorías en producción de largometrajes: la categoría 2 pide proyectos de largometraje en los que la productora nacional sea el coproductor minoritario mientras que una productora extranjera sea el mayoritario. Para la categoría 3 –orientada a proyectos más pequeños a través de requisitos y definiciones extrañas y difusas– se piden proyectos que exploren alternativas de producción o proyectos cuyas características artísticas permitan una plena realización, con economía de recursos, o que exploren la expresión audiovisual, renovando la narrativa y la estética; o –esta es la más ‘extraña’– proyectos, entre otras opciones, que estén avalados por universidades o entidades regionales.

Se ampliaron los propósitos de promoción y exhibición de documentales buscando que los documentales no sólo se muestren en las ventanas tradicionales de exhibición. Se buscan propuestas de distribución a través de nuevas plataformas, “que busquen cautivar nuevos públicos en concordancia con los nuevos hábitos de consumo” (Mincultura, 2013), que promuevan paquetes de películas documentales para llegar a diferentes públicos mediante negociaciones con televisiones, colegios, universidades, entre otras ideas.

Otro cambio importante está en la modalidad de Estímulos Automáticos, en la categoría de Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional. Este estímulo ha tenido dos opciones: a. desembolso por facturas y b. desembolso por espectador. Ahora el productor concursante deberá escoger una de las dos opciones de acuerdo con su película y con su plan de promoción.

Modalidades de Estímulos por concurso:

- *Ficción*: escritura de guion para largometraje; producción de largometrajes (Categoría 1: producción nacional o coproducción mayoritaria; copia final en 35mm o DCP; USD 374 mil por proyecto. Categoría 2: coproducción minoritaria; USD 107 mil. Categoría 3: producción o coproducción nacional que propongan innovación en producción, economía de recursos y expresión audiovisual y/o tengan apoyo de universidades o entes regionales. USD187 mil); Posproducción de largometrajes; Realización Cortometrajes.
- *Documental*: escritura proyecto largometraje; realización largometrajes; realización cortometrajes; promoción y distribución documentales (El proyecto deberá contener mínimo cuatro títulos. Se buscan propuestas que exploren formas de distribución y exhibición de documentales en distintas ventanas).
- *Animación*: desarrollo largometrajes (conjunto de actividades previas a la preproducción de la obra); Producción largometrajes; Realización de cortometrajes.
- *Formación*: Formación especializada para el sector cinematográfico (Diplomado o módulo de posgrado de instituciones acreditadas. Un profesor internacional. 120 horas de duración).

Modalidades de Estímulos automáticos:

- *Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional (Modalidad modificada)*. Este estímulo tiene dos opciones para escoger: a. Desembolso por facturas (hasta USD 37 mil por proyecto), b. Desembolso por espectador (hasta USD 117 mil a USD 1,2 por espectador). Esta categoría dobló el monto de premios del año anterior.
- *Participación Internacional*: de películas en festivales (USD 8 mil por participación de largos en festivales de 1ª categoría y USD 4 mil para el resto de festivales aprobados por CNACC); de películas en premios cinematográficos (USD 43 mil por nominación al Oscar y USD 8 mil por nominación a Goya o Ariel. Rubros: materiales promocionales, traducciones, subtítulo, pauta, copias película, multicopiado diferentes formatos, tiquetes, transporte copias, alojamiento, relacionista público); de proyectos de largometraje en desarrollo de encuentros (USD 2600); en mercados cinematográficos internacionales (USD 2100); en talleres de formación y asesoría de proyectos.

2014

Esta convocatoria tiene grandes cambios. El más notorio y controvertido es que *nace el Estímulo Integral a la Producción y Promoción de Películas*. El objetivo del estímulo es propender por la calidad del diseño de todas las etapas de la producción, desde el desarrollo hasta el estreno en salas de cine a nivel nacional y la promoción de la película en eventos internacionales, permitiendo que el productor realice una planeación global e integral desde el diseño del proyecto. Dos películas se repartieron en partes iguales los USD 1,900.000 del Estímulo Integral: *Pájaros de verano* y *Buenaventura mon amour*²⁰⁴.

El Estímulo Integral disminuyó notablemente el número de proyectos de ficción seleccionados porque se redujeron los montos asignados a las categorías de ficción: USD 1,625.000 para toda la modalidad Ficción, es decir, USD 825 mil menos que en el 2013.

También *se replantea la modalidad Producción de largometrajes* en tres categorías: 1. Primera película de director y productor; 2. Producción Mayoritaria Colombiana; 3. Coproducción Minoritaria Colombiana. De cualquier manera, en las coproducciones se priorizan los proyectos cuyas características artísticas y técnicas son mayoritariamente colombianas y cuyos valores enfatizan aspectos de la cultura y la vida nacional.

A la Formación especializada para el sector cinematográfico se suma de nuevo la Formación de públicos a través de festivales de cine, para proyectos que desarrollen actividades de formación de públicos y exhibición de películas colombianas en el territorio nacional y que estén presentados por festivales de cine que tengan al menos una sección de exhibición de obras cinematográficas colombianas, sin importar su formato, duración o temática, y que realicen actividades de formación.

Modalidades de Estímulos por concurso:

- *Ficción*: Escritura de guion para largometraje (16 proyectos de USD 10 mil. Se recibe un taller de guión con experto internacional); Producción de largometrajes (3 categorías: a. Primera película de productor y director; sólo un premio por USD 350 mil. b. Producción mayoritaria colombiana; tres proyectos por USD 350 mil c/u. c. Coproducción minoritaria colombiana; dos premios por USD cien mil c/u.);

²⁰⁴ Su título definitivo de estreno en 2018 fue *Somos Calentura*.

Posproducción de largometrajes (3 premios por USD 225 mil c/u); Realización de cortometrajes (6 premios por USD 25 mil c/u).

- *Documental*: Escritura proyecto largometraje (8 premios por USD 10 mil c/u. tutoría de experto internacional); Realización largometraje (dos premios de USD 150 mil c/u); Realización cortometrajes (cinco premios por USD 25 mil c/u); Promoción y distribución de documentales (un premio por USD 20 mil).
- *Animación*: Desarrollo largometraje (4 premios de USD 40 mil c/u); Producción largometrajes (un premio por USD 425 mil. ese año quedó desierto porque nadie se presentó); Realización cortometrajes (5 premios por USD 30 mil).
- *Formación*: Formación especializada para el sector cinematográfico (diplomado o módulos de postgrado. El estímulo será entregado directamente a la entidad académica para cubrir el 70% del costo de la matrícula de los becarios colombianos aceptados en el programa. 6 premios de USD 25 mil c/u que se entregan a la institución educativa presentante); *Formación de públicos* a través de Festivales de Cine (10 premios por USD 15 mil c/u).

El Estímulo Integral a la Producción y la Promoción se toma como una categoría aparte porque acepta proyectos de largometraje de ficción, documental o animación. El objetivo es cubrir todas las etapas del proyecto, incluyendo el desarrollo, la preproducción, producción, posproducción, promoción y participación internacional en encuentros, festivales, talleres, mercados y premios cinematográficos, sin tener que postularse nuevamente a convocatoria. El director debe tener al menos un largometraje estrenado mientras que el productor debe acreditar al menos dos.

Modalidades de Estímulos Automáticos:

- *Promoción de largometrajes* para su estreno en territorio nacional (iguales opciones y montos que en 2013).
- *Participación Internacional*: De películas en festivales (nuevo esquema de estímulos por proyecto según ubicación geográfica del festival: USD 2.500 en Colombia, USD 3.500 en América, USD 5.000 en Europa, USD 7.500 Asia y Oceanía); De películas en premios de cine (USD 30 mil por nominación al Oscar); De proyectos de largometraje en desarrollo de encuentros (USD 2500 por proyecto); En mercados cinematográficos internacionales (USD 2000 por proyecto); En talleres de formación y asesoría de proyectos (USD 2500).

2015

Se reconfigura la categoría Ficción: en producción de largometrajes se establece de nuevo la modalidad de ópera prima. Continúa sin modificaciones el polémico Estímulo Integral.

Modalidades de Estímulos por concurso:

- *Estímulo integral:* 2 proyectos de USD 692 mil²⁰⁵ c/u.
- *Ficción:* Escritura de guión para largometraje; Producción de largometrajes (Categoría 1: Primera película de director, dos premios de USD 255 mil c/u. Categoría 2: Producción mayoritaria colombiana: 3 premios de USD 255 mil c/u. Categoría 3: Coproducción minoritaria colombiana, dos premios por USD 73 mil; Posproducción de largometrajes (4 premios de USD 47 mil); Realización de cortometrajes (8 premios por USD 21 mil c/u).
- *Documental:* Escritura de proyecto (10 premios por USD 7300 c/u); Realización de cortometrajes (7 premios por USD 21.500 c/u); Realización de largometrajes (3 premios de USD 91 mil c/u); Circulación de documentales (un premio por USD 29 mil).
- *Animación:* Desarrollo de largometrajes (3 premios por USD 29 mil c/u); Producción de largometrajes (1 premio de USD 364 mil); Realización de cortometrajes (8 premios de USD 25 mil c/u).
- *Formación:* Formación en festivales de cine (18 premios de USD 6,600 c/u); Formación especializada (3 proyectos con USD 18 mil c/u).

Modalidades de Estímulo Automáticos: Promoción de largos en territorio nacional; Participación internacional (Películas en festivales; Premios cinematográficos; Encuentros; Mercados; Talleres).

2016

Se establecen varias *nuevas modalidades: Circulación, Relatos regionales* y, en escritura de guiones, se apuesta a *escritura de guión de género de comedia*. Así, es la primera vez que hay una variación al criterio de género y tema libre.

²⁰⁵ De 2014 a 2015 el precio del dólar en Colombia aumentó un 37%.

La determinación de que se cree la nueva categoría Relatos regionales tiene, por lo menos, el sentido de ser una respuesta oficial a la solicitud de las regiones expresada en el Encuentro Nacional de Cinematografía de 2014.

Modalidades de Estímulos por concurso:

- *Estímulo Integral*: se mantienen los mismos requisitos y montos de 2015 (2 premios de USD 623 mil c/u).
- *Ficción*: Escritura de guion para largometraje (20 premios de USD 6800 c/u); Escritura de guion para largometraje de género – comedia (2 premios por USD 6800 c/u); Producción de largometrajes (a. Primera película de director colombiano, 3 premios de USD 230 mil c/u. b. Segunda película de director colombiano. 3 premios de USD 230 mil c/u. y c. Coproducción minoritaria colombiana, 3 premios de USD 65 mil); Posproducción de largometrajes; Realización de cortometrajes (10 premios de USD 19 mil c/u).
- *Circulacion* (nueva): Muestras de Cine Colombiano en el Exterior (dirigida a proyectos de circulación que se realicen fuera del territorio nacional y que tengan mínimo siete títulos colombianos sin importar su duración y temática. 1 premio por USD 5000); Circulación Alternativa (proyectos de circulación de producciones colombianas en ventanas de exhibición que busquen cautivar nuevos públicos de acuerdo con los nuevos hábitos de consumo. Los proyectos deberán contener mínimo quince títulos de largometrajes y cortometrajes colombianos, de cualquier género y tema, así como de distintas épocas. Dos premios de USD 40 mil c/u).
- *Relatos regionales*: Realización de cortometrajes (25 premios de USD 12 mil c/u a proyectos presentados desde distintas regiones diferentes a Bogotá).
- *Documental*: Desarrollo de proyecto (10 premios de USD 10 mil c/u); Realización de cortometrajes (17 premios de USD 8100 c/u); Realización de largometrajes (3 premios de USD 87 mil c/u).
- *Animacion*: Realización cortometrajes (8 premios de USD 23 mil c/u); Desarrollo de largometrajes (3 premios de USD 27,500 c/u); Producción de largometraje (un premio de USD 327 mil).
- *Formacion*: Formación a través de festivales de cine (públicos); Formación especializada cinematográfica (Diplomados y módulos de posgrados. 6 proyectos con USD 16 mil c/u).

Modalidades de Estímulo Automáticos: Promoción de largos en territorio nacional; Participación internacional (Películas en festivales; Premios cinematográficos; Encuentros; Mercados; Talleres).

2017

El CNACC presenta una *nueva modalidad* para apoyar proyectos de *investigación* cinematográfica. De igual forma, da continuidad a la modalidad de Realización de cortometrajes: relatos regionales, con la cual espera dinamizar la producción cinematográfica en los departamentos y distritos que cuenten con Consejo Departamental y Distrital de Cinematografía. Apoya también al eje destinado a la *circulación* de obras cinematográficas colombianas a través de tres modalidades: Muestras de cine colombiano en el exterior, Circulación alternativa y Distribución de largometrajes colombianos.

Modalidades de Estímulos por concurso:

- *Ficción*: Escritura de guion (17 premios de USD 8 mil c/u); escritura de Guion para largometraje de género comedia (3 premios de USD 9 mil c/u); realización de Cortometrajes (8 premios de USD 20 mil c/u); producción de largometrajes (a. Primera película de director, 3 premios de USD 270 mil c/u. b. Segunda película de director en adelante, 3 premios de USD 305 mil c/u. c. Coproducciones minoritarias, 2 premios de USD 67 mil c/u.); Posproducción de largometrajes (2 premios de USD 53 mil c/u).
- *Documental*: Desarrollo de proyecto documental (14 premios de USD 8 mil c/u); realización de largometrajes (6 premios de USD 66 mil c/u); realización de Cortometrajes (9 premios de USD 19 mil c/u); posproducción de largometraje documental (nueva) (3 premios de USD 27 mil c/u).
- *Animación*: Desarrollo de Largometrajes (4 premios de USD 28 mil c/u); producción largometrajes (*solamente un premio* de USD 440 mil); realización Cortometrajes. Dirigida a proyectos de realización de cortometrajes de producción o coproducción nacional, cuya duración sea entre 7 y 30 minutos; cortometraje Infantil (*nueva modalidad*).
- *Formación*: Formación a través de festivales de cine (16 premios de USD 8400 c/u); Formación especializada para el sector cinematográfico (8 premios de USD 16,200 c/u).

- *Circulación*: Circulación alternativa (proyectos de circulación de obras cinematográficas colombianas en ventanas de exhibición alternativas. 2 premios de USD 40 mil c/u); Muestras de cine colombiano en el exterior (3 premios de USD 6,700 c/u).
- *Estímulo integral*: *Sólo un proyecto, más dinero* (USD 847 mil).
- *Relatos regionales*: 25 cortos premiados con USD 10 mil c/u.
- *Investigación (nueva)*: Dirigida a proyectos de investigación en cinematografía que se encuentren en desarrollo o en una fase de investigación. 2 premios de USD 17 mil c/u.

Modalidades de Estímulo Automáticos: Películas en Festivales (dirigida a la participación de películas colombianas seleccionadas en festivales); Premios Cinematográficos; Proyectos en Encuentros; Mercados Cinematográficos; Talleres de Formación y Asesoría de Proyectos; Promoción de largometrajes (apoyo en la etapa de promoción); *Estímulo al desempeño en taquilla* (dirigido a apoyar el desempeño en taquilla de películas que superen los 80.000 espectadores en su estreno); Estímulo a la Distribución (dirigida a proyectos de distribución de largometrajes).

2018

Esta convocatoria reúne los cambios que vienen dándose desde el 2014 y que, de manera resumida son: Estímulo integral, replanteado en 1.300 millones de pesos menos (se otorga premio a un solo proyecto por USD 507 mil); circulación de películas e investigación como categorías importantes e independientes, lo mismo que el agregado de posproducción al grupo documental hecho en el 2017 que ratifica la importancia de este género para las actuales políticas cinematográficas; relatos regionales –realización de cortos– como respuesta al reclamo de las regiones en el 2014; la animación revalorada también a lo largo de estos años se enriquece, en 2017, con el cortometraje infantil. Respecto a la Ficción, se mantiene la escritura de guión de largometraje para género comedia. Para la escritura de guión, los estímulos serán diferentes según la experiencia del guionista pero, en todo caso, deberán aceptar la orientación de un tutor como se estableció años atrás. En lo que parece ser una clasificación estable, por un buen tiempo, quedan dos categorías de producción de largometrajes: ópera prima y película de director con mínimo una película estrenada (ambas pueden ser producciones o coproducciones mayoritarias con directores colombianos). La coproducción

minoritaria adquiere mayor dimensión al extenderse a la ficción, el documental y la animación y al ser una modalidad independiente.

La formación especializada se amplía de universidades a asociaciones y secretarías locales de cultura y pierde un poco la especificidad pues ahora se aceptan temas afines a la cinematografía.

La gran novedad es la categoría *Producción de cortometrajes transmedia*, resultado de un proceso de acuerdos con el Ministerio de Tecnologías de la Información y la Comunicación –Mintic–, la Autoridad Nacional de Televisión –ANTV– y la Cámara de Comercio de Bogotá para actualizar las nuevas tecnologías y ventanas de lo audiovisual.

Balance convocatorias y discusiones en el sector

Podría decirse que el diseño en cada año de la convocatoria del año siguiente es la forma en que el CNACC articula y pone en práctica la principal política cinematográfica de Colombia. A través del recorrido de quince años que realizamos pueden verse cuáles son las búsquedas para lograr los objetivos propuestos.

Llama la atención que los cambios se suceden muy rápido, como si un año o dos fueran suficientes para evaluar el impacto de un cambio en las categorías de producción de largometrajes o los montos del Estímulo Integral, por poner dos ejemplos. Como son decisiones de la junta directiva del CNACC, tal vez se trate de tensiones en las discusiones según las necesidades de cada sector. En todo caso es corto el tiempo de aplicación de algunas iniciativas.

Por el énfasis creciente de los estímulos automáticos y por los discursos y los balances expresados en el lanzamiento de cada convocatoria –ya sea en la respectiva cartilla o en los actos públicos– es clara la determinación del CNACC de promover la participación de películas colombianas en el concierto internacional y de destacar los logros en este aspecto como lo más relevante de la nueva política en cinematografía, como una prueba del éxito de esas políticas.

En esa búsqueda de llevar el cine nacional más allá de las fronteras, también se observa un esfuerzo de incentivar la coproducción con otros países y la distribución y circulación de filmes nacionales en el extranjero.

Sin embargo, en años recientes, comienza a adivinarse la preocupación –no manifiesta pues nunca se menciona– sobre la baja asistencia de público a filmes nacionales. La búsqueda de guiones de comedia puede ser un síntoma de ello, según esa idea difundida en el sector de que las películas de género atraen más público, mucho más si se trata de la comedia, apreciada desde siempre por los espectadores cuando sí los hace reír. No es claro si la iniciativa de premiar guiones de comedia busque acercarse al éxito en taquilla de las comedias de Dago García o si se trate de un esfuerzo por promover otro tipo de comedia que también pueda conquistar públicos.

Otra medida que indica la búsqueda de taquilla es la suma que se paga por espectador a películas que superen cierto número de espectadores, pero es sin duda la aparición del Estímulo Integral el viraje más importante en la forma de conceder los recursos del FDC. Aunque la versión oficial es que este estímulo se diseñó para que las películas no tardaran tanto tiempo (hasta cuatro o cinco años, o más) en estrenarse, evitando tener que conseguir recursos para cada etapa y llegando a la promoción desfinanciadas (Arango, 2017; Reina, 2015) lo cierto es que se trata de una búsqueda de películas más grandes que puedan producir un impacto en el concierto internacional, sobre todo por la atracción de coproductores internacionales con mejores presupuestos, y mejor audiencia en salas. De hecho, en los primeros textos sobre este nuevo estímulo se hablaba de buscar películas “con vocación de público”, expresión que luego se quitó, seguramente por su abierta sinceridad.

Esto es un indicador de que el CNACC entiende que para llevar más público a las salas debe promover películas con “alto costo de contenido” –como diría Gonzalo Castellanos (Castellanos, 2014, pág. 35)– y que se debe corregir la situación de que cada año se estrenen cada vez más películas que se reparten la misma cantidad de espectadores y la inversión privada.

El Estímulo Integral causó abierto rechazo en buena parte del sector cinematográfico porque concentró el dinero del FDC en menos proyectos de largometraje, dejando fuera películas más pequeñas y, por lo tanto, reduciendo la diversidad de voces y estéticas (Bahamón, 2015). Se pide que las convocatorias regresen a los esquemas de los primeros años en que se premiaban varios y diversos proyectos en igualdad de condiciones (González, 2015).

Tanto Felipe Aljure como David Melo –los dos primeros directores de Cine– entienden de dónde sale la idea del Estímulo Integral, pero coinciden en que esa no parece ser la solución de fondo (Melo, 2016).

En la segunda mitad de 2018 se estrenaron los dos primeros filmes que recibieron este estímulo: *Pájaros de Verano* de Ciro Guerra (*Los Viajes del Viento*, *El Abrazo de la serpiente*) y *Somos Calentura* de Jorge Navas (*La Sangre y la lluvia*). Si la eficacia del Estímulo Integral se mide por la asistencia masiva de público a salas, los resultados son preocupantes. Aún no hay cifras oficiales para *Somos Calentura* pero se sabe que su paso por salas no fue bueno²⁰⁶ y que a pesar del premio millonario que se supone debía alcanzar para una intensa campaña de promoción, llegó a esta etapa desfinanciada²⁰⁷, lo que es un síntoma del escaso acompañamiento de Proimagenes en la ejecución de los recursos según los presupuestos presentados al concurso y de la deficiente planeación de la promoción, incluso si supuestamente el premio era “integral”. *Pájaros de verano* llevó 250 mil espectadores nacionales a salas²⁰⁸, una cifra difícil de lograr pero que parece insuficiente para sus expectativas si se tiene en cuenta que el premio otorgado por el FDC (USD 950 mil) fue apenas un 25% del presupuesto total de este gigantesco proyecto²⁰⁹.

Los Jurados

Otro tema que despierta todo tipo de opiniones encontradas es el de los jurados. Aunque se destaca la aparente transparencia en los procesos de selección de los

²⁰⁶ El director Jorge Navas se queja del trato que la exhibidora Cine Colombia le dio a su película que no obtuvo buenos resultados en los dos primeros fines de semana de exhibición (Navas, 2018).

²⁰⁷ Información otorgada a este investigador por una fuente que pidió no ser identificada. Según su versión, parte de esta desfinanciación en las etapas finales se debió a los altos sueldos que se pusieron las principales cabezas del proyecto.

²⁰⁸ Aún falta saber el comportamiento del filme en los países de coproducción (México, Francia, Dinamarca) y los beneficios que pueda traer su pre nominación a los premios Oscar.

²⁰⁹ *Pájaros de Verano* es una excepción por su altísimo presupuesto (5 millones de dólares), el más alto en la historia de Colombia. Se ha fijado que el costo promedio de una película en Colombia es de dos mil millones de pesos (USD 645 mil) y el promedio de recuperación es de quinientos millones de pesos (USD 160 mil) que corresponderían a una asistencia en promedio de 250 mil espectadores. Para efectos comparativos, en la Argentina se ha fijado, mediante la Resolución 1273 de 2018 (<https://www.boletinoficial.gob.ar/#!DetalleNorma/189977/20180816>), que el costo de una película de presupuesto medio es de 12.5 millones de pesos argentinos (USD 390.000). Una película como *El Secreto de sus Ojos* (Campanella, 2009) –cuyo presupuesto provenía del Incaa sólo en un 40%– necesitaba superar los 600 mil espectadores para recuperar la inversión (Sanzo, 2018; Manzoni, 2010).

proyectos por concurso, garantizada por la total independencia de los jurados, se critica este mecanismo precisamente porque todo queda en manos de su juicio.

Una crítica que se repite sobre los jurados internacionales es que no conocen el país ni el cine colombiano lo que les impide tomar decisiones sobre las historias que podrían funcionar en Colombia y, llevaría a impregnar su visión sobre lo que debe ser el cine latinoamericano (sobre todo cuando los jurados son europeos). Este problema se presenta también con los tutores internacionales de los proyectos de escritura de guiones y documentales. A los jurados nacionales se les acusa de ser parciales o de no saber nada de cine (Caicedo, 2015).

El crítico y exdirector de cine Julio Luzardo (*El Río de las tumbas*) se suma a las críticas anteriores. Además, según su experiencia como jurado en algunas convocatorias del FDC, señala que las condiciones de trabajo de los jurados no son buenas pues deben leer muchos proyectos en poco tiempo lo que provoca, según lo que ha observado, que no todos los proyectos sean leídos con detenimiento y que los ganadores sean definidos principalmente luego del encuentro personal de los jurados con los proponentes. Otro grave problema que identifica Luzardo es que los jurados no se toman el trabajo de evaluar la viabilidad del proyecto respecto a la relación del presupuesto presentado y las estrategias de financiación con la película que se pretende filmar. Para él esto es un grave problema porque se aprueban proyectos que no están bien diseñados y no hay filtros en Proimagenes que puedan controlar eso (Luzardo, 2015).

Felipe Aljure hace una reflexión más profunda, entendiendo lo difícil que es conseguir jurados idóneos –nacionales o extranjeros– y lo difícil que es el trabajo de jurado si se hace a conciencia. También habla de su experiencia como proponente cuando presentó un proyecto que fue crudamente rechazado por un jurado y elogiado por el jurado del año siguiente.

Yo tuve que conformar jurados también y hay varios problemas: el primero es que cualquier jurado que usted conforme es sujeto a esas críticas porque si lo hace colombiano, no, que eso es un jurado demasiado local y, entonces, es un cine condenado a no viajar, a no representarnos, nunca nos vamos a expandir (...) Si esa no fuera la crítica, no, que pusieron unos productores colombianos que les gusta el cine comercial, su historia es de unas películas comerciales y esto es mi cine que es un cine especial, no tiene una oportunidad ahí porque es gente que está mirando el

rendimiento económico (...) Otra es la dificultad de conseguir jurados nacionales porque es una inhabilidad, es un trabajo enorme, leerse 40 o 50 guiones –ya dividido en 3 grupos– y cada uno son 200 o 300 páginas que a usted le toca leer, y el *approach*, el casting, ver el video, no sé qué, y usted lo hace pero es un trabajo que a usted lo saca del circuito, si lo hace bien, aunque es posible que haya algunos que no se lo lean, pero en mi caso y los que yo conozco lo hacemos (...) A usted le pagan no me acuerdo pero son como 3 millones de pesos [USD 1000] y usted clavado leyendo por 3 meses día y noche y sábados y domingos, porque si usted le hace la cuenta a 40 proyectos sáquele un promedio de 300 páginas, póngale 200, estamos hablando de 8000 páginas (...) En favor del esquema yo debería decir que a veces el jurado internacional también maneja, en la medida en que no lo manoseen mucho, unos niveles de neutralidad o por lo menos de carencia de información previa alrededor de los creadores que están en el proceso, no tienen ni simpatías ni antipatías hacia ellos y sí es cierta la crítica de que muchas veces hay una desorientación por parte de eso. Pero, por ejemplo, la última vez que acepté que fue el año pasado [2016]. En mi dupla estaba con un tipo Castellanos, español, que trabaja en distribución y exhibición, en otra dupla estaba Clara María [Ochoa, productora colombiana] con un mexicano, en otra una argentina con Juan Pablo Celis un cineasta nuestro. Entonces, de alguna manera había extranjeros pero había colombianos y había duplas distintas y uno quedó con la sensación –esta es ya es una mirada vivencial, la otra era una mirada desde afuera, genérica–, de que se exploraron las aristas, de que se evaluaron las posibilidades nacionales e internacionales de las películas y que dentro de lo que sentíamos legítimamente y lo que oímos en el *pitch* de esas personas pues dimos el premio de la mejor manera que pudimos y sentimos que faltaba un tercero, lo pedimos y nos lo dieron, un tercer estímulo de 700 millones que se le dieron a una película paísa (...) Digamos que fue una premiación para mi gusto muy equilibrada y muy bella. De hecho, me muero de ganas de ver las películas, qué paso ahí. Seguramente habrá otras categorías que no son tan afortunadas o en las que la combinación de jurados no le pegan a eso, pero es que es muy difícil de lograr. Creo todavía que esta es la mejor manera [*de seleccionar proyectos*] (Aljure, 2017).

En relación con los jurados y en general con el sistema de selección de los proyectos ganadores, Enrique Pulecio pide que estos tengan más conocimientos sobre el cine colombiano y sean orientados sobre su contexto actual antes de iniciar su labor, y que en cada convocatoria deberían ser claros los criterios y parámetros que el jurado

conformado va a tener en cuenta para que los productores proponentes tengan las reglas claras y sepan “a qué atenerse”. De esta forma se minimizaría el azar con el que se define el cine que se apoya por el FDC (Pulecio, 2015). Esta propuesta de que previamente se conozca el perfil de las películas que busca el jurado cada año es recogida por otros miembros del sector, desconociendo que ese sistema va en contra de la libertad de temas y enfoques que prima en el sistema de convocatorias. Incluso, el estudio de Fedesarrollo de 2009 recomendó como prioritaria la medida de “superar la inestabilidad que conlleva el que los lineamientos de las convocatorias cambien cada vez que cambia la conformación del CNACC e incluso cada vez que llegan nuevos evaluadores de proyectos a cada proceso de evaluación” (Fedesarrollo, 2009, pág. 62).

Mientras que estas críticas a la inestabilidad en las convocatorias del CNACC vienen desde el punto de vista del desagrado que tienen los mercados por lo impredecible, nuestra crítica a la inconsistencia en los cambios de orientación del CNACC se orienta al escaso tiempo que se da para que una nueva medida pueda dar resultados.

Los estímulos automáticos

Como ya vimos, los estímulos automáticos son la herramienta que ha elegido el CNACC para incentivar y premiar la presencia del cine colombiano en el circuito mundial de festivales y encuentros cinematográficos y la forma en que se puede aportar en algo a la solución de los problemas de distribución y acceso del cine colombiano. Sin embargo, esta herramienta no está exenta de polémica pues para algunos es inadmisibles que películas que de ninguna manera pasarían los filtros de calidad de los concursos – como las películas de Dago García– reciban dinero del FDC (Caicedo, 2015).

La directora de Proimagenes, Claudia Triana, reconoce que hay problemas con el estímulo integral que otorga recursos para promoción a cualquier largometraje que vaya a ser estrenado en salas comerciales por las razones mencionadas y también porque algunos filmes muy pequeños pueden acceder a este dinero. Pero reconoce que ese estímulo obedece a un principio democrático.

“De las 31 películas que se han estrenado hasta octubre de este año [2016], 15 salieron del FDC [convocatorias por concurso] pero las otras no. Lo que pasa es que todos tienen acceso a un estímulo de promoción para salir a salas de cine. Digamos que, en el fondo, todas terminan pasando por acá. Porque hay estímulos

de promoción para todos. La idea es que si alguien se mató haciendo una película tenga un estímulo automático para promoción que la haga visible un poco. Esto es cada vez más difícil porque no hay un filtro de cuál sí y cuál no, entonces está saliendo una cantidad de películas muy chiquitas, de muy mala calidad, que tienen ese estímulo de 70 millones de pesos [USD 23 mil]. Casi que pagan con eso lo que hicieron. Tenemos ahí cosas difíciles porque obviamente si hay convocatoria uno tiene manera de ver las razones por las que se da o no se da [el estímulo]. Los estímulos automáticos son ideales también para no tener esos filtros de calidad pues si hubieran participado en las convocatorias del FDC, jamás habrían pasado el filtro de calidad de la producción, que analiza innovación en el lenguaje, etc.” (Triana, 2016).

Más allá de que para algunos parezca injusto que ciertas películas como las de Dago García –que están pensadas para hacer dinero, tienen el apoyo financiero de grandes empresas de medios y obtienen ganancias extraordinarias– reciban dinero del Fondo, se debe recordar que estas películas aportan dineros importantes a ese Fondo (5% de sus ganancias) y por esa razón, bajo el principio de concertación público-privada de la Ley del Cine, tienen derecho también a recibir.

En la otra orilla, están quienes creen que el presupuesto de los estímulos automáticos debe aumentar para apoyar proyectos y películas que han abierto su camino sin la ayuda de las convocatorias como una forma de compensar el sesgo inevitable que tiene cualquier selección por concurso y de esta manera premiar las películas “más realistas en términos de producción y mercados” (Cuervo, 2015).

El cine que se busca a través de las convocatorias

A manera de conclusión sobre la búsqueda de las convocatorias y sobre su sistema de ensayo y error, se puede decantar que, a pesar de no ser una preocupación explícita, sí se están buscando correctivos para que se produzcan menos y “mejores” películas que logren despertar el interés del público. Bajo esa lógica, el FDC dejó de apoyar largometrajes de bajo presupuesto y orienta su aprobación a proyectos mejor estructurados en lo financiero y lo comercial. Para el cineasta Rubén Mendoza, las convocatorias también deberían beneficiar proyectos arriesgados y radicales, lo que él llama “el lado b y c de la historia” (Mendoza, 2015, pág. 239), so pena de estar favoreciendo solo un cine oficial.

Acertadamente, Pedro Zuluaga señala los peligros que conllevan las maniobras del CNACC en el camino de la búsqueda del público:

Los pasos que se han dado apuntan más o menos en una misma dirección: crear un cierto tipo de producción homogénea que satisfaga a partes iguales la ansiedad por la taquilla y el deseo de legitimación internacional. Pero sabemos que en el cine actual esas dos variables suelen ser excluyentes; en la búsqueda de ese equilibrio se han dado exabruptos como el Estímulo Integral que es ajeno a cualquier recato si se mira el tamaño y el músculo financiero de nuestro fondo (...) Esa voluntad de homologar o estandarizar la producción se ve en aspectos formales. Dentro de esas “formalidades” está la exigencia del guion y de un tipo de producción donde todo esté legalizado (contratos, reconocimiento a autores, etc.). Por supuesto, estas exigencias son entendibles pues hay que usar filtros e impulsar la formalidad, pero en gran medida están ajenas a la realidad de una producción cinematográfica “otra” que se desarrolla en condiciones de mayor experimentación creativa (sin guion, por ejemplo, o en colectivos artísticos donde lo industrial mataría buena parte de la energía renovadora). Los cambios que le haría a las convocatorias, además del desmonte gradual del Estímulo Integral, pasarían por reconocer esa diversidad de maneras de hacer cine, para que pequeñas productoras locales o regionales sin mucho músculo financiero ni experiencia se sientan vinculadas al cine colombiano que se apoya en el FDC y no cunda la idea, cada vez más en boga, de que ese cine es el cine oficial (Zuluaga, 2018, pág. 222).

5.4.3 Internacionalización y Ley 1556 de 2012

Numerosos miembros del sector cinematográfico colombiano que, ante el rumbo de las políticas cinematográficas y las decisiones del CNACC, hablan con preocupación de un proceso de internacionalización del cine colombiano. Las medidas que han llevado a observar un proceso así son la ley 1556 de 2012, el Estímulo Integral y el creciente incentivo a las coproducciones, además del impulso y la promoción del cine colombiano en eventos cinematográficos del mundo.

De hecho, en su estudio de 2009, Fedesarrollo recomendaba –para salir del estancamiento del mercado nacional para películas de mediano y alto presupuesto– estrechar “los lazos del cine colombiano con el entorno internacional” (Fedesarrollo, 2009, pág. 61), principalmente a través de la búsqueda de coproducciones que abran

camino a otros mercados y fuentes de financiación. Así mismo, dicho estudio sugiere que los productores colombianos deben capacitarse más y conocer mejor las formas en que pueden acceder a los dineros de fondos internacionales como Ibermedia, Fond Sud y otros.

El CNACC parece haber hecho eco de estas recomendaciones al añadir en 2013 la categoría 2 de la modalidad de producción de largometrajes, que premia películas de coproducción minoritaria. La creación del estímulo integral podría también interpretarse como un paso hacia la internacionalización al buscar filmes con más potencial en mercados extranjeros y con altas posibilidades de encontrar coproductores.

Pero entonces, surgen los malestares. Gabriel González señala con preocupación que, luego de la Ley 1556 de 2012 (la Ley Filmación Colombia) la agenda cinematográfica fue tomada por el afán de internacionalización. No es coincidencia para él que justo después de 2012 comenzaron a cambiar las categorías de producción y estímulo integral en las convocatorias.

Quando ya en el 2013 llegaron los compromisos derivados de la ley 1556, la categoría 2 pasó a ser para coproducciones minoritarias colombianas, y se cerró la posibilidad a esquemas de producción nuevos para películas independientes nacionales o nuevos realizadores. Desde ahí comenzó para mí un periodo difícil para relacionarnos con el FDC, puesto que el desarrollo cinematográfico se concibió desde ese momento como internacionalización, el principio de selección [del FDC], sin quererlo, se ha ido homogeneizando, en parte también porque desde afuera ya se creó una mirada muy particular de nuestro cine donde la ruralidad, el conflicto y el exotismo en imágenes y sonidos son los aspectos fundamentales a explorar (González, 2015, pág. 77).

Podría decirse entonces que la afanosa búsqueda de presencia internacional del cine colombiano muestra una cara oscura de homogeneización y reducción de voces y miradas.

En ese sentido, la, para muchos, exitosa Ley 1556 de 2012 podría estar revelando también un lado negativo que no deja bien parado el cine colombiano en su búsqueda de identidad. A pesar de las ventajas ya descritas que ha traído la implementación de esta ley, es preciso relacionar esta iniciativa con las políticas económicas de Colombia que han tenido, desde hace más de 30 años, el derrotero de atraer la inversión extranjera, sin

importar las consecuencias, ubicando a Colombia en el mapa de la economía mundial como un proveedor de materias primas (y no de productos terminados) en plena consonancia con los tratados de libre comercio con países poderosos y las adhesiones a los acuerdos internacionales de comercio. En ese sentido, el país se estaría posicionando como un lugar de bellos paisajes y mano de obra barata no sindicalizada²¹⁰.

Más allá de que las películas que productoras extranjeras filman en suelo colombiano bajo los beneficios de esa ley muestren sus historias y sus maneras de ver el mundo, preocupa que esas historias a veces también tratan sobre temas problemáticos en Colombia.

“¿Qué hizo *Narcos*²¹¹, por ejemplo, en Colombia? Yo no sé. pero me parece que en el capitalismo internacional de las imágenes somos proveedores de narrativas del narcotráfico. Cuando uno habla con la gente, con *Dynamo*²¹² se da cuenta de que lo que se demanda en Colombia es ese tipo de contenido. Es lo que hemos asumido como país. Incluso desde una política pública es jugar a eso, nuestra inserción en el capitalismo de imágenes nos corresponde ese lugar, el país donde se filma la película de los narcos. Hay un juego muy bipolar porque, además, esto es plata pública, que se invierte en una representación muy problemática del país ¿no? No se trata de olvidar qué pasó pero eso entra en un juego de mercancía de la memoria (...) Entonces ¿qué papel queremos jugar? Si una economía de servicios y de extracción. No de producción sino de extracción y servicios (Zuluaga, 2018).

Ante los elementos que permiten reconocer una orientación hacia la internacionalización del cine colombiano, surge la preocupación de si esta tendencia atenta contra un crecimiento de la producción nacional y, sobre todo, contra el fortalecimiento de la propia expresión cinematográfica –objeto de las nuevas políticas sobre cine– y su relación con el espectador.

²¹⁰ La Comisión Fílmica de Colombia publicó una guía de costos del equipo humano basada en el promedio de salarios entre 2009 y 2011, haciendo la salvedad de que los productores son libres de negociar con los trabajadores y señalando la inexistencia de sindicatos del sector del cine. En la actualidad, esa comisión no publica ninguna guía de costos. Este investigador ha podido recoger impresiones de que ciertos roles que en el país solo unos pocos lo saben desempeñar a primer nivel –asistentes de dirección, directores de fotografía, cámaras, foquistas, sonidistas– se han encarecido aún más por las filmaciones extranjeras (Location Colombia, 2014).

²¹¹ Serie de Netflix, filmada en Colombia, que cuenta la historia de Pablo Escobar y el Cartel de Medellín desde el punto de vista de un agente estadounidense de la DEA.

²¹² Una de las productoras más grandes de Colombia, que se ha orientado últimamente a prestar servicios cinematográficos a importantes firmas extranjeras que filman en el país bajo los beneficios de la ley 1556 de 2012.

5.4.4 Soluciones, salidas y propuestas

Ya realizado el análisis a las respuestas oficiales ante el problema del cine colombiano –la distancia histórica con el espectador colombiano de cine– abordaremos ahora las ideas y propuestas que han surgido, no exentas de debate, sobre los caminos que deben tomarse para cerrar la brecha. Se discuten temas como la *formación de públicos*, la cuota de pantalla y otras medidas sobre exhibición y distribución, así como conceptos y propuestas generales sobre política cinematográfica y reflexiones sobre la producción nacional.

Formación de Públicos

La expresión *formación de públicos* –que aún se emplea en el lenguaje de las convocatorias– es problemática. Para muchos es un asunto fundamental que los ciudadanos aprendan a apreciar mejor el cine para acercarlos como espectadores al cine colombiano, teniendo en cuenta además la escasa formación en asuntos audiovisuales de la mayoría de la población. Para otros, es errónea la concepción de enseñar a las personas a ver cine y piensan que la forma de acercar al público colombiano es facilitando cada vez más el acceso al cine colombiano²¹³.

“La expresión es desafortunada. Supone formar públicos ignorantes. No hay públicos ignorantes. Lo que falta es el acceso [al cine] y el acceso sí forma. ¿En cuántas ciudades del país hay salas? ¿Y en cuántas de esas salas hay una programación a la que el público pueda acceder a otro tipo de oferta? El contacto con otro tipo de cine es el que forma un gusto. El gusto sí se puede cualificar. No es diplomados ni grandes cursos. Es acceso” (Zuluaga, 2018).

Más allá de la desafortunada expresión, varias propuestas apuntan a mejorar la educación audiovisual desde la formación primaria y secundaria (Bahamón, 2015) –algo que ya fue ordenado por el Decreto 358 del 2000 pero no se ha puesto en marcha– y, en general, mostrar a los potenciales espectadores del cine colombiano que existen películas y miradas diferentes a las que ofrece el cine extranjero comercial. Sin embargo, es llamativa la falta de estudios e investigaciones serias y amplias que trabajen

²¹³ Para contrastar estas concepciones sobre el público se recomienda la lectura del Manifiesto “Tire Die” de Fernando Birri en la Escuela de Cine de Santa Fe, Argentina, en 1962. Se refiere al público “en activo”, dialécticamente: los espectadores son los destinatarios que se forman en cine a partir de sus conocimientos y emociones. También los que están, si se les ofrecen las herramientas necesarias, en condiciones de solicitar el cine que desean (Birri, 1962)

con los espectadores para averiguar qué cine es el que les gusta ver o qué aplauden y qué rechazan del cine colombiano. Los programas de formación, de apreciación o de acercamiento al cine impulsados por las convocatorias del FDC y por Mincultura tampoco han sido evaluados consistentemente en sus resultados –labor difícil si los programas se ejecutan un año sí y al siguiente no– y parecen tener un alcance muy limitado.

La cineasta Camila Loboguerrero (*María Cano, Nochebuena*) propone acciones concretas para contrarrestar la “pobrísimas educación audiovisual del público colombiano” (Loboguerrero, 2015): que el FDC financie junto con las secretarías de educación una cátedra de historia de cine colombiano y latinoamericano para los colegios; que se organicen seminarios con los estudiantes normalistas para enseñarles a usar filmes nacionales en sus clases; ampliar y actualizar el programa *Colombia de película* y acompañarlo de tutoriales de cómo armar un cineclub con esas películas. Precisamente sobre los cineclubes, el crítico y docente Juan Diego Caicedo cree que son fundamentales para que los espectadores tengan acceso a otros cines y destaca su importancia en la conformación del espectador de cine colombiano desde los años sesenta y en la formación de cineastas. Lamenta que el cineclubismo vive una crisis en Colombia, ahondada, según él, por la falta de estímulo y el total olvido en la Ley del Cine (Caicedo, 2015). El hecho de que los cineclubes estén totalmente olvidados en las leyes de Cultura y del Cine y en los planes, proyectos y políticas oficiales del CNACC y de Mincultura –teniendo en cuenta que en Colombia y el mundo fue gracias al cineclub que los espectadores pudieron encontrar alternativas al cine comercial dominante– puede ser un síntoma de lo que ya podemos denominar una falla estructural del *dispositivo Cine Colombiano*, el alejamiento de su espectador.

Distribución y exhibición

Entendiendo que las acciones estatales han sido insuficientes para nivelar en algo el desequilibrio abismal anteriormente analizado de las posibilidades de una película colombiana de competir en igualdad de condiciones –esto es, por su calidad e interés– con las películas norteamericanas, surgen propuestas y alternativas que son exploradas por el sector.

Un tema recurrente es la cuota de pantalla. Ya vimos que la Ley del Cine autoriza, en el artículo 18, la posibilidad de que al final de cada año se determine una cuota de

pantalla de cine colombiano –un número mínimo de largometrajes nacionales que los exhibidores deben proyectar– para el año siguiente y vimos cómo esa herramienta no se ha utilizado hasta la fecha.

Mientras son en su mayoría cineastas y productores los que piden esta medida como una forma de proteger sus obras y garantizar unas mínimas condiciones para que el público pueda acceder a sus creaciones, tanto las directivas cinematográficas como los críticos y los especialistas coinciden en que la cuota de pantalla no es una buena solución.

Marina Arango del Ministerio de Cultura cree que no se puede implantar una cuota de pantalla precisamente por el mismo problema que se pretende solucionar: porque no hay suficientes espectadores para el cine colombiano. Según su opinión, se tendrían que estar produciendo cien películas nacionales al año para poder siquiera plantear el uso de esta herramienta (Arango, 2017). Otras voces menos oficiales coinciden en que la cuota de pantalla impuesta “a la fuerza” trae el riesgo de estrangular la industria de la exhibición o de abrir el camino para que exhibidores exijan compensaciones económicas.

“Si la regulación implicara cuotas de pantalla o similares se puede estrangular una industria. ¿Por qué? Porque el público no va a ver las películas, el 80% de las películas que se exhiben. Si esas películas tienen 2000 espectadores y los dueños de la sala tienen que poner las películas a 20 personas diarias pues tendrán que liquidar a sus empleados o recibir otro tipo de estímulo tributario como que mientras menos gente vaya, el FDC les paga más. Si no, el crecimiento de la distribución y la exhibición que apunta a que empresas colombianas como Royal Films esté creando complejos en Panamá de doce salas se puede estrangular (Torres R. A., 2016).

El exdirector de Cinematografía y hoy viceministro de Cultura, David Melo, tampoco cree que la cuota de pantalla sea una solución, aunque reconoce que en países como Corea o Argentina es una medida que funcionó, aunque con muchos problemas. Propone, en cambio, un sistema de incentivos a la permanencia de películas colombianas en salas, aunque no aclara si los destinatarios serían los productores, los distribuidores o los exhibidores (Melo, 2016).

Otra solución que se plantea es el fortalecimiento de una red de salas alternas, las salas que están fuera del circuito comercial privado. Si bien en el país ya existe un grupo de salas bajo esa denominación –salas de cinematecas, universidades, museos y centros culturales– el apoyo que reciben del Estado es mínimo. La web de Mincultura²¹⁴ se enorgullece de haber ayudado a cinco salas alternas –una cifra muy pequeña– en 2015 a mejorar su infraestructura y su cambio de equipamiento a lo digital. Ya vimos que el proyecto de salas alternas Red Kaymán de Mincultura fue abortado por malos manejos de los actores privados que ejecutaban la licitación y así quedó la “lección” de que el Estado no debería administrar ni subsidiar salas. Ni hablar entonces de la posibilidad de que sea el Estado quien construya salas, algo que también proponen algunos (Rivera, 2013).

Una mirada más profunda de este fenómeno revela que la poca acción estatal sobre este problema va en contra de la razón de ser de la Ley de Cultura y la Ley del Cine, que es proteger un sector fundamental para la cultura y la identidad nacional que sufre una condición de vulnerabilidad por las condiciones del mercado. En ese sentido, de nada sirve estimular la producción si luego no se hace nada para que circule y llegue a la mayor cantidad de población posible. Para Pedro Zuluaga se trata de falta de voluntad política.

“Es un estado entregado a la política del más fuerte, del sálvese quien pueda, pero claro que le corresponde al Estado subsidiar a estas salas. Lo propio que está haciendo con el cine colombiano lo tendría que hacer con estas salas porque son vulnerables, son frágiles. ¿Cómo que no puede? Proimágenes está completamente presionado por la MPAA [Motion Picture Association of America] ¿Por qué otros países sí pueden. Argentina, Ecuador, Bolivia, han regulado cosas, han apoyado circuitos. Tienen un compromiso estatal. Claro que lo pueden hacer [en Colombia]. Se están limpiando las manos. Es falta de voluntad política” (Zuluaga, 2018).

Otras acciones propuestas son la exigencia de que los *trailers* de las películas colombianas se exhiban al menos tres meses antes de su estreno; que el FDC o Mincultura financien una atractiva revista sobre cine colombiano que esté al alcance del público y que contenga fotos, artículos, entrevistas y reportajes atractivos (Loboguerrero, 2015) y que se establezca un sistema de bonos de compra en el que el

²¹⁴ <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Circulacion/Paginas/default.aspx>

espectador paga menos por ver cine colombiano y la diferencia sea asumida por el Estado (Pulecio, 2015).

El rol del cineasta

Más allá de las posibles correcciones a las políticas en cinematografía que se plantearon anteriormente, existe un reconocimiento de productores y cineastas de que las acciones que deben tomarse para acercarse al espectador colombiano de cine deben también originarse desde ellos mismos, de su esfuerzo por hacer mejores películas y de ganarse al público.

Una de las prácticas que deben cambiar, según Felipe Aljure, es la forma engañosa como los productores buscan inversión y venden sus películas. Al buscar inversores, los productores ofrecen atractivos proyectos con la promesa de una asistencia masiva cuando en realidad se trata de películas pequeñas que están orientadas solo a un nicho de mercado. Esa forma de engaño al inversionista es similar al ya mencionado engaño al público cuando en los tráileres se venden películas espectáculo cuando en realidad se trata de filmes de autor (Aljure, 2017).

Ese llamado a la sinceridad apunta a que los productores deben saber qué tipo de películas quieren hacer y sean consecuentes con ello, es decir, sepan a qué nicho del público están orientadas y elaboren un plan de trabajo y de recuperación coherente.

Esa actitud se relaciona también con la necesidad urgente de conocer a los diferentes tipos de público colombiano y poder dilucidar qué historias y formas cinematográficas pueden seducirlos. Como dice el productor Diego Ramirez, “tenemos la obligación de acercarnos al público y cambiar esa mentalidad de que es el público el que debe acercarse al cine (Reina, 2013).

Más allá de la estrategia aparentemente práctica pero vacía de producir más películas de género que proponen algunos para atraer más espectadores (Pulecio, 2015), las reflexiones apuntan a que el autor de cine –guionista o director– debe ser más profesional, tener vocación de narrador, tener en cuenta a su público y conocerlo, entender la potencia comunicativa del cine, comprender que una película es un hecho social que se produce con los recursos de la sociedad y es a ella a quien debe dirigirse.

Falta mucho taller de guión, trabajo de observación, recopilar historias (...) Al espectador hay que seducirlo. Para eso hay que saber qué tipo de cine se hace y

para quién. Se necesita tener el norte claro y menos expectativa. Falta mirar más allá de las políticas: el contexto sociológico y estético. Mirar el caso de Argentina, que, en su peor momento, cuando el corralito, vivió un renacer de su cine con historias diversas, películas bien hechas y de relativo bajo precio. El mejor arte es el crítico y el que ha surgido de conflictos políticos y sociales; las películas más interesantes son las que no le tienen miedo a afrontar nuestros grandes temas (Suarez, 2010).

Varios especialistas referidos concuerdan en que el cine familiar es una ausencia del cine colombiano (Botero, 2015). El fantasma de las comedias de Dago García alejó a los cineastas de este público, como si solo se pudiera llegar a lo que Martín-Barbero llama *la unidad básica de reconocimiento* a través del humor fácil y las historias superficiales.

Porque no se trata de hacer lo que hacen Dago [García] o [Harold] Trompetero, personajes que entre otras cosas tienen sus méritos y son difíciles de imitar. Se trata de reconocer el camino que ellos abrieron y que se puede recorrer de otra manera para llegar al mismo público, que es el único público posible. Películas familiares, que transmitan un mensaje simple y esperanzador (de Hoyos, 2013).

5.5 ¿Política obsoleta? ¿Nuevo dispositivo?

Luego del análisis de la situación actual del *dispositivo Cine Colombiano*, de sus problemas y del debate presente sobre las posibles soluciones, se abre un panorama cambiante y lleno de incertidumbre. Pareciera que la realidad del consumo de cine se está transformando de tal manera y que el *gran dispositivo cine* está mutando de una forma tal que la legislación sobre cinematografía y las concepciones sobre los públicos y su relación con los filmes están quedando obsoletas.

La tendencia de que los espectadores que asisten a salas lo hacen en busca de espectáculo es una tendencia mundial. La asistencia masiva a cine está motivada por la experiencia tecnológica y la vivencia social y cultural del evento de ir al cine con amigos o en familia en un contexto de consumo en un centro comercial. La asistencia a películas del denominado *cine arte* está estancada en todas partes (Zuluaga, 2018) y la realidad muestra que esos consumos especializados están migrando a otras plataformas de visualización.

En Colombia, el consumo de cine colombiano también es un consumo especializado, un nicho del mercado, y por lo tanto su camino hacia el espectador colombiano debería apuntar a esas otras ventanas en las que tiene muchas más posibilidades de contacto.

En ese sentido es que Pedro Zuluaga propone “destaquillizar” el debate del cine colombiano pues este se centra solo en el comportamiento del cine colombiano en salas y no se han desarrollado formas de evaluar cuál es la recepción de este en otras ventanas incluyendo la televisión. Como ya se dijo, Zuluaga sostiene que, en su rol de programador de cine colombiano en el canal público, Señal Colombia se dio cuenta de que a los colombianos les interesa ver su cine más de lo que se cree, lo que sucede es que no quiere pagar por él (Zuluaga, 2018). Si se entiende que la crisis que vive el cine colombiano se circunscribe a la asistencia a salas, se podría entender el fenómeno en su real dimensión. Aunque es cierto que para que una película nacional tenga la visibilidad necesaria y recupere buena parte de la inversión es necesario su estreno en salas, no parece lejano el tiempo en que películas colombianas se estrenen directamente en plataformas digitales como ya está sucediendo en el mundo (ej: *Roma* de Alfonso Cuarón).

En ese sentido, la Ley del Cine se está quedando obsoleta, pues se reduce a regular todo lo que tiene que ver con producción y consumo en salas, dejando por fuera toda clase de producción y consumo audiovisual que se da en otros ámbitos.

Tanto la directora de Proimagenes, Claudia Triana, como la de Cinematografía, Adelfa Martínez, admiten los tiempos cambiantes del audiovisual y entienden los nuevos retos.

Junto a los procesos de la creación y la producción audiovisual, y asociadas a las transformaciones tecnológicas crecientes en el tipo de contenidos (series, obras transmedia), modelos de producción y medios de consumo de las audiencias (plataformas digitales), nuestro desafío es atender las nuevas exigencias del mercado y de los espectadores frente al tipo de obras que quieren ver y cómo quieren verlas. Entender y generar soluciones de creación y entrega de contenidos que articulen las formas tradicionales, alternativas, pero especialmente los nuevos espacios y nichos que genera el mundo digital (...) Es un desafío ganar más y nuevos espectadores para el cine nacional. Nuestros creadores se enfrentan al

desafío de contar diversas historias que conecten con los públicos. Estos retos solo podremos enfrentarlos a través de un trabajo conjunto entre la institucionalidad y el sector. Finalmente, el objetivo es consolidar una industria de manera sostenible e integrada (Martínez, 2017).

“La gente sí está ávida de contenidos, pero hay tantísima información en la nube, por todos lados; los hábitos también han cambiado y uno no va necesariamente a la sala de cine, sino que lo ve en Netflix, en tal parte, en tal otra. Cuando usted tiene tiempo lo graba y lo ve cuando pueda. Esto ha hecho que se tenga que empezar a cambiar las maneras de pensar. Tenemos que hacer –es nuestra conclusión– el mismo ejercicio que hicimos con el cine: mirar cuáles eran todas las opciones para ver cómo se va haciendo un análisis similar con el audiovisual porque en Colombia el Ministerio de Cultura es el del cine, pero si es una serie de televisión, que son los mismos los que la hacen, eso ya es con el Mintic y con la Autoridad Nacional de Televisión. No hay una unidad (Triana, 2016).

A pesar de esa necesidad de unidad, no hay a la vista reformas sustanciales a la legislación para adaptarse a las nuevas formas del *dispositivo cine*. Las acciones que se han tomado se reducen a la inclusión de proyectos transmedia²¹⁵ en las convocatorias del FDC y a la plataforma Retina Latina que no tiene su futuro asegurado (el presupuesto asignado por el BID tiene fecha de caducidad) y que, al ofrecer gratuitamente su contenido, podría estar causando en los espectadores, según David Melo, la equivocada costumbre de no pagar por contenidos nacionales o latinoamericanos (Melo, 2016).

Algunas propuestas de reforma más profundas apuntan a que el FDC amplíe su espectro de recaudo. Una muy razonable es que las proyecciones que hacen los exhibidores del llamado contenido alternativo –proyecciones en salas de conciertos, ópera, partidos de fútbol, etc.– ocasionen el pago de la Cuota, pues se trata de una explotación comercial de salas que se han construido en parte gracias a los descuentos tributarios. Otras formas de ampliar el recaudo implicarían nuevos esquemas del audiovisual para incluir el consumo audiovisual de televisiones por cable, plataformas

²¹⁵ Término ligado a las posibilidades de mercadeo, la narrativa transmedia se despliega a través de varios medios y plataformas para construir una narración total más grande que la suma de sus partes. Un ejemplo es *Matrix*, que, además de los tres largometrajes dirigidos por los hermanos Wachowski, ofrece tres videojuegos y una serie de nueve cortometrajes animados. Todas estas narraciones se complementan entre sí completando una historia más extensa y profunda. Véase: <http://henryjenkins.org/2014/09/transmedia-202-reflexiones-adicionales.html>

de descarga digital y dispositivos móviles. Para lograrlo, habría que establecer negociaciones con esas otras ventanas, como se hizo en la concertación de la Ley del Cine. Una opción es establecer incentivos fiscales para que estos medios y plataformas incluyan contenidos colombianos en su oferta (Melo, 2016).

Esa idea apunta, entonces, a la necesidad de una nueva legislación que abarque todo el espectro audiovisual. Mientras algunos se oponen a modificaciones en la Ley del Cine bajo el temor de que en un contexto de crisis fiscal como el actual –y entendiendo que siempre hay sectores que rechazan este tipo de políticas por sus supuestos bajos rendimientos económicos– la ley termine por caerse completamente (Zuluaga, 2018), otros como David Melo expresan esa, ya urgente, necesidad.

Quienes hemos tenido la preocupación de consolidar una política cinematográfica en Colombia nos hemos demorado más de la cuenta en conversar con otros sectores. Este último liderazgo que ha tenido el Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia (...) es prueba de que uno puede hacer unas apuestas mucho más ambiciosas, en una convergencia digital que ya se impuso y que ya casi nos dejó [rezagados]. Colombia lideró en su momento, en la segunda mitad del siglo XX, una política de televisión con el tema de franjas, con producción nacional de calidad. En televisión se pudo hacer. Fue una concertación difícil, pero el país, al final, con todo lo que uno podría haber hecho mejor, en el contexto latinoamericano, tuvo una política de televisión que incentivó la emisión de contenidos locales en las franjas de mayor audiencia. De la misma manera, hoy deberíamos poder converger por lo menos en televisión, contenidos digitales y cine, y tratar de pensar en una apuesta de contenidos convergentes mucho más ambiciosa (Melo, 2016, pág. 152).

5.5.1 Nuevos lenguajes, nuevos realizadores

Los cambios de consumo no se dan solo en la forma en que se accede a los formatos establecidos. Surgen nuevos lenguajes, nuevos formatos, nuevas duraciones, nuevas híbridas formas de vincularse con lo audiovisual (películas, series, youtube, *gamers*). Los autores audiovisuales colombianos ya están recorriendo ese camino. En el artículo *Desde la pantalla del cine hasta la pantalla del teléfono*, Ricardo Silva (2016) describe cómo un puñado de realizadores nacionales –que han migrado de la televisión al cine y viceversa– han optado por las series web como formato para construir sus narraciones.

Ofrece un recorrido por estas series que abarcan un amplio espectro de géneros y enfoques.

5.6 Nuevos lenguajes, fuera de campo y espectador

En el análisis planteado sobre el *dispositivo Cine Colombiano*, su distancia con el espectador y las nuevas perspectivas de consumo resaltan por su ausencia las preocupaciones estéticas que implican las nuevas ventanas, los nuevos vínculos de los espectadores con las narraciones audiovisuales y las consecuencias que esto trae a los objetivos primigenios que llevaron al Estado a promover el cine nacional como un espacio de salvaguardia cultural.

Una consideración que se mencionó al margen se relaciona con el impacto en la producción y en el tipo de películas que se pueden hacer bajo los esquemas actuales de las convocatorias del FDC que exigen sólidos esquemas financieros. Las conclusiones que hemos recogido apuntan a que los productores deben profesionalizarse más, vender mejor, conocer mejor los mercados, de modo que el lenguaje que se refiere al cine colombiano se llenó de términos como otras ventanas, nichos de mercado, esquemas de recuperación, etc. Se entiende que, si el camino elegido es llevar el cine colombiano a una dinámica industrial para lo cual es necesario desenvolverse en ese escenario con todas las reglas. Por esto, nos preguntamos por ese otro cine que se está dejando de apoyar por no adaptarse a esas estructuras. En capítulos anteriores, hicimos la observación de la abismal diferencia entre el presupuesto que maneja el FDC y el que maneja la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura para producción de películas. Parece entonces que, salvo el estímulo a cortometrajes del FDC, no hay en la acción estatal el cine experimental ni las películas que se atrevan a respirar más libremente la creación audiovisual con esquemas no estandarizados.

La otra consideración estética, esa sí completamente obliterada, tiene que ver con las implicaciones que supone que la experiencia de ver una película en una sala de cine –es decir, en pantalla grande– se reduzca cada vez más al cine espectáculo mientras que los filmes que pueden ofrecer otros contenidos y por lo tanto otro vínculo con el espectador –y por ejemplo en Colombia, un acercamiento diferente a su realidad– parecen estar

destinados a ser vistos en pantallas tan pequeñas como la televisión de la sala, la pantalla del computador o la minúscula pantalla del celular.

5.6.1 Pantalla de cine, fuera de campo y dimensión crítica del espectador

El hecho formal de que las obras audiovisuales no se vean en pantalla grande y que esas obras sean concebidas para pantallas pequeñas no solo trae consecuencias en el lenguaje cinematográfico (reconfiguración de los usos de los diferentes valores de plano, de las duraciones y por lo tanto del montaje, del sonido) sino en la dimensión crítica que el *fuera de campo*, exclusivo de la pantalla grande rodeada de oscuridad, ofrece al espectador del *gran dispositivo cine*.

El crítico y cineasta francés Jean-Louis Comolli, en diferentes obras y conferencias, plantea la lucha histórica *cine vs espectáculo* y ubica el *fuera de campo* como el lugar clave del espectador de cine para ser libre y desarrollar su dimensión crítica.

Según él, en sus inicios el cine, se presentó como un espectáculo, pero pronto mostró otra faceta, la de la escritura, determinada por el cuadro. Esa tensión se presentó desde los primeros filmes de los hermanos Lumière. Por eso, los primeros documentales fueron también para los asistentes a las proyecciones un espectáculo de ilusión, un truco de magia (Comolli, 2007). La invención del cine fue más bien la invención del espectador de cine. Y ese espectador sigue siendo hoy un sujeto encantado por esa doble propuesta: la puesta realista y la oferta ficcional. Ese ir y venir conforma en la mente del insaciable espectador de cine un zig-zag mental en el que es consciente de que la imagen que ve es una ilusión, pero aun así la quiere (Comolli, 2007).

En los espectáculos, como un partido de fútbol, un show de circo, un desfile, etc. no hay un encuadre, no hay cuadro. El cine, en cambio, se define por la articulación entre lo que está en el cuadro (en campo) y lo que está fuera de él (el *fuera de campo*), es decir entre lo visible y lo no visible (Comolli, 2010). El cuadro es pues un fragmento de lo visible, rodeado por lo no visible. Pero el *fuera de campo* no solo rodea lo visible, sino que lo acompaña y lo penetra, y por eso es más poderoso (Comolli, 2007). Esta articulación es también el diálogo entre lo que está iluminado y lo que no lo está, entre la luz y la oscuridad.

El fuera de campo es también el lugar en el que el espectador puede imaginar libremente, imaginar lo que no se ve. En la sala de cine, el espectador encuentra un refugio al principio de no contradicción que rige el mundo, a la presión de lo real (Comolli, 2010). Es un lugar donde le está permitido soñar al espectador.

Comolli relata que, desde la década de los setenta, viene en marcha un proceso de desaparición del fuera de campo. La proliferación de pantallas rodeadas de luz, comenzando por la televisión en el hogar, anula su existencia. Es, según sus palabras, la presión ideológica para hacernos ver lo visible. De hecho, la tendencia del desarrollo tecnológico apunta a que las imágenes sean más reales, a que lo que vemos en el cine se parezca cada vez más a lo que vemos fuera del cine. Es la destrucción del cuadro cinematográfico –y del cine– pues si no hay luz y oscuridad no hay diálogo posible entre lo visible y lo invisible.

La tendencia, pues, es lograr que el espectáculo se parezca más a la visión humana. Si se extrema la apariencia de lo real se suprime la perspectiva –la fabricación de un pensamiento implicada en el hecho de representar– amenazando el lugar donde el espectador puede experimentar una dimensión crítica (Comolli, 2007). Así es como se da la presión del espectáculo sobre el cine. La protección del fuera de campo sería entonces la forma de resistir esa presión y de defender al espectador libre.

5.6.2 ¿Y el espectador colombiano?

Ante la perspectiva descrita de un cine colombiano que solo podrá encontrarse con sus espectadores a través de pantallas pequeñas rodeadas de luz, se abre un panorama desalentador. Pareciera entonces que el encuentro pleno entre ambos –ese que le permitiría al espectador explorar su dimensión crítica en la interacción entre lo visible y lo no visible determinada por el encuadre de una realidad que le habla directamente y que le permite pensar sobre su propia condición social e identitaria– ya no va a ocurrir.

Rezagado, como siempre, el cine colombiano logró salir de una edad balbuceante cuando ya el modelo económico de explotación de las imágenes está cambiando el dispositivo cine de tal forma que su espectador natural, el espectador colombiano de cine, sea ya solamente el consumidor colombiano de cine.

Conclusiones

La pregunta central que guio esta disertación gira alrededor de comprender en qué consistió el cambio en el dispositivo *cine colombiano* que produjeron las reformas legislativas e institucionales de finales de los noventa y la primera década de los dos mil. Para ello, fue necesario contar la historia de dicho dispositivo, comprender en detalle cómo fue el proceso que llevó a la promulgación de la Ley de Cultura y de la Ley del Cine y analizar el impacto de las nuevas políticas en sus primeros quince años de aplicación en un contexto global en el que el *dispositivo cine* está sufriendo importantes cambios.

Aunque es cierto que las nuevas legislaciones y el rediseño institucional sobre cinematografía produjeron un cambio significativo en el dispositivo *cine colombiano* al originar un aumento sin precedentes en la producción y una creciente presencia internacional de la producción colombiana, persiste una falla estructural: la distancia del cine nacional con el espectador nacional.

Definimos al usuario del dispositivo *cine colombiano* como el *espectador de cine colombiano*, aunque bien podríamos haberlo bautizado el *espectador colombiano de cine*, entendiendo que en un despiste del lenguaje se podría pensar que el cine nacional tiene su usuario, cuando la realidad muestra que el espectador colombiano ha sido predominantemente un espectador de cine extranjero. Ahora, cuando la producción nacional ha crecido hasta un nivel que podría considerarse industrial, la situación se mantiene y las películas colombianas, salvo excepciones cada vez menos frecuentes, siguen en la búsqueda histórica del cine colombiano: su espectador.

Esta situación indica una falla estructural en la forma como el eslabón de la producción nacional encaja en el dispositivo y una decepción en relación con las nuevas políticas sobre cine. Idear, diseñar, concertar y aplicar mecanismos para estimular una producción que no llega al encuentro con el espectador parece un sinsentido. Es como pensar un cine sin espectador.

Que la Ley del Cine sea un fracaso o un éxito depende de la lupa con la que se mire. Son innegables los logros conseguidos en poco tiempo –películas, premios, representaciones, discursos y miradas que antes no existían– pero si los objetivos últimos eran la resistencia cultural frente a los contenidos simbólicos extranjeros, hemos visto que la situación actual y la perspectiva a futuro no son las mejores.

Si se entiende que la búsqueda de su espectador es la tradicional búsqueda del cine colombiano y que luego de las reformas legislativas e institucionales analizadas se sigue observando la misma falla estructural, significa que el cambio en el *dispositivo cine colombiano* no fue una *profanación* –como sí lo fueron la irrupción del cine marginal en los sesenta (cap. 2) y la expedición de una nueva Constitución Política en 1991–. Este hecho no significó una devolución de lo inalcanzable al uso común, un acercamiento hacia la mayoría de las personas. Pero sí lo fue la producción y circulación alternativa e incluyente de películas orientadas a mostrar las realidades de Colombia, en un caso, o el paso de un país consagrado al Sagrado Corazón²¹⁶ a un país que se reconoce múltiple y diverso.

El espectador de cine, ese consumidor que produce la riqueza y sostiene una industria, quedó fuera de las consideraciones del nuevo diseño del dispositivo por falta de voluntad política, con la excusa de las reglas del libre mercado. Así, al espectador-consumidor colombiano se lo dejó solo en la arena de la disputa de las representaciones cinematográficas locales y norteamericanas, a merced de la ley de la oferta y la demanda en un escenario estructuralmente desigual. No se ubicó al usuario-espectador en el centro de las políticas que reformaron el dispositivo *cine colombiano* y, por lo tanto, las constantes históricas de una producción alejada de su público y de una industria claramente dominada por los sectores de la distribución y la exhibición permanecen casi inalteradas.

²¹⁶ En 1902 se ofició una ceremonia religiosa para consagrar el país al Sagrado Corazón. Esa consagración se mantuvo en las primeras páginas de la Constitución hasta 1991.

Aunque se entiende que no se esperaba que un par de leyes cambiaran una estructura desigual de un siglo de duración –los creadores de la Ley del Cine solo pretendían hacer crecer la producción como un primer paso– y quince años es poco tiempo para evaluar cambios estructurales, el panorama es pesimista porque los cambios que suceden en el *gran dispositivo cine* parecen indicar que estos esfuerzos llegaron tarde.

El hecho de que la tendencia mundial muestre que solo las grandes películas comerciales con alto costo de contenido –distribuidas por la *majors*– sean las que atraen al público masivo que asiste a salas y que por lo tanto, los cines periféricos deban resignarse a circular en otras pantallas, hace pensar que la Ley del Cine es una ley anacrónica. Tardía en el contexto hispanoamericano –como rezagada fue la cinematografía colombiana, de la mano de los trompicones sociopolíticos del país– la nueva legislación se concentró en un modelo producción-distribución-exhibición exclusivo para salas de cine mientras que las instituciones del cine nacional hacen esfuerzos enormes para que los promedios de asistencia del cine nacional aumenten. Lo que en principio fue un logro –sacar al cine de la esfera de los servicios comunicativos para llevarlo a la esfera de lo cultural– ahora es un atraso, pues los consumos, los mercados, los soportes, las pantallas y las narrativas se entremezclan más que nunca.

La tendencia mundial de la consolidación del espectáculo-cine viene acompañada de la profundización extrema del capitalismo. La resistencia al influjo avasallador de los contenidos simbólicos estadounidenses se da en un contexto en el que el inmenso poder de las transnacionales del entretenimiento –las *majors*– presiona para que los países soberanos desmonten los esquemas de protección a sus contenidos. Para el caso colombiano que nos ocupa, la casi total imposibilidad de profanar el dispositivo para llegar al encuentro con el espectador se relaciona con la consolidación del capitalismo como el gran dispositivo imposible de profanar.

Si, como ha sido sugerido, llamamos espectáculo a la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la cual cada cosa es exhibida en su separación de sí misma, entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una única imposibilidad de usar. Lo que no puede ser usado es, como tal, consignado al consumo o a la exhibición espectacular. Pero eso significa que profanar se ha vuelto imposible (o, al menos, exige procedimientos especiales). Si profanar significa devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado, la

religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un absoluto imposible de profanar (Agamben, 2006).

5.7 Un problema de representación

Puesto que la producción cultural es también una industria, los contenidos simbólicos están insertos en el mercado y el concepto de Industria Cultural pasó de ser sinónimo de alienación, estandarización y mecanización (Adorno & Horkheimer, 1971) a un término integrado a la economía y al desarrollo, es clave para un país soberano sostener una industria cultural fuerte para que sus contenidos simbólicos continúen vigentes, circulen y contrarresten el influjo de los contenidos extranjeros, para formar y mantener una cohesión social y una identidad nacional y regional.

Además de los problemas estructurales que amenazan esa circulación –que pueden ser comunes a cualquier país periférico como Colombia– en este país, se suma el problema de representación que significa crear y hacer circular relatos en un contexto permanente de violencia y guerra. Esa es la otra arista para comprender la distancia entre el cine nacional y su espectador natural. Encontramos un rechazo de la gran masa de espectadores colombianos a ver y reflexionar sobre lo más terrible de su realidad y una aún presente preocupación por la imagen del país que se proyecta en el exterior. El problema se agudiza porque se trata de una guerra y de un sino violento que aún no termina en un país polarizado que encabeza la lista de los más desiguales del mundo. Una guerra anacrónica sostiene anacronismos. Además de la observación sobre la imagen en el exterior, las censuras y la autocensura continúan presentes en la creación cinematográfica colombiana. Se produce entonces una especie de esquizofrenia porque se niega lo terrible y se pierde la posibilidad de reflexionar sobre ello, de procesarlo mediante las representaciones.

En un país donde la televisión logró generar identidades y reconocimientos compartidos mientras el balbuceante cine se alejaba de esas búsquedas, se entiende la dificultad para que en el contexto actual el cine tome ese lugar.

5.8 ¿Se puede profanar?

En varios apartes de este texto se hizo referencia a numerosos procesos paradójicos en la historia de Colombia de unas reformas políticas y un ordenamiento legal que busca la igualdad social y de derechos mientras que las políticas económicas agudizan la desigualdad. En otras palabras, se promulgan leyes que luego encuentran dificultades de aplicación en el terreno práctico que se deja a merced del mercado. El culmen de esa paradoja es la expedición de una Constitución política que plantea un Estado Social de Derecho al mismo tiempo que se instala un modelo neoliberal y, para el tema que nos ocupa, es el nacimiento de un Ministerio de Cultura y unas políticas en cinematografía inspiradas por un espíritu de resistencia cultural precisamente durante los años más críticos de la producción nacional y el negocio del cine.

Cabe entonces preguntarse si no está sucediendo lo mismo con la Ley del Cine, una iniciativa que se centró en suscitar una dinámica industrial en la producción nacional sin entender que en el terreno de la disputa del espectador –el que realmente hace crecer una industria– no tendría mayor influencia.

Sin embargo, esa constante paradoja nacional, por su misma condición, abre grietas y fisuras. Es así como, por ejemplo, la profundamente democrática Constitución del 91 otorga herramientas que, cuando son bien aprovechadas, permiten la garantía de derechos en contextos de enfrentamiento con inmensos poderes económicos²¹⁷.

Un ejemplo de resistencia en contextos de dificultad lo muestra la investigación “La Producción de mensajes propios en contexto de silencio impuesto” de la investigadora de la UNLP Cecilia Ceraso (2018), que cuenta la historia de cómo colectivos y grupos de personas de los Montes de María –una región salvajemente golpeada por la guerra paramilitar– crean, hacen circular y usan relatos audiovisuales propios como una forma de narrar y reflexionar sobre terribles hechos, para construir una cultura de paz.

A pesar de estar casi completamente fuera del circuito de estímulos de Proimágenes y Mincultura, ese otro cine –el que no cabe en los esquemas financieros exigidos, el

²¹⁷ Una de esas herramientas es la Acción de Tutela que permite que cualquier ciudadano realice una demanda cuando sus derechos fundamentales son vulnerados, que debe ser respondida en un tiempo muy breve por un juez. Otro mecanismo es el de las consultas mineras, que da poder a las comunidades indígenas a decidir si quieren o no que en sus territorios se adelanten explotaciones mineras.

experimental, el amateur, el infantil, el de las regiones y los pueblos– existe. Tal vez, desde allí, de abajo hacia arriba, pueda surgir una actitud diferente hacia el encuentro y la representación de las heridas y realidades de Colombia, una expresión que encuentre la atracción genuina de los espectadores al sentir que esos relatos les hablan directamente. Tal vez así, se pueda profanar el dispositivo *cine colombiano*.

5.9 Líneas de investigación y estudios sugeridos

Como colofón, se sugieren algunas investigaciones que pueden llenar vacíos relacionadas con el espectador colombiano de cine y su relación con las películas nacionales.

Como se señaló, hay una carencia de investigaciones sobre las costumbres de consumo, gustos, rechazos y preferencias del espectador nacional sobre el cine colombiano. Por poner solo un ejemplo, este investigador no encontró estudios sobre por qué las comedias de Dago García despiertan tal entusiasmo.

A su vez, no se ha medido apropiadamente cuál y cómo es la recepción de películas colombianas en otras pantallas diferentes a las salas comerciales (televisión, festivales de cine, plataformas en la web pagas y gratuitas). Esta información será clave para que los productores puedan calcular posibles retornos y evaluar la viabilidad de sus proyectos.

En el capítulo 5, se esbozó un panorama del cine que se está haciendo en Colombia en los últimos años, pero se necesitan más investigaciones que ahonden en las películas que se filman en el país. Puesto que también hemos identificado que la desconexión del cine nacional con su espectador se da, en parte, por la incapacidad de los cineastas de atrapar la atención del público, se sugiere, entonces, una investigación que analice formalmente las películas colombianas, una por una, estrenadas desde el inicio de la Ley del Cine, bajo la lupa de la teoría del cine de Thomas Elsaesser y Malte Hagener (2015), que analiza y categoriza las películas según la relación que establecen con el espectador. El objetivo sería –con la ayuda de los estudios que se hagan sobre audiencias y consumo del cine nacional– dilucidar con mayor claridad cuáles son los

desfases entre el cine que se hace y las competencias, intereses y anhelos de los espectadores colombianos.

En esa misma línea, y sospechando de las carencias dramáticas de gran parte del cine colombiano, se propone también un estudio dramático y narrativo –de ficción y documental– que analice asuntos como la estructura narrativa, la relación personajes-trama, la curva dramática, el establecimiento y desarrollo del conflicto, la coherencia temática y argumental, etc. de las películas colombianas para tal identificar allí problemas en la relación con los espectadores.

Otros problemas que se propone investigar se relacionan con las implicancias estéticas y narrativas que los cambios de formato, soporte y consumo del cine y el audiovisual están sufriendo en los últimos años. En esa lucha, *cine vs espectáculo*, que plantea Comolli, en la que el cine peligra cada vez más por la desaparición del fuera de campo, es necesario continuar estudiando a fondo los nuevos lenguajes y las prácticas audiovisuales que se producen, pues siempre habrá creadores audiovisuales que utilicen medios, soportes, formatos y tecnologías a su antojo para renovar los lenguajes y profanar el *dispositivo cine*. Para esos análisis, se recomienda el uso del concepto de *cine monstruo* de Jean-Louis Comolli (2007) y el de *cine expandido* de André Parente (Parente, 2010), ambos orientados a identificar películas que se constituyan en profanaciones –tanto de las que han sucedido siempre como de las provocadas por los cambios de la última década– del dispositivo cine.

Trabajos citados

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1971). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur.
- Agamben, G. (2006). *¿Qué es un dispositivo?* Roma: Edizioni Nottetempo.
- Aguirre, A. (1977). Mamagay, fiel testimonio del anacronismo en Colombia. *Revista Cuadro*, 3(18).
- Aguirre, A. (1978). Tan bella como la Loren, tan actriz como la Magnani. *Cinamateca*, 1, 4, 92-97.
- Albert, P., & Tudesq, A. J. (2012). *Historia de la radio y la televisión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aljure, F. (5 de diciembre de 2017). Entrevista con Felipe Aljure. (J. E. Ángel, Entrevistador)
- Álvarez, L. A. (1986). Reflexiones al final de un periodo. *Arcadia va al cine*, (13).
- Arango, M. (3 de agosto de 2017). Entrevista con Marina Arango. (J. E. Ángel, Entrevistador)
- Arbeláez, R. (2008). Vivo, recordado y recordando. Entrevista con Guillermo Ribón Alba, director de *La gran obsesión* (1955) Realizada en Queens (Nueva York) el 15 de agosto de 2008. Universidad del Valle, <http://docplayer.es/75315104-Vivo-recordado-y-recordando-entrevista-con-guillermo-ribon-alba-director-de-la-gran-obsesion-1955.html>.
- Arce, R., Sánchez, C., & Velásquez, Ó. (2013). *La animación en Colombia hasta finales de los años 80*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Programa de Diseño Gráfico, Facultad de Arte y Diseño.
- Bahamón, E. (2015). Entrevista con Efraín Bahamón. En E. Pulecio, *¿Qué pasa con el cine colombiano (después de la Ley del Cine)?* Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Banrep. (2017). *Población*. Recuperado el 27 de octubre de 2018, de Banco de la República - Gerencia Técnica - Serankua: <http://www.banrep.gov.co/es/poblacion>
- Benjamin, W. (1973). *Tesis sobre el concepto de la historia*. Madrid: Taurus.

- Benjamin, W. (1991). *El narrador*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2014). *El Capitalismo como religión*. Madrid: La Llama.
- Birri, F. (1962). *Manifiesto de Santa Fe*. Obtenido de Comunicación y Medios: <https://comunicacionymedios.files.wordpress.com/2007/09/birri-pionero-y-peregrino.pdf>
- Botero, F. (2015). Entrevista con Felipe Botero, Enrique Pulecio. En E. Pulecio, *¿Qué pasa con el cine colombiano (después de la Ley del Cine)?* Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Buitrago, E. (1969). *Legislación Cinematográfica*. Bogotá: Servicio Nacional de Aprendizaje - SENA.
- Burgos, A. (2015). Entrevista con Andrés Burgos en Pulecio 2015. En E. Pulecio, *¿Qué pasa con el cine colombiano (después de la Ley del Cine)?* Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Bushnell, D. (1994). *Colombia: una nación a pesar de sí misma. De los tiempos precolombinos a nuestros días*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S. A.
- Caicedo, J. D. (2015). Entrevista con Juan Diego Caicedo. En E. Pulecio, *¿Qué pasa con el cine colombiano (después de la Ley del Cine)*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Cancillería. (2007). *El TLC de Colombia con los Estados Unidos, y las reservas en materia de cultura*. Obtenido de Ministerio de Relaciones Exteriores: <http://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/DocEstrategicos/TLC-COLOMBIA.pdf>
- Caracol. (12 de octubre de 2011). *Así fue la negociación de nueve años del TLC entre Colombia y Estados Unidos*. Obtenido de Caracol radio: http://caracol.com.co/radio/2011/10/12/economia/1318437000_561437.html
- Cardona, J. (3 de julio de 2011). El arduo camino de la Constituyente de 1991. *El Espectador*, págs. <https://www.elespectador.com/content/el-arduo-camino-de-la-constituyente-de-1991>.
- Castellanos, G. (julio de 2004). La cultura en los TLC. *El Tiempo*, págs. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1501908>.
- Castellanos, G. (2014). *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una industria*. Bogotá: Ícono.
- Castellanos, N. (2001). La civilización del iletrado. El proyecto ilustrado de la radiodifusión en Colombia, 1929-1940. En J. B. Patiño, *Comunicación y política, viejos conflictos, nuevos desafíos* (págs. 327-343). Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- Castellanos, N. (2001b). La radio colombiana, una historia de amor y de olvido. *Signo y Pensamiento*, 20(39), 15-23.
- Castellanos, N. (2006). *Radionovela, sentimiento y modernidad en Colombia, 1950-1970. Ponencia en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA), 14 al 18 de agosto*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Nacional de Colombia y Universidad de Los Andes.

- Castrillón, C. (2011). La actividad radial colombiana a través de algunos periódicos y revistas, 1928-1950. *Revista Colombiana de Antropología*, 47(1), 137-154.
- Centromemoria. (2012). *A los diez años del Caguán: algunas lecciones para acercarse a la paz*. Bogotá y Washington: http://centromemoria.gov.co/wp-content/uploads/2014/11/El_Caguan.pdf.
- Ceraso, C. (2018). *La producción de mensajes propios en contexto de silencio impuesto (tesis doctoral)*. La Plata: Universidad Nacional de La plata.
- Cineclub Ucentral. (s.f.). *Memoria visual del conflicto armado en Colombia*. Recuperado el 25 de agosto de 2017, de Cineclub Universidad Central: <http://www.ucentral.edu.co/cineclub/programacion-cineclub/mayo-2016/memoria-visual-del-conflicto-armado-en-colombia>
- Cinecorto. (2016). *Los músicos*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Cine corto: <http://www.cinecorto.co/los-musicos>
- Coalición por la Diversidad Cultural. (2005). *Los TLC y los derechos de propiedad intelectual. Ley de Cine 18 de noviembre de 2007. Los TLC con USA y la industria audiovisual: Los efectos de los Tratados de Libre Comercio sobre el sector de las industrias culturales*. Obtenido de Ley de cine: <http://porlanuevaleycine.blogspot.com/2007/11/los-tlc-con-usa-y-la-industria.html>
- Comolli, J.-L. (2007). El lado de la sombra. En J. Comolli, *Ver y Poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental* (págs. 550-557). Buenos Aires: Aurelia Rivera: nueva librería.
- Comolli, J.-L. (2007). Elogio del Cine-monstruo. En J. Comolli, *Ver y Poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental* (págs. 212-217). Buenos Aires: Aurelia Rivera: nueva librería.
- Comolli, J.-L. (2007). Retrospectiva del espectador. En J. Comolli, *Ver y Poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental* (págs. 387-394). Buenos Aires: Aurelia Rivera: nueva librería.
- Comolli, J.-L. (2010). Conferencia de Jean-Louis Comolli en el Teatro Argentino de La Plata (apuntes personales). La Plata (Arg.).
- Congreso. (2018). *Comisión Sexta*. Obtenido de Congreso de la República de Colombia: <http://www.senado.gov.co/comisiones/comisiones-constitucionales/comision-sexta>
- Congreso visible. (2006). *ExRepresentante Eiber Gustavo Navarro Piedrahita*. Obtenido de Congreso Visible – Universidad de Los Andes: <https://congresovisible.uniandes.edu.co/congresistas/perfil/eiber-gustavo-navarro-piedrahita/752/#tab=4>
- Conpes 3659. (2010). *Política nacional para la promoción de las industrias culturales en Colombia*. Bogotá: Consejo Nacional de Política Económica y Social; Departamento Nacional de Planeación; Ministerio de Cultura; Ministerio de Comercio, Industria y Turismo.
- Constitución. (s.f.). *Historia de la Constitución de 1991*. Obtenido de Constitución Política de Colombia: <http://www.constitucioncolombia.com/historia.php>

- CP. (1991). *Constitución Política de Colombia*. Bogotá: Asamblea Nacional Constituyente.
- Cuervo, M. (2015). Entrevista con Mauricio Cuervo, Enrique Pulecio 2015. En E. Pulecio, *¿Qué pasa con el cine colombiano (después de la Ley del Cine)?* Bogotá: Ministerio de Cultura.
- de Hoyos, A. (28 de julio de 2013). Diez años no es nada. *El Espectador*.
- Decreto 0255 de 2013. (20 de febrero). *Por el cual se reglamentan parcialmente las Leyes 397 de 1997 modificada por medio de /a Ley 1185 de 2008, 814 de 2003, 1607 de 2012 y se modifican los Decretos 358 de 2000, 352 del 2004, 763 de 2009 y se dictan otras*. Bogotá: El Presidente de la República de Colombia - Diario Oficial No. 48.710 de 20 de febrero de 2013.
- Decreto 1039. (1942). *Por el cual se abren unos créditos al Presupuesto extraordinario vigente*. Bogotá: El Presidente de la República de Colombia, Diario Oficial. N. 24944.
- Decreto 1244. (1978). *Por el cual se autoriza al Instituto Nacional de Radio y Televisión -Inravisión-, a la Corporación Financiera Popular y a la Compañía de Informaciones Audiovisuales para participar en la constitución de una sociedad*. Bogotá: El Presidente de la República de Colombia, Diario Oficial 35060 del 24 de julio de 1978.
- Decreto 129. (1976). *Por el cual se reorganiza el Ministerio de Comunicaciones*. Bogotá: El Presidente de la República de Colombia, Diario Oficial. N. 34570. 11, junio, 1976.
- Decreto 131. (1987). *Por el cual se desarrolla la Ley 9ª de 1942 y se reglamenta el artículo 15 de la Ley 55 de 1985*. Bogotá: El Presidente de la República de Colombia, Diario Oficial N. 37765. 27, enero, 1987.
- Decreto 183. (1988). *Por el cual se liberan los precios de admisión a las salas de exhibiciones cinematográficas*. Bogotá: El Presidente de la República de Colombia, Diario Oficial N° 38193. 29, enero, 1988.
- Decreto 2732. (1985). *Por el cual se reglamenta el artículo 15 de la ley 55 de 1985 y se dictan otras disposiciones en materia cinematográfica*. Bogotá: El Presidente de la República de Colombia, Diario Oficial N. 37162. 25, septiembre, 1985.
- Decreto 358 de 2000. (marzo 6). *Por el cual se reglamenta parcialmente la Ley 397 de 1997 y se dictan normas sobre cinematografía nacional*. Bogotá: Ministerio de Cultura - El Presidente de la República de Colombia - Diario Oficial 43.932, de 13 de marzo de 2000.
- Decreto 554 de 2017. (30 de marzo). *Por el cual se modifican los artículos 2. 2.1.40, 2.10.1.10, 2.10.1.16, 2.10.2.1.3, 2.10.2.5.1, 2.10.5.1.5 y 2.10.5.1.8, del decreto 1080 de 2015 en lo referente a elección de representantes; cortometrajes nacionales; recaudo de contribución parafiscal...* Bogotá: El Presidente de la República de Colombia.
- Decreto 879. (1971). *Por el cual se reglamenta la Ley 9ª de 1942, sobre el fomento de la Industria cinematográfica, y el artículo 166 del Decreto-ley número 444 de 1967*. Bogotá: El Presidente de la República de Colombia, Diario Oficial. N. 33348. 28, junio.

- Decreto 950. (1976). *Por el cual se reglamenta la Ley 9ª de 1942 y se dictan otras disposiciones*. Bogotá: El Presidente de la República de Colombia, Diario Oficial N. 34569. 10, junio.
- Didi-Huberman, G. (2008). El gesto fantasma. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, (4), (Ejemplar dedicado a: Acto sobre fantasmas), 280-291 http://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/didi_huberman.pdf.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Dinero. (10 de marzo de 2013). Un negocio de película. *Dinero (circula con El Tiempo)*, págs. <https://www.dinero.com/edicion-impresa/caratula/articulo/cine-colombia-su-negocio/185434>.
- Duque, L. (1977). COPELCO. *Revista Cinemateca*, (1), 88-91.
- El País. (3 de julio de 2011). La papeleta que cambió a Colombia. *El País*, págs. <https://www.elpais.com.co/colombia/la-papeleta-que-cambio-a.html>.
- El Tiempo. (04 de abril de 2005). Reserva cultural, a la colombiana. *El Tiempo*, págs. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1623657>.
- El Tiempo. (23 de noviembre de 2010). El fracaso de los diálogos de paz en El Caguán. *El Tiempo*, págs. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-8430440>.
- Fedesarrollo. (2003). *Impacto del sector cinematográfico sobre la economía colombiana: situación actual y perspectivas*. Bogotá: Fedesarrollo - <https://www.fedesarrollo.org.co/>.
- Fedesarrollo. (2009). *Impacto económico del sector cinematográfico colombiano - Informe Final (Mauricio Reina, Sandra Zuluaga, Camila Salamanca)*. Bogotá: Proiágenes.
- Fedesarrollo. (2015). *Misión – Historia*. Obtenido de Centro de Investigación Económica y Social: <https://www.fedesarrollo.org.co/mision-historia>
- Filmaffinity. (2002). *La Langosta Azul*. Recuperado el 2 de octubre de 2017, de Filmaffinity – Movieaffinity: <https://www.filmaffinity.com/co/film910715.html>
- Filmaffinity. (2017). *Cóndores no entierran todos los días*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Film affinity Colombia: <https://www.filmaffinity.com/co/film634877.html>
- Filmaffinity. (2017). *En el país de Bella Flor*. Recuperado el 26 de septiembre de 2017, de Film affinity Colombia: <https://www.filmaffinity.com/co/film897651.html>
- Filmaffinity. (2017). *La pobre viejecita*. Recuperado el 26 de septiembre de 2017, de Film Affinity Colombia: <https://www.filmaffinity.com/co/film379433.html>
- Foucault, M. (1984). El juego de Michel Foucault. En M. Foucault, *Saber y verdad* (págs. 127-162). Madrid: Ediciones de la Piqueta - <https://es.scribd.com/document/350651627/Foucault-Saber-y-Verdad>.
- FPFC. (2009). *Cronología del cine en Colombia*. Obtenido de Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano: <http://www.dartmouth.edu/~mavall/libguides/documents/cronocolom.pdf>

- FPFC. (2017). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Gaceta 140. (2002). *Ponencia para primer debate al proyecto de ley 141 de 2001 cámara, 158 de 2002 senado, por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia*. Bogotá: Gaceta del Congreso, 140.
- Gaceta 171. (2002). *Ponencia para segundo debate al proyecto de ley N° 141 de 2001, Cámara, por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia*. Bogotá: Gaceta del Congreso, AÑO XI - N° 171, viernes 17 de mayo.
- Gaceta 190. (2003). *Gaceta del Congreso N° 158 de 2002 senado, por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia, Ponencia para segundo debate al proyecto de ley numero 141 de 2001 Cámara*. Bogotá: Gaceta del Congreso, año XII - N° 190, miércoles 7 de mayo.
- Gaceta 48. (2002). *Acta 021 Comisión VI Cámara, Comisión Sexta Constitucional Permanente - Acta 021 de 2001 (diciembre 12)*. Bogotá: Gaceta del Congreso, Año XI - N° 48 , viernes 1° de marzo.
- Gaceta 563. (2001). *Acta de presentación proyecto de ley 141 de 2001 Cámara, por la cual se dictan normas para el Fomento de la actividad cinematográfica en Colombia*. Bogotá: Gaceta del Congreso, Año X - N° 563 jueves 8 de noviembre.
- Galindo, Y. (2014). *El Cine en el Proyecto Educativo y Cultural de la República Liberal, 1930-1946*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Gallego, C. (2017). Entrevista de Ximena Ospina con Cristina Gallego . *Cuadernos de la Cinemateca*, (26), <http://www.cinematecadistrital.gov.co/content/instrumentos-del-estado-para-el-fomento-del-cine-cuaderno-no-26>.
- García-Canclini, N. (2001). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.
- García-Fanlo, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei, Revista de Filosofía*, (74), 1-8.
- Getino, O. (2012). *Cine Latinoamericano: producción y mercados en la primera década del siglo XXI*. Buenos Aires: DAC Editorial.
- Gómez, J. (2016). *Desde Casablanca hasta Lo que el viento se llevó. Una mirada al consumo de cine de Hollywood en Bogotá desde 1930 hasta 1946*. Cali: Universidad del Valle.
- Gómez, S. A., Meza, C. V., & Reyes, F. L. (2018). *“Hacer invivible la república”: Reflexiones en torno a la figura de Laureano Gómez Castro*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- González, G. (2015). Entrevista con Gabriel González – Enrique Pulecio . En E. Pulecio, *¿Qué pasa con el cine colombiano (después de la Ley del Cine)?* Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Higuita, A. M. (2013). El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978. *Historia y Sociedad*, (25), 107-135.

- Hommes, R. (30 de mayo de 2003). Fedesarrollo. *El Tiempo*, págs. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-971440>.
- Kinetoscopio. (2006). *La realidad, la ficción, la ficción, la realidad (Mesa redonda con participación de Víctor Gaviria, Ricardo Coral-Dorado y Pedro Adrián Zuluaga)*. Medellín: Centro Colombo Americano, 1998. Disponible en CD ROM C. Kinetoscopio N° 48.
- Kracauer, S. (2011). *Historia: Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.
- La Hojarasca. (2004). Frente al Tratado de Libre Comercio (TLC). *Alianza de Escritores y Periodistas N° 4. Coalición colombiana por la diversidad cultural*, <http://www.escriitoresyperiodistas.com/Ejemplar4/tlc.html>.
- La Nación. (20 de agosto de 2004). *Crean coalición colombiana contra negociaciones en cultura*. Obtenido de La Nación: <https://www.nacion.com/economia/crean-coalicion-colombiana-contra-negociaciones-en-cultura/6WUWF763CRCNXXKBBYIGSTEIKPU/story/>
- Ley 1556. (2012). *Por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas*. Bogotá: El Congreso de Colombia, Diario Oficial 48486 de julio 9 de 2012.
- Ley 1556 de 2012. (julio 9). *Por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas*. Bogotá: El Congreso de Colombia, Diario Oficial 48486 de julio 9 de 2012.
- Ley 1607 de 2012. (diciembre 26). *Por la cual se expiden normas en materia tributaria y se dictan otras disposiciones*. Bogotá: El Congreso de Colombia - Diario Oficial No. 48.655 de 26 de diciembre de 2012.
- Ley 188 de 1995. (junio 2). *Plan Nacional de Desarrollo e Inversiones 1995 -1998*. Bogotá: El Congreso de Colombia, Diario Oficial No. 41.876, del 5 de junio de 1995.
- Ley 397. (1997). *Por la cual se desarrollan los Artículos 70, 71 y 72 y demás Artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dep.* Bogotá: Congreso de Colombia; Diario Oficial 43102 de Agosto 7 de 1997.
- Ley 55. (1985). *Por medio de la cual se dictan normas tendientes al ordenamiento de las finanzas del Estado y se dictan otras disposiciones (junio 8)*. Bogotá: El Congreso de Colombia, Diario Oficial número 37029 de junio 26 de 1985.
- Ley 72. (1989). *Por la cual se definen nuevos conceptos y principios sobre la organización de las telecomunicaciones en Colombia y sobre el régimen de concesión de los servicios y se conceden unas facultades extraordinarias al Presidente de la República*. Bogotá: El Congreso de Colombia, Diario Oficial 39111, diciembre 20 de 1989.
- Ley 814. (2003). *Por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia*. Bogotá: El Congreso de Colombia, Diario Oficial No. 45.237 de Julio 3 de 2003.

- Ley 9. (1942). *Por la cual se fomenta la industria cinematográfica*. Bogotá: El Congreso de Colombia, Diario Oficial. N. 25051. 8, Septiembre.
- Llorente, A. (27 de enero de 2016). *¿En qué países de América Latina es más caro y más barato ir al cine?* Obtenido de BBC Mundo: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/01/160121_cine_precios_america_la_tina_entrada_all
- Loboguerrero, C. (2015). Entrevista con Camila Loboguerrero - Enrique Pulecio. En E. Pulecio, *¿Qué pasa con el cine colombiano (después de la Ley del Cine)?* Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Luzardo, J. (1976). Negociando el peligro. El gran negocio de los largometrajes colombianos. *Ojo al cine* n° 3-4, 40.
- Luzardo, J. (2015). Entrevista con Julio Luzardo. Enrique Pulecio 2015. En E. Pulecio, *¿Qué pasa con el cine colombiano (después de la Ley del Cine)?* Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Machicado, J. (2017). Transformaciones de los públicos del cine en Colombia: preguntas para la política pública. *Cuadernos de la Cinemateca*, (26), <http://www.cinematecadistrital.gov.co/content/instrumentos-del-estado-para-el-fomento-del-cine-cuaderno-no-26>.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili - MassMedia.
- Martín-Barbero, J. (2016). De una televisión y un cine que supieron meter país, hacer memoria y contarnos su historia: Omar Rincón. *Cuadernos de la Cinemateca*, (25), <https://www.cinematecadistrital.gov.co/content/cine-y-televisi%C3%B3n-cuaderno-no-25>.
- Martín-Barbero, J., & Rey, G. (1999). *La formación del campo de estudios de Comunicación en Colombia*. Obtenido de Revistas Uniandes: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/res4.1999.04>
- Martínez, A. (11 de enero de 2017). *Balance 2016 Adelfa Martínez, directora de la Dirección de Cinematografía del Min. de Cultura*. Obtenido de LatAm Cinema.com: <http://www.latamcinema.com/especiales/balance-2016-adelfa-martinez-directora-de-la-direccion-de-cinematografia-del-min-de-cultura/>
- Martínez, N. H. (02 de febrero de 2016). La historia inédita del Plan Colombia a sus 15 años. *El Tiempo*, págs. <http://www.verdadabierta.com/procesos-de-paz/farc/4303-proceso-de-negociacion-del-caguan-1998-2002>.
- Martínez-Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Librería y editorial América Latina.
- Mayolo, C., & Arbeláez, R. (1974). Secuencia crítica del cine colombiano. *Ojo al cine* n° 1, 19.
- Mejía, M. E. (1990). *La Cinematografía en Colombia y su relación con el Estado (tesis)*. Cali: Universidad del Valle.
- Mejía-Quintana, Ó. (s.f.). *El origen constituyente de la crisis política en Colombia. La filosofía política y las falacias de la constitución*. Obtenido de Nodo 50: https://www.nodo50.org/cubasigloXXI/congreso04/mejia_200404.pdf

- Melo, D. (2016). Entrevista que le hace Ximena Ospina a David Melo. *Cuadernos de la Cinemateca*, (26), <http://www.cinematecadistrital.gov.co/content/instrumentos-del-estado-para-el-fomento-del-cine-cuaderno-no-26>.
- Melo, J. O. (22 de mayo de 2011). *Éxitos y debilidades de la Constitución de 1991*. Recuperado el 16 de octubre de 2018, de Razón Pública: <https://www.razonpublica.com/index.php/politica-y-gobierno-temas-27/2060-exitos-y-debilidades-de-la-constitucion-de-1991.html>
- Mendoza, M. (2015). *El doblaje y el español neutro en las películas de animación de Disney (tesis)*. Barcelona: Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya.
- Mendoza, R. (2015). Entrevista con Rubén Mendoza Enrique Pulecio 2015. En E. Pulecio, *¿Qué pasa con el cine colombiano (después de la Ley del Cine)?* Bogotá: Ministerio de Cultura.
- MINCIT. (2017). *Respuesta a derecho de petición, firmada por la Dra. Liliana Ariza (Of. de Inversiones extranjeras)*. Bogotá: Ministerio de Comercio, Industria y Turismo.
- Mincultura. (2007). *Cartilla Convocatoria*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Dirección de Cinematografía .
- Mincultura. (2008). *Cartilla Convocatoria*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Dirección de Cinematografía.
- Mincultura. (2010). *Cartilla Convocatoria*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Dirección de Cinematografía .
- Mincultura. (2013). *Cartilla Convocatoria*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Dirección de Cinematografía .
- Montoya, J. D. (6 de julio de 2013). A 10 años de la Ley de Cine. *Revista Semana*.
- Navas, J. (20 de septiembre de 2018). Entrevista de Alejandro Rosales con Jorge Navas: “Es deprimente la poca asistencia a las salas que ha tenido la película”. *El Heraldo*, págs. <https://www.elheraldo.co/entretenimiento/es-deprimente-la-poca-asistencia-las-salas-que-ha-tenido-la-pelicula-543986>.
- Nieto, J. (2006). *Largometrajes colombianos en cine y video*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Orjuela, L. J. (24 de mayo de 2011). Así era el país en el que nació la Carta del 91. *El Tiempo*, págs. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-9442544>.
- Osorio, O. (2003). Del cine político a lo políticamente correcto. *Cuadernos de Cine Colombiano No. 1, Cinemateca Distrital*, 18-25.
- Osorio, O. (28 de julio de 2013). Diez años de la Ley de cine: cifras y matices. *El Colombiano*.
- Osorio, O. (2015). *Las burbujas del cine colombiano*. Obtenido de Kinetoscopio: http://www.kinetoscopio.com/index.php?option=com_content&view=article&id=460:las-burbujas-del-cine-colombiano&catid=25:ediciones-antiguas
- Osorio, O. (2016). *Las Muertes del cine colombiano (Tesis del Doctorado en Artes)*. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes.

- Ospina, L. (s.f.). *Oiga Vea*. Recuperado el 3 de octubre de 2017, de Filmografía de Luis Ospina: <https://www.luisospina.com/biofilmograf%C3%ADa/oiga-vea-1971/>
- Osterling, J. (1989). *Democracy in Colombia: Clientelist Politics an Guerrilla Warfare*. New Brunswick (USA) y Oxford (RU): Transaction Publishers.
- Palacios, M. (2003). *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia, 1875-1994*. Bogotá: Norma.
- Páramo, C. G. (2003). La consagración de la casa: raza, cultura y nación en la primera década de la radiodifusora nacional. En *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia* (págs. 318-337). Bogotá: Aguilar, Museo Nacional de Colombia.
- Parente, A. (2010). La forma cine: variaciones y rupturas. En *Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, N° 3 (M. Mutchinick, Trad.). ARKADIN - FBA-UNLP.
- Peleato, F. (2015). Entrevista Floreal Peleato en Pulecio. Enrique Pulecio 2015. En E. Pulecio, *¿Qué pasa con el cine colombiano (después de la Ley del Cine)?* Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Poimágenes 14. (s.f.). *Garras de oro: (The dawn of justice - Alborada de justicia)*. Obtenido de Poimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=14
- Portafolio. (14 de marzo de 2007). TLC: ahora el enredo es por las reservas. *Portafolio (El Tiempo)*, págs. <https://www.portafolio.co/economia/finanzas/tlc-enredo-reservas-485758>.
- Proimágenes 104. (s.f.). *Mamagay*. Recuperado el 25 de septiembre de 2017, de Poimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=104
- Proimágenes 109. ((s.f.). *Esposos en Vacaciones*. Recuperado el 26 de septiembre de 2017, de Poimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=109
- Proimágenes 111. (s.f.). *El Patas*. Recuperado el 25 de septiembre de 2017, de Poimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=111
- Proimágenes 1129. (s.f.). *Carmen Carrascal*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Poimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1129
- Proimágenes 114. (s.f.). *Colombian Connection*. Recuperado el 25 de septiembre de 2017, de Poimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=114

- Proimágenes 117. (s.f.). *El taxista millonario*. Recuperado el 25 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=117
- Proimágenes 120. (s.f.). *Área Maldita*. Recuperado el 25 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=120
- Proimágenes 123. (s.f.). *El inmigrante latino*. Recuperado el 25 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=123
- Proimágenes 124. (s.f.). *El lado oscuro del nevado*. Recuperado el 26 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=124
- Proimágenes 131. (s.f.). *Canaguaro*. Recuperado el 26 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=131
- Proimágenes 1339. (s.f.). *María Cano*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1339
- Proimágenes 137. (s.f.). *La agonía del difunto*. Recuperado el 26 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=137
- Proimágenes 152. (s.f.). *El Escarabajo*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=152
- Proimágenes 1527. (s.f.). *La mirada de Myriam*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1527
- Proimágenes 154. (s.f.). *La virgen y el fotógrafo*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=154
- Proimágenes 155. (s.f.). *Ajuste de cuentas*. Recuperado el 26 de septiembre de 1917, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=155

- Proimágenes 1566. ((s.f.). *Chircales*. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1566
- Proimágenes 158. (s.f.). *Cain*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=158
- Proimágenes 160. (s.f.). *Con su música a otra parte*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=160
- Proimágenes 1676. (s.f.). *Aquel 19*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1676
- Proimágenes 1699. (s.f.). *El hombre de acero*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1699
- Proimágenes 170. (s.f.). *El día de las Mercedes*. Recuperado el 26 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=170
- Proimágenes 1713. (s.f.). *Juegos prohibidos*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1713
- Proimágenes 1730. (s.f.). *Los habitantes de la noche*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1730
- Proimágenes 1733. (s.f.). *Momentos de un domingo*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1733
- Proimágenes 176. (s.f.). *Tiempo de Morir*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=176
- Proimágenes 182. (s.f.). *La mansión de Araucaima*. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=182

- Proimágenes 183. (s.f.). *Mariposas S.A.* Recuperado el 26 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=183
- Proimágenes 185. (s.f.). *Pisingaña.* Recuperado el 8 de octubre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=185
- Proimágenes 197. (s.f.). *Técnicas de duelo.* Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=197
- Proimágenes 20. (s.f.). *Olaya Herrera y Eduardo Santos o de la Cuna al Sepulcro.* Recuperado el 1 de octubre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=20
- Proimágenes. (2013). *Anuario 2013 – Cine en cifras.* Recuperado el 13 de marzo de 2018, de Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes Colombia : http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine_cifras_listado.php?anio2=2013
- Proimágenes. (enero de 2014). *Cine en Cifras, Boletín 6.* Obtenido de Proimágenes Colombia.
- Proimágenes. (2017). *Anuario 2017 – Cine en cifras.* Obtenido de Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine_cifras_listado.php?anio2=2017
- Proimágenes 23. (s.f.). *Allá en el trapiche.* Recuperado el 10 de septiembre de 2018, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=23
- Proimágenes 25. (s.f.). *Antonia Santos.* Recuperado el 2 de octubre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=25
- Proimágenes 26. (s.f.). *Golpe de Gracia.* Recuperado el 10 de septiembre de 2018, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=26
- Proimágenes 27. (s.f.). *Bambucos y corazones.* Recuperado el 10 de septiembre de 2018, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=27
- Proimágenes 30. (s.f.). *Sendero de luz.* Recuperado el 2 de octubre de 2017, de Proimágenes Colombia:

- http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=30
- Proimágenes 31. (s.f.). *El sereno de Bogotá*. Obtenido de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=31
- Proimágenes 32. (s.f.). *Colombia linda*. Recuperado el 10 de septiembre de 2018, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=32
- Proimágenes 33. (s.f.). *La Gran Obsesión*. Recuperado el 11 de septiembre de 2018, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=33
- Proimágenes 37. (s.f.). *El milagro de sal*. Recuperado el 20 de agosto de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=37
- Proimágenes 49. (s.f.). *Cine colombiano – películas*. Recuperado el 3 de octubre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=49
- Proimágenes 50. (s.f.). *Tres cuentos colombianos*. Recuperado el 3 de octubre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=50
- Proimágenes 54. (s.f.). *Semáforo en rojo*. Recuperado el 3 de octubre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=54
- Proimágenes 60. (s.f.). *El río de las tumbas*. Recuperado el 3 de octubre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=60
- Proimágenes 64. (s.f.). *Pasado meridiano*. Recuperado el 3 de octubre de 2017, de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=64
- Proimágenes 7. (2013). *Bajo el cielo antioqueño*. Obtenido de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=7
- Pulecio, E. (2015). Introducción. En E. Pulecio, *¿Qué pasa con el cine colombiano (después de la Ley del Cine)? (Beca de Investigación en cine y audiovisual en Colombia - 2015)*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

- Raffo, J. (2017). *La Producción audiovisual y su respaldo jurídico*. Buenos Aires: Editorial Libreria.
- Ramírez, J. G. (2003). *Colombia de Película: nuestro cine para todos. Cartilla de historia del cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Reina, M. (21 de julio de 2013). Análisis sobre el significado de esta ley. *El Tiempo*, págs. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12941247>.
- Reina, M. (2015). Entrevista con Mauricio Reina . En E. P. Mariño, *Qué pasa con el cine colombiano (después de la ley del cine)*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Revista Semana. (06 de 10 de 2003). Taquilla en rojo. *Revista Semana*.
- Rey, G. (2016). El destino de los amores contrariados. Las relaciones entre las políticas públicas de cine y de televisión en Colombia. *Cuadernos de la Cinemateca*, (25), <https://www.cinematecadistrital.gov.co/content/cine-y-televisi%C3%B3n-cuaderno-no-25>.
- Rey, G., Reina, M., & Castellanos, G. (2003). *De la realidad a los sueños. La cultura en los tratados internacionales de libre comercio y el ALCA*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Rincón, O. (16 de diciembre de 2018). El efecto Bieri / El otro lado. *El Tiempo*, págs. https://m.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/el-efecto-bieri-columna-de-omar-rincon-305998?fbclid=IwAR0Sl6damtFeRoWOA-uQspbvL_iyDvebFCN0V4w3-IE5kJa4Wtu0AlPHK4U.
- Rivera, J. (9 de julio de 2013). 10 años de nuevo cine colombiano. *El Tiempo de Cine (circula con El Tiempo)*.
- Rodríguez, M., & Gómez, P. P. (2017). Marta rodríguez, descolonizando la representación documental latinoamericana. *Revista Estudios Artísticos*, 3(3).
- Salcedo-Silva, H. (1981). *Crónicas de cine colombiano 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Sánchez, E. (2004). El empequeñecido cine latinoamericano y la integración audiovisual... ¿Panamericana?: ¿Fatalidad de mercado o alternativa política? *Comunicación y Sociedad*, núm. 2, 9-36.
- Semana. (30 de 9 de 1996). ¿Regresa la extradición? *Revista Semana*, págs. <https://www.semana.com/nacion/articulo/regresa-la-extradicion/30223-3>.
- Semana. (26 de febrero de 2002). ¿Super Alvaro? *Revista Semana*, págs. <http://www.semana.com/nacion/articulo/super-alvaro/49235-3> 22, noviembre, 2017.
- Silva, R. (2000). Ondas nacionales, la política cultural de la República Liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia. *Análisis Político*, (41), 1-22.
- Silva, R. (2016). Desde la pantalla del cine hasta la pantalla del teléfono. *Cuadernos de la Cinemateca*, (25), <https://www.cinematecadistrital.gov.co/content/cine-y-televisi%C3%B3n-cuaderno-no-25>.
- SIREC. (2018). *Estadísticas del sector*. Obtenido de Sistema de Información y Registro Cinematográfico: <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/SIREC/Paginas/default.aspx>

- Staiger, J., Thompson, K., & Bordwell, D. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, Comunicación.
- Suarez, J. (25 de septiembre de 2010). "El cine colombiano debe superar la anécdota" entrevista a Juana Suárez. *Semana*, págs. <https://www.semana.com/cultura/articulo/el-cine-colombiano-debe-superar-anecdota/122385-3>.
- Tenorio, J. (2016). El Estado y el fomento del cine colombiano. *Cuadernos de la Cinemateca*, (26).
- Tirado-Mejía, Á. (1971). *Introducción a la historia económica de Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Torres, F. (2017). *Diversos orígenes de la teología de la liberación en Colombia (conferencia del 12 de octubre de 2017 en Münster, Alemania)*. Obtenido de KaiRed: <https://kaired.org.co/archivo/3415>
- Torres, R. (noviembre de 2016). Entrevista con Rito Torres. (J. E. Ángel, Entrevistador)
- Torres, R. A. (2016). *El patrimonio audiovisual, un activo de la memoria nacional*. Bogotá: Cuadernos Colombianos Nueva Epoca N° 24.
- Torres, R. A. (noviembre de 2016). Entrevista con Rito Torres. (J. E. Ángel, Entrevistador)
- Triana, C. (2011). Un autre visage du cinéma. *Économie du cinema*. Anatomía de un sistema de apoyo al cine ProimÁgenes Colombia. Anatomie d'un système de soutien au ciné. (E. M. Kihn, Entrevistador)
- Triana, C. (22 de noviembre de 2016). Entrevista con Claudia Triana.
- Triana, C. (22 de noviembre de 2016). Entrevista con Claudia Triana. (J. E. Ángel, Entrevistador)
- Uribe, J. D. (2008). *Algunas lecciones relevantes aprendidas de la crisis financiera colombiana de 1998-1999*. Obtenido de Banco de la República: http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura_finanzas/pdf/jdu_may_2008.pdf
- Valverde, U. (1978). *Reportaje crítico al cine colombiano*. Bogotá: Editorial Toronuevo.
- Velasco, J. C. (2000). El Multiculturalismo ¿una nueva ideología? Alcance y límites de la lucha por la identidades culturales. En J. A. (ed.), *Hacia una ideología para el siglo XXI* (págs. 146-163). Madrid: Akal.
- Vélez, M. A. (2007). Las cartas del Gordo. Lo que nos gusta a los colombianos. *Kinetoscopio n° 77, Centro Colombo Americano Medellín*.
- Vélez, M. A. (2008). *The Construction of Popular Taste According to Colombian Filmmakers in the 1940s*. Obtenido de Participa@: http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_vezserna.htm
- Verdad Abierta. (18 de noviembre de 2012). *Proceso de Negociación del Caguán 1998-2002*. Recuperado el 22 de noviembre de 2017, de [Verdadabierta.com: https://verdadabierta.com/proceso-de-negociacion-del-caguan-1998-2002/](https://verdadabierta.com/proceso-de-negociacion-del-caguan-1998-2002/)

- Vizcaíno, M. (2002). La HJN: precursora de la radio colombiana y soporte en la construcción del Estado-Nación. *Reporte*, (32).
- Wikipedia. (2017). *Países por distribución de ingreso*. Recuperado el 17 de octubre de 2017, de Wikipedia la enciclopedia libre: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Pa%C3%ADses_por_igualdad_de_ingreso#Lista
- Zuleta, L. A., Jaramillo, L., & Reina, M. (2003). *Impacto del sector cinematográfico sobre la economía colombiana: situación actual y perspectivas*. Bogotá: Fundación para la Educación Superior (Fedesarrollo) y el Desarrollo: Convenio Andrés Bello.
- Zuluaga, P. A. (18 de octubre de 2010). *Cine colombiano 2004-2010: Contiendas ideológicas y profilaxis social*. Obtenido de pajareradelmedio: <http://pajareradelmedio.blogspot.com.co/2010/10/lo-que-no-publico-cahiers-du-cinema.htm>
- Zuluaga, P. A. (2013). *¡Acción! Cine en Colombia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Zuluaga, P. A. (29 de septiembre de 2018). Entrevista a Pedro Adrián Zuluaga. (J. E. Ángel, Entrevistador)
- Zuluaga, P. A. (2018). Entrevista con Pedro Adrián Zuluaga. En E. P. Mariño, *¿Qué pasa con el cine colombiano (después de la Ley del Cine)?* Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Zuluaga, P. A. (28 de septiembre de 2018). Entrevista con Pedro Adrián Zuluaga. (J. E. Ángel, Entrevistador)
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.

Anexo 1. Referencias de prensa sobre censura (1897-1928)

En el libro *Cronología del cine en Colombia* de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2009) –que se puede encontrar en este link

<http://www.dartmouth.edu/~mavall/libguides/documents/cronocolom.pdf>– pueden verse facsímiles de artículos de prensa y páginas de periódicos y avisos de teatros de estos años. No hay referencias bibliográficas puntuales pero se dice que los periódicos fueron consultados en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

Para el año 1916, se señala que

El gobernador del Huila nombra una junta de **censura** que va a prohibir dos películas: “Josefina vendida por sus hermanos” porque es una sátira contra San José y “Los caballeros de Rodas” porque allí los moros vencen a los cristianos “y eso no puede ser porque son los cristianos los que vencen a los moros” (pág. 17)

En Tamayo, Camilo, *Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960)*, Signo y Pensamiento N° 48, vol XXV enero-junio 2006 tomado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3682>, se encontró esta versión:

En 1920, el alcalde de Bogotá –Santiago de Castro– y el Concejo de la ciudad, la mayoría del partido conservador (políticamente a la derecha), impusieron un nuevo impuesto del 5% por sesión de cine, porque “Allí es donde están aprendiendo vicios y trucos criminales” (Pág. 47). Pusieron de ejemplo la película “La ratera relámpago” como lección del buen robar. La resistencia de los empresarios logró que el impuesto no se aplicara sobre el cupo completo de los teatros sino sobre las boletas vendidas.

En ese mismo año, en Cartagena las películas policíacas son gravadas con doble tarifa porque la prensa local les atribuye la responsabilidad por la conformación de bandas de asaltantes en la ciudad.

En 1925 vemos otro ejemplo del poder que se le otorgaba al cine sobre el comportamiento de las personas. En el Olympia y en el Faenza de Bogotá, en el Junín de Medellín y en el

Colombia de Barranquilla se estrenó “Los Muertos”, una película colombiana sobre la lepra. Hubo polémica nacional sobre la inconveniencia de su exhibición porque se temía que se viera afectada la imagen del país y, con ello, el precio internacional del café.

Anexo 2. Ley 9 de 1942

LEY 9 DE 1942

(agosto 31)

Por la cual se fomenta la industria cinematográfica

Subtipo: LEY ORDINARIA

decreta:

ARTICULO 1º Autorízase al gobierno nacional para que proceda a tomar las medidas conducentes, de conformidad con las normas generales de la presente ley, al fomento de la industria cinematográfica colombiana.

ARTICULO 2º Consideráanse como empresas cinematográficas colombianas las que reúnan los siguientes requisitos:

a) Que no menos del ochenta por ciento (80%) del capital empleado en ellas sea exclusivamente colombiano;

b) Que el personal, tanto directivo como técnico y artístico que forme la empresa, sea colombiano en un ochenta y cinco por ciento (85%), por lo menos; y

c) Que el material que produzca esté destinado a presentar temas o argumentos únicamente nacionales.

ARTICULO 3º El Gobierno, por conducto del Ministerio de la Economía Nacional, hará una clasificación de las empresas cinematográficas existentes o que se establezcan en el país, y que deban ser consideradas como empresas colombianas, en la cual se tendrá en cuenta la importancia de los equipos, elementos y personal con que cuenten, la naturaleza del material que produzcan, la calidad técnica y artística del mismo y su capacidad mínima de producción, y que tengan, debidamente instalados, estudios propios y adecuados para la producción cinematográfica.

ARTICULO 4º El Gobierno, de conformidad con la clasificación a que se refiere el artículo anterior, determinará cuáles empresas cinematográficas, por su capacidad y demás condiciones, podrán gozar por determinado tiempo de exención de derechos de aduana para las sustancias químicas necesarias para la elaboración de cintas y para el material virgen (película) que introduzcan al país con destino a la producción a que se dediquen.

PARAGRAFO. Para gozar de este beneficio será indispensable que la respectiva empresa celebre un contrato con el ministerio de la Economía Nacional, en el que se estipulen las condiciones de producción de que hablan los artículos anteriores y en que aquella se comprometa a producir y exhibir mensualmente en los teatros del país una cantidad mínima de metros de película que tengan noticieros educativos, científicos, industriales y turísticos de propaganda nacional.

ARTICULO 5º El Gobierno queda autorizado también para eximir, en todo o en parte, a los teatros o empresas que exhiban este material, del pago de los impuestos nacionales que gravan los espectáculos públicos.

ARTICULO 6º El material cinematográfico a que se refiere la presente Ley deberá necesariamente ser producido en película de 35 m.m., sonora y parlante en su totalidad.

ARTICULO 7º El Gobierno reglamentará la presente Ley, teniendo en cuenta que el fin que ella persigue es el de estimular y fomentar, por todos los medios que estén a su alcance, la industria cinematográfica nacional.

ARTICULO 8º Esta Ley regirá desde su sanción.

Dada en Bogotá a catorce de agosto de mil novecientos cuarenta y dos.

El Presidente del Senado, **Carlos Uribe Echeverri**. El Presidente de la Cámara de Representantes, **Carlos Arango Vélez**. El Secretario del Senado, **José Umaña Bernal**. El Secretario de la Cámara de representantes, **Jorge Uribe Márquez**.

Organo Ejecutivo-Bogotá, 31 de agosto de 1942.

Publíquese y Ejecútese.

Presidente de la República

Alfonso López Pumarejo

El Ministro de Hacienda y Crédito Público,

Alfonso Araújo

El Ministro de la Economía Nacional,

Santiago Rivas C.

El Ministro de Educación Nacional,

Germán Arciniegas

Anexo 3. Ley 397 de 1997

LEY 397 DE 1997

(7 de agosto)

por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias.

El Congreso de Colombia DECRETA:

TITULO I

Principios fundamentales y definiciones

Artículo 1o. De los principios fundamentales y definiciones de esta ley. La presente ley está basada en los siguientes principios fundamentales y definiciones:

1. Cultura es el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias.

2. La cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento de la nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la identidad y la cultura colombianas.

3. El Estado impulsará y estimulará los procesos, proyectos y actividades culturales en un marco de reconocimiento y respeto por la diversidad y variedad cultural de la Nación colombiana.

4. En ningún caso el Estado ejercerá censura sobre la forma y el contenido ideológico y artístico de las realizaciones y proyectos culturales.

5. Es obligación del Estado y de las personas valorar, proteger y difundir el Patrimonio Cultural de la Nación.

6. El Estado garantiza a los grupos étnicos y lingüísticos, a las comunidades negras y raizales y a los pueblos indígenas el derecho a conservar, enriquecer y difundir su identidad y patrimonio cultural, a generar el conocimiento de las mismas según sus propias tradiciones y a beneficiarse de una educación que asegure estos derechos.

El Estado colombiano reconoce la especificidad de la cultura caribe y brindara especial protección a sus diversas expresiones.

7. El Estado protegerá el castellano como idioma oficial de Colombia y las lenguas de los pueblos indígenas y comunidades negras y raizales en sus territorios. Así mismo, impulsará el fortalecimiento de las lenguas amerindias y criollas habladas en el territorio nacional y se comprometerá en el respeto y reconocimiento de estas en el resto de la sociedad.

8. El desarrollo económico y social deberá articularse estrechamente con el desarrollo cultural, científico y tecnológico. El Plan Nacional de Desarrollo tendrá en cuenta el Plan Nacional de Cultura que formule el Gobierno. Los recursos públicos invertidos en actividades culturales tendrán, para todos los efectos legales, el carácter de gasto público social.

9. El respeto de los derechos humanos, la convivencia, la solidaridad, la interculturalidad, el pluralismo y la tolerancia son valores culturales fundamentales y base esencial de una cultura de paz.

10. El Estado garantizará la libre investigación y fomentará el talento investigativo dentro de los parámetros de calidad, rigor y coherencia académica.

11. El Estado fomentará la creación, ampliación y adecuación de infraestructura artística y cultural y garantizará el acceso de todos los colombianos a la misma.

12. El Estado promoverá la interacción de la cultura nacional con la cultura universal.

13. El Estado, al formular su política cultural, tendrá en cuenta tanto al creador, al gestor como al receptor de la cultura y garantizará el acceso de los colombianos a las manifestaciones, bienes y servicios culturales en igualdad de oportunidades, concediendo especial tratamiento a personas limitadas física, sensorial y síquicamente, de la tercera edad, la infancia y la juventud y los sectores sociales más necesitados.

Artículo 2o. Del papel del Estado en relación con la cultura. Las funciones y los servicios del Estado en relación con la cultura se cumplirán en conformidad con lo dispuesto en el artículo anterior, teniendo en cuenta que el objetivo primordial de la política estatal sobre la materia son la preservación del Patrimonio Cultural de la Nación y el apoyo y el estímulo a las personas, comunidades e instituciones que desarrollen o promuevan las expresiones artísticas y culturales en los ámbitos locales, regionales y nacional.

Artículo 3o. El Ministerio de Cultura coordinará la acción del Estado para la formación del nuevo ciudadano según lo establecido por los artículos 1o al 18 de la Ley 188 de 1995, Plan Nacional de Desarrollo.

TITULO II

Patrimonio cultural de la Nación

Artículo 4o. Definición de patrimonio cultural de la Nación. El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes y valores culturales que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la tradición, las costumbres y los hábitos, así como el conjunto de bienes inmateriales y materiales, muebles e inmuebles, que poseen un especial interés histórico, artístico, estético, plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, ambiental, ecológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, filmico, científico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico, antropológico y las manifestaciones, los productos y las representaciones de la cultura popular.

Las disposiciones de la presente ley y de su futura reglamentación serán aplicadas a los bienes y categorías de bienes que siendo parte del Patrimonio Cultural de la Nación pertenecientes a las épocas prehispánicas, de la Colonia, la Independencia, la República y la Contemporánea, sean declarados como bienes de interés cultural, conforme a los criterios de valoración que para tal efecto determine el Ministerio de Cultura.

(Artículos 5 a 11 sobre patrimonio tangible)

Artículo 12. Del patrimonio bibliográfico, hemerográfico, documental y de imágenes en movimiento. El Ministerio de Cultura y el Ministerio del Interior, a través de la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación, respectivamente, son las entidades responsables de reunir, organizar, incrementar, preservar, proteger, registrar y difundir el patrimonio bibliográfico, hemerográfico y documental de la Nación, sostenido en los diferentes soportes de información. Así mismo, las bibliotecas departamentales y regionales, y los archivos municipales, distritales y departamentales, podrán ser depositarios de su patrimonio bibliográfico, hemerográfico y documental.

Parágrafo. El Gobierno Nacional, a través del Ministerio de Cultura, velará por la recuperación, conservación y preservación del patrimonio colombiano de imágenes en movimiento.

(Artículo 13 a 16 Patrimonio etnocultural. Controles para impedir la salida del país de bienes patrimoniales.)

TITULO III

Del fomento y los estímulos a la creación, a la investigación y a la actividad artística y cultural

Artículo 17. Del fomento. El Estado a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, fomentará las artes en todas sus expresiones y las demás manifestaciones simbólicas expresivas, como elementos del diálogo, el intercambio, la participación y como expresión libre y primordial del pensamiento del ser humano que construye en la convivencia pacífica.

Artículo 18. De los estímulos. El Estado, a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, establecerá estímulos especiales y promocionará la creación, la actividad artística y cultural, la investigación y el fortalecimiento de las expresiones culturales. Para tal efecto establecerá, entre otros programas, bolsas de trabajo, becas, premios anuales, concursos, festivales, talleres de formación artística, apoyo a personas y grupos dedicados a actividades culturales, ferias, exposiciones, unidades móviles de divulgación cultural, y otorgará incentivos y créditos especiales para artistas sobresalientes, así como para integrantes de las comunidades locales en el campo de la creación, la ejecución, la experimentación, la formación y la investigación a nivel individual y colectivo en cada una de las siguientes expresiones culturales:

- a) Artes plásticas; b) Artes musicales; c) Artes escénicas;
- d) Expresiones culturales tradicionales, tales como el folclor, las artesanías, la narrativa popular y la memoria cultural de las diversas regiones y comunidades del país;
- e) Artes audiovisuales; f) Artes literarias; g) Museos (Museología y Museografía); h) Historia;
- i) Antropología; j) Filosofía; k) Arqueología; l) Patrimonio; m) Dramaturgia; n) Crítica;
- ñ) Y otras que surjan de la evolución sociocultural, previo concepto del Ministerio de Cultura.

(Artículos 19 a 39. Régimen aduanero, difusión y promoción, derecho preferencial a la radio y la televisión públicas, infraestructura cultural, casas de la cultura, bibliotecas, recursos, convenios)

Artículo 40. Importancia del cine para la sociedad. El Estado, a través del Ministerio de Cultura, de Desarrollo Económico, y de Hacienda y Crédito Público, fomentará la conservación, preservación y divulgación, así como el desarrollo artístico e industrial de la cinematografía colombiana como generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como medio de expresión de nuestra identidad nacional.

Artículo 41. Del aspecto industrial y artístico del cine. Para lograr el desarrollo armónico de nuestra cinematografía, el Ministerio de Cultura, en desarrollo de las políticas que trace, podrá otorgar:

1. Estímulos especiales a la creación cinematográfica en sus distintas etapas.
2. Estímulos e incentivos para las producciones y las coproducciones cinematográficas colombianas.
3. Estímulos e incentivos para la exhibición y divulgación de la cinematografía colombiana.

4. Estímulos especiales a la conservación y preservación de la memoria cinematográfica colombiana y aquella universal de particular valor cultural.

5. Estímulos especiales a la infraestructura física y técnica que permita la producción, distribución y exhibición de obras cinematográficas.

Artículo 42. De las empresas cinematográficas colombianas. Considéranse como empresas cinematográficas colombianas aquellas cuyo capital suscrito y pagado nacional sea superior al cincuenta y uno por ciento (51%) y cuyo objeto sea la narración hecha con imágenes y sonidos, impresa por medio de procesos ópticos sobre un soporte de celulosa, de impresión electrónica y otros que se inventen en el futuro con el mismo fin.

Artículo 43. De la nacionalidad de la producción cinematográfica. Se entiende por producción cinematográfica colombiana de largometraje, la que reúna los siguientes requisitos:

1. Que el capital colombiano invertido no sea inferior al 51%.
2. Que su personal técnico sea del 51% mínimo y el artístico no sea inferior al 70%.
3. Que su duración en pantalla sea de 70 minutos o más y para televisión 52 minutos o más.

Parágrafo 1o. De la totalidad de los recursos destinados al fomento de la producción cinematográfica, por lo menos el 50% deberá ser destinado a producciones cinematográficas colombianas, y el resto para los proyectos de coproducciones.

Artículo 44. De la coproducción colombiana. Se entiende por coproducción cinematográfica colombiana de largometraje la que reúna los siguientes requisitos:

1. Que sea producida conjuntamente por empresas cinematográficas colombianas y extranjeras.
2. Que la participación económica nacional no sea inferior al veinte por ciento (20%).
3. Que la participación artística colombiana que intervenga en ella sea equivalente al menos al 70% de la participación económica nacional y compruebe su trayectoria o competencia en el sector cinematográfico

Artículo 45. Incentivos a los largometrajes colombianos. El Estado, a través del Ministerio de Cultura, otorgará incentivos industriales económicos a las producciones y coproducciones cinematográficas de largometrajes colombianos, mediante los convenios previstos en la ley, de acuerdo con los resultados de asistencia y taquilla que hayan obtenido después de haber sido comercialmente exhibidos dentro del territorio nacional en salas de cine abiertas al público o a través de la televisión local, regional, nacional o internacional.

Artículo 46. Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica. Autorízase al Ministerio de Cultura para crear el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, y para aportar recursos del presupuesto.

El fondo funcionará como entidad autónoma, con personería jurídica propia, y en lo referente a su organización, funcionamiento y contratación, se regirá por el derecho privado.

Siempre y cuando la participación pública sea mayoritaria, entendiéndose por tal un porcentaje superior al cincuenta por ciento (50%) del fondo social, el fondo será presidido por el Ministro de Cultura. En este evento la aprobación de los gastos de funcionamiento para la vigencia fiscal respectiva, la decisión sobre su disolución, la compraventa de bienes inmuebles, así como la aprobación de proyectos de inversión cuya cuantía exceda el diez por ciento (10%) del presupuesto del fondo, deberá contar con el voto favorable del Ministro de Cultura. El resto de su composición, estructura, dirección y administración, será determinado en el acto de creación y en sus estatutos.

El fondo tendrá como principal objetivo el fomento y la consolidación de la preservación del patrimonio colombiano de imágenes en movimiento, así como de la industria cinematográfica

colombiana, y por tanto sus actividades están orientadas hacia la creación y desarrollo de mecanismos de apoyo, tales como: incentivos directos, créditos y premios por taquilla o por participación en festivales según su importancia. El fondo no ejecutará directamente proyectos, salvo casos excepcionales, que requieran del voto favorable del representante del Ministerio de Cultura, en la misma forma se deberá proceder cuando los gastos de funcionamiento superen el veinte por ciento (20%) del presupuesto anual de la entidad.

La renta que los industriales de la cinematografía (productores, distribuidores y exhibidores) obtengan, y que se capitalice o reserve para desarrollar nuevas producciones o inversiones en el sector cinematográfico, será exenta hasta del cincuenta por ciento (50%) del valor del impuesto sobre la renta.

Artículo 47. Fomento cinematográfico. Trasládase al Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica los bienes que pertenecieron al Fondo de Fomento Cinematográfico, Focine, con todos los rendimientos económicos hasta la fecha.

(Artículos 48 a 83. Fomento y manejo de museos, estímulos al patrimonio cultural, la gestión cultural, participación en el Consejo Nacional de Política Económica y Social, el Sistema Nacional de Cultura, Consejo Nacional de Cultura y consejos locales, Sistema Nacional de Formación Artística, estructura orgánica y administrativa del Ministerio de Cultura, régimen de transición entre Colcultura y el Ministerio de Cultura.)

Esta Ley rige a partir de la fecha de su sanción y deroga todas las disposiciones que le sean contrarias.

El Presidente del honorable Senado de la República, LUIS FERNANDO LONDOÑO CAPURRO El Secretario General del honorable Senado de la República, PEDRO PUMAREJO VEGA El Presidente de la honorable Cámara de Representantes, GIOVANNI LAMBOGLIA MAZZILLI El Secretario General de la honorable Cámara de Representantes, DIEGO VIVAS TAFUR

REPUBLICA DE COLOMBIA GOBIERNO NACIONAL Publíquese y ejecútese. Dada en Barranquilla, a los 7 días del mes de agosto de 1997.

Presidente de la República de Colombia ERNESTO SAMPER PIZANO

El Viceministro de Hacienda y Crédito Público, encargado de las funciones del despacho del Ministro de Hacienda y Crédito Público, EDUARDO FERNÁNDEZ DELGADO.

El Ministro de Educación Nacional, JAIME NIÑO DÍEZ.

Anexo 4. Ley 814 de 2003

LEY 814 DE 2003,

Por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia.

2 julio, 2003

El Congreso de Colombia

decreta

Capítulo I

Objetivos, competencias especiales y definiciones

Artículo 1°. Objetivo. En armonía con las medidas, principios, propósitos y conceptos previstos en la ley 397 de 1997, mediante la presente ley se procura afianzar el objetivo de propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia.

Para la concreción de esta finalidad se adoptan medidas de fomento tendientes a posibilitar escenarios de retorno productivo entre los sectores integrantes de la industria de las imágenes en esta industria cultural, a facilitar la gestión cinematográfica en su conjunto movimiento hacia su común actividad, a estimular la inversión en el ámbito productivo de los bienes y servicios comprendidos y a convocar condiciones de participación, competitividad y protección para la cinematografía nacional.

Por su carácter asociado directo al patrimonio cultural de la Nación y a la formación de identidad colectiva, la actividad cinematográfica es de interés social. Como tal es objeto de especial protección y contribuirá a su propio desarrollo industrial y artístico y a la protección cultural de la Nación.

Artículo 2°. Conceptos. El concepto de industria cinematográfica designa los momentos y actividades de producción de bienes y servicios en esta órbita audiovisual, en especial los de producción, distribución o comercialización y exhibición. Por su parte, el concepto de cinematografía nacional comprende para efectos de esta ley el conjunto de acciones públicas y privadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la creación y producción audiovisual y de cine nacionales y arraigar esta producción en el querer nacional, a la vez apoyando su mayor realización, conservándolas, preservándolas y divulgándolas.

El término actividad cinematográfica en Colombia comprende en general los dos conceptos anteriores.

Son aplicables dentro de estos conceptos generales las definiciones y principios dispuestos en la ley 397 de 1997, relativos a la definición de empresas cinematográficas colombianas, obra audiovisual, destinación de recursos, porcentajes de participación en producciones o coproducciones colombianas de largometraje y demás disposiciones en materia de imágenes en movimiento, obras audiovisuales, industria y cinematografía nacionales, previstas en aquella.

La producción y coproducción de obras cinematográficas colombianas puede ser desarrollada por personas naturales o jurídicas. Los proyectos de producción y coproducción cinematográfica podrán titularizarse.

Artículo 3°. Definiciones. Para efectos de lo previsto en esta ley, en la Ley 397 de 1997 y en las normas relativas a la actividad cinematográfica se entiende por:

1. Sala de cine o sala de exhibición. Local abierto al público, dotado de una pantalla de proyección que mediante el pago de un precio o cualquier otra modalidad de negociación, confiere el derecho de ingreso a la proyección de películas en cualquier soporte.

2. Exhibidor. Quien tiene a su cargo la explotación de una sala de cine o sala de exhibición, como propietario, arrendatario, concesionario o bajo cualquier otra forma que le confiera tal derecho.

3. Distribuidor. Quien se dedica a la comercialización de derechos de exhibición de obras cinematográficas en cualquier medio o soporte.

4. Agentes o sectores de la industria cinematográfica. Productores, distribuidores, exhibidores o cualquier otra persona que realice acciones similares o correlacionadas directamente con esta industria cultural.

Los términos utilizados en esta ley serán entendidos en su sentido expresado o, en caso de duda, en el sentido de aceptación internacional de acuerdo con las previsiones incluidas en tratados que en materia cinematográfica se encuentren en vigor para el país, o en el sentido comúnmente incorporado a las legislaciones de países firmantes de tales acuerdos internacionales.

Las obras realizadas bajo los regímenes de producción o de coproducción dispuestos en la ley, en normas vigentes y en tratados internacionales en vigor para el país, son consideradas obras cinematográficas colombianas.

Para efectos de esta ley, los términos obra cinematográfica o película cinematográfica se entienden análogos. Los cortometrajes son obras cinematográficas cuya duración mínima es de siete (7) minutos, según los estándares internacionales.

Artículo 4°. Competencias. El Estado a través de las instancias designadas en la ley 397 de 1997 promoverá en congruencia con las normas vigentes, todas las medidas que estén a su alcance para el logro de los propósitos nacionales señalados en el artículo primero en torno a la actividad cinematográfica en Colombia.

En concordancia con las disposiciones de la ley 397 de 1997, de esta ley y demás normas aplicables, compete al Ministerio de Cultura como organismo rector a través de la Dirección de Cinematografía:

1. Trazar las políticas y adoptar decisiones para el desarrollo cultural, artístico, industrial y comercial de la cinematografía nacional, así como para su conservación, preservación y divulgación.

2. Promover y velar por condiciones de participación y competitividad para la obra cinematográfica colombiana y dictar normas sobre porcentajes de participación nacionales en obras cinematográficas colombianas, cuando estos no se encuentren previstos en la ley.

3. Otorgar los estímulos e incentivos previstos en la Ley 397 y vigilar el adecuado funcionamiento del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

4. Proteger y ampliar los espacios dedicados a la exhibición audiovisual y clasificar las salas de exhibición cinematográfica en cuanto en este último caso así lo estime necesario. Esta clasificación tendrá en cuenta elementos relativos a la modalidad y calidad de la proyección, características físicas, precios y clase de películas que exhiban. Es obligación de los exhibidores

anunciar públicamente, según lo disponga el Ministerio de Cultura, la clasificación de la sala y mantener la clasificación asignada, salvo modificación, en las condiciones de aquella.

5. Velar por el cumplimiento de las disposiciones constitucionales, legales y reglamentarias relacionadas con la actividad cinematográfica en Colombia, así como con la adecuada explotación y prestación de servicios cinematográficos.

6. Mantener, para efectos del adecuado seguimiento y control a la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico y ejecución de los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico y para el cumplimiento de las políticas públicas a su cargo, un Sistema de Información y Registro Cinematográfico, que se denominará SIREC sobre agentes o sectores participantes de la actividad, cinematográfica en Colombia, y, en general, de comercialización de obras en los diferentes medios o soportes, niveles de asistencia a las salas de exhibición. Es obligación de los agentes participantes de la actividad cinematográfica suministrar la información que el Ministerio de Cultura requiera para efectos de la conformación y mantenimiento del SIREC, la cual tendrá carácter reservado y podrá considerarse sólo en relación con los cometidos generales de las normas sobre la materia. Para efectos del sistema de información el Ministerio podrá establecer registros obligatorios de agentes del sector, de boletería, modalidades de taquilla y sistemas de inspección que sean necesarios. Ninguna sala o sitio de exhibición pública de obras cinematográficas podrá funcionar en el territorio nacional sin su previo registro ante el Ministerio de Cultura el cual será posterior a la tramitación de los permisos y licencias requeridos ante las demás instancias públicas competentes. Igualmente deberá efectuarse el registro de cierre de salas. Los registros efectuados con anterioridad a esta ley tendrán validez.

7. Imponer o promover, según el caso, las sanciones y multas a los agentes de la actividad cinematográfica de acuerdo con los parámetros definidos en esta ley.

Los derechos a cargo de los agentes o sectores participantes de la industria cinematográfica por concepto de registros y clasificaciones serán fijados por el Ministerio de Cultura teniendo en cuenta los costos administrativos necesarios para el mantenimiento del SIREC, sin que estos por cada registro o clasificación de que se trate puedan superar un salario mínimo legal vigente.

Capítulo II

Contribución parafiscal para el desarrollo cinematográfico;

Fondo para el Desarrollo Cinematográfico

Artículo 5°. Cuota para Desarrollo Cinematográfico. Para apoyar los objetivos trazados en esta ley y en la Ley 397 de 1997, créase una contribución parafiscal, denominada Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, a cargo de los exhibidores cinematográficos, los distribuidores que realicen la actividad de comercialización de derechos de exhibición de películas cinematográficas para salas de cine o salas de exhibición establecidas en territorio nacional y los productores de largometrajes colombianos, la cual se liquidará así:

1. Para los exhibidores: Un ocho punto cinco por ciento (8.5%) a cargo de los exhibidores cinematográficos, sobre el monto neto de sus ingresos obtenidos por la venta o negociación de derechos de ingreso a la exhibición cinematográfica en salas de cine o sala de exhibición, cualquiera sea la forma que estos adopten. Este ingreso neto se tomará una vez descontado el porcentaje de ingresos que corresponda al distribuidor y al productor, según el caso.

2. Un ocho punto cinco por ciento (8.5%) a cargo de los distribuidores o de quienes realicen la actividad de comercialización de derechos de exhibición de películas cinematográficas no colombianas para salas de cine establecidas en el territorio nacional, sobre el monto neto de sus ingresos obtenidos por la venta o negociación de tales derechos bajo cualquier modalidad.

3. Un cinco por ciento (5%) a cargo de los productores de largometrajes colombianos sobre los ingresos netos que les correspondan, cualquiera sea la forma o denominación que adopte dicho ingreso, por la exhibición de la película cinematográfica en salas de exhibición en el territorio nacional. En ningún caso la Cuota prevista en este numeral, podrá calcularse sobre un valor inferior al treinta por ciento (30%) de los ingresos en taquilla que genere la película por la exhibición en salas de cine en Colombia. No se causará la Cuota sobre los ingresos que correspondan al productor por la venta o negociación de derechos de exhibición que se realice con exclusividad para medios de proyección fuera del territorio nacional o, también con exclusividad, para medios de proyección en el territorio nacional diferentes a las salas de exhibición.

Parágrafo 1o. La exhibición de obras colombianas de largometraje en salas de cine o salas de exhibición no causa la Cuota a cargo del exhibidor ni del distribuidor.

Parágrafo 2o. Los ingresos de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico prevista en esta ley no hacen parte del presupuesto general de la Nación.

Artículo 6°. Retención de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico. La retención de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico se efectuará así:

1. Monto a cargo de distribuidores o de quienes realicen la actividad de comercialización de obras no colombianas. La retención de la contribución a cargo de quienes realicen estas actividades, será efectuada por el exhibidor al momento del pago o abono en cuenta por la venta o negociación por cualquier medio de boletas o derechos de ingreso a la película cinematográfica en salas de exhibición, cuando la negociación se haya realizado sobre los ingresos por taquilla o análogos. En eventos de negociación diferentes se realizará la retención por quien esté obligado al pago, por cada pago o abono en cuenta que se haga al distribuidor o a quien realice la actividad de comercialización.

2. Monto a cargo de productores de obras colombianas. La retención de la contribución a cargo de los productores de obras colombianas se efectuará por los exhibidores o por quienes deban realizar pagos o compensaciones al productor bajo cualquier otra forma de negociación de derechos por la película, sobre cada pago o abono en cuenta.

Cuando los sujetos pasivos de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico presenten saldos a su favor, tales saldos podrán ser imputados a cualquiera de las declaraciones siguientes, hasta agotarlos, o pueden ser materia de devolución dentro del mes siguiente a la fecha de presentación de la solicitud de devolución, si hubiere lugar a ella.

Parágrafo. La retención en la fuente prevista en este artículo, se efectuará en el momento de cada pago o abono en cuenta, lo que ocurra primero.

Artículo 7°. Períodos de declaración y pago. El período de la declaración y pago de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico es mensual. El Gobierno Nacional reglamentará los plazos y lugares para la presentación y pago, así como los mecanismos para devoluciones o compensaciones de los saldos a favor.

Para tal efecto, los responsables de la Cuota deberán presentar una declaración mensual que involucre la Cuota a su cargo y las retenciones que han debido practicar, cuando haya lugar a ello.

Si no se practican las retenciones previstas en los artículos anteriores, no se presentan las declaraciones, no se efectúan los pagos, o las declaraciones incurren en inexactitudes, se aplicarán las sanciones previstas en el Estatuto Tributario y los procedimientos de imposición de sanciones y discusión allí establecidos. Sin perjuicio del carácter parafiscal de la contribución creada en esta ley, la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales, DIAN, tendrá competencia para efectuar la fiscalización, los procesos de determinación y aplicación de sanciones dispuestos en este artículo y la resolución de los recursos e impugnaciones a dichos actos, así

como para el cobro coactivo de la Cuota, intereses y sanciones aplicando el procedimiento previsto en el Estatuto Tributario.

Para el efecto previsto en el inciso anterior la DIAN celebrará convenio con el administrador del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

Las sumas recaudadas por la DIAN por concepto de la Cuota, intereses, sanciones y demás originados en la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, deberán ser transferidos a través de la Tesorería General de la Nación, dentro del mes siguiente a su recaudo, al Fondo para el Desarrollo Cinematográfico creado en esta ley.

Artículo 8°. Revisión de la información. Además de las obligaciones de suministro de información señalada en esta ley con destino al SIREC, y bajo reserva legal, la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales o, de ser el caso, el auditor o quien haga sus veces de la entidad que administre el Fondo creado en esta ley, podrán efectuar visitas de inspección a los libros de contabilidad de los sujetos pasivos y agentes de retención de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, exclusivamente para los efectos relacionados con la Cuota.

Artículo 9°. Administración de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico. Los recursos de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico y los que en esta ley se señalan ingresarán a una cuenta especial denominada Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, la cual será administrada y manejada mediante contrato que celebre el Ministerio de Cultura con el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica creado de conformidad con el artículo 46 de la Ley 397 de 1997. El respectivo contrato estatal celebrado en forma directa dispondrá lo relativo a la definición de las actividades, proyectos, metodologías de elegibilidad, montos y porcentajes que pueden destinarse a cada área de la actividad cinematográfica.

En el evento de inexistencia del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico será administrado por la entidad mixta o privada representativa de los diversos sectores de la industria cinematográfica o pública de carácter financiero o fiduciario, que mediante decreto designe el Gobierno Nacional en forma directa, la cual cumplirá las mismas actividades previstas en esta ley para el mencionado Fondo Mixto. El Ministerio de Cultura celebrará con el designado el respectivo contrato, el cual deberá cumplir con los mismos requisitos señalados en el inciso anterior.

Artículo 10o. Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Créase el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, como una cuenta especial sin personería jurídica administrada por el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica de conformidad con lo previsto en el artículo anterior, cuyos recursos estarán constituidos por:

1. El producto de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, incluidos los rendimientos financieros que produzca.
2. Los recursos derivados de las operaciones que se realicen con los recursos del Fondo.
3. El producto de la venta o liquidación de sus inversiones.
4. Las donaciones, transferencias y aportes en dinero que reciba.
5. Aportes provenientes de cooperación internacional.
6. Las sanciones e intereses que en virtud del convenio celebrado con el administrador del Fondo, imponga la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales por incumplimiento de los deberes de retención, declaración y pago de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico.
7. Los recursos que se le asignen en el presupuesto nacional.

Los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico serán ejecutados de conformidad con las normas del derecho privado y de contratación entre particulares y se manejarán separadamente de los demás recursos del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica.

De conformidad con el artículo 267 de la Constitución Política, la Contraloría General de la República ejercerá control fiscal sobre los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. En el ámbito de su competencia, el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía, y la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales ejercerán vigilancia.

Artículo 11o. Destinación de los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico se ejecutarán con destino a:

1. Concesión de estímulos e incentivos iguales a los previstos en los artículos 41 y 45 de la ley 397 de 1997, incluidos subsidios de recuperación a la producción y coproducción colombianas.

2. Estímulos y subsidios de recuperación por exhibición de obras cinematográficas colombianas en salas de cine.

3. Créditos a la realización cinematográfica en condiciones preferenciales, a través de entidades de crédito.

4. Créditos en condiciones preferenciales para establecimiento o mejoramiento de infraestructura de exhibición, a través de entidades de crédito.

5. Créditos en condiciones preferenciales para establecimiento de laboratorios de procesamiento cinematográfico, a través de entidades de crédito.

6. Otorgamiento de garantías a la producción cinematográfica, a través de entidades de crédito.

7. Conformación del Sistema de Información y Registro Cinematográfico, SIREC.

8. Investigación en cinematografía, realización de estudios de factibilidad para el establecimiento o mejora de la infraestructura cinematográfica, asistencia técnica y estímulos a la formación en diferentes áreas de la cinematografía.

9. Acciones contra la violación a los derechos de autor en la comercialización, distribución y exhibición de obras cinematográficas.

10. Estímulos a los sujetos de la contribución previstos en el numeral 2 del artículo 5o de esta ley.

11. Hasta un diez por ciento (10%) como remuneración al administrador del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

Al menos el setenta por ciento (70%) de los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico serán arbitrados hacia la creación, producción, coproducción y, en general, a la realización de largometrajes y cortometrajes colombianos.

El conjunto de incentivos, estímulos y créditos aquí previstos se asignarán exclusivamente en proporción a la participación nacional en el proyecto de que se trate, según el caso.

En ningún evento los recursos del Fondo podrán destinarse por el administrador del mismo para actuar como coproductor de películas o compartir riesgos en los proyectos, sin perjuicio del pacto que, según el caso, se establezca con terceros sobre participación en utilidades.

Artículo 12o. Dirección del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. La Dirección del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico estará a cargo del Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía cuya composición reglamentará el Gobierno Nacional en forma que garantice la presencia del Ministerio de Cultura, de la Dirección de Cinematografía de ese Ministerio y de los sujetos pasivos de la contribución parafiscal creada en esta ley.

La Secretaría Técnica del Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía estará a cargo del administrador del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, quien

participará con voz y sin voto. El Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía que se encuentre conformado, adecuará su composición y funciones según la reglamentación del Gobierno Nacional.

Dentro de los dos (2) últimos meses de cada año, mediante acto de carácter general, el Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía establecerá las actividades, porcentajes, montos, límites, modalidades de concurso o solicitud directa y demás requisitos y condiciones necesarias para acceder a los beneficios, estímulos y créditos asignables con los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico en el año fiscal siguiente.

Los parámetros y criterios anteriores podrán ser modificados durante el año de ejecución de los recursos, por circunstancias excepcionales.

El Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía asignará directamente los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico o podrá establecer subcomités de evaluación y selección y fijar su remuneración y gastos.

Los miembros del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica podrán tener acceso a los recursos del Fondo para el Fomento Cinematográfico en igualdad de condiciones a los demás agentes del sector y no participarán de las decisiones o responsabilidades que corresponden al Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía sobre los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

Artículo 13o. Carácter de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico. La Cuota para el Desarrollo Cinematográfico prevista en esta ley, será tratada como costo deducible en la determinación de la renta del contribuyente de conformidad con las disposiciones sobre la materia.

Artículo 14o. Estímulos a la exhibición de cortometrajes colombianos. Los exhibidores cinematográficos podrán descontar directamente en beneficio de la actividad de exhibición, en seis punto veinticinco (6.25) puntos porcentuales la contribución a su cargo cuando exhiban cortometrajes colombianos certificados como tales de conformidad con las normas sobre la materia.

El Gobierno Nacional reglamentará las obligaciones de los exhibidores, los períodos máximos de vigencia, así como las modalidades de exhibición pública de cortometrajes colombianos para la aplicación de lo previsto en este artículo.

Artículo 15o. Estímulos a la distribución de largometrajes colombianos. Durante un período de diez (10) años, los distribuidores cinematográficos podrán reducir hasta en tres (3) puntos porcentuales, la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico a su cargo, cuando en el año anterior al año en el que se cause la Cuota hayan comercializado o distribuido efectivamente para salas de cine en Colombia o en el exterior un número de títulos de largometraje colombianos igual o superior al que fije el Gobierno Nacional de acuerdo con el artículo 18 de esta ley.

En este caso, la reducción de la Cuota se verificará sobre un número de películas extranjeras distribuidas para salas de cine en Colombia igual al de películas nacionales distribuidas, sin que dicho número en ningún caso pueda ser superior al doble del que corresponda al fijado de conformidad con el artículo 18. Las películas a las cuales se aplica esta reducción serán elegidas por el distribuidor previo aviso al administrador del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, con no menos de cinco (5) días hábiles a la primera exhibición pública de la película en salas de exhibición cinematográfica.

La comercialización o distribución efectiva de títulos de largometraje colombianos deberá ser certificada por el Ministerio de Cultura. Para los efectos previstos en el artículo 46 de la Ley 397 de 1997 se considera como inversión del distribuidor en el sector cinematográfico, los gastos que este realice para la distribución de obras colombianas en el país o en el exterior.

Capítulo III

Certificados de inversión o donación cinematográfica; fomento a la producción

Artículo 16o. (Modificado por el artículo 195o de la ley 1607 de 2012, cuyo texto se transcribe). Beneficios tributarios a la donación o inversión en producción cinematográfica. Los contribuyentes del impuesto a la renta que realicen inversiones o hagan donaciones a proyectos cinematográficos de producción o coproducción colombianas de largometraje o cortometraje aprobados por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía, tendrán derecho a deducir de su renta por el periodo gravable en que se realice la inversión o donación e independientemente de su actividad productora de renta, el ciento sesenta y cinco por ciento (165%) del valor real invertido o donado.

Para tener acceso a la deducción prevista en este artículo deberán expedirse por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía certificaciones de la inversión o donación denominados, según el caso, Certificados de Inversión Cinematográfica o Certificados de Donación Cinematográfica.

Las inversiones o donaciones aceptables para efectos de lo previsto en este artículo deberán realizarse exclusivamente en dinero.

El Gobierno Nacional reglamentará las condiciones, términos y requisitos para gozar de este beneficio, el cual en ningún caso será otorgado a cine publicitario o telenovelas, así como las características de los certificados de inversión o donación cinematográfica que expida el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía.

Artículo 17o. Limitaciones. El beneficio establecido en el artículo anterior se otorgará a contribuyentes del impuesto a la renta que, en relación con los proyectos cinematográficos, no tengan la condición de productor o coproductor. En caso de que la participación se realice en calidad de inversión, esta dará derechos sobre la utilidad reportada por la película en proporción a la inversión según lo acuerden inversionista y productor. Los certificados de inversión cinematográfica serán títulos a la orden negociables en el mercado.

Las utilidades reportadas por la inversión no serán objeto de este beneficio.

El Gobierno Nacional reglamentará lo previsto en este artículo.

Artículo 18o. Impulso de la cinematografía nacional. El Gobierno Nacional, dentro de los dos (2) últimos meses de cada año y en consulta directa con las condiciones de la realización cinematográfica nacional, teniendo en consideración además la infraestructura de exhibición existente en el país y los promedios de asistencia, podrá dictar normas sobre porcentajes mínimos de exhibición de títulos nacionales en las salas de cine o exhibición o en cualquier otro medio de exhibición o comercialización de obras cinematográficas diferente a la televisión, medidas que regirán para el año siguiente.

Para la expedición de estas normas a través del Ministerio de Cultura, Dirección de Cinematografía, se consultará a los agentes o sectores de la actividad cinematográfica, en especial a productores, distribuidores y exhibidores, sin que en ningún caso su concepto tenga carácter obligatorio.

Estas medidas podrán ser diferenciales, según la cobertura territorial de salas, clasificación de las mismas, niveles potenciales de público espectador en los municipios con infraestructura de exhibición.

La Comisión Nacional de Televisión fijará anualmente un porcentaje de emisión de obras cinematográficas nacionales.

Con cargo a los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, hasta la cuantía que anualmente se determine por el Consejo Nacional de Cinematografía, podrán otorgarse estímulos económicos o subsidios de recuperación para las salas que deban cumplir con los porcentajes de exhibición de largometrajes colombianos fijados de acuerdo con lo previsto en

este artículo. Igualmente, dichos estímulos podrán otorgarse para las salas que proyecten obras colombianas superando dichos porcentajes mínimos.

Artículo 19o. Comerciales en salas de cine o exhibición cinematográfica. El Gobierno Nacional podrá establecer la obligación de que los comerciales o mensajes publicitarios que se presenten en salas de cine o exhibición cinematográfica, sean exclusiva o porcentualmente de producción nacional.

Capítulo IV

Régimen sancionatorio

Artículo 20o. Sanciones. Para asegurar la consecución de los objetivos de fomento de la actividad cinematográfica nacional, el Ministerio de Cultura podrá imponer bajo criterios de proporcionalidad, las sanciones que se establecen en esta ley por el incumplimiento de obligaciones a cargo de los productores, distribuidores y exhibidores cinematográficos, así:

1. Por incumplimiento de las medidas dictadas con fundamento en el artículo 18 multa hasta por el valor equivalente a cuarenta (40) salarios mínimos legales mensuales. En caso de reincidencia, adicionalmente a la multa aquí prevista, se procederá al cierre de la sala o local hasta por un período de tres (3) meses. Esta sanción será aplicable en relación con cada sala de exhibición o local de comercialización o alquiler de películas que incumpla lo dispuesto en el mismo artículo.

2. Por el no suministro oportuno de la información que requiera el Sistema de Información y Registro Cinematográfico, SIREC, multa hasta de veinte (20) salarios mínimos legales mensuales a quien incurra en incumplimiento, por cada hecho constitutivo del mismo.

3. El no registro previo antes de entrar en funcionamiento por parte de las salas de exhibición o el no registro de las existentes dentro de los dos (2) meses siguientes a la vigencia de esta ley, dará lugar al cierre de la sala hasta que se efectúe dicho registro.

Artículo 21o. Procedimiento sancionatorio. La imposición de las sanciones previstas en el artículo anterior se aplicará por el Ministerio de Cultura con observancia del siguiente procedimiento:

1. Averiguación. De oficio o a solicitud de parte, mediante averiguación administrativa adelantada por el Ministerio de Cultura, en la cual se notifique de conformidad con lo previsto en el Código Contencioso Administrativo al productor, distribuidor o exhibidor sujeto de la averiguación, se determinará la ocurrencia o no del hecho constitutivo de infracción. Durante esta etapa el sujeto de la averiguación y el solicitante de la misma podrán solicitar la práctica de pruebas, la cual se efectuará dentro de un término no superior a treinta (30) días hábiles a partir de la notificación del sujeto de la averiguación. Dentro del mismo término el Ministerio practicará las pruebas que estime necesarias.

2. Resolución decisoria de la sanción. Dentro de los quince (15) días hábiles siguientes a la práctica de las pruebas efectuada dentro del término previsto en el numeral anterior, el Ministerio de Cultura proferirá resolución motivada en la cual se abstenga de imponer sanción o decida la imposición de la misma de conformidad con lo previsto en el artículo 21 de esta ley.

Contra la resolución dictada de conformidad con lo previsto en este artículo procederán los recursos de la vía gubernativa los cuales se tramitarán y resolverán de conformidad con las disposiciones pertinentes del Código Contencioso Administrativo. El Ministerio de Cultura ejercerá la jurisdicción coactiva para hacer efectivo el pago de las sanciones impuestas, cuando el obligado no proceda voluntariamente a su pago. La averiguación de que trata este artículo tendrá un término de caducidad de dos (2) años a partir de la ocurrencia del hecho.

Las personas, naturales o jurídicas, que se encuentren en renuencia de suministrar la información requerida por el Sistema de Información Cinematográfica o que se encuentren en

proceso de cobro de alguna multa a su cargo por los conceptos previstos en esta ley, no tendrán acceso a los estímulos, incentivos o créditos que se otorguen a través del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico hasta tanto cumplan con tales obligaciones.

Las sanciones anteriores se impondrán sin perjuicio de las previstas en el artículo 7o de esta ley y de la denuncia ante las autoridades penales competentes por el suministro de información falsa.

El cierre de salas de exhibición o de locales de alquiler de videos se efectuará por los alcaldes municipales o locales con jurisdicción en el lugar de su ubicación a solicitud del Ministerio de Cultura.

Artículo 22o. Vigencia y derogatorias. Esta ley rige a partir de la fecha de su promulgación y en cuanto respecta al espectáculo público de exhibición cinematográfica deroga el numeral 1 del artículo 7° de la Ley 12 de 1932 y el literal “a” del artículo 3° de la Ley 33 de 1968, así como las demás disposiciones relacionadas con este impuesto en lo pertinente a dicho espectáculo.

Dada en Bogotá, D. C., a 2 de julio de 2003.

El Presidente del honorable Senado de la República, Luis Alfredo Ramos Botero.

El Secretario General del honorable Senado de la República, Emilio Ramón Otero Dajud.

El Presidente de la honorable Cámara de Representantes, William Vélez Mesa

El Secretario General de la honorable Cámara de Representantes, Angelino Lizcano Rivera.

REPUBLICA DE COLOMBIA, GOBIERNO NACIONAL

Publíquese y ejecútese


Dada en Bogotá, D. C., a 2 de julio de 2003.

ÁLVARO URIBE VÉLEZ

El Ministro de Hacienda y Crédito Público, Alberto Carrasquilla Barrera.

La Ministra de Cultura, María Consuelo Araújo Castro.

Facsímil LEY 1556 DE 2012

<p>LEY No. 1556 : 9 JUL 2012</p> <p>"POR LA CUAL SE FOMENTA EL TERRITORIO NACIONAL COMO ESCENARIO PARA EL RODAJE DE OBRAS CINEMATOGRAFICAS".</p>
<p>El Congreso de Colombia</p> <p>DECRETA:</p> <p>TÍTULO I</p> <p>DISPOSICIONES GENERALES</p> <p>Artículo 1º. Objeto. Esta ley tiene por objeto el fomento de la actividad cinematográfica de Colombia, promoviendo el territorio nacional como elemento del patrimonio cultural para la filmación de audiovisuales y a través de estos, la actividad turística y la promoción de la imagen del país, así como el desarrollo de nuestra industria cinematográfica.</p> <p>Lo anterior, de manera concurrente con los fines trazados por las leyes 397 de 1997 y 814 de 2003 respecto de la industria cultural del cine, todo ello dentro del marco de una política pública diseñada para el desarrollo del sector cinematográfico, asociado a los fines esenciales del Estado..</p> <p>Artículo 2º. Definiciones. Para los efectos de esta ley se aplican las siguientes definiciones:</p> <ol style="list-style-type: none">1. Obra cinematográfica nacional. Será las que cumpla con los requisitos establecidos en los Decretos 358 de 2000 y 763 de 2009 y las normas que los modifiquen y establezcan equivalencias sobre la misma.2. Obra cinematográfica extranjera. Aquella que, siendo una obra cinematográfica conforme a las disposiciones nacionales, no reúne los requisitos para ser considerada como obra cinematográfica nacional.3. Servicios cinematográficos. Actividades especializadas directamente relacionadas con la preproducción, producción y posproducción de obras <p style="text-align: right;"></p>

cinematográficas incluyendo servicios artísticos y técnicos, prestados por personas naturales o jurídicas colombianas residentes o domiciliadas en el país.

4. Sociedad de servicios cinematográficos. Sociedades legalmente constituidas en Colombia, cuyo objeto sea la prestación de servicios cinematográficos, inscritas en el Registro de Prestadores de Servicios Cinematográficos del Ministerio de Cultura.

Parágrafo. Las películas producidas con el único fin de ser emitidas por televisión o medios diferentes a la pantalla de cine podrán incluirse para los efectos de esta ley en el concepto de obra cinematográfica de acuerdo con los parámetros que establezca el Comité Promoción Fílmica Colombia de que trata el artículo 6º de la presente ley.

TÍTULO II

FONDO FÍLMICO COLOMBIA

Artículo 3º. Fondo Fílmico Colombia. Créase el Fondo Fílmico Colombia (FFC), como una cuenta especial del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, cuyos recursos están constituidos por

1. Los que se le asignen anualmente en el presupuesto nacional.
2. Los derivados de los rendimientos financieros y operativos del Fondo Fílmico Colombia (FFC).
3. El producto de la venta o liquidación de sus inversiones.
4. Las donaciones, transferencias y aportes en dinero que reciba.
5. Los aportes de cooperación internacional.

Parágrafo 1º. La entidad administradora del Fondo Fílmico Colombia (FFC) podrá constituir patrimonios autónomos, previa autorización del Comité Promoción Fílmica Colombia de que trata el artículo 6º de la presente ley.

Parágrafo 2º. La partida del Presupuesto Nacional asignada anualmente para el Fondo Fílmico Colombia (FFC) no afectará los toques fiscales establecidos en las normas presupuestales y se consideran una adición al presupuesto del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo.

Parágrafo 3º. De conformidad con el artículo 267 de la Constitución Política, la Contraloría General de la República ejercerá control fiscal sobre los recursos del Fondo Fílmico Colombia (FFC).

Artículo 4º. Administración y ejecución de recursos del Fondo Fílmico Colombia (FFC). El Ministerio de Comercio, Industria y Turismo administrará y ejecutará los recursos del Fondo Fílmico Colombia (FFC) a través de una entidad administradora que, a elección del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, podrá ser una entidad fiduciaria o el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica - Proimágenes Colombia, creado por la Ley 397 de 1997.

Artículo 5º. Destino de los recursos del Fondo Fílmico Colombia (FFC). Los recursos del Fondo Fílmico Colombia (FFC) se destinarán a las siguientes líneas de promoción del territorio nacional como espacio para el desarrollo de actividades cinematográficas así:

1. Pago de las contraprestaciones previstas en el artículo 8º de esta ley, generadas en los contratos celebrados con los productores cinematográficos.
2. Pago de costos administrativos según el contrato o convenio que se celebre para el manejo y ejecución del Fondo Fílmico Colombia (FFC).
3. Inversión en actividades de promoción de Colombia como lugar de filmación.

Artículo 6º. Comité Promoción Fílmica Colombia. Créase el Comité Promoción Fílmica Colombia (CPFC), como órgano directivo del Fondo Fílmico Colombia (FFC), que tendrá a su cargo:

1. Aprobar el manual de asignación de recursos y el manual de contratación por el cual deberá seguirse la entidad administradora del Fondo Fílmico Colombia (FFC).
2. Aprobar el presupuesto de gastos de la administración y control.
3. Aprobar los proyectos de filmación en Colombia y la celebración de los contratos correspondientes entre el administrador y el productor cinematográfico.
4. Aprobar los proyectos para la promoción del territorio nacional para el desarrollo de actividades cinematográficas y lugar de filmación y decidir sobre su ejecución.
5. Aprobar su propio reglamento.



Artículo 7º. Integración del Comité Promoción Fílmica Colombia. El Comité estará integrado por:

1. El Ministro de Comercio, Industria y Turismo, quien lo presidirá.
2. El Ministro de Cultura.
3. El Presidente de Proexport.
4. Dos representantes con amplia trayectoria en el sector cinematográfico, designados por el Presidente de la República.
5. El representante de los productores en el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura Cinematográfica (CNACC).
6. El Director de Cinematografía del Ministerio de Cultura.

Parágrafo 1º. Los Ministros podrán delegar su representación en un viceministro y el Ministro de Comercio, Industria y Turismo en el Viceministro de Turismo. Los demás miembros no podrán delegar su participación.

Parágrafo 2º. En ausencia del Ministro de Comercio, Industria y Turismo, presidirá el Ministro de Cultura y en ausencia de estos, presidirá el Viceministro de Turismo del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. En todo caso el Comité no podrá sesionar sin la participación del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo o del Ministerio de Cultura.

Parágrafo 3º. El Director del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica - Proimágenes Colombia tendrá la calidad de asistente permanente y participará con voz pero sin voto.

Parágrafo 4º. Los miembros del Comité no podrán por sí o por interpuesta persona acceder a los recursos del Fondo Fílmico Colombia (FFC).

TÍTULO III

CONTRATOS FILMACIÓN COLOMBIA Y SU CONTRAPRESTACIÓN

Artículo 8º. Contratos Filmación Colombia. La entidad administradora del Fondo Fílmico Colombia (FFC), una vez aprobado el proyecto de filmación en Colombia por el Comité Promoción Fílmica Colombia (CPFC) celebrará los Contratos de Filmación Colombia respectivos, con cargo a los recursos del Fondo Fílmico Colombia (FFC), con las personas jurídicas que en condición de productores cinematográficos vayan a realizar el rodaje total o parcial de obras cinematográficas en territorio colombiano, previo el cumplimiento de los requisitos establecidos en el manual de asignación de recursos.

Parágrafo. Sólo se podrán aprobar proyectos cuando el productor cinematográfico vaya a invertir en su producción en territorio colombiano como mínimo mil ochocientos salarios mínimos legales mensuales vigentes (1.800 SMLMV), recursos que deberán manejarse a través de una fiducia administrada por una sociedad fiduciaria vigilada por la Superintendencia Financiera, que constituya y pague el productor respectivo.

Artículo 9º. Contraprestación. Las empresas productoras de obras cinematográficas, rodadas total o parcialmente dentro del territorio colombiano que celebren los Contratos Filmación Colombia, tendrán una contraprestación equivalente al cuarenta por ciento (40%) del valor de los gastos realizados en el país por concepto de servicios cinematográficos contratados con sociedades colombianas de servicios cinematográficos y al veinte por ciento (20%) del valor de los gastos en hotelería, alimentación y transporte, siempre y cuando se cumplan las condiciones establecidas en el manual de asignación de recursos.

Parágrafo 1. En el caso de las empresas productoras de obras cinematográficas nacionales, estas podrán o no realizar la contratación a través de sociedades colombianas de servicios cinematográficos.

Parágrafo 2. El titular o productor cinematográfico deberá garantizar integralmente al personal que contrate o vincule laboralmente en el país, los derechos y prestaciones sociales consagrados en la legislación colombiana.

Artículo 10. Reconocimiento y pago de la contraprestación. A las empresas productoras se les reconocerá la contraprestación de que trata el artículo anterior de acuerdo con el Contrato Filmación Colombia suscrito en los términos establecidos en esta ley, cuando finalicen los compromisos de producción o posproducción de la película en Colombia. Para estos efectos la empresa productora presentará ante el Comité Promoción Fílmica Colombia (CPFC), a través de la entidad administradora del Fondo Fílmico Colombia (FFC), una solicitud de reconocimiento de la contraprestación con base en los gastos realizados en el país, adjuntando los documentos que se establezcan en el manual de asignación de recursos.

Artículo 11. Auditoría Externa. La Entidad Administradora del Fondo Fílmico Colombia (FFC), una vez verificado el cumplimiento de las obligaciones contractuales y los requisitos establecidos en esta ley, previo concepto favorable de la auditoría externa contratada por el productor, tramitará el reembolso respectivo.

Eid.

Artículo 12. Responsabilidades. En caso de que por cualquier medio se llegue a establecer la improcedencia total o parcial del pago de las contraprestaciones, serán solidariamente responsables por este hecho la empresa productora, las sociedades de servicios cinematográficos de acuerdo con los certificados que hayan expedido y la firma de auditoría externa que emitió el concepto favorable sobre la procedencia de la contraprestación.

Artículo 13º. Proyectos nacionales. Las obras cinematográficas nacionales de producción o coproducción podrán optar por solicitar el acceso a los mecanismos de fomento establecidos en esta ley, o a los previstos en la Ley 814 de 2003, sin que ambos puedan concurrir. Las instancias designadas en dichas leyes fijarán condiciones para que los recursos de uno y otro sistema sean totalmente independientes.

TÍTULO IV

DISPOSICIONES FINALES

Artículo 14. Participación artística y técnica extranjera. Se entenderán rentas de fuente extranjera los ingresos percibidos por los artistas, técnicos y personal de producción no residentes en el país, cuando no exista contrato ni se produzcan pagos en el país generados por su participación en películas extranjeras que cuenten con la certificación expedida por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, de que dicho proyecto se encuentra inscrito en el registro cinematográfico.

Artículo 15. Registro cinematográfico. La Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura adecuará su sistema de registros cinematográficos de forma que incorpore los asuntos de los que trata esta ley.

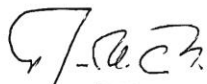
Artículo 16. Visas especiales para talento cinematográfico. El Ministerio de Relaciones Exteriores deberá contar con un régimen especial para el ingreso de personal artístico, técnico y de producción extranjero con el objeto de realizar proyectos de producción de películas extranjeras sin necesidad de la expedición de visas de trabajo. Se requerirá la acreditación de un servicio de asistencia médica durante su permanencia en el país.

Artículo 17. Facilitación de trámites. La filmación de obras audiovisuales en espacios públicos o en zonas de uso público no se considera un espectáculo público. En consecuencia no serán aplicables para los permisos que se conceden para el efecto en el ámbito de las entidades territoriales, los requisitos, documentaciones ni, en general, las previsiones que se exigen para la realización de espectáculos públicos.

Las entidades territoriales por intermedio de las gobernaciones o alcaldías municipales y distritales, en desarrollo de principios de supresión de trámites, deberán contar con un permiso unificado que integre todas aquellas autorizaciones o requerimientos necesarios en el caso de la filmación audiovisual en espacios públicos o en bienes de uso público bajo su jurisdicción.

Artículo 18. Vigencia y derogatorias. Esta ley rige a partir de su publicación y hasta por el término de diez (10) años y deroga todas las disposiciones que le sean contrarias.

EL PRESIDENTE DEL H. SENADO DE LA REPUBLICA



Juan Manuel CORZO ROMÁN

EL SECRETARIO GENERAL DEL H. SENADO DE LA REPUBLICA



Emilio Ramón OTERO DAJUD

EL PRESIDENTE DE LA H. CÁMARA DE REPRESENTANTES



Simón GAVIRIA MUÑOZ

EL SECRETARIO GENERAL DE LA H. CÁMARA DE REPRESENTANTES

Jesús Alfonso RODRIGUEZ CAMARGO

vip

LEY No. 1556

"POR LA CUAL SE FOMENTA EL TERRITORIO NACIONAL COMO ESCENARIO
PARA EL RODAJE DE OBRAS CINEMATOGRAFICAS"

REPÚBLICA DE COLOMBIA – GOBIERNO NACIONAL

PUBLÍQUESE Y CÚMPLASE

Dada en Bogotá, D.C., a los

9 JUL 2012

LA VICEMINISTRA DE RELACIONES EXTERIORES, ENCARGADA DE LAS
FUNCIONES DEL DESPACHO DE LA MINISTRA DE RELACIONES
EXTERIORES,

MÓNICA LANZETTA MUTIS

EL VICEMINISTRO GENERAL DEL MINISTERIO DE HACIENDA Y CRÉDITO
PÚBLICO, ENCARGADO DE LAS FUNCIONES DEL DESPACHO DEL
MINISTRO DE HACIENDA Y CRÉDITO PÚBLICO,

GERMÁN ARCE ZAPATA

EL VICEMINISTRO DE DESARROLLO EMPRESARIAL DEL MINISTERIO DE
COMERCIO, INDUSTRIA Y TURISMO, ENCARGADO DE LAS FUNCIONES
DEL DESPACHO DEL MINISTRO DE COMERCIO, INDUSTRIA Y TURISMO,

CARLOS ANDRÉS DE HART PINTO

LA MINISTRA DE CULTURA,

MARIANA GARCÉS CÓRDOBA

Anexo 6. Catálogos de las películas colombianas que el Ministerio de Cultura ha hecho circular por salas y circuitos alternos

Catálogo COLOMBIA DE PELÍCULA 2011.

Nuestro Cine para Todos

Ministerio de Cultura, República de Colombia

Aunque el número de pantallas llega en Colombia a 612, de éstas, el 79.5% pertenece a cinco grandes exhibidores. Además, la oferta no se encuentra repartida de igual manera por todo el país, pues se presenta una gran concentración en los cuatro principales centros urbanos: Bogotá con un 35,6%, Medellín con un 11,4%, Cali con un 11,6% y Barranquilla con un 5,6%. Sólo el 4,1% de los municipios cuentan con al menos una sala de cine.

Los cambios urbanos transformaron las formas de ver el cine. Muchas ciudades y poblaciones quedaron al margen de los nuevos circuitos comerciales, pero al mismo tiempo se fue creando un circuito alternativo que fue llenando estos vacíos.

Este circuito está compuesto por salas alternas (salas exclusivas para el cine), espacios de exhibición (teatros o auditorios no exclusivos para el cine), festivales y muestras (eventos de promoción de la cultura y la industria cinematográfica) y cineclubes (entidades que exhiben cine en espacios no convencionales). Este circuito ha permitido la circulación del cine colombiano, en especial por parte de las salas alternas y los 70 festivales y las muestras que se realizan en 35 municipios del país.

Ante esta realidad, el Ministerio de Cultura se propone incentivar la circulación de producciones colombianas. Queremos que los realizadores obtengan un reconocimiento por sus obras, que las salas y espacios de exhibición se conviertan en promotores del cine colombiano y que el público pueda acceder a ellas.

La inversión que se ha realizado en circulación de contenidos y formación de públicos desde 2004 ha ascendido a los 3.800 millones de pesos y para este año será de 1.799 millones de pesos. Un esfuerzo presupuestal importante que aspira a consolidar un Programa de Circulación de Cine Colombiano que permita al público tener acceso a 48 títulos de la más reciente producción de nuestra cinematografía.

Al mismo tiempo, aspiramos a fortalecer el circuito de exhibición alterna apoyando a las 20 entidades que se convertirán de esta manera en promotoras de cine colombiano en igual número de ciudades. De esta manera, el Ministerio de Cultura llevará de manera gratuita el cine colombiano a aquellas ciudades que no han tenido acceso a nuestra cinematografía.

Se nombró un comité seleccionador conformado por el crítico Oswaldo Osorio, el programador Juan Guillermo Ramírez y el director de la Muestra Internacional Documental, Ricardo Restrepo. Este comité seleccionó 48 películas entre corto y largometraje, ficción y documental, que estarán en 20 ciudades del país y serán presentadas de manera gratuita por entidades de trayectoria en la formación de públicos.

Mariana Garcés Córdoba

Ministra de Cultura

24 Largometrajes

Bagatela

2008/Colombia, España/74 min./ Documental

Dirección y guión: Jorge Caballero

Producción: Jorge Caballero, Gustavo León, Rosa M. Ramos, Christian Bitar, Gusano Films

La mayoría de los procesos presentados ante las instancias judiciales en Bogotá se catalogan como delitos menores. Aunque en muchos casos la raíz de esta problemática es netamente social, la solución en Colombia se ha centrado en la judicialización de estas conductas. Vender CD's piratas, robar un móvil o incluso, dormir en la calle puede implicar condenas de varios años de prisión. BAGATELA es un retrato de la cotidianidad de la justicia, el día a día de los pequeños delitos en Bogotá, una ciudad acostumbrada a la violencia y la desigualdad. El gran teatro de la justicia, el pequeño delito que se repite: dos caras de un mismo drama ¿Sólo una bagatela?

Contracorriente

2010/Colombia, Perú, Francia, Alemania/100 min./Ficción

Dirección y guión: Javier Fuentes-León

Dirección de Fotografía: Mauricio Vidal

Producción: Javier Fuentes-León, Rodrigo Guerrero, Delegado Mirlanda Torres

Miguel es un pescador joven y querido en Cabo Blanco, un pequeño pueblo de pescadores en la costa norte del Perú, donde existen tradiciones muy arraigadas con respecto a la muerte. Está casado con Mariela, quien completa siete meses de embarazo, pero tiene un romance secreto con Santiago, un pintor que se mudó al pueblo hace un año y que es rechazado por los pueblerinos por ser agnóstico y abierto acerca de su sexualidad. Un hecho trágico obligará a Miguel a lidiar con las consecuencias de sus actos y a aceptar quién es verdaderamente, aunque al hacerlo exista la posibilidad de perder a las personas que más quiere.

Del Amor y otros demonios

2010/ Costa Rica, Colombia/97 min./ Ficción

Dirección y guión: Hilda Hidalgo

Producción: Hilda Hidalgo, Clara María Ochoa, Laura Pacheco, Laura Imperiale

En una época de inquisición y esclavitud, Sierva María quiere saber a qué saben los besos. Tiene 13 años, es hija de marqueses y fue criada por esclavos africanos en la Cartagena de Indias colonial. Cuando un perro rabioso la muerde, el obispo la cree endemoniada y ordena a Cayetano, su pupilo, que la exorcice. El cura y la niña serán seducidos por un demonio más poderoso que la fe y la razón. Una de las más provocadoras historias de amor de Gabriel García Márquez (Nóbel de Literatura 1982).

El Vuelco del Cangrejo

2010/ Colombia, Francia/95 min./Ficción

Dirección y guión: Óscar Ruíz Navia

Dirección de Fotografía: Andrés Pineda, Sofía Oggioni Hatty Carlos Eduardo Henao

En La Barra, un alejado pueblo de la costa pacífica colombiana, Cerebro, líder de los nativos Afrodescendientes, que enfrenta fuertes contradicciones con El Paisa (hombre blanco), poderoso terrateniente que planea la construcción de un hotel en la playa. Daniel, un ciudadano extraño y silencioso, llega una tarde cualquiera y permanece varios días en el sitio a la espera de una lancha clandestina que pueda sacarlo del país. Una niña y dos adolescentes necesitados de dinero son los únicos que intentan ayudarlo, pero conseguir una embarcación tomará más tiempo de lo planeado. En La Barra una extraña escasez en el océano ha ocasionado que los pescadores y sus lanchas partan lejos en busca de comida. La situación en el pueblo empeora

cuando El Paisa instala dos gigantescos bafles en la playa y comienza la construcción de una malla que dividirá el territorio. Un día, la paciencia de Cerebro se agotará por completo. Daniel, obligado a partir, se mantiene insensible ante el drama del pueblo que se resistirá a desaparecer con la inminente llegada del progreso.

Falsos positivos

2009/ Colombia/55 min./Documental

Dirección: Simone Bruno, Dado Carillo

Producción: Mediakite

A partir del viaje de un hombre y una mujer que buscan reclamar los cuerpos de sus familiares, se aborda la tragedia detrás del escándalo de los mal llamados 'falsos positivos'. Más de dos mil personas inocentes han sido asesinadas por el ejército colombiano, para ser reportadas como bajas guerrilleras en la interminable guerra contra las FARC. Un egeneral, un reclutador y varios miembros de la sociedad civil analizan este flagrante caso de violación sistemática de los Derechos Humanos.

García

2010/ Colombia, Brasil/90 min./ Ficción

Dirección: José Luis Rugeles

Producción: Federico Durán

Guión: Diego Vivanco

García, un hombre de 58 años lleva trabajando 30 años como portero. Cada día lo ha dedicado a un solo objetivo: ahorrar hasta el último centavo para comprar la casa que le prometió a Amalia, su esposa, el día que se casaron. Treinta años después, García ha logrado que le aprueben un crédito y junto al dinero que ha ahorrado, está listo para cerrar el negocio de su vida. Pero algo le impide cumplir su sueño. Su esposa ha sido secuestrada y le exigen que a cambio de su liberación, debe asesinar a una mujer desconocida. García termina inmerso en un submundo totalmente ajeno a él, de infidelidades, homicidios, persecuciones y mentiras que lo convierten por primera vez en un personaje reactivo frente a su entorno.

In Fraganti

2009/ Colombia/95 min./ Ficción

Dirección: Juan Camilo Pinzón

Guión: Darío Armando García, César Betancur

Producción: Dago García Producciones Ltda

Justo el día de navidad, tres parejas de diversas procedencias confluyen en las habitaciones de un discreto motel. Pese a sus planes son secuestradas y colocadas en una misma habitación. Sin saber qué busca el secuestrador, los personajes comienzan a trabajar hipótesis, a desconfiar mutuamente, a descubrir con creciente terror que la amenaza más grande no es el secuestrador sino la posibilidad de que los demás sepan de sus andanzas.

La pasión de Gabriel

2009/ Colombia/86 min./ Ficción

Dirección: Luís Alberto Restrepo

Guión: Luís Alberto Restrepo, Diego Vásquez

Producción: Señal Creativa Ltda y Alberto Amaya Calderón

La pasión de Gabriel es la historia de un sacerdote que, por sus convicciones y vocación social, sacrifica su vida en función de la justicia y del amor en su máxima expresión. Esta historia está inspirada en hechos reales, tiene una clara identidad colombiana y tramite una problemática universal. La pasión de Gabriel cuestiona el voto de castidad y refleja las debilidades humanas de los sacerdotes. Revela, además, cómo la salvación cristiana no puede darse sin la liberación social e ideológica, como signos visibles de la dignidad del hombre.

La sociedad del semáforo

2010/ Francia, España, Colombia, Alemania/108 min./ Ficción

Dirección y Guión: Rubén Mendoza

Dirección de Fotografía: Juan Carlos Gil

Producción: Rubén Mendoza, Diana Camargo Buriticá, Daniel García-Raúl Tréllez, dios del mugre, el único, el irreparable, un reciclador enajenado por la terquedad, la libertad absoluta y los caramelos, está empeñado en lograr con sus pocos conocimientos e improvisados dispositivos, que la duración de la luz roja del semáforo pueda ser controlada por él, el tiempo que quiera, para poder montar actos más largos entre malabaristas, lisiados y vendedores ambulantes y otros habitantes de un cruce de calles. En medio del delirio y la fantasía, el halo circense que recubre sus vidas se va convirtiendo en una sinfonía al desespere, a la desesperanza y a la anarquía.

Los Actores del Conflicto

2008/ Colombia/100 min./ Ficción
Dirección: Lisandro Duque Naranjo
Dirección de Fotografía: Raul Pérez Ureta
Guión: Lisandro Duque Naranjo

Un trío de actores y mimos de teatro -conformado por dos muchachos colombianos y una joven venezolana novia de uno de ellos- reciben de un supuesto mecenas teatral el encargo de guardarle unas cajas con libros mientras dura su ausencia de Colombia por tres meses. Al poco tiempo del viaje del mecenas, los tres actores se enteran que éste ha caído preso en Europa por lavado de dólares amén de otros delitos de narcotráfico, y que será condenado a varios años de prisión. Los tres actores, entonces, deciden abrir las cajas que le han guardado al hombre, suponiendo que encontrarán dólares o cocaína. Pero encuentran armas.

Los Viajes del Viento

2009/ Holanda, Colombia, Alemania/117 min./ Ficción
Dirección y guión: Ciro Guerra
Dirección de Fotografía: Paulo Andrés Pérez
Producción: Cristina Gallego, Diana Bustamante

Ignacio Carrillo, un juglar que durante años recorrió pueblos y regiones llevando cantos con su acordeón, toma la decisión de hacer un último viaje, a través de toda la región norte de Colombia, para devolverle el instrumento a su anciano maestro y así nunca más volver a tocar. En el camino encuentra a Fermín, un joven cuya ilusión en la vida es seguir sus pasos y ser como él. Cansado de la soledad, Ignacio acepta ser acompañado, y juntos emprenden el recorrido desde Majagual, Sucre, hasta Taroa, más allá del Desierto de la Guajira. Ignacio tratará de enseñar a Fermín un camino diferente al suyo, que tanta soledad y tristeza le trajo, pero para ello tendrá que enfrentarse con el llamado de su propio destino, que tiene preparadas distintas suertes para él y su alumno.

Mamá Chocó

2010/Colombia/57 min./Documental
Dirección, guión y producción: Diana Kuellar

En Cali conocemos a Paulina, una mujer vital que dio a luz a 26 hijos y que hace 13 años junto con el turco, su compañero incondicional. Su familia y 4.000 personas más fueron desplazados del medio Atrato por un bombardeo. Así nace Mamá Chocó, símbolo de la naturaleza, la fertilidad, del río, la alegría, el desamparo y de más de 4 millones de colombianos. Este documental muestra la constante evocación a su terruño y la búsqueda desesperada de una casa digna donde vivir.

Nochebuena

2008/ Colombia/84 min./ Ficción
Dirección: Camila Lobo Guerrero
Producción: Dynamo Producciones S.A.
Guión: Camila Lobo Guerrero, Matias Maldonado

Amanece en “El Edén”, la hacienda señorial de la familia De La Concha. Es 24 de diciembre. Bernardo, el menor de la familia, brillante y osado agente bursátil mantiene una relación clandestina con su cuñada Esmeralda, mientras capotea las amenazas de Uldarico, padre de su amada y poderoso cacique político de la región con quien sostiene turbios negocios. La familia se ha reunido para celebrar la navidad. Ignorantes de las andanzas de Bernardo con el arribista Uldarico y de la hecatombe que se avecina, los miembros de la familia se aferran a la imagen de una prosperidad y una felicidad ya idas. En tono de comedia negra, se aborda la hipocresía de una clase social que le da la espalda a la realidad mientras vive de puertas para adentro su propia guerra de engaños, cizañas y rencores.

Paraiso Travel

2008/ Colombia/110 min./Ficción

Dirección: Simón Brand

Producción: Paraíso Pictures y Grand Illusions Entertainment

Guión: Juan Rendón, Jorge Franco

La confusión entre el deseo y el amor de Marlon por Reina, lo hace convertir en propio el sueño americano de su novia, quien luego de convencerlo de robar un dinero a unos familiares y comprar los tiquetes en una agencia de viajes de dudosa reputación, meten sus sueños en una mochila y su existencia por un hueco, que los llevará a seguir los pasos de los inmigrantes ilegales de los Estados Unidos.

Perro come perro

2008/Colombia/97 min./Ficción

Dirección: Carlos Moreno

Guión: Alonso Torres, Carlos Moreno

Producción: Antorcha Films, Patofeofilms, en asocio con Dynamo Capital y Diego F. Ramírez

Peñaranda y Benítez son contratados para un operativo del que tienen pocos detalles. Se conocen en la habitación de un hotel, donde tienen que esperar instrucciones. Ambos han llegado al lugar tratando de ocultar sus culpas: Peñaranda guarda, desde hace dos días, una gruesa suma de dólares que hurtó durante un allanamiento; Benítez carga con el peso de su carácter explosivo y de haber asesinado a William Medina, el ahijado favorito de un empresario llamado El Orejón, quien sufre de agorafobia y es devoto de la brujería –por lo que atormenta a Benítez con un maleficio-. El Orejón es el dueño del dinero que esconde Peñaranda y está en duelo por su ahijado.

PVC 1

2007/ Colombia/85 min./Ficción

Dirección: Spiros Stathoulopoulos

Guión: Spiros Stathoulopoulos y Dwight Istambulian

Producción: Spiros Stathoulopoulos, Jason Hall

En un plano secuencia de 85 minutos, comunicando la inalterabilidad del tiempo, PVC-1 narra la historia de Ofelia (Mérida Urquía), una inocente mujer del campo que lucha contra el tiempo por su vida, cuando un grupo de delincuentes comunes encabezados por Benjamín (Hugo Pereira), le pone un collar bomba para extorsionar a su esposo Simón (Daniel Páez) por una insignificante suma de dinero. Ofelia y su familia, al igual que el espectador, encuentra a Hurtado (Alberto Zornoza), el agente antiexplosivos del pueblo, quien desarrolla una gran amistad en corto tiempo con Ofelia, mientras trata de desactivar el artefacto.

Rabia

2010/Colombia/96 min./Ficción

Dirección y guión: Sebastián Cordero

Producción: Telecinco Cinema, Dynamo, Think Studio

Solos... en la indiferencia e inmensidad de una ciudad al norte de España, los latinos José María y Rosa se aferran con sentimiento, corazón y erotismo. Ella ha aprendido a vivir su condición de inmigrante colombiana con estoicismo y tranquilidad y lleva una aceptable relación con sus jefes: una pareja de adultos mayores que la trata con consideración y respeto hacia su labor doméstica en una vetusta mansión española que refleja un pasado de opulencia. Pero él parece estar siempre a punto de explotar por una rabia contenida por años, la angustia de estar en tierra extraña sintiéndose mirado con desprecio y humillación; y la impotencia por no poder vivir a sus anchas el romance que lo envuelve.

Riverside

2009/ Colombia/92 min./ Ficción

Dirección: Harold Trompetero Saray

Producción: Harold Trompetero Producciones Ltda.

Guión: Harold Trompetero Saray

Riverside es la historia de un neoyorquino rico que después de perderlo todo y de vivir como vagabundo en las calles de Manhattan, planea recolectar 24.000 latas en la basura de la ciudad con el fin de conseguir la plata para comprar los pasajes de avión que lo lleven de regreso a su país natal.

Testigos de un Etnocidio: Memoria de Resistencia

2009/Colombia/90min./Documental

Dirección: Marta Rodríguez de Silva

Producción: Marta Rodríguez de Silva

Guión/Investigación: Marta Rodríguez de Silva

Después de 40 años dedicados al cine documental, Marta Rodríguez se da a la tarea de analizar la historia del etnocidio de los pueblos indígenas de Colombia. Un viaje por la memoria de una documentalista desde el momento en que empieza a filmar la masacre de los pueblos guahibos y sicuanis, en el municipio de Planas en el departamento de Vichada en 1970, hasta los actuales hechos de violencia que desencadenaron la masacre del pueblo Awá del 26 de agosto de 2009 en el resguardo indígena Gran Rosario, municipio de Tumaco, departamento de Nariño, donde fueron asesinados cruelmente 12 personas, entre ellas siete niños y niñas. Una obra reflexiva que busca entender cómo los distintos actores del conflicto armado han afectado a los pueblos autóctonos.

Tiempos de Arena

2008/Colombia/84 min./Documental

Dirección: Gustavo Fernández V.

Producción: Gustavo Fernández V.

Guión/Investigación: Gustavo Fernández V

El documental describe la vida de los guardias de universidades, museos, casetas, parqueaderos o vehículos y el empleo de su tiempo, transformado en algo placentero gracias a estrategias singulares: inflar bombas, escribir poemas, recorrer una exposición fotográfica, imitar sonidos de animales y bebés, “desconectar” a una pareja de jóvenes.

Tumaco Pacífico

2008/Colombia/90 min. Documental

Dirección: Samuel Córdoba

Producción: Samuel Córdoba, Catalina López

Guión/Investigación: Samuel Córdoba

Historias de habitantes de Tumaco, una ciudad rodeada de barrios de palafitos en constante crecimiento, ubicada en la costa del Pacífico Colombiano. Junior, Carmen Julia, Doña

Eduarda y Don Carlos, comparten sus más profundas reflexiones mientras revelan las dificultades de sobrevivir en un ecosistema en riesgo, en un mundo que se extiende sobre un mar inundado de basura. Tumaco Pacífico documenta la vida diaria de una cultura rica y alegre que se enfrenta a un poderoso tsunami de violencia.

Yo soy otro

2008/ Colombia/85 min./Ficción

Dirección: Óscar Campo

Producción: Enic Producciones, EFE-X Cine, Jaguar Films

Guión: Oscar Campo

Cali, año de 2002. José González, un ingeniero de sistemas de edad mediana, descubre en su piel las señales de la litomiasis, un extraño y mortal mal que, según informes de los medios, ha llegado a la ciudad desde la selva amazónica. Las personas que son atacadas por el virus mueren a los pocos días de haber contraído la enfermedad, al quedar sus cuerpos a merced de una segunda epidermis de bacterias voraces. Horrorizado por lo que la enfermedad ha comenzado a hacer en su cuerpo, José intenta quitarse la vida. En el momento de apuntar con un revólver en su boca, es sacudido por una violenta explosión: una bomba ha sido colocada en la vecindad. Esa noche y durante los días siguientes José descubre muchos dobles suyos, como si en la ciudad se hubiera multiplicado hasta el infinito su ego estallado y enfermo.

Yo tengo ya la casita

2009/ Colombia/50 min./Documental

Dirección: René Palomino Rodríguez, Nicolás Guarín

Producción: Nicolás Guarín, René Palomino Rodríguez

El documental narra la historia de tres familias bogotanas, de distinta condición socio cultural, que se encuentran en diferentes estados del proceso de adquisición de vivienda. A través de sus relatos, los espacios que habitan y sus problemas cotidianos, la película da cuenta de los sueños, preocupaciones y fracasos a los que se enfrentan miles de familias colombianas en el afán de hacerse a una vivienda propia, bajo condiciones laborales inestables y en el contexto de un ambicioso mercado inmobiliario.

Catálogo COLOMBIA DE PELÍCULA 2013

Nuestro Cine para todos

Ministerio de Cultura de Colombia

La segunda colección del Programa Colombia de Película muestra un panorama de la producción reciente de cortometrajes y largometrajes en el país, con películas que han recorrido los mejores festivales del mundo y no han llegado a nuestras pantallas. Tres docentes y programadores nos acompañaron en el comité seleccionador –Adriana Mora, Andrea Echeverry y Freddy Badrán Padauí– que reunió este panorama del cine colombiano.

La segunda colección del Programa Colombia de Película reúne una muestra que representa la diversidad de géneros y temáticas del cine colombiano, así como a directores con trayectoria y pertenecientes a nuevas generaciones.

24 LARGOMETRAJES

16 memorias

2008 – Documental 53 minutos

Filmada entre 1945 y 1971, cuenta la historia de los Posada Saldarriaga, una familia de Medellín que creció entre la euforia de la industrialización, los trapiches azucareros, los viajes a Miami, las marranadas y los globos. Buscando el origen de la vida adulta y reconociendo la distancia que separa de aquellas escenas, lo que parecía ser un cúmulo de imágenes olvidadas, se convierte en la única evidencia que queda para asegurar que hubo un tiempo en que se creía que todos los días iban a ser cálidos, simples y azules.

Dirección: Camilo Botero Jaramillo

Producción: Camilo Botero Jaramillo, Carol Ann Figueroa

Guión: Carol Ann Figueroa

APAPORIS

2012 – Documental 74 minutos

Registra paisajes paradisíacos y desconocidos a través un diario de viaje por la Selva Amazónica Colombiana, siguiendo los pasos del etnobotánico Richard Evans Schultes, desde Mitú hasta el Río Apaporis.

Dirección: Antonio Dorado Zúñiga

Producción: Alberto Dorado Zúñiga

Guion: Antonio Dorado Zúñiga

Beatriz González

¿Por qué llorar si ya reí?

2011 – Documental 77 minutos

¿Qué le pasó a la pintora Beatriz González, quien tantas veces nos hizo reír con la ironía de su obra, para que un día llegara a pintarse un autorretrato desnuda llorando

Dirección: Diego García Moreno

Producción: Diego García Moreno

Guion: Diego García Moreno

Cerro Rico, tierra rica

2012 - Documental

90 minutos

Diariamente más de 10 mil trabajadores en Bolivia escavan las laderas y túneles de Cerro Rico, el yacimiento de plata más grande del mundo. La vida de dos comunidades en el altiplano andino crea un testamento asombroso del paisaje y las tradiciones suramericanas se convierte en un reto a las autoridades para que apoyen la lucha laboral y desarrollo sustentable de los trabajadores.

Dirección: Juan Vallejo

Producción: Juan Vallejo

Guion: Juan Vallejo

Con amor y sin amor

2011 – Ficción 100 minutos

Una mujer atractiva en sus treinta, tiene un bonito café en el centro de Madrid, un marido, un hijo y un amante. Su vida cambia cuando su amante la abandona y ella decide recuperarlo, complicando las cosas.

Dirección: David Serrano

Producción: Tomás Cimadevilla, Colombia: Andrés Calderón Cristian Conti

Guion: Olga Iglesias David Serrano

Cuarenta

2011 – Ficción 78 minutos

Un hombre lo abandona todo y se marcha a lavieja casa en la montaña que había sido de sus padres. Allí con dos amigos vieron por primera vez a una mujer desnuda y forjaron sus sueños y secretos.

Dirección: Carlos Fernández De Soto

Producción: Ximena Sotomayor

Guión: Carlos Fernández De Soto

El escritor de telenovelas

2011 – Ficción 90 minutos

Escribir la telenovela con la peor audiencia, perder el trabajo y que su novia lo engañe no es nada, porque para este prestigioso escritor la vida le cambiará en un abrir y cerrar de ojos cuando la fantasía de sus telenovelas se convierta en la más real de sus pesadillas.

Dirección: Felipe Dothée

Producción: Iván García

Guion: Darío Armando García

El jefe

2011 – Ficción 90 minutos

Un jefe de recursos humanos vive atascado entre un trabajo que detesta y un hogar que lo deprime. Afortunadamente encuentra algo de felicidad con la mejor amiga de su esposa. Dispuesto a cambiar su vida, toma sus ahorros y comienza una cadena de engaños y traiciones con el fin de escapar junto a su amante.

Dirección: Jaime Escallón Buraglia

Producción: Federico Mejía

Guion: Jaime Escallón Buraglia

El origen del Pueblo Tikuna

2009 – Documental 58 minutos

Hace miles de años, en un lugar del Amazonas, Dios Gutapa vió que su pueblo vivía como animales y no cumplía sus reglas. Entonces creó a Yoi e Ipi para darle orden. Ellos tenían poderes que utilizaron para crear al Pueblo Magüta. Yoi les enseñó a vivir en la selva, a respetarla y cuidarla. También les enseñó a vivir en comunidad y los rituales sagrados.

Dirección: Gustavo De La Hoz

Producción: Dorothea Wolf Nuernberg

Guion: Gustavo Dela Hoz

El páramo

2011 – Ficción 100 minutos

Un comando especial de alta montaña compuesto por nueve experimentados soldados es enviado a una base militar en un desolado páramo con la que se perdió contacto hace varios días y que se cree fue blanco de un ataque. Al llegar encuentran un único y misterioso sobreviviente.

Dirección: Jaime Osorio Márquez

Producción: Federico Durán Steven Grisales

Guion: Jaime Osorio Márquez

Gordo, calvo y bajito

2011 – Ficción 89 minutos

Un funcionario de una notaría siempre ha creído que el fracaso en su vida personal y profesional se debe a su apariencia de calvo, bajito y gordo hasta que llega el nuevo notario, de igual apariencia pero exitoso.

Dirección: Carlos Osuna

Producción: Juan Mario Ruiz Carlos Osuna

Guion: Juan Mauricio Ruíz Carlos Osuna

Heridas

2006 – Ficción 74 minutos

Una niña campesina que ha logrado escapar de la masacre en la que los paramilitares exterminaron a su familia y un hombre maduro que está decidido a encontrar a su tía para heredar una gran suma de dinero terminan en manos de la guerrilla y de un conflicto armado que decide el destino de todos de una manera inesperada.

Dirección: Roberto Flores

Producción: Roberto Flores Alfredo Sabbagh

Guion: Carlos Franco, Roberto Florez

Illegal.co

2012 – Documental 70 minutos

Este documental explora las razones por las cuales la política prohibicionista y la guerra contra las drogas no han podido ni podrán erradicar el problema del narcotráfico y del consumo de droga, reflexionando acerca de otras estrategias.

Dirección: Alessandro Angulo

Producción: Diana Camargo Buritacá

Guion: Alessandro Angulo

Impunity

2010 – Documental 84 minutos

Colombia, años 2000: un proceso para juzgar a los grupos paramilitares - acusados del asesinato de miles de colombianos - es diseñado por el gobierno para alcanzar la paz y la justicia. El proceso llega sin embargo a un abrupto fin cuando los intereses políticos y económicos de algunos sectores en la guerra paramilitar se descubren.

Dirección: Juan José Lozano

Idea Original: Hollman Morris

Producción: Isabelle Gattiker Marc Irmer

Guion: Jun Jose Lozano

Karen llora en un bus

2011 – Ficción. 98 minutos

Luego de diez años de vivir en una jaula de oro y de haberse dedicado por completo a su marido, Karen se da cuenta de lo que ha dejado atrás y decide abandonar a su esposo y partir. Con sus ahorros alquila una habitación en el centro de Bogotá y tendrá que decidir entre volver a su antigua estabilidad o, por primera vez, enfrentar por sí misma la crueldad de la vida.

Dirección: Gabriel Rojas Vera

Producción: Alejandro Prieto Prieto

Guion: Gabriel Rojas Vera

Locos

2011 – Ficción 72 minutos

Eduardo llega a un manicomio, para trabajar en algunas reparaciones locativas. Allí se enamora de Carolina, una de las pacientes, quien sufre de esquizofrenia paranoide. Eduardo decide raptar

a Carolina para llevarla a vivir con él y descubre que el amor entre ellos es un caos por fuera de la institución mental.

Dirección: Harold Trompetero

Producción: Carolina Barrera

Guion: Gerardo Pinzón Harold Trompetero

Meandros

2010 – Documental 80 minutos

Meandros es un viaje visual y narrativo por el Guaviare, mosaico social y cultural, escenario de conflicto armado y narcotráfico, que revela la percepción de las comunidades indígenas y campesinas en la Amazonía colombiana sobre su propio territorio.

Dirección:

Héctor Ulloque Franco Manuel Ruíz Montealegre

Producción: Manuel Ruíz Montealegre

Guion: Manuel Ruíz Montealegre

Neonato

2011 – Documental 101 minutos

Un recorrido de nueve meses desde que las parejas saben que van a tener un hijo y deben confrontar al país y a la cultura desde la cotidianidad.

Dirección: Juan Camilo Ramírez Escobar

Producción: Astrid Castrillón Lopera

Guion: Juan Camilo Ramírez Escobar

Pecados de mi padre

2009 – Documental 90 minutos

La historia de Pablo Escobar contada por su hijo, Sebastián Marroquín, y por los hijos de dos de sus víctimas: el Ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla y el candidato presidencial Luis Carlos Galán. Un retrato de los intentos de Sebastián por romper con los ciclos de venganzas y asesinatos, buscando así la conciliación con los hijos de las víctimas de su padre.

Dirección: Nicolás Entel

Producción: Nicolás Entel Ivan Entel Arie Kowler

Guion: Nicolás Entel Pablo Farina

Póker

2011 – Ficción 76 minutos

Cinco extraños al borde del desespero acuerdan reunirse y apostar fuertes sumas de dinero en un juego de póker en el que solo puede haber un ganador: un sacerdote, un hombre enamorado que ha empeñado su vida, un asesino a sueldo, un miliciano perseguido por la desventura o la talladora, quien tiene que lidiar con el recuerdo de la peor de sus desgracias.

Dirección: Juan Sebastián Valencia

Producción: Natalia Agudelo Campillo

Guion: Juan Sebastián Valencia

Porfirio

2012 – Ficción 101 minutos

Reducido a un universo que lo limita a desplazarse de su cama a la silla de ruedas, Porfirio -un hombre en pañales que se gana la vida vendiendo minutos de celular en una lejana ciudad junto al Amazonas- sueña con volar.

Dirección: Alejandro Landes

Producción: Francisco Aljure

Guion: Lejandro Landes

Rapsodia negra

2009 – Documental 52 minutos

Un retrato de Alfonso Córdoba ‘El Brujo’, una leyenda viva del folclor chocoano. El Brujo es autor de cerca de mil composiciones en ritmos de chirimía, currulao y son chocoano. Este juglar inicia un largo viaje a través a los sitios que han marcado su vida.

Dirección: Lucas Silva

Producción: Antonio Montero Bera Barjou

Guion: Lucas Silva

Silencio en el paraíso

2011 – Ficción 93 minutos

Ronald tiene 20 años, es el propietario de una bicicleta con la que recorre, haciendo publicidad a fuerza de voz y megáfono, las polvorientas calles del barrio. Está enamorado de Lady, una chica con la que vivirá una historia de amor que se verá truncada por el absurdo, cuando un teniente ambicioso y un sargento sin escrúpulos montan una fábrica de bajas en combate para lograr ascensos y recompensas.

Dirección: Colbert García Benalcázar

Producción: Luz Faridy García Jairo González Catherine Dunga

Guion: Mauricio Cuervo

Catálogo COLOMBIA DE PELÍCULA 2015

Nuestro Cine para todos

Ministerio de Cultura de Colombia

El Programa **Colombia de Película: nuestro cine para todos** llega a su tercera edición, con una muestra representativa de la producción de cortometraje y largometraje, de ficción y documental, de los años 2008 a 2014. En esta versión, nuestro propósito fue abarcar un mayor tiempo de estreno de las producciones, para ofrecer un panorama más amplio de la cinematografía colombiana y reactivar la circulación de películas de importante valor histórico, cultural y estético, por distintos municipios del país, a los que regularmente no llega el cine nacional.

Las obras aquí reunidas, constituyen un abanico de temáticas, géneros y miradas de diversa índole. Estas películas han tenido reconocimiento en festivales de cine nacionales e internacionales y son realizadas tanto por directores con trayectoria como por nuevas generaciones. La selección estuvo a cargo de un comité compuesto por Maderley Ceballos, docente y gestora cultural, quien fue consultora audiovisual de la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín; David Covo, realizador especialista en dirección de cine de la EICTV, director de la productora Karmairi Producciones y miembro del equipo del festival de cine Tornado Cartagena; y Edgar Hernando “Felipe” Solarte, guionista y director de cine, que se desempeñó como docente y director del Programa de Cine y Audiovisuales de la Universidad del Magdalena y fue miembro del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía, CNACC.

Esperamos que esta versión del Programa Colombia de Película: nuestro cine para todos siga extendiendo el circuito alternativo de exhibición para el cine colombiano, conformado por bibliotecas, casas de la cultura y entidades académicas y culturales que llevan a cabo procesos de formación de públicos a través del cine colombiano.

20 LARGOMETRAJES

Bluff

2007 – Ficción 103 minutos

Hace un año, Nicolás era un exitoso fotógrafo, trabajaba en una revista de farándula y vivía con su novia. Todo parecía ir de maravilla, hasta el día que encontró a su novia apunto de hacer el amor con su jefe.

Dirección: Felipe Martínez

Guion: Felipe Martínez

Producción: Alessandro Angulo

Cazando luciérnagas

2013 – Ficción 100 minutos

Manrique es el encargado de vigilar una mina de sal abandonada en un lugar recóndito del Caribe Colombiano. En este trabajo ha encontrado el pretexto para aislarse de un mundo que no le interesa. Sin embargo, la aparición insólita de una perra de raza a la que le gusta cazar luciérnagas en la oscuridad y la llegada inesperada de Valeria, una niña de trece años de cambiarán su vida.

Dirección: Roberto Flores Prieto

Producción: Roberto Flores Prieto, Diana Lowis

Guion: Carlos Franco Esguerra

Chocó

2012 – Ficción 80 minutos

Chocó es una mujer negra de 27 años que lleva a cuestas una familia de dos hijos menores y a Everlides, su esposo músico que sólo sabe tocar marimba, beber viche y jugar dominó. Es el cumpleaños de la pequeña Candelaria y, por primera vez, Chocó le promete una torta. Sin embargo, las cosas se complican al tratar de cumplir esta promesa,

Dirección: Jhonny Hendrix

Producción: Jhonny Hendrix - Maritza Rincón

Guion: Jhonny Hendrix - Alfonso Acosta

Crónica del fin del mundo

2013 – Ficción 85 minutos

Es 2012 y el mundo teme el final anunciado por los mayas. Pablo, de 70 años, toma venganza de todos los que lo trataron mal en su vida a través del teléfono. Retirado de su profesión, vive encerrado en su apartamento desde que su mujer murió en un acto terrorista. Pablo se siente seguro en su encierro pero hace una llamada al hombre equivocado.

Dirección:

Mauricio Cuervo Rincón

Producción: Carolina Aponte

Guion: Mauricio Cuervo Rincón

Don Ca

2012 – Documental 90 minutos

Don Ca es el retrato de un hombre que decidió convertir su vida en un manifiesto libertario en el que la felicidad significa desear poco para poseerlo todo. Pero el mundo no perdona, el conflicto acecha y los paraísos se pierden.

Dirección: Patricia Ayala Ruiz

Producción: Consuelo Castillo - Ericka Salazar

Guion: Patricia Ayala Ruiz

Edificio Royal

2013 – Ficción 89 minutos

Edificio Royal es una comedia negra, cercana al gótico tropical, que narra las ocurrencias de un domingo cualquiera en el Edificio Royal, el mismo que en los años 80 fuera el símbolo de elegancia y prestigio, ahora en decadencia.

Dirección: Iván Wild

Producción: Cristina Gallego

Guion: Carlos Franco

El paseo

2010 – Ficción 90 minutos

Después de 11 años de trabajo continuo, Alex Peinado decide pasar unas vacaciones inolvidables junto a su familia. Así que emprende un viaje en carro rumbo a Cartagena, junto a su esposa, sus dos hijos adolescentes, su perro Káiser y hasta su insufrible suegra. Pero el viaje no es su única motivación, Alex oculta un plan que le exige llegar a su destino puntualmente.

Dirección: Harold Trompetero

Producción: Iván García

Guión: Darío Armando 'Dago' García

El resquicio

2012 – Ficción 101 minutos

Una familia viaja a una solitaria casa de campo para olvidar una muerte. Un sobrino está enamorado de su tía. Una madre no olvida a una hija. Unos gemelos de diez años creen que el bosque está embrujado. Una madre bañada en barro camina por una carretera desierta.

Dirección: Alfonso Acosta

Producción: Carolina Mosquera Ricardo Cantor Bossa

Guion: Alfonso Acosta

Enlazando querencias

2011- Documental 70 minutos

Los grandes llaneros de la Orinoquía, con la llegada del petróleo y de la modernidad, enfrentan la extinción de sus raíces en uno de los últimos hatos de la región.

Dirección: Talía Osorio Cardona

Producción: Talía Osorio - Francisca Reyes

Investigación: Francisca Reyes Díaz

Estrella del Sur

2013 – Ficción 111 minutos

Vivir en Estrella del Sur no es fácil. Allí, las vidas de cuatro adolescentes se han cruzado desde siempre en un entorno violento, Llega una maestra de literatura que compartirá con sus nuevos estudiantes sus sueños, frustraciones, conflictos y los duros golpes de su realidad, mientras un inminente peligro se cierne sobre ellos.

Dirección: Gabriel González Rodríguez

Producción: Gabriel González Rodríguez

Guion: Gabriel González Rodríguez

García

2010 – Ficción 90 minutos

García ha logrado por fin cumplirle la promesa que le hizo en su matrimonio a su esposa Amalia: comprarle una casa. Pero la vida gira cuando Amalia es secuestrada y le piden a García

que asesine a otra mujer. García se verá en un mundo desconocido de narcotráfico, violencia, sexo y alcohol, que lo llevará a descubrir quien secuestró a su esposa.

Dirección: José Luis Rugeles

Producción: Federico Durán

Guion: Diego Vivanco

La eterna noche de las doce lunas

2013 – Documental 87 minutos

Doce lunas, un año, fue el tiempo que permaneció encerrada la niña indígena wayúu, Fíliá Rosa Uriana, por la llegada de su primera menstruación. En este largo periodo de aislamiento, la pequeña Fíli fue sometida a los rituales indígenas para aprender a ser mujer en su soledad, el gran objetivo de este rito ancestral milenario.

Dirección: Priscila Padilla

Producción: Priscila Padilla - Gustavo Pazmín

Guion: Priscila Padilla

La Gorgona, historias fugadas

2013 – Documental 77 minutos

Varios intentos y solo una fuga, decenas de tiburones y una sola mordida. Veinticinco años de prisión en una isla llamada Gorgona.

Dirección: Camilo Botero

Producción: Camilo Botero

Investigación: Silvia Luz Gutiérrez

Guion: Carol Ann Figueroa

La Playa D.C.

2012 – Ficción 90 minutos

Tomás, un joven afrodescendiente que ha huido de la Costa Pacífica a causa de la guerra, llega a Bogotá, una ciudad de ocho millones de habitantes, situada a 2.600 metros sobre el nivel del mar. Tomás encuentra en el acto de cortar pelo, un arte, un legado histórico de los esclavos que trazaban en los peinados de los niños mapas con rutas de escape. Así, en las cabelleras de los demás, comienza a dibujar el mapa que lo llevará a encontrar a su hermano y a sí mismo.

Dirección: Juan Andrés Arango

Producción: Jorge Andrés Botero Diana Bustamante

Guion: Juan Andrés Arango

La sirga

2012 – Ficción 89 minutos

Alicia está desamparada. Desterrada por el conflicto armado intenta rehacer su existencia en La sirga, un hostel decadente a orillas de una gran laguna en lo alto de Los Andes que pertenece a Óscar, el único familiar que conserva con vida, un viejo huraño y solitario. Ahí en una playa fangosa e inestable buscará echar raíces hasta que sus miedos y la amenaza de la guerra reaparezcan de nuevo.

Dirección: William Vega

Producción: Óscar Ruiz Navia

Guion: William Vega

Los colores de la montaña

2011 – Ficción 94 minutos

A Manuel, Julián y Poca Luz, tres niños del campo, los une una amistad inseparable, de esas que solo se dan en la escuela. Un día, jugando fútbol, el balón nuevo que tanto quieren y uno de sus principales escapes de la realidad, termina en medio de un campo minado. Salvarlo se

convertirá en una aventura que los obligará a crecer a la fuerza, les hará amar la vida y les permitirá entender que el país que les tocó no es un cuento de hadas. Una historia de amistad desde la mirada limpia de la infancia.

Dirección: Carlos César Arbeláez

Producción: Juan Pablo Tamayo

Guion: Carlos César Arbeláez

Mateo

2014 – Ficción 86 minutos

Mateo, un joven de 16 años, cobra cuotas extorsivas a comerciantes de Barrancabermeja para su tío, un jefe criminal. Su mamá desaprueba las actividades de Mateo, pero acepta por necesidad el dinero que trae a casa. Para mostrar su valía, accede a infiltrarse en un grupo de teatro con la misión de exponer las actividades políticas de sus miembros. Mateo debe tomar decisiones bajo una presión cada vez mayor. Mateo y su mamá encuentran la dignidad cuando se enfrentan a las estructuras establecidas del conflicto armado.

Dirección: María Gamboa

Producción: Daniel García, María Fernanda Barrientos

Guion: María Gamboa - Adriana Arjona

Nacer, diario de maternidad

2012 – Documental 83 minutos

Cada día en las salas de maternidad de los hospitales públicos de Bogotá, centenares de mujeres dan a luz a sus hijos. Las instituciones médicas están saturadas, inmersas en sus rutinas. Las madres están casi siempre solas, carentes de afecto y comprensión. Nacer es la representación del conflicto entre dos personajes antagónicos, lo humano contra lo mecánico.

Dirección: Jorge Caballero

Producción: Rosa M. Ramos

Guion: Jorge Caballero, Manuel Martínez - Miguel León

Sanandresito

2012 – Ficción 90 minutos

En Sanandresito, sector de bodegas de mercancía de Bogotá, se encuentra cualquier cosa: zapatos de moda, perfumes costosos, celulares, licor, películas... Wilson Tenorio es un agente de policía que se mueve como pez en el agua en este lugar. Anhela un ascenso pero no está dispuesto a mover un solo dedo para lograrlo. Las cosas cambiarán cuando se ve enredado en el asesinato de una muchacha cuyo cadáver aparece en la camioneta oficial que él conduce.

Dirección: Alessandro Angulo

Producción: Diana Camargo

Guion: Jörg Hiller - Gerardo Pinzón

Tierra en la lengua

2014 – Ficción 120 minutos

Silvio Vega, hombre criado en la orfandad y la violencia del campo colombiano, en el ocaso de su vida viaja con dos nietos para forzarlos a que lo maten antes de que lo haga la vejez. Al acercarse a la indescifrable esencia del viejo, ellos prefieren prolongar su agonía y la sórdida inutilidad de esos días en mitad de la indiferencia de una naturaleza voraz, misteriosa y poderosa como la del Casanare, en los llanos colombianos.

Dirección: Rubén Mendoza

Producción: Daniel García

Guion: Rubén Mendoza

Maletas de Películas – Ministerio de Cultura

Colección 1 – Hasta año 2006

Circulación en VHS

La Maleta de Películas Colombianas I

1. Pura Sangre de Luis Ospina, 1982
2. Carne de tu Carne de Carlos Mayolo, 1983
3. Visa USA de Lisandro Duque, 1986
4. Rodrigo D. No futuro de Víctor Gaviria, 1989
5. Confesión a Laura de Jaime Osorio, 1991
6. La gente de la Universal de Felipe Aljure, 1993
7. La Vendedora de Rosas de Víctor Gaviria, 1998
8. Chircales de Marta Rodríguez, 1966-1971
9. Más allá de la Tragedia del Silencio de Jorge Nieto, 1987
10. Fragmentos de Carlos Santa y Herib Campos, 1999
11. El Taxista Millonario de Gustavo Nieto Roa, 1979
12. El Embajador de la India de Mario Ribero, 1986
13. María Cano de Camila Loboguerrero, 1990
14. Soplo de Vida de Luis Ospina, 1999
15. Diástole y Sístole de Harold Trompetero, 1999
16. El Proyecto del Diablo de Oscar Campo, 1999
17. La Taza de Té de Papá de Jörg Hiller, 2000
18. Reputado de Sylvia Amaya, 1986

La Maleta de Películas Colombianas II

1. Bajo el Cielo Antioqueño de Arturo Acevedo Vallarino, 1926
2. La Langosta Azul de Álvaro Cepeda Samudio, 1954
3. El Río de las Tumbas de Julio Luzardo, 1965
4. Pasado el Meridiano de José María Arzuaga, 1967
5. Camilo el Cura Guerrillero de Francisco Norden, 1974
6. Diario de Viaje de Sergio Cabrera, 1978
7. Gamín de Ciro Durán, 1978
8. Agarrando Pueblo de Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978
9. Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro de Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1982
10. Cristóbal Colón de Fernando Laverde, 1983
11. Cóndores no Entierran Todos los Días de Francisco Norden, 1984
12. En Busca de María de Jorge Nieto y Luis Ospina, 1985
13. Tiempo de Morir de Jorge Alí Triana, 1985
14. Los Últimos Juglares y el Nuevo Rey de Gloria Triana y Jorge Ruiz, 1985
15. Cerro Nariz, la Aldea Proscrita de Gloria Triana y Jorge Ruiz, 1985
16. Los Sabores de mi Porro de Gloria Triana y Jorge Ruiz, 1985
17. El Potro Chusmero de Luis Alfredo Sánchez, 1985
18. Aquel 19 de Carlos Mayolo, 1985
19. Los Músicos de Víctor Gaviria, 1985-1986
20. Pilanderas, Farotas y Tamboras de Gloria Triana, 1986
21. La Mirada de Myriam de Clara Riascos, 1986
22. El Hombre de Acero de Carlos Duplat, 1986
23. El Pasajero de la Noche de Carlos Santa y Mauricio García, 1986
24. Ella, el Chulo y el Atarván de Fernando Vélez, 1986

25. La Mejor de mis Navajas de Carl West, 1986
26. Bochinche en el Barrio Arriba de Luis González y Alberto Vides, 1987
27. Llegó la Hora de María Paulina Ponce, 1997
28. Kalibre 35 de Raúl García, 1999
29. El Fantasma de la Muerte de Carlos Navarro Rojas, 1999

La Maleta de Documentales Colombianos I

Documentales

1. Semana Santa En Coteje de Ana María Echeverry, 1989
2. Otto De Greiff, La Música Liberada de Roberto Triana, 1993
3. Lucho Bermúdez de Emilio Oscar Alcalde, 1994
4. Ilusiones De Radio de Priscila Padilla, 1996
5. Triana, Entre Las Montañas Y El Mar de Gloria Triana, 1996
6. Deborarte de Sylvia Amaya, 1997
7. La Hamaca - Cultura Wayuú de Diego García Moreno, 1997
8. Avelino, El Último Carguero de Marta Lucía Vélez, 1998
9. El Presente De Colombia de Silvia Mejía, 1998
10. Especial Delia Zapata de Isabel Uribe y Juanita Galindo, 1998
11. Éxodos de Jorge Villa, 1998
12. Gabo, La Escritura Embrujada de Yves Billon y Mauricio Martínez Cavard, 1998
13. Gaitán Sí de María Valencia Gaitán, 1998
14. Hacedor De Máscaras Tikuna de Jorge Valencia, 1998
15. La Pesca Del Pirarucú de Jorge Mario Alvarez, 1998
16. Legalización de Oscar Adrián Arango y Vivian Stella Unas, 1998
17. Leo Matiz, Profeta De Imágenes de Paula Gaitán, 1998
18. Masa Moaré, Gente De Trabajo de Nohra Rodríguez, 1998
19. Piel De Gallina de Mónica Arroyave y Carlos Espinosa, 1998
20. Tejo O Turmequé de Teresa Saldarriaga, 1998
21. Toribío, Tiempo De Cosecha de Adalgiza Charria, 1998
22. Totó La Momposina de Catalina Villar, 1998
23. Un Pedazo De Acordeón de Mauricio Beltrán, 1998
24. Estanislao Zuleta, Biografía De Un Pensador de Antonio Dorado, 1999
25. Nací Partera de Olga Paz, 1999
26. Viambulantes de Alexander González, 1999
27. Ramona Chandé de Ana Victoria Arias, 2000
28. Ciudad A Tres Bandas de Óscar Molina, 1999
29. Música En Todas Partes, de Felipe Paz, 1999
30. Cantos Del Paraíso Wayuu, de Camila Loboguerrero, 1997

CLIPS

31. Cauca
32. El Reino de La Niebla de Carlos Walter Rojas
33. 3D Baño de Juan Carlos Echeverry
34. Sinfonía Líquida de Sandra Molano
35. Botella de Mar de Tiempos de Cine
36. Al Río Sinú de Beatriz Elena Bermúdez
37. Voces al Viento de Priscila Padilla
38. Metro Sueño de Instituto del Estudios de Comunicación Eco, Universidad Nacional
39. El Moscardón y La Modelo de Carlos Eduardo Santa

40. La Hija del Café de William Ospina
41. Danza Contemporánea Álvaro Restrepo de Jorge Villa
42. Los Chichiricú del Lago de Jícara de Carlos Alarcón
43. Historias Urbanas de Juan Carlos Ochoa
44. Cañeros de Univalle Tv
45. Serie Letra Menuda "El Viaje" de Francisco Saldarriaga y Ana María Gil
46. La Negra Petrona de Un Tv
47. El Espejo de Priscila Padilla
48. Braulio Estéreo, Champetero de Luis Torrado y Juan Zorrilla
49. Trigo de Univalle Tv
50. Piercing de Igor Niño Abreu
51. Al Calor de las Cocinas de Ana Victoria Arias
52. Rojo y Verde de Fernando del Castillo UN Tv
53. Barichara de Univalle Tv
54. Cinta Sin Fin de Janeth Téllez
55. Canicas de Edgar Álvarez
56. La Tv te Ve de Julieta Manrique
57. Zoom de María Arteaga y Fernando del Castillo, UN Tv
58. El Amor en los Cangrejos de Javier Castro UN Tv
59. Otras Estéticas "El Divino Baby" de Patricia Aguirre

La Maleta de Películas Latinoamericanas I

1. La Maffia de Leopoldo Torre Nilsson, 1971
2. Camila de Maria Luisa Bemberg, 1984
3. Reed, México insurgente de Paul Leduc, 1970
4. Danzón de María Novaro, 1991
5. La Ciudad y los Perros de Francisco Lombardi, 1984/1985
6. Vampiros en la Habana de Juan Padrón, 1998
7. Martín Fierro de Leopoldo Torre Nilsson, 1968
8. Memorias del Subdesarrollo de Tomás Gutiérrez Alea, 1968
9. Todos somos Estrella de Felipe Degregori, 1993
10. El Elefante y la Bicicleta de Juan Carlos Tabío, 1994
11. La Parte del León de Adolfo Aristarain, 1978
12. Juliana de Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi, 1988
13. El Jardín del Edén de María Novaro, 1994
14. La Reina de la Noche de Arturo Ripstein, 1994
15. El Dirigible de Pablo Dotta, 1994

Maleta de Películas Infantiles I

1. Los Niños Invisibles de Lisandro Duque, 2001
2. La Mágica Aventura de Óscar de Diana Sánchez, 2000
3. Microcosmos de Claude Nurydsany y Marie Pérennou, 1996
4. Kirikou y la Hechicera de Michel Ocelot, 1998
5. Pinocho de Alejandro Malowicki, 1987
6. S.O.S. Gulubú de Susana Tozzi, 1996
7. El Caballito Jorobadito de Iván Ivanóv-Vano, 1987
8. La Gran Aventura de los Gnomos de Claudio Biern Boyd, 1987
9. Los Fantásticos Viajes de los Gnomos de Claudio Biern Boyd, 1997
10. Willy Fog en la Vuelta al Mundo en 80 Días de Claudio Biern Boyd, 1995

11. Los Rostros del Almirante de Andrés Agustí, 2000
12. Jaulas de Papel de Javier Pedraza, 1990
13. Gota a Gota de Lala Severi, 1990
14. Mar de Fondo de Javier Peraza, 1990
15. Pachamama de Daniel Soulier,
16. Hasta los Huesos de René Castillo, 1994-2001
17. Pronto Saldremos del Problema de Jorge Ramírez Suárez, 1998
18. Pasajera de Jorge Villalobos, 1997
19. Rarámuri, Pié Ligero de Dominique Jonard, 1994
20. El Árbol de la Música de Sabina Berman E Isabelle Tardán, 1994
21. Largo es el Camino al Cielo de Jorge Ángel García Moreno, 1998
22. En El Espejo del Cielo de Carlos Salces, 1998
23. Adiós Mamá de Ariel Gordon, 1997
24. Intento de Ciro Guerra, 2001
25. Lo Longevo no Quita lo de buenas de Max Milfort, 1999
26. El Diario de un Viajero de Edgar Humberto Álvarez, 2001
27. Una Vida al Trote de Edgar Humberto Álvarez, 2001
28. El Rescatador de Doncellas de Edgar Humberto Álvarez, 2001
29. El Cosmos de Fer de Edgar Humberto Álvarez, 2001
30. La Niña que Quería Volar de Ana María Gil y Francisco Saldarriaga, 1999
31. Basta de Ana María Gil y Francisco Saldarriaga, 1999
32. El Viaje de Ana María Gil y Francisco Saldarriaga, 1999
33. Sin Título de Ana María Gil y Francisco Saldarriaga, 1999
34. Un Viaje Imaginario de Ana María Gil y Francisco Saldarriaga, 1999
35. La Piedra de Oro de Ana María Gil y Francisco Saldarriaga, 1999
36. La Guerra de los Conejos de Ana María Gil y Francisco Saldarriaga, 1999
37. La Familia de Juanito de Ana María Gil y Francisco Saldarriaga, 1999
38. Un Escrito de Ana María Gil y Francisco Saldarriaga, 1999
39. El Tiburón Blanco de Ana María Gil y Francisco Saldarriaga, 1999
40. Niños del Amazonas de Consuelo Cepeda, 1996
41. Niños de Nariño de Consuelo Cepeda, 1996
42. Niños del Cauca de Consuelo Cepeda, 1996
43. Jaibaná, La Otra Historia de Luis Enrique y Daniel Alonso Antolínez, 2001-2002

Plan Nacional Audiovisual

Ministerio de Cultura

Maletas de películas – 2009

Cine Colombiano y Universal

1. Camilo el cura guerrillero
2. Rodrigo D no futuro
3. Carne de tu Carne
4. La vida de los otros
5. La revelación de Sara
6. Tuvalu
7. Promesas

8. El Violín
9. Reconstrucción
10. Ser y tener
11. El hombre sin pasado
12. Bowling for Columbine
13. Bailarina en la Oscuridad
14. El baño
15. El viento que acaricia el prado
16. Flores Rotas
17. El niño
18. Agua
19. El arco
20. Las tortugas también vuelan
21. El increíble castillo vagabundo
22. Soñar no cuesta nada
23. 8 1/2
24. El odio
25. Celebración
26. Kirikou y la hechicera
27. El Bola
28. El viaje de Chihiro
29. Historias mínimas
30. Las mujeres de verdad tienen curvas
31. Los lunes al sol
32. Las trillizas de Belleville
33. Whisky
34. Génesis
35. Machuca
36. Mundo grúa
37. La ciénaga.
38. ¿Quién Diablos es Juliette?
39. Ana y los otros
40. Cuestión de fe
41. Memorias del subdesarrollo
42. Lucía
43. Pizza, birra y faso
44. Eva perón
45. La travesía del emperador
46. Dios se lo pague
47. Himalaya
48. Ciudadano Kane
49. Acorazado Potemkin
50. Cantando bajo la lluvia
51. Los 400 golpes
52. El gran dictador
53. El halcón maltés
54. El pibe (The Kid)
55. El mago de Oz
56. Nosferatu

57. La generala
58. Blow Up
59. Roma ciudad abierta
60. Psicosis
61. Un tranvía llamado deseo
62. Mi tío
63. Viridiana
64. Metrópolis
65. Rebelde sin causa
66. Tiempos modernos
67. Sin aliento
68. Rashomon
69. Drácula
70. Lenguaje maestro
71. La desazón suprema
72. Cada voz lleva su angustia
73. Cristóbal Colón (MEDIO)
74. El Pasajero de la Noche (MEDIO)
75. Pisingaña (LARGO)
76. Pura Sangre (LARGO)
77. Andrés Caicedo: Unos Pocos Buenos Amigos (LARGO)
78. La Boda del Acordeonista (LARGO)
80. Andar con Tacto (CORTO)
81. Discreto Encanto (CORTO)
82. Aquel 19 (MEDIO)
83. El Guacamaya (CORTO)
84. Bochinche en el Barrio Arriba (MEDIO)
85. Los Habitantes de la Noche (MEDIO)
86. Los Músicos (MEDIO)
87. Lunes de Feria (MEDIO)
88. La Mirada de Miryam (MEDIO)
89. Pilanderas, Farotas y Tamboras (MEDIO)
90. Nuestra voz de tierra, memoria y futuro
91. Cóndores no entierran todos los días
92. Bolívar soy yo
93. El último carnaval
94. Terminal
95. La primera Noche
96. Los niños invisibles
97. La historia del Baúl Rosado
98. La mansión de Araucaima
99. Tiempo de morir
100. Kalibre 35
101. Soplo de vida
102. La vendedora de rosas
103. María Cano
104. Un tigre de papel

Colección Regional

105. Curso 29. Documental sobre un grupo de jóvenes que inicia el curso 029 para convertirse en bomberos profesionales. Juan Mauricio Piñeros Pulido.
106. Juanito bajo el naranjo. Esta ficción nos relata la historia de Juanito, un niño que sufre el conflicto por haberse comido la naranja prohibida. Lola Amapola Producciones.
107. La serenata. Trata la historia de Chiqui, un mariachi que intenta salir fuera del país para dejar su oficio de serenatero. El bus producciones.
108. Sin decir nada. Este cortometraje narra la historia de la atracción que siente Sofía por Vero su compañera de colegio. Diana Carolina Montenegro.
109. La quinta opción. Documental que narra la historia de un proceso de paz y desarrollo comunitario, que se viene adelantando en el corregimiento santandereano de La India, en medio de las selvas del Carare. Luis Jorge Orcasitas Pacheco.
110. Xpectativa. Es la historia de un hombre sin rumbo que se ve envuelto en una absurda situación en la que ayuda a cavar una tumba. Frank Benítez.
111. Exiliados en exilio. Documental que recoge la historia de algunos de los más de 150 “ciudadanos del eje” que fueron concentrados en Fusagasugá durante la segunda guerra mundial, por ser considerados “peligrosos” para la seguridad nacional. Rolando Vargas.
112. El pescador de estrellas. Cuenta la historia de Segundo, un niño que sueña con el amor de Juana María su compañera de clase. Es un tributo a la imaginación infantil y a la tradición oral del Pacífico colombiano. Maritza Rincón González.
113. Este pueblo necesita un muerto. Documental sobre Stefany, un travesti que tiene que debatirse con su fe, sus dolores y soledades, en un travesti y fea” y romper con los prejuicios culturales. Ana Cristina Monroy.
114. No todos los ríos van al mar. Cortometraje que se basa en una experiencia real, cuenta la relación de Jenny y Esmeralda, dos hermanas desplazadas que viven en un barrio de Bogotá, quienes reciben una carta de Hassan un niño de Oriente Medio, inscrito en un programa de intercambio de correspondencia entre niños refugiados. Séptima Films.
115. Los hijos de Benkos. Documental dedicado a la cultura africana en Colombia, vista y contada a través de su música tradicional y moderna. Lucas Fabricio Silva Rodriguez.
116. Carlos Mayolo de película. Documental biográfico y autobiográfico sobre la vida de Carlos Mayolo, uno de los más importantes directores de cine que ha tenido Colombia. Roberto Triana Arenas.
117. El último colono. Documental que cuenta la historia de vida de un campesino que vivió 35 años en lo que hoy es el Parque Natural Selva de Florencia y su trabajo con la comunidad en el proceso de concientizarla Sobre la importancia de proteger la naturaleza. Henry Caicedo Caicedo.
118. Infierno inolvidable. Documental que narra los escenarios de la vida y obra del escritor colombiano radicado en México, Álvaro Mutis. Luis Alfredo Sánchez Crespo.

Anexo 7. Entrevista a Felipe Aljure, realizada en Bogotá en diciembre de 2017

Juan Esteban Ángel: ¿Cómo fue el proceso de concertación de la Ley de Cine? Usted que estuvo desde un comienzo, ¿Cómo nació la idea y cómo se llegó a ese efecto final?

Felipe Aljure: La Ley de Cine no es un proyecto autónomo. Antes está la ley de cultura - 397 de 2003- y la ley de cultura es como una promesa de un presidente²¹⁸ bajo ataque, con un ataque mediático muy fuerte, un escándalo de dineros calientes entrando a su campaña, la negación ruidosa y vehemente no de su nuevo vicepresidente, sino de su escudero que era Serpa, y, al final, ese gobierno debilitado en muchos frentes, quería cumplir su promesa de hacer un ministerio de cultura. El sector cultural vio una oportunidad política en la que, por las razones políticas que fuera, había un presidente que quería, por primera vez, hacer un ministerio de cultura. La hechura de un ministerio significaba cambiar no tener ya un director de Colcultura²¹⁹ que le informaba a un ministro de comunicaciones que era quien se sentaba en el Consejo de Ministros y, obviamente, hablaba de telefonía, de televisión, de temas de gran presión de muchos intereses económicos y el tema cultural era absolutamente secundario. Y ni hablar del cine.

El interés en tener un ministerio por primera vez era para tener un ministro que se sentara con los demás ministros y que ventilara y defendiera los temas culturales de primera mano no a través de alguien a quien le rendía cuentas. Esto es un antecedente importante. Y esa es la ley de cultura. En esa ley de cultura nosotros dejamos 21 artículos para el cine. Estuve en la redacción de la parte de la ley de cultura sobre lo correspondiente al cine. Eso lo trabajamos en el apartamento de Zapata, un cirujano plástico, con Ramiro Osorio que iba a ser el primer ministro de cultura y con Miguel Duran que iba a ser el primer viceministro. Y se escribieron 21 artículos. El proceso lo acompañó María Elena de Crovo, María Isabel Mejía Marulanda; Isadora de Norden ayudó, Armando Soto, Juan Luis Mejía. Y cuando surtió todos los procesos de Cámara, Senado, decretos presidenciales y toda esa vaina, salieron solamente cuatro. Nosotros previmos que eso podía pasar y los cuatro puntos que salieron fueron los fundamentales. Digamos que esa es una primera ley y en esa primera ley se hace una Dirección Nacional de Cinematografía. Adicionalmente se hace Proimágenes que es una empresa mixta regida por derecho privado. La idea era tener en derecho privado un ente que no dependiera de las coyunturas gubernamentales, de las crisis ministeriales y toda esa carreta.

Todo esto nos dio una primera plataforma: el concepto de la Dirección de Cine y de Proimágenes. Su función era un poco más industrial en el sentido que en que habíamos invitado a su junta directiva a los sectores de la distribución, de la exhibición, de la dirección, de la producción, el Sena que no asistió finalmente, el Ministerio de Educación, la Universidad Nacional –la academia-, una serie de entes con interés en el cine. Y así se hizo ese primer peldaño.

Una vez que estuvo eso armado empezamos a ver, no los artículos que no nos habían aprobado en la ley de cultura sino la colcha de retazos que teníamos en legislación cinematográfica a lo largo de la historia. Eso tenía una razón bastante lógica y era que los grupos de cineastas hacían pequeños *lobys* y hablaban con los presidentes de turno,

²¹⁸ Ernesto Samper Pizano, elegido presidente de Colombia para el periodo 1994-1998.

²¹⁹ Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, ente rector de la cultura antes de que existiera el Ministerio de Cultura en 1997.

gobernadores, senadores y los persuadíamos y los persuadían otros grupos de que los ayudaran en temas puntuales: cuando iban los directores lograban una cosa, cuando iban los productores otra, y había una colcha de retazos con muchos vacíos, muchas desconexiones, muchas incoherencias. Sacamos una gran planilla de legislación y comenzamos a buscar lo que llamaríamos el estatuto cinematográfico.

Se necesitaba una persona para que entrara a manejar Proimágenes. Yo conocía a Claudia Triana, que había estado en Patrimonio Fílmico y en Cinemateca y era una mujer muy pila. Y ya la habíamos invitado junto con Catalina Samper y María Luisa Trujillo a que trabajaran con nosotros y estuvimos en una casa de la calle doce que era del ministerio de cultura, con un naranjo detrás de 200 años, antes de que nos dieran la oficina definitiva. Ramiro estuvo de acuerdo en que ella fuera la directora de Proimágenes y Claudia aceptó. Ha sido una jugadora muy importante porque si hacemos una mirada hacia atrás ella efectivamente ha sobrevivido a distintas presidencias y a distintos ministros y como parte de las políticas cinematográficas se mueve en derecho privado; se ha logrado mantener ciertos programas como por ejemplo nuestro programa de **Imaginando nuestra imagen**²²⁰ que lo pasamos a Proimágenes para que no se perdieran los recursos anualmente y eso le permitió cierta continuidad.

Las conversaciones con las juntas directivas, conformadas por miembros de las mismas entidades, y muchas veces por los mismos miembros, han mantenido una continuidad a lo largo de los años con las dificultades normales. El espíritu para hacer las juntas directivas así era evitar hacer grupitos, *lobbys* políticos o reuniones con los amigos de turno. Así se construyó un escenario donde los diferentes sectores se encontraban abiertamente y se decían y se contaban sus diferencias y sus puntos de vista.

Cuando empieza a desarrollarse esta agenda del estatuto cinematográfico nos damos cuenta de que hay unos vacíos enormes y, además, sabíamos que, los 17 puntos que quedaron por fuera de la ley de cultura, había que incorporarlos de alguna manera específica en la realidad cinematográfica. Ahí nace la necesidad de la Ley de Cine 1, de la 814²²¹. Ese preámbulo es importante aunque se lo esté contando en modo extremadamente reducido.

JEA: ¿Y qué fue lo que no quedó en la Ley de Cultura?

FA: Pues básicamente cosas que eran polémicas y cuando se estaba discutiendo un articulado tan ancho y de tantas materias era impráctico debatirlas, en realidad no eran cosas pretenciosas ni imposibles pero digamos que las cuatro principales quedaron ahí. Eran como la columna vertebral de lo que se venía a desarrollar. Todas se recogieron y se reincorporaron después en el cuerpo normativo que rige el cine hoy en día. Digamos que no eran temas particularmente difíciles sino que la polémica era más alrededor de que estamos pasando un articulado de una Ley de Cultura que es anchísima que tiene temas más generales o más puntuales de ciertas artes o de ciertas expresiones. Nos dijimos dejémoslo quieto, ganemos lo grande y luego veremos qué haremos con el estatuto cinematográfico. Eso pensamos con Miguel Durán y con Ramiro Osorio que fueron excelentes acompañantes en eso. Un día llegó Ramiro a mi casa, cuando votaron la ley, y me dijo “Bueno hermano, usted es el primer director de Cinematografía. Vamos a ver si toda esa vaina era carreta o qué.”

Cuando llega el momento de hacer la ley de cine o sea de legislar específicamente entra Gonzalo Castellanos. Los climas en esos procesos son un poco escépticos porque la historia del cine hoy es una pero en esos momentos no se veía así. Gonzalo abría un poco las manos y se preguntaba si esto si sería cierto y uno iba al Departamento Nacional de Planeación y le hacían a uno preguntas del calibre “Pero bueno Felipe, estas tú, esta Víctor, Sergio, Lisandro, Camila²²²,

²²⁰ Programa de formación audiovisual en regiones.

²²¹ Después de la promulgación de la Ley 1556 de 2012, a la que llaman la ley de cine 2, se le dice a la ley 814 de 2003, la ley uno.

²²² Los cineastas Víctor Gaviria, Lisandro Duque, Sergio Cabrera, Camila Loboguerrero.

pero ¿cuántos hay? ¿Doce? ¿Quince?” Les parecía que era un tema como de cocteles como había sido un poco en la época de Focine.

Focine había quedado (y aquí va el paréntesis) en manos de la libreta de Navarro. Alberto Navarro era el único ex funcionario de Focine que quedaba y el archivo estaba en su libreta. Fuimos mucho a hablar con él. El estaba en ese momento en un escritorio en el ministerio de comunicaciones y las reuniones con él eran caminando por los corredores pues no había donde reunirse. Y él nos iba dando información.

Bautista era el ministro de educación. Ramiro me había nombrado representante del ministerio de cultura en alguna mesa de esas de un ente de transición que tuvo la televisión y estábamos sentados ahí con Bautista a quien habíamos visitado Ramiro y Miguel con gran entusiasmo y el estuvo de acuerdo generosamente en entregarnos la casa que fue la sede de cinematografía y así nos fuimos del naranjo de José Celestino Mutis allá en La Candelaria donde estábamos un poco arrimados. Así llegamos a esa casa que nos dio Bautista, que había sido la de Focine, que estaba llena de muebles, inactiva. Movimos todo y nos trasteamos a la casa que nos dio Bautista generosamente porque pagó por la casa –celaduría, teléfono, todas esas cosas- y nos devolvió una cantidad de rubros que tenían destino cinematográfico y no eran usados. Con esto más lo que Ramiro le dio al cine del presupuesto de cultura hicimos una primera convocatoria y a la luz de esa convocatoria que incluyó a todo el mundo nace un cierto ímpetu por completar el estatuto cinematográfico porque la gente pasa un poco de ese escepticismo que le estaba contando a una cosa más optimista y a sentir que se podía y, sobre todo, ver que era incluyente. Una convocatoria en donde usted podía ser un pelao inquieto en una región retirada o un consumado cineasta que había hecho 2, 3 o 4 largos; la cartilla **Buscamos creadores con más talento que plata** era una escalera de ingreso al cine en la que usted podía entrar desde el peldaño de la inexperiencia total con una idea hasta llegar con un proyecto cinematográfico, pasando por películas de un minuto, cortometrajes, medimetrajes, opera prima, escritura de guion, tener una idea... Adicionalmente hicimos dos programas que interactuaban con las regiones: **Imaginando nuestra imagen** que hoy existe y **El cine en el cerebro social** que era un poco lo mismo pero hablando con las autoridades locales porque no queríamos hacer tallerismo, llegar a repartir plata y así la gente hacía cine pero a las localidades, departamentos o municipios no les importaba: estábamos buscando puntos de encuentro y concientizar un poco a las clases políticas para que incluyeran en su agenda programática y presupuestal el cine como un tema. Eso tuvo éxito en muchos sitios, en otros no tuvo éxito. De ahí nace la necesidad de hacer la ley del cine.

En la ley del cine participan Claudia que ya estaba dirigiendo Proimágenes, Gonzalo como abogado; apoya mucho el gobierno de Uribe, sobre todo, el vicepresidente Pacho Santos, y entre debates y recoger textos y todas esas vainas se llega a la segunda ley, la Ley de Cine. La ley tenía tres patas fundamentales: las convocatorias que son recursos concretos que se ponen a disposición de los cineastas en muchas categorías con unas variantes, obviamente hoy eso ha mutado en otras cosas, a mí no me ha gustado mucho que no se hubiera mantenido esos peldaños con sus evoluciones, esa escalera; hoy en día no es así y oigo quejas de las regiones pero ese es otro tema. Esta es una gran pata. La otra pata es el tema de las deducciones –no descuentos- deducciones tributarias que han tenido que enfrentar varias reformas tributarias con la gestión de Claudia en Proimágenes y los directores de Cinematografía y las ministras que les ha tocado eso. Se ha logrado incorporar literatura en esas reformas y se ha mantenido el beneficio en la misma plata porque con las reformas cambiaban los porcentajes y cambiaba la aritmética, entonces lo que antes era un descuento del 58.75% versus el 41.25% se podía volver cualquier cosa. Entonces siempre se ajustaban los porcentajes para que el beneficio, digamos, que mantenía el cineasta y el costo que asumía el estado se mantuvieran iguales. Y la tercera pata nunca se desarrolló y por eso es una ley coja.

JEA: ¿La titularización en la Bolsa?

FA: Dicen ellos, -pero yo creo que les faltó voluntad política porque cuando nosotros estábamos ahí lo estábamos desarrollando y era un tema viable-, que por no ser títulos valores no se podía desarrollar y no sé qué. Si eso fuera cierto de todas maneras hay rutas hoy en día como el *crowdfunding* que otros han desarrollado y no necesitan ese filtraje que aparentemente, según la gestión que han hecho las nuevas autoridades, lo ha impedido. ¿Cuál es la ventaja de eso? Eso no es un capricho. Cuando lo diseñamos claramente sabíamos –como sucedió- que el mecenazgo es insostenible en la medida en que el cine colombiano no se vuelva un fenómeno de consumo masivo. Y en ese sentido, pues la titularización tenía la ventaja de que los riesgos se asumían entre múltiples participantes. Claramente no hay que ser demasiado elaborado para poder concluir que si usted tiene mil personas que meten un millón de pesos cada una y usted es un mecenas que mete los mil millones solo pues obviamente usted, como mecenas, puede perder en una película o perder en dos, ya a la tercera se lo piensa, a la cuarta le da pereza, si es que no se arrepiente en la primera. La titularización lo que permite es que esos mil aportantes de un millón en últimas están arriesgando 580.000 pesos y 580.000 pesos en una película se les puede pagar a los inversionistas con boletas, con camisetas, con funciones en los colegios y la persona va a llevar a sus hijos, y es crédito y vuelven y meten otra porque una persona que digamos tiene un interés en el cine, una plata que no le significa un hueco económico importante, un impacto importante, es una plata muy manejable. Y siempre esperando que en algún momento le pueda producir también. Es una ley que nace coja y crece coja y hoy, por el distanciamiento que hay de los inversionistas grandes, es una ley que se para en una pata, las convocatorias. Habría que decir a favor que gracias a las convocatorias, con gran sentido transparente, pues no creo que alguien pueda decir que los jurados han sido acomodados, etc., no creo que ese sea el caso. Yo he sido perdedor de una convocatoria y ganador de la siguiente. Y así pasa: con los *Tres escapularios* había un jurado publicista argentino, una documentalista francesa y Hugo Chaparro de Colombia y cuando leímos los comentarios, derrotados, era que quién iba a querer hacer una película de esas tan tremenda y tan dolorosa, bueno, nos la volvieron pomada. Al año nos tocó un grupo de jurados liderados por un mexicano más cercano al proceso de Chiapas y al comandante Marcos y ganamos y los comentarios eran qué poema, qué lírica, qué poética. Entonces uno simplemente no se siente derrotado cuando no le dan el premio y tampoco celebra mucho cuando se lo dan. Entiende las dinámicas de esos mecanismos, no hay otros mejores. Los que había en la época de Focine: la gente iba a los cocteles y a dedo un poco, en el tercer whisky, salía a hablar de presupuestos y los contables... (JEA: y en esa época eran créditos)... Si eso era difícil. Eso pasó con esa ley.

JEA: Los descuentos tributarios que son la segunda pata de la ley, usted dice que no han crecido mucho. Pero yo creo que los Certificados de Inversión Cinematográfica han aumentado. Cada vez el ministerio expide más, usted fue el primero que le tocó buscar a un privado para eso, explicarle a las empresas de que se trataba.

FA: Pero hay un tema y es el que estos privados en inversiones grandes, importantes y permanentes, por lo menos los grandes jugadores que había en ese momento para proyectos abiertos, no para proyectos de adentro como lo que está pasando con Caracol, pero digamos RCN que metía proyectos de terceros se retiró, Jorge Raid que metía proyectos de ellos mismos se retiró; pero si usted ve la composición de los certificados pues son atomizados, son pláticas, pero el volumen grande sufrió un revés en el nombre, la gente le cogió jartera a la vaina porque mientras estaba pasando la primera crisis pasó una segunda crisis que seguramente va de la mano de lo que usted está manejando y es que el público se alejó del cine colombiano. Eso hizo todavía más difícil la argumentación. Digamos que dejamos quieta la cultural, la filosófica, y digamos que la argumentación aritmética pura y dura se fue pal carajo. Sucede un fenómeno curioso: la gente tan crítica con el proyecto de Dago García²²³ el cual yo defiendo, de lo que se trata es de que todos quepan, no este sí, este no. Eso fue lo que hicimos cuando hicimos la convocatoria, le mandamos a su casa por correo la cartilla de la convocatoria a todo el mundo.

²²³ Productor de las comedias más taquilleras del cine colombiano.

Todos caben. De lo que se trata es de mantener la libertad de la burbuja creativa, no empezar a editorializar cual es el cine que nos gusta o que no nos gusta. Desde la administración eso se llama censura, donde usted lo ponga. Entonces alguna gente es muy crítica del proyecto de Dago pero cuando llega a mostrar su aritmética, esa incoherencia en los planes de negocio no es buena y genera muchos desencantos y muchas desilusiones. Y otra gran incoherencia es que otros cineastas empezaron a promover sus películas como si fueran películas de Dago en la publicidad, películas comerciales, de ciertas hegemonías en la taquilla, películas que eran de otros nichos. Entonces no solo fueron los inversionistas sino también el público el que ahora se desencantó. Es decir, el cine se volvió un poco el pastorcillo mentiroso y ya la gente no quiere ir. Usted mire las cifras. Cuando nosotros comenzamos se hacían 2 películas y media en promedio (año 97 y una aritmética un poco laxa en su momento), la media por película colombiana eran 230.000 espectadores mientras que para una americana eran cien mil. Hoy en día, del 97 al 2017, 20 años después, a algunas personas les gusta decir que por la llegada de las pantallas electrónicas, de otros medios de consumo no se qué, la gente se alejó de las salas de cine. Eso es mentira. Cuando estábamos en el 97, la gran preocupación era que estábamos en 16 millones de espectadores al año y antes habían sido 20 y entonces había una caída, un alejamiento. El año pasado hubo 65 millones de espectadores. No es que la gente no esté yendo a cine. Lo que pasó es que antes iban 230.000 a ver una película colombiana y ahora si usted saca la media no llega a veinte mil o cerca de veinte mil.

El cine tiene un propósito. Es una forma de expresión, un comentario que hacen los cineastas sobre la condición humana, como lo es el aparato de representación. Al aparato de representación lo integran representaciones y manifestaciones desde distintas culturas, desde distintas disciplinas del arte en donde se expresan y comentan sobre la condición humana, la que nos tocó ver. Y esa razón de ser del cine es el corazón que hace que exista. Es el diálogo con un público, alguno, no con el público. Ese mito hay que romperlo. Hay que empezar a hablar de los públicos, las películas tienen sus públicos y toda esa carreta. Pero usted hace algo para generar pensamiento, debate, reflexión, divertimento, cualquier cosa de esas es la intención del cine. Y para hacerlo tiene dos grandes ingredientes que acompañan esa necesidad del aparato de representación de representarse. El cine es igual al arte rupestre solo que las herramientas tecnológicas son más sofisticadas y la sociedad observada es más sofisticada y más compleja. Pero es lo mismo, en vez de un tótem o una escena de cacería o pintas botánicas pintadas en una roca ahora es una escena en movimiento, una puesta en escena capturada por una cámara que antes era fotográfica y ahora es digital y mañana será holográfica, cualquier vaina, pero un comentario que desde la contemporaneidad tiene un valor. La gente ve el cine contemporáneamente con nosotros y desde el futuro tendrá otro valor también. Ambos importantes.

Para hacer eso hay dos ingredientes desafortunadamente egoístas, pero que juegan alrededor del eje central: uno es el creador y el creador es un grupo de seres humanos que desde la escritura, la fotografía, la dirección, la puesta en escena, la producción, el arte, el vestuario, la actuación, colaboran alrededor de una idea para armar una película; y otro, que desde la industria, desde la intermediación tecnológica y sus costos, y la intermediación financiera y sus costos, hay aparatos industriales que interactúan para hacer eso. Es natural que el grupo creador quiera hacerlo bien y que eso se le reconozca, el reconocimiento es legítimo. Y es natural que el aparato industrial que se incorpora para vencer y quitar las mordazas financieras que históricamente ha tenido el cine y las mordazas tecnológicas que ha tenido el cine pues que también intervenga y quiera una utilidad, quiera una viabilidad para seguir haciendo películas.

El problema es que eso se volvió el propósito. Entonces la gente empezó a hacer cine industrial para hacer plata. Y me importa un carajo lo que ese cine le haga al país o lo que comenten... entonces simplemente el niño tiene diabetes y le gusta el dulce, dele dulce, no pues se va a morir, pues que se muera. Ese es un cine industrial un poco desbordado, eso sería digamos una interpelación en la medida en que no es que no exista ese cine o no merezca

existir, pero si se vuelve lo único cuando se hace un cine no es bueno porque se vuelve un cine egoísta, un cine que quiere enriquecer una industria.

Y la otra forma de egoísmo es la ególatra. No, pues a mí me importa un carajo, yo miro la hegemonía del circuito de festivales europeos que está aplaudiendo, ah! se está vendiendo mucho el cine iraní, entonces yo hago una película que parezca iraní o que parezca francesa, entonces la gente se distrae un poco de la búsqueda de la voz cinematográfica del país y empieza a indagar en intermediarios que generen el aplauso y el reconocimiento. Cuando vuelven a Colombia empiezan a hacer campanas de aclamada en no sé que, ovacionada en no sé dónde, pero cuando hacen el tráiler, editado a una velocidad brutal, la gente ve eso y cuando va a ver la película se encuentra con que los *close up* son eternos, que le sale barba a los personajes... bueno, pero, ¿qué pasó ahí? y empieza a generarse, no en el imaginario del inversionista sino en el del espectador la idea de que lo están engañando. La idea de que el cine colombiano no lo interpreta, la idea de que es un cine egoísta y se genera ese distanciamiento.

Ese es el momento en que estamos en el cine. ¿Cuál sería la reflexión que yo haría? Que la búsqueda es legítima, que somos un país joven que hemos tenido esas mordazas tecnológicas y financieras que impedían que el cine se manifestara, que logramos como país hacer un cuerpo de medidas y de legislación y de normativas cinematográficas importante que removió gran parte de los impedimentos financieros, que a pesar de todo sigue siendo sumamente difícil, que de hecho coincidió con la democratización del intermediario tecnológico; eso se aplaude mucho y nos llegaron unas cámaras –y ya la última película que nosotros hicimos, *Tres escapularios*, la hicimos con una cámara de fotos y sacábamos la tarjeta del tamaño de una uña y la metíamos en un portátil en la misma playa donde habíamos filmado y veíamos *rushes* y toda esa vaina. Entonces digamos que esos logros se juntaron en la búsqueda de un país que no se había expresado: dos grupos podían hablar al año en promedio y generalmente no llegaban a las salas, y ahora hablan 40 o 50 o 60 y llegan a salas un número similar. Yo creo que en esa búsqueda nos perdimos un poco en el egoísmo económico y en el egoísmo personal del creador, del artista. Entonces hago un mea culpa en el que me incluyo, todos los cineastas debemos asumir este momento. Yo creo que llegó el momento en el que debemos empezar a venderle a nuestros inversionistas las películas con las realidades que conllevan, si no queremos que se parezcan al cine que hace tal o cual grupo, pues entonces que lo dejemos saber, que no incluyamos en la aritmética eso, para llevarlos engañados a la inversión, que cuando hagamos nuestras promociones nos promovamos con la realidad del contenido y no distorsionemos de cara al público lo que queremos hacer. Y que si esa es la película que quisimos hacer y nuestra aspiración era generar un impacto en un circuito hegemónico de festivales que cuando lleguemos aquí hablemos lo mismo, no tengamos un doble discurso, un doble presupuesto, un doble plan de negocios. Si vamos a continuar con la búsqueda de esa voz cinematográfica que el país necesita tener; es que esto es confuciano, el que oye olvida, el que ve recuerda y el que hace aprende. Entonces, ¿qué estamos haciendo para aprender? Vamos bien. Estamos en este momento y en esta coyuntura. No nos debemos asustar pero está pasando. Esto es un preámbulo general antes de entrar al tema de qué ha pasado con las películas.

JEA: ¿Hasta qué punto Proimágenes debe preocuparse de que a las películas que apoya vaya mucha gente? ¿Qué opina del espíritu de la convocatoria a estímulo integral con el criterio de que tengan “vocación de público”?

FA: Yo no comparto eso. Lo que pasa es que cuando uno hace el análisis debe tratar de entender desde la silla del funcionario. Yo estuve ahí al comienzo. Nuestro ambiente era mucho más cultural y de alguna manera teníamos el aval de un presidente que encontró en esa decisión un lugar en donde jamás lo atacaron. Era su espacio de elogios, era la isla que le dio reconocimientos en ese último año mientras el resto de los frentes los tenía bastante incendiados y polarizados. Entendiendo eso, creo que a ellos les preocupa sacar una convocatoria de miles de millones y que al final la vean (*vean las películas*) un número de espectadores tan limitado que cuando le hace usted la cuenta, cada uno de los espectadores le está costando al país setecientos o quinientos mil pesos, depende de la película; eso se vuelve de un difícil manejo en

un Consejo de Ministros en donde usted está oyendo al ministro de salud diciendo que tiene problemas para llevar hospitales a un territorio, al de transporte, etc. Por otra parte, estamos en un ministerio que no se roba la plata, por fortuna, hasta ahora, y frente a otros donde teniendo esas necesidades hay grandes escándalos de corrupción, un sistema complejo. Ahora, si usted me lo pregunta, aquí hay un elemento histórico para no contestarle como tan subjetivamente, a nosotros la primera ley de cine nos la demandaron, un demandante anónimo, un ciudadano, alguien con intereses que lo hizo a través de un ciudadano, no quiero especular quien pudo ser y el argumento central que usaron fue que esa ley deberían declararla anticonstitucional por vicios de trámite ya que la comisión por la que había entrado era un comisión de asuntos culturales y sociales y eso debía ser un tema de la comisión económica porque generó un efecto en el erario público. Nosotros nos indignamos y generamos una argumentación importante, Gonzalo ayudó en eso, mucha gente, el grupo numeroso de gente que trabajó en esto muchos años, soldados de la causa. Y el argumento central fue: también hay que darle de comer al alma; esto va a la contabilidad social del país y tiene un costo pero eso es distinto a decir que es un hecho económico y que debió pasar por una comisión económica; entró por la comisión que le correspondía y la razón por la que entró por ahí es porque el país necesita y reconoce que la cinematografía es importante para el país; esa representación de la colombianidad tiene que estar en el aparato audiovisual mundial y en el colombiano, por supuesto, que es el que la producirá y, por ende, se asume un costo frente a eso y le traslada un costo a los privados; de hecho los privados le trasladan al estado y asumen sus riesgos. Y ganamos. O sea, derrotamos esa demanda. Eso le contesta yo creo, a usted, la pregunta de porque yo no compartiría eso.

Pero, también entiendo que si yo soy funcionario y estoy haciendo cosas, y estoy moviendo, por ejemplo, una agenda en las reparticiones presupuestales y yo voy a entregar mis informes y mis informes van relacionando unos gastos importantes frente a unos resultados débiles, poco robustos, pues eso es un problema. Ahora hay que decir que las platas vienen de los fondos parafiscales: los fondos parafiscales son un logro de Gonzalo Castellanos, cuando comenzó a buscarse la manera de financiar eso. Los fondos de destinación específica en la constitución del 91 quedaron prohibidos porque había habido una serie de escándalos muy importantes con los representantes y los auxilios parlamentarios que se habían prestado para muchos abusos. Esa no era una figura muy querida y en la constitución del 91 quedo prohibida. Sin embargo logramos encontrar un *loop* y era que en los fondos parafiscales, siempre y cuando los beneficiarios fueran aportantes, entonces podían acceder a ese beneficio. Entonces se logró que pagaran los sistemas de distribución y exhibición y los productores un porcentaje y lo manejara el fondo mixto y lo sometiera pues a convocatorias públicas intermediadas por jurados para que se accediera, con la única condición de que hicieran las películas, que no les tocara devolver la plata. Entonces, digamos que eso también hay que decirlo, que la fuente de ese dinero no es el erario público. Sin embargo, cuando se trata de la segunda pata que es la de los inversionistas o del tema de la titularización –si la implementaran en el formato de titularización de títulos valores en las bolsa de valores y no en el *crowdfunding* que sería otro formato de titularización y habría que cambiarle el nombre- esos dineros si afectarían el erario. Una de las resistencias que tuvo esta ley fue la de que el ministerio de hacienda decía que eso era un ruido fiscal porque no tenía techo. Tenían razón. Yo cómo voy a saber si en unos años entran cien mil millones o doscientos mil millones o mil, cómo se hace para evaluar eso. Eso lo superamos en la 814 pero en la 1556 no fue posible y por eso quedó con los defectos que quedaron. Dos enormes: uno, que se acaba en el 2022 y dos, que depende del presupuesto nacional. Eso son dos temas que ya tuvieron la primera gran crisis del año anterior; yo perdí dos grandes proyectos porque el Fondo no tenía plata. Entonces le hicieron una adición presupuestal; la crisis se generó en octubre y la adición presupuestal entró 8 meses después cuando yo ya la había dicho que no a la gente, después de haberlos *paladeado* 3 años para que vinieran, los llamo a decirles que no, que es una vergüenza, y luego los llamo para decirles que ¿ahora sí? No me creen. Y uno también ya le tiene jartera a la vaina porque está de por medio el prestigio de uno, entonces ya no quiero hacerlo. Esta es la 1556.

JEA: Bueno, entonces hablemos de la 1556 que también tiene sus ciertas discusiones. No he entendido por qué a mucha gente del sector no le gusta mucho.

FA: Porque no entienden la historia. Habría que explicarles. Lo que paso es que la ley de cine uno, la 814, la de cultura es la 397 que es esa historia que le conté; ahora para entrar a la 1556 nos paramos en la 814. La 814 fue tan exitosa, promovida de una manera tan amplia en el circuito internacional cinematográfico que es muy pequeño, de hecho, que algunas empresas colombianas se empezaron a prestar, tristemente, para que películas de los estudios americanos se disfrazaran de colombianas y empezaran a meterse en el circuito de producción nacional y a intentar acceder a esos fondos. Una ley que había entrado por la Comisión Cultural, que la habían demandado y que habíamos triunfado, financiándole los proyectos a los estudios norteamericanos ¡era inconcebible! Claramente que nosotros tuvimos una reacción, por lo menos un grupo, contra esas casas productoras, y también entendimos que no era deseable espantar esa inversión, que era una inversión que queríamos pero no de nuestra plata, que esto era un fenómeno cultural y esto era un tema para el cine colombiano y se había creado de esta manera. Entendíamos también que había evolucionado positivamente y que el cine en su conjunto se había movido a un estadio tal de su realidad nueva, en donde ya había interés de inversionistas internacionales en usar el territorio colombiano para sus creaciones cinematográficas. Sus creaciones. Muy importante. Entonces dijimos hay que hacer una segunda ley.

Esa segunda ley, la primera persona, nosotros ya habíamos creado una Comisión Fílmica; mi empresa Cinempresa fue la encargada de hacer el diagnóstico y ahí hay que decir que la vicepresidencia de Pacho Santos nos ayudó enormemente e igualmente hay que decir que cuando llegamos a necesitar esta segunda ley, la primera persona, aunque hoy se les olvide a algunos, que habló de eso fue Pacho Santos, Pacho me llamó a mí y me dijo hagamos un articulado que sea coherente que se *pare en la primera de esta* y movámoslo a través de esas inversiones. La primera firma tributaria a la que acudimos con Claudia después de esa llamada y con Silvia Echeverry que en ese momento era la *filmcomisioner* de Colombia y todavía lo es, fue a Santiago Pardo, Pardo Estrategias Tributarias... y ellos hicieron el primer borrador. Luego ya cuando llegó el cambio de gobierno, pusieron a Mariana de ministra, ella le llevó el tema a Zarama y el texto final salió de la oficina de Zarama. Pero nació de la necesidad de sí atraer esa inversión extranjera, de sí poner a trabajar nuestros técnicos junto a técnicos extranjeros para transferir ese conocimiento que después se pudiera vincular a los proyectos colombianos donde fuera pertinente o donde se enriqueciera, a generar trabajo para los técnicos colombianos y las casas productoras y además para generar estímulos por el uso de infraestructura de equipos colombianos y por ende estimular el crecimiento de la infraestructura colombiana. Fue una decisión económica. Ese texto entró por una comisión económica, la 1556 no la 814.

JEA: Era más para el Ministerio de Desarrollo.

FA: No lo quiso la Ministra de Cultura por esos temores que usted está diciendo, errados para mi gusto porque hay que tener el mapa grande. No es que quitaron la 814 para ahora hacer la 1556. No, es un paso en la historia. Tan es así que entró primero en crisis la 1556 en vez de la 814 que es mucho más robusta. Estuvimos en el debate en el parlamento, en alguno de esos consejos comunales que en el gobierno de Santos son distintos, que se hizo en el eje cafetero(52:39), en el parque Panaca, yo como representante del sector y el presidente, presidiendo ese consejo comunal. Oyó los argumentos que eran: no puede ser que nosotros dependamos de un presupuesto cada año y no puede ser que la ley tenga una fecha de muerte. El, en televisión pública dijo que eso no podía ser, sin embargo (la ley) salió aprobada con esos dos detalles. Hecho el tema, pues nosotros entendimos que era mejor eso a nada y hemos convivido con esa ley imperfecta. Se han hecho proyectos y se han hecho cosas, tuvo una crisis grande que es la que le acabo de contar. Ahora se le hizo una adición presupuestal pero eso es una inestabilidad que ha tenido un impacto. Por ejemplo Claudia y Silvia que promovían en distintos mercados y eventos internacionales dejaron de hacerlo; películas grandes que iban a venir, porque nosotros desde Cinempresa nos hemos concentrado en películas grandes porque

nosotros hacíamos eso para ganarnos una plata y hacer una película colombiana. No queríamos como algunas productoras de productores que lo que quieren hacer es muchas pequeñas y ganar plata, que es legítimo, pero es otra figura cuando son casas productoras de productores; nosotros somos de la vieja guardia somos un director como los que nos tocó en esa época que para hacer le tocaba hacer su propia casa productora y producir su propia película y eso es lo que hacemos nosotros. (54:25) Esta es la historia de la 1556; está en un mal momento, está queriendo mejorar con esta adición presupuestal que no es ninguna maravilla. Digamos que el postulado inicial era que probablemente iban a ser 25.000 millones al año y creo que nos habrán dado la mitad de eso, había un faltante si eso fuera un compromiso que no lo es, es un cálculo, de 110.000 millones y en realidad en el último año le han puesto dos mil que escarbando en la esquina se volvieron tres mil. El último servicio que hicimos nosotros, el beneficio tributario para la inversión de esa película eran cuatro mil y pico millones de pesos, claro, una película de 32 millones de dólares que filmaba la mitad de la película aquí y la otra mitad en Irlanda, entonces era una inversión importante en Colombia. Entonces eso fue un golpe duro. Siguió llegando películas más pequeñas. Hay que decirlo, eso es un gran revés para ese ímpetu que llevaba el cine. El otro es el distanciamiento del público de las salas de cine que se suma al distanciamiento de los inversionistas del cine nacional. Digamos que son tres grietas que hay que resolverlas.

JEA: Hay una reflexión de Castellanos que decía lo que usted dijo, antes en los noventa era en promedio 220.000 mil espectadores, claro ahora hay muchas más, no es lo mismo un año de 2 o 3 películas colombianas que un año en que hay 40 como ha habido. El dice que han crecido mucho más el número de películas que el número de espectadores que va a películas colombianas. Que hay que esperar. Es como si producir muchas fuera un problema porque no hay tanto espectador para tantas películas.

FA: Esa tesis sería válida - seguramente hay verdades en cada una de las miradas- el problema es que ninguna (película) que esté por fuera del circuito abiertamente comercial, como el de Dago, por ejemplo, lleva gente a las salas de cine. Si esa fuera una tesis cierta uno diría bueno, sí, como ahora son 40 películas, les va bien a diez y a 30 les va mal, entonces, listo. No, es que aquí a todas les va mal. Y esto es un problema. ¿Y por qué es un problema? Quiere decir que hay un distanciamiento del género "cine colombiano". Es un problema grave y en ese sentido habría que entender esa preocupación que empezó a nacer en la creación de estímulos integrales y esa clase de vainas porque están viendo que la gente se está alejando del cine que con gran esfuerzo se ha construido. Es decir, yo hago una vaina con un esfuerzo enorme, yo soy un estado pobre, financio esto con un esfuerzo enorme; yo soy un cineasta pobre le aporto al fondo parafiscal con un gran esfuerzo, yo soy un exhibidor que está dedicado a hacer plata y el gobierno me impone que pague para eso, yo soy una película industrial exitosa porque la gente que critica algo, ¿de dónde creen que sale la plata? Pues del Fondo que tiene unos aportantes importantísimos. Entonces todo el mundo se hace esa pregunta y cuando van a ir (a la sala) van dos mil personas. Y hay una cantidad de realizadores dichosos porque los aplaudieron en Venecia, les hicieron 3 entrevistas. En ese sentido es una preocupación válida, pero la preocupación de fondo, mas allá de la económica, es que el país está perdiendo la oportunidad de, a través de su cine, generar reflexiones, generar pensamiento, generar polémica, señalar patologías sociales, tergiversaciones históricas, inducir las políticas, deshumanizaciones, intentos de humanizar aristas del pensamiento social colombiano porque el cine se alejó de su público y se alejó de su público porque los dos ingredientes inevitables para hacer cine que son la intermediación industrial y la intermediación humana del creador se volvieron egoístas y entonces tenemos una industria que quiere simplemente hacer plata y no le importa el contenido y tenemos unos creadores que seguramente están buscando el reconocimiento y la redención a la fragilidad y la insignificancias humanas en el aplauso de alguna de las hegemonías.

Ahora eso no quiere decir que no haya películas que no estén en esas dos categorías más egoístas. Esos son los grandes perjudicados porque hay cine que sigue teniendo ese interés pero en el imaginario se creó esa imagen y ya la gente no va a la marca 'cine colombiano' porque lo

han engañado muchas veces. Entonces, películas que aun cumplen con ese propósito de generar o por lo menos buscar el diálogo tampoco están atrayendo el público porque han sido perjudicadas por una caída de la imagen de la marca 'cine colombiano'. Nadie se come esa mierda de aclamada en no sé qué, ovacionada en no sé dónde, ni por el putas. Y van y ven muchas tonterías. Vaya usted a ver hoy en día en Bogotá, no sé cómo será en Cali, en un día de concurrencia importante usted no va una sala de cine sin tener reserva, es muy probable que no pueda entrar o le toca resignarse a una silla adelante, sufrida, que no son chéveres, le restan mucho al divertimento y a la experiencia de una sala. Ese es un mapa, yo no lo vería con pesimismo, es parte de la búsqueda, pero eso sí creo que hay *mea culpa* que hay que hacer porque no solamente es una consecuencia del devenir histórico sino que también ha habido acciones erradas desde el cuerpo cinematográfico. No solamente las autoridades sino también nosotros. Y bueno, también hay otros temas como el VPF y esos atropellos de los exhibidores pero ese es otro tema.

JEA: ¿El de los cortos?

FA: No, el VPF es un *Virtual Print Free*²²⁴ un impuesto que nos cobran ahora para hacer eso, eso es un atropello colosal (...) Le voy a decir por qué es un atropello. En la primera ley, la de cultura, la 397, uno de los cuatro puntos cinematográficos que quedo ahí es que todos los actores de la industria que invirtieran en renovación de equipos tendrían un descuento tributario del 50% del impuesto a la renta. Es decir que esa transición de Cine Colombia, de los proyectores de cine en acetato a los proyectores digitales, tiene ese estímulo tributario del 50% del impuesto a la renta. Entonces cuando nos dicen a nosotros que los *majors* privados con los exhibidores privados hicieron un negocio privado en donde cooperan de alguna manera para la financiación de esa transición y que es temporal y que se debió acabar este año y no se acabará – como el 4 por mil y le presto un peso y se lo devuelvo mañana y el último y nos vamos, toda esa vaina-, entonces uno siente que el cine colombiano ya pagó. Ahora que lo quisieron hacer entre ellos, y lo pactaron entre ellos y lo pagan entre ellos, me parece perfecto pero que nos lo impongan a nosotros, al cine colombiano, cuando les hemos dado ese beneficio tributario es un abuso, un atropello. Exactamente lo mismo que si usted agarra un taxi, le paga la carrera y el tipo después le saca la factura del cambio de llantas, del aceite, del equipo de no sé qué. ¿Qué es eso? Solo que a estos, peor aún, ya les hemos pagado por la vía de la 397 en la que estaba incorporado el descuento a la renta del 50% por renovación de infraestructura y equipos.

JEA: ¿Y no es un abuso también que, supuestamente los exhibidores deben pagar un impuesto del 8% sobre la entrada de cine, pero si presentan cortos colombianos se baja al 2%? Es demasiado, ¿no?

FA: Pero eso corresponde a otra cosa. Era un defecto que venía, es un coletazo, una negociación que quedó en lo mejor que pudo quedar. No es una política actual. Cuando nosotros llegamos ya había ese tema del sobreprecio que fue una sinvergüencería. En su momento tenía buenas intenciones porque los cortometrajes eran una escuela para la formación del cineasta joven que no tenía acceso al formato de largometraje, era una época en la que no existía el universo digital, la intermediación tecnológica todavía era inaccesible para la mayoría, del intermediario económico ni hablar, entonces, se encontró en el cortometraje una escuela; pero después venía ¿qué hacer con el cortometraje? En la televisión no había espacio para el cortometraje, el internet no existía y, bueno, entonces en las salas de cine no se qué, y eso tuvo muchas resistencias al comienzo, luego degeneró con los temas de libertad y censura de parte de los mismos exhibidores. Eso fue un gran prejuicio para la marca 'cine colombiano'. Los mismos exhibidores mandaban un camarógrafo al hipódromo un día, le ponían un bambuco encima y le clavaban a usted una joda de cinco minutos o de 10, no me acuerdo de los tiempos de esa época.

²²⁴ **Virtual Print Fee** (VPF) is the name given to a subsidy paid by a [film distributor](#) towards the purchase of [digital cinema](#) projection equipment for use by a [film exhibitor](#) in the presentation of first release motion pictures. The subsidy is paid in the form of a fee per booking of a movie, intended to match the savings that occurs by not shipping a film print. The model is designed to help redistribute the savings realized by studios when using digital distribution instead of film print distribution. (Tomado de en.wikipedia.org/wiki/Virtual_Print_Fee)

Creo que eran 12 minutos y usted llegaba y le tocaba mamarse esa vaina. Yo era de los que llegaban tarde para no ver esos cortos. Durante 6 meses los exhibidores presentaban eso para ganarse esa plata. Entonces, se volvió un negocio para los exhibidores y no se volvió una escuela para los jóvenes cineastas. Además se volvió un perjuicio pues el espectador dijo: si estos son doce minutos de cine colombiano, como será ver noventa. Un somnífero tenaz. Y eso alejó aún más a la gente de las salas de cine.

Digamos que este defecto venía y en la consecución de la figura conceptual del fondo parafiscal, como había que lidiar con eso, dentro de las negociaciones se llegó a eso. Pero no es que haya sido diseñado así, eso venía con una realidad de atrás y en la negociación acabó siendo así porque había unos sustentos legales que estaban a favor de la contraparte y de lo que se trataba era de viabilizar eso y ese fue el punto medio que se encontró para hacer la ley. Y entonces le tocó al país tragarse eso. Y entonces uno se resiente. Y eso se lo he dicho a Cine Colombia porque eso es inaceptable. No he querido estrenar *Tres escapularios*. Yo no quiero pagar el VPF. Ahora como no debemos plata con *Tres escapularios* porque la hicimos con la plata del premio nos lo podemos permitir por primera vez. Con las otras no podíamos porque teníamos deudas de mil setecientos millones y mil millones y estábamos embargados. Y entonces, uno allá arrodillado a quien se la quisiera exhibir a ver qué hacía. Y sí señor, lo que usted diga, firmo, ¿qué hacía usted en esas circunstancias? Pero ese es otro tema.

JEA: ¿Que le haría a la ley del cine, cómo se podría perfeccionar la 814?

FA: Yo creo que a la 814 hay que implementarle la tercera pata. Yo creo que al cine en general hay que reconstruirle la relación con el público. Y que en la medida en que el público regrese, regresaran los inversionistas. Eso en cuanto a la 814. Y a la 1556 habría que buscarle un mecanismo: uno, que no la entierren en el 2022 porque los proyectos de interés nacional cultural grandes – y más cuando vinculan a la comunidad internacional- son proyectos de 10 años, son proyectos que se construyen en el largo plazo. Ellos dijeron, no, en 10 años evaluamos, quiere decir que pueden que la maten o no puede que no, pero es una espada de Damocles que le cuelga encima y lo otro es lo que pasó, que le quitaron la plata y hoy por la gestión de Claudia y del Ministerio de Cultura y todo eso, ya habían pasado 8 meses, se logró la adición presupuestal que, además, llega al Ministerio de Turismo y no al de cultura porque Mariana Garcés tiene la tesis, como ella misma lo verbalizó, que no le iba a dar plata a los gringos mientras que el cine colombiano no se qué. Eso no es para pasarles plata a los gringos, es para generarles trabajo a los colombianos, a las empresas colombianas, para mejorar el *know how* de los colombianos y crecer la infraestructura. Y entró por la Comisión económica, sí, pero así paso. Entonces digamos que a la 814 yo le haría esos cambios pero yo creo que también no solo es esperar a que cambien las instituciones y el gobierno sino nosotros como cineastas, reconocer que la búsqueda de una voz cinematográfica propia pasa por aceptar el país y los niveles culturales y las regiones y sus saberes y sus valores, como nos tocó vivir. Porque es fácil salir y decir, no, lo que pasa es que mi cine es superior y es que en este país la gente es muy bruta y muy ignorante y no me entiende, yo como soy superior hago cine pa los festivales. Tampoco hay que irse al otro lado y decir no, no se puede hacer cine para festivales. No, es que justamente cuando hicimos la ley de cine y creamos una dirección de cinematografía y un Proimágenes, se trataba de que hubiera una Dirección Nacional de Cinematografía que premiara películas diseñadas para experimentar y buscar lenguajes sin ningún éxito comercial – de ahí el tema del integral- y, otro que fuera Proimágenes que atendiera los aspectos más industriales y que, además de moverse en derecho privado, su junta directiva tuviera exhibidores, distribuidores, etc. Que de eso está compuesto. Eso tenía una lógica.

JEA: Esa parte de lo experimental se perdió.

FA: Sí, digamos que el cine experimental, el cine que no lleva público debe existir. Y el estado lo debe financiar porque es el semillero donde nacen las frases y las palabras audiovisuales que van a ayudar a crear capítulos y libros audiovisuales que van, en últimas, a volver el lenguaje audiovisual colombiano. Entonces, deben existir. No se debe uno confundir

cuando decimos que el cine se está volviendo egoísta, y se está haciendo para los festivales como quien dice que solamente tenemos que hacer películas para festivales, ni tampoco se debe confundir como, a veces, yo echo este cuento, y veo que la gente dice sí, tenemos que hacer un cine del medio, como quien dice que el de Dago es un cine que está en un extremo que es el comercial y el otro, de los festivales, en el otro y entonces un cine del medio; no, el único cine que se hace es el que tiene intención de decir algo si se hace con esos dos ingredientes y esos dos ingredientes tienen intensidades. Entonces hay productores que siempre están buscando la viabilidad pero se enamoran de proyectos que tienen un fin cultural o que tienen el potencial de transformar una patología social, comentar un aspecto cultural, y creadores que hacen lo mismo, pero obviamente el productor quiere que el cine sea viable industrial y comercialmente y el creador quiere que quede bien, que a la gente les guste y de alguna manera tener un reconocimiento. Eso son cosas legítimas. El problema es cuando se arman patologías egoístas: yo soy industrial y solamente me importa que me dé billete, entonces hago un cine que solo me dé billete y me importa un carajo, no solamente que no fomente sino que aún si daña no me importa; y lo mismo el egoísmo del creador, yo quiero hacer un cine que tenga reconocimiento y me importa un carajo que tenga impacto en el país; que me aplaudan en Venecia eso es todo y me importa un carajo que en Colombia me vean dos mil personas, igual eso es plata del estado. Eso son patologías pero no quiere decir que el cine independiente, el cine arte, el experimental, el de las búsquedas distintas al *mainstream*, el que solamente lo va a ver un grupo de público muy pequeño, no deba existir, debe existir, ni quiere decir que el cine industrial no deba existir, debe existir, lo que pasa es que no se pueden volver patologías tan sumamente egoístas que dañen la marca 'cine colombiano' y ahoguen la razón de ser del cine. De ahí que haya reacciones como el estímulo integral.

JEA: ¿Sabe si en el TLC se negoció algo de cinematografía colombiana en los mercados? He tratado de averiguar algo y me han dicho poco.

FA: Hubo cosas ahí que se negociaron pero digamos que hubo unas protecciones importantes, en términos prácticos eso no ha tenido un efecto pues porque todavía estamos en esto que estamos planteando, eso ahora es letra muerta; pero sí hubo una reacción a ciertas tendencias que nos quisieron imponer desde la negociación con países muy fuertes audiovisualmente, particularmente Estados Unidos. Pero en estos momentos eso es inocuo y seguramente fue inocuo también pero ahí no hay lío. El lío es este que tenemos acá. Y es un lío grande el que hay ahora y si no lo resolvemos es probable que haya otras reacciones como el estímulo integral y no sé que vienen por ese lado de cómo entregar cuentas y cómo justificar ese gasto y pueden pasar cosas como pasa con la cultura, con el cine: cuando subió Peñalosa, les pareció muy cómodo coger 35 000 millones que estaban aprobados, en un patrimonio autónomo, -habían sido licitados, tenían contratos, tenían licencias, tenían ganador, tenían destinación específica, y empezar a buscar cual era el costo jurídico, de multas, de reversar esa operación y llevarse los 35 000 millones de una cinemateca para hacer un pedazo del metro. Eso como una celebración del estado del cine nacional generó una reacción de un sector que antes no se unía y ahora por primera vez reconoce que existe una cosa pública cinematográfica y, pues, reaccionamos con mucha fortaleza y con mucha argumentación. Y finalmente acabaron diciendo que okey que sí la hacían y la van a hacer. Eso puede pasar con esas platas. Y ahora en el postconflicto, mientras nuestro proceso de paz está amenazado, nuestros niños de las regiones, hay una cantidad de discursos muy verracos, de niños, hospitales, enfermedades, de viudas, y ustedes haciendo películas a las que no van ni quinientas personas, aun costo de no sé qué; pero nadie cuenta que nosotros mismos estamos pagando por las películas.

JEA: Todavía no se han librado del todo de esas voces que en Focine decían que eso sí era presupuesto del estado.

FA: Lo que pasa es que en Focine sí hubo unos abusos colosales: hubo un personaje que pidió unas platas y se compró 104 camperos Gaz y hubo cineastas... por ejemplo, a mí me llegaron algunos coletazos de casos como el de Julio Roberto Peña que tenía unas deudas con los fondos de garantías y todas esas cosas, con platas del estado y eran películas, digamos, muy

elementales, de unos costos que usted claramente veía que la deuda que se había generado por eso y la calidad de la película no parecían corresponder y pues las inquietudes de la gente que se quejaba y vociferaba alrededor de eso, pues de alguna manera podían ser ciertas, ¿no? Películas que terminaban en las repisas con platas del estado y no pasaba nada. Era difícil. Y, además, la manera como se asignaban. Gente que iba o coincidía en un coctel o en un evento político o social o eran amigos, o familiares, o del círculo del club, cualquier cosa, con el director de turno y pasaba eso. Nosotros sufrimos cosas de Focine extraordinarias. Cuando teníamos las primeras asociaciones, en las épocas de ACPO y COPELCO y todas esas cosas, hicimos una asociación de jóvenes cineastas y, entonces, eran el grupo de Cali, Mayolo, Poncho, Víctor en Medellín, Botía en Barranquilla, nosotros por acá en Bogotá, Peto, ese grupo y queríamos tener una voz, se llamaba Cine Asociación y tuvimos choques enormes con ellos, ¿no? Y después de superar esos choques llegó una gran reunión en el Centro de Convenciones Gonzalo Jiménez de Quesada, cuando Cepeda Ulloa era ministro. Y de golpe, a los 3 días, después de un proceso de muchos meses, hubo crisis ministerial y llegó Edmundo López que había sido ministro de justicia y ahora llegó de ministro de comunicaciones, llegó con Navarro, un tipo muy querido costeño que había sido antes su director de prisiones y como se vino para acá lo trajo de director de Focine y nos citó y nos dijo a mí parece muy chévere el cine, ayúdenme y ahí se acabó un proceso de meses. Era un tema muy difícil el tema de Focine y uno como que resentía todo eso que había pasado. Claramente esto que está pasando ahora no es eso, pero yo creo que crecer duele y en ese crecimiento seguramente hay movimientos desde la administración que no han sido finos, desde los cineastas que no han sido finos; movimientos de realidades internacionales que nos superan y que no son culpa de nadie y que hay que incorporar y un momento, hermano, de corregirlos, identificarlos y seguir para adelante. Pero esas voces se pueden levantar.

JEA: *Como en Argentina está pasando ahora.*

FA: Esas voces pueden dañar. Si la coyuntura se extiende mucho puede ser un lío. Ahí vamos.

JEA: La última. Muchos también se quejan del esquema de las convocatorias en el que hay jurados extranjeros, cosa que también tiene que ver con el público, porque al jurado extranjero le queda muy difícil saber si ese guion, respecto a la realidad colombiana, sí llama público o no

FA: Pues, digamos que yo tuve que conformar jurados también y hay varios problemas: el primero es que cualquier jurado que usted conforme es sujeto a esas críticas porque si lo hace colombiano, no, que eso es un jurado demasiado local y, entonces, es un cine condenado a no viajar, a no representarnos, nunca nos vamos a expandir si bien no en festivales en los mercados internacionales; si esa no fuera la crítica, no que pusieron unos productores colombianos que les gusta el cine comercial, su historia es de unas películas comerciales y esto es mi cine que es un cine especial, no tiene una oportunidad ahí porque es gente que está mirando el rendimiento económico, es el man de la parte industrial y yo soy un creador, no me siento representado ahí - digamos que las aristas son múltiples-; otra es la dificultad de conseguir jurados nacionales porque es una inhabilidad, es un trabajo enorme, leerse 40 o 50 guiones -ya dividido en 3 grupos- y cada uno son 200 o 300 páginas que a usted le toca leer, y el *approach*, el casting, ver el video, no sé qué, y usted lo hace pero es un trabajo que a usted lo saca del circuito, si lo hace bien, aunque es posible que haya algunos que no se lo lean, pero en mi caso y los que yo conozco lo hacemos. Entonces, uno no acepta mucho, sobre todo ahora, al comienzo tocaba aceptarlas para estimular el proceso muy difícil y muy mal pago, a usted le pagan no me acuerdo pero son como 3 millones de pesos y usted clavado leyendo por 3 meses leyendo día y noche y sábados y domingos, porque si usted le hace la cuenta a 40 proyectos sáquele un promedio de 300 páginas, póngale 200, estamos hablando de 8 000 páginas y usted clavado y crucificado y hay guiones que son sumamente difíciles que le toca a usted devolverse y repasar y ver qué es lo que quiere decir y usted piensa que no está entendiendo y como la idea es hacer un comentario después para que esos proyectos queden con vida, no se trata de decir no, el proyecto no, usted quiere leer eso y hacer un comentario que le ayude a ese grupo creativo a asimilar eso y a reconstruirlo y a incorporar o no eso que usted anotó y acotó. Eso es un poco lo

que nos pasó con *Tres escapularios*; diez minutos antes de la primera convocatoria usted está entusiasmado con la cosa y cuando le dicen que esa es una película tremebunda que no vale la pena, que quien va a ver esa porquería usted sale decepcionado y le sabe el jurado a cachos: al año nos tocó con el mexicano que dice que es poesía, es una verraquera el jurado. Es una cosa de muy difícil manejo. En favor del esquema yo debería decir que a veces el jurado internacional también maneja, en la medida en que no lo manoseen mucho, unos niveles de neutralidad o por lo menos de carencia de información previa alrededor de los creadores que están en el proceso, no tienen ni simpatías ni antipatías hacia ellos y si es cierta la crítica de que muchas veces hay una desorientación por parte de eso. Pero, por ejemplo, la última vez que acepté que fue el año pasado, porque Andrea Afanador me llamó y me dijo, usted no me acepta nunca, ayude! y entré. En mi dupla estaba con un tipo Castellanos, español, que trabaja en distribución y exhibición, en otra dupla estaba Clara María con un mexicano, en otra una argentina con Juan Pablo *Celis* un cineasta nuestro y no me acuerdo quién más estaba. Entonces, de alguna manera había extranjeros pero había colombianos y había duplas distintas y uno quedó con la sensación, -esta es ya es una mirada vivencial, la otra era una mirada desde afuera, genérica-, de que se exploraron las aristas, de que se evaluaron las posibilidades nacionales e internacionales de las películas y que dentro de lo que sentíamos legítimamente y lo que oímos en el *pitch* de esas personas pues dimos el premio de la mejor manera que pudimos y sentimos que faltaba un tercero, lo pedimos y nos lo dieron, un tercer estímulo de 700 millones que se le dieron a una película paisa. No creo que un comentario anecdótico se pueda usar como general, por eso hice el comentario anterior, pero si le da a usted una mirada de una experiencia muy recia en donde interactuamos con jurados internacionales y se enriquecieron los nacionales y se enriquecieron los internacionales de los nacionales. Hicimos una premiación de cine en la que estaba representada la costa, el Valle del Cauca, Antioquia y era equilibrado: había dos mujeres directoras, un joven director, películas que tenían que ver con el pueblo wayuu, con la feminidad y con el urbanismo paisa y el trasegar de distintos guetos paisas el de la clase más alta y el de la clase más baja sin caer en conmisericordias. Digamos que fue una premiación para mi gusto muy equilibrada y muy bella. De hecho me muero de ganas de ver las películas, qué paso ahí. Seguramente habrá otras categorías que no son tan afortunadas o en las que la combinación de jurados no le pegan a eso pero es que es muy difícil de lograr. Creo todavía que esta es la mejor manera de seleccionar los proyectos.

Anexo 8. Entrevista a Claudia Triana, realizada en Bogotá en noviembre de 2016 y en septiembre de 2018

Juan Esteban Ángel: ¿Cómo describiría el proceso histórico del apoyo del estado colombiano al cine que llevó en el 2003 a la formulación de la Ley?

Claudia Triana: En un momento tuvimos más leyes que películas. En el gobierno de López Pumarejo se hizo la Ley 9ª de 1942 que dice que el gobierno nacional apoyará al cine nacional. Esta ley sigue vigente. Hubo muchos procesos a partir de esta ley que produjeron algunos decretos que crearon hechos y luego fueron derogados (como fue el caso de Focine). En el año 78 se crea Focine. Dura 12 años como una empresa comercial e industrial del estado vinculada al Ministerio de Comunicaciones. En una especie de orfandad pues este ministerio no sabía qué hacer con esa empresa. Esta situación de orfandad de la cinematografía se mantendría hasta 1997 cuando se crea la Ley de Cultura en la que se establece que el Ministerio de Cultura será la autoridad cinematográfica del país y que deberá hacer todo lo necesario para fomentar el cine colombiano. Todavía una parte de la legislación estaba en el Ministerio de Comunicaciones: la relativa a la certificación de la nacionalidad de las películas y a la clasificación de públicos que les permite ir a las salas de cine. Eso lo hacía el Ministerio de Comunicaciones y siempre lo había hecho. Cuando se crea el Ministerio de Cultura se trata de centralizar allí todas estas actividades. El Ministerio y la Dirección de Cinematografía se crean en el 97 y Proimágenes Colombia se crea en el 98 con esa misma ley. La diferencia entre ambas entidades consiste en que el Ministerio es gobierno y Proimágenes es una entidad público-privada, sin ánimo de lucro, con una junta directiva formada por los ministerios de cultura y de educación, la Universidad Nacional que tiene una escuela de cine y televisión, Colciencias, la DIAN y del área privada la Asociación Colombiana de Distribuidores de Películas, Cine Colombia y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. En su momento estuvieron Kodak y el Banco Central Hipotecario pero Kodak salió del país y al banco lo liquidaron. Por estatutos los representantes de los gremios están representados en la junta pero no son miembros.

En el momento en que comienza a trabajar Proimágenes Colombia, sin plata, lo que hace es tratar de conciliar en una mesa donde estaban los privados y los públicos, de entender qué nos pasaba y cómo podíamos organizar el sector de manera que pudiera haber verdaderos instrumentos de fomento. Investigamos y recopilamos información sobre lo que se había hecho e intentado en el pasado. Por ejemplo, se decía necesitamos una cuota de pantalla y cuota ya existía. En el proceso de organización se vio que había impuestos que estaba pagando la industria. A lo largo de la historia se le han ido colgando impuestos a la industria. Nosotros hemos tratado de quitarlos y también los empresarios. Todavía queda en Bogotá un impuesto del 10% de los “pobres” que lo recauda la Beneficencia y se lo cargan al cine. Se logró quitar el de deporte; se logró que la boleta de cine que, desde el año 82, se incluía en la canasta familiar ya no se incluyera y así se liberara su precio. Se había creado una tendencia de ver al cine como una manera de conseguir recursos para diferentes cosas. Lo positivo ha sido que no ha tenido iva. Hicimos una investigación donde se analizó cada una de las leyes. De aquí salió un libro que hizo Gonzalo Castellanos donde se analizó cada una de las leyes, antes de la Ley: cuál se sancionó, cuál no, cuáles afectaban al cine, cuáles no.

¿Qué hicimos? Lo que se podía reglamentar con un decreto reglamentario, lo hicimos. Ese fue el que se llamó el 358 del 2000. Este gobierno del presidente Santos hizo un único decreto con todo lo relativo a cultura y el 358 quedó incluido en el 1080 que reglamenta todo lo que tiene que ver con el cine y la cultura. Luego del 358, entramos a ver cómo podíamos sacar la ley. Encontramos que en la ley 397 (general de cultura) no habíamos logrado lo de los estímulos tributarios. Queríamos que los privados pudieran invertir o donar en películas cinematográficas

y que pudieran tener un estímulo sobre su declaración de renta. Eso se logró en la ley. ¿Cómo? Hicimos un estudio de Fedesarrollo para cambiar la percepción de que la cultura y el cine no eran solamente “esos mechudos que quieren hacer cine”, que no era una cuestión mendicante sino que la industrias culturales le aportaban a la economía nacional de una manera importante. Además, que se tendría muy poco impacto en las cuentas nacionales si el estado daba estímulos tributarios. Eso se logró.

Por otro lado, encontramos que estaba vigente un impuesto establecido para financiar la guerra con el Perú en el año 1932 que pagaban los exhibidores. En las taquillas había una planilla en la que había que descontar los impuestos que todavía quedaban: el impuesto de espectáculos, el de pobres que se cobra solo en Bogotá y el de la Guerra del Perú que nunca se había logrado quitar. Lo que le propusimos a los empresarios, es decir, a exhibidores, distribuidores y a los mismos productores fue tratemos de quitar ese impuesto y esa misma plata que están pagando la direccionamos a un fondo que funcione como la Federación de Cafeteros: todos pagan mensualmente sobre sus ingresos pero es para beneficio de todo el sector. Y así fue como con mucha insistencia lo logramos quitar, nadie creía que eso fuera posible después de tanto tiempo.

En octubre del 2000 se radica la ley en el Congreso. Primero en la Cámara. Y en la plenaria de la Cámara logramos quitar el impuesto y después pasó al Senado. Duramos dos años, casi tres promoviendo esa ley. Las leyes que tienen que ver con asuntos tributarios tienen que tener el aval de Hacienda. La ministra de Cultura en esa época, Aracely Morales, y Juan Manuel Santos, Ministro de Hacienda, firman la ley que se pasa al Congreso. La ley tuvo varios ponentes, entre ellos María Isabel Mejía. Telésforo Pedraza era el presidente de la Cámara. El ministro de Hacienda dedicó muchas noches a la ley en el Congreso. Después de un año de estar pendientes, la ley pasó. ¿Qué logramos? De ese impuesto que se quitó iban a venir los recursos para el cine, porque nuestro acuerdo con los empresarios consistía en que ellos seguían pagando el dinero en lo que se llama una cuota parafiscal. Los privados pagan y ese dinero es un recurso público que constituye un fondo para dinamizar el cine, un recurso casi que con destinación específica.

JEA: Unos recursos que no hacen parte del presupuesto nacional.

CT: Exacto. En el año 1991, la Constitución prohibió las rentas de destinación específica. Antes el cigarrillo pagaba la cultura. Ahora solamente se puede destinar específicamente para la salud (las loterías lo hacen) o para la seguridad nacional, pero no se puede para la cultura. Antes se podían gravar para el audiovisual -como hacen otros países- los equipos, las cámaras, etc., eso no se pudo hacer más aquí. Entonces, teníamos ese problema también. Fue cuando encontramos esta oportunidad y logramos que los empresarios que ya se habían comprometido con la ministra de cultura en el seno de Proimágenes y era muy difícil que se echaran para atrás. Entonces les tocó acompañarnos en el Senado, porque a nadie le gusta pagar impuestos, menos los privados, y sacamos la ley en julio de 2003. Primero pasó en la Comisión Sexta que es donde pasan los temas de cultura. ¿Por qué de cultura? Porque toda la sustentación de esta ley está basada en que Colombia debe preservar su patrimonio y preservar el patrimonio quiere decir hacer posible que uno se pueda expresar a través de las imágenes en movimiento.

JEA: Ya estaba el precedente de la Ley de Cultura.

CT: La ley tenía todo el fundamento en que es un aporte al desarrollo patrimonial y social del país, a la construcción de ciudadanía y todo eso que está en la filosofía de la ley 397. Pero faltaba el complemento que era justamente de dónde salía la plata. El Ministerio de Cultura, cuando pasó la ley lograba invertir como máximo 50 millones de pesos en el cine. Lograba pagar su nómina y 50 millones de pesos de inversión. Es decir, nada. Entonces realmente se logró y también fue creciendo un poco el presupuesto del Ministerio de Cultura. Ahora el gobierno tiende más bien a recortarle a ese presupuesto porque ven que está el fondo (Fondo de Fomento Cinematográfico) y descuelgan muchas responsabilidades en el fondo. El próximo

jueves va haber una audiencia pública en el Congreso donde el tema es la plata que le han bajado al ministerio para la cultura.

JEA: ¿Ustedes se inspiraron en leyes de otros países para redactar los textos de la ley?

CT: Sí, miramos la ley del Brasil, la ley francesa; miramos lo que pasaba en México. La idea era mirar los instrumentos internacionales pero sobre todo mirar cómo se organizaban las leyes nacionales porque cada país es distinto. Por ejemplo, aquí no podíamos tener una renta de destinación específica, teníamos impuestos al cine que otros países no tienen. Duramos bastante tiempo en mesa de trabajo, en Proimágenes, donde participaban los exhibidores, los distribuidores, los productores, los abogados, mirando cuál era la posibilidad. Muchas horas, hasta que por fin quedó un texto que nos ayudó a hacer Gonzalo Castellanos y logramos pasarlo. En el Senado fue más fácil porque íbamos todos juntos. Un trámite que duró un año pero duró más en la Cámara donde estábamos todos estancados.

JEA: ¿Cuáles fueron las principales oposiciones que había en la Cámara, en lo impositivo, por ejemplo.

CT: Lo que pasa es que cuando tú llegas a la Cámara de Representantes, lo primero es un desconocimiento tenaz del sector; lo segundo es hablar con cada uno de los personajes que están involucrados en las discusiones y mostrarles las bondades y el impacto, etc.

JE.- ¿Con cada uno?

CT: Pues lideran los ponentes pero de todas maneras tienes que ambientar con los otros abogados y los otros representantes. Además hay una cantidad de proyectos prioritarios que tienen ellos con sus regiones, entonces para que te lo citen porque tienen que citarlo para que haya debate y quorum y logre pasar en el Orden del Día en un trabajo que puede ser eterno. Si tú no logras pasar la ley en diciembre —el período comienza el 20 de julio— es decir, que lo estudie la Comisión y lo apruebe y lo pasen a plenaria para su aprobación, toca volver a empezar. Fue un reto, aprendimos, fuimos al Senado muchas veces. La única que le incluyó algo a la ley fue Leonor Serrano, senadora, que hizo establecer que un cortometraje debía tener mínimo 7 minutos de duración. Anteriormente en Colombia un corto podía tener entre 1 minuto y 60 minutos. Tocó aceptarlo. No nos gustaba mucho. Ella se empeñó en que tenía muchos cortometrajistas que decían que no podía ser un minuto. Seguía vigente el hecho de que los cortometrajes se dan en las salas de cine. De hecho, todavía, si eres un exhibidor y das cortos en salas de cine, tienes un descuento importante sobre tu contribución. Si un exhibidor pasa un corto, en vez de pagar 8.5 paga 2.25 o sea que es bastante sensible el descuento. Entonces todo el mundo da cortos. Se discute si son buenos o no. Justamente en estos momentos está para salir un decreto reglamentario, de consenso con los exhibidores, donde va a haber más cortos para que los roten más y donde los exhibidores no podrán ser productores. Todo para mejorar las condiciones a ver si se logra que haya mejores cortos. De todas maneras con la limitante de los 7 minutos, ellos ponen 7 minutos y ni uno más.

JEA: Desde el 2003 hasta hoy, qué ha cambiado de la ley en su aplicación. Las convocatorias han ido cambiando un poco, ¿no?

CT: Lo primero que ha cambiado muchísimo es el recaudo. Nosotros comenzamos con seis mil millones de pesos y en este momento el presupuesto es de treinta mil millones de pesos. El recaudo ha cambiado porque el número de espectadores en Colombia ha subido de una manera increíble. Somos el tercer país de América Latina en número de espectadores de cine. No necesariamente de cine colombiano. De cine en general. Este año (2016) vamos a tener sesenta y dos millones de espectadores. Entonces, ¿qué pasa? Esto ha venido de la mano con el estímulo que la ley 397 hizo para los miembros de la industria; productores, distribuidores o exhibidores que reinvirtieran sus utilidades en su operación tendrían una deducción de 50% en la renta. Eso también permitió que se desarrollara de manera importante la infraestructura del cine. Pasamos de tener 200 y pico pantallas cuando comenzó la ley a 935 ya digitalizadas. Esto es el segundo gran cambio. También cambió que las salas de cine se concentraron en los centros comerciales y

el plan de ir a cine se volvió parte del plan de estar en el centro comercial. El 60% de la gente toma la decisión de ir a cine en el sitio.

¿Qué más ha cambiado? Que hay muchísimos más cineastas y que hemos ido especializando las convocatorias públicas porque eso sí no ha cambiado. La manera que escogió el Consejo Nacional del Cine que dirige el fondo para otorgar los estímulos fue la de convocatoria pública. Convocatorias públicas que tienen unas reglas de juego que se ajustan cada año a las necesidades; por ejemplo, empezamos en el 2004 con una sola modalidad. Vamos a terminar las películas que están por ahí sin terminar. Vamos a concentrarnos en eso. Pero ya en el 2005 comenzaron a haber estímulos para toda la cadena de producción: para guion, para desarrollo, para producción, para posproducción, para promoción. Comenzamos a construir ese abanico y a especializarnos en diferentes momentos. Hoy en día, ¿qué ha cambiado?, que antes hacíamos una sola bolsa con documental, animación y distribución, es decir, todos los estímulos jugaban al mismo tiempo y tratábamos de poner jurados que fueran de un área o de la otra. Desde hace cuatro años, creo, se especializó documental y, entonces, fortalecemos el tema de los jurados, que sean documentalistas, lo mismo con la animación y con la ficción. ¿Qué más ha cambiado de fondo? Hemos comenzado a trabajar con las regiones. Las regiones siempre han estado invitadas porque es una convocatoria nacional pero hemos trabajado mucho en que las regiones se sientan involucradas, sientan que pueden presentar proyectos y que tienen chance de ganar. De hecho, en términos estadísticos, se han entregado del orden de dos mil quinientos estímulos a lo largo de estos años y queremos saber cuáles son de Medellín o de otras partes. Pero hay problemas porque alguien puede ser de Cali o de Medellín y no necesariamente vive en Cali o en Medellín.

En la medida en que también se fueron fortaleciendo los Consejos Departamentales de Cine, junto con el ministerio de Cultura, también hemos tratado de involucrarlos en este proceso, que nos ayuden a divulgar las convocatorias, contar con lo que ellos piensan para ver cómo se hace. Ya se premiaron los primeros relatos regionales que van a tener tutorías que acompañen el proceso. Vamos a empezar a ver resultados tal vez el año entrante. La calidad prima de todas maneras. Hubo departamentos que no se presentaron, algunos que llegaron a la preselección pero no ganaron (Chocó). En Cali se dieron más estímulos porque había más gente. La idea es que todos participen. Que se sientan empoderados. Pero la idea no es la de un papá que les va a dar plata a todos para que hagan cualquier cosa. Tienen que ser buenos proyectos, pasar los filtros, cumplir los requisitos. Tienen que entrar en la dinámica del crudo mercado.

JEA: También hay estímulos para formación y recientemente para investigación.

CA: Esas son becas del Ministerio de Cultura no del Fondo. Por eso digo que es un sistema. Por ejemplo, los estímulos tributarios, ante la DIAN, ante el gobierno el garante de los estímulos es el Ministerio de Cultura. ¿Qué hace el Ministerio de Cultura? Cuando usted quiere convocar inversionistas tiene que presentar el proyecto al ministerio para que le confirme que es un proyecto cinematográfico y no un lavado de activos, digamos. La DIAN necesita que alguien le diga que ese proyecto es un proyecto; cuando los inversionista meten la plata, que tiene que ser en efectivo, en una fiducia y gastar en una fiducia, el Ministerio de Cultura es el que da los certificados y la persona puede deducirlo de sus impuestos o puede endosarlo y venderlo en el mercado secundario para que otro pague impuestos con eso. No se vende en la Bolsa.

JEA: La ley permite que las películas sean titularizadas para venderse en la bolsa. Felipe Aljure, en el *Colombian Dream* comentó que nadie sabía muy bien cómo hacerlo.

CT: Existe la reglamentación y la posibilidad de hacerlo. Pasa que titularizar, por ejemplo en el caso parecido de los edificios, venden derechos, la gente pone la plata pero eso tiene que tener toda una reglamentación de la Superintendencia Financiera hoy en día. Tú tienes que tener una aseguradora de riesgos que te diga que tu papel tiene una viabilidad económica. Entonces, estructurar eso no se justificaba sino para películas mucho más grandes, como de 15.000 millones de pesos, como para que se justifique y sea rentable. En realidad nadie lo ha hecho. No es que no se pueda sino que es demasiada complicación y quién te iba dar ese aval de que tú

eres un papel triple A para venderlo en bolsa o masivamente. Tiene que tener todos estos controles para que no sea una pirámide. No hay un antecedente histórico pero todavía está en la ley y todavía se podría usar. Lo que pasa es que en la medida en que no hay manera de demostrar que se puede recuperar la plata, es muy difícil usar ese recurso.

JEA: ¿Cuáles son los criterios de la convocatorias? ¿Se deciden tipos de relatos, por ejemplo?

CT: En Colombia no hay censura y nosotros nos hemos agarrado de eso y tampoco se ha pretendido nunca, ni en el Consejo Nacional de Cine ni en el Ministerio de Cultura. En el Consejo Nacional de Cine están representados todos los que pagan la plata, que son exhibidores, distribuidores y productores; lo preside el Ministerio de Cultura y están también 2 asesores el ministerio, está la Dirección de Cinematografía, el representante de los Consejos Departamentales de Cine, el representante de los creadores, el de los técnicos. Es poner de acuerdo todas esas miradas y esas posturas sobre qué es lo que conviene y qué se debe priorizar con respecto al sector. No son solamente las convocatorias porque también hay otro proyectos que se apoyan, como por ejemplo Patrimonio Fílmico, donde se restauran películas, que ha podido construir las bodegas para guardar las películas y que ha podido seguir trabajando en esa dirección; hemos hecho algunas investigaciones del sector también y lo de formación que tú dices. Hace cinco años hicimos un convenio y se renovó por 5 más, con Colfuturo, para becas de maestría en el exterior.

JEA: Una de las cosas que quiero analizar en mi tesis es la relación entre arte e industria, un problema del cine que va hacia el infinito. Es una expresión artística pero cuesta dinero hacerlo.

CT: Es una de las industrias creativas y es un trabajo de equipo. Por eso es costoso. Es un equipo grande en el que se conjugan varias creaciones y por eso hay condimentos artísticos y técnicos que tienen que confluír. Eso vale plata. Necesitas equipos, dar de comer a 40 o 100 personas o 200. Coordinar demasiados eventos. Cada vez se van necesitar menos elementos, por ejemplo con las cámaras digitales, pero de todas maneras requiere una plata importante. Es así.

JEA: En las discusiones sobre cine siempre sale el tema, por ejemplo en relación con Focine. Bueno, se gastó pero solo fueron 4 espectadores pero eso no es lo único importante, etc. Ustedes ¿cómo miden más allá de las estadísticas de tantos espectadores?

CT: Hay maneras de mirar el problema. Así lo hacen también los canadienses. Una parte se mide por salas de cine y, por otra parte, también es la representación de Colombia en los festivales internacionales. Eso pone puntos. Nosotros siempre hablamos de indicadores monetarios y no monetarios porque también hay esa representación. Es decir, porque ¿cuánto impacto tiene que una película colombiana haya estado en los Oscar, por ejemplo? ¿O que haya representado a Colombia en el festival internacional y en el mercado de Cannes? Pero siempre lo hemos argumentado más que monetizado pues es muy difícil ponerle valor. Pero eso es lo que ha guiado que aún con películas que tienen un desempeño bastante menor en pantallas, como las películas en general de autor se les ha dado dinero del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Una película de autor sea argentina, italiana o española, hace en el mejor de los casos entre 12 y 25.000 espectadores en Colombia. Las películas que más hacemos son de autor y son dramas, entonces no tienen tanta taquilla porque son películas de nicho y así hagan las campañas más grandes del mundo van a seguir siendo de nicho. Para nosotros es muy importante que ese cine se pueda hacer y se complemente con otras películas que también se pueden hacer. La televisión en Colombia tiene un impacto muy importante y lo ha tenido siempre y el lenguaje en la televisión que se ha trasladado a muchas comedias populares que son para todos los públicos, pues hay más público. Esas películas familiares tienen más impacto. Películas como “El Coco” - que solo por ejercicio vaya y se la ve- ha hecho más de un millón de espectadores. Y una película como “El abrazo de la serpiente” con toda la difusión que tuvo y todo lo demás y que la gente decía no me puedo perder eso llegó a 500.000 espectadores. Entonces hacemos un cine mucho más difícil, mucho más de autor, más artístico con menos espectadores, con un público potencial menor.

JEA: ¿Qué pasó con la ley 1556 del 2012? ¿Fue iniciativa del Ministerio de Desarrollo?

CT: Nosotros la hicimos. La diseñamos, queríamos que fuera una ley en cabeza del Ministerio de Cultura. Lo que pasa es que los presupuestos del Ministerio de Cultura son pequeños y esto sí es plata del presupuesto nacional. Desde el año 2007 llevábamos siendo la Comisión Fílmica Colombiana, una especie de interlocutor de servicios y la gente te busca a ver qué facilidades hay para filmar en el país. Nos dimos cuenta de que, independientemente de todo, teníamos que tener una herramienta de estímulo para que de verdad fuéramos competitivos con otros países. Porque hay más de 90 países o territorios que tienen estímulos de devolver dinero en efectivo o de dar estímulos tributarios a los que vienen a filmar. O subvenciones de alguna forma. Entonces, logramos pasar esa ley en este gobierno porque al presidente le interesó mucho el asunto. Llevamos 27 proyectos aprobados. En este momento están rodando “Escobar” y están Bardem y Penélope Cruz rodando aquí. Mucha gente ha venido al país. Eso ¿qué ha permitido? Enfrentarnos con un reto muy grande porque la gente no está preparada porque nosotros no hacíamos películas de ese tamaño. “Narcos” está grabando acá. Un capítulo de “Narcos” tiene 49 locaciones que es lo que tiene una película colombiana. Antes lo hacías con un camión y ahora hay que parquear 16 camiones; todo de esa dimensión. Aún siendo un reto, la gente ha aprendido mucho con la gente internacional que han empezado a traer porque eso es un proceso. Se ha contratado del orden de once mil personas colombianas. ¿Qué dejan en las cuentas nacionales? Ellos invierten 3.3 y nosotros les devolvemos 1, en promedio. Ellos traen una plata al país que dinamiza la economía, además están formando gente, además está preparando las ciudades y las locaciones porque entonces empiezan a hacer Comisión Fílmica en Medellín, y quien hacer en Barranquilla; empiezan a necesitar a tener servicios in situ para poder ser atractivos si no dejan de ser atractivos, y las alcaldías están midiendo, etc...La detonación de este proceso ha sido a nivel nacional. Pusimos en la ley que tenían que hacer un permiso único para filmar en su región y eso los pone a pensar cómo lo vamos a hacer, cómo mejoramos las condiciones. Eso es un proceso y también es un poco una cuerda floja porque donde tengan una mala experiencia los productores se van para Argentina.

JEA: Siempre la distribución ha sido un problema, pocas salas para una película colombiana, monopolio. ¿Le faltó a la ley haberse metido más a fondo con la distribución?

CA: Ese es un problema mundial. Aquí, más o menos el 80 u 85% de la taquilla la hacen las películas norteamericanas. Miras en todos los otros países y es similar hasta en Francia, casi. ¿Por qué? Porque salen simultáneamente en todas partes del mundo, ya tienen los mercados tomados y es muy difícil romper esta situación en el mercado colombiano. Entonces te queda como el 20% que deben llenar otras películas, también las internacionales. En un momento dado hay 320 películas que se estrenan, entre ellas las colombianas –este año vamos para cuarenta, el año pasado 36, en el 2014 diecisiete-. Estás compitiendo con el otro universo de nicho, entre 12 y 25 000 espectadores. El mercado sí tiene sus desviaciones pero son estructurales. Es muy difícil con pañitos de agua tibia cambiar la distribución. Lo que dicen los distribuidores es: denme una buena película y no tengo problema en distribuirla. Este año en las convocatorias esto también cambió: estamos dando un estímulo a los distribuidores para que hagan una mejor gestión con las películas colombianas que han ganado estímulos del FDC. Distribuidores radicados en Colombia. Nosotros no podemos dar ningún estímulo a un extranjero por parte de la ley 814 pero deben estar radicados en Colombia o ser empresas colombianas. Y con la otra ley sí es a los extranjeros, o colombianos, que inviertan en el país más de 1 800 salarios mínimos en Colombia. Que inviertan en servicios, en gente.

Jea: Con la exhibición pasa lo mismo.

CT: Cuando tienes una sala en la que tienes que prender la luz, tener los taquilleros, los acomodadores, pagar los impuestos, etc., tú necesitas tener un mínimo de gente que esté yendo a la sala. Muchas veces, por desconocimiento, los colombianos con una película chiquita quieren sacarla en noventa lugares. Además sigue vigente el tema del VPF – virtual projection film-: los distribuidores, los estudios en Hollywood se dieron cuenta de que los exhibidores solos nunca

iban a invertir en la transformación digital de las salas. Dijeron, les vamos a ayudar: por cada película que usted nos pase le vamos a pagar una plata, pero eso sí al que use esa sala que no sea yo le tiene que cobrar. ¿Qué pasa? Una película como La Semilla del Silencio” resuelve salir en 90 salas. Por VPF pagó como 37 millones de pesos. Sin contar promoción ni publicidad. Solo eso. Entonces, es un costo adicional que tiene un sentido que es difícil que le cobren lo mismo a las colombianas que no son hollywood, podría ser un porcentaje sobre lo haga en taquilla o algo así. Pero bueno, eso va a durar un tiempo; se supone que en el 2018 ya lo quitan. Eso ha sido difícil. Aljure dice yo no saco mi película si hay que pagar eso. Si por una vez en la vida no tengo deudas.

La distribución es un tema que nos preocupa a todos. Creo que en la medida en que haya modelos de negocios en otras plataformas o en otras maneras alternativas... porque la gente sí está ávida de contenidos pero hay tantísima información en la nube, por todos lados; los hábitos también han cambiado y uno no va necesariamente a la sala de cine sino que lo ve en netfíx, en tal parte, en tal otra. Cuando usted tiene tiempo lo graba y lo ve cuando pueda. Esto ha hecho que se tenga que empezar a cambiar las maneras de pensar. Tenemos que hacer –es nuestra conclusión- el mismo ejercicio que hicimos con el cine: mirar cuáles eran todas las opciones para ver cómo se va haciendo un análisis similar con el audiovisual porque, en Colombia, el Ministerio de Cultura es el del cine, pero si es una serie de televisión, que son los mismos los que la hacen, eso ya es con el Mintic y con la Autoridad Nacional de Televisión. No hay una unidad. Ahora voy al Mintic porque estamos haciendo convenios con ellos para empezar a hacer lo mismo: tener un dinero para convocar una gente para hacer proyectos. Vamos a hacer unos proyectos con Canadá., un fondo para proyectos de desarrollo y vamos a comenzar con animación. Dando los pasos que se necesitan para que estemos trabajando en un frente común.

JEA: La ley 397 habla mucho de que el estado debe apoyar la cinematografía por su importancia simbólica, por su valor cultural. Y luego la ley 814 habla mucho de fortalecer la industria, mucha industria.

CT: Es porque ya está dicho acá. Es complemento para. No es solamente la Ley del Cine es el complemento de esta ley y de lo que se está creando. Y por eso, Gonzalo habla de sistema, en el sentido de que son muchas cosas que se van complementando y se van volviendo un sistema.

JEA: ¿Todas las películas que se hacen en Colombia pasan por Proimágenes?

CT: No, de las 31 películas que se han estrenado hasta octubre de este año, 15 salieron del FDC (convocatorias) pero las otras no. Lo que pasa es que todos tienen acceso a un estímulo de promoción para salir a salas de cine. Digamos que, en el fondo, todas terminan pasando por acá. Porque hay estímulos de promoción para todos. La idea es que si alguien se mató haciendo una película tenga un estímulo automático para promoción que la haga visible un poco. Esto es cada vez más difícil porque no hay un filtro de cuál sí y cuál no, entonces está saliendo una cantidad de películas muy chiquitas, de muy mala cantidad, que tienen ese estímulo de setenta millones de pesos. Casi que pagan con eso lo que hicieron. Tenemos ahí cosas difíciles porque obviamente si hay convocatoria uno tiene manera de ver las razones por las que se da o no se da (el estímulo). Los estímulos automáticos son ideales también para no tener esos filtros de calidad pues si hubieran participado en las convocatorias el FDC jamás habrían pasado el filtro de calidad de la producción, que analiza innovación en el lenguaje, etc. Muchas películas se hacen con las inversiones de los inversores que van a ahorrarse impuestos. Ellos reciben por un lado eso y por el lado del fondo los estímulos automáticos.

JEA: El Fondo Mixto, es decir Proimágenes, ¿de qué otros dineros se alimenta además de lo que le paga el FDC por su administración? En una entrevista decías que las entidades miembro aportan. ¿Esto significa que Patrimonio Fílmico, Colciencias, Universidad Nacional, etc. aportan dinero a Proimágenes?

CT: Al comienzo, un poco. 150 millones de pesos en plata o en especie. Las del Estado fue en especie. Mincultura sí puso plata en efectivo. En el 98 era un fondo sin fondos. Duraron 5

años buscando la fuente de ingresos. La ley 397 no solucionó eso. Esa ley tenía algo de mecenazgo, pero eso se cayó en el congreso por no contar con aval de Minhacienda. Hasta 2017 se recaudaron 450 mil millones de pesos por inversión de beneficios tributarios).

JEA: El Artículo 18 de la ley 814 de 2003 plantea la posibilidad de que el Gobierno determine cuotas de pantalla para el año siguiente. ¿esto se ha aplicado alguna vez?

CT: Nunca se ha considerado la necesidad de ponerla. Porque nadie va al cine con escopeta. Si la peli no gusta, la gente no va y punto. Los primeros años se hacían 8, luego 10 y 17. Luego llegamos a 44. Tienen que competir con las otras 292 que las están empujando, en 52 semanas. Las pelis gringas, 3f o 4d, familiares, son las que generan más taquilla. En Colombia, las comedias populares estilo sábados felices tenían muchos también (un millón y medio). Este año, 2018, la comedia de Dago tuvo 450 mil. La audiencia está cambiando. Se pasan a otras plataformas, están tratando de estudiar qué pasa y qué pasa con el cine colombiano en salas. Una comedia de Dago sale en 90 pantallas. Virus Tropical salió en 12. El ritmo es distinto. Hay que sostener, o darle más espacios, o preparar el público para que vaya... si se sale con 90 pantallas pues la gente no va a ir porque está acostumbrada al cine de Hollywood. Es un cine más de nicho, independiente, más para universitarios, para gente que aprecia el cine de una manera distinta. Hay que tratar de sostenerla o que tenga otros espacios para que sí tenga un impacto en la sociedad. No se puede intervenir con exhibición y distribución. Lo que hay que hacer es mejores películas y encontrarles nuevas formas de distribuirlas.

JEA: El Artículo 15 de la ley 814 de 2003 plantea reducciones en la CDC a los distribuidores que distribuyan películas colombianas. Se planteó por un plazo de 10 años. ¿Este plazo se renovó? Si la respuesta es no ¿por qué?

CT: No está vigente. Era por 10 años y estaba asociado a la cuota de pantalla. En Colombia existía cuota de pantalla.

JEA: ¿Por qué los representantes de los directores, distribuidores y de los productores en el CNACC son distintos de los que está en la Junta Directiva de Proimágenes? ¿Por decisión de sus gremios o porque representan asociaciones diferentes?

CT: El único Consejo de Mincultura que tiene su fondo propio es el del cine, el CNACC. Los privados están allí pues porque aportan y tienen derecho a estar representados. El presupuesto anual es de 10 millones de euros. El de Francia es de 700 millones.

JEA: La Ley del Cine contempla que dineros del Fondo se destinen a créditos favorables para agentes del sector. ¿esto se ha aplicado alguna vez? Si no se ha hecho ¿por qué?

CT: No se ha hecho porque el CNACC, con toda la sensatez, no quería hacer lo que le pasó a Focine, que era empezar a tener que perseguir jurídicamente a los creadores que están tratando de hacer una industria. Entonces se resolvió por unos estímulos no reembolsables y convocatoria pública y así se ha tenido algo que se ha fortalecido. Se pretendió dar estímulos blandos (Bancoldex. Mincultura con el Fondo Nacional de Garantías) para exhibidores pequeños pero no lo acogieron en lo absoluto. Falta mucho la cultura del crédito en los emprendedores culturales. Entonces no se le ha metido más corriente a eso. Al principio se ofrecieron créditos blandos en todo el sector cultural (no solo cine) pero la gente no se interesó en endeudarse. A las pelis les cuesta hacer plata. Nadie quiere tomar ese riesgo. A la fecha no se ha implementado.

JEA: ¿A qué atribuyes el tremendo aumento de asistencia a salas de los últimos años en Colombia?

CT: La cifra de 60 y pico de millones de asistentes a cine no se lograba desde la época de Focine en los años 80. Ahora hay más pantallas. Cuando arrancó la ley del cine había 280, ahora hay 1300. Ojo, esas pantallas se han nutrido de la ley de la cultura que es el descuento de 50% en impuestos si reinvierten en su actividad. Eso lo han utilizado los exhibidores que han crecido mucho. Ahora se estabilizó un poco el aumento de salas. En 2005 hubo 15 millones de

espectadores. El asunto de la comodidad del multiplex también ha ayudado a eso. Los precios de las boletas se han mantenido relativamente bajos. Hay más salas, más *shoppings*. De todas maneras los exhibidores están preocupados porque la expectativa de crecimiento no es buena.

JEA: ¿Qué le va a pasar al Fondo Filmación Colombia en 2022? ¿Cómo se ve la perspectiva de aumento de presupuesto en estos años?

CT: Si ejecuta, el Ministerio de Hacienda le da. Si no, no. En 2017 dieron 3 mil millones. Se logró una transferencia de 15 mil millones por adición presupuestal y se ejecutaron 16 mil millones. En 2017 se ejecutaron 16 mil millones y se espera lo mismo en 2018.

JEA: Detalles importantes que quiera destacar de estos casi 15 años de promoción y fomento del cine colombiano.

CT: Hay un cambio generacional. Toda una generación de creadores ha hecho su carrera en el sistema gracias a los estímulos por concurso y a los automáticos.

Sobre las otras responsabilidades de Proimágenes, además de acatar las decisiones de CNACC, es la misión de promover el cine nacional y el país como escenario de rodaje. Se encarga de la internacionalización del cine, los festivales. Somos Comisión filmica también. Coordinamos y contribuimos a la formación de los cineastas a través del acompañamiento que viene con los estímulos. Ibermedia ha hecho un gran aporte con sus estímulos.

Hay un estímulo de 20 millones de pesos para los distribuidores que distribuyan hasta 3 películas colombianas. Deben tener al menos 4 mil espectadores (2 mil para documentales). Es para que hagan un mínimo esfuerzo de poner la peli en salas y hacerla sonar en prensa y para que la gente se entere, etc. Y una realidad sobre la que habría que reflexionar, ningún corto apoyado por el FDC ha pasado por las salas de cine.

JEA: ¿Qué piensa ahora del Estímulo Integral?

CT: Se buscaba hacer películas más grandes. Usualmente se hacen de 1 millón de dólares, máximo; de 2 o de 4 en casos muy raros. Por ejemplo Paraíso Travel. Es un presupuesto que permite financiarse con el FDC sumado a otras alianzas como coproducciones, fondos regionales, inversionistas, canales de televisión que invierten pero al mismo tiempo le facturan a la película la publicidad. Así minimizan los riesgos: tienen descuento tributario y facturan publicidad. Ya RCN no invierte en películas.

El primer estímulo integral fue Pájaros de Verano. 1 900 000 000 del fondo. Tuvo también mil millones de Caracol. Cine Colombia le puso 60 millones. Platas de fondos de México y Argentina. Tuvo Ibermedia con 70 mil dólares. Van recogiendo platas. Terminará siendo una película con mucha más proyección, también por la exhibición en esos otros territorios. Apuestan a un mercado más grande. La idea es que desde el principio la película tome vuelo con una estrategia de vuelo alta, porque es más ambiciosa. Al principio se interpretó como que se buscaba más audiencia. La idea era que fueran más grandes y que así generaran más impacto.

Apenas están saliendo. Hay que ver qué pasa. Viene una de Rubén Mendoza que es un cineasta que hace cine más pequeño.

La decisión del Estímulo Integral causó revuelo porque quitaba estímulos chiquitos para poner uno grande, pero la verdad es que se hacen bastantes pelis. El CNACC piensa en que a veces hay no hay que repartir poco en muchas canastas sino tratar de hacer una grande con mayor impacto. De hecho, ya en 2017 y en 2018 se dio un solo estímulo integral de 2 500 millones de pesos.

Anexo 9. Entrevista a Marina Arango, realizada en Bogotá el 3 de agosto de 2017

Juan Esteban Ángel: De esos primeros tiempos de creación de lo que sería la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura ¿qué destaca?

Marina Arango: El gran problema que analizamos en ese entonces con Felipe Aljure fue la falta de alfabetización audiovisual por un lado y, por otro lado, la falta de acceso al cine colombiano. Felipe diseñó un programa, El Cine en el Cerebro Social, que consistía en insertar en el imaginario colectivo las producciones artísticas de la expresión cinematográfica. Me puse en la tarea de buscar, por ejemplo, todo ese cine producido por Focine, específicamente los mediometrajés producidos en esa época. Casi 70. En la Ley (del Cine) no existe el medio pero en esa época sí. Había ficción y documental. Con la ayuda de Alberto Navarro una figura muy importante desde Focine, que representaba el cine desde el Estado. Él trabajaba en el Ministerio de Comunicaciones, pues Focine pertenecía a este ministerio que era el que manejaba el tema del cine hasta que nació el Ministerio de Cultura.

Jorge Enrique Botero y Nohra Rodríguez que trabajaban en la Dirección de Comunicaciones en el Ministerio de Cultura crearon el proyecto de televisión La Franja que tenía espacios en el canal público Señal Colombia y que señaló el camino que actualmente tiene la televisión pública. Uno de esos espacios se dedicó a la creación de cortometrajés de ficción. Se hizo una convocatoria y se produjeron 12 cortos financiados con los recursos del Fondo para el Desarrollo de la Televisión y del Ministerio de Cultura. En ese espacio, que se llamaba País Portátil, se emitió después una selección de los mediometrajés de Focine que estaban en condiciones de emisión. Se hizo el inventario de todos los soportes de estos medios, tres cuartos, telecine hecho en pulgada, etc. La Franja financió las entrevistas a personajes de esa época: camarógrafos, actores, directores, etc. Todo esto para acercar al espectador colombiano al cine colombiano. El gran problema del cine colombiano sigue siendo su relación con el público.

En los años 70 existió el “sobreprecio” que consistía en que los dueños de las salas para ganarse una exención de impuestos pasaban cortos colombianos. Mal pasados porque los pasaban después de los créditos de las películas, con la luz prendida, la gente ya saliendo, un desorden horrible en el que los cortos seguían pasando en muchas funciones. La gente terminó odiando los cortometrajés. Además de este rollo de los cortos, la gente asociaba el cine colombiano con la violencia, con las groserías; las pocas películas que se producían respondían a dos extremos: el intelectual en el que abundaba el lenguaje soez y el de comedias fáciles como las de Gustavo Nieto Roa, digeribles para el gran público. Luego vino la producción de Focine, casi 30 largometrajés, todos los mediometrajés y la producción que hizo el Ministerio de Comunicaciones desde Audiovisuales que era una empresa estatal de producción de contenidos de calidad para televisión pública, gran aliada de Colcultura y el Ministerio de Cultura. Contenidos documentales, en la línea de explorarnos como país, recogidos en las regiones en el desarrollo de un espíritu de descentralización tan necesario en Colombia.

Se trató de reconstruir esa relación entre el espectador colombiano y el cine colombiano. Hay una regla de la industria del cine que dice que si una película recupera la inversión en casa puede llegar a ser un éxito mundial. Felipe Aljure lideró un trabajo muy juicioso y muy inteligente para conocer quién era el público. Se contrató a Napoleón Franco para que hiciera un análisis de quién era el público, edades, todo eso. Y, a través de esa investigación se constató que en el imaginario colectivo el cine colombiano empezaba con *El Taxista Millionario* y que la gente que iba a cine estaba entre los 16 y los 25. Para la gente no existía nada del cine colombiano antes de esta película. El otro estudio grande que se contrató, junto con

Proimágenes en Movimiento, fue el de Fedesarrollo para medir el impacto de la industria cultural en el PIB. También participó el Convenio Andrés Bello. Ese estudio se actualizó en el 2006. Ha habido un trabajo muy juicioso de parte de las directivas de la cinematografía nacional para encontrar los caminos de reconstruir la relación con el público.

El otro gran interés ha sido cómo incrementar la producción cinematográfica. Fedesarrollo nos dijo que si queríamos tener industria cinematográfica debíamos producir por lo menos 14 largometrajes al año. Lo superamos con creces; el año pasado (2016) llevamos más de 40. En los gráficos se pueden observar los resultados de la política. El gran cabezaso de la política se llama Ley 814 del 2003, Ley del Cine, en donde se logró separar los recursos públicos para el cine de los gobiernos, de la voluntad política de los gobiernos. Al encontrar esa figura maravillosa de crear un Fondo para el Desarrollo Cinematográfico que naciera de la boleta del cine. Un fondo parafiscal que otros sectores tienen en Colombia, priorizados por el gobierno, por ejemplo el ICBF, los cafeteros, los arroceros, priorizados como interés público nacional. Y el cine logró entrar en esa categoría haciendo que productores, exhibidores y distribuidores aportaran un porcentaje de sus ganancias brutas a ese fondo para producir cine. Otro cabezaso es que la ley misma dice que el 70% de esos recursos obtenidos tienen que usarse en producción. Esta estrategia más las otras herramientas que trae la ley, que son los estímulos tributarios por inversión o donación, han sido claves.

A mí me tocó todo este tema fundacional. Otro programa que he trabajado se llamó Vacunación contra la amnesia audiovisual, también diseñado por Felipe Aljure, que se refiere a cómo rescatamos la memoria. En esto muy de la mano con Patrimonio Fílmico así como en producción de la mano de Proimágenes. Cinematografía – luego se sumaría Patrimonio Fílmico- creó una red de personas e instituciones que trabajan por la memoria audiovisual en el país y tienen contenidos, guardan acervos, colecciones. Desde entonces empezó un trabajo muy profundo con los grandes entes rectores de la memoria: la Biblioteca Nacional de Colombia que tiene a su cargo el depósito legal de todo cuanto se publica, no importa el soporte, el medio ni la tecnología. Todo cuanto se haga tiene que entregar ese registro a la Biblioteca; el Archivo General de la Nación que dirige toda la política archivista del país para las entidades públicas y para las privadas que prestan un servicio público; y las universidades, los canales regionales, los comunitarios. Ese programa se llama actualmente SIPAC. Ya con la Ley de Cine, nos unimos con Patrimonio Fílmico para desarrollar esta línea. Allí hay unos recursos permanentes para la conservación, priorizados según decisión política para ser ejecutados por la Fundación Patrimonio Fílmico. Esta fundación se rige por el derecho privado pero es de conformación mixta (están el Ministerio de Cultura y el Distrito y RTVC). La Fundación es la que tiene el cine más antiguo. Hicimos una campaña para que productores, directores fueran entregando sus obras. Y con los recursos del FDC (Programa Fortalecimiento del Patrimonio Audiovisual Colombiano) y con otros empezó la construcción de una política muy seria desde la Dirección de Cine, descentralizada, con viajes a veinte departamentos para ir a conocer dónde estaban los acervos audiovisuales, en qué condiciones, cuáles eran las necesidades de conservación. Por otro lado comenzar la construcción física de la nueva sede de la Fundación, que estuvo muchos años en San Victorino donde no había las condiciones ambientales para guardar el archivo nacional de películas con todos los cambios tecnológicos, de manera que no hablamos solo de cine sino del audiovisual. ¿Qué detectamos? Lo primero, un inventario de 629 entidades de las que solo 70 respondieron la encuesta. Con ese insumo empezamos a trabajar en la formación de las personas porque lamentablemente en Colombia no hay una carrera específica para el cuidado del patrimonio audiovisual. Y la formación es muy específica porque es un tema teórico, filosófico, misional y, al mismo tiempo, es tecnológico, técnico físico-químico-ambiental. Entonces, con esa estrategia llamada SIPAC, hemos ido fortaleciendo ese cuidado con la directriz de que no todo debe estar a cargo del estado. En el 2008, viene la ley 1185, la Ley de Patrimonio (Llamada Ley de Cultura 2) en donde el Ministerio de Cultura también le entrega a la ciudadanía -desarrollando esos apartes que venían de la Ley 397- y viene también el decreto

2763 del 2009- para todas esas competencias para cada una de las entidades líderes y para todo el tema de la corresponsabilidad de la sociedad civil en el cuidado del patrimonio.

En estos 20 años de trabajo me enfoqué en construir y fortalecer esa red de entidades y personas, en conseguir recursos. En 2005 con David Melo, nuevo director de Cinematografía, diseñamos las becas de gestión de archivo y centros de documentación audiovisual que salen en el portafolio del Ministerio de Cultura, programa Nacional de Estímulos. Ha sido una estrategia maravillosa porque ha sido al mismo tiempo una herramienta de formación, de ubicación de acervos, colecciones, las películas que necesitan atención, rodearlas de calor humano, de seres humanos conscientes de su importancia, rodearlas de conocimiento porque al mismo tiempo con la Fundación, con la Comisión Nacional de Televisión, con la Dirección de Comunicaciones del Ministerio, más adelante con el Archivo General, por supuesto con la Biblioteca Nacional, con diversas entidades a nivel regional como la Cinemateca del Caribe, la Universidad de Antioquia, la Universidad Autónoma de Occidente, la Universidad del Valle, etc., logramos hacer muchísimos eventos – talleres, seminarios de formación de estas personas- y, sobre todo, a través de nuestro Encuentro Nacional de Archivos Audiovisuales (el próximo años, cumplimos 15 años de hacerlo). En ese encuentro pasamos al tablero todos a informar lo que se hizo en el año en política, en legislación, en gestión ya directa sobre las colecciones. Así hemos llegado a fortalecer un archivo tan importante como el Archivo Fotográfico y rítmico del Chocó (20:07), el archivo de la afrocolombianidad; o el archivo fotográfico que hicimos con el Valle del Cauca, cuya gestora murió muy joven y, entonces, yo tomé las banderas para que las personas que están allí – eso es de la Gobernación del valle pero lo administra la Biblioteca departamental Jorge Garcés Borrero- se formen, ponerles atención, ir allí, trabajar con ellos; o el rescate del archivo audiovisual del M-19, del Quintín Lame y de los grupos que hicieron dejación de armas en los años 90, una historia que hay que contar y que se logró después de una gestión de casi 10 años desde que supimos que existía hasta que se logró que se presentaran al proyecto, que llevaran la colección de 19 discos para que la ministra de cultura lo recibiera y lo entregara a la Biblioteca Nacional como parte del patrimonio documental de la nación. Para que quien necesite comprender cómo un grupo alzado en armas es capaz de hacer dejación de armas. También todo el tema de la memoria de los indígenas, muy influida por el trabajo de Marta Rodríguez y su equipo, por el trabajo de la televisión pública.

JEA: Consulté en Patrimonio Público sobre mi lista de películas a conseguir y tenían como 4. ¿No se supone que todas las películas van allá? ¿O depende de la voluntad del productor que lleve una copia?

MA: Realmente el tema del acceso al cine colombiano es muy complejo. En el año 1998, con Felipe Aljure, diseñamos la Maleta de Películas, una gran estrategia, un logro increíble, y una gran lucha para conseguir las matrices. De hecho, de la selección que hizo el jurado de 6 sabios que contratamos para eso, tuvimos que sacar algunos títulos porque no conseguimos la matriz. Ese trabajo ha sido muy difícil, hay que reconocer el trabajo de Claudia Triana, de Jorge Nieto, de Rosalba Aponte, Rito Alberto Torres, Tato Martínez, etc. Casi que un trabajo persona a persona para que entregaran los soportes. Con el nacimiento del FDC en el 2004, empezó en firme este programa de fortalecimiento y cada año se han ido cumpliendo tareas. Cuando el Ministerio de Cultura tiene unos recursos, se adelantan tareas. Hicimos estas maletas: Maleta 1 y 2 de cine colombiano; Maleta 1 de Documentales, editado en formato de tv, pensando en los canales regionales, los comunitarios. Para que tuvieran contenidos de calidad, realmente la tv pública tiene un estándar alto de calidad. Cuando regresé a Cinematografía, Camila Loboguerrero directora saliente había hecho una maleta de películas latinoamericanas y había pensado hacer una maleta de cine infantil. Retomé el proyecto. Cuando entra David Melo, el cabezaso es organizar todo el tema de derechos de estas películas. Mi inspiración fue: si hay que respetar derechos de autor y pagarle a los autores por su trabajo, para que todos los colombianos accedan a esos contenidos, paguémoslos con la plata de todos, la del Tesoro Nacional o sea recursos de inversión del ministerio de Cultura.

Con esa fórmula supervigente logramos, a partir del 2006, que estas 5 maletas en VHS se unieran a la dotación del Plan Nacional de Lectura de Bibliotecas y así las maletas llegaron a casi mil municipios. Fué una belleza todo lo que suscitó. Por ejemplo, en Montes de María en Carmen de Bolívar los paramilitares prohibieron salir después de las 6 de la tarde, pero a las 6 de la tarde, cuando comenzaba a oscurecer todo el mundo sacaba su sillita de la casa, algunos colgaban la sábana y se proyectaban las películas de la maleta y los paramilitares no se metieron. Miles de historias. Cuántas nuevas generaciones tuvieron acceso al cine colombiano por la maleta viajera y pudieron ver cine gratis. Gracias a la labor del Ministerio de Cultura, de Proimágenes (en la primera etapa) porque nosotros le metimos los recursos al convenio 049 que duró muchos años, y el concurso de Patrimonio Fílmico. Más adelante con David Melo, María Cristina Díaz hace una maleta del programa del Plan Audiovisual Nacional, PAN, una caja muy grande en DVD. Traía cine colombiano e internacional.

El Cine en el Cerebro Social desarrolló múltiples proyectos como ir a las cárceles, hacer cuadernillos de formación audiovisual, de formación de públicos; la alfabetización audiovisual ha sido un trabajo permanente para lograr la circulación desde el Ministerio de Cultura. Luego comenzó a haber mucho problema con la cosa física de las maletas. Entonces, Yeny Chaverra, de Cinematografía, lideró la Retina Latina con varios países; se consiguió un estímulo del BID y se sacó esa plataforma, que es una nueva opción que es gratis, solo tienes que registrarte. Últimamente como el presupuesto de la nación está tan mal, todo esto ha sido poco alimentado. Pero al mismo tiempo creamos otro programa de formación de públicos en DVD que se llama **Colombia de Película** con películas recientes donde puedes encontrar largometrajes, mediometrajes, documentales, animación y eso se entrega también a través del portafolio del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura.

JEA: ¿No hay presupuesto del FDC para esto?

MA: No, estos son presupuestos de inversión del Ministerio de Cultura.

JEA: Porque se supone que parte del FDC debe ir a formación de públicos.

MA: Ellos tienen otros programas diseñados por el Consejo Nacional de Cine que se financian con el FDC que administra Proimágenes.

JEA: ¿Cómo es la relación de Cinematografía con Proimágenes?

MA: Nosotros presidimos la Junta Directiva de Proimágenes, presidimos el CNAC y tenemos múltiples proyectos mutuos.

JEA: ¿Cómo es el proceso de conformación de la Ley? Dentro de los considerandos de la Ley estuvo el de incluir a todos los sectores. Por eso están sentados exhibidores y distribuidores. En la presentación del proyecto de ley se expone que no hubo debate entre los diferentes sectores de la cinematografía. Que hubo una concertación. En la Ley, ¿hubo avances en cuanto a la exhibición y distribución en relación con lo que pasaba antes de la ley?

MA: El diseño del capítulo cinematográfico en la Ley de Cultura fue liderado por Felipe Aljure quien estuvo acompañado por Claudia Triana. Proimágenes era un Fondo Mixto Nacional, de carácter único, que priorizaba un sector, el cinematográfico, como estratégico para el gobierno. Entonces desde la conformación de los miembros se pensó en todos los eslabones de la industria: allí estaban sentados productores, distribuidores y exhibidores, además Patrimonio Fílmico, la DIAN. La Ley de Cine se vino gestando desde ahí. Luego se hicieron todos esos estudios de los que hablé (Fedesarrollo). Lo otro que hizo Felipe fue crear un estatuto cinematográfico para lo que se contrató a Gonzalo Castellanos, abogado, para que hiciera un balance de todas las normas que afectaban al cine en Colombia. Lo último a lo que llegó fue al Impuesto a la Pobreza en 1918, la Beneficencia, los espectáculos públicos, la ley 9 de 1942, la ley del sobreprecio en el 70, todas las normas. Y lo que se hizo fue un gran compendio del estatuto para mirar dónde había huecos, siempre con la mirada de los eslabones de la cadena de la industria y de la creación. Así se diseñó Proimágenes, así se diseñó la Dirección de Cine.

Desde siempre los distribuidores y los exhibidores han tenido la batuta y, de hecho, seguimos así. Porque ellos son los que más invierten. El dueño de una sala es el que más plata pone después del Productor. El ejemplo Focine no funcionó porque el estado no está llamado a ser productor, ni coproductor, ni a hacer préstamos. Ese esquema no funcionó. El gran paso que se dio fue la creación del FDC. Siguió adelante toda la exención de los aportes al Fondo por la distribución y exhibición de cortos y de largos colombianos. Todos los programas que Felipe proyectó no se han terminado de realizar en todos estos años. Porque es algo muy difícil, es enfrentarse a las *majors*. La NPA tiene al mundo subyugado porque ellos venden todo por paquete. Te dan el taquillazo y te meten otras películas no tan buenas. El cine colombiano que cada año va creciendo en su producción, que ha logrado tener variedad de géneros, que ha logrado tener diversas generaciones estrechándose a través del cine, no puede contra eso. Entonces hay que crear circuitos alternos. Desde la Ley de Cultura, Andrés Sicard con Felipe crea el programa Salas Alternas, luego lo toma Proimágenes, luego se crea la red Kayman de salas alternas, pero el modelo no funciona porque entra el rollo tecnológico de los dueños del balón cuando inventan ya la proyección digital y hacen desaparecer el cine de 35 mm. En el diseño de la estructura cinematográfica se han tenido en cuenta todos los eslabones de la cadena de la industria. Desde el año 70 vienen privilegiados los exhibidores con estas exenciones y, por supuesto, hubo que hacer una gran negociación con ellos, teniéndolos sentados tanto en la junta de Proimágenes como en el Consejo del Cine. Porque es muy difícil establecer esa relación: que la gente colombiana vaya a ver cine colombiano. Y seguimos en las mismas.

JEA: Pareciera que sigue escindido el público colombiano de su cine. Ahora, en las convocatorias recientes, se inventaron lo del estímulo integral. Fue muy criticada esta decisión. Pero, bueno, el propósito fue premiar películas con vocación de público. ¿Qué opinas del estímulo integral? ¿Hay resultados de cómo les fue a las películas? ¿Le quitó dinero a otras películas?

MA: Los resultados los veremos pronto. En el Ministerio siempre estamos mirando el comportamiento y evaluación de lo que nosotros hacemos como política. En un principio, las convocatorias eran para guión, producción postproducción, circulación. Y lo que vimos era que las películas se estaban demorando 5, 6, 7 años mientras Dago García con su productora nos iba mostrando que era posible hacer una película en un año. Ha hecho 2 y hasta 3 al año. Y buscando la solución de tener una película rápidamente –porque el desgaste de los años en una película es absurdo y los resultados no se veían en la taquilla-. Se pensó entonces que el estímulo integral podría ser una buena estrategia. Eso lo que hizo fue enfurecer al sector, los ataques fueron terribles. ¿Por qué? Porque todo el mundo piensa que los fondos y el estado son supermillonarios. (40:17) Y que el tesoro nacional es insondable y eso no es así. Los recursos son permanentes y eso es importante pero no son grandes recursos. Tenemos un recaudo del FDC muy parecido cada año a lo que se obtiene por inversión y donación. Son dos grandes herramientas. Fuera de eso existen los estímulos automáticos: el Fondo te reconoce para la promoción –porque la gente llega a este momento cansadísima y sin un peso. También los hay para formación y otras cosas.

JEA: ¿Las de Dago también pueden aplicar a esos estímulos automáticos?

MA: Claro.

JEA: Bueno, pero una cosa es un estímulo para que salga más rápido una película y otra para que el público tenga más acceso a ella. Obviamente al Ministerio y a Proimágenes les interesa que cada vez haya más público para las películas colombianas. ¿Hasta qué punto está ese equilibrio entre las películas más comerciales, más de género y las de autor? ¿Debería ser una preocupación del ministerio que las películas que salgan sean masivas?

MA: Es muy importante. Todo lo que hacemos es para construir la relación entre el cine colombiano y el espectador colombiano. Eso fue simplemente una estrategia nueva para ver si la cosa funcionaba. Realmente el bloqueo que hay de las *majors* es tenaz. Mucha gente vuelve y dice, por qué el Estado no pone un circuito de salas como en Argentina. Porque el Estado no

tienen vocación de administrador. Eso no puede ser así. Se intentó con las salas alternas, con la red Caimán. No funcionó. Tenemos por eso otras alternativas para la circulación de nuestro cine como Colombia de Película: la Dirección de Cine paga los derechos a los realizadores y eso va a unos programas de formación de público en el país; o la Retina Latina, donde la Dirección de Cine paga los derechos para que la gente vea gratuitamente. Hay unos límites entre las competencias estatales y las del mercado. Este es un sistema capitalista y punto. Y el dueño de la sala hace lo que bien le parezca.

Hemos tratado mucho para que se garantice la emisión de las películas colombianas en televisión. La ministra hace 3 años ordenó comprar los derechos de un montón de películas y se les entregaron las películas a los canales regionales. Hay mil iniciativas para la circulación. Y hay que seguir. ¿Y qué ha pasado? Ha pasado que la calidad técnica de las películas, la diversidad de géneros, la diversidad de públicos objetivo de las expresiones de los artistas cinematográficos se han multiplicado; se ha multiplicado el crecimiento anual de títulos estrenados. Con relación al estímulo integral vamos a ver qué pasa. El cine colombiano sí ha logrado ponerse en el panorama mundial. Como dijo Claudia Triana ya estamos en el mar. Es muy importante, todas las estrategias que se han hecho para estar en los grandes festivales, en los grandes mercados están funcionando. Lo que pasó con el *Abrazo de la Serpiente*, es una belleza. Tuvo poquitos espectadores, pero cuando fue nominada al oscar, se reestrenó y fue más gente a verla, pero tampoco fue masivo. Sí, no fue el millón de espectadores que todo el mundo quiere. Pasa que la producción colombiana no está logrando el punto de equilibrio porque si tú no logras reponer en la sala oscura, lo que logres en televisión abierta, por cable, en el avión, en el barco, en el tren, nunca se va a dar ese punto de equilibrio.

JEA: Leyendo a Castellanos y viendo el espíritu de la Ley de Cultura, es central la idea de que el Estado debe fomentar la actividad cinematográfica del país, que es central para el país, para su memoria, también se entiende que el éxito de una película no se mide en que tenga tantos espectadores. No se le puede dejar a la ley del mercado simplemente.

MA: Porque es cultura y dentro de lo cultural es un concepto prioritario y estratégico.

JEA: No todas las películas en Colombia tienen que llegar al punto de equilibrio. No se puede medir el éxito de una película por...

MA: Por supuesto que no. Lo que hay que hacer es formar ciudadanos. Además en un mundo difícilísimo que complica más las cosas, el acceso por ejemplo. Una oportunidad y al mismo tiempo una dificultad. Sin embargo, en el mundo entero, la sala oscura, el ritual humano de ir al cine sigue supervigente. Pasa como con el decreto de muerte al libro. No, el lenguaje cinematográfico se va transformando con las tecnologías que van llegando. Son oportunidades pero también grandes retos. Sin embargo, otra línea de trabajo ha sido el fortalecimiento de la industria, de las empresas cinematográficas. Eso ha sido un crecimiento muy importante. Hay empresas productoras colombianas que están trabajando para el mundo. Creando nuevo públicos en otros países. Nuestro cine es muy bien recibido en otros países pero seguimos con el problema. Hablando del tema de los exhibidores, a ellos les venden esos paquetes; antes la disculpa era que el cine colombiano no les podía proporcionar esos paquetes. Y hora, con las cifras en la mano, si me llegan 2000 personas a ver *La Mujer del Animal*, yo la saco de la sala porque estoy perdiendo plata. Ese es un problema del sistema capitalista del mundo. No es un problema del cine colombiano. Lo que los gringos están haciendo con sus *majors*, sacando esos paquetes...

JEA: Pero no sirven políticas como cuotas de pantalla, lo que hace Francia, por ejemplo, que primero establece cuotas de pantalla, luego hace que las películas francesas duren tanto tiempo en las salas de cine; un porcentaje de las películas que están en cartelera deben ser francesas. La cuota de pantalla está estipulada en la ley pero no se regula, ¿no es cierto?

MA: No, la cuota de pantalla está para televisión. No podíamos cumplir la cuota de pantalla porque no teníamos volumen de producción. Hasta que Colombia no llegue a tener 150

largometrajes porque la industria se mide en largometrajes... algún día películas colombianas en 100 salas... Soñamos con llegar a eso. Nosotros no podíamos exigir cuota de pantalla porque no teníamos porque todavía no hemos llegado a tener esa oferta, pero sobre todo por lo que te digo, el divorcio entre el cine colombiano y el espectador colombiano. ¿Por qué el éxito de Bollywood?, porque en India recuperan las películas en casa y después sí para el resto del mundo. Lo mismo pasa en Estados Unidos. Entonces no podemos exigir lo que no podemos dar. El tema de tener salas propias, ya lo analizamos y no es viable, porque en este sistema capitalista salvaje el estado no está llamado a administrar, porque eso vale mucho. Los exhibidores, la empresa privada, por eso son tan poderosos porque sus inversiones son impresionantes.

JEA: Los exhibidores, con los cortometrajes que pasan, logran que su cuota al FDC disminuya muchísimo. ¿Qué opina?

MA: Hay un estímulo que trae la ley, que es una mutación de la ley del sobreprecio, y que dice que los distribuidores y exhibidores que distribuyan y exhiban cortos colombianos no aportan al FDC. Cuando son largometrajes nacionales tampoco tienen que pagar la cuota parafiscal. Sin embargo como no hay recuperación monetaria ni siquiera les importa eso. Sí lo hacen con el corto pero tocó sacar un decreto este año porque es difícil. En 2007, con David Melo, luchamos para que no pusieran los cortometrajes con las luces prendidas cuando la gente se estaba yendo. Fuimos poniendo unas condiciones y ya este decreto del 2017 fue contundente. Porque los señores compraban un corto, lo ponían en todas las salas, y la gente con esa sensación de que el cine colombiano es malo, y le repetían y repetían el corto. Este decreto obliga para que lo pongan en una sala por mes, para que haya rotación y haya industria. Entendemos que el cortometraje es una gran escuela. Puede que sea una vocación de vida y una persona se dedique toda la vida a hacer cortometrajes. Los muchachos en general quieren hacer cortos para llegar a un largo. Ha habido mucho rollo con este tema de la negociación con los exhibidores pero de alguna manera ellos tienen la potestad y tienen la sartén por el mango porque son dueños de una infraestructura que vale lo que tú quieras. Y nosotros no los podemos obligar porque es un mercado, una industria; hay una ley que en el capitalismo el mercado se regula a sí mismo y que viva la competencia y que sólo a través de la competencia se pueden bajar los precios. Entonces, nosotros como cine colombiano debemos entrar en esa competencia, en ese lenguaje mundial. Tenemos que llegar a tener una producción altísima para que realmente podamos competir con las salas. Pero, además, seguir reconstruyendo este tejido de la identidad nacional.

Se han visto cosas buenísimas porque desde los 90, con los espacios de *Cine a la Lata* que ha cambiado de nombre pero siguen vigentes, ahora se llaman En cine nos vemos – 365 películas para ver antes de dormir, no solo cine colombiano, cine latino, de otros países. También nosotros, desde la política cinematográfica, para lograr esa circulación hemos fortalecido muchísimos los festivales. Hace 15 años en Colombia había 7 festivales, 8, hoy hay más de cien. Ese es un resultado evidente de la política cinematográfica. Las películas sí tienen una gran circulación en los festivales y ahí sí hay un público cautivo del cine colombiano... hay que seguir trabajando... Yo espero mucho de este decreto y del tema de que ya hayamos aterrizado en la inspección de salas. Los funcionarios de Cinematografía y los contratistas hacen inspección de salas y van a mirar el tema del corto y todo el resultado de este nuevo decreto, con relación al corto porque hay varios capítulos, tiene que ver con esa experiencia. No se reconoce todo este trabajo de clasificación de películas.

JEA: ¿Este decreto sale directamente del Ministerio o del CNNAC?

MA: De nosotros, tenemos la potestad somos Estado.

JEA: ¿La ley se tuvo que negociar con los exhibidores?

MA: La ley de Cine sí, ellos están sentados en el CNAC, sí, pero ya las reglas del juego de cómo son las cosas es decisión interna del ministerio. Por supuesto, un Ministerio que escucha

al sector, que ha tenido mesas de gremios, que ha trabajado por 20 años porque existan agremiaciones, festivales porque la sociedad civil se una. Ya se tiene una asociación de documentalistas, de fotógrafos, de guionistas; una cantidad de entes colegiados; han entrado a formar el CNAC, hay dos puestos para la gente. Esto no es un trabajo autista sino de comunicación permanente con el sector. Hace dos años se hizo el gran Encuentro Nacional de Cinematografía, donde fuimos a trabajar juntos Estado y Sociedad Civil. Y esa reunión de varios días dió línea. Qué está pasando que el país está centralizado todavía, qué hace el CNAC por las regiones. Ese tema se le dejó a Cinematografía.

JEA: En las convocatorias ahora también está la modalidad Relatos Regionales.

MA: Todo esos son los resultados de ese encuentro. Son más encuentros que hacemos cada año: el encuentro de críticos, el apoyo a festivales. Somos 4 gatos haciendo lo que en otros países hacen mil o mil quinientas personas... Evaluándonos, mirando al mundo porque como gobierno tenemos múltiples relaciones con México, con Argentina, con Canadá, con Francia, con Rusia. Hacemos intercambios. Para la construcción de la sede de Patrimonio Fílmico buscamos en los bienes incautados al narcotráfico hasta que se prendió el bombillo y dijimos “la cancha de fútbol de Inravisión” y se comenzó a construir y está avanzando.

La Cinemateca Brasileira vino a Colombia por un tratado que firmamos con el Ministro de Cultura Gilberto Gil y dentro de él Patrimonio Fílmico estableció relación con la Cinemateca y vinieron los duros a dar indicaciones sobre aire, temperatura, sobre los empaques de plástico para cambiar las latas metálicas.

JEA: Hábleme por favor sobre la ley 1556 del 2011.

MA: Hay una agitación y confusión muy grandes en el sector sobre la ley Filmación Colombia porque todo el mundo cree que con esta ley se le quita plata a los cinematografistas colombianos. La ley y el Fondo que creó es para fortalecer a los hoteleros, a los que prestan servicio de transporte, a los que hacen comida y a las empresas cinematográficas. Son deducciones tributarias para películas extranjeras que se filman en territorio colombiano. El tema de la Comisión Fílmica viene desde FOCINE. Gracias al paisaje que tenemos, tenemos la posibilidad de vender nuestro territorio y traer plata al país. El fin de la ley 1556 no es el cine colombiano.

JEA: Es algo más del Ministerio de Desarrollo.

MA: El tutorial de Proimágenes muestra bien cómo deducir aquí y allá. Nosotros, el Ministerio de Cultura, firmamos al final. Estamos ahí porque el sistema técnico cinematográfico nos compete a nosotros por ley. Sí hacemos parte del Comité, junto a Proimágenes. Porque el ministerio le entregó el tema de la Comisión Fílmica a Proimágenes. Se la encargó como otros temas, porque trabajamos juntos.

JEA: No es una exención de impuestos. Es plata que se le da las productoras extranjeras.

MA: Es una retribución.

JEA: Es una inversión indirecta para trabajo, desarrollo turístico, técnico. ¿Y los resultados han sido buenos?

MA: Pues ahí vamos. El balance no es qué maravilla porque la ley está en pañales. En Colombia todo el mundo tratando de exigirle los resultados a la Ley de Cine. Señores, estos son procesos de largo aliento. El próximo año la Ley de Cine cumple 15 años. Eso a nivel histórico no es nada. Hay que mirar los procesos a largo aliento. Porque al mismo tiempo han florecido las academias, las carreras de cine y televisión, la Escuela del Magdalena, los resultados de la Universidad nacional, de la Universidad del Valle que son pioneras. Acabamos de ver la creación de la primera carrera de la escuela de cine del ITM en Medellín de una universidad pública. Esto sigue floreciendo. UNITEC que era tecnológica se convirtió en profesional. Fíjate que ya se están viendo una diversidad de historias, de narrativas, de estilos, porque ha llegado

sangre nueva y están los maestros ahí. Todo es porque hay una estrategia de estado de apoyo a la formación. Nosotros en el ministerio tenemos como un camino, hacemos los pilotos y se los entregamos a la sociedad civil. La muestra internacional de documental nació en la Dirección de Comunicaciones cuando La Franja, con el seminario Pensar el Documental, luego se apoyó para que los documentalistas tuvieran una asociación, ALADOS Colombia. La sociedad civil agremiada. Y luego apoyamos la muestra hasta que se consolidó. Apoyamos también el archivo de la muestra. Son múltiples estrategias y hay que ver eso como un entramado general, que es la Política Cinematográfica

JEA: ¿Cuánto cine se hace por fuera de Proimágenes, de las convocatorias? ¿El ministerio conoce gente que hace cine y no presenta proyectos en las convocatorias sino que lo hace 'por otro lado'?

MA: Nosotros tenemos una puerta de control muy importante que es el trámite de Reconocimiento de Proyecto Nacional. Cuando tú tienes esa resolución con la firma de la dirección de cinematografía tú puedes acceder a los estímulos por inversión o donación. Que es una herramienta importante. Lo que se recauda en taquilla en cine cada año es muy parecido a lo que se recauda por inversión a la nación. El otro trámite que tenemos es el de reconocimiento de producto, cuando ya terminas la película. Uno de los grandes logros de la política cinematográfica ha sido que el sector se formalice. Que una misma persona no quiera hacer todos los roles de una película porque una película es esencialmente un trabajo de grupo. Entonces nosotros tenemos esa posibilidad y no todas las películas que tienen ese reconocimiento se presentan al FDC. Sin embargo, eso sí es una condición para presentarse al FDC. Igual pasa con el depósito legal. ¿Por qué? Porque es muy difícil normalizar ese depósito. Explicarles que hay unas leyes, que ustedes tienen que cumplir unos compromisos, que tiene que entregar a la Biblioteca Nacional una copia de la película, etc., etc. Hay conocimiento porque muchos llegan a investigar si pueden presentarse o no, pero hay muchos controles porque el colombiano es muy imaginativo y se pueden colar por ahí dineros no tan sanctos. Y hay gente que se esfuerza y logra sacar con otras herramientas. Por ejemplo, tenemos un convenio bilateral de coproducción con Canadá, otro bilateral con Francia; tenemos el Fondo Ibermedia: en 1997 se reunieron todas las autoridades cinematográficas de Iberoamérica y dijeron, creemos el Fondo. Eso ha sido una herramienta maravillosa, en el camino de construir coproducciones. Fenómenos como el G3 no lograron perdurar. Ibermedia no ha sido un programa perfecto y ha sido difícil que los países cumplan con la cuota. España lideró y al principio puso un millón de dólares mientras nosotros solo dábamos setenta mil, ciento cincuenta mil. Hubo países que se retrasaron años. Porque eso es tema de política. Pero sí ha sido un territorio donde se ha logrado cosas. Parte de la Retina Latina se ha logrado con eso. Salir a hacer coproducciones. Y ha habido películas que han sido muy buenas dentro de estas coproducciones del Fondo Ibermedia, que es una estrategia más de la política cinematográfica. En este momento la directora de Cinematografía es la Secretaria Ejecutiva de la CAASI que es la reunión de autoridades cinematográficas de Iberoamérica.

JEA: Tengo la sensación, sobre todo con documentales, que en la página de Proimágenes ni siquiera aparecen pero sí en el Ministerio en la Maleta de Películas que incluye ciertos documentales que en Proimágenes pasaron desapercibidos. Se estrenaron en la cinemateca por ejemplo pero no está oficializado el estreno. ¿No está en Proimágenes porque no es una película estrenada comercialmente?

MA: En la Cinemateca es estreno, donde se ponga es estreno. Ha sido una política de estado la protección al documental. Tiene todo que ver con el desarrollo de la televisión pública. Con fortalecer la muestra de documentales, la circulación, la formación de documentalistas. Nosotros sí hemos tenido, en conjunto con la Dirección de Comunicaciones, una política de visibilizar las regiones, visibilizar la realidad colombiana, la construcción de la memoria colombiana a través del documental. Es importantísimo. Se ha fortalecido, se ha trabajado en la creación de nuevos festivales temáticos. Se ha trabajado con la televisión pública para la circulación y emisión de títulos. En Colombia de película, en La Maleta. Donde tenemos oportunidad, ahí estamos con el

documental. Es una expresión muy potente de nuestro ser cultural. Somos muchas regiones y culturas, muchas lenguas, muchos rostros, muchos pueblos que conforman la nación. Todo cumpliendo la Ley de Cultura. Somos pluriétnicos y multiculturales.

En cuanto al registro o información sobre películas somos Dirección de Cine y todo lo que pasa por nosotros lo incluimos en los anales estadísticos. Hay gente que hace películas sin nosotros pero casi todos pasan por Cinematografía.

JEA: La reglamentación de coproducciones me parece un poco ambigua: hablan de coproducciones mayoritariamente colombianas (tanto porcentaje de presupuesto, de equipo) y también de minoritario y todas se consideran películas colombianas.

MA: Claro porque los acuerdos internacionales se ratifican en los congresos de cada país y se vuelven ley en cada país. Eso viene de ahí. Tenemos el Convenio latinoamericano de Coproducción, tenemos el bilateral con Francia, con Canadá. De esas leyes –voluntades políticas de varios países al tiempo ratificadas por congresos de cada país- vienen esas diferencias. Entonces, una película aunque sea mayoritariamente peruana, tiene nacionalidad colombiana Tiene esa posibilidad porque tenemos un tratado. Porque estamos tratando de formar comunidad en torno al idioma español. Y es una prioridad cultural que tiene voluntad política. Por ejemplo, las decisiones andinas sobre derechos de autor son leyes supranacionales. La 451 del 93 que tiene un capítulo importantísimo para la memoria de la humanidad dice que las bibliotecas y archivos se pueden copiar para salvaguardar la memoria y los gringos no han podido tumbarlo. Esto ha sido una guerra de 20 años. El universo cinematográfico es maravilloso y otras artes como las escénicas han venido a asumir este mismo modelo con la Ley de Espectáculos Públicos, maravillosa en formación, en reconocimiento de los oficios, de la gente que no tiene título académico pero tiene 25 años haciendo luces en una sala de teatro, sobre los estímulos tributarios para los productores de artes escénicas. La Ley de Cine ha alimentado otros sectores y también otros países. En cuanto a la ley 1556 pasa que la gente no la lee, no le queda claro que no le está quitando plata a las películas.

Anexo 10. Entrevista a Rito A. Torres en noviembre de 2016

Juan Esteban Angel: ¿Cuál es la relación entre las políticas cinematográficas expresadas por el CNACC y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano?

Rito Alberto Torres: Ese Fondo para el Desarrollo Cinematográfico que es manejado por el Consejo Nacional de Arte y Cultura en Cinematografía donde tienen asiento el Ministerio de Cultura y diversos gremios del sector, - los exhibidores, los productores, los técnicos, etc.,- aprobó un proyecto diferente al programa de fortalecimiento del patrimonio audiovisual que es el programa con el cual se hace la preservación y la sostenibilidad de las acciones del archivo – inventario, verificación técnica, catalogación, digitalización, divulgación para la apropiación social del patrimonio audiovisual restaurado. Dentro de las labores de conservación se tenía previsto entonces la construcción primero de esos procesos técnicos, luego de estas bodegas para el establecimiento de condiciones de control de humedad, temperatura –control ambiental- diseñadas por Alberto Saldarriaga Roa arquitecto de la Universidad Nacional, ahora decano de la facultad de Arte y Arquitectura de la Universidad Jorge Tadeo lozano.

Hay material fílmico –soporte fotoquímico- y cinta magnética tanto de video como de sonido y la clasificación de los soportes entre positivos y negativos -matrices únicas-, cintas de video betacam, u-matic, aquí había nitratos y vinagres. Aquí es la sede administrativa y el centro de documentación y consulta, donde reposan los materiales no audiovisuales – categoría de lo no fílmico- que creo que ahora deben extenderse a los que permiten dar contexto y explicar: otros elementos audiovisuales como los guiones, fotografías, carteles y también, por supuesto, los archivos administrativos contables (de las películas) debidamente expurgados y clasificados, que permiten explicar el contexto: a este señor se le pagó tanto, los recursos vinieron de una beca; toda la documentación que pueda nutrir una interpretación y una puesta en contexto de los materiales audiovisuales. Esto es importante porque este contexto es el que ayuda a valorar. Es importante para valorar una película si costó mucho dinero, si fue a algún festival, que no se le pagó a alguien, etc.

La Ley de Cine propició el aumento de la producción cinematográfica en Colombia porque a partir de la liquidación de FOCINE en el año de 1992, no se había podido establecer una producción anual continua que representara en las salas de cine del país y por fuera la máxima expresión audiovisual del país: la obra cinematográfica. Si bien se producen películas para televisión, cortometrajes, videos, por parte de entidades o particulares, el hecho de llegar a las salas de cine es como si fuera una novela. Se pueden producir muchos cuentos, mucha poesía, mucho ensayo, mucha crónica pero una novela es el equivalente a una obra cinematográfica en la expresión audiovisual.

JEA: ¿Fundación Patrimonio Fílmico, existe desde qué año?

RAT: Desde 1986 con el empeño de la sociedad civil de constituir un archivo audiovisual. Ya venían desde 1949, en la creación del cine-club Colombia, unos intentos de ver el cine no como entretenimiento, uso del tiempo libre, sino como arte y cultura. Y en 1954 ese mismo cine-club necesitó tener películas para mostrar en sus funciones – los clásicos universales- y se puso en contacto con la federación de archivos fílmicos en París y este contacto con la federación propició la preocupación por la producción propia. En 1936 o 38 siempre hubo la preocupación por el rescate de la producción propia, no solamente de los clásicos universales sino de la producción del país. Entonces se hicieron las primeras recuperaciones de los primeros vestigios de cine silente colombiano. Luego se creó la Filmoteca Colombiana en 1957 y entró un personaje muy importante, Hernando Salcedo Silva- a estar al frente de ese cine-club que dependía de la filmoteca. En 1979, Jorge Nieto sacó un artículo en el periódico –lo puedes consultar en nuestra página web, en el homenaje que se le hizo a Jorge Nieto, hará 3 años que

murió,- en donde dijo que el país necesitaba un archivo audiovisual. De esa manera se creó la Fundación Cinemateca Colombiana que funcionó hasta 1984 y María Emma Mejía, que era gerente de Focine, propició un grupo de notables – ahí estaba Jorge Nieto y otros- y le propusieron la creación de una entidad mixta que tuviera representación de los entes públicos y de la empresa privada y para julio 27 de 1986 se creó la Fundación Patrimonio Fílmico con la representación del Ministerio de Comunicaciones y del Instituto distrital de Cultura y Turismo, de Cine Colombia, Fundación Rómulo Lara, Cine-club de Colombia. El cine-club de Colombia le aportó los acervos que tenía y Focine también hizo una compra de tecnología apropiada. En los años 50, Guillermo Isaza realizó una apropiación tecnológica como para romper esa brecha– algunas duplicadoras de óptico magnético-. Ante la imposibilidad de comprar las máquinas por lo costoso, por los aranceles, los transportes desde Estados Unidos y Europa, entonces se hizo una adaptación de algunos planos. Has de tener en cuenta que el cine en nuestros países es todo importado; los contenidos no pero los materiales, las cámaras, las máquinas, todo es importado. Tengo entendido que en Argentina hubo una empresa que produjo películas cinematográficas. En México sí hubo una subsidiaria de Kodak. Es lo que sé de América Latina. Hay lugares que tienen unas condiciones que no es posible repetirlos en todos lados. No es posible que se hagan cámaras cinematográficas en Colombia. Son condiciones industriales que van a la par de un desarrollo económico y social de las economías desarrolladas.

En Colcultura existía el programa de Concertación y los servicio que prestaba la entidad, que comenzó en el edificio de la Cinemateca La Castellana, que era el cine La Castellana – ahora Teatro Nacional La Castellana y luego se trasladó al *penthouse* del Edificio Lara, donado por la Fundación Rómulo Lara. Ahí funcionó la entidad hasta 1999 cuando llegó al rescate de una película antioqueña que es “Bajo el cielo antioqueño”. Luego el Ministerio de Cultura apropió recursos para “Alma provinciana”. La restauración filmica es hecha toda por fuera de Colombia. Hubo laboratorios de revelado intermitentes para la duplicación de las copias a partir de negativos –creación de internegativos- pero no la restauración fotoquímica que requiere, por ejemplo esta máquina que permite hacer el copiado de material deteriorado en nitrato a un nuevo material en acetato o en poliéster.

A partir de la ley de 1997 que crea el ministerio de Cultura y se expide la Ley General de Cultura, las competencias del cine pasan del Ministerio de Comunicaciones al de Cultura. Y el Ministerio de Cultura queda aquí en la junta de la Fundación como el representante del gobierno nacional. Del gobierno distrital se trabaja con la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte que está representada en la Cinemateca Distrital. En el 2005, el gobierno de Alvaro Uribe liquida Inravisión y queda este espacio que era una cancha de fútbol del sindicato de Inravisión –ACOTV- y fue solicitado por la Fundación para tener un predio para la creación de esta infraestructura institucional. Y RTVC (que reemplazó a Inravisión) entró a hacer parte de la junta directiva de la entidad. Se hace un convenio en el cual el almacenamiento para la conservación de los materiales filmicos de Inravisión (sic) (como 18000 rollos: doce mil de 16 mm y seis mil de 35 mm son manejados por la institución, son intervenidos para su verificación técnica y son también digitalizados. Hay un sitio web en el cual es posible acceder a esos contenidos. Esto es parte de los resultados del convenio de intervención de los materiales filmicos de Inravisión que pertenecen a los primeros años de Inravisión y a años anteriores, cuando existía la Oficina de Información y Prensa del Estado. El estado colombiano tuvo una temporada de cine oficial; ha tenido varias; una comenzó en 1952 y se prolongó hasta finales de los años setenta a través de Inravisión ya, porque Inravisión es del año 1963. Se producían documentales institucionales, turísticos y ese tipo de cosas. Celebraciones de la Batalla de Boyacá –ahora que está cerca el bicentenario de la batalla- con apoyo de la oficina de información y prensa de Estados Unidos, la State Information Service y con la colaboración del ejército colombiano. He visto algunos fotogramas de ese material que ya está digitalizado porque la digitalización es la forma de valorización de los contenidos en sustrato químico pues si no se ponen en la tecnología actual no hay acceso y esa valorización que cuesta busca de alguna manera un rédito en el acceso y en la posible explotación comercial.

JEA: Una vez que llega la Ley del Cine ¿qué pasa con el patrimonio audiovisual?

RAT: Llega la Ley del Cine y entonces se fortalece el rescate del patrimonio audiovisual colombiano a través de este programa “fortalecimiento” que recibe un promedio de seiscientos millones por año; hasta acá unos siete mil doscientos millones de pesos. Cuando hay una baja recaudación por taquilla, anual, baja a 550 y cuando es buena sube a unos 650. Recordemos que la recaudación es producto de la afición de los colombianos al cine y curiosamente, y por paradójico que suceda, es recaudación de cine extranjero. Los productores colombianos, no sé si los exhibidores, no aportan a la cuota parafiscal cuando se exhibe cine colombiano.

JEA: Cómo vivió la fundación el proceso de la ley.

RAT: De alguna manera participamos en los temas de la conservación y preservación del patrimonio fílmico. En su momento quedaron insertados, considerados en la redacción de las leyes. La Fundación estuvo presente en esa ley y también en la Ley General de Cultura porque también en el párrafo único de la ley de cultura participó en su momento la Fundación. cuando se redactó y se promulgó en 1997.

JEA: ¿Cómo evalúa el impacto de la ley? Indudablemente hay más películas, más empleo. Pero qué pasa con las películas que se están haciendo.

RAT: Ha crecido la producción y la presencia del cine colombiano a nivel internacional en los festivales y se le ha dado la oportunidad a una nueva generación de colombianos interesados en la expresión audiovisual y en manifestar la cultura colombiana a través del cine y de poder tener acceso a la tecnología y a los recursos que le permitan construir, hacer obras audiovisuales. Hay un vacío que se manifiesta en el hecho de que no hay una convocatoria al público para que respalde el cine. Pero eso no es solamente problema de la Ley del Cine sino un problema cultural de los colombianos, de auto-reconocimiento y de valoración y aprecio por sus manifestaciones culturales. Sin embargo en toda la manera de implementar la ley en estos años se debería haber formado más al público para que ocurra lo que ocurre en el país de donde tú vienes cuando me preguntas vos qué opinas, que hay un íntimo contacto entre el público y las obras. ¿Por qué? Porque allá hay teatros que son del estado y que mantienen las películas y que convocan a los argentinos. Eso ha aumentado el nivel de mística, de dirección de arte, de actuación, la técnica en general. En Colombia, curiosamente, las películas que convocan al público tienen muy poco del apoyo del FDC : son completamente independientes, personas que trabajan paralelo al FDC, que no aplican y si aplicaron fue a lo primero o a un estímulo que es automático para todas las películas colombianas que se exhiben en teatros y que pueden aplicar a través del número de espectadores que llegan a las salas y por tanto nadie va a dejar de recibir eso, como si te devuelven el iva. Se tiene que ser una persona muy rica para no aceptar la devolución del iva.

JEA: Aunque sí se benefician de la ley por el descuento de impuestos.

RAT: Son inteligentes y hacen lo mismo que cualquier ciudadano haría, recibir descuentos tributarios a través de la aplicación a la inversión en sí. Igualmente podría suceder acá. Hay un descuento para las personas y entidades que apliquen a la conservación.

JEA: ¿Eso dentro del marco de la Ley del Cine?

RAT: De la Ley 814. Eso está previsto y está previsto el desarrollo de articulados de la Ley 397 que hace un estímulo tributario. Y me imagino que va a quedar de alguna manera más reglamentado o más expuesto directamente creo que con los tributos que se recogen por la telefonía celular y la reforma tributaria estructural que se debate.

JEA: ¿Dirías que a la Ley del Cine le falta una pata, la de regular la distribución y la exhibición?

RAT: Ahí está el problema de que la industria colombiana cinematográfica se base en la distribución y la exhibición. Así quedó fundamentada desde los comienzos. Los Di Domenico

hicieron cine, hicieron una empresa –Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana – y lograron éxito en Colombia, en varias ciudades, y en varios países hermanos y vecinos por la importación de películas italianas y. además de eso, por su distribución en esos territorios y su exhibición en esas salas. Ese negocio fue comprado por Cine Colombia -que el próximo año cumple 90 años- y se mantuvo como el negocio de la distribución y la exhibición. Cine Colombia es líder porque distribuye y exhibe. Si la regulación implicara cuotas de pantalla o similares se puede estrangular una industria. ¿Por qué? Porque el público no va a ver las películas, el 80% de las películas que se exhiben. Si esas películas tienen 2000 espectadores y los dueños de la sala tienen que poner las películas a 20 personas diarias pues tendrán que liquidar a sus empleados o recibir otro tipo de estímulo tributario como que mientras menos gente vaya, el FDC les paga más. Si no, el crecimiento de la distribución y la exhibición que apunta a que empresas colombianas como Royal Films esté creando complejos en Panamá de doce salas se puede estrangular.

JEA: Sería menos plata para la fundación, para todos.

RAT: Para la producción. Tienes que tener claro que las películas colombianas en algunas de las etapas de proceso recaudatorio que tributan para el FDC están exentas. Toca manejar eso porque hay un desfase cultural entre el cine que se produce y el espectador y ese desfase cultural puede llevar a un estrangulamiento industrial.

JEA: Esa es la discusión. La Ley General de Cultura dice que el estado debe prestar especial apoyo a la cinematografía por su valor cultural, ya que el cine es la expresión cultural de los colombianos, pero la Ley 814 habla mucho más de industria. Hay una contradicción entre el cine como arte y el negocio.

RAT: Sí, la industria es negocio. Se desarrolló después una ley subsiguiente a la 814 que busca establecer unas bases de industria en la medida en que devuelve a los que inviertan en cine –porque esa inversión en cine es inversión en producir cine colombiano. A pesar de que se haga una devolución en pago de servicios por parte de las productoras internacionales fortalece de alguna manera la base tecnológica y técnica. Aquí llegan empresas internacionales mexicanas que brindan alquiler de máquinas y también se han fortalecido en esto otras colombianas; además está la oportunidad de los técnicos y especialistas del quehacer cinematográfico para fortalecer sus conocimientos y su experiencia.

JEA: Las películas de Fenando Ayllón y Dago García, ¿qué piensa de ellas?

RAT: Una industria debe tener toda la panorámica de las distintas manifestaciones de una cultura: las películas comerciales pero también las intimistas, de autor, y las experimentales y las contracinematográficas, como sucede en ejemplos de cinematografías que tienen mucho apoyo del estado pero que son sostenibles desde el punto de vista cultural y económico. México y Argentina con presencia en los oscars; el público va a las salas que el estado tiene. Esa calidad del movimiento cultural audiovisual la tiene Argentina. Allí está Fox, Warner argentina produciendo; se han ganado 2 oscars en dirección de arte, en fotografía, en guion. Este es un movimiento que tiene que ser concebido de esa manera.

Anexo 11. Entrevista a Pedro Adrián Zuluaga en la ciudad de Cali el 28 de septiembre de 2018

Juan Esteban Ángel: Me gustaría hablar del tema del público colombiano en relación con el eje de lo técnico. El atraso técnico al que se refería Martínez Pardo desde que comenzó el cine y los espectadores debieron comparar la calidad de las que se hacía aquí con la de las extranjeras. ¿Eso sigue pasando? Digamos ya no en relación con la imagen, el sonido, pero tal vez sí con el guion, con la actuación. ¿Hay un desfase todavía que el público reconoce?

Pedro Adrián Zuluaga: Sí, yo creo que ese divorcio del público colombiano con las películas tiene raíces históricas. Desde el comienzo está planteado ese divorcio por el desfase técnico. Estoy de acuerdo. En los años 40 el desfase era de todo, técnica cinematográfica, narración de imagen y sonido. Sí el público colombiano por esta razón se ha relacionado con el cine colombiano como con un subgénero, un subgénero que eventualmente es sacudido por una película importante que logra cautivar la atención. Pero siempre es lo excepcional. También hay algunas películas de los años 20 que funcionaron. El sistema estadístico del cine colombiano es muy reciente y no es confiable lo que productores y otros interesados decían de las películas. Amplificaban mucho el éxito de las películas. Yo creo que el desfase es histórico y tiene que ver con que el cine colombiano también ha ido a la zaga, a diferencia de la televisión, por ejemplo, de una cierta modernización del público. Esta es la hipótesis. En los años 20 aquí seguían haciendo melodramas muy inspirados en modelos europeos, con moldes rígidos, con modelos de lo femenino y lo masculino y de la familia muy rígidos. Mientras que en el cine norteamericano hacían cosas frescas, le estaban tomando el pulso a la vida moderna. En esos primeros booms, años 20 y 40, el cine en Colombia era reaccionario, un cine anclado a modelos muy viejos que suponía un público que nunca existió. La búsqueda del público siempre ha sido la búsqueda del cine colombiano. Y en esa búsqueda lo ha intentado todo. Se ha intentado relacionarse con la literatura en los años 20 para anclar un referente conocido y más prestigioso. En los años 40, se relacionó mucho con la radio que era un medio mucho más popular y de más alcance; entonces en algunas películas se trasladó el *stars system* de la radio al cine buscando precisamente ganar popularidad. En los años 60, la búsqueda del público llevó al cine hasta la televisión, buscando una narrativa que resultó redundante, fácil, estereotipada, en algunos casos. Porque la televisión lo ha hecho mejor: en narrativa de largo aliento ha tenido mejores logros que el cine desde el punto de vista dramático.

Pero tendría dos cosas que decir. La gente sí ve cine colombiano, sí le interesa, lo que pasa es que quizás no quiera pagar por ello. Centrar la discusión sobre el público en el público de salas es lo que hace Luzardo y lo que hacen las políticas públicas al centrar el análisis en las salas. Es un equívoco porque no podemos medir el consumo del público en las salas. Hay que centrar la discusión del público y del éxito de las películas intentando maneras de calcular. Calcular otras ventanas. Hoy por hoy todo el mundo es consciente de que la salida en salas es una salida que se tiene que hacer porque hay unos estímulos para hacer las películas, porque da unidad mediática, porque da prensa, como una forma de posicionar las películas para las siguientes ventanas. Entonces habría que mirar el comportamiento de las películas en las siguientes ventanas. Y ese comportamiento es muy distinto al de las salas, casi que inverso. Tengo la experiencia de haber programado el cine en Señal Colombia y el cine colombiano tenía más audiencia que el cine extranjero en esa franja nocturna de Señal Colombia. Las películas que tenían comportamiento muy desierto en salas tenían muy buen comportamiento en televisión. La crisis es en cierto modo de consumo en salas. El público de las salas ha crecido mucho empujado por innovaciones tecnológicas como el 3D. Este público es muy conservador y va impulsado por la experiencia tecnológica.

JEA: Porque le ofrecen un espectáculo.

PAZ: Sí y porque es un consumo cultural que tiene que ver con otras expectativas, ir con la novia, salir con la familia. Los mercados o nichos más especializados están estancados. El nicho del cine-arte tampoco ha crecido. Pienso que al cine colombiano habría que considerarlo dentro de ese nicho. Hay excepciones como el cine de Dago, pero en general es un consumo especializado el del cine colombiano, y ese consumo especializado está estancado por donde lo mires. Está estancado en el cine-arte internacional. Hay que mirar el problema más globalmente, Precisamente ese público especializado es el que se ha desplazado a otras plataformas.

JEA: De todas maneras es lo mismo en otras partes. Uno va a Argentina y hay prejuicio sobre el cine argentino. Pero hay tradición. También es cierto que 'dime cómo es el cine de un país y te diré cómo es el país'. El cine colombiano es frágil. Uno ve todavía atraso técnico. Uno compara el cine colombiano con el cine argentino o el mexicano que desde los 20 ya era una industria. Primero los países se forman y logran unos estados-nación sólidos y ahí hay un cine que puede florecer incluso para reforzar ese estado-nación. En Argentina pasó. Pero no pasó en Colombia. En Colombia, un país haciéndose siempre, pues el mismo cine no pudo desarrollarse de una manera fuerte. Raquítrico como el país. Y en ese sentido, como dice Martínez que pasó mucho tiempo antes de que el cine se pudiera insertar en lo social. Se hacían películas pero no había cine colombiano. Tú también has dicho que hacer cine no es solo hacer películas, sino como, por ejemplo, una sociedad usa el cine para pensarse. Ahora que hay tanta producción, ¿tú piensas que ha cambiado la situación?

PAZ: Pero terminemos primero la pregunta anterior. Yo creo que la discusión sobre público en salas puede ser obsoleta. Su importancia está amplificadas en un momento en que ha cambiado tanto el consumo de cine. Si vamos a considerar la relación de las películas con su público pues habría que ampliar la noción de público y mirar las posibilidades de mirar otras ventanas. Como para ser justos con el cine colombiano y no sacar conclusiones como las que saca Luzardo, conclusiones apocalípticas que todo es un desastre, la política es un desastre. Sin considerar que esta política fue diseñada para el siglo XXI, para un momento particular del consumo en salas. Luzardo está criticando que películas vayan a festivales. Esta discusión es la más obsoleta del mundo. Pensar que esas ventanas no suman porque no son importantes; incluso económicamente, cultural y económicamente algunas películas subsisten con premios, con logros que se hacen en ese circuito que hay que tener en cuenta también. La discusión hay que ampliarla, hay que *destaquillizar* la relación del público colombiano con su cine.

JEA: Pero tu no dirías que lo que pasó con Somos Calentura, que no le fue bien en salas, ¿no es un fracaso de esa película? Una película que ganó un premio integral. Navas declaró el mal trato de distribuidores y exhibidores. Puede que la película recupere en otras ventanas. Pero como ellos lo toman es como un fracaso.

PAZ: Siempre echándole la culpa a Cine Colombia pero nunca miran lo que hicieron, que son películas precarias, con problemas técnicos de guion, de actuación, que ambos son técnicas, a la narrativa que es una técnica. Siempre es más fácil poner la culpa en un tercero y evitar hacer autocrítica. Ya saldada esta discusión, la necesidad de ir más allá de la taquilla para pensar la relación del público colombiano porque hay interés, las películas sí se ven y a largo plazo tienen unas cifras. ¿Leíste un artículo que escribí para El Tiempo, a propósito de unas cifras del cine colombiano? Como reconocer que el cine colombiano históricamente no ha sido viable económicamente pero que ha sido culturalmente importante. O podría llegar a ser culturalmente importante más allá de su viabilidad económica. Si uno analiza el cine con nociones como las de patrimonio visual o patrimonio cultural, ahí hay una manera de justificarlo. Todo es como un resentimiento en torno a que este es un cine de nicho que no le importa a nadie. Siempre que se habla de élites y nichos los que hablan lo hacen también desde un lugar de privilegio. Cada vez que se pone esa idea de que es una cultura de élite se está hablando también desde una noción de privilegio. O de una suposición infundada sobre los públicos. Cuando uno va a festivales de pueblos, festivales comunitarios, pequeños, uno ve la relación del público con el cine

colombiano o en general con el cine es muy desprejuiciada. El prejuicio se da más en el público culto de las grandes ciudades, quiero decir. En un público muy mezquino en todos los términos, un público muy acomplexado que se relaciona con las películas de manera prevenida y traslada esos prejuicios a los demás.

JEA: Desde el principio cuando comenzaron las filmaciones acá se comenzó la discusión de no, esto no se debería mostrar, esto sí. Es la discusión de qué es lo debemos mostrar de nosotros mismos. Esto siempre lo atravesó todo, ¿no?

PAZ: Las élites suponiendo cosas del pueblo, digámoslo así. Cuando en realidad son sus propias limitaciones trasladadas a un tercero, a otro.

JEA: Y cómo esto hizo carrera. Hablábamos de los Di Doménico sobre el drama del 15 de octubre, que se armó un escándalo terrible, entonces no volvieron a tratar temas comprometidos. Y cada vez un tema sensible, polémico, fue censurado a través del tiempo hasta la época de Focine y eso, porque Oswaldo Osorio habla de una censura no manifiesta allí. Lo que la pasó a Kusmanich con Canaguaro y otras.

PAZ: Los Kusmanich tienen otros asuntos de por medio. Esas películas, algunas, fueron hechas con plata de mafiosos y fueron paradas por eso.

JEA: Tú lo decías, cómo el cine de Cabrera, el cine de los 90 se metía con temas políticos pero siempre sin querer incomodar, ni pisar callos, no querer meterse con los poderes de este país. Las que lo han hecho han sido marginadas, han quedado en la marginalidad del circuito.

PAZ: Sí, eso tiene que ver con la relación del cine con los temas nacionales. Ahí hay una gran pregunta. Yo creo que los prejuicios de la gente con el cine colombiano, que los problemas técnicos hoy en día no son solo técnicos sino narrativos, que se vea al cine colombiano como un subgénero, como cine de mala calidad. Hay que hacer algunas consideraciones. Yo creo que la gente tiene una obstinación muy pronunciada en torno a ciertos temas en los que la gente no se reconoce. La gente va a cine a distraerse pero no es tan simple como eso. Yo creo que aquí ha fallado el cine colombiano en encontrar la construcción de un cine popular. Un cine popular es distinto a un cine comercial. Lo que hacen los norteamericanos con su cine es crear hitos cinematográficos con su propia historia, su pasado nacional, sus propios héroes. Aquí nos hemos quedado en una representación melancólica y obstinada de un país traqueteo –ahora ya no tanto-. La gente encuentra una repetición obsesiva de algunos temas y no siente que eso lo represente. La dificultad de trabajar sobre los héroes, los héroes positivos, gente que pueda servir de identificación positiva. Deportistas, políticos, líderes sociales. No las hay.

JEA: Ni de Gaitán. Se hizo sobre el asesino de Gaitán.

PAZ: Entonces, hay un país incapaz de ver lo bueno -como decía el expresidente Santos-; una mentalidad nacional incapaz de relacionarse con lo positivo, no con lo positivo chato. El cine crea referentes de identificación. Y no hemos sabido crearlos en las películas. La televisión lo ha intentado. Lo hace mejor la televisión. Por ejemplo, artistas, deportistas, lo que hicieron con Garzón. Hay mucho más pensamiento sobre público en la televisión. Pero parece que el pensamiento sobre público en el cine ya contamina. No sé si Hernando Martínez u Orlando Mora dice que lo que define un género popular – en el caso del cine francés de los 30 y 40- es la creación de un gusto popular en relación con el desarrollo del lenguaje o sea, desarrollo de géneros, de técnicas narrativas.

JEA: Pero, ¿por qué pasó eso? Por un lado el atraso estructural del cine de siempre.

PAZ: El tamaño del mercado.

JEA: El raquitismo. Tú decías, que en este último tiempo, como el cine que se produjo después de La Ley del Cine, que estamos en un país cuyos poderes no están interesados en profundizar, cuestionar, sino en negar el conflicto. Es como lo mismo que pasaba con las juntas

de censura de los años 20, 30. Ya no hay juntas de censura pero sigue habiendo eso de no aceptar que este país es muy complicado.

PAZ: El cine oficial, si pensamos cine oficial como el que sigue estos caminos, estos parámetros de producción, es un cine que ha expuesto el conflicto de todas las maneras. Mi tesis es más perturbadora aún. Es que yo creo que el cine que se presume crítico está afirmando los mismos poderes de siempre. Las películas que sobreexponen la violencia, que sobreexponen la hecatombe social colombiana son muy afines al poder. Es la misma noción de crítica y poder. La misma noción de desastre que al poder le conviene mantener. Ese cine en buena medida le ha hecho el juego a esos poderes que les interesa pensar al país en esos términos, un país en guerra. Esto es utilizable políticamente. No es utilizable en términos de consenso social porque este cine no se ve tanto. La visión que tiene el pueblo del país, es una visión muy parecida a la que puede tener un noticiero del medio día: las narrativas del desastre. Esas narrativas del desastre de las que se abusa y que tienen de todo menos de críticas. Creo que tiene que pensarse por qué pasó todo esto. Y si esta es una de las razones de que se mantenga el divorcio con el público, que la gente no quiera ver las narrativas del desastre repetidas en el cine, aunque las narrativas de los noticieros muestran el mundo en blanco y negro, en buenos y malos. Y eso, en cine, es muy sofisticado y ya la gente tampoco lo quiere ver por eso.

JEA: Mirando el fracaso de La mujer del Animal que no sólo ofrece la narrativa del desastre sino la posibilidad de reflexionar sobre ella. Los que ofrecen otras visiones tampoco llegan a la gente.

PAZ: Pero ¿quiénes ofrecen otras visiones? Es interesante lo de Gaviria porque, por ejemplo, La Vendedora de Rosas, es una película muy popular. Es el modelo de película popular. Un película importante, masiva, que trabaja un tema muy sensible pero rodeado de mucha afectividad. Películas así son películas donde hay una política del afecto. El afecto de Leydi por sus amigas. Es una política que uno no parece estar viendo pero sí la está viendo: una niña y sus amigas que buscan lo mismo que uno busca, cariño, familia, un lugar en el mundo. Es el modelo de película que acompaña a los personajes con gran empatía. Si yo creo que es esa es la clave de todo, la empatía y la identificación.

JEA: Te quería hablar de eso. Mi especialidad es el guión. Soy profesor de guión. Y me quisiera meter a estudiar los guiones del cine colombiano. Estructura narrativa, hay identificación no hay identificación.

PAZ: Yo creo que allí hay un punto muy ciego. Bueno, aparte de que a un buen guion lo destroza una mala realización.

JEA: Es muy intuitivo y me parece muy difícil de demostrar pero creo que este alejamiento tiene que ver con que no hay narradores. Como que hay dos extremos. Es polémico. Por un lado está Dago, porque hay que meter un millón de personas, y está el cine expresivo que se va a festivales. Esos son los dos extremos que hay según se dice. Pero más que estos estereotipos, sí hay una carencia de autores narradores que sepan conectarse con la gente, con qué historias pueden llamar la atención a la gente, que no es lo mismo que darle a la gente lo que la gente busca... qué es útil... Los creadores tienen afán de contar a sus espectadores, lectores... ¿Qué historias que sean atractivas? Para que la gente mastique sobre qué. Muy pocos.

PAZ: No es darle a la gente lo que quiere. Crear un deseo de ver qué es lo que la gente quiere, que tal vez esté dormido lo que quiere, despertarlo. Que la gente quiera lo que uno le da. Sin empatía sin comunicación no hay relación con el público. Repensar lo del público. Y lo otro es la arrogancia del artista que cree que el público no quiere pensar.

JEA: Ese piensa que el espectador es bruto, no va a entender. Entonces le doy algo muy bajo, muy tonto.

PAZ: Por ejemplo, Calentura. No solamente la convocatoria de los estímulos integrales fue pensada para ganar público sino que la película es como un espectáculo.

JEA: Yo fui a verla hace poco. Había 15 o 20.

PAZ: ¿Qué reacción del público logró captar ahí?

JEA: Sólo hubo un momento en que sentí que la gente se metió en la película.

PAZ: Con Pájaros de Verano la empatía es mayor. Yo creo que Ciro Guerra, sus películas son un modelo de esa creación de públicos; tratan temas problemáticos pero es un intento interesante –político en muchos niveles- de saldar algunas deudas de representación de zonas del país que tienen un relato audiovisual de muy difícil acceso y de crear un público para un cine de calidad. Creo que esos emprendimientos o esas agendas son muy interesantes, ¿no? Que estén surgiendo en el país. Y que además se visibilicen internacionalmente.

JEA: Calentura se llamaba Buenaventura mon amour y era pensada con el baile como centro de un modelo para vender una franquicia. Para hacer Nairobi mon amour, diferentes ciudades. Pero no lo hicieron entre otras cosas porque se les acabó la plata, no pudieron hacer esa vaina transmedia. Todos los sueldos eran altísimos, me contaron. La campaña de promoción tampoco fue buena. Bueno, pero tú dirías que hay una escasez de narradores.

PAZ: De narradores populares en el sentido más estricto. Populares no comerciales. Que tengan como esa generosidad de abrazar al público con sus películas. Fuera de esos dos extremos: o el hermetismo o la consideración del público como un minusválido mental.

JEA: Y eso es consecuencia del desfase del que hemos hablado, técnico etc. muy poca gente que se fue formando pensando el cine como una herramienta del pensamiento también.

PAZ: No, eso del cine como herramienta del pensamiento no. ¿Usted se imagina a los grandes directores del cine clásico norteamericano pensando en esos términos? Y sin embargo hacían cine que producía pensamiento sin presuponer arrogantemente que estaban produciendo pensamiento. Eso no se impone desde arriba. Surge en una encrucijada muy particular de mandos industriales, de vainas económicas, que es lo que hace tan milagroso la existencia de grandes películas que surgen en esa dificultad y en esa tensión. Que logran vencer esa tensión.

JEA: Otro tema es el de la formación de públicos. Los colombianos no estamos formados audiovisualmente, se dice.

PAZ: No, la expresión es desafortunada. Supone formar públicos ignorantes. No hay públicos ignorantes. La verdadera formación es como sacar de la oscuridad a la luz.

JEA: Como decir usted no sabe ver, yo le voy a enseñar a ver.

PAZ: Es agresivo y desagradable como punto de partida. Lo que falta es el acceso al cine y el acceso sí forma. ¿En cuantas ciudades del país hay salas? ¿Y en cuántas de esas salas hay una programación en la que el público pueda acceder a otro tipo de oferta. El contacto con otro tipo de cine es el que forma un gusto. El gusto sí se puede cualificar.

JEA: Antes de hablar de la política y de la Ley de Cine: dijiste en Acción, ligado a las narrativas de lo terrible, que hay un pesimismo generalizado y que eso hace que la gente vaya a ver el cine espectáculo. ¿Interpretas que eso es lo que está pasando actualmente?

PAZ: Ni siquiera. Si fuera por eso le iría bien a películas como Somos Calentura que está pensada como un espectáculo.

JEA. Pero hablabas de lo light, dela tv, del acceso.

PAZ: Hablé de que la formación es acceso. No es diplomados ni grandes cursos. Es acceso. Los festivales tienen un papel, la televisión tiene otro papel. Yo trabajé en formación de públicos en el Ministerio de Cultura y el gran programa era el fortalecimiento de las salas alternas. Hoy en día se ha hecho cargo especialmente, Cine Colombia, con su contenido alternativo. Tanto que se habla mal de Cine Colombia, como el coco del cine colombiano y

realmente son los únicos que están generando por su propio poder una oferta diferenciada dentro de una gran compañía que es un monopolio.

JEA: ¿Eso alternativo es llevar cine a los lugares apartados?

PAZ: No. Contenido alternativo es todos los programas de ópera y teatro pero también las películas que traen como Bárbara, como Un Sol Interior como Amantes de un día. Ellos se están arriesgando en una oferta mientras que los viejos proveedores independientes que tuvieron un papel importantísimo en cualificar el público colombiano con las películas que traían ya no compran, están asfixiados.

JEA: Hablando de las salas alternas, ¿sabes qué pasó con la Red Caimán? Se tercerizó y la plata se perdió.

PAZ: Fue como una mala administración, sí. Una plata pública se entregó a terceros que no la supieron administrar.

JEA: Tu opinión sobre estas leyes, la ley de cultura del 97, luego la ley del cine y luego la 1556.

¿Tú qué opinas de esos cambios de política? Muchos opinan, sí buenísima la política pero no se metió con la exhibición. El cuello de botella de toda la vida que sigue existiendo. Se critica mucho la política por ahí. El Estado no puede poner salas como en Argentina... El estado no puede ser productor.

PAZ: Es una estupidez. No. Es un estado entregado a la política del más fuerte, del sálvese quien pueda, pero claro que le corresponde al Estado subsidiar a estas salas. Lo propio que está haciendo con el cine colombiano lo tendría que hacer con estas salas porque son vulnerables, son frágiles. Cómo que no puede. Proimágenes está completamente presionado por la MPA (Motion Picture Association). Por eso esas campañas antipiratería. El cineclubismo está excluido de la ley de cine. Y todo son presiones de la MPA. ¿Por qué otros países sí pueden? Argentina, Ecuador, Bolivia, han regulado cosas, han apoyado circuitos. Tienen un compromiso estatal. Claro que lo pueden hacer en Colombia. Se están limpiando las manos. Es falta de voluntad política. Eso es una cosa. Lo otro en lo que no estoy de acuerdo es en que el Estado intervenga regulando cuotas de pantalla. Eso no funcionó. De algún modo la cuota de cortometrajes es una cuota de pantalla. No funciona de esa manera. El Estado se queda como un ente regulador pero claro que puede ir más allá. Puede proveer. No a salas públicas, no se trata de salas públicas sino de un sistema como el que funciona en Francia. No, siempre pensamos en Francia. Hay que pensar más abajo, en los cines de Ecuador y Bolivia y Perú, donde ha habido sistemas mixtos, donde el Estado apoya, subsidia, favorece la exhibición.

JEA: Cuando investigué cómo se creó la ley del cine, era más como que Proimágenes, entidad mixta, se dedicara al cine industrial –por eso hay privados allí. Y el Ministerio de Cultura al otro cine. Lo que uno ve ahora es que el presupuesto de Proimágenes son miles de millones de pesos y el de la dirección de cinematografía es mínimo. Entonces, como que las otras políticas que se tenían que desarrollar no se desarrollaron.

PAZ: Primero creo que no hay soluciones a la vista. Eso del gusto del público es una gran enigma. Teniendo la fórmula... Lo que sale en algún momento es lo impredecible. Hasta hay películas de Hollywood que termina siendo un fracaso. Ponga el caso de esta película de Mel Gibson, La Pasión de Cristo. Impredecible ¿no? A mí me parece muy sagaz y muy visionario un director como Ciro Guerra con el Abrazo de la Serpiente. Tocó algo en la industria. Bueno, Pájaros no la han visto mucho. ¿Cuántos van? ¿200 mil? Habría que ver pero no, no ha llegado a los 500 mil.

JEA. Bueno, entonces ahí para concluir. Me decías que esa política hizo todo lo que podía ser la ley de cine, lo que pudo ser.

PAZ: No hay leyes perfectas. Fueron negociaciones políticas las que llevaron a esta ley del Cine que prefirió lo posible a lo perfecto. Eso es política, darle un cuerpo posible, nada ideal. Lo de los cortometrajes es un desastre; es una ley con una idea de sector cinematográfico completamente anticuada; una ley sin televisión, sin legislar el aporte de la televisión. Es una ley que deja a los grandes poderes sin ningún control, pueden hacer y deshacer. No es la gran ley, el esquema perfecto. Es un instrumento de trabajo. No creo que haya que reformarlo. Cualquier reforma de la ley tiene que pasar por el congreso y puede suceder que la tumben. Que le hagan ese tipo de evaluaciones cerradas, estos números no dan, esta inversión contra respuesta de público está en un punto de desequilibrio... pueden terminar acabando con la ley. Y en este momento que hay crisis fiscal.

JEA: Lo del estímulo integral, por ejemplo. ¿Dentro de la lógica que llevó a la creación de la ley – identidad, patrimonio- es válido que las autoridades -CNACC, Proimágenes-, se preocupen de que a las películas que están apoyando no les vaya bien en taquilla y se inventen un premio de 1.500 millones de pesos para películas “con vocación de público”?

PAZ: Eso lo quitaron.

JEA: ¿Lo quitaron? Bueno, en todo caso es una preocupación de Proimágenes la baja asistencia.

PAZ: Es que hay mucha esquizofrenia porque la ley de cultura y la ley de cine hablan de identidad cultural, pero yo no creo que Proimágenes tenga una preocupación por el público. Pero sí creo que era más una preocupación del sector que de Proimágenes. Y me parece que en ese juego de ensayo y error que han sido las convocatorias, esa convocatoria tenía un propósito que era muy interesante: una cosa que me parece que contribuye al desfase de las películas es todo el tiempo que se demoran en hacerse por lo que muchas películas nacen viejas. Entonces esta era la oportunidad de que se hicieran más rápido. Eso es importante. Pero igual no, las películas se han demorado mucho en salir.

JEA: Y lo último, lo de la ley 1556. Sé que le diste mucho palo y ahora me dices que ya no tanto.

PAZ: Habría que saber el impacto que eso ha tenido en transferencia de conocimiento más que en lo económico. Es una investigación que yo no he hecho y no sé quien la ha hecho. Aljure es una persona que podría hablar mucho al respecto. De cómo ha sido la relación de los profesionales colombianos con estas películas, de qué tanto se han respetado las regulaciones laborales. En general, uno siente que no ha habido ese desastre que era previsible. Además es un fondo que no es infinito. El año pasado se acabó.

JEA. Se acabó. Habían prometido no sé cuánta plata y Aljure tenía ya negociado con una productora que iba a venir y, entonces, no vinieron. Se demoró un año negociando con una productora extranjera y después tuvo que decir, no ya no hay plata en el fondo. Además la ley tiene una fecha límite, 2022, por 10 años. Está por verse si la renuevan o no. Está sujeta a que le den inyecciones del presupuesto. Él dice que está languideciendo esta ley que es posterior a la ley del cine. Hubo una película gringa que -causó una discusión. Que se filmó en Bogotá pero sucedía en Asia. Nadie se da cuenta dónde pasa. Son las historias de ellos, nosotros somos un escenario, un fondo. Nos miran como si fuéramos asiáticos.

PAZ: Sí eso también tiene que ver con qué tipo de posición tenemos en la economía internacional. ¿Qué hizo Narcos, por ejemplo, en Colombia? Yo no sé pero me parece que, en el capitalismo internacional de las imágenes somos proveedores de narrativas del narcotráfico, Cuando uno habla con la gente, con Dynamo, en sitios públicos porque no hablo con ellos en ningún otro lugar, uno se da cuenta de que lo que se demanda en Colombia es ese tipo de contenidos. Es lo que hemos asumido como país. Incluso desde una política pública es jugar a eso; en nuestra inserción en el capitalismo de imágenes nos corresponde ese lugar: el país donde se filma la película de los narcos. Hay un juego muy bipolar porque, además, esto es plata

pública, que se invierte en una representación muy problemática del país, ¿no? No se trata de olvidar qué pasó pero eso entra en un juego de mercancía de la memoria.

JEA: Y que vengan a filmar acá y aquí la mano de obra es barata. Es un gancho que se expone para la inversión extranjera.

PAZ: ¿Entonces, qué papel queremos jugar? Sí, una economía de servicios y de extracción. No de producción sino de extracción y servicios.

JEA: Voy a mirar mejor esto. Ahora, si las empresas colombianas que trabajan con las extranjeras lo hacen para ganar plata, para hacer películas colombianas, pues sería otra cosa.

PAZ: El más beneficiado de esto es Dynamo pero no entiendo bien cuál es el negocio de Dynamo, a qué tipo de negocio juegan. Ellos no tienen una gran película en su catálogo producida por ellos mismos. Entonces, ¿qué tipo de economía es esa? Habría que averiguar cómo funciona su proyecto, cómo funcionan esos números. En este país las cifras sirven para cualquier cosa. Toca hacer análisis cualitativo de las cifras.

JEA. Sí sería muy distinto si hubieran invertido. Tengo entendido que ahora hay comisiones filmicas en diferentes ciudades.

Anexo 12. Síntesis comentada de las convocatorias del FDC entre 2004 y 2018

2004

Primera convocatoria. Modalidades: Finalización Largometrajes, Promoción Largometrajes Terminados y Proyectos de Desarrollo para Largometraje.

Propósitos generales

Dinamizar 3 eslabones de la cadena de producción de largos:

Fomentar nuevos proyectos de largos.

Dar empujón final a largos en estado avanzado de inversión y producción.

Hacer posible el acceso al reconocimiento nacional e internacional.

Segunda Convocatoria: Formación de públicos; realización de documentales y realización de cortometrajes

Propósitos generales

Se establece la importancia del cortometraje en el desarrollo de la industria, se reconoce su valor en sí mismo y como aprendizaje profesional y campo de experimentación para el cine como arte.

Se valida el documental como reflejo de la identidad nacional.

Modalidades

- Formación de públicos a través de proyectos de exhibición y programación de películas de alta calidad con buena pedagogía. También se convocan estudios de públicos - impacto social y cultural.
- Realización documentales. Tema libre. Duración 52 minutos. Rodaje puede ser en 16mm, super 16, 35mm, HD, Betacam digital o SP. Master final en Betacam digital. (para tv)
- Realización de cortometrajes.

En diversos formatos.

Para las pantallas de cine. 7 u 8 minutos. 16 o 35mm; copia final 35 mm sonido digital. Todo público. Tema y género libres.

Finalización de cortometrajes en cine. Que tengan primer corte de edición. 7 a 25 minutos. Final en cine o en betacam digital NTSC. Sonido digital. Tema y género libres.

Observación: Las presuntas estrategias de distribución o exhibición determinan en esta convocatoria algunos de los formatos de realización y de finalización y los tiempos de duración (ver documentales y cortos).

Requisitos que se piden: calidad técnica y artística, solidez, verosimilitud y coherencia presupuestal, viabilidad para financiación internacional, capacidad para contar con una copia en **35 mm.** en un año.

Tener certificados de producción o coproducción nacional.

2005

Propósitos generales

Se decide favorecer de manera **automática** a las películas colombianas terminadas y que hayan sido parte de secciones oficiales de festivales internacionales y de encuentros. Además de la participación internacional se ofrecen estímulos a distribuidores.

A partir de este año se establecen los estímulos automáticos consolidando así el propósito de que las películas colombianas sean competitivas en mercados y públicos a nivel nacional e internacional. Por primera se ofrece estímulo a proyectos para distribución y promoción de películas producidas en los dos años anteriores, en mercados internacionales.

Se enfatiza en que la empresa privada puede ser la piedra angular de la cinematografía y que se requiere el apoyo de toda la sociedad.

Se promete que las nuevas generaciones de cineastas se medirán en igualdad de condiciones con los realizadores de mayor experiencia.

Estímulos de formación son dirigidos a exhibidores u otros que realicen proyecciones públicas y permanentes con objetivo de sensibilizar públicos para consumo activo de obras audiovisuales. - El CNACC establecerá cada año la lista de festivales, encuentros y talleres de formación en la que se define la participación internacional.

*Estímulos por **Concurso**. Modalidades*

- Desarrollo de guiones. 10 millones a cada uno y el acceso a un taller de escritura de guion con un experto internacional. Comienza aquí la figura del tutor que se intensificará durante las subsiguientes convocatorias. Realmente configurará todo un programa de formación.
- Desarrollo de largometrajes. Los guiones presentados de cada proyecto ganador tendrán un estímulo de 15 millones.
- Producción de largometrajes
- Postproducción de largometrajes. Duración mínima 70 minutos, rodaje terminado, primer corte de edición y no haber llegado a copia final en 35mm.
- Realización de documentales
- Realización de cortometrajes. Duración entre 7 y 69 minutos. Final en cine o en betacam Digital NTSC. Libres tema y género.
- Formación de públicos. Dirigidos a exhibidores u otros que realicen proyecciones públicas y permanentes. Con objetivo de sensibilizar públicos para consumo activo de obras audiovisuales. Plazo 1 año.

*Estímulos **automáticos**. Modalidades*

- Participación Internacional
 - De películas en festivales
 - De proyectos de largometraje en encuentros
 - En talleres de formación y asesoría de proyectos
- Estímulos a Distribuidores
- Para dar acceso a mercados internacionales

2006

Propósitos generales

Se propone priorizar una política de estímulos que incentive de manera **integral** todas las fases de las películas.

Se establece *por primera vez* la modalidad automática "Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional" que va a tener importantes estímulos. Los estímulos en participación internacional son reembolsos de costos de rubros establecidos en la convocatoria.

Se dice que a partir de 2006 se fortalecerá la educación profesional (laboratorios de guion, eventos internacionales de formación). Pero realmente en este año solamente se convoca para Formación de Públicos en 3 categorías distintas conservando el mismo monto del 2005.

Se define el fomento a la conservación y preservación del patrimonio (2.200 millones a FPFC).

Se establece protección a propiedad intelectual. (lucha antipiratería)

Balance. En la década de los 90: 4.5 estrenos por año; en 2004, 8 estrenos; en 2005, 8 estrenos. En los dos años, 145 ganadores entre 1.096 participantes; \$7.838 millones de pesos (USD 3.3 millones de dólares).

Hasta la fecha se han aprobado 50 proyectos de largos y cortos susceptibles de recibir inversiones y donaciones. 5 largometrajes ya han recibido 1.842 millones. Se hace hincapié en las donaciones e inversiones realizadas.

Definición de *Estreno*: Primera exhibición pública en formato 35mm, en una sala de exhibición con cobro al público por derechos de ingreso. La participación en festivales, etc. queda excluida de esta definición.

Aunque no es una modalidad aparte como lo será después se establece que la participación para premios solo se relaciona con los Oscar, Goya y Ariel.

Estímulos por concurso. Modalidades.

Desarrollo de guiones. Deben presentar escaleta. Tema libre.

Producción de largometrajes. De producción o coproducción nacional, que no hayan iniciado rodaje; copia final en formato de 35mm subtitulada; mínimo 70 minutos. Sonido digital 5.1. Tema, género y formato de rodaje libres.

Posproducción de largometrajes. Una copia final en formato de 35mm subtitulada. Se debe haber concluido el rodaje, tener un primer corte de edición de la película y no haber llegado a copia final en 35 mm. Formato de rodaje, tema y género libres.

Realización Documentales. Que cumplan con los parámetros de calidad de emisión televisiva, de 52 minutos de duración. El master final debe ser en formato Betacam Digital, sistema NTSC. El tema y el formato de rodaje son libres.

Realización Cortometrajes. Que no hayan iniciado rodaje en el momento de presentarse a la convocatoria, duración mínima 7 minutos y máxima de 69 minutos. La película debe terminarse en cine o en formato Betacam Digital, sistema NTSC, que cumpla con los parámetros de calidad de emisión. El tema y el género son libres.

Formación de Públicos

- De carácter permanente
- De carácter ocasional
- A través de medios masivos de comunicación en cualquier soporte
- *Estimulos automáticos. Modalidades.*
 - Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional. Con duración mínima de 70 min., que ya tengan copia final en 35mm, para su estreno en el año 2006 en territorio nacional en salas de 35mm.
 - Participación Internacional

- *De películas en festivales y Premios.* Dirigida a participación de películas colombianas que hayan sido seleccionadas en los festivales determinados por CNACC para 2006: Sección oficial de Festivales A: Cannes, Berlín, San Sebastián, Venecia, Mar del Plata, Moscú, Locarno, Tokio. O en las secciones de Cannes: Una cierta Mirada, Quincena de realizadores, La semana de la crítica; Berlín, San Sebastián, Venecia y Mar del Plata. (Los estímulos son reembolsos)
- Premio por largometraje colombiano nominado oficialmente por la academia correspondiente de: GOYA, OSCAR, ARIEL . (El estímulo es directo)
- *De proyectos de largometraje en encuentros.* Proyectos seleccionados por entidades organizadoras de encuentros determinadas por CENACC. (Reembolsos)
- *En talleres de formación y asesoría de proyectos.* Proyectos seleccionados por entidades organizadoras de talleres de formación y asesores determinadas por CENACC (Estímulos son reembolsos).

2007

Propósitos y balances

Los realizadores, los críticos, las entidades académicas y el público atendieron el llamado de las convocatorias y desde 2004 más de 1.500 proyectos fueron presentados en las diferentes modalidades.

El balance de los proyectos ganadores en estos tres años se considera positivo. Se ha buscado equilibrio entre diferentes tipos de propuestas audiovisuales. El público ha acogido muchas de ellas (comparar con índices de asistencia), varias han tenido interesantes recorridos por muestras y festivales internacionales. Entre los proyectos favorecidos se ha contado tanto con realizadores con experiencia y trayectoria como con aquellos que están dando sus primeros pasos en el cine.

Las autoridades intentan el equilibrio entre un *cine de autor* -en el que prevalece el diálogo ético de las visiones de mundo y hace apuestas estéticas más arriesgadas- y un *cine de productor*, que se encamina a la alta calidad en la producción y a buenos resultados comerciales. Son los términos usados en la convocatoria general de este año.

También se preocupan este año en defender el equilibrio en la formación de los jurados evaluadores -expertos nacionales e internacionales- para “conjugar una visión que guarde distancia con nuestro medio, que permita ciertos niveles de objetividad y otra que nos acerque a nuestras realidades.” En el período considerado habrán pasado como jurados de las convocatorias más de 800 expertos. Estos expertos se cambian en cada convocatoria para que los proyectos que no resultan ganadores se puedan mejorar y presentarse de nuevo para ser objeto de evaluación de otras miradas. Se entiende que ‘con objetividad’ quieren decir cánones internacionales (de festivales, de mercados). Ojalá, se pudiera evaluar si estos equilibrios entre lo internacional y lo local, entre el cine de autor y el de productor se logran alcanzar.

Se ofrecen estímulos a 3 categorías de formación: 2 para formación de públicos (exhibición y apreciación) y, *entra por primera vez, la formación especializada* en el área cinematográfica.

El Fondo para el Desarrollo Cinematográfico ha entregado en este momento estímulos a 196 proyectos ganadores en las distintas modalidades. Los recursos entregados ascienden a \$12.016 millones de pesos (unos 5.2 millones de dólares). El importante incentivo tributario ha permitido la participación de la empresa privada en la financiación de 17 películas colombianas por un monto de \$3.658 millones.

Tenemos también la mayor cantidad de proyectos en desarrollo en nuestra historia: por lo menos 60 propuestas en etapas de desarrollo, rodaje y posproducción.

En el balance de los 3 primeros años se remarcan las *líneas centrales de la política pública cinematográfica* explícitas en las convocatorias:

- Para participantes con experiencia y jóvenes que comienzan;
- Equilibrar estímulos al cine de autor y al de productor;
- Jurados competentes;
- Participación internacional;
- Inversión privada.

Habría que ver las cifras que muestran la respuesta del público a algunas películas. Se explicita el tema de los jurados objeto de críticas por algunos del sector y comentado por Felipe Aljure.

Estímulos por concurso. Modalidades.

- Desarrollo de guiones
- Producción de largometrajes
- Posproducción de largometrajes
- Realización Documentales (características técnicas para emisión tv)
- Realización Cortometrajes (final en betacam; de 7 a 69 minutos.)
- Formación (Ya no es solo formación de públicos).
 - Exhibición de carácter permanente. Proyectos de exhibición que incluyan actividades con fines culturales y educativos, presentados por personas jurídicas sin ánimo de lucro *que contribuyan con la cuota para el desarrollo cinematográfico*. Se entiende por exhibición permanente la de 1 vez cada 8 días durante al menos 1 año.
 - Para la apreciación cinematográfica
 - Especializada para el sector cinematográfico. Por primera vez. Proyectos de diplomado o módulos de posgrado (120 horas) presentados por entidades colombianas académicas certificadas: guion, producción, promoción, nuevas tecnologías, artística y técnica.

Estímulos automáticos. Modalidades.

- Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional
- Participación Internacional
 - De películas en festivales y Premios
 - De proyectos de largometraje en encuentros
 - En talleres de formación y asesoría de proyectos

2008

Propósitos generales y balances

La siguiente afirmación de esta convocatoria expresa el propósito central de las políticas públicas en estos años: “El reto sigue siendo consolidar una cinematografía propia y sostenible en la que logremos películas de gran valor técnico y artístico, que continúen recibiendo reconocimientos nacionales o internacionales.”

El documental comienza a consolidarse como un género que ha tenido un importante desarrollo, que llega a algunas audiencias y que obtiene figuración internacional.

El hecho de que el cine colombiano haya sido invitado a la sección oficial ‘Todos los cines del mundo’ del Festival de Cannes de 2007, un espacio que identifica las cinematografías que emergen en el escenario internacional con propuestas innovadoras y de valor estético, es para las autoridades del cine prueba de que “la Ley de Cine y la apropiación que el sector ha ido haciendo de ella se han convertido en un mecanismo de utilidad para la producción y la promoción internacional.”

En el ámbito nacional, en 2007 se estrenaron 10 largometrajes de ficción en salas de cine superando a los últimos tres años en los que se estrenaron ocho películas anuales. La producción documental hizo presencia también en las salas de cine nacionales, con títulos como *El tigre de papel* y *El corazón*.

La modalidad *desarrollo de largometrajes* se vuelve a abrir y se otorgan estímulos adicionales a proyectos que fueron preseleccionados y que el Comité Evaluador consideró que requerían un apoyo en las actividades de Desarrollo de Largometraje.

No se convocó a ninguna modalidad de Formación.

Se continúa apoyando la salvaguardia del patrimonio audiovisual, a través de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano; se invierte en estrategias antipiratería y en el *Sistema de Información y Registro Cinematográfico*, Sirec. En informes de gestión deben estar los montos invertidos en estos rubros que según la ley deben corresponder al 30% del monto total de cada año.

Desde su creación hasta diciembre de 2007 el FDC ha entregado estímulos por valor de \$18.139 millones a 348 proyectos en todas las modalidades.

A través del mecanismo de estímulos tributarios para inversionistas y donantes contribuyentes del impuesto de la renta se han financiado parcialmente 25 proyectos que han recibido un monto de \$12.167 millones.

A través del Programa Ibermedia en 2008 se recibieron estímulos otorgados por CAACI, en Coproducción por 540 mil dólares, en Coproducción minoritaria 400 mil y en Desarrollo 35.000 dólares.

Nótese que todavía el formato de producción y el de exhibición son de 35mm.

En el 2008 se estrenaron 12 largos de ficción. *Perro come perro* de Carlos Moreno fue seleccionado en Sundance, y nominado en la categoría de Mejor película iberoamericana en los Premios Ariel.

En 2008, se expidieron también certificados de inversión o donación por 6.466 millones de pesos sobre inversiones hechas en 2007 y 2.032 millones de pesos sobre inversiones realizadas en este año.

Estímulos por concurso. Modalidades.

- Escritura de guión o investigación documental
 - Para largometraje de ficción
 - Investigación para largometraje documental
- Producción de largometrajes y Desarrollo de largometrajes
 - Producción de largometrajes. Para proyectos de largometraje para cine, de producción o coproducción nacional, para obtener una copia final en formato de 35mm, que no hayan iniciado rodaje antes del 2008. El formato de exhibición deberá ser 35mm, con sonido digital 5.1. El tema, el formato de rodaje y el género son libres (ficción, documental, animación).
 - Desarrollo de largometrajes

- Posproducción de largometrajes. Para proyectos nacionales (producción o coproducción), 70 min, para copia en 35 mm. Debe haber terminado rodaje y tener primer corte de edición. Formato rodaje, género y tema libres
- Realización Documentales. Para documentales de duración mínima 52 min., con calidad de emisión, master final en Betacam Digital, NTSC. Tema y formato rodaje libres
- Realización Cortometrajes. Proyectos de 7 a 69 minutos de duración, que no haya iniciado rodaje. Final en copia cine o en Betacam Digital NTSC, con calidad de emisión. Tema y género libres. (ficción, documental, animación)
- Estímulos Automáticos. Modalidades.
- Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional (\$1.186 millones). Largos de producción o coproducción nacional, 70 min, con copia final en 35 mm para su estreno en 2008, en salas de exhibición formato 35 mm. Para producción nacional: \$600 por cada espectador que asista a la exhibición durante los tres primeros meses después del estreno. Para coproducción es lo mismo pero en forma proporcional al porcentaje de la participación colombiana. El estímulo dado para promoción debe ser invertido en: pauta tv, prensa, radio, impresión afiches, copias en 35 mm del largo y el trailer.
- Participación Internacional (\$330 millones)
 - De películas en festivales y Premios. (pago facturas de: traducciones guion, material promocional, tiquetes)
 - De proyectos de largometraje en encuentros (Para concurso de productores)
 - En talleres de formación y asesoría de proyectos
 - En mercados cinematográficos (Por primera vez. Para productores de proyectos o de películas que participen en mercados internacionales).

2009

Propósitos generales y balance

"Después de diez años de creación de Proimágenes en Movimiento y de la Dirección de Cinematografía podemos decir que hoy existe un mayor acompañamiento a un sector que está en crecimiento y que podemos constatarlo en la mayor cantidad de realizaciones y en la calidad de nuestras películas que cada vez más son reconocidas en los eventos cinematográficos del mundo y que cada vez expresan más las complejidades de nuestra sociedad y la diversidad cultural de nuestro país."

Proimágenes en Movimiento *puso en marcha la Comisión Filmica Colombiana* con el acompañamiento a 3 rodajes internacionales importantes realizados en el país y con stand en el Marché du Film del Festival de Cannes.

El cine colombiano recibió la invitación en 2009 como huésped de honor en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara.

Se otorgaron estímulos de la Segunda Convocatoria 2009 del Programa Ibermedia: más de 500 mil dólares a propuestas cinematográficas colombianas y 9.600 euros a la preservación del patrimonio fílmico.

Para formación solo se convoca en la modalidad Formación Especializada en Cinematografía. Formación de públicos no volverá a convocarse hasta 2014.

Aunque en los discursos se valora sobre todo la participación internacional, las convocatorias estimulan la *Promoción Nacional de largometrajes* con algo más de mil millones de pesos. Sucede que desde el punto de vista publicitario da mejor imagen al cine que sea seleccionado en festivales que reconocer que en las salas el público no responde aunque se

promueva. Sería interesante hacer un seguimiento de los beneficiados del estímulo ‘promoción en el territorio nacional’ y ver cómo les fue en salas.

Estímulos por concurso. Modalidades.

- Escritura de guion o investigación documental
- Para largometraje de ficción.
 - Investigación para largometraje documental
 - Producción de largometrajes
- Producción de largometrajes
 - Producción de largometrajes para terminar en digital. La película debe llegar a copia final en formato Digital que cumpla con los parámetros para exhibición en salas de cine o en 35mm con sonido digital 5.1. Primera mención de lo digital video.
 - Posproducción de largometrajes
- Realización Documentales .(Todavía formatos tv)
- Realización Cortometrajes. (Todavía final en betacam o en cine)
- Formación especializada para el sector cinematográfico (diplomados y posgrados)

Estímulos automáticos. Modalidades.

- Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional. Largos de producción o coproducción nacional, 70 min, con copia final en 35 mm para su estreno en 2008, en salas de exhibición nacional formato 35 mm. Monto: 1.000 millones de pesos; 40 millones por proyecto. Para producción nacional: \$600 por cada espectador que asista a la exhibición durante los tres primeros meses después del estreno. Para coproducción es lo mismo pero en forma proporcional al porcentaje de la participación colombiana.
- Participación Internacional (\$300 millones)
 - De películas en festivales y Premios.
 - De proyectos de largometraje en encuentros.
 - En talleres de formación y asesoría de proyectos
 - En mercados cinematográficos.

2010

Propósitos generales y balance

Se reafirma la modalidad Producción de largometrajes *para terminar en digital*, con "el propósito de apoyar autores de obras cinematográficas que *deseen realizar largometrajes desde una perspectiva personal*; obras que por sus características narrativas y estéticas, por su interés artístico y cultural, están dirigidas a un *público específico*. Son bienvenidas las iniciativas que exploren la expresión audiovisual con efectividad en el manejo de los recursos." Así pues, se vincula lo digital con la libertad de exploración artística.

La Comisión Fílmica es un proyecto que busca vender nuestro país como escenario de rodajes y que lleva la cinematografía colombiana a los mercados internacionales.

Existe el hecho notorio del reconocimiento de algunas películas por los mejores festivales de cine.

La modalidad de Formación Especializada dobló el monto del estímulo y aumentó sus exigencias académicas.

En la categoría de escritura se sigue contemplando tanto la escritura de guion de largometraje de ficción como la investigación para largometraje documental.

Aparece por primera vez el género de animación dentro de las modalidades, para la realización de cortometrajes.

A través del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, FDC, entre 2004 y 2009, más de 630 proyectos cinematográficos han recibido unos 29 mil millones de pesos.

A través de los estímulos tributarios a inversionistas se han canalizado cerca de 42 mil millones de pesos que han financiado parcialmente a 58 proyectos.

Desde 2004 se han estrenado 60 largometrajes, para un promedio de diez estrenos anuales cuando cinco años antes de la Ley no se superaban los cuatro estrenos

El discurso de la ministra de Cultura afirma que en 5 años se ha producido cine colombiano en cantidad y de calidad. Y que eso lo ha llevado a las pantallas más exigentes del mundo. Que ya se puede comenzar a hablar de industria colombiana cinematográfica. Fijarse en que no se menciona jamás la problemática de la ausencia del público en las salas.

*Estímulos por **concurso**. Modalidades*

- Escritura de guion o investigación documental
- Producción de largometrajes
- Posproducción de largometrajes
- Realización Documentales. Hasta 60 millones por proyecto. Adicionalmente, los proyectos beneficiarios de esta modalidad recibirán un acompañamiento de un productor y un montajista experto nacional o internacional. Con esto se nota especial cuidado para este género.
- Realización Cortometrajes
 - De ficción o documental
 - De animación.
- Formación especializada para el sector cinematográfico. Dobló monto esta categoría, ahora 40 millones por proyecto que debe incluir la participación de al menos un (1) docente internacional y tener como mínimo 120 horas de duración. Serán presentados por entidades académicas colombianas certificadas por el Ministerio de Educación.

*Estímulos **automáticos**. Modalidades.*

- Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional. Dirigida a largometrajes de producción o coproducción nacional, cuya duración mínima sea de 70 minutos y que hayan concluido la etapa de posproducción hasta copia final en 35mm, para su estreno durante el año 2009 en salas de exhibición en formato de 35mm en el territorio nacional. Esta modalidad otorgará estímulos hasta de 160 millones de pesos (\$160'000.000) por proyecto, discriminados así: 80 millones mediante el reembolso del 50% sobre el valor de las facturas presentadas de los costos elegibles para esta modalidad; y 80 millones en estímulos por taquilla.
- Participación Internacional
 - De películas en festivales y Premios. Dirigida a la participación internacional de películas colombianas, producidas durante los años 2007, 2008 y 2009, que hayan sido seleccionadas en los festivales y premios cinematográficos elegidos por el

CNACC para el año 2010. La presente categoría otorgará estímulos hasta de diez millones de pesos (\$10'000.000) por proyecto mediante el reembolso hasta del 100% sobre el valor de las facturas presentadas. Se ofrecen estímulos hasta de cuarenta millones de pesos (\$40'000.000) por largometraje colombiano de ficción o documental nominado oficialmente por la academia de los Oscar en la categoría de mejor película extranjera. Y estímulos hasta de diez millones de pesos (\$10'000.000) por largometraje colombiano de ficción o documental nominado oficialmente por la academia de Goya o Ariel en la categoría de mejor película extranjera.

- De proyectos en encuentros. La presente modalidad otorgará estímulos hasta de tres millones de pesos (\$3'000.000) por proyecto, mediante el reembolso de hasta el 100% sobre el valor del ticket de la factura presentada.
- En talleres de formación y asesoría de proyectos. Dirigida a la participación internacional de personas naturales colombianas en talleres de formación y asesoría de proyectos elegidos por el CNACC para el año 2009. El estímulo se otorgará mediante el reembolso de hasta el 100% del costo del ticket aéreo (clase económica), por 2 millones por proyecto.
- En mercados cinematográficos. Dirigida a la participación internacional de productores con proyectos colombianos de largometraje o con películas de largometraje colombianas, en los mercados cinematográficos elegidos por el CNACC para el año 2009. El estímulo se otorgará mediante el reembolso de hasta el 50% sobre el valor de las facturas presentadas de los costos elegibles para esta categoría.

2011

A partir del 2011 se organiza la convocatoria en 4 modalidades básicas atendiendo a los géneros de Ficción, Documental y Animación y la de Formación. Dentro de ellas, las categorías correspondientes a largometrajes o cortometrajes, escrituras, realización, desarrollo, etc. Este año están, por primera vez, la modalidad de Animación independiente en ella misma, la categoría de Promoción y distribución del documental que habla de la importancia que ha ido adquiriendo este género y, en los automáticos, en participación internacional, la categoría de premios ahora es independiente.

Desde la Ley de Cine en 2004, el CNACC ha expresado como uno de sus objetivos la circulación del cine colombiano tanto en las salas de cine del país como en los escenarios internacionales. Para las autoridades del cine, “la creciente participación del cine colombiano a nivel internacional muestra el acierto de esta línea de promoción que es la Convocatoria de Estímulos Automáticos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico que ha acompañado a nuestras películas por talleres, mercados, encuentros y festivales de cine alrededor del mundo”.

Se le sigue apostando a esa forma de distribución equitativa de los recursos del FDC, a través del procedimiento participativo (las convocatorias) que se está revisando cada año. “Creemos firmemente en las convocatorias abiertas y democráticas y en una selección con la participación de jurados de gran trayectoria y experiencia. Somos conscientes de la gran responsabilidad que asumimos frente al sector y frente al país.” (Mariana Garcés)

La modalidad Formación mantuvo el monto y las exigencias del 2010.

La solicitud de formatos finales en digital no continúa en esta convocatoria.

Por otro lado, el CNACC, a propósito de la presentación de la modalidad de Animación que se ve fortalecida este año, insistió en que le interesa el desarrollo integral del cine. Aunque aquí se refiere a recoger la diversidad de géneros, es muy probablemente que este interés lleve al

Consejo a la creación del estímulo integral en la convocatoria del 2014. Un estímulo no bien recibido por el sector de cineastas y críticos.

Estímulos por concurso. Modalidades.

Ficción

- Escritura de guion
- Desarrollo y Producción de largometrajes. Dirigida a proyectos de largometraje para cine, de producción o coproducción nacional, copia final en 35mm, que no hayan iniciado rodaje antes del 2008. El formato de exhibición deberá ser 35mm, con sonido digital 5.1.
- Posproducción de largometrajes. Para proyectos nacionales (producción o coproducción), 70 min, para copia en 35 mm. Debe haber terminado rodaje y tener primer corte de edición. Formato rodaje, género y tema libres.
- Realización Cortometrajes. De 7 a 69 minutos de duración. Final en copia cine o en Betacam Digital NTSC, con calidad de emisión. Tema y género libres. Esta característica es común a casi todas las categorías en casi todas las convocatorias. Excepciones: guion para género comedia (2017) y cortometrajes que sean relatos regionales (2016)
- Documental
- Escritura proyecto
- Realización largometrajes
- Realización documentales 52 min.
- Realización cortometrajes
- Promoción y distribución documentales. Categoría por primera vez. La estimación por este género ha crecido en las convocatorias porque los documentales realizados han tenido buen desempeño a nivel internacional y han obtenido espacios en la exhibición de salas comerciales.
- Animación
- Desarrollo largometraje
- Producción largometrajes
- Realización cortometrajes
- Formación
- Formación especializada para el sector cinematográfico

Estímulos Automáticos. Modalidades.

- Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional. Estímulos hasta de doscientos millones de pesos (\$200'000.000) por proyecto, discriminados así: Un primer pago de hasta ciento veinte millones de pesos (\$120'000.000) por proyecto, mediante el reembolso del 50% sobre el valor de las facturas o cuentas de cobro; un segundo pago de hasta ochenta millones de pesos (\$80'000.000) por proyecto que es un estímulo por taquilla para las producciones o coproducciones colombianas de largometraje. Mediante el desembolso de hasta dos mil pesos (\$2.000) por cada espectador de la película en el territorio nacional, en el periodo comprendido entre la fecha del estreno y hasta un máximo de tres (3) meses después.
- Participación Internacional.
 - De películas en festivales
 - De películas en premios cinematográficos

- De proyectos de largometraje en desarrollo de encuentros
- En mercados cinematográficos internacionales
- En talleres de formación y asesoría de proyectos

Aviso oficial en la convocatoria de estímulos automáticos: “El CNACC , teniendo en cuenta criterios tales como el impacto que las producciones colombianas puedan tener en los festivales y eventos cinematográficos, la divulgación y visibilidad de las películas colombianas y sus posibilidades de distribución y comercialización a nivel internacional, ha determinado la lista de eventos (festivales, premios, encuentros, talleres y mercados) para el año 2011, incluyendo aquellos sugeridos por el sector y que cumplieron los criterios anteriormente señalados. Esta lista es definitiva e inmodificable para el año 2011. Si usted considera que existe algún evento que se deba incluir en este listado, el CNACC evaluará su pertinencia para incluirlo en esta modalidad a partir del año 2012.” Esta información se mantendrá año a año.

Balance hecho en el 2012: en el 2011, 18 películas colombianas estrenadas en salas de cine recibieron aproximadamente tres millones de espectadores. 60 títulos colombianos fueron seleccionados en reconocidos festivales internacionales. Se otorgaron estímulos económicos no reembolsables a más de 200 proyectos. “Esto refleja el impulso que la Ley de Cine le ha dado al sector. El FDC ha entregado estímulos por 50.600 millones de pesos desde su puesta en marcha en el año 2003.”

2012

Interesado por el desarrollo integral de la industria del cine, el CNACC , como organismo de representación del sector y de orientación de la política pública, tomará en el 2012, “iniciativas con miras a aumentar la participación en las regiones, utilizando las nuevas tecnologías.” Sin embargo en la revisión de las modalidades no se concreta, durante 2012, este propósito. Se hará tímidamente en el 2013 cuando se incluye en la categoría de producción de largometrajes de ficción el plus que tiene que universidades o instituciones regionales avalen los proyectos. Pero en este año, sí se comienzan a solicitar copias digitales. En este año ya hay un 30 o 40% de salas digitalizadas.

Sin embargo, la categoría de largos con final en digital se justifica en la necesidad de que exploren la expresión audiovisual con efectividad en el manejo de recursos y de que haya nuevos talentos que desde una perspectiva personal renueven la narrativa y la estética. Es curioso que en el marco de referencia conceptual de las autoridades del cine colombiano, los cambios tecnológicos (lo digital) están ligados a las innovaciones de lenguaje y narrativa cinematográficos.

Los proyectos beneficiarios de escritura recibirán, a partir de este año y en adelante, una tutoría de escritura de guión con un experto nacional o internacional a través de un laboratorio de trabajo entre guionistas y tutores y seguimientos por internet.

Tanto en la categoría 1 de producción de largometrajes como en la categoría 2, finalización digital, se pide el uso de tecnologías digitales aunque se siguen permitiendo las copias en 35 mm y la libertad en el formato de rodaje: copia final en 35 mm. con sonido digital 5.1 o un master DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives).

Se sigue pensando en este año que la categoría de largos con final en digital se justifica por la necesidad de exploración de la expresión audiovisual, de manejo eficiente de recursos y de que haya “nuevos talentos que desde una perspectiva personal renueven la narrativa y la estética.”

En realización de cortometrajes se establece que la obra debe terminarse en cine o en formato HD CAM que cumpla con los parámetros de calidad de exhibición o emisión. Estas condiciones le dan al cortometraje el destino de la pantalla de una sala de cine o la de un televisor. Hay que preguntarse por el destino de todos estos cortos beneficiados en cada

convocatoria. No es probable que las programaciones de televisión acepten duraciones tan variadas (de 7 a 69 min.) No sabemos cuántos de estos cortos han alimentado los minutos previos a la exhibición de las películas extranjeras en las salas de exhibición. Tal vez ninguno, según declaración de Claudia Triana en entrevista para este trabajo.

La evaluación de los cortos, por lo que significan en cantidad y por el papel que el CNACC les ha asignado en el proceso (espacio de profesionalización y oportunidad para hacer cine arte, innovación) es una labor que la evaluación de todo el proceso necesita. El 5 de marzo de 2017 la presidencia expidió el decreto 554 por el cual se ajustan referencias y contenidos relacionados con la elección de miembros del CNACC y la reglamentación para los cortometrajes que pueden ser exhibidos en salas de cine. Este decreto y los términos de la convocatoria permanente que se estableció a partir de enero de 2018 están disponibles.

De los 220 millones ofrecidos para promoción y distribución de documentales solo se dieron 40 millones. Bajó drásticamente el número de proyectos.

Se podría averiguar cuál fue la participación regional en esta convocatoria. El estímulo de taquilla para la modalidad Promoción de estrenos nacionales subió a 2.000 pesos por espectador en el tope de la participación colombiana en la película. Sería interesante saber cómo les fue y les va a las películas con el estímulo por taquilla.

En cuanto a formación, se explorarán nuevas formas de apoyo a la profesionalización del sector, a través de alianzas como el actual convenio con Colfuturo.

Estímulos por concurso

Ficción

- Escritura de guion para largometraje
- Producción de largometrajes.
 - Categoría 1 Producción de largometrajes. Dirigida a proyectos de largometraje de ficción, de producción o coproducción nacional, que no hayan iniciado rodaje al momento de presentar el proyecto a la convocatoria. La película debe llegar a copia final en 35 mm con sonido digital 5.1. o master DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives).
 - Categoría 2. Finalización en digital. Idem.
- Posproducción de largometrajes. Dirigida a proyectos de largometraje de ficción, de producción o coproducción nacional, cuya duración mínima sea de 70 minutos, para obtener una copia final en formato de 35 mm. Al momento de presentarse a la convocatoria, se debe haber concluido el rodaje, tener un primer corte de edición de la película y no haber llegado a copia final en 35 mm. El formato de rodaje y el tema son libres.
- Realización Cortometrajes. Dirigida a proyectos de realización de cortometrajes de ficción, de producción o coproducción nacional que no hayan iniciado rodaje. El tema y el formato de rodaje son libres. La obra debe terminarse en cine o en formato HD CAM que cumpla con los parámetros de calidad de exhibición o emisión. Ver atrás la problemática de los cortometrajes. (\$400 millones, hasta 50 millones por proyecto)

Documental

- Escritura proyecto largometraje. Para proyectos de documental de largometraje, que se encuentren en proceso de investigación, con el objetivo de desarrollar el tratamiento y la estructura narrativa y realizar un teaser de tres (3) minutos aproximadamente. El tema es libre. Los proyectos beneficiarios recibirán una tutoría de escritura a cargo de un experto nacional o internacional: un laboratorio de trabajo entre documentalistas y tutores durante 5 días, en donde ocurren reuniones generales y particulares. Posterior a la tutoría presencial se

realiza un seguimiento vía correo electrónico por parte de los tutores de cada proyecto. La tutoría es obligatoria, con independencia de la trayectoria o experiencia del autor.

- Realización largometrajes. Dirigida a proyectos de largometraje documental, de producción o coproducción nacional, que no hayan iniciado rodaje al momento de presentar el proyecto a la convocatoria. La película debe terminarse en formato DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives). El tema y el formato de rodaje son libres. Se liberaron en esta convocatoria del destino televisión.
- Realización cortometrajes. Los términos son idénticos a los de ficción.
- Promoción y distribución documentales. Dirigida a proyectos de distribución y exhibición de documentales de producción o coproducción nacional. Son bienvenidas propuestas que exploren formas de distribución y exhibición de documentales en distintas ventanas. Sólo podrán participar aquellas propuestas que incluyan documentales cuya fecha de realización sea del año 2009 o superior.

Animación

- Desarrollo largometraje. Dirigida a proyectos de desarrollo de largometrajes de animación, de producción o coproducción nacional. El tema y la técnica de animación son libres. Se entiende por proyecto de desarrollo de largometraje de animación el conjunto de actividades previas a la preproducción de una obra cinematográfica: la reescritura del guión literario, el diseño de todos los personajes, fondos, objetos y en general del universo visual de la película. La realización del *storyboard* y de un *teaser* de tres (3) minutos de duración aproximadamente. La elaboración del presupuesto total del largometraje, del plan de financiación, la búsqueda de recursos y la formulación del plan de distribución y recuperación del proyecto.
- Producción largometrajes. Dirigida a proyectos de largometrajes de animación de producción o coproducción nacional, que hayan terminado etapa de desarrollo y que no hayan iniciado rodaje. La película debe llegar a copia final en 35 mm con sonido digital 5.1. o master DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiative). El tema y la técnica de animación son libres.
- Realización cortometrajes. Dirigida a proyectos de realización de cortometrajes de animación, de producción o coproducción nacional que no hayan iniciado rodaje al momento de presentarse a la convocatoria, cuya duración sea entre 7 y 69 minutos. La película debe terminarse en cine o en formato Hdcam que cumpla con los parámetros de calidad de exhibición o emisión. El tema y la técnica de animación son libres

Formación

Formación especializada. Idénticas las condiciones de convocatorias anteriores.

Estímulos automáticos. Modalidades.

- En cuanto a los estímulos automáticos, la convocatoria destaca la presencia de películas en los festivales de Sundance y Berlín. “El desarrollo integral de nuestra naciente industria ha sido una permanente preocupación del CNACC cuyo objetivo no es sólo que se mantenga el nivel de producción de largometrajes de ficción sino que hace apuestas importantes por la realización de documentales y cortometrajes y por mejorar los procesos de distribución de nuestras películas.” Se insiste en la presentación de la convocatoria en que “La creciente participación del cine colombiano a nivel internacional muestra el acierto de esta línea de promoción que es la Convocatoria de Estímulos automáticos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico que ha acompañado a nuestras películas por talleres, mercados, encuentros y festivales de cine alrededor del mundo.”
- Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional

- Participación Internacional
 - De películas en festivales
 - De películas en premios cinematográficos. Esta categoría se vuelve independiente.
 - De proyectos de largometraje en desarrollo de encuentros
 - En mercados cinematográficos internacionales
 - En talleres de formación y asesoría de proyectos. Primera vez en esta convocatoria.

2013

Propósitos generales

No se elaboró discurso este año pero sí hay cambios. Uno importante es la adición de la categoría 2, para coproducción nacional, en producción de largometrajes: proyectos que no tengan participación mayoritaria.

Para la categoría 3 de producción de largometrajes se pide: proyectos que exploren alternativas de producción o proyectos cuyas características artísticas permitan una plena realización, con economía de recursos; o que exploren la expresión audiovisual, renovando la narrativa y la estética; o - esta es la más 'extraña', proyectos, entre otras opciones, que estén avalados por universidades o entidades regionales.

Se ampliaron los propósitos de Promoción y exhibición de documentales buscando que los documentales no sólo se muestren en las ventanas tradicionales de exhibición. Se buscan propuestas de distribución a través de nuevas plataformas, “que busquen cautivar nuevos públicos en concordancia con los nuevos hábitos de consumo”, que promuevan paquetes de películas documentales para llegar a diferentes públicos mediante negociaciones con televisiones, colegios, universidades, entre otras ideas. “Buscamos apoyar propuestas de distribución que pretendan perdurar en el tiempo.”

La modalidad de Estímulos **Automáticos**, Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional, tuvo modificación. Este estímulo ha tenido dos opciones: a. Desembolso por facturas. b. Desembolso por espectador. Ahora el productor concursante deberá escoger una de las dos opciones de acuerdo con su película y con su proyecto de promoción.

Estímulos por concurso. Modalidades.

Ficción

- Escritura de guion para largometraje. Dirigida a proyectos de escritura de guión para largometrajes de ficción presentados por personas naturales colombianas. El tema es libre.
- Producción de largometrajes.

Categoría 1.

Dirigida a proyectos de largometraje de ficción, de producción o coproducción nacional, que no hayan iniciado rodaje. La película debe llegar a copia final en 35 mm con sonido digital 5.1. o master DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives). El tema y el formato de rodaje son libres. (\$4.900 millones; hasta \$700 millones por proyecto.)

Categoría 2. Coproducción minoritaria

Dirigida a proyectos de largometraje de ficción de coproducción nacional (en adelante la película o el proyecto) donde la empresa productora colombiana no tenga la mayor participación económica dentro del proyecto respecto a sus socios coproductores extranjeros. La participación económica mínima del proyecto debe ser del 20% de acuerdo a los porcentajes establecidos en la Ley 397 de 1997 o del 10% para coproducciones realizadas bajo el Acuerdo

Iberoamericano de Coproducción. La participación artística y técnica deberá corresponder a los decretos 358 de 2000 y 255 de 2013. No deben haber terminado rodaje al momento de presentarse a la convocatoria. La película debe llegar a copia final en 35 mm con sonido digital 5.1. o master DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives). El tema y el formato de rodaje son libres. (\$400 millones para entregar; máximo estímulo por \$200 millones)

Producción de largometrajes. Categoría 3.

Dirigida a proyectos de largometraje de ficción de producción o coproducción nacional (en adelante la película o el proyecto), que no hayan iniciado rodaje al momento de presentarse a la convocatoria. La película debe llegar a copia final en 35 mm con sonido digital 5.1. o master DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives). (\$700 millones; por proyecto hasta 350 millones)

Esta categoría está dirigida a proyectos con una o varias de las siguientes características:

- Proyectos que exploren alternativas de producción.
- Proyectos cuyas características artísticas permitan una plena realización, con economía de recursos.
- Propuestas que exploren la expresión audiovisual, renovando la narrativa y la estética.
- Propuestas *apoyadas por universidades o entidades regionales.*

Posproducción de largometrajes

Dirigida a proyectos de largometraje de ficción de producción o coproducción nacional, que no hayan iniciado rodaje al momento de presentarse a la convocatoria. La película debe llegar a copia final en 35 mm con sonido digital 5.1. o master DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives). El tema y el formato de rodaje son libres.

Realización Cortometrajes

Dirigida a proyectos de realización de cortometrajes de ficción, de producción o coproducción nacional que no hayan iniciado rodaje al momento de presentarse a la convocatoria, cuya duración sea entre 7 y 69 minutos. El tema y el formato de rodaje son libres. La obra debe terminarse en cine o en formato HDCam que cumpla con los parámetros de calidad de emisión.

Documental

- Escritura proyecto largometraje.

Dirigida a la escritura de proyectos de documental de largometraje, que se encuentren en proceso de investigación al momento de presentarse a la convocatoria, con el objetivo de desarrollar el tratamiento y la estructura narrativa y realizar un teaser de tres (3) minutos aproximadamente. El tema es libre

- Realización largometrajes

Dirigida a proyectos de largometraje documental, de producción o coproducción nacional, que no hayan iniciado rodaje al momento de presentar el proyecto a la convocatoria.

- Realización cortometrajes

Dirigida a proyectos de realización de documentales de cortometraje, de producción o coproducción nacional que no hayan iniciado rodaje al momento de presentarse en la convocatoria, cuya duración sea entre 7 y 69 minutos. *La obra debe terminarse en cine o en formato Hdcam que cumpla con los parámetros de calidad de exhibición o emisión.* El tema y el formato de rodaje son libres.

- Promoción y distribución documentales

Dirigida a proyectos de distribución de documentales colombianos. El proyecto deberá contener mínimo cuatro (4) títulos y su realización debe ser del año 2010 o superior. *Son bienvenidas propuestas que exploren formas de distribución y exhibición de documentales en distintas ventanas.* Sólo podrán participar aquellas propuestas que incluyan documentales cuya fecha de realización sea del año 2009 o superior.

Animación

- Desarrollo largometrajes
 - Dirigida a proyectos de desarrollo de largometrajes de animación, de producción o coproducción nacional. El tema y la técnica de animación son libres. Se entiende por proyecto de desarrollo de largometraje de animación el conjunto de actividades previas a la preproducción de una obra cinematográfica.
- Producción largometrajes
 - Dirigida a proyectos de largometrajes de animación de producción o coproducción nacional, que hayan terminado etapa de desarrollo y que no hayan iniciado rodaje al momento de presentar el Proyecto a la convocatoria.
- Realización cortometrajes
 - Dirigida a proyectos de realización de cortometrajes de animación, de producción o coproducción nacional que no hayan iniciado rodaje al momento de presentarse a la convocatoria, cuya duración sea entre 7 y 69 minutos. La película debe terminarse en cine o en formato Hdcam que cumpla con los parámetros de calidad de exhibición o emisión. El tema y la técnica de animación son libres.

Formación

- Formación especializada para el sector cinematográfico

Diplomado o módulo de posgrado de instituciones acreditadas. Un profesor internacional. 120 horas de duración. 1 año para llevarlo acabo.

Estímulos automáticos

- Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional. Modalidad modificada

Este estímulo tiene dos opciones: a. Desembolso por facturas. b. Desembolso por espectador. El productor concursante deberá escoger una de las dos opciones de acuerdo con su película y su proyecto de promoción. Por facturas: hasta setenta millones de pesos (\$70.000.000) mediante el desembolso del 100% del valor de las facturas de los costos elegibles. Cada película podrá obtener máximo tres (3) estímulos de participación en festivales en un término de dos (2) años. Por espectador: Hasta doscientos veinte millones de pesos (\$220.000.000), mediante el desembolso de hasta dos mil doscientos pesos (\$2.200) por cada espectador de la película en el territorio nacional, en el periodo comprendido entre la fecha del estreno y hasta un máximo de tres (3) meses después del mismo. (\$2.520.000.000 casi el doble en relación con 2012)
- Participación Internacional
 - De películas en festivales.

Dirigida a la participación internacional de películas colombianas, producidas durante los años 2012 y 2013, que hayan sido seleccionadas en los festivales elegidos por el CNACC para el año 2013. El estímulo se otorgará mediante el reembolso del 100% del valor de las facturas presentadas de los costos elegibles para esta categoría. Adicionalmente el CNACC aceptará la participación de películas nacionales invitadas a las siguientes muestras especializadas donde Colombia es país invitado para el año 2013: Festival de cine de Guanajuato, México - Documenta Madrid/Cineteca, España - Festival de cine latino de Vancouver, Canadá. Para el caso específico de las películas que participen en estas muestras no

se tendrá en cuenta el año de producción. 15 millones para la participación de largos ficción o documental, en los festivales de primera. Para los demás, hasta 7.5 millones.

- De películas en premios cinematográficos. Esta categoría se vuelve independiente.
Estímulos hasta de ochenta millones de pesos (\$80'000.000) por proyecto nominado al OSCAR (2 pagos de 40 millones, el segundo cuando la peli es nominada oficialmente), y 15 millones al GOYA o al ARIEL, mediante el reembolso del 100% del valor de las facturas presentadas de los costos elegibles: materiales promocionales, traducciones, subtítulo, pauta, copias película, multicopiado diferentes formatos, tiquetes (director, pto, actores ppales) transporte copias, alojamiento, relacionista público (solo para el OSCAR).
- De proyectos de largometraje en desarrollo de encuentros
El estímulo hasta de 5 millones se otorgará mediante el reembolso del 100% del valor de las facturas presentadas de los costos elegibles para esta categoría.
- En mercados cinematográficos internacionales
- La presente categoría otorgará estímulos hasta de cuatro millones de pesos (\$4'000.000) por proyecto, mediante el reembolso del 100% del valor de las facturas presentadas de los costos elegibles, que se enuncian a continuación: tiquetes, alojamiento, inscripción.
- En talleres de formación y asesoría de proyectos. Primera vez en esta convocatoria.
Estímulos hasta de cinco millones de pesos (\$5'000.000) por proyecto, mediante el reembolso del 100% del valor de las facturas presentadas de los costos elegibles que se enuncian a continuación y que deben estar incluidos en el presupuesto: tiquetes, alojamiento, inscripción.

El CNACC tiene en cuenta criterios tales como el impacto que las producciones colombianas puedan tener en los festivales y eventos cinematográficos, la divulgación y visibilidad de las películas colombianas y sus posibilidades de distribución y comercialización a nivel internacional. Así determina la lista de eventos (festivales, premios, encuentros, mercados y talleres) para cada año de convocatoria, incluyendo aquellos sugeridos por el sector y que cumplieron los criterios anteriormente señalados.

2014

Esta convocatoria tiene grandes cambios. El más notorio y controvertido: nace el **Estímulo Integral a la Producción y Promoción de Películas**. El objetivo del estímulo es propender por la calidad del diseño de todas las etapas de la producción, desde el desarrollo hasta el estreno en salas de cine a nivel nacional y la promoción de la película en eventos internacionales, permitiendo que el productor realice una planeación global e integral desde el diseño del proyecto.

También se replantea la modalidad Producción de largometrajes en tres categorías: 1. Primera película de director y productor; 2. Producción Mayoritaria Colombiana; 3. Coproducción Minoritaria Colombiana. De cualquier manera, se priorizan los proyectos cuyas características artísticas y técnicas son mayoritariamente colombianas y cuyos valores enfatizan aspectos de la cultura y la vida nacional. En las categorías 1 y 2 sólo podrán participar personas jurídicas que tengan el carácter de empresas cinematográficas colombianas.

Se reduce notablemente el número de proyectos de ficción seleccionados porque se reducen los montos asignados a las categorías de ficción. \$3.250.000.000 para toda la modalidad Ficción, es decir, 1.650 millones menos que en el 2013.

A la Formación especializada para el sector cinematográfico se suma de nuevo la Formación de públicos a través de festivales de cine, para proyectos que desarrollen actividades de

formación de públicos y exhibición de películas colombianas en el territorio nacional y que estén presentados por festivales de cine que tengan al menos una sección de exhibición de obras cinematográficas colombianas, sin importar su formato, duración y/o temática, y que realicen de actividades de formación. Formación aumenta en 230 millones sus estímulos en relación con el 2013: 200 para la formación de profesionales (6 beneficiados) y 350 para la del público (10 beneficiados).

Dos películas se benefician de los 3.800 millones de pesos del Estímulo Integral: Pájaros de Verano y Buenaventura Mon Amour. Esta última cambiará su nombre por Somos Calentura.

Las nuevas categorías de coproducción en la Producción de largos de ficción tal vez responden a la necesidad de buscar coproducciones para hacer un proyecto.

No se hace ningún balance en esta convocatoria.

Estímulos por concurso. Modalidades

Ficción

El monto máximo total destinado para esta modalidad es de \$3.250'000.000, distribuidos de la siguiente manera: - Escritura de guión para largometraje \$300'000.000; - Producción de largometrajes: Primera película de productor y director: \$700'000.000; Producción mayoritaria colombiana: \$1.400'000.000; Coproducción minoritaria colombiana: \$400'000.000. Posproducción de largometrajes \$150'000.000. Realización de cortometrajes \$300'000.000.

- Escritura de guion para largometraje.

\$ 300.000.000, hasta 20 millones por proyecto. Presentados 465 proyectos; beneficiados 16. Los proyectos beneficiados recibirán una **tutoría** de escritura de guión con un experto nacional o internacional: un laboratorio de trabajo entre guionistas y tutores. Este trabajo es presencial y se desarrolla durante cinco días. Posterior a la tutoría se realizará un seguimiento vía correo electrónico por parte de los tutores de cada proyecto con su respectivo autor. La tutoría es obligatoria.

- Producción de largometrajes

Se priorizarán los proyectos cuyas características artísticas y técnicas sean mayoritariamente colombianas y cuyos valores enfaticen aspectos de la cultura y la vida nacional. En las categorías 1 y 2 sólo podrán participar personas jurídicas que tengan el carácter de empresas cinematográficas colombianas.

- Categoría 1. Primera película de productor y director

Dirigida a proyectos de largometraje de ficción de producción o coproducción nacional (en adelante, el proyecto o la película) para la realización de la primera película del director y del productor. No debe haber iniciado rodaje al momento de presentar el proyecto a la convocatoria. La película debe finalizar en formato 35 mm con sonido digital 5.1. o master DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives). Un único estímulo de 700 millones. El estímulo se entregará así: 50 millones para etapa de Desarrollo; 500 millones para pre y producción y 150 millones para posproducción. El tema y el formato de rodaje son libres. Se presentaron 55 proyectos y se benefició 1.

- Categoría 2. Producción mayoritariamente colombiana

Dirigida a proyectos de largometraje de ficción de producción o coproducción nacional. No debe haber iniciado rodaje al momento de presentar el proyecto a la convocatoria. La película debe finalizar en formato 35 mm con sonido digital 5.1. o master DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives). Estímulos por 1.400.000.000 hasta 700 millones por proyecto. Se presentaron 59 proyectos y se premiaron 3.

- Categoría 3. Coproducción minoritaria colombiana.

Dirigida a proyectos de largometraje de ficción de coproducción nacional donde la empresa productora colombiana no tenga la mayor participación económica dentro del proyecto respecto a sus socios coproductores extranjeros. La película debe finalizar en 35 mm con sonido digital 5.1. o master DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives). El tema y el formato de rodaje son libres. Estímulos por 400 millones, hasta 200 millones por proyecto. Se presentaron 13 proyectos y se beneficiaron 2.

La participación económica mínima nacional no debe ser inferior al veinte por ciento (20%) de acuerdo con los porcentajes establecidos en la Ley 397 de 1997. Para las obras cinematográficas realizadas dentro del marco del Acuerdo Iberoamericano de Coproducción Cinematográfica, deberán cumplir con lo previsto en las leyes 155 de 1994 y 1262 de 2008, así como con aquellas normas que las reglamenten, adicionen, modifiquen o sustituyan.

- Posproducción de largometrajes

Dirigida a proyectos de largometraje de ficción para cine, de producción o coproducción nacional, cuya duración mínima sea de 70 minutos, para obtener una copia final en formato de 35 mm o master DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives). Aunque la convocatoria previó un único estímulo de 150 millones, se premiaron 3 proyectos, por valor de 450 millones, de 18 que se presentaron. Al momento de presentarse a la convocatoria, se debe haber concluido el rodaje, tener un primer corte de edición de la película y no haber llegado a copia final en 35 mm ni en master DCP. El formato de rodaje y el tema son libres.

- Realización Cortometrajes

Dirigida a proyectos de producción o coproducción nacional que no hayan iniciado rodaje al momento de presentarse a la convocatoria, cuya duración sea entre 7 y 69 minutos. El tema y el formato de rodaje son libres. La obra debe terminarse en cine o en formato HDCam que cumpla con los parámetros de calidad de emisión. Esta categoría ofreció 300 millones de pesos, hasta 50 millones por proyecto. Se presentaron 282 proyectos y se beneficiaron 6.

Estímulo integral para la producción y la promoción.

El objetivo del estímulo es propender por la calidad del diseño de todas las etapas de la producción, desde el desarrollo hasta el estreno en salas de cine a nivel nacional y la promoción de la película en eventos internacionales, permitiendo que el productor realice una planeación global e integral desde el diseño del proyecto. La película debe finalizar en **formato** 35 mm con sonido digital 5.1. o master DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives) y deber ser promocionada y exhibida con los recursos de estímulo.

Se aceptarán proyectos de animación, ficción o documental. El tema, el enfoque y el formato de la película son libres.

Esta convocatoria está dirigida a proyectos cinematográficos nacionales de producción o coproducción presentados por personas jurídicas que tengan el carácter de empresas cinematográficas colombianas y que no hayan iniciado rodaje.

Los recursos de este estímulo deberán cubrir todas las etapas de la película, incluyendo el desarrollo, la preproducción, producción, posproducción, promoción, participación Internacional en: encuentros, festivales, talleres, mercados y premios cinematográficos, sin tener que postularse nuevamente a la convocatoria. Son \$3.800.000.000, hasta 1.900 millones por proyecto.

El director del proyecto deberá acreditar experiencia en dirección de al menos un (1) largometraje estrenado en Colombia. Asimismo quien sea el productor o quien asuma alguno de los siguientes cargos: productor ejecutivo, productor general, productor delegado ó gerente de producción, deberá acreditar experiencia en estos cargos, en al menos dos (2) largometrajes estrenados en Colombia.

Documental (\$1.470.000.000)

- Escritura proyecto largometraje
Dirigida a la escritura de proyectos de documental de largometraje, que se encuentren en proceso de investigación al momento de presentarse a la convocatoria, con el objetivo de desarrollar el tratamiento y la estructura narrativa y realizar un teaser de tres (3) minutos aproximadamente. El tema es libre. \$160.000.000, hasta 20 millones por proyecto. Se presentaron 108 proyectos y se beneficiaron 8. Los proyectos beneficiarios recibirán una tutoría de escritura a cargo de un experto nacional o internacional: un laboratorio de trabajo entre documentalistas y tutores, en donde ocurren reuniones generales y particulares. La tutoría es obligatoria, con independencia de la trayectoria o experiencia del autor.
- Realización largometraje
Dirigida a proyectos de largometraje documental, de producción o coproducción nacional, que no hayan iniciado rodaje al momento de presentar el proyecto a la convocatoria. Hay para ello \$600.000.000, hasta 300 millones por proyecto, discriminados así: 250 millones para Preproducción y producción; 50 millones para posproducción. La película debe terminarse en formato DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives). El tema y el formato de rodaje son libres. De los 21 proyectos aceptados, se beneficiaron 2.
- Realización cortometrajes
Dirigida a proyectos de realización de documentales de cortometraje, de producción o coproducción nacional que no hayan iniciado rodaje. La obra debe terminarse en cine o en formato Hdcam que cumpla con los parámetros de calidad de exhibición o emisión. El tema y el formato de rodaje son libres. Destinados \$550.000.000, hasta 50 millones por proyecto. De 56 proyectos presentados se beneficiaron 5.
- Promoción y distribución de documentales
Bajó el monto en 60 millones pero parece más claro su propósito. Dirigida a proyectos de distribución de documentales colombianos. El proyecto deberá contener mínimo cuatro (4) títulos y su realización debe ser del año 2010 o superior. Son bienvenidas propuestas que exploren formas de distribución y exhibición de documentales en distintas ventanas. Sólo podrán participar aquellas propuestas que incluyan documentales cuya fecha de realización sea del año 2009 o superior. \$160.000.000, hasta 40 millones por proyecto. El estímulo es reembolso del 100% de costos de realización del proyecto de distribución. Se presentaron 3 proyectos y se benefició 1. “Son bienvenidas también las propuestas de distribución a través de nuevas plataformas; que busquen cautivar nuevos públicos en concordancia con los nuevos hábitos de consumo; que promuevan paquetes de películas documentales para llegar a diferentes públicos mediante negociaciones con televisiones, colegios, universidades, entre otras ideas. Buscamos apoyar propuestas de distribución que pretendan perdurar en el tiempo.”

Animación

- Desarrollo largometraje
Dirigida a proyectos de desarrollo de largometrajes de animación, de producción o coproducción nacional. El tema y la técnica de animación son libres. Se entiende por proyecto de desarrollo de largometraje de animación el conjunto de actividades previas a la preproducción de una obra cinematográfica, tales como: la reescritura del guión literario, el diseño de todos los personajes, fondos, objetos y en general del universo visual de la película. La realización del storyboard y de un teaser de 3 minutos de duración aproximadamente, la elaboración del presupuesto total del largometraje, del plan de financiación, la búsqueda de recursos y la formulación del plan de distribución y recuperación del proyecto. Para esta categoría, \$240.000.000, hasta 80 millones por proyecto. Se presentaron 15 proyectos y se beneficiaron 4.
- Producción largometrajes
Dirigida a proyectos de largometrajes de animación de producción o coproducción nacional, que hayan terminado etapa de desarrollo y que no hayan iniciado rodaje. El único estímulo

previsto es de \$850.000.000, discriminado así: para la preproducción y la producción \$705 millones; para posproducción hasta 145 millones. La película debe llegar a copia final en 35 mm con sonido digital 5.1. o master DCP (Digital Cinema Package) que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiative). El tema y la técnica de animación son libres. No se presentó ningún proyecto.

- **Realización cortometrajes**

Dirigida a proyectos de realización de cortometrajes de animación, de producción o coproducción nacional que no hayan iniciado rodaje. \$240.000.000, hasta 60 millones por proyecto. Se presentaron 32 proyectos y se beneficiaron 5. La película debe terminarse en cine o en formato Hdcam que cumpla con los parámetros de calidad de exhibición o emisión. El tema y la técnica de animación son libres.

Formación

- **Formación especializada para el sector cinematográfico**

Dirigida a proyectos de diplomado o módulos de postgrado, en diferentes áreas del sector cinematográfico, presentados por entidades académicas colombianas certificadas por el Ministerio de Educación. \$250 millones para proyectos de hasta 50 millones. El estímulo será entregado directamente a la entidad académica, para cubrir el setenta por ciento (70%) del costo de la matrícula de los becarios colombianos aceptados en el programa. Presentados 14 proyectos y beneficiados 6. El proyecto debe incluir la participación de al menos un (1) docente internacional, debe tener como mínimo 120 horas de duración.

- **Formación de públicos a través de Festivales de Cine**

Proyectos que desarrollen actividades de formación de públicos y exhibición de películas colombianas en el territorio nacional. Dirigido a proyectos presentados por festivales de cine que tengan al menos una sección de exhibición de obras cinematográficas colombianas, sin importar su formato, duración y/o temática. \$300 millones, hasta 30 millones por proyecto. De los 31 proyectos presentados se beneficiaron 10. El estímulo se otorgará mediante el desembolso del 100% del valor de las facturas y/o cuentas de cobro de los costos para la realización del proyecto.

Estímulos Automáticos. Modalidades.

- **Promoción de largometrajes para su estreno en territorio nacional (\$2.000.000.000)**

Dirigida a largometrajes de producción o coproducción nacional que hayan concluido la etapa de posproducción, para su estreno durante el año 2014 en salas de exhibición en formato de 35mm y/o digital, que cumpla con los estándares de exhibición en salas de cine, en el territorio nacional. El productor concursante deberá escoger una de las dos opciones de acuerdo con su película y su proyecto de promoción: por facturas: hasta setenta millones de pesos (\$70.000.000) mediante el desembolso del 100% del valor de las facturas de los costos elegibles; por espectador, hasta doscientos veinte millones de pesos (\$220.000.000), mediante el desembolso de hasta dos mil doscientos pesos (\$2.200) por cada espectador de la película en el territorio nacional, en el periodo comprendido entre la fecha del estreno y hasta un máximo de tres (3) meses después del mismo.

- **Participación Internacional (\$700.000.000)**

- **De películas en festivales**

Dirigida a la participación internacional de películas colombianas (cortos y largometrajes), producidas durante los años 2013 y 2014, que hayan sido seleccionadas en los festivales elegidos por el CNACC para el año 2014. El estímulo será hasta de 15 millones por proyecto así: Colombia, hasta cinco millones de pesos (\$5.000.000); América, hasta siete millones de pesos (\$7.000.000); Europa, hasta diez millones de pesos (\$10.000.000); Asia y/o Oceanía, hasta quince millones de pesos (\$15.000.000).

- **De películas en premios cinematográficos**

Dirigida a la participación internacional de películas colombianas (largo y cortometraje), que sean nominadas a los premios cinematográficos elegidos por el CNACC para el año 2014. El estímulo será el 100% del valor de las facturas

presentadas de los costos elegibles para esta categoría. Estímulos hasta de ochenta millones de pesos (\$80'000.000) por proyecto nominado al OSCAR.

- De proyectos de largometraje en desarrollo de encuentros
Dirigida a la participación internacional de proyectos colombianos en desarrollo, que hayan sido seleccionados por las entidades organizadoras de encuentros elegidos por el CNACC para el año 2014. El estímulo hasta de 5 millones se otorgará mediante reembolso del 100% del valor de las facturas presentadas.
- En mercados cinematográficos internacionales
Dirigida a la participación internacional de productores con proyectos colombianos en desarrollo o con películas colombianas en los mercados cinematográficos elegidos por el CNACC para el año 2014. Estímulos hasta de cuatro millones de pesos (\$4'000.000) por proyecto, mediante el reembolso del 100% del valor de las facturas presentadas de los costos elegibles, que se enuncian a continuación: tiquetes, alojamiento, inscripción.
- En talleres de formación y asesoría de proyectos
Dirigida a la participación internacional de personas naturales colombianas en talleres de formación y asesoría de proyectos elegidos por el CNACC para el año 2014. No se aceptarán participaciones en diplomados. Estímulos hasta de cinco millones de pesos (\$5'000.000) por proyecto, mediante el reembolso del 100% del valor de las facturas presentadas.

2015

Reconfiguración de la categoría Ficción. En producción de largometrajes, se establece de nuevo la modalidad de ópera prima.

Primera película de director: \$700'000.000; Producción mayoritaria colombiana: \$2.100'000.000; Coproducción minoritaria colombiana: \$400'000.000; Posproducción de largometrajes \$450'000.000; Realización de cortometrajes \$360'000.000.

Segundo año de la categoría Estímulo Integral. Mismos términos y mismas condiciones.

Las convocatorias ya no tienen discursos de presentación ni balances.

Ficción

Dirigida de manera general para proyectos de ficción de personas naturales colombianas mayores de dieciocho (18) años o personas jurídicas que sean empresas cinematográficas colombianas. Sin embargo, en cada modalidad pueden establecerse restricciones especiales de participación.

Los temas son libres. El monto máximo total destinado para esta modalidad es de cuatro mil trescientos treinta millones de pesos (\$4.330'000.000).

Se priorizarán, en las categorías 1 y 2 de producción de largometrajes, los proyectos cuyas características artísticas y técnicas sean mayoritariamente colombianas y cuyos valores enfatizan aspectos de la cultura y la vida nacional. Resonancias del espíritu de la Ley 814 de 2003.

- Escritura de guión para largometraje. \$360'000.000, 18 proyectos beneficiados.
Dirigida a proyectos en etapa de escritura de guion para largometraje de ficción presentados por personas naturales colombianas. Se entiende por proyecto de escritura de guion, el conjunto de actividades conducentes a la reescritura de un guion cinematográfico secuenciado y dialogado. El lenguaje utilizado en la propuesta debe corresponder al lenguaje cinematográfico y de narración audiovisual.
- Producción de largometrajes:
 - Categoría 1. Primera película de director: \$1.400.000.000, 2 beneficiados
 - Categoría 2. Producción mayoritaria colombiana: \$2.100'000.000, 3 beneficiados Criterios de evaluación para las categorías 1 y 2:

Artísticos, técnicos y conceptuales: se evaluarán la originalidad de la historia y su estructura narrativa, así como la nota del director. Se tendrán en cuenta los avances de la producción en cuanto a reparto y equipo técnico.

Económicos: Se evaluará la solidez y coherencia del presupuesto del proyecto, el plan de financiación y de recuperación (factibilidad y preinversión). Se valorará la capacidad para desarrollar, producir y posproducir la película hasta copia final en formato digital que cumpla con los parámetros de exhibición en salas de cine.

Todas las etapas en 3 años: quince (15) meses para desarrollo, nueve (9) meses para preproducción y rodaje y doce (12) meses para posproducción.

Coproducción minoritaria colombiana: \$400'000.000, 2 beneficiados

Dirigida a proyectos de largometraje de ficción de coproducción nacional (en adelante la película o el proyecto) donde la empresa productora colombiana no tenga la mayor participación económica dentro del proyecto (no menos del 20% de acuerdo a los porcentajes establecidos en la Ley 397 de 1997) respecto a sus socios coproductores extranjeros. Para las obras cinematográficas realizadas dentro del marco del Acuerdo Iberoamericano de Coproducción Cinematográfica, deberán cumplir con lo previsto en las leyes 155 de 1994 y 1262 de 2008; la participación artística y técnica deberá corresponder a los decretos 358 de 2000 y 255 de 2013. No deben haber terminado rodaje al momento de presentarse a la convocatoria. La película debe finalizar en master DCP (Digital Cinema Package) con sonido digital 5.1 que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives). El tema y el formato de rodaje son libres. El 50% del estímulo otorgado deberá ser invertido en Colombia y/o en honorarios de personal colombiano. Si la película es hablada en idioma diferente al castellano, deberá contar con copia subtitulada para estreno en Colombia.

- Posproducción de largometrajes \$520'000.000, 4 beneficiados
- Realización de cortometrajes \$470.000.000, 8 proyectos beneficiados

Estímulo Integral

\$3.800.000.000 y 2 proyectos: Niña Errante, de Diafragma Fábrica de Películas, y Doble, de Proyectil SAS.

Como el estímulo es integral (todas las etapas), los proyectos no podrán participar en ninguna otra modalidad de las convocatorias.

Documental

Esta convocatoria está dirigida a proyectos de documental de personas naturales colombianas mayores de dieciocho (18) años o personas jurídicas que sean empresas cinematográficas colombianas. Sin embargo, en cada modalidad pueden establecerse restricciones especiales de participación.

Los temas son libres.

El monto máximo total destinado para esta modalidad es de mil cien millones de pesos (\$1.100'000.000), distribuidos de la siguiente manera (los montos asignados son superiores a los presupuestados):

- Escritura de proyecto: \$200'000.000, 10 beneficiados
- Realización de cortometrajes: \$411.670.000, 7 beneficiados
- Realización de largometrajes: \$750.000.000, 3 beneficiados
- Circulación de documentales: \$80'000.000, 1 beneficiado

Animación

Dirigida a proyectos de animación de personas naturales colombianas mayores de dieciocho (18) años o personas jurídicas que sean empresas cinematográficas colombianas. Los temas son libres

El monto máximo total destinado para esta modalidad es de mil seiscientos sesenta millones de pesos (\$1.660'000.000), distribuidos de la siguiente manera:

- Desarrollo de largometrajes: \$240'000.000, beneficiarios 3 proyectos
- Producción de largometrajes: \$1.000'000.000, 1 beneficiario
- Realización de cortometrajes: \$542'000.000 entregados, 8 beneficiarios
- FORMACION
- Formación en festivales de cine \$330.000.000, 18 proyectos
- Formación especializada \$149.265.600, 3 proyectos de diplomado en universidades.

Estímulo Automáticos. Modalidades

- Promoción de largos en territorio nacional
32 proyectos beneficiados. De ellos, 4 son de Dago García.
- Participación internacional
 - Películas en festivales. 61 estímulos
 - Premios cinematográficos. 1. El abrazo de la serpiente en Cannes.
 - Encuentros. 47 estímulos
 - Mercados. 46 estímulos
 - Talleres. 87 estímulos

2016

El Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía -CNACC-, a través de su Secretaría Técnica, el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica - Proimágenes Colombia, presentó en el 56 Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias – FICCI-, la Convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico –FDC- para el año 2016. \$14.590 millones de pesos serán entregados a través de las diferentes convocatorias de los Estímulos por Concurso.

“184 estrenos de películas y más de 27 millones de espectadores evidencian el crecimiento del cine colombiano en los últimos años, el cual en buena parte se apoya y crece gracias a las diferentes modalidades de la Convocatoria del FDC y los estímulos que esta entrega.”

Se establecen varias nuevas modalidades: Circulación, Relatos regionales y, en escritura de guiones, se apuesta a escritura de guión de género -comedia. Hasta este momento la libertad de escribir y realizar cualquier tema o género había sido total.

Con la solicitud abierta de un género – comedia- en esta convocatoria se ve un cambio en la postura oficial, en el sentido de que busca fortalecer líneas que estén más cerca del público.

La determinación de que haya la nueva categoría Relatos regionales tiene, por lo menos, el buen sentido de ser una respuesta oficial a la solicitud de las regiones expresada en el Encuentro Nacional de Cinematografía de 2014.

Ficción

- Escritura de guion para largometraje. \$420 millones, 20 beneficiados
- Escritura de guión para largometraje de género - comedia. \$42 millones, 2 beneficiados
- Producción de largometrajes
 - Primera película de director colombiano. \$2.100 millones, 3 beneficiados
 - Segunda película de director colombiano. \$2.205 millones. 3 beneficiados.

- Coproducción minoritaria colombiana. \$600 millones, 3 beneficiados.
- Posproducción de largometrajes
- Realización de cortometrajes. \$600 millones, 10 beneficiados.

Estímulo Integral

- Estímulo Integral a la Producción y Promoción de Películas dirigida a proyectos de largometraje de producción o coproducción nacional, de animación, ficción o documental, que no hayan iniciado rodaje al momento de presentar el proyecto a la convocatoria. La película debe ser promocionada y exhibida con los recursos del estímulo dentro de los tres años siguientes a la firma del contrato que legaliza el estímulo. \$3.800 millones, 2 beneficiados: *Para matar a un amigo*, Quinto Color SAS y *Litigante*, Evidencia films y producciones Ltda.
- CIRCULACION
- Muestras de Cine Colombiano en el Exterior, dirigida a proyectos de circulación que se realicen fuera del territorio nacional y que tengan mínimo siete títulos colombianos sin importar su duración y temática. \$15 millones, 1 beneficiado (París-Barcelona)
- Circulación Alternativa, enfocada en proyectos de circulación de producciones colombianas en ventanas de exhibición que busquen cautivar nuevos públicos de acuerdo con los nuevos hábitos de consumo. Los proyectos deberán contener mínimo quince títulos de largometrajes y/o cortometrajes colombianos, de cualquier género y tema, así como de distintas épocas. Cuenta con 2 estímulos de \$120 millones de pesos cada uno. \$240 millones, 2 beneficiados.
- RELATOS REGIONALES
- Realización de cortometrajes. \$748.770.000, 25 beneficiados. (presentados 111 proyectos)
- DOCUMENTAL
- Desarrollo de proyecto. \$300 millones, 10 beneficiados
- Realización de cortometrajes. \$420 millones, 17 beneficiados.
- Realización de largometrajes. \$787.500.000, 3 beneficiados.
- ANIMACION
- Realización cortometrajes. \$560 millones, 8 beneficiados.
- Desarrollo de largometrajes. \$252 millones, 3 beneficiados.
- Producción de largometraje. \$ 1.000 millones, 1 beneficiado.

Formación

- Formación a través de festivales de cine (públicos)
- Formación especializada cinematográfica. Diplomados y módulos posgrados.. \$282.084.000, 6 beneficiados.

2017

- Para el 2017, el CNACC presenta una nueva modalidad para apoyar proyectos de **investigación** cinematográfica. De igual forma, da continuidad a la modalidad de Realización de cortometrajes: relatos regionales, con la cual espera dinamizar la producción cinematográfica en los departamentos y distritos que cuenten con Consejo Departamental y Distrital de Cinematografía. Apoya también al eje destinado a la circulación de obras cinematográficas colombianas a través de tres modalidades: Muestras de cine colombiano en el exterior, Circulación alternativa y Distribución de largometrajes colombiano. “Con ello busca poner a rodar nuestro cine en diferentes espacios, así como a apoyar la distribución en salas.”

También hay apoyos a la promoción de largometrajes en salas así como la participación de películas y proyectos en desarrollo en festivales, encuentros, mercados, talleres y premios cinematográficos.

Se entregarán **\$21.601** millones de pesos en las siguientes modalidades:

Estímulos por Concurso

Ficción

- Escritura de guion. Dirigida a proyectos en etapa de escritura de guion para largometraje de ficción con tema libre. 395 millones, 17 beneficiarios.
- Escritura de Guion para largometraje de **género**. Dirigida a proyectos en etapa de escritura de guion para largometraje de ficción cuyo género sea **comedia**. 81 millones, 3 beneficiarios
- Realización de Cortometrajes. Dirigida a proyectos de realización de cortometrajes de ficción, de producción o coproducción nacional. 480 millones, 8 beneficiarios.
- Producción de largometrajes
 - Primera película de director. Dirigida a proyectos de largometraje de ficción para la realización de la primera película de un director colombiano \$2.400 millones, 3 beneficiarios
 - Segunda película de director en adelante. Dirigida a proyectos de largometraje de ficción cuyo director colombiano haya dirigido y estrenado al menos un largometraje en salas de cine. \$2.700 millones, 3 beneficiarios
- Coproducciones minoritarias. Dirigida a proyectos de largometraje de ficción donde la participación económica colombiana sea menor a la participación extranjera. \$400 millones, 2 beneficiarios
- Posproducción de largometrajes. Dirigida a proyectos de largometraje de ficción, cuya duración mínima sea de 70 minutos. Deben haber concluido el rodaje. \$315 millones, 2 beneficiarios.
- DOCUMENTAL
- Desarrollo de Proyecto Documental. Dirigida a proyectos de documental de largometraje que se encuentren en proceso de escritura e investigación. \$329.400.000, 14 beneficiarios
- Realización de largometrajes. Dirigida a proyectos de largometraje de producción o coproducción nacional cuya duración sea de 52 minutos o de 70 minutos. \$1.181.250.000, 6 beneficiarios
- Realización de Cortometrajes. Dirigida a proyectos de producción o coproducción nacional cuya duración sea de 7 minutos o de 26 minutos exclusivamente. \$ 510 millones, 9 beneficiarios
- Posproducción de largometrajes documental (**nueva**). Dirigida a proyectos de largometraje de documental de producción o coproducción nacional, con duración mínima de 70 minutos. Que no tengan copia final digital. \$240 millones, 3 beneficiarios.
- ANIMACIÓN
- Desarrollo de Largometrajes. Dirigida a proyectos de desarrollo de largometrajes de animación de producción o coproducción nacional. \$336 millones, 4 beneficiarios
- Producción Largometrajes. Dirigida a proyectos de largometraje de animación de producción o coproducción, deben haber terminado la etapa de desarrollo. \$1.300 millones, 1 beneficiario.
- Realización Cortometrajes. Dirigida a proyectos de realización de cortometrajes de producción o coproducción nacional, cuya duración sea entre 7 y 30 minutos.
- Cortometraje Infantil. Dirigida a proyectos de realización de cortometrajes de producción o coproducción nacional, cuya duración sea de 7 minutos. Nueva modalidad.

Formación

- Formación a través de festivales de cine. Dirigida a proyectos de formación a través de festivales de cine en el territorio nacional. \$400 millones, 16 beneficiarios.
- Formación especializada para el sector cinematográfico. Dirigida a proyectos de diplomado, presentados por instituciones académicas. \$384.111.079, 8 beneficiarios.

Circulación

- Circulación alternativa. Dirigida a proyectos de circulación de obras cinematográficas colombianas en ventanas de exhibición alternativas. \$240 millones, 2 beneficiarios.
- Muestras de cine colombiano en el exterior. Dirigida a proyectos de circulación de obras cinematográficas colombianas en muestras de cine. \$60 millones, 3 beneficiarios.

Estímulo Integral

Destinado a propender por la calidad del diseño de todas las etapas de la producción, desde el desarrollo hasta el estreno. \$2.500 millones, 1 beneficiario: Lavaperros de 64A Films

Relatos Regionales

Destinado a dinamizar la producción cinematográfica en los departamentos y distritos que tienen Consejos regionales de Cinematografía. \$749.990.000, 25 beneficiarios

Investigación

Dirigida a proyectos de investigación en cinematografía que se encuentren en desarrollo o en una fase de investigación. \$100 millones, 2 beneficiarios

Estímulos Automáticos

- Películas en Festivales. Dirigida a la participación de películas colombianas, producidas durante los años 2016 y 2017 seleccionadas en festivales.
- Premios Cinematográficos. Dirigida a la participación internacional de películas colombianas que sean nominadas a premios cinematográficos.
- Proyectos en Encuentros Dirigida a la participación de proyectos en desarrollo, seleccionados por las entidades organizadoras elegidos por el CNACC.
- Mercados Cinematográficos Dirigida a la participación internacional de productores colombianos beneficiarios del FDC en mercados Cinematográficos.
- Talleres de Formación y Asesoría de Proyectos Dirigida a la participación de personas naturales colombianas en talleres de formación y asesoría para el año 2017.
- Promoción de largometrajes Dirigida al apoyo en la etapa de promoción de largometrajes de producción o coproducción nacional.
- Estímulo al desempeño en taquilla Dirigido a apoyar el desempeño en taquilla de películas que superen los 80.000 espectadores en su estreno.
- Estímulo a la Distribución Dirigida a proyectos de distribución de largometrajes, cuyo estreno en salas sea durante el año 2017.

2018

Esta convocatoria reúne los cambios en cuanto modalidades, que vienen dándose desde el 2014 y que, de manera resumida son: **estímulo integral**, replanteado en 1.300 millones menos; **circulación de películas** e **investigación** como categorías importantes e independientes, lo mismo que el agregado de **posproducción** al grupo **documental** hecho en el 2017 que ratifica la importancia de este género para las actuales políticas cinematográficas.; **relatos regionales** – realización de cortos- como respuesta al reclamo de las regiones en el 2016; la **animación** revalorada también a lo largo de estos años, se enriquece, en 2017, con el **cortometraje infantil**. En cuanto la **Ficción**, se abre en 2016 la escritura de guión de largometraje para **género** y se decide que este género sea comedia, tal vez debido al fácil éxito de las comedias de los fines de año producidas por Dago García y otros. Para la escritura más libre de guión, los estímulos serán diferentes según la experiencia del guionista pero, en todo caso, deberán aceptar la orientación de un tutor como se estableció años atrás. En lo que parece ser una clasificación estable, por un buen tiempo, quedan 2 categorías de producción de largometrajes: **ópera prima** y **película de director con mínimo una película estrenada** (ambas pueden ser producciones o

coproducciones mayoritarias con directores colombianos). La **coproducción minoritaria** adquiere mayor dimensión al extenderse a la ficción, el documental y la animación y ser una modalidad independiente.

La formación especializada se amplía de universidades a asociaciones y secretarías locales de cultura y pierde un poco la especificidad pues ahora se aceptan temas **afines** a la cinematografía.

La gran novedad es la categoría Producción de cortometrajes transmedia, resultado de un proceso de acuerdos con el Ministerio de Tecnologías de la Información y la Comunicación, la ANTV y la Cámara de Comercio de Bogotá para actualizar las nuevas tecnologías y ventanas de lo audiovisual.

Sobre el movimiento de montos de los estímulos y número de proyectos y montos específicos se juntará la información en otro documento.

Ficción

Escritura de guion para largometraje

Dirigida a proyectos en etapa de escritura de guion para largometraje de ficción. El tema es libre. Cada concursante (persona natural colombiana) podrá postular un proyecto. Se entiende por proyecto de escritura de guion, el conjunto de actividades conducentes a la re-escritura de un guion cinematográfico secuenciado y dialogado. El proyecto debe expresarse en lenguaje cinematográfico y de narración audiovisual.

El monto total es de cuatrocientos dos millones de pesos (\$402.000.000), entregando estímulos de la siguiente manera: de \$23 millones para guionistas sin largometraje estrenado en Colombia; de \$40 millones para guionistas con mínimo un largometraje estrenado en Colombia.

Adicionalmente, los proyectos beneficiarios recibirán una tutoría de escritura de guion con un experto. Esta consiste en un laboratorio de trabajo entre guionistas y tutores, con reuniones generales y particulares. El trabajo es presencial y se desarrolla durante aproximadamente cinco días. Posteriormente se realizará un seguimiento vía correo electrónico por parte de los tutores con el guionista hasta por un máximo de seis (6) meses.

Criterios de evaluación. Se evaluará el cumplimiento de los parámetros descriptivos planteados en los **requisitos** de esta modalidad, así como la originalidad de la historia, la estructura dramática, la técnica narrativa, el lenguaje audiovisual, la **propuesta de género (¿?)**, coherencia y solidez de los personajes.

Escritura de Guion para Largometraje de Género

Dirigida a proyectos en etapa de escritura de guion para largometraje de ficción cuyo género sea **comedia**.

El monto total es de cincuenta y cuatro millones de pesos (\$54.000.000), con estímulos de veintisiete millones de pesos (\$27.000.000) por proyecto.

Demás condiciones como en la primera categoría.

Realización De Cortometrajes

Dirigida a proyectos de realización de cortometrajes de ficción, de producción o coproducción nacional que no hayan iniciado rodaje al momento de presentarse a la convocatoria, cuya duración sea entre 7 y 14 minutos. El tema y el formato de rodaje son libres. El formato de entrega debe ser **DCP** (Digital Cinema Package) estándar DCI (Digital Cinema Initiatives).

El monto total destinado es de cuatrocientos veinte millones de pesos (\$420.000.000), con estímulos de sesenta millones de pesos (\$60.000.000) por proyecto. Adicionalmente, los proyectos beneficiarios recibirán asesoría en escritura de guion, producción y distribución.

En esta modalidad pueden participar productores personas naturales colombianas o personas. Los directores de los proyectos, y codirectores en caso de haberlos, deben ser de nacionalidad colombiana.

Esta modalidad está vinculada con el tema de exhibición en salas de cine antes de películas extranjeras, con la convocatoria permanente de cortometrajes y el banco de proyectos.

Posproducción de Largometrajes

Dirigida a proyectos de largometraje de ficción de producción o coproducción nacional, cuya duración mínima sea de 70 minutos. Deben haber concluido el rodaje al momento de presentarse a esta convocatoria, tener un corte de edición de la película y no haber llegado a DCP. El formato de rodaje y el tema son libres.

Las películas objeto de este estímulo deberán tener un porcentaje mínimo de nacionalidad colombiana del 80%. Los directores de los proyectos, y codirectores en caso de haberlos, deben ser de nacionalidad colombiana.

El monto total destinado es de cuatrocientos setenta y dos millones quinientos mil pesos (\$472.500.000), con estímulos de ciento cincuenta y siete millones quinientos mil pesos (\$157.500.000) por proyecto. Sólo podrán participar productores, personas jurídicas que sean empresas cinematográficas colombianas.

Producción de Largometrajes

Dirigida a la realización de proyectos de largometraje de ficción, en dos distintas categorías. Monto total \$5,400,000,000.

- Categoría 1. Primera película de director colombiano
Dirigida a proyectos de largometraje de ficción para la realización de la primera película de un director colombiano. No debe haber iniciado rodaje al momento de presentar el proyecto a la convocatoria. El tema y el formato de rodaje son libres.
En caso de haber codirección, el codirector debe ser de nacionalidad colombiana.
El monto total destinado es de dos mil setecientos millones de pesos (\$2.700.000.000), con estímulos de novecientos millones de pesos (\$900.000.000) por proyecto.
Los beneficiarios contarán con un máximo de quince (15) meses para concluir la etapa de desarrollo. **Etapas de preproducción y producción:** \$685.000.000 hasta la finalización del rodaje. **Etapas de posproducción.** Ciento cincuenta y ocho millones de pesos (\$158.000.000) para las actividades de posproducción. Los beneficiarios contarán con un máximo de doce (12) meses para concluir la etapa de posproducción.
- Categoría 2: Segunda Película en adelante de director colombiano
Dirigida a proyectos de largometraje de ficción de producción o coproducción nacional, cuyo director colombiano haya dirigido y estrenado al menos un largometraje en salas de cine en el país o fuera de él. No debe haber iniciado rodaje al momento de presentar el proyecto a la convocatoria. El tema y el formato de rodaje son libres.
En la etapa de desarrollo: Cincuenta y siete millones de pesos (\$57.000.000) mediante el desembolso del 100% de las facturas de los costos elegibles propios de esta etapa y que deben estar incluidos en el presupuesto. Los beneficiarios contarán con un máximo de quince (15) meses para concluir la etapa de desarrollo en la cual deberán elaborar y concretar el plan de financiación y certificar al menos el ochenta por ciento (80%) del mismo para las etapas de preproducción y producción con todos los contratos que aseguren los recursos correspondientes. **Etapas de preproducción y producción:** \$685.000.000. Los beneficiarios contarán con un máximo de **nueve (9) meses** para concluir las etapas de preproducción y producción. **Etapas de posproducción.** \$158.000.000. Los beneficiarios contarán con un máximo de doce (12) meses para concluir la etapa de posproducción.
Sólo podrán participar productores, personas jurídicas que sean empresas cinematográficas colombianas.

Animación

Desarrollo de Largometrajes

Dirigida a proyectos de desarrollo de largometrajes de animación de producción o coproducción nacional. \$252,000,000. El tema y la técnica de animación son libres. La reescritura del guion literario, el diseño de los personajes principales, escenarios y objetos principales y la realización del storyboard y de un teaser de un (1) minuto de duración.

El monto total es de doscientos cincuenta y dos millones de pesos (\$252.000.000), con estímulos de ochenta y cuatro millones de pesos (\$84.000.000) por proyecto. El director, y en caso de haber codirección el codirector, debe ser de nacionalidad colombiana

Producción Largometrajes

Dirigida a proyectos de largometraje de animación de producción o coproducción, deben haber terminado la etapa de desarrollo y no haber iniciado rodaje al momento de presentar el proyecto a la convocatoria. El tema y la técnica de animación son libres.

Un único estímulo de \$1,300,000,000. El 50% deberá ser invertido en Colombia y/o en honorarios de personal colombiano. El estímulo será discriminado así: etapa de preproducción y producción \$1'060.000.000, hasta la finalización del rodaje; etapa de posproducción, \$240.000.000 para las actividades de posproducción.

Solo podrán participar productores, personas jurídicas que sean empresas cinematográficas colombianas. El director, y en caso de haber codirección el codirector, debe ser de nacionalidad colombiana.

Realización de Cortometrajes

Dirigida a proyectos de realización de cortometrajes de producción o coproducción nacional, cuya duración sea entre 7 y 14 minutos. \$490,000,000, con estímulos de setenta millones de pesos.

El tema y la técnica de animación son libres. El formato de entrega debe ser DCP (Digital Cinema Package) estándar DCI (Digital Cinema Initiatives).

Adicionalmente, los proyectos beneficiarios recibirán asesoría en escritura de guion, producción y distribución. Pueden participar productores, personas naturales colombianas o personas jurídicas que sean empresas cinematográficas colombianas.

Cortometraje Infantil Animación

Dirigida a proyectos de realización de cortometrajes de animación, de producción o coproducción nacional, cuya duración sea de 7 minutos y su temática sea dirigida al público infantil. La técnica de animación es libre. El formato de entrega debe ser DCP (Digital Cinema Package) estándar DCI (Digital Cinema Initiatives).

El monto total destinado es \$140.000.000, con estímulos de setenta millones de pesos (\$70.000.000) por proyecto. Adicionalmente, los proyectos beneficiarios recibirán asesoría en escritura de guion, producción y distribución. Podrán participar productores, personas naturales colombianas o personas jurídicas que sean empresas cinematográficas colombianas.

Documental

Desarrollo de Proyecto Documental

Dirigida a proyectos de documental de largometraje que se encuentren en proceso de escritura e investigación al momento de presentarse a la convocatoria, con el objetivo de desarrollar el tratamiento y la estructura narrativa y realizar un teaser de tres (3) minutos aproximadamente. El tema es libre.

El monto total destinado para esta modalidad es de trescientos treinta millones de pesos (\$30'000.000) por proyecto.

Adicionalmente, los proyectos beneficiarios recibirán una **tutoría** de escritura a cargo de un experto nacional o internacional. Esta consiste en un laboratorio de trabajo entre

documentalistas y tutores, en donde ocurren reuniones generales y particulares. La tutoría es obligatoria.

Solo podrán concursar personas naturales colombianas.

Realización de Largometrajes

Dirigida a proyectos de largometraje documental de producción o coproducción nacional cuya duración sea **de 52 minutos o de 70 minutos**. La película debe llegar a DCP (Digital Cinema Package) con sonido digital 5.1 que cumpla el estándar DCI (Digital Cinema Initiatives). El tema y el formato de rodaje son libres. El director de la película debe ser colombiano.

El monto total destinado para esta modalidad es de \$787'500.000. En esta modalidad pueden concursar productores colombianos, personas jurídicas que sean empresas cinematográficas colombianas.

Realización De Cortometrajes

Dirigida a proyectos de realización de documentales de cortometraje, de producción o coproducción nacional cuya duración sea de 7 a 14 minutos exclusivamente. El formato de entrega debe ser DCP (Digital Cinema Package) estándar DCI (Digital Cinema Initiatives). El tema y el formato de rodaje son libres.

Los directores de los proyectos deben ser de nacionalidad colombiana.

El monto total destinado para esta modalidad es de \$420'000.000 con estímulos de sesenta millones de pesos (\$60.000.000) por proyecto. Adicionalmente, los proyectos beneficiarios recibirán asesoría en escritura y producción.

En esta modalidad pueden concursar productores personas naturales colombianas o personas jurídicas que sean empresas cinematográficas colombianas.

Posproducción de Largometrajes de Documental (Primera vez)

Dirigida a proyectos de largometraje de documental de producción o coproducción nacional, cuya duración mínima sea de 70 minutos. Deben tener un corte de edición de la película y no haber llegado a DCP. El formato de rodaje y el tema son libres. El director debe ser colombiano.

Las películas objeto de este estímulo deberán tener un porcentaje mínimo de nacionalidad colombiana del 80% de acuerdo al decreto 1080 de 2015. Esto se verificará contra la resolución de producto nacional. Los directores de los proyectos, y codirectores en caso de haberlos, deben ser de nacionalidad colombiana.

El monto total destinado es de \$160.000.000, con estímulos de \$80.000.000 por proyecto.

Sólo podrán participar productores personas jurídicas que sean empresas cinematográficas colombianas.

Formación

Formación a través de festivales de cine

Dirigida a proyectos de formación a través de festivales de cine en el territorio nacional a realizarse en el 2018. Deben contemplar al menos una (1) sección de exhibición de obras cinematográficas colombianas, sin importar su formato, duración y/o temática, y que realicen actividades de formación en torno al cine colombiano.

El monto total destinado para esta modalidad es \$400.000.000, con estímulos de hasta veinticinco millones de pesos (\$25.000.000) por proyecto.

El estímulo se otorgará mediante el desembolso del 100% del valor de las facturas y/o cuentas de cobro de los costos para la realización del proyecto, consignados en el presupuesto presentado.

Podrán participar personas jurídicas organizadoras de festivales de cine que: (a) se encuentren registrada

Formación Especializada para el sector cinematográfico

Dirigida a proyectos de diplomado, presentados por instituciones académicas colombianas reconocidas por el Ministerio de Educación, las Secretarías de Educación y agremiaciones y/o asociaciones vinculadas al sector cinematográfico, legalmente constituidas y registradas en el Sistema de Información y Registro Cinematográfico (SIREC).

Las áreas de estudio de estos diplomados deben ser **afines** al sector cinematográfico.

El proyecto debe tener como mínimo 120 horas de duración y deberá terminarse máximo un año después de la firma del contrato que legaliza el estímulo. El proyecto debe incluir la participación de al menos un (1) docente internacional, no residente en Colombia, con experiencia probada en el oficio cuya participación en horas no sea inferior a 40 horas. Igualmente debe incluir componentes de práctica con acceso a equipos profesionales.

El monto total destinado es \$300.000.000, otorgando estímulos hasta de cincuenta millones de pesos (\$50.000.000) por proyecto.

Circulación

Circulación alternativa

Dirigida a proyectos de circulación de obras cinematográficas colombianas en ventanas de exhibición que busquen cautivar nuevos públicos de acuerdo a los nuevos hábitos de consumo.

Son bienvenidas las propuestas a través de nuevas plataformas, que promuevan paquetes de películas colombianas para llegar a diferentes públicos mediante negociaciones con salas de exhibición alternativas registradas en el SIREC, canales de televisión, colegios, universidades, entre otras. Se busca apoyar propuestas que pretendan perdurar en el tiempo.

El proyecto deberá contener mínimo quince (15) títulos de largometraje y/o cortometraje colombianos, de cualquier género y tema, así como de distintas épocas. Se verificará que los títulos -a partir del 2001- incluidos en la propuesta cuenten con la resolución de producto nacional.

El monto total destinado es de \$240.000.000, con estímulos de ciento veinte millones de pesos (\$120.000.000) por proyecto. En esta modalidad pueden participar personas jurídicas colombianas que tengan la iniciativa de llevar a cabo proyectos de circulación alternativa.

Muestras de cine colombiano en el exterior

Dirigida a proyectos de circulación de obras cinematográficas colombianas en muestras de cine a realizarse fuera del territorio nacional, entre el 2 de enero y el 13 de diciembre de 2018 y con al menos una edición realizada durante el 2017. Deben contener mínimo siete (7) títulos colombianos, sin importar su duración ni su temática.

El monto total destinado para esta modalidad es de sesenta millones de pesos (\$60.000.000) con estímulos de hasta veinte millones de pesos (\$20.000.000) por proyecto.

Estímulo integral a la producción y promoción de películas

Los directores de los proyectos y codirectores en caso de haberlos, deben ser de nacionalidad colombiana.

El objetivo del estímulo es propender por la calidad del diseño de todas las etapas de la producción, desde el desarrollo hasta el estreno en salas de cine a nivel nacional y la promoción de la película en eventos internacionales, en la perspectiva de posibilitar que el productor realice una planeación global e integral desde el planteamiento del proyecto.

El CNACC busca *películas de empresas productoras y directores con experiencia cuyo guion cuente con una estructura y personajes protagónicos completamente definidos, que conecten e impacten a audiencias en el país y fuera de él y en diferentes ventanas.*

Esta modalidad está dirigida a proyectos de largometraje de producción o coproducción nacional que no hayan iniciado rodaje al momento de presentar el proyecto a la convocatoria. El tema y el formato de rodaje son libres.

El CNACC otorgará un único estímulo de \$2.500.000.000, monto máximo definido para esta convocatoria.

Los recursos de este estímulo deberán cubrir todas las etapas de la película: desarrollo, preproducción, producción, posproducción, promoción y participación internacional en encuentros, festivales, talleres, mercados y premios cinematográficos.

Los proyectos beneficiarios no podrán participar en ninguna otra modalidad de las convocatorias del FDC.

La asignación del estímulo estará condicionada a la participación de un consultor que será asignado por el CNACC de acuerdo a las recomendaciones del comité evaluador.

El beneficiario tendrá hasta tres (3) años para contar con un DCP, que cumpla con el estándar DCI, de la película y tendrá hasta un (1) año, adicional, para estrenar la película en salas nacionales.

Mínimo el 60% del estímulo otorgado deberá ser invertido en Colombia.

Relatos Regionales

Realización De Cortometrajes

Con el objetivo de dinamizar la producción cinematográfica en los departamentos y distritos que tienen Consejos Departamentales y Distritales de Cinematografía, el CNACC presenta la modalidad de Realización de cortometrajes: Relatos regionales. Por lo tanto, invita a los interesados a presentar proyectos en esta modalidad que espera tener como resultado un notable grupo de cortometrajes contados desde la diversidad de nuestro país.

Dirigida a proyectos de realización de cortometrajes de ficción, animación o documental presentados por personas naturales o jurídicas que no hayan iniciado rodaje al momento de postular a la convocatoria. La duración admitida es entre 7 y 14 minutos. El tema y el formato de rodaje son libres, siempre que el formato de entrega sea DCP (Digital Cinema Package) estándar DCI (Digital Cinema Initiatives).

El productor, el director y el guionista del proyecto deben ser nacidos o residentes (residencia comprobada de 5 años como mínimo) en el departamento o distrito de donde se presenta el proyecto. Las personas jurídicas deben estar constituidas y radicadas en el departamento por el cual concursan.

El monto destinado es de setecientos ochenta millones de pesos (\$780.000.000), con estímulos de treinta millones de pesos (\$30.000.000) por proyecto. Adicionalmente, los proyectos beneficiarios recibirán asesoría en escritura de guion, producción y distribución.

Se otorgará únicamente un (1) estímulo por departamento y/o distrito con Consejo Departamental o Distrital de Cinematografía. Si se declara desierto alguno o si algún departamento no postula, ese estímulo podrá ser asignado a otro departamento o distrito, y en esta eventualidad recibir más de un (1) estímulo.

En esta modalidad pueden participar productores colombianos: personas naturales o personas jurídicas que sean empresas cinematográficas. Las personas jurídicas deben estar constituidas y radicadas en el departamento por el cual concursan.

Investigación en cinematografía

Dirigida a proyectos de investigación en cinematografía que se encuentren en desarrollo o en una fase de investigación, enfocados en procesos de la cinematografía en Colombia y su

contexto en los temas que se mencionan a continuación, únicamente a título de ejemplo, con el fin de ilustrar los aspectos que podrían analizarse en cada tema de investigación:

- Situación del **acceso o el consumo** del cine colombiano (aspectos relativos a cifras, estadísticas, hábitos, poder adquisitivo, preferencias, tendencias, competitividad del producto local frente al extranjero, entre otros).
- **Oferta** cinematográfica colombiana (temas y/o géneros frecuentes o actuales de la cinematografía colombiana, cantidad de la oferta, tipos de ventana de la oferta, entre otros).
- **Situación** de la formación de públicos (inventario, estadísticas, descripción y análisis de iniciativas nacionales e internacionales, resultados, estudios de caso, indicadores, entre otros).
- Situación de la **oferta formativa y académica** en cine, oficios, áreas de la cinematografía y el audiovisual (inventario, estadísticas, estudios de caso, indicadores, indicadores proyectados que puedan solicitarse en convocatorias del FDC, entre otros).
- **Mercadeo y publicidad** cinematográficos, en el caso del cine colombiano. (tendencias, deficiencias, situación de competitividad respecto del producto extranjero, capacidad de inserción del mensaje en el mercado local e internacional, entre otros).

El alcance de la investigación debe ser nacional. Igualmente, esta debe contener referencias de comparación internacional.

El monto total destinado para esta modalidad es de \$100.000.000 con estímulos de \$50.000.000 por proyecto.

- Pueden concursar: Personas jurídicas colombianas (universidades, centros de investigación reconocidos y que tengan carácter de personas jurídicas, entidades sin ánimo de lucro) o personas naturales colombianas con experiencia previa en el diseño y ejecución de proyectos culturales o investigación en temas culturales o educativos.

En el caso de personas naturales es el autor quien debe postular el proyecto.

Coproducciones minoritarias

Coproducciones minoritarias de ficción, animación o documental

Dirigida a proyectos de largometraje -de ficción, animación o documental- de coproducción nacional donde la participación económica colombiana sea menor a la participación extranjera. En todo caso, la participación económica mínima nacional no debe ser inferior al veinte por ciento (20%) de acuerdo a los porcentajes establecidos en la Ley 397 de 1997.

El monto total destinado es de \$400.000.000, con estímulos de \$200.000.000 por proyecto. El 50% del estímulo otorgado deberá ser invertido en Colombia y/o en honorarios de personal colombiano. Si la película es hablada en idioma diferente al castellano, deberá contar con copia subtitulada para estreno en Colombia.

Sólo podrán participar productores, personas jurídicas que sean empresas cinematográficas colombianas.

Realización cortometrajes transmedia

Antecedentes

En el 2017 aunaron esfuerzos Proimágenes Colombia y el Ministerio de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia, con el objetivo de impulsar el desarrollo de proyectos digitales, por medio de la Convocatoria Newmedia Colombia.

Ante los buenos resultados de este esfuerzo conjunto, que dan cuenta tanto del potencial creativo como del talento y la capacidad técnica de las empresas productoras de contenidos audiovisuales de nuestro país, el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía, la Autoridad Nacional de Televisión han decidido enfocar algunas de sus convocatorias del 2018 para fomentar la creación de contenidos transmedia de ficción, documental y animación. A

esta iniciativa se suma la Cámara de Comercio de Bogotá para fortalecer y acompañar la participación de los integrantes de la industria.

Con este enfoque, en el 2018 los productores tendrán la oportunidad de financiar los diferentes componentes de un proyecto transmedia, gracias a tres convocatorias independientes:

- **Convocatoria NEWMEDIA Colombia:** Apoya el desarrollo de contenidos audiovisuales concebidos para nuevas plataformas digitales incluyendo, pero sin limitarse a realidad virtual, realidad aumentada, aplicativos móviles y series web y se desarrolla bajo el convenio N° 743 de 2018 firmado entre FONTIC y Proimágenes Colombia. NEWMEDIA Colombia cuenta con recursos de COP \$ 200.000.000 y entregará estímulos de hasta COP \$ 66.000.000. Los beneficiarios de esta convocatoria, firman contrato con Proimágenes Colombia.
- **Convocatoria ANTV:** Apoya el desarrollo y la producción de contenidos audiovisuales para televisión, a través del desarrollo de miniserias de televisión de mínimo 4 capítulos de media hora de duración (es decir, 24 minutos de contenido televisivo cada uno), y la producción del primer episodio listo para difusión. Con recursos hasta por COP \$ 320.000.000 y estímulos hasta por \$106.660.000. Los beneficiarios de esta convocatoria firman contrato con la ANTV.
- **Convocatoria del FDC en modalidad de producción de cortometrajes transmedia:** Apoya la producción de cortometrajes para exhibir en salas de cine y plataformas online. Está a cargo del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía, de acuerdo a lo dispuesto en la Ley 814 de 2003, y dispone de hasta COP \$ 200.000.000, con estímulos de mínimo COP \$ 66.000.000. Los beneficiarios de esta convocatoria firman contrato con Proimágenes Colombia.

Cada convocatoria propende por incentivar la creación de contenidos transmedia originales, innovadores e inmersivos que contemplen la expansión de su universo narrativo a través de plataformas digitales, nuevas y tradicionales aprovechando el potencial de comercialización que ofrece cada pantalla implicada.

Para fortalecer a las empresas del Cluster de Industrias creativas y contenidos, la Cámara de Comercio de Bogotá ha decidido apoyar el Convenio 743 de 2018 entre Proimágenes y FONTIC, destinando recursos hasta por COP \$ 76.000.000 para cubrir los gastos relativos a la presencia de los integrantes del Comité Evaluador en Bogotá y la logística de los eventos con la participación de los integrantes de la industria.

Los interesados pueden participar en las convocatorias de diversas maneras. Por ejemplo:

- Proyecto que contempla los tres componentes: cortometraje, miniserie para televisión y nuevas plataformas digitales.
- Proyecto que contempla dos componentes: cortometraje y miniserie para televisión.
- Proyecto que contempla dos componentes: nuevas plataformas digitales y cortometraje
- Proyecto que contempla dos componentes: miniserie para televisión y nuevas plataformas digitales.
- Proyecto inédito exclusivamente concebido para nuevas plataformas digitales.
- Proyecto que resultó beneficiario de NEWMEDIA 2017 y busca la producción del componente cinematográfico.
- Proyecto que resultó beneficiario de NEWMEDIA 2017 y busca la producción de un componente

El Consultor acompañará el proceso de desarrollo y producción, con el objeto de potencializar las características artísticas y técnicas de los proyectos y garantizar la efectividad de la narrativa transmedia de los mismos. Las consultorías se llevarán a cabo online y/o de forma presencial.

Los honorarios de los consultores, para el caso de ANTV, serán pagados con cargo a la bolsa de estímulos asignada. Para FDC y NEWMEDIA Colombia, es adicional al estímulo.

Podrán participar personas jurídicas con algunas condiciones.

Criterios generales de evaluación:

Cada una de las convocatorias tendrán en consideración los siguientes criterios generales de evaluación:

Valor creativo del proyecto: Originalidad y creatividad, universalidad y pertinencia. Se pretende que los proyectos busquen atraer diversas audiencias, gracias a contenidos que vayan más allá de los conceptos locales de cultura o comunidad.

Potencial comercial y coherencia del contenido frente a la elección de las plataformas de los componentes del proyecto postulado.

Trayectoria y experiencia del equipo creativo y del productor. Público objetivo:

Coherencia de la estrategia de promoción y del estudio preliminar de la audiencia objetivo de acuerdo a las oportunidades específicas que ofrecen las plataformas para las cuales se desarrolla y/o produce el proyecto.

Viabilidad del proyecto: del presupuesto, del cronograma, de la narrativa transmedia.

Coherencia de la expansión del contenido narrativo a través de las diferentes plataformas que involucra la propuesta.

Propuesta de la experiencia inmersiva para las audiencias y de la conexión entre pantallas.

Convocatoria fdc: realización de cortometrajes transmedia

Esta modalidad está dirigida a la producción de cortometrajes de 7 a 14 minutos de duración, para exhibición en salas y plataformas online. Pueden ser de documental, animación o ficción. El tema es libre. El director del cortometraje debe ser de nacionalidad colombiana.

Los cortometrajes que estén interesados en optar por estímulo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), deben formar parte de un proyecto transmedia.

Se entiende transmedia como una manera de contar historias concebidas alrededor de un mismo universo narrativo, en donde el contenido se expande a través de múltiples plataformas digitales conectadas entre sí involucrando componentes interactivos significativos para ofrecer experiencias de usuario únicas y relacionadas, en cada medio.

El CNACC ha destinado doscientos millones de pesos (\$200.000.000) para esta modalidad y entregará tres (3) estímulos. El valor de cada estímulo será de mínimo sesenta y seis millones de pesos (\$66.000.000).

Adicionalmente y con el objeto de potencializar las características artísticas y técnicas de los proyectos y garantizar la efectividad de la narrativa transmedia de los mismos, los beneficiarios contarán con el acompañamiento de un consultor experto. Las consultorías se llevarán a cabo online.

Esta convocatoria puede ser declarada desierta.

Estímulos automáticos. Modalidades

- Participación Internacional. \$1,498,000,000

Estímulos para apoyar la participación de proyectos en festivales, mercados, talleres y premios. Estímulos para apoyar la participación de proyectos y películas colombianas en festivales, encuentros, mercados, talleres y premios cinematográficos. El CNACC, con el objetivo de aumentar el impacto y la visibilidad de las producciones colombianas en eventos cinematográficos, presenta una lista de más de 200 eventos para el año 2018, los cuales considera relevantes para el impacto internacional y desarrollo de la cinematografía nacional. Modalidades

- Películas en Festivales

Dirigida a la participación de películas colombianas, producidas durante los años 2017 y 2018, seleccionadas en festivales.

- Premios Cinematográficos

Dirigida a la participación internacional de películas colombianas (largos y cortos), que sean nominadas a los premios cinematográficos elegidos por el CNACC para el año 2018.

Estímulos hasta de quince millones de pesos (\$15.000.000) por película colombiana nominada oficialmente por los siguientes premios cinematográficos: Premios Goya, Premios Ariel (Mx), Premios Fénix (Mx)

Un estímulo de hasta ochenta millones de pesos (\$80'000.000) a la película colombiana nominada al siguiente premio cinematográfico: PREMIOS OSCAR 2019

El estímulo se hará efectivo mediante el reembolso del 100% del valor de las facturas presentadas de los costos elegibles.

Productores cinematográficos colombianos: Personas naturales o personas jurídicas que sean empresas cinematográficas colombianas, de conformidad con la definición establecida en la presente convocatoria (revisar Glosario de términos).

En caso de coproducciones nacionales, quien participa es el productor colombiano que tenga el mayor porcentaje de la película.

- Proyectos en Encuentros

Dirigida a la participación de proyectos colombianos en desarrollo, que hayan sido seleccionados por las entidades organizadoras de encuentros elegidos por el CNACC para el año 2018. No se aceptarán proyectos que participen como acreditados o cualquier denominación que no implique una selección del proyecto por parte de la organización del encuentro.

El monto máximo a otorgar es de cinco millones de pesos (\$5'000.000) por proyecto, mediante el reembolso del 100% del valor de las facturas presentadas.

Podrán participar productores cinematográficos colombianos: Personas naturales o personas jurídicas que sean empresas cinematográficas colombianas, de conformidad con la definición establecida en la presente convocatoria (revisar Glosario de términos).

En caso de coproducciones nacionales, quien participa es el productor colombiano que tenga el mayor porcentaje de la película.

- Mercados Cinematográficos

Dirigida a la participación internacional de productores con proyectos colombianos en desarrollo o con películas colombianas en los mercados cinematográficos elegidos por el CNACC para el año 2018.

El productor concursante, persona natural o persona jurídica, podrá acceder a este estímulo para asistir a diferentes mercados en tres (3) oportunidades durante el año 2018.

Aquellos productores concursantes que tengan más de un (1) proyecto beneficiario en diferentes convocatorias FDC: ficción, documental y/o animación en las modalidades y años aprobados, podrán acceder a un (1) estímulo adicional. Es decir hasta cuatro (4) mercados por empresa.

El monto máximo a otorgar es de cuatro millones de pesos (\$4'000.000) por proyecto, mediante el reembolso del 100% del valor de las facturas presentadas de los costos elegibles.

- Talleres de formación y asesoría de proyectos

Dirigida a la participación de personas naturales colombianas seleccionadas en talleres de formación y asesoría de proyectos elegidos por el CNACC para el año 2018. No se aceptarán participaciones en diplomados.

El monto máximo a otorgar es de cinco millones de pesos (\$5'000.000) por proyecto, mediante el reembolso del 100% del valor de las facturas presentadas de los costos elegibles.

En esta categoría pueden concursar personas naturales colombianas.

- Promoción de largometrajes y desempeño por taquilla
\$3,907,500,000

Dirigida al apoyo en la etapa de promoción de largometrajes de producción o coproducción nacional, cuya duración mínima sea de 70 minutos, para su estreno durante el año 2018 en salas de exhibición cinematográfica en el territorio nacional.

Para acceder a este estímulo quien postula el proyecto es el productor de la película, persona natural o persona jurídica. Sin embargo obligatoriamente tendrá que contar con un distribuidor y presentar el plan de distribución, mercadeo y publicidad acordado entre las partes. El estímulo será desembolsado al productor.

El CNACC espera que productores y distribuidores trabajen de manera conjunta en el diseño y ejecución del plan de mercadeo, publicidad y distribución de la película buscando que su experiencia y visión sea un impulso para el desempeño de las películas en salas de exhibición.

El monto total destinado es de \$3,907,500,000. Esta modalidad otorgará estímulos de hasta ciento ochenta y ocho millones de pesos (\$188.000.000) por proyecto

La imposibilidad de cumplir con el mínimo de espectadores, no se considera incumplimiento contractual por parte del beneficiario. Es una condición de éxito fallida la cual conllevará a que no se reciba más dinero del estímulo.

Estímulo por espectador, hasta ciento treinta y ocho millones de pesos (\$138.000.000) por proyecto, mediante el desembolso de hasta dos mil doscientos pesos (\$2.200) por cada espectador de la película en el territorio nacional, en el periodo comprendido entre la fecha del estreno y hasta un máximo de cuatro (4) meses después del mismo.

Pueden participar productores cinematográficos colombianos: Personas naturales o personas jurídicas que sean Empresas Cinematográficas Colombianas, de conformidad con la definición establecida en la presente convocatoria (revise Glosario de términos).

En caso de coproducciones nacionales, quien participa es el productor colombiano que tenga el mayor porcentaje de la película.

- Distribución de películas colombianas
\$570,000,000

Dirigida a proyectos de distribución de largometrajes colombianos en el territorio nacional, cuyo estreno en salas sea durante el año 2018.

Las películas deberán cumplir con un mínimo de cuatro mil (4.000) espectadores en salas de exhibición registradas en el SIREC.

*Información tomada en

<http://www.convocatoriafdc.com/>

<http://proimagenescolombia.com/secciones/proimagenes/interna.php?nt=13>

<http://www.proimagenescolombia.com/secciones/proimagenes/interna.php?nt=3>

<http://www.programaibermedia.com/nuestras-noticias/cine-de-cosecha-colombiana-se-abre-la-convocatoria-del-fondo-para-el-desarrollo-cinematografico-de-colombia-2017/http://www.convocatoriafdc.com/ficcion>

Anexo 13. Exhibición y Distribución en el mercado de cine colombiano

Las fuentes de las tablas y gráficos e información que siguen se han encontrado básicamente en los Anuarios Estadísticos del Cine Colombiano 2009 a 2017, del Ministerio de Cultura. Estos datos provienen principalmente del SIREC, Sistema de Información y Registro Cinematográficos establecido en la Ley de Cine.

Otra información ha sido tomada de los boletines estadísticos Cine en Cifras de Proimágenes Colombia, que utilizan la metodología de Fedesarrollo y los datos del SIREC y de CadBox, de la Asociación Colombiana de Distribuidores de Películas Cinematográficas.

Espectadores 1993-2017

Año	Espectadores	Año	Espectadores	Año	Espectadores
1993	23,600,000	2002	18,400,000	2011	38,447,727
1994	26,400,000	2003	17,086,000	2012	41,422,637
1995	21,000,000	2004	17,122,000	2013	43.710.992
1996	18,050,000	2005	15,940,000	2014	46.939.746
1997	17,850,000	2006	20,219,614	2015	59.140.429
1998	18,350,000	2007	22,391,198	2016	61.745.025
1999	15,990,000	2008	21,561,926	2017	62.963.454
2000	17,200,000	2009	27,067,506		
2001	17,780,000	2010	33,775,893		

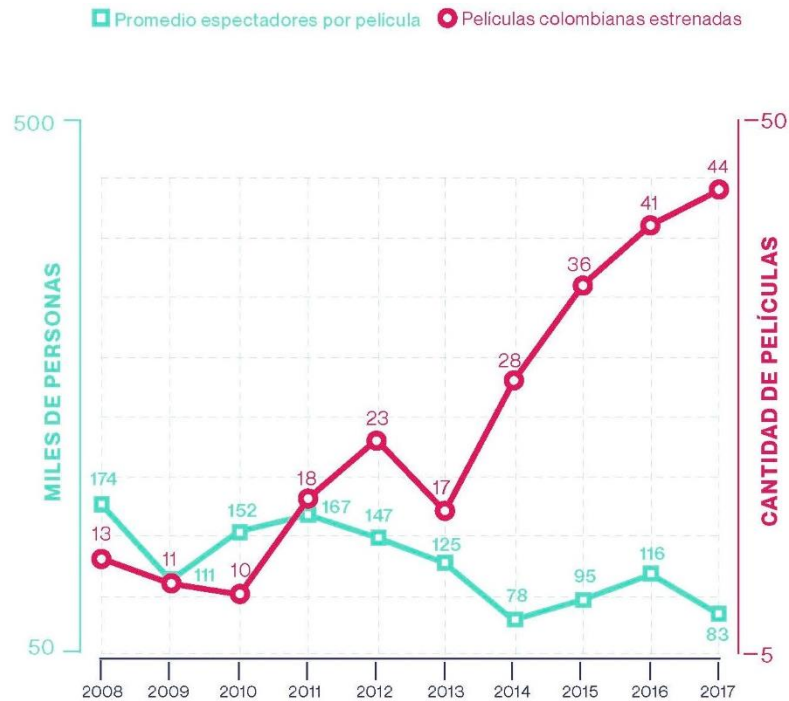
Número de veces por año en que un espectador fue a cine o boletas vendidas por habitante

Año	Población	Veces
1993	36.207.108	0.65
1994	36.853.905	0.71
1995	37.472.184	0.56
1996	38.068.050	0.47
1997	38.635.691	0.46
1998	39.184.456	0.46
1999	39.730.798	0.40
2000	40.295.563	0.43
2001	40.813.541	0.44
2002	41.328.824	0,45
2003	41.848.959	0,41
2004	42.368.489	0,40
2005	42.888.592	0,37
2006	43.405.956	0,47

2007	43.926.929	0,51
2008	44.451.147	0,49
2009	44.978.832	0,60
2010	45.509.584	0,74
2011	46.044.601	0.83
2012	46.581.823	0.89
2013	47.121.089	0.93
2014	47.661.787	0.99
2015	48.203.405	1.23
2016	48.747.708	1.26
2017	49.291.609	1.28

Fuente población: Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), Dirección de Censos y Demografía, grupo de proyecciones (www.dane.gov.co). Banco de la República - Gerencia Técnica - información extraída de la bodega de datos -Serankua- el 27/10/2018, 21:26:43. Tomado de <http://www.banrep.gov.co/es/poblacion>.

Comparación número de estrenos y promedio espectadores de cine colombiano



Indicadores generales exhibición

Indicadores Generales	2009	2010	2011
Habitantes en Colombia (Proyección DANE)	45.000.000	45.508.205	46.043.696
Salas por cada 100.000 habitantes	1,20	1,23	1,42
habitantes por cada sala	83.179	80.975	70.619
Promedio número de sillas por cada sala	200	199	190
Proporción de municipios del país con salas de cine	3.91%	4%	4,1%
Precio promedio de una boleta de cine en pesos colombianos	COP 7.299	7.637	7.667
Precio promedio de una boleta de cine en dólares	USD 3,38	4,02	USD 4,15
Boletas vendidas por habitante	0,84	0,74	0,83

Indicadores Generales	2012	2013	2014
Habitantes en Colombia (Proyección DANE)	46.581.372	47.121.089	47.661.787
Salas por cada 100.000 habitantes	1,5	1,73	
habitantes por cada sala	66.735,5	57.817	
Promedio número de sillas por cada sala	188	186	
Proporción de municipios del país con salas de cine	4.4%	4.7%	
Precio promedio de una boleta de cine en pesos colombianos	7.936,5	8.017,90	7.101
Precio promedio de una boleta de cine en dólares	4,41	4,10	3,5
Boletas vendidas por habitante	0,89	0,93	0,99

Indicadores Generales	2015	2016	2017
Habitantes en Colombia (Proyección DANE)	48.203.405	48.747.708	49.291.609
Salas por cada 100.000 habitantes			
habitantes por cada sala (del total de población)			45.556
Promedio número de sillas por cada sala			
Proporción de municipios del país con salas de cine			5,7%
Precio promedio de una boleta de cine en pesos colombianos	8.324	7.387	7.312
Precio promedio de una boleta de cine en dólares	3		
Boletas vendidas por habitante	1,23	1,26	1,28

Evolución de algunos datos de la exhibición

	N° de pantallas	índice asistencia*	Total estrenos	Estrenos colombianos	Participación colombiana en total estrenos	Precio Promedio boleta en \$**	Precio Promedio boleta en USD***	Total espectadores
2007	462	0.47	189	10	5.3%	9.774	3.56	22,391,198
2008	536	0.49	213	13	6.1%	9.359	3.41	21,561,926
2009	530	0.60	214	12	5.6%	9.050	3.30	27,067,506
2010	588	0.74	206	10	4.9%	9.193	3.35	33,775,893
2011	643	0.83	206	19	8.8%	8.940	3.25	38,447,727
2012	704	0.88	213	23	10.8%	9.053	3.30	41,422,637
2013	790	0.92	244	17	7%	9.001	3.28	43.710.992
2014	870	0.98	274	28	10.2%	8.813	3.21	46.939.746
2015	935	1.22	338	36	10.7%	8.370	3.05	59.140.429
2016	1003	1.26	312	41	13.1%	8.645	2.83	61.745.025
2017	1083	1.27	314	44	14%	8.706	2.91	62.963.454

*Espectadores por habitante

** En pesos constantes, según IPC en 2017

*** Según TRM promedio dic. 2017 igual a \$2.991.42

Datos de exhibición en 2017

El número de espectadores del 2017 subió un 34% y la taquilla un 42% en relación con las cifras de 2014.

Son 64 las ciudades que tienen infraestructura cinematográfica en 2017. El año 2016 fueron 53 ciudades, así que en 2017 se abrieron salas en **14** municipios más en relación con el año anterior.

Evolución salas

Años	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Total salas	558	587	647	698	815	879	935	1006	1082

De la asistencia del país en 2017, el 62.2% correspondió a 7 ciudades. El resto, 37.8% a 57 ciudades.

Asistencia y taquilla en ciudades en 2017

Ciudad	Espectadores	Taquilla
Bogotá	34.2%	37.6%
Cali	9.1%	9.1%
Medellín	6.7%	7.7%
Barranquilla	3.8%	4.1%
Villavicencio	2.8%	2.4%
Bucaramanga	2.8%	2.6%
Cartagena	2.7%	2.6%
Otras (57 ciudades)	37.8%	34%

En 2016 había 38 exhibidores activos. Los 5 más grandes tenían el 87.5% de las salas.

En 2017, hay 42 exhibidores. Cinco de ellos siguen manejando las cifras más altas de espectadores y taquilla. Y son dueños del 88 % de las salas.

Espectadores y taquilla de cine colombiano por exhibidor, año 2017

Exhibidor	Espectadores	Taquilla en millones de pesos	Promedio boleto
Cine Colombia	1.464.086	12.157	8.304
Royal Films	708.691	4.184	5.903
Cinemark	630.867	4.628	7.337
Procinál	44.392	2.883	6.487
Cinépolis	157.657	1.451	9.202
Otros (33)	278.157	1.637	5.875
	3.684.450	26.941	7.312

Infraestructura

Exhibidores y salas 2009-2017

Exhibidor	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
CINE COLOMBIA									
Salas	198	219	227	236	255	274	280	287	307
Participación	37%	37.3%	35.1%	33.8%	31.3%	31.29%	29.9%	28.5%	28%
ROYAL FILMS									
Salas	101	73	82	101	142	171	195	226	251
Participación	19%	12.4%	12.7%	14.5%	17%	19.5%	20.9%	22.5%	23%

PROCINAL									
Salas	101	58	64	118	68	83	133	143	148
Participación	19%	9.9%	9.9%	16.9%	8.3%	9.5%	14.2%	14.2%	14%
CINEMARK									
Salas	76	68	186	99	129	145	151	170	193
Participación	14%	11.6%	28.7%	14.2%	15.8%	16.5%	16.1%	16.9%	18%
CINEPOLIS									
Salas				43	43	43	54	54	54
Participación				6.2	5.3%	4.9%	5.8%	5.4%	5%
OTROS	(47)	(44)	(47)	(48)	(48)	(42)		(33)	(31)
Salas	82	114	186	101	178	163	122	126	129
Participación	15%	28.8%	28.7%	14.5	21.8%	18.5%	13.0%	12.5%	18%
TOTAL SALAS	558	587	647	698	815	879	935	1006	1082

Salas y ciudades por exhibidor 2017

Exhibidor	Salas	Ciudades
Cine Colombia	307	17
Royal Films	251	31
Cinemark	193	23
Procinal	148	12
Cinépolis	54	5
Otros (31)	129	
Total	1082	

Participación de Exhibidores en el mercado de cine en Colombia de 2012 a 2017

Exhibidor	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Cine Colombia	35%	33%	32%	29%	30%	44%
Royal Films	15%	19%	20%	14.5%	26.5%	15%
Cinemark	14%	16%	17%	15%	17%	18%
Procinal	17%	9%	11%	14%	15%	12%
Cinépolis	5%	5%	5%	5%	5%	7%
Otros	14%	18%	15%	22.5%	6.5%	4%

Análisis de la exhibición en Colombia a partir de datos de 2016. oferta y demanda de películas.

Tomado de la Sección Complementos del Decimotercer Boletín Cine en Cifras, Proimágenes, marzo de 2017.

Cálculos realizados por Lado B empresa contratada por Proimágenes. Sus fuentes son Cadbox -de propiedad de ACDPC (Asociación Colombiana de Distribuidores de Películas Cinematográficas)- y SIREC -Sistema de Información y Registro Cinematográfico, del Ministerio de Cultura.

Variables de análisis

- Género. Según la clasificación que hace la IMDB. Y en el cine colombiano la que hace Proimágenes.
- Método de producción a semejanza de lo usado en el análisis de la plataforma estadística The Numbers (www.thenumbers.com)
- Origen geográfico

- Clasificación por edad según los criterios usados por la Comisión de Clasificación de películas coordinado por Mincultura

Contexto de exhibición en 2016. Oferta y demanda

38 exhibidores; en 60 municipios; 297 estrenos totales; 41 estrenos colombianos; 13% de participación de pel. col. en el total de estrenos; \$531.000 millones de taquilla; 61.7 millones de espectadores.

Oferta y demanda por género. totales

Género	Estrenos	Espectadores país	Porcentaje estrenos	Porcentaje espectadores
Fantasia/Cnc Ficción	53	38.356.514	37%	61%
Comedia	46	7.509.807	17%	12%
Terror	20	5.731.598	15%	10%
Drama	109	3.393.795	13%	7%
Suspenso/thriller	38	3.185.786	7%	5%
Acción	17	3.159.247	6%	5%
Documental	15	76.687	5%	

Oferta y demanda por género cine colombiano

Género	Estrenos	Espectadores	Porcentaje estrenos	Porcentaje espectadores
Comedia	7	4.514.906	17%	93% *
Drama	16	123.129	39%	2%
Suspenso/Thriller	3	111.216	15%	2%
Terror	6	75.932	7%	2%

Oferta y demanda por metodo de produccion. totales

Método de producción	Estrenos	Espectadores	Porcentaje estrenos	Porcentaje espectadores
Imagen real	251	28.549.120	84%	46%
Imagen real/Animación	17	17.684.034	6%	29%
Animación digital	29	15.180.280	10%	25%

Oferta y demanda por origen. totales

Origen	Estrenos	Espectadores	Porcentaje estrenos	Porcentaje espectadores
Estados Unidos	165	54.874.127	55%	89%
Colombia	41*	4.866.270	13%	8%
Europa	66	1.355.653	22%	2%
Resto del mundo	12	203.601	4%	0.5%
América Latina	18	133.783	6%	0.5%

Nota: de las 41 películas estrenadas en 2016, 14 fueron apoyadas por el FDC y tuvieron 157.622 espectadores.

Oferta y demanda por clasificación de edad

Clasificación por edad	Porcentaje estrenos	Porcentaje espectadores
Todas las edades	10%	31%
Mayores de 7	17%	11%
Mayores de 12	41%	41%
Mayores de 15	14%	8%
Mayores de 17	18%	9%

Espectadores promedio por género y origen en miles-2016- varios países

Género	América Latina	Colombia	Estados Unidos	Europa	Resto de mundo
Acción	6.648		204.872	79.516	
Comedia	9.273	644.897	128.024	18.574	
Documental		4.565	11.431	3.803	666
Drama	5.759	9.471	60.021	10.993	10.446
Fantasia/Cnc ficción	26.160		812.215	59.001	12.069
Suspenso/thriller	1.337	18.983	143.417	14.475	9.519
Terror		37.072	396.606	123.004	108.488

Tendencias en américa latina 2016

Proporción de estrenos por origen de la película

País	Total Estrenos	Estrenos extranjeros	Proporción estrenos extranjeros	Estrenos nacionales	Proporción estrenos nacionales
Argentina	445	246	55%	199	45%
Chile	234	216	92%	18	2%
Colombia	297	260	88%	37	12%
México	425	340	80%	85	20%

Proceso de digitalización de salas

Formato	N° salas	Porcentaje del total
2D	492	48.9%
3D	453	45%
4D	44	4.4%
Imax 3D	2	0.2%
Otros digitales	15	1.5%

Notas finales:

- El número de salas aumentó pero la diversidad de películas disminuyó. Lo que llegan son los “megaestrenos hollywoodenses”. Por ejemplo, Los pitufos se estrenó en 2011 simultáneamente en 187 salas (31.4% de las salas del país) y duró en cartelera 4 meses. (anuario 2011).

Esta tesis parece comprobarse con estos datos: entre 1993 y 1999, el promedio anual de estrenos fue de 258; entre 2000 y 2009 el promedio fue de 187 estrenos. En 1992 había 1.085 salas (Fedesarrollo 2013) citado en anuario 2012). Veinte años después, en 2012 hay 698 salas y 213 estrenos. Pero han subido asistencia y taquilla.

- Entre 2009 y 2011 las salas aumentaron en 20%; los espectadores aumentaron en 40%.
- En 2011 ya el 30% de las salas del país eran digitales. En 2017, se dice que todas las salas comerciales lo están.
- En 2008, la participación de los espectadores colombianos en el total de espectadores fue de 10.3, la más alta después de Argentina. Dos años después bajó a 4.5% con solo 10 películas. De 2008 a 2010, Brasil debió estrenar 74 películas para pasar de 10.2% a 18.8%. Argentina estrenó 138 y logró el 9.3%
- Entre otros factores, la dinámica de exhibición de películas nacionales depende del número de copias disponibles. Esto se asocia con el potencial comercial de la película. Sin embargo por la observación de resultados no parece que esta afirmación sea cierta en todos los casos.

- Las coproducciones aumentan. De 23 estrenos del 2012, 9 son coproducciones (8 mayoritarias y 1 minoritaria). Ese número aumentará
- Las coproducciones son un camino de recuperación importante. Por ejemplo, El cartel de los sapos, estrenó en México y tuvo USD 3.155.260. En Colombia solo tuvo USD 1.8 millones.
- En el 2012 llegan las 12 películas extranjeras más taquilleras de la historia- hasta ese momento. Efectos, aventuras, etc.
- Ya en 2012, el anuario habla del cuello de botella de la exhibición: “La competencia por las fechas de estreno de una cantidad cada vez mayor de producciones colombianas con el total de películas que llegan a ser exhibidas es cada vez más compleja, así como la permanencia en cartelera, la cual depende de la asistencia a cada película en los primeros días posteriores al estreno.”
- La era del hielo (animación + efectos+ aventuras + todas las edades) fue primer lugar en el top de estrenos en Colombia, 14 millones de USD; en Argentina también, con 28 millones de dólares; y en México con 48 millones de dólares. Llegaron sagas de Hollywood como Batman, El Hobbit, James Bond. La estrategia comercial de estas películas espectáculo aumenta velozmente el número de espectadores.
- Además del hecho de los superestrenos, también le pasa al cine colombiano que no llega a las ciudades intermedias.

En 2011, Participación latinoamericana en asistencia sobre el total en cada país, en 2011

País	Participación
Argentina	7.2%
Chile	5.6%
Colombia	7.8%
México	6.7%
Perú	0.8%

Fuente: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Anuario 2012

- Entre 2004 y 2012, se invirtieron en proyectos colombianos \$110.835 millones (USD 56.7millones). 115 proyectos con un promedio de \$964 millones por proyecto. Promedio de beneficios tributarios de los inversionistas y donantes: unos \$45.719 millones, el 41,25% del aporte al desarrollo del cine colombiano.
- Del top de estrenos del 2013, El paseo 2 ocupa el puesto 15. De 243 títulos estrenados, 144 son de nacionalidad de E.U., el 59.3%; 38 títulos son europeos (15.6%); De España fueron 11 (4.5%) y 9 de América Latina (3.9%).

Promedio ingresos por taquilla 2010-2012, en USD millones

Brasil	827.1
México	793.5
España	463.3
Argentina	222.6
Venezuela	169
Colombia	160
Portugal	104
Ecuador	43

Nota sobre crecimiento de exhibidores.

Proexport (2008) estableció que en Colombia las empresas presentaban la siguiente cobertura: DI86_Admon_final.indd 6 2/10/11 12:24 PM Turbulencia empresarial en Colombia: sector cines 7 • Cine Colombia: 30 teatros, 182 pantallas y aproximadamente 39.550 sillas. • Cinemark: 12 teatros, 68 pantallas y aproximadamente 15.760 sillas. • Procinal: 21 teatros, 103

pantallas y aproximadamente 15.340 sillas. • Royal Films: 15 teatros, 71 pantallas y aproximadamente 11.900 sillas. • Cinépolis: 1 teatro, 9 pantallas y 1672 sillas. • Independientes: 32 teatros, 50 pantallas y aproximadamente 12.780 sillas. Aunque la industria del cine no aporta demasiado al PIB de Colombia (solo 0,00246% aproximadamente), en términos de ingresos las cifras son importantes, ejemplo de ello es que en el año 2009 estos ingresos fueron de \$ 195.453 millones de peso

Distribuidores

Las BIG SIX MAJORS son 20th Century Fox, Warner Bros, Paramount, Columbia, Universal y Disney (Buena Vista).

En 2014, Proimágenes hizo un panorama general de la distribución cinematográfica en Colombia y su actividad desde 2010, con un análisis más detallado del año 2013 que tuvo unos ingresos por taquilla de 352 mil millones de pesos (USD 175 millones) y una asistencia de 43,2 millones de espectadores.

Un total de 19 distribuidores dentro de los cuales tres representan a los estudios de Hollywood hicieron durante el 2013 el 80% del Box Office y el 79% de la asistencia. Cine Colombia representa a Warner y Fox, además de las gestiones como distribuidor de algunas películas independientes nacionales e internacionales. Igualmente, Cinecolor, que llegó al país inicialmente como laboratorio cinematográfico del grupo Chile Films empezó a representar también a Kodak y como distribuidor a Disney. United International Pictures (UIP) representa los estudios Columbia Tristar Distributor, Universal y Paramount.

Cine Colombia lidera la gestión de la distribución de películas con un 46,7% de los títulos, seguido por Cineplex con un 22,4%, Babilla Cine con un 12,1% y entre un 4% y 5% Procinla, V.O Cines y Venus Films. United International Pictures apenas logra un 1,1% y los otros 3 distribuidores sumados, otro 1%.

En cuanto a las películas colombianas, entre 2010 y 2013, seis compañías distribuyeron 95 títulos y casi el 57% lo hizo Cine Colombia.

De los 244 estrenos de 2013, el 65.5% provino de Estados Unidos y Canadá. Europa fue el origen de un 21.3% y Latinoamérica, incluyendo Colombia el 10.7%.

Fuente: Cine en Cifras, Boletín 6, enero 2014, Proimágenes Colombia

En 2017:

De los 304 estrenos totales de 2017, los porcentajes subieron a 93.2% el de los espectadores y a 93.8% el de la taquilla y corresponden a 7 empresas distribuidoras (sellos).

Estrenos por distribución y participación distribuidores en asistencia y taquilla total 2017

	Participación en Espectadores %	Participación en Taquilla %	Estrenos de cada distribuidor
Warner Bros	20.3	20.3	16
Universal	17.5	17.67	13
Disney	15.92	16.9	10
Cine Colombia (representa a Fox, Warner e independientes internal. y nacional)	12.54	11.7	92
Fox	12	11	14
Paramount	8	8	10

Sony	8	8	16
Diamond Films (DF)	2	2	20
Cine Color Film (CCF)	2	2	30
Otros (37)	1.11	0.97	36
Cineplex	0.64	0.59	20
Babilla Films (BF)	0.22	0.26	20
Procinal	0.05	0.04	7
VO Cines	0.01	0.01	1
			304

Estrenos películas colombianas por DISTRIBUIDOR 2017

Exhibidor	N° películas distribuidas	% asistencia	% Taquilla
Cine Colombia	15	54.17	54.60
Cinecolor	10	27.34	27.14
Diamond Films	3	16.30	16.32
Cineplex	4	1.91	1.83
Babilla Films	4	0.59	0.43
Procinal	3	0.50	0.43
Otros	5	0.17	0.14