

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS NUEVAS TENDENCIAS DEL CINE COLOMBIANO
DESDE LA IMPLEMENTACIÓN DE LA LEY DEL CINE DE 2003

EDGAR DE LUQUE JÁCOME

UNIVERSIDAD DEL NORTE
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN
BARRANQUILLA 2017

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS NUEVAS TENDENCIAS DEL CINE COLOMBIANO
DESDE LA IMPLEMENTACIÓN DE LA LEY DEL CINE DE 2003

EDGAR DE LUQUE

Trabajo de grado para obtener el título de Magister en Comunicación.

Asesor: ENRIQUE URIBE JONGBLOED

UNIVERSIDAD DEL NORTE
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN
BARRANQUILLA 2017

Para mi abuela,
por demostrarme que el amor del ser humano es infinito

Agradecimientos

A mi tutor Enrique Uribe por llevar a un realizador por el camino de la investigación audiovisual, sin su dedicación y conocimiento ésta investigación no hubiera sido posible. A Colciencias y el Departamento del Magdalena por darme la oportunidad de cursar estudios de postgrado. A Pamela Flores por su dedicación y profunda entrega a la Maestría de Comunicación de la Universidad del Norte, a mis compañeros de maestría por la constante ayuda y por hacer de los estudios una experiencia agradable. A mi familia y amigos que siempre me apoyaron y entendieron cuando lastimosamente no podían contar conmigo por estar entregado a éste documento. A mi abuela por ser mi compañera, mi madre, mi motor, por ser el ser humano más grande que he podido conocer y por estar siempre a mi lado.

Contenido

Planteamiento del Problema	6
Justificación	17
Objetivos	19
Objetivo General	19
Objetivos Específicos	19
Marco Teórico	20
Las Políticas Culturales	20
Génesis de las Políticas Culturales	¡Error! Marcador no definido.
Hacia una Definición de las Políticas Culturales	23
Los Desafíos de las Políticas Culturales	25
Las Políticas Culturales en Colombia	28
Políticas Cinematográfica Colombiana	42
La Ley 9 de 1942	¡Error! Marcador no definido.
FOCINE	¡Error! Marcador no definido.
La Ley del Cine de 2003	¡Error! Marcador no definido.
El Cine Nacional	50
Años 50	65
Años 60	68
Años 70 y 80	71
Años 90	75
Antes de la Ley del Cine	82
Bibliografía	115

Resumen

La presente tesis plantea un análisis de películas colombianas producidas y estrenadas después de la implementación de la ley de cine de 2003, dichos filmes se dividen en dos grupos, el primero lo conforman las películas que han obtenido un mayor número de reconocimiento por parte de la crítica. En el segundo grupo hacen parte las películas que han tenido el mayor número de espectadores en teatro. El objetivo de la investigación es identificar las principales características internas de cada película para luego confrontarlo con lo que el sector de la crítica y realizadores han venido afirmando en estudios, espacios de discusión y foros acerca estos dos tipos de filmes. De igual forma se pretende identificar la incidencia de las políticas culturales colombianas dirigidas al cine en el resultado final de las películas. Para llevar a cabo el análisis se optó por desarrollar el modelo de análisis textual de Mckee para darle un énfasis al contenido del filme prestando especial atención a los elementos narrativos, técnicos y estéticos más relevantes. Por lo tanto los elementos a observar serían los recursos pertenecientes a lo narrativo como el tema, la trama, género, puntos de giro, personajes y subtramas. Los recursos de la imagen en donde caben los tipos de planos, estilo de cámara, encuadre móvil, iluminación y color. Los recursos sonoros divididos en sonoridades diegéticas y no diegéticas además de los diálogos. Luego de aplicar el análisis teniendo en cuenta las categorías los resultados demuestran que el grupo de películas con mayor número de reconocimiento por parte de la crítica se acomodan a los intereses planteados por las políticas culturales de cine colombianas sobre la intención que debe tener el cine como generador de identidad y noción de país. Referente a lo que alguna parte del sector de la crítica y realizadores han venido afirmando sobre las dos formas de hacer cine en Colombia se encontró que el cine con mayor número de taquilla presenta importantes innovaciones en las técnicas cinematográficas y en las formas narrativas y estética lo que va en contra con la idea ampliamente difundida sobre su poca exploración en éstos campos.

Abstract

This thesis propounds an analysis of Colombian films produced and released after the implementation of the 2003 film law, these films are divided into two groups, the first of which is the films that have obtained a greater number of recognition by the critics. The second group is composed by the films that have had the largest number of spectators in theater. The objective of the research is to identify the main internal characteristics of each film and then to confront it with what the critics sector and filmmakers have been affirming about these two types of films in related studies and discussion forums.

In the same manner it is necessary to identify the incidence of Colombian cultural policies directed to the cinema in the final result of the films. To carry out the analysis we opted to develop McKee's textual analysis model to give an emphasis to the content of the film paying special attention to the most relevant narrative, technical and aesthetic elements. Therefore the elements to be observed would be the resources belonging to the narrative as the theme, plot, genre, turning points, characters and subplots. The image resources that fit the types of planes, camera style, mobile frame, lighting and color. Sound resources divided into diegetic and non-diegetic sonorities in addition to dialogues. After applying the analysis taking into account the categories, the results show that the groups of films with greater number of recognition by the critics are accommodated to the interests raised by the cultural policies of Colombian cinema on the intention that the cinema should have as generator of identity and notion of country. Concerning what some part of the sector of the critics and filmmakers have been affirming on the two forms of making cinema in Colombia it was found that the cinema with greater number of box office presents important innovations in the cinematographic techniques and in the narrative forms and aesthetic it which goes against the widely held idea about their little exploration in these fields.

Introducción

“El Cine Colombiano sigue creciendo y ha madurado. Ya hay películas ahora el gran reto es que conozcan e impacten sus audiencias y se adapte a los cambios del negocio del consumo del audiovisual”. Con éstas palabras se refiere Claudia Triana la directora de Proimágenes Colombia la corporación encargada de fomentar el quehacer cinematográfico en el país¹.

La declaración resume lo que ha sido una histórica discusión sobre qué cine se debe hacer en Colombia, la apuesta señala dos formas una que aboga por películas con un valor artístico capaz de alcanzar altos grados de representación e identificación nacional que a la vez cuente con posibilidades de ser aclamada por la crítica especializada u otra más cercana al cine de género con explícitas intenciones de cosechar altos números de espectadores.

El momento del cine nacional muestra un incremento de los filmes nacionales en circuitos de festivales internacionales, pero por otro lado también devela que el acompañamiento en taquilla no es significativo ni homogéneo para el total de las producciones nacionales, siendo un pequeño número de estrenos colombianos los que presentan un buen desempeño en los teatros. Si bien éste es un mal conocido desde hace mucho tiempo, las condiciones actuales lo hacen especial ya que hoy en día en el país se cuenta con un nuevo enfoque en las políticas culturales aplicadas a la cinematografía materializado en la puesta en marcha de la ley de cine del 2003. Esta nueva mirada incluye la formación académica y de público, la crítica especializada, al fomento de la producción cinematográfica desde las regiones y la investigación; esto es palpable al observar las más recientes modalidades por concurso inauguradas por el fondo para el desarrollo cinematográfico en los dos últimos años como la Convocatoria Relatos Regionales 2016 y la Convocatoria de Investigación 2017.

¹ Entrevista realizada por Semana en Vivo. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=9YzHiI4aFUI&t=166s>

Éste estudio pretende a través de un análisis comparativo de una serie de películas conocer los aspectos narrativos y estéticos que componen los filmes nacionales que han sido reconocidos por la crítica y aquellos que han gozado de un gran número de espectadores en los teatros, teniendo en cuenta el impacto que ha podido tener el estado colombiano y su forma de ver el cine por medio de sus políticas culturales dirigidas al sector cinematográfico. Para conseguirlo, se realizó una aproximación al análisis textual de Alan Mckee basándonos en su método para obtener una interpretación del sentido con el que se ha desarrollado el cine colombiano contemporáneo.

La investigación consta de una parte teórica en la que se expone la evolución de las políticas culturales hasta la implementación de las políticas cinematográficas en el país, para luego entrar en la historia del cine nacional en el que se expondrá las principales características de éste y su relación con las políticas culturales. Más adelante se dan a conocer estudios que tratan el tema del cine nacional y la forma como se ha venido construyendo nuestra cinematografía. Se finaliza con el análisis y posterior discusión sobre los filmes colombianos contemporáneos con mayor reconocimiento por la crítica y los que presentan los más altos números en espectadores.

Los resultados del estudio aspiran nutrir la discusión sobre qué cine se está desarrollando actualmente en nuestro país concentrándose en el mero análisis del contenido de los filmes y por medio de la observación de sus tramas, personajes, lenguaje cinematográfico y herramientas audiovisuales llegar a conclusiones que puedan apartarse de otro tipo de estudios más centrados en las reflexiones personales de críticos y realizadores sobre el cine nacional.

Planteamiento del Problema

El cine colombiano ha recorrido un largo camino desde la llegada de las primeras cámaras cinematográficas al Puerto de Colón en 1897 (Actual Panamá) hasta nuestros días en los que rige una ley de fomento al cine que ha sabido consolidarse como la principal fuente de apoyo para el desarrollo de las actividades vinculadas al sector cinematográfico. Aunque hoy en día la situación del cine colombiano es otra a través del tiempo se han mantenido ciertas discusiones referentes al quehacer cinematográfico. Siendo el cuestionamiento sobre qué cine se hace o se debe hacer en el país, uno de los que ha logrado trascender manteniéndose como foco de debate frecuente entre realizadores, críticos, público, académicos y entes públicos.

Si se recurre a la historia del cine colombiano y se observa la forma como comenzó a entenderse en sus inicios, se vislumbran las primeras nociones sobre el tipo de cine que

se pensaba era el propicio realizar en el país. Yendo a comienzos del siglo XX se aprecia que en 1925 el estreno del filme la Tragedia del Silencio de Arturo Acevedo Villarino, la primera película de la empresa Casa Cinematográfica Colombia. Para el estreno se eligió la fecha patria del 20 de Julio, allí acudieron relevantes figuras políticas y miembros de la iglesia. Pedro Nel Ospina presidente de la república para la fecha, exaltó el filme incluyendo en su discurso la proclama “Hemos de tener arte propio” (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008; , p. 21).

En 1942 aparece una de las primeras iniciativas provenientes del estado para fomentar la creación cinematográfica, la Ley 9 creada bajo el gobierno de Alfonso López Pumarejo. En el documento de la ley se puede ver las firmas de los ministros de Educación, (Encargado en esa época de los asuntos culturales) y de Economía, lo que da entender su interés por hacer converger la industria y la cultura en el cine nacional (Pulecio, 2015; P. 3). Esta ley tenía como objetivo exonerar de impuestos a las empresas cinematográficas que realizaran material audiovisual que

representaran temas “Únicamente nacionales” los cuales deberían exaltar la historia y el folclor nacional, su geografía o cualquier tipo de modalidad de país (Cuello, 2014; p 38).

Más adelante por medio de la aprobación del Decreto 879 de 1971 se estableció brindar apoyo a las empresas colombianas que realizaran productos basados en temas nacionales. Esto fue el precedente de un nuevo decreto el 950 de 1976 el cual dio vía libre a la creación del Fondo de Fomento, ordenanza que Martínez (1978) señala iba dirigida a “atraer grandes capitales para consolidar una infraestructura y una producción continua con su propio mercado que reportara buenas ganancias a la inversión”. (p. 340).

Rápidamente el intento por consolidar empresa en el sector cinematográfico comenzó a generar inconvenientes debido a la política expuesta en el decreto 879 de estimular la realización de piezas audiovisuales en cantidad pero muy pobres en contenido y calidad técnica. Para tener algo de control sobre los productos se creó una junta de calidad que tenía dentro de sus criterios de aprobación aspectos técnicos y estéticos como, el manejo de cámara, montaje, fotografía, guión y actuación. Pero también llama la atención que dentro de sus tareas debían percatarse si las obras divulgaban valores nacionales o autóctonos (Martínez, 1978; p 56).

Teniendo en cuenta lo anterior se puede entender que al cine colombiano desde temprana edad y valiéndose del accionar legislativo se le fue tratando como una industria llamada a abanderar los procesos sociales, culturales e identitarios nacionales. A continuación, se dará a conocer cómo se ha percibido el cine nacional en nuestra actualidad tomando como punto de partida la ley de cine de 2003.

La ley del Cine considera las actividades cinematográficas como industrias culturales y se plantea como objetivo adoptar medidas para financiar y estimular la inversión en la producción y distribución de obras, para que se facilite la gestión cinematográfica. Esta misma ley enuncia que “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” (Ley 814, art.1).

En el informe final del Encuentro Nacional de Cinematografía del 2015 celebrado en Bogotá se concluye reafirmando la necesidad de consolidar la industria cinematográfica para que sea más visible su contribución al desarrollo del país, viendo esto no solo desde el plano económico sino también desde los capitales sociales, culturales y creativos (Vicario, 2015).

Luego de haber mostrado el papel del sector público a través de la historia cinematográfica del país e incluir en la discusión a ley 814 de 2003 la cual es considerada como el acto legislativo más efectivo en apoyo a la filmografía nacional, se puede ver que la manera de concebir el cine como una industria que se debe apoyar para alcanzar su consolidación y que a la vez debe cumplir con el compromiso de difundir una noción de nación se sigue manteniendo.

La inquietud sobre la identidad del cine nacional sigue en boca de críticos, realizadores e investigadores, centrada esta vez no en el cine que se debe hacer en el país, sino qué pasa con el cine que ya se hace, respondiendo tal vez el hecho que por primera vez en su tiempo de vida el cine colombiano cuenta con un número considerable de producciones por año y espacios de encuentros audiovisuales como festivales, foros y encuentros, como también una creciente y apoyada crítica e investigadores que han tomado como objeto de estudio el cine nacional.²

² Del 2004 al 20015 se ha premiado 220 en la categoría Desarrollo de Guiones, Escritura de Guion para Largometraje de Ficción y escritura de Proyecto Documental; 175 en Desarrollo, Producción, Postproducción de Largometrajes, Desarrollo, Producción y Postproducción de Largometrajes de Ficción, Desarrollo y Producción de Largometrajes de Animación. 137 en Realización de Cortometrajes, Realización de Cortometrajes de Ficción y Realización de Cortometrajes de Ficción; 124 en las categorías de Realización de Documentales, Realización de Documentales de Cortometraje, Realización de Documentales de Largometraje y Circulación de Documentales; 126 estímulos a la Formación de Públicos y Formación Especializada; 4 Estímulos Integral a la Producción y Promoción. (Dirección de Cinematografía Ministerio de Cultura, 2015; p 22).

Teniendo en cuenta que la producción nacional pasa por su momento más fértil se pretende ahora observar el desempeño de las películas estrenadas en los últimos ocho años para entrar a analizar lo que pasa con el cine nacional una vez es expuesto al público de salas de cine.

El 2015 es uno de los años que cuenta con más obras cinematográficas registradas como productos nacionales con 71 cortometrajes y 56 largometrajes. Sin embargo, en la lista de las 20 películas más taquilleras del año solo aparece un documental aunque no es colombiano fue realizado pensando exclusivamente en la taquilla nacional *Colombia Magia Salvaje* de Forero y Slee (2015), en el puesto 4 con un número de 2.370,239 espectadores, el resto de casillas son ocupadas por títulos internacionales. Paradójicamente películas como *La Tierra y la Sombra*, de Bustamante y Acevedo (2015), único filme colombiano ganador de una cámara de oro en el festival de cine de Cannes alcanzó 54.583 espectadores (Ministerio de Cultura, 2015).

Comportamiento de los Filmes Nacionales en los Teatros Comerciales

En el 2014 el total de espectadores en teatros nacionales alcanzó la cifra de 46.939.745, de ese número tan solo 2.205.769 fueron de películas colombianas exhibidas. El filme que alcanzó el mayor recaudo del 2014, *Río 2* distribuido por Fox, estuvo a punto de alcanzar el total de espectadores de las 28 películas colombianas estrenadas, con una cifra de 2.153.647. En las películas colombianas con más espectadores figuran dos títulos de Dago García Producciones, *Uno Al Año No Hace Daño* con 501.803 y *El Paseo 3* con 460.575 (Ministerio de Cultura, 2014).

En el año 2013 la lista de películas más taquilleras es dominada por títulos extranjeros siendo *El Paseo 2* la única representante del cine colombiano obteniendo el puesto 15 con un total de 953.687 entradas, en las últimas casillas se encuentra un filme como *Cazando Luciérnagas* del director Roberto Flores Prieto, película que gozó de reconocimiento en festivales internacionales,

pero que dentro del territorio nacional logró un recaudo de 7.256 espectadores (Ministerio de Cultura, 2013).

En el año 2010 se estrenaron 10 películas colombianas que juntas llegaron a la cifra de 1.527.757. Dago García Producciones vuelve a aparecer en los primeros lugares de recaudo esta vez con *El Paseo*, ocupando el quinto lugar de la lista, siendo la única película colombiana dentro de la lista de 20 más taquilleras. Otro dos filmes que han sido reconocidos en diferentes festivales internacionales como El Festival Internacional de Cine de Toronto o El Festival Internacional de Cine de Guadalajara, *El Vuelco del Cangrejo* de Oscar Ruíz Navia y *La Sociedad del Semáforo* de Rubén Mendoza, obtuvieron a la hora de sumar un total de 68.158 espectadores (Ministerio de Cultura, 2010).

Finalmente se observa que frente al 2008 un adicional de 50,08 % de espectadores ingresaron a ver cine nacional en el año 2015, con un número de 1.154.638 espectadores más (Ministerio de Cultura, 2015).

Analizando el comportamiento del cine nacional una vez es exhibido, se nota una fuerte diferencia en asistencia de espectadores en comparación con el cine importado el cual obedece a un sistema de producción y distribución mucho más poderoso y hegemónico que hace comprensible la diferencia. Pero entre las películas colombianas que llegan a los teatros también existe una diferencia considerable en sus asistencias, las pocas que logran tener un buen recaudo pertenecen a un tipo de cine que en su modo de producción son más cercanas al sector privado ya que en su mayoría son realizadas con la financiación de las productoras de cine de los principales canales privados nacionales, como es el caso de las películas realizadas por Dago Producciones, las cuales han sido identificadas por críticos y realizadores como el cine comercial nacional. En el otro extremo tenemos las películas que no logran mantenerse en exhibición debido a su baja afluencia, son aquellas que en Colombia también se les ha acuñado un término, el de cine de

autor, art house o cine independiente³. Estas películas tienen unas vidas más amplias en otros circuitos de exhibición como festivales de cine nacionales e internacionales o en distribución a través de plataformas digitales.

Como se puede observar el cine nacional exhibido en teatros muestra baja representación en asistencia del público en comparación a las cifras que llega a recaudar otros tipos de películas también exhibidas en las salas de las ciudades colombianas. Tampoco se puede obviar que el cine colombiano más consumido y el único capaz de aspirar a entrar entre la lista de estrenos taquilleros por año es el cine de iniciativa privada. Por otro lado, es visible que muchas de las películas colombianas que son aclamadas en circuitos internacionales de festivales no tienen el mismo reconocimiento en las salas de cine del país.

Esta situación que presentan las películas colombianas que llegan a los teatros del país ha sido reconocida por todos los sectores que hacen parte del cine nacional. Veamos que dice la crítica y realizadores al respecto.

La discusión sobre qué tipo de cine debe hacerse en el país y cómo es necesario crear una cinematografía capaz de llevar al gran público, así cómo generar, por medio del cine, una ventana para que los colombianos vean su diversidad su identidad cultural y su realidad social, parece estar muy lejos de terminar y seguramente su nivel de complejidad, los agentes internos e externos que hacen parte de ello, las subjetividades y la actualidad de cada momento lo hacen un tema tan enmarañado que posiblemente siga en boca de discusión.

³ Carrie Szabo (2014) En su estudio *Independent, Mainstream and In Between: How and Why Indie Films Have Become Their Own Genre* se refiere al cine independiente y lo difícil que ha sido definirlo a pesar de haber estado presente desde el principio de la cinematografía, señalando la discusión sobre si el cine independiente debe ser definido por su situación financiera, su no afiliación a un estudio o por su estética . (6)

Por tal razón, esta investigación busca alejarse de dichas discusiones que en algunas ocasiones pecan por ser demasiado subjetivas o por carecer de un análisis profundo de los filmes que finalmente es el producto que da vida a la cinematografía nacional para entrar a estudiar a fondo los textos que conforman las películas, se quiere entrar a desgranar éstos filmes (los de aspiraciones comerciales y aquellos de una naturaleza autoral) para identificar sus diferencias y similitudes. Se pretende ver cuáles las dinámicas extra-textuales derivadas en cada producción y su relación con la normativa cinematográfica nacional. De igual manera se analizarán con cuidado aquellos elementos presentes en los filmes por lo que se ha llegado a categorizar las películas colombianas en dos polos y así empezar a entender cuáles son los elementos textuales que han llevado a categorizar un tipo de cine como cine de género o comercial colombiano y cine de autor nacional a partir del análisis de sus filmes más representativos.

Justificación

A través de éste estudio se quiere aportar a una de las discusiones más trascendentales que desde los diferentes sectores del cine nacional (Estado, Privado, realizadores, críticos, públicos, académico) se mantiene, la que trata el problema sobre qué cine se debe hacer en Colombia. Se quiere afrontar ésta discusión partiendo de un análisis textual y extra-textual de ciertos filmes destacados ya sean por su participación en festivales de gran reconocimiento o por haber alcanzado un alto desempeño en taquilla, ya que se denota entre académicos, críticos y realizadores una visión de dos formas de realizar cine en el país, una que cuenta con el apoyo estatal con poco peso en los circuitos de exhibición comercial nacional pero con visibilidad en festivales internacionales de cine y otro cine auspiciado por el sector privado que goza de acompañamiento de público en los teatros.

Lo que el estudio busca es tratar el problema del cine que se hace o se debe hacer en Colombia partiendo del análisis de los propios filmes, apartándose de la concepción polarizada que ha caracterizado los ambientes en los que se ha entrado a debatir el tema (Foros, encuentros, festivales, investigaciones, etc.), a través del estudio de las características narrativas, de género, de estética y lenguaje junto a un análisis de sistemas de producción, movimiento en taquilla y publicidad, se pretende llegar a nuevas conclusiones excluyendo cualquier inicio de subjetividad que pueda hacer caer la investigación en terrenos ya cursados y que interfieran con el proceso de recolección de información. Esta investigación busca identificar las formas como hasta ahora se ha tratado el tema del cine nacional y entrar a confrontar directamente esas ideas que históricamente se han mantenido sobre el cine nacional, principalmente el concepto de forma categórica vincula al cine con la responsabilidad de aportar en la tarea de crear una noción de nación.

Conociendo la naturaleza de la discusión sobre el cine que se hace en Colombia y el que se debe considerar como cine colombiano es menester tener claridad sobre ciertos conceptos y afirmaciones que a través del tiempo se han repetido pero que han nacido en algunos casos sin ninguna respaldo investigativo. Esta falta de rigor ha llevado a la creación de imaginarios sobre el cine nacional con resultados no muy positivos. Tales afirmaciones tienen que ver con conceptos que a diario escuchamos siendo repetidos por muchas voces (género, cine de género, cine comercial, cine industrial, cine de autor, cine arte, cine independiente, el cine colombiano, identificación, el cine que identifica a Colombia y el compromiso social del cine entre otras) la intención es examinar todos éstos conceptos teniendo claro una base teórica que permita finalmente extraer del análisis de los filmes un nuevo punto de vista sobre el problema nacido de los mismos textos que conforman los filmes y de las relaciones que se crean en ellos pero que están fuera del producto.

Objetivos

Objetivo General

Determinar las características internas de la producción cinematográfica colombiana reciente.

Objetivos Específicos

- Clasificar los elementos textuales presentes en dos tipos de películas colombianas, las consideradas como representantes de un cine de Género o comercial y las catalogadas dentro del cine de autor o independiente.
- Identificar la incidencia de las políticas culturales dirigidas al cine en los filmes representantes de cada grupo
- Establecer los elementos comparativos de orden textual existentes en los dos tipos de películas

Marco Teórico

Las Políticas Culturales

Las políticas culturales como concepto tienen su aparición en la segunda mitad del siglo XIX en Europa, estas fueron encaminada a generar o enmarcar normas que permitieran salvaguardar patrimonios y construir instituciones culturales que atendieran campos de las artes sectoriales (Rey, 2009).

Yúdice y Miller (2004), exponen el caso del origen de las políticas culturales en el Reino Unido como inscrita en el marco de la educación, al mencionar que “el Estado británico introdujo la política de la «Educación para todos». La subsiguiente Ley de Educación de 1902 obligaba a los alumnos de las escuelas a visitar los museos como parte de los requisitos curriculares” (p. 6). De este modo, los orígenes de las políticas culturales en el territorio europeo parten de las leyes preventivas y de cuidado de la ciudadanía mostrando de igual forma un vínculo con la educación.

Victoria Durrer, Toby Miller y Dave O’Brien exponen cómo la conquista española de América, la *missão civilizadora* de Portugal y la *mission civilisatrice* de Francia y el Imperio Británico crearon las bases de la dominación cultural global, la cual nunca ha dejado de existir y hoy es liderada por los Estados Unidos y su dominación a partir de la industria del entretenimiento salvaguardando la hegemonía cultural postcolonial europea sobre el resto de países (The Routledge Handbook of Global Cultural Policy , Towards Global Cultural Policy Studies, 2017; p. 4).

La segunda aparición de las políticas culturales se presenta en la primera mitad del siglo XX, los movimientos revolucionarios y populistas de las resientes naciones que alguna vez fueron colonia de potencias reafirman rasgos culturales como símbolo de modernidad, nacionalismo y participación popular.

Rey (2009), se refiere al período de la Revolución Mexicana como un ejemplo de la importancia que alcanzan los rasgos culturales para las naciones que en este período de tiempo emprendieron una lucha por su soberanía y autodeterminación, planteando que:

La revolución mexicana trajo consigo un inmenso movimiento artístico e intelectual que puso a debate el origen y el sentido de la creación artística, literaria, musical, etc.

Igualmente propició la creación de instituciones culturales fundamentales como el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional Indigenista y otros organismos destinados a la promoción y difusión cultural, investigación, protección y difusión del patrimonio cultural. (p. 23).

Sin lugar a dudas que, de no haber sido por la lucha revolucionaria que marcó el comienzo del siglo XX en México, no hubiera sido posible la creación de instituciones que finalmente son una representación de un plan de políticas públicas que privilegian los rasgos identitarios culturales de la nación.

En la segunda mitad del siglo XX se comienza a concebir la cultura ahora desde la institucionalidad, se nota un incremento de las interacciones de la cultura en otras áreas de la gestión pública y se crea una importante relación entre los medios de comunicación y la cultura (Rey, 2009). Para esta época exactamente en 1970 se lleva a cabo en la ciudad de Venecia Italia La Primera Conferencia Intergubernamental Sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales, por primera vez más de ochenta países se reúnen para discutir el asunto de la cultura en un mismo espacio (UNESCO, 1971). Dentro de las preocupaciones que hicieron necesaria esta reunión estaba el nuevo modelo globalizador acompañado de un engrandecimiento de los medios de comunicación manejados desde una única

hegemonía venida del norte del globo que apenas se deslumbraba como una amenaza para las prácticas y costumbres del resto de naciones.

Después de la experiencia de la Primera Conferencia Intergubernamental Sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales se lleva en la ciudad de México en 1982 la Conferencia Mundial Sobre las Políticas Culturales con un incremento en la participación de las naciones muchas de ellas recién independizadas de las grandes colonias, en ésta conferencia se buscó analizar el estado de las políticas culturales teniendo en cuenta el nuevo orden mundial, su preservación y promoción de la identidad cultural de los pueblos, las relaciones interculturales y la eliminación de la dominación cultural. Sobre las políticas culturales en dicha conferencia se acordó que:

La política cultural es el fundamento necesario para un desarrollo auténtico. La sociedad debe realizar un esfuerzo importante dirigido a planificar, administrar y financiar las actividades culturales. A tal efecto se han de tomar en consideración las necesidades y problemas de cada sociedad, sin menoscabo de asegurar la libertad necesaria para la creación cultural, tanto en su contenido como en su orientación (UNESCO, 1982; p. 46).

Al analizar el germen de las políticas culturales dentro de la modernidad queda claro que en todo caso éstas surgieron como un cúmulo de iniciativas que buscaban intervenir desde el estado en las dinámicas de los oficios de las bellas artes y de educación para generar instrumentos que canalizaran las expresiones de los individuos y los colectivos. Llama la atención que más allá de éstos propósitos evidentemente centrados en las expresiones culturales, las políticas culturales han surgido paralelamente con los procesos identitarios de las naciones y su soberanía tomando un gran significado en una época convulsiva para la geografía mundial

como lo fue la segunda mitad del siglo XX momento en el que muchos territorios que históricamente estuvieron bajo el dominio de las potencias comenzaron sus gestas libertarias principalmente en el continente africano, sudeste de Asia y América Latina.

En el afán de las nuevas naciones por consolidar unidad e identidad la cultura resulta determinante por contener unos rasgos con los que una gran mayoría se identifica y comparte, finalmente las políticas culturales en un inicio fueron tratadas desde el estado como un asunto de soberanía.

Como ejemplo se puede analizar la lengua. Una vez un país coloniza a otro uno de los primeros actos de dominación es imponer su lengua (Caso británico y francés en las colonias africanas) y luego que estos países logran su libertad el rescate de su lengua tradicional pasa a ser un asunto de estado. Yúdice y Miller (2004), analizan el poder de las políticas culturales como elemento unificador en el forjamiento de las naciones: “Así pues, las políticas culturales constituyen un terreno privilegiado de la hegemonía. Proporcionan un medio para conciliar identidades culturales antagónicas erigiendo la nación como la esencia que trasciende los intereses particulares” (p. 9).

Hacia una Definición de las Políticas Culturales

Desde el nacimiento de las políticas culturales luego que la industrialización se impusiera pasando por el nuevo orden mundial hasta la actual era postindustrial, las políticas culturales han sido replanteadas respondiendo a los retos y desafíos que cada época trae. Con el aporte de expertos mundiales en el tema y de las organizaciones llamadas a dejar claro los parámetros de las políticas culturales se hallan distintas definiciones de lo que es la política cultural. Rey (2009) y Bravo (2009), en el documento promovido por el Ministerio de Cultura colombiano Compendio de Políticas Públicas, recogen una serie de definiciones,

La UNESCO (1982; p.30) la define como “Un conjunto de principios, prácticas y presupuestos que sirven de base para la intervención de los poderes públicos en la actividad cultural, radicada en su jurisdicción territorial, con el objeto de satisfacer las necesidades sociales de la población, en cualquiera de los sectores culturales”.

El científico social Miller (1998) da su definición, “Las políticas culturales, por lo tanto, se refieren a los procesos organizativos que canalizan tanto la creatividad estética como los modos de vida colectivos” (Citado en Rey, 2009; p. 29).

Por otro lado tenemos el concepto de políticas culturales como eje transversal que atraviesa otros sectores inherentes a la construcción de nación como lo son la educación, la salud y en el caso colombiano aportes a la resolución del conflicto armado. En el título IV de la ley, se da forma al sistema de gestión cultural, que incluye el Ministerio y el Sistema Nacional de Cultura (SNCu) allí queda plasmada la injerencia de las políticas culturales en las demás políticas nacionales.

En las nuevas definiciones de las políticas culturales no solo incluye al estado como un gran constructor de las mismas sino que también involucra agentes extraños a lo estatal como al sector privado, organizaciones sociales y líderes comunitarios, es decir se conciben a las políticas culturales como un accionar de iniciativas coordinadas por todo el país. Según Rey (2009), las políticas públicas no son un asunto exclusivo del estado sino que dentro de su naturaleza está la participación de distintos sectores, es decir no son estatales sino públicas y el estado cumple con una misión más cercana a la de un garante. En el caso de la cinematografía como lo veremos más adelante este concepto de políticas públicas puede entrar en conflicto cuando se analiza con

profundidad hasta dónde llega ese papel de garante que según la nueva concepción de las políticas públicas debe tener el estado.

Los Desafíos de las Políticas Culturales

Rey (2009), señala que a medida que las sociedades evolucionan el panorama cultural va tornándose más complejo, lo que hace urgente el diseño de unas políticas que ayuden a desenredar y garantizar las prácticas culturales. En la Conferencia Mundial Sobre las Políticas Culturales, los rasgos culturales de las naciones son tratados con la delicadeza propia de un organismo frágil, haciendo énfasis en el peligro que corren por el peso cultural que las potencias principalmente la norteamericana suscita, repitiéndose ahora desde la cultura el drama de la desigualdad entre naciones desarrolladas y otras apenas en crecimiento. Una vez la globalización se impone la cultura entra a ser otro producto que se debe comercializar.

La Declaración Universal Sobre la Diversidad Cultural de la UNESCO en su artículo 9 Políticas Culturales, Catalizadoras de la Creatividad deja ver el nuevo camino de mercado que comienza a recorrer las políticas culturales: “Las políticas culturales, en tanto que garantizan la libre circulación de las ideas y las obras, deben crear condiciones propicias para la producción y difusión de bienes y servicios culturales diversificados, gracias a industrias culturales que dispongan de medios para desarrollarse en los planos local y mundial. Cada Estado debe, respetando sus obligaciones internacionales, definir su política cultural y aplicarla, utilizando para ello los medios de acción que juzgue más adecuados, ya se trate de apoyos concretos o de marcos reglamentarios apropiados” (UNESCO, 2002, p. 5).

Por tanto se concluye que la UNESCO incluye el concepto de Industrias Culturales como organismos claves para que la creatividad de los pueblos pueda ser producida y difundida

pensándolas no solamente en el plano local sino que también dándole un carácter mundial viendo al estado como un ente autónomo para definir el eje de acción de las políticas públicas frente a las dinámicas internacionales.

Colombia a través de su Plan Nacional de Cultura recoge lo establecido por la UNESCO adaptándolo a la realidad y necesidades de la nación.

El Plan Nacional hace énfasis en el reconocimiento de la diversidad cultural, la participación de los distintos actores dentro del Sistema y el vínculo entre lo político y lo cultural. De esta manera, se plantea como una herramienta para crear cultura política y una mirada ética respecto de la nación, el conflicto, el desarrollo y la globalización (Téllez, 2016; p. 148).

No cabe duda que, al hablar de políticas culturales y los desafíos que el nuevo orden mundial impone, también se está hablando de las dinámicas culturales en una forma global comercial, el libre mercado, el fortalecimiento del sector privado y el dominio de las nuevas tecnologías han generado un ambiente enrarecido que hace aun más difícil identificar la labor de las políticas culturales en las que es fácil confundir las prácticas culturales con un producto comercial.

Referente a los desafíos que los interesados en la cultura enfrentan actualmente Miller (2012), señala que “Los verdaderos creyentes dicen que la política cultural está pasada de moda porque las sociedades postindustrializadas han visto el florecimiento del sector creativo, por medio de la nueva tecnología y las pequeñas empresas” (p. 7).

Miller (2012) señala que la transnacionalización y neoliberación de las industrias culturales de la mano con los adelantes tecnológicos y de la comunicación han llevado a las políticas culturales de las naciones a una posición que los hace pensar más allá de sus fronteras

convirtiendo el fomento de la cultura en las naciones en un acto de contrarresto de la invasión cultural de aquellas naciones que poseen un músculo financiero y militar más nutrido. Miller expone un ejemplo ocurrido en 1992, cuando el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC) estaba a punto de entrar en vigor, el gobierno mexicano previniendo lo que podría ser una situación poco favorable para su cultura creó un Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – CONACULTA.

Con el propósito de disipar el temor de que el tratado pudiera conducir a una pérdida de soberanía –según el director de CONACULTA, «la solidez de nuestra cultura constituye el sustrato de nuestra identidad [...] y el baluarte de nuestra soberanía»– y de modernizar la sociedad mexicana capitalizando la diversidad cultural, necesaria para alcanzar el éxito en un mundo globalizador (Tovar y Teresa, 1994, citado en Yúdice y Miller, 2004, p. 16).

El caso mexicano demuestra cómo la cultura ante las nuevas dinámicas mundiales parece incrementar su baluarte como un elemento clave para mantener la unidad identitaria entre las naciones. De esta manera la cultura desde su vinculación con las representaciones e identidades de los pueblos por medio de las políticas públicas ha tenido la labor de ayudar en la construcción de la nación y funcionar como una especie de pegamento que trata de mantener un montón de subjetividades bajo una misma idea unificadora. La evolución de los medios, su democratización, el manejo rápido de la información y la facilidad de conectividad prácticamente con cualquier habitante del globo ha cambiado la naturaleza de la cultura y por ende las razones de las políticas culturales, a medida que las experiencias culturales mutan la visión tradicional de tratar la cultura va quedando atrás encontrando en su camino nuevos desafíos.

Las Políticas Culturales en Colombia

La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. Artículo 70 Constitución de 1991

La nación colombiana figura a nivel continental como uno de los países pioneros en la implementación de políticas e iniciativas culturales convirtiéndose en la nación de América con la biblioteca más antigua, La Biblioteca Nacional construida en 1777. Colombia siguió como pionera en el impulso de la cultura al inaugurar el Museo Nacional en 1823 (Rey, 2009). Dentro del naciente estado colombiano se da un hecho que marca un hito en las iniciativas culturales y científicas del país, la expedición emprendida por el sabio italiano Agustín Codazzi desde 1850 a 1859 período en el que recorre la geografía nacional dejando libros, tratados, atlas y dibujos de las costumbres, pueblos y retratos de las gentes que se convirtieron en uno de las primeras oportunidades que tuvieron los colombianos para conocerse (Bravo, 2009). En la primera mitad del siglo XX Colombia alcanza su esplendor cultural durante el período que se conocería en la historia como la República Liberal⁴ en el que se iniciaría la constitución de un considerado número de instituciones y organismos encargados de algunos aspectos culturales como la literatura y la lengua que aun hoy en persisten.

Entre 1930 y 1946 se produce un decisivo movimiento cultural, promovido por la denominada República Liberal, en el que se destacan realizaciones como el Archivo Nacional, la Biblioteca Aldeana, la Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, el Instituto Etnográfico, el Servicio Arqueológico Nacional, las ferias del libro,

⁴ La República Liberal se refiere al lapso de tiempo que va desde 1930 a 1940 en el que el mando del país cae en manos del Partido Liberal luego de venir bajo el dominio del Partido Conservador por más de 40 años. Con los liberales se logró pasar de una nación agrícola a un concepto de nación más moderno donde los derechos de los niños, la mujer y los trabajadores comenzaron a tomarse en cuenta.

la Radiodifusora Nacional de Colombia, la Revista de Indias, la Biblioteca Colombiana de Cultura Popular y el Instituto Lingüístico Caro y Cuervo, entre otros (Rey, 2009, p.24).

También se debe destacar el proyecto impulsado por el presidente Eduardo Santos a partir de 1940, el Salón Nacional de Artistas un encuentro anual en el que los artistas plásticos del país tenían la posibilidad de mostrar sus creaciones, además dentro del marco del evento se realizaban jornadas de formación de público y se estimulaba la crítica, la importancia que para el desarrollo artístico de la nación tiene El Salón Nacional de Artistas se evidencia en su actualidad ya que se ha realizado ininterrumpidamente hasta nuestros días (Bravo, 2009). Luego de un amplio dominio liberal en la Casa de Nariño regresan al poder los conservadores bajo la presidencia de Carlos Lleras Restrepo y Misael Pastrana, en éstos dos períodos conservadores se desarrolló lo que se iba a conocer como la “política cultural” de la cual heredamos el Instituto COLCULTURA en 1968 (Bravo, 2009). En 1991 bajo la presidencia de César Gaviria Trujillo y en medio de un contexto de violencia, narcotráfico y levantamiento de grupos insurgentes surge uno de los cambios políticos más determinantes para la nación, la Constitución Política de 1991. En las mesas de la Asamblea Nacional Constituyente el tema de la cultura tomó gran relevancia a través de la Comisión de derecho a la educación, fomento a la cultura, la ciencia y la tecnología (Bravo, 2009).

En el gobierno del Liberal, el presidente Ernesto Samper se crea lo que sería el proyecto más arriesgado hasta el momento en el campo, El Ministerio de Cultura. Iniciativa que paradójicamente enfrentó al país inclusive suscitó un choque de voces a favor y en contra entre figuras representativas de la cultura nacional como el Nobel Gabriel García Márquez quien consideraba que la creación de un ministerio de cultura podría llevar a una burocratización de la

misma además que se corría el riesgo de abrir una puerta para que los gobiernos entraran a intervenir en las expresiones culturales (Bravo, 2009).

No obstante, se pudo poner en marcha el proyecto de crear un ministerio para los asuntos culturales con el ánimo de estimular la creación artística, la descentralización de la cultura y la participación de todos los colombianos en ella para hacer ver la cultura como ejemplo de solidaridad y convivencia ampliando el acceso y disfrute de la misma y principalmente perfilar la cultura como herramienta para construir nación. La organización del Ministerio de Cultura hasta nuestros días divide las principales expresiones culturales en siete direcciones, estas son: La dirección de Patrimonio que se encarga de los muebles culturales e inmateriales, la Dirección de Artes que abarca el grupo de música, artes visuales, artes escénicas y literatura, la administración del Teatro Colón y la Sala Delia Zapata, la Dirección de Comunicaciones, la Dirección de Infancia y Juventud, la Dirección de Etnocultura y Fomento Regional y finalmente la Dirección de Cinematografía compuesta por dos grupos, un grupo de políticas y otro de gestión y ejecución (Bravo, 2009).

No obstante el halagador pasado en iniciativas desde el estado para la cultura que Colombia ostenta, las políticas culturales en la nación han llevado un lento y difícil camino que aun hoy sigue cruzando. Las políticas culturales en Colombia han debido enfrentar gobiernos de turno poco interesados por las dinámicas culturales, una situación económica que limita su impacto, una realidad social permeada por un conflicto armado que involucra varios actores y la adaptación a un modelo neoliberal que le ha abierto las puertas del país a una cultura hegemónica. Siendo conscientes de las realidades que encaran todos aquellos sectores que de alguna manera están vinculados a las actividades culturales especialmente el cine, nos

centraremos en las políticas culturales dirigidas a la cinematografía colombiana con el fin de tener una idea de cómo estas han impactado en el quehacer del cine en la nación.

Desarrollo de las Políticas Culturales del Cine en Colombia

Yúdice y Miller (2004) hacen una valiosa caracterización de la relación del cine latinoamericano y la injerencia de los acontecimientos políticos mostrando a modo de ejemplo la forma como se ha llevado a cabo en algunos países. Es así como Miller y Yúdice exponen el caso del cine argentino y el apoyo que obtuvo bajo el período de Perón ente 1945 y 1955, el caso del cine chileno en 1970 bajo Allende donde fue incluido como un organismo gubernamental. El cine cubano después del triunfo de la Revolución en 1959 donde se crea el ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográfico) y el caso del cine colombiano y venezolano citando la iniciativa de FOCINE y FONCINE respectivamente. Esto demuestra que ante un panorama pobre de las industrias cinematográficas de Latinoamérica el estado ha surgido como la principal fuente de apoyo de las mismas.

El cine en territorio colombiano a sus inicios fue una iniciativa netamente privada desarrollada por esfuerzos individuales principalmente de extranjeros que llegaron a los principales puertos colombianos de la época con una maleta y un cinematógrafo en la mano. Nombres como los Di Doménico resaltan en la génesis del cine nacional al ser impulsores de funciones de películas que en un inicio se realizaban al aire libre para luego pasar a salones de hoteles y finalmente en los primeros teatros construidos en territorio nacional de los que se resalta los teatros Variedades (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008).

Casi de inmediato personajes de la sociedad colombiana se interesaron por esta nueva forma de narrar llamado cine y es así los primeros colombianos se involucraron en la labor de

proyectar y más adelante crear cine, siendo de ellos los más importantes la empresa fundada por el odontólogo Arturo Acevedo y sus Hijos a quien le debemos el filme colombiano *Bajo el Cielo Antioqueño* (Mejía y Acevedo, 1925).

Otros nombres como Jorge Camilo Martínez fundador de la Colombia Films, Máximo Calvo de Calvo Films, Oswaldo Duperty y Leopoldo Crane con la Ducrane Films son considerados como pioneros del quehacer cinematográfico colombiano que después de la crisis económica mundial de 1929 y tras la llegada primero del cine francés e italiano, luego las películas mexicanas y argentinas y finalmente el cine de Hollywood sucumben en su anhelo de construir una industria similar a la de sus vecinos latinoamericanos (Martínez, 1978; p. 67). Luego de ésta gran crisis del cine nacional se da lo que pasaría a la historia como la primera política cultural dirigida al cine La Ley 9 de 1942.

La Ley 9 de 1942

Bajo el Gobierno liberal de Alfonso López Pumarejo se crea la primera iniciativa en la historia de Colombia dirigida al cine nacional se trata de la Ley 9 de 1942. El contexto que encierra esta ley es de crisis, la economía mundial pasa por una dura recesión que tiene sus orígenes en La Gran Depresión de Estados Unidos en 1929 y que se recrudece con la Segunda Guerra Mundial que termina con una estable economía colombiana que veía como el peso tenía el mismo valor que el dólar. El cine colombiano venía de sucumbir a la invasión extranjera liderada en un inicio por el cine mexicano y argentino que a su vez fueron desplazados por las películas de Hollywood, todo esto llevó al fin de grandes casas productoras colombianas como la de los Acevedo y Ducrane Films. La Ley 9 hace parte de toda una política nacional que buscaba proteger las industrias del país como la textil y la metalúrgica que podrían correr un alto riesgo

por la inestabilidad que la guerra propiciaba, en ese sentido uno de los propósitos de la Ley novena fue la exención de impuestos aduaneros a la importación de químicos para revelar y a las películas vírgenes. (Martínez, 1978).

El gobierno definía como empresa cinematográfica colombiana aquellas que contaran con el ochenta por ciento de capital netamente colombiano y un 85 por ciento de personal nacido en Colombia, además postularon como requisito que las películas producidas por estas casas realizaran películas con temas y argumentos únicamente nacionales (Martínez, 1978).

Martínez (1978) analiza la ley novena como primer ejercicio de políticas aplicadas al sector cinematográfico señalando su fracaso pero sin culpar directamente al acto legislativo como tal sino acusando a la situación económica que presentaba el país en esa época la cual se mantenía muy frágil ante los vientos de guerra que finalmente le brindó poderes al gobierno para decretar medidas proteccionistas bajo la creación del IFI⁵ en el que se enumeraron las industrias que se entendían básicas para el desarrollo del país por lo que era menester dirigirles apoyo, en la lista no se consideró la industria cinematográfica como básica para el país. Así la Ley 9 de 1942 aparece en la historia como un intento por rescatar el cine nacional que por muchos años no tuvo una aplicabilidad hasta 1970 con la llegada de FOCINE.

FOCINE

⁵ Esta institución fue creada mediante el decreto 1157 de 1940, con el fin de apoyar el desarrollo industrial colombiano. En particular, el IFI ha sido el instrumento financiero estatal encargado de promover la fundación, el ensanche o la fusión de empresas de producción básica y de primera transformación y de responder a las disposiciones sobre *democratización del crédito* contenidas en los planes de desarrollo de los diferentes gobiernos. Su instauración estuvo justificada por la falta de iniciativa del sector privado en actividades financieras y reflejó la necesidad de generarle un esquema financiero al sector industrial en un modelo de sustitución de importaciones

En el año 1971 el estado colombiano expide un decreto reglamentario el 879 que busca imponer a los teatros del territorio nacional una cuota de pantalla que obligada a los teatros exhibir cine nacional respetando un tiempo mínimo en cartelera que en el 71 fue de 30 días, para luego pasar a 40 en 1979 y 60 días en 1980 (Pulecio, 2015).

De esta manera el estado interviene en lo que desde hace mucho era y sigue siendo uno de los problemas sin resolver del cine nacional, su permanencia en los teatros. Las nuevas políticas del cine van más allá, comienzan a eliminar impuestos a los largometrajes colombianos y crean un fondo para realizar préstamos a la industria cinematográfica. Otro gran cambio ocurre de orden organizacional, los asuntos relacionados al cine pasan al Ministerio de Comunicaciones que termina creando el Fondo de Fomento Cinematográfico que a su vez constituye FOCINE, una entidad que entregaba créditos a las productoras del país (Tenorio, 2016). Una de las gestas de FOCINE es haber contribuido a la creación de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional en 1988, Echeverry se refiere al respecto:

Esta escuela (Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional) parte de una mirada al cine como arte, y así lo especifica en su plegable de presentación: “¿Por qué estudiar Cine y Televisión? Porque así podrá desarrollar su expresión artística audiovisual a partir de narrativas y estéticas propias”. En seguida se despliega su plan de estudios, muy cuidadoso y exhaustivo en sus componentes teóricos y de talleres prácticos y oficios, pero carente por completo de materias sobre legislación, comercialización, distribución y exhibición, mercadeo y publicidad filmicos, lo que podría implicar un desprecio por el cine comercial –o por la comercialización del cine en general–, que ha dado lugar a la formación de algunos de los más relevantes auteurs, si puede decirse así, de la nueva generación, tales como Ciro Guerra, Libia Stella Gómez o Rubén Mendoza mientras que

entre los directores de las películas más taquilleras del país no se encuentra ninguno de sus egresados (Echeverry, 2016, p. 68).

Echeverry (2016) deja ver cómo el primer programa de cine de la nación creado bajo el apoyo de la que entonces era la principal política cinematográfica tiene como principio basar su propuesta académica en un tipo de cine próximo a lo artístico descartando el carácter comercial que el cine posee. Esto evidencia como un eje transversal dentro de las dinámicas de la cinematografía como lo es la enseñanza del oficio del cine pensado desde las esferas artísticas tienen una notable repercusión en cierto tipo de cine que a la vez es apoyado por los instrumentos de políticas cinematográficas como es el caso del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, lo que nos hace ir construyendo una idea más amplia de la forma que se ha pensado el asunto sobre qué tipo de cine se debe hacer en el país.

Otra estrategia implantada a través de FOCINE fue el estímulo a la creación de cortometrajes, por medio del decreto 879 se obligó a los exhibidores a presentar cortometrajes nacionales antes de cada función y se incrementó el precio de las taquillas en un 15 por ciento. Esta estrategia que en principio fue ideada para suplir la falta de escuelas y centros de formación en el oficio cinematográfico terminó convirtiéndose en un lucrativo negocio en el cual no se tenía mucha preocupación por la calidad del producto, esto dio que en 1976 se realizaran 83 cortometrajes la mayoría con una muy baja calidad técnica y narrativa (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008). Como solución a lo que ya se empezaba a conocer como “sobreprecio” se creó por parte del Ministerio de Comunicaciones una junta de calidad que tenía la misión de *Las obras de bajo nivel técnico y artístico y aquellas que menoscaban las instituciones o los valores nacionales*. El director Carlos Mayolo se refirió al tema: “los distribuidores seleccionaban qué cortos iban acompañando las películas extranjeras Los distribuidores hacían cortos con testaferreros

y ellos, produciendo basura, se quedaban con la mayoría del dinero (que les daban para la realización del corto) y los ponían antes de las películas más taquilleras” (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008, p.64).

Al analizar lo expresado por Mayolo se puede notar que a pesar de las buenas intenciones con las que FOCINE se formó los males históricos que han acompañado el desarrollo del cine nacional no se pudieron solucionar. Más grave aún es que el sobrepeso pudo haber tenido una injerencia determinante en el desapego final del público colombiano con el cine realizado en el país. Debido a la altísima producción de cortometrajes realizados en la época con bajos estándares de calidad que solo se les veía un uso lucrativo en el cual participaron los monopolios del sector incluyendo los distribuidores y que eran obligatoriamente proyectado antes de las mayores producciones de Hollywood es posible que el público relacionara al cine colombiano con una calidad paupérrima y por el contrario exaltara la calidad de las películas extranjeras. Por tal razón también podría entrar a analizar si los distribuidores pueden llegar a tener gran responsabilidad en el divorcio del cine nacional con su público deuda que aun sigue sin saldar.

Al llegar la década de los 90's el proyecto de FOCINE se veía desplomarse, al no obtener buenas asistencias en taquillas las películas no lograban recuperar la inversión lo que hizo que el fondo quebrara liquidándolo en 1992 bajo el contexto de la nueva constitución política que determino que no podía haber rentas. Respecto al fracaso vivido por FOCINE la revista Semana se refirió: “... no hay duda de que el cine colombiano no tiene mucho futuro, pues ni las películas comerciales ni las realizadas con pretensiones artísticas lograron sobresalir. De esta forma, la pregunta que cabe hacerse es si Colombia debe o no tener cine nacional. Y si se hace un vistazo (sic) a la situación mundial, la respuesta parece ser que no. En realidad los países que tienen

actualmente un cine rentable se cuentan con los dedos de una mano” (Revista Semana, 1993, citada en Pulecio, 2015; p. 7).

La Ley del Cine de 2003

A pesar de la mala experiencia dejada por FOCINE en el país se siguió haciendo cine, nuevamente el esfuerzo por llevar una película colombiana a los teatros fue realizado por particulares. Sin embargo el período después de FOCINE que comprende el final de la década de los 80 y la de los noventa se le deben algunos filmes colombianos que hoy en día se consideran obras de gran valor por su calidad técnica y el poder de sus historias. Es el caso de Confesión a Laura (1990) de Jaime Osorio y de La Estrategia del Caracol (1993) de Sergio Cabrera película que despertó un nuevo interés por el cine colombiano llegando a ser éxito un en taquilla y galardonada en diversos festivales especializados a la vez (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008).

En 1997 se crea el Ministerio de Cultura tras el importante proceso iniciado por la Ley General de Cultura,⁶ con el nacimiento de éste nuevo ministerio se adhieren y surgen nuevas dependencias entre ellas La Dirección de Cinematografía, que como principal misión tiene la creación y organización del nuevo organismo que reemplazaría el fondo de fomento cinematográfico “La Ley autoriza además la creación del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, una entidad autónoma regida por el derecho privado cuyo objetivo es el fomento y la preservación del patrimonio colombiano de imágenes en movimiento, así como de la industria cinematográfica colombiana” (Ministerio de Cultura, 2009; p. 505).

⁶ La Ley 397 de Agosto 7 1997 fue decretada por el congreso para ser consecuentes con la importancia que la cultura alcanzó después de la Constitución de 1991. Se dictaron normas referentes a patrimonio cultural, fomentos, estímulos a la cultura y se crea el Ministerio de Cultura.
http://www.sinic.gov.co/SINIC/Sipa_Conceptos_Comite_Tecnico/ley%20397%20de%201997.pdf

El nuevo fondo nace bajo el nombre de Proimágenes en Movimiento actualmente Proimágenes Colombia (Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica) es éste organismo el que hereda el legado de Focine. El financiamiento del fondo proviene de una contribución parafiscal que realizan los exhibidores, distribuidores y productores de películas colombianas que a su vez viene de un porcentaje de cada boleta de entrada al cine (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008).

La ley de cine también concibe la vinculación de la empresa privada al desarrollo cinematográfico utilizando el mecanismo de financiación por estímulo tributario a inversionistas en películas, que permita tener una considerable reducción en impuesto a quienes decidan inyectar capital a los proyectos cinematográficos. Más adelante en el año 2007 se crea la Comisión Fílmica que tiene como propósito generar procesos de fortalecimiento del sector cinematográfico a través de estrategias comerciales con productoras extranjeras promocionando al país como destino para la realización de producciones internacionales pronosticando un positivo impacto en la creación de empleo y la venta de bienes y servicios.

Una vez puesta en marcha la nueva Ley del Cine se comenzaron a ver cambios notables en la cinematografía nacional. Bravo realiza un balance después de seis años de vigencia de la Ley del Cine:

...El resultado más notable de la Ley de Cine y sus mecanismos es el aumento y la diversificación en la producción de películas de largometraje y también la significativa participación en el número de espectadores de los largometrajes estrenados en las salas de cine del país, además de la producción de un número considerable de documentales y cortometrajes tanto en el entorno universitario como alrededor de grupos de producción independiente y canales de televisión, en algunos casos gracias a fuentes de financiación

internacionales. Gradualmente los largometrajes, documentales y cortometrajes colombianos alcanzan reconocimientos en los festivales internacionales que seleccionan las mejores películas del mundo. (Ministerio de Cultura, 2009; 508).

Tal como afirma Bravo la nueva ley brindó un impulso a las dinámicas y diferentes grupos que conforman el sector cinematográfico del país nunca antes visto, llama la atención como Bravo resalta como un logro de la Ley del Cine el alza de la producción nacional, la participación de los espectadores y la presencia de filmes colombianos en festivales internacionales. Las definiciones y planteamientos que se llegaron al formular las nuevas políticas cinematográficas mantienen un estrecho acercamiento a los conceptos con que se formularon las políticas pasadas para el cine nacional. “..Las políticas formuladas se orientan a apoyar un cine que aborde la realidad nacional y sus muchos matices; un cine que de cuenta de la capacidad creativa y de las muchas historias que quieren contar nuestros artistas audiovisuales y que, por su calidad y relevancia, se inscriba en la memoria cultural del país.” (Ministerio de Cultura, 2009; p.509).

Pulecio (2015; p. 14), extrae uno de los apartes iniciales de la Ley del Cine en el que expresa uno de sus propósitos:

Sí, el cine nos permite vernos y reconocernos como personas y como grupos con distintas maneras de entender todos los aspectos de la vida, algo especialmente importante en un país, que como el nuestro, tiene una diversidad cultural inagotable. Se sellan, de una vez por todas, los compromisos que con las complejas realidades sociales y culturales el cine colombiano debe mantener en su desarrollo y que el Estado, dice, no puede ignorar.

El ideario con el que se creó la nueva política cinematográfica hereda el concepto de ver el cine como un producto cultural orientado a mostrar la “realidad” del país se sostiene la visión que sobrepone el valor artístico del autor ante la sostenibilidad de la industria y como nuevo concepto se incluye la diversidad de la nación, esto se entiende por la concesión con que se creó la nueva constitución política la cual reconoce la pluriculturalidad que posee Colombia. Si observamos los filmes apoyados en las diferentes convocatorias desde la implementación de la Ley se puede afirmar que de hecho han sido consecuentes con sus intenciones.

La filmografía colombiana se ha trasladado de los principales focos urbanos para zonas rurales y a veces inhóspitas mostrándonos su diversidad cultural como lo expresa la Ley del Cine, pero lo que se ha creído como un factor que puede jugar a favor del levantamiento del cine nacional, las taquillas han demostrado que ha sido todo lo contrario. Y es que la diversidad como tal necesita una visión mucho más profunda que no se limite a un imaginario beneplácito, la diversidad cultural se viste de un sin número de complejidades que en el caso colombiano se agravan por su gran número de grupos humanos y regiones geográficas con fronteras naturales y culturales muy marcadas que necesitan ser observadas con mucho cuidado. Muchos de los filmes financiados bajo el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico han basado su propuesta en mostrarnos un país diverso, en llevar a las pantallas una realidad que de acuerdo a los realizadores colombianos el resto del país desconoce.

Pero ante el innegable desapego que demuestra el público colombiano con el cine nacional es menester analizar si apoyar un tipo de cine que impone una geografía, un punto de vista político, una etnografía, una pretensión artística ante los principios narrativos y de espectacularidad con que el público colombiano está familiarizado ha sido beneficioso para el sector. En principio cada realizador debe tener la libertad de realizar el cine que quiera hacer,

contar las historias que a ellos les plazca pero desde el concepto de políticas cinematográficas es necesario planear las leyes sin favorecer un tipo de cine sino tener en cuenta los principales desafíos y problemas que hasta este punto aún siguen sin resolver como es el consumo de taquilla del cine nacional.

Es innegable que bajo la figura del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico nacido de un enorme esfuerzo no solo del estado sino de representantes del sector cinematográfico se han logrado grandes avances para un sector que luego de FOCINE parecía desahuciado. Bajo la Ley del Cine se ha notado una preocupación no solo por el crecimiento en el número de filmes colombianos estrenados cada año, también se ha hecho un valioso esfuerzo por estimular ejes transversales como la formación académica, la crítica, la circulación de películas, apoyo a los festivales, regionalización del cine y últimamente se han creado categorías para estimular la investigación. Las condiciones de las nuevas políticas públicas aplicadas a la cinematografía nacional se han exorcizado de viejos vicios como la corrupción, las convocatorias anuales del FDC gozan de un síntoma de transparencia generalizado pero también no se puede ocultar que la nueva ley aún le quedan por delante muchos desafíos siendo el antiguo problema de la pobre asistencia de espectadores a las películas colombianas su más grande reto. El FDC es consciente que si bien ha habido avances en el manejo de la técnica y la factura del cine realizado en Colombia ha mejorado sustancialmente este sigue mostrando desbalances en lo que son sus intenciones conceptuales y su naturaleza industrial.

El FDC ha buscado encontrar un punto de equilibrio entre películas de calidad como propuestas de autor de valor estético, artístico o social y películas de buen desempeño en su exhibición en las salas de cine nacionales. A veces se consigue lo uno y lo otro, aunque inclusive las experiencias internacionales muestran lo difícil que resulta mantener estos

propósitos, más aun en el caso colombiano en el que el volumen de películas producidas es pequeño en términos relativos (Ministerio de Cultura, 2009; p. 525).

La Ley del Cine basa su objetivo en la necesidad de representación e identidad que debe tener un país multicultural como lo es Colombia, a eso se le ha apostado. La mayoría de películas que han recibido apoyo así lo demuestran, también ha quedado explícito en sus publicidades,⁷ sus representantes así lo han expresado. “Las historias importantes, que están reflejando lo que es éste país y éste patrimonio creo que en algún momento van a llegar donde tienen que llegar” (Semana en Vivo, 2017). Después de más de una década de estar funcionando la Ley del Cine es preciso entrar a analizar cómo se está haciendo el cine y cómo es la relación del cine que se hace y el cine que se ve en Colombia.

Políticas Cinematográfica Colombiana

El documento de políticas cinematográficas⁸ inicia haciendo una valoración de la función del cine como generador de identidad reconociendo el impulso que ha tenido el sector una vez impuesta la Ley de Cine de 2003, de inmediato el texto valora el alcance de algunos filmes en festivales internacionales de cine de prestigio y en otros no muy relevantes (Ministerio de Cultura, 2009). Lo primero que se nota en la justificación del documento cuando se refiere a lo que ha sido la gestión a través de la Ley es la “Internacionalización del cine colombiano”

⁷ En el año 2006 Proimágenes realiza un comercial de 45 segundos promocionando la Ley del Cine, la pieza consiste en un tipo de parodia de aquellas películas de Hollywood en las cuales se ha retratado a Colombia desde el imaginario “Gringo” mostrando un país extremadamente rural y salvaje, en el que el alcalde de Bogotá es un hombre llamado Escobar que habla con un marcado acento mexicano. El comercial termina con la frase “¿Vamos a dejar que Hollywood siga escribiendo nuestra historia? Link para consulta: <https://www.youtube.com/watch?v=LIGfy8oiGxk>

⁸ Este documento que consagra el accionar de las políticas en Colombia ha sido una construcción por parte del Ministerio de Cultura conjunto al Consejo Nacional de Cine con la colaboración de representantes del quehacer cinematográfico y mesas de trabajo instaladas en 15 ciudades del país.

mostrado esto como una estrategia para crear una cinematografía que se pueda considerar netamente colombiana.

Como marco referencial el documento de políticas cinematográficas colombianas contextualiza la situación del negocio del cine a nivel mundial el cual está dominada mayoritariamente por la industria cinematográfica estadounidense salvo algunas excepciones. El texto recuenta como el gusto de los espectadores colombianos primero fue captado por el cine francés e italiano de principio de siglo para luego pasar a manos de los filmes argentinos y mexicanos para definitivamente quedarse fascinados por las producciones de Hollywood, dicha situación de desarraigo del público colombiano con los filmes realizados en Colombia por colombianos y su histórica afinidad por las producciones extranjeras es una de las grandes razones que el estado expone para hacer viable la implementación de políticas culturales para el cine:

Los realizadores e importantes sectores forjadores de opinión han coincidido en la importancia que, para la defensa y la promoción de la identidad nacional, tiene una cinematografía propia y esto ha llevado a la formulación e implementación de diversas políticas e iniciativas de apoyo a las industrias locales, algunas de ellas temporalmente exitosas pero que no han tenido continuidad o han sucumbido frente a las fuerzas del mercado (Ministerio de cultura; 2009; 495).

Más adelante el texto habla del cine como un arte de masas que desde sus inicios ha servido como un vehículo para la expresión y la representación de la diversidad. También se refiere a las dinámicas del mercado las cuales demuestran un innegable dominio de la industria cinematográfica de Hollywood que por años ha atrapado el gusto de los espectadores a nivel mundial sin que Colombia sea la excepción. “Todo lo anterior (El dominio de la oferta por parte de Hollywood) es un reconocimiento de que las imperantes leyes del mercado favorecen las

empresas en posición de dominio. Entonces hay que dejar de considerar al cine tan sólo como un producto industrial; además y fundamentalmente se le debe dar un valor como hecho cultural” (Ministerio de Cultura, 2009; p.497).

El estado colombiano como se deja ver en el documento tuvo en cuenta ciertos aspectos para la formulación de las políticas públicas dirigidas al sector cinematográfico que vale la pena traerlas a colación textualmente:

... el Estado consideró múltiples aspectos, algunos inherentes al hecho mismo de la realización y el fortalecimiento de la cadena de creación, producción y exhibición, y otros asociados, los que se han dado en llamar temas transversales, como la preservación y la investigación. Todo ello necesario para establecer la sólida base de una política integral a largo plazo donde el cine nacional ocupe el espacio que le pertenece en las pantallas propias (ante sus propios públicos) (Ministerio de cultura, 2009; p. 498).

Cuando el texto sobre las políticas cinematográficas se refiere a temas transversales se enfoca en aquellos procesos que derivan de las meras dinámicas que encierra la cadena de producción de una película, como lo es la investigación, la formación de profesionales y técnicos, la generación de sistema de información y la organización del sector. Todo esto, entiende el estado, es menester tenerlo en cuenta para que las políticas públicas dirigidas a la cinematografía puedan ser realmente efectivas e integrales.

La situación actual del cine influenciada por la tecnología, el nacimiento de nuevas plataformas de exhibición principalmente por la internet, la reorganización de la industria norteamericana y la piratería son tenidas en cuenta por el estado a la hora de pensar en la formulación de políticas para el cine nacional.

La disminución mundial de la taquilla en los últimos 20 años ha llevado a un aumento de las boletas mientras la opción de plataformas para obtener contenido audiovisual asciende por la conectividad y la proliferación de nuevos formatos lo que hace innecesario ir hasta un teatro para ver el estreno de un filme.

La internet le proporciona a los espectadores la posibilidad de observar la película desde la comodidad de sus casas haciendo aún más difícil promocionar la afluencia a los teatros.

No obstante Hollywood ha tratado de iniciar un proceso de reorganización en la muestra del espectáculo cinematográfico evidenciado por ejemplo en los cambios de orden arquitectónico de los teatros. Las salas de cine hoy en día son construidas dentro de centros comerciales, como lo señala Machicado (2016, p. 23) "...El crecimiento de la asistencia a las salas de cine está íntimamente ligado a la proliferación de centros comerciales en Colombia. Primero en las grandes ciudades, después en las pequeñas, el país triplicó el número de estas gigantescas moles en tan solo una década". Sin lugar a dudas la nueva apuesta del cine de Hollywood que relaciona la espectacularidad de sus películas con experiencias que van más allá de la pantalla y el emplazamiento de salas de cine en centros comerciales tienen una gran influencia en la decisión de las personas a la hora de elegir que filme ver, lo que indudablemente sostiene la brecha que ha existido entre el cine de Hollywood y la oferta cinematográfica nacional. Bravo se refiere al tema de la asistencia a las salas de cine:

A pesar de las reiteradas predicciones sobre lo mismo, las salas de cine no parecen estar en peligro de desaparecer pues ofrecen la oportunidad de una experiencia estética y visual que no puede replicarse en la pantalla de un computador, mucho menos en la de un teléfono celular; además el rito social de ir a la sala de cine sobrevive, a pesar de las

nuevas formas de acceso a contenidos, y seguramente continuará existiendo un público masivo para la exhibición en pantalla grande (Ministerio de Cultura, 2009, p. 502).

Finalmente, se puede entender que las políticas aplicadas al sector cinematográfico colombiano fueron pensadas siguiendo la lógica con que las políticas culturales a nivel global se han ido edificando, dirigidas a contrarrestar la supremacía cultural que los países hegemónicos vienen ejerciendo sobre los países en desarrollo. En un mundo cada vez más globalizado se ve como una verdadera amenaza para las expresiones culturales más autóctonas de los pueblos el arribo de imágenes que retratan una cultura ajena. Partiendo de esto, las políticas cinematográficas colombianas como lo expresa el documento de Políticas Cinematográficas han querido ver en el cine nacional un gran contribuyente del desarrollo social, económico y cultural del país, capaz de generar posibilidades de cambio y renovación de la realidad social colombiana, siendo conscientes a la vez del dominio del cine extranjero y de la poca aceptación que tiene la cinematografía colombiano en el mismo país.

Lo primero en analizar en la primera parte del documento en la que se sustenta la necesidad de hacer políticas culturales para el sector cinematográfico del país es que los entes que finalmente son llamados a marcar las riendas del cine en Colombia sostienen una idea en la que la importancia del cine radica por su papel como defensor de la identidad de la nación y por tal razón se deben generar estrategias para impulsarlo. A primera vista se podría considerar válido entrar a cuestionar éstas afirmaciones por las que se argumenta la importancia de legislar y aplicar políticas al cine nacional analizando lo que ha sido el desempeño del cine colombiano en nuestro territorio y más allá de las fronteras, teniendo en cuenta las particularidades del cine nacional que de forma ligera se pueden mencionar (Bajo recaudo en taquilla, lento crecimiento de las casas productoras y escasa continuidad de los realizadores) para más adelante ahondar en

ellas, es más que imperante pensar si realmente el cine en Colombia debe contar con políticas bajo el argumento del cine como guardián de nuestra identidad sin previamente hacer un análisis de cuál es el verdadero papel del cine en Colombia.

En este sentido, es necesario también darle la misma importancia a su papel como generador de un producto industrial que podría llegar a tener un gran impacto en la economía, al parecer para el estado el desnutrido sector cinematográfico ocupa un segundo lugar en importancia exaltando como su premura el cine ventana de la identidad nacional. El hecho que se resalte la participación de las películas colombianas en festivales internacionales por un lado demuestra que se valora la aceptación de nuestro cine ante unos pares extranjeros y por otro se evade el que puede ser el gran problema histórico y actual que tiene el cine en Colombia y es que se ha divorciado de su público, hecho de gran magnitud si entendemos el cine como un sector que para su supervivencia se debe a las masas.

Cuando se habla de la transversalidad del proceso cinematográfico el texto de Políticas Cinematográficas afirma que tras haber funcionado una cadena industrial en torno a ella se genera una cultura. De cierto modo, lo cultural en el cine es un producto que viene luego que se tiene una industria, para que un filme realmente tenga una relevancia cultural debe calar en un amplio sector humano. Si el país no cuenta con una industria cinematográfica que impacte o dialogue con la población ¿Es válido hablar del cine nacional como una manifestación cultural más del país? ¿O realmente lo que se entiende como el aporte cultural del cine es el tema que tratan las películas, sus pretensiones estéticas y estilísticas y no su impacto en una gran masa? ¿Cuando los filmes basan la construcción de la narrativa con la “realidad de país” estamos hablando de un cine que aporta a la cultura? Un cine realizado en Colombia por colombianos que no le interese ser fieles a la “realidad” ni a la infinidad de problemas que aquejan al país no

puede llegar a considerarse un producto cultural? Es importante analizar cuál es el verdadero proceso cultural que se le acuñan a aquellas películas que han tenido como tema nuestras realidades sociales pero que solo han generado aplausos en otras latitudes y en contraste no han despertado interés en los espectadores colombianos como si ha ocurrido con otro tipo de cine que irónicamente se ha alejado a eso que se considera realidad del país y ha sido medurado en las pretensiones su artísticas y así ha logrado acercarse a las masas colombianas.

Cuando las políticas para el cine tocan el tema de la hegemonía de un tipo de cinematografía que prácticamente se ha tomado el mundo y de una crisis en asistencia a los teatros alimentada por la gran variedad de opciones que hoy en día están al alcance de las personas por la internet y las multi plataformas, el texto acierta al decir que estamos ante un problema mundial que en Colombia difícilmente se podrá resolver- Esto hace necesario repensar desde las políticas culturales el accionar ante estas “problemáticas” que la era digital nos trae desde una perspectiva totalmente contraria, sin ser muy precavidos con el acceso a todo tipo de contenido que brinda la internet y la tecnología, ésta situación necesita otra mirada que no considere a la realidad tecnológica que hoy vivimos como otro factor que aparece en contra del cine nacional sino como una posibilidad para explorar nuevos campos en los que el cine colombiano aún no ha llegado y que le puede evitar una lucha ante una de las industrias más fuertes del mundo como es Hollywood y enfocarse en la apabullante receptividad que las multi plataformas tienen en los colombianos generando ventanas alternativas para que el colombiano consuma el cine hecho en su país.

Machicado (2016, p. 58), se refiere al innegable posicionamiento de las multi plataformas y la democratización que brinda la tecnología:

Un tercer territorio por conquistar es el de las plataformas digitales. Cuando la mayor parte del flujo de contenidos cinematográficos ya no pasa por las salas de cine, es hora de empezar a estudiar el complejo entramado de circulación y consumo digital. Es cierto: por ahora, el retorno económico y el reconocimiento de una película se explican por el número de espectadores en salas. La pregunta sigue siendo cómo capitalizar todo ese consumo audiovisual que se da por fuera de la exhibición física.

Las películas colombianas salvo un puñado de filmes en los que se resaltan las apuestas del sector privado bajo la imagen del Productor Dago García sucumben ante los estrenos de las grandes producciones de Hollywood, los factores que influyen a que ésta sea la realidad del cine nacional son variados y todos han servido para una discusión que parece no terminar, por lo tanto es necesario que las políticas del cine tengan como prioridad resolver el problema de la receptividad del cine colombiano pero no sustentándola bajo la idea de una necesidad cultural y de identidad sino comprendiendo que el cine es un sector que por su naturaleza industrial depende de unas dinámicas económicas que necesitan ser atendidas y discutidas desde el marco de las políticas culturales.

Estado del Arte

El Entretenimiento que Vemos y el Entretenimiento que Apreciamos: Patrones de Películas de Consumo y de Filmes Aclamados en Tres Décadas.

Este estudio desarrollado por Oliver, Ash, Woolley, Shade & Kim (2014), tiene como objetivo el análisis de 582 filmes desde 1980 hasta 2010 buscando examinar en los títulos los atributos y características de las películas con alta audiencia y las más aclamadas por la crítica. Partiendo de la premisa que la audiencia prefiere películas de acción o aventura, viéndose poco atraídos por el drama contrastando con la crítica que prefiere los dramas y los filmes que resalten temas oscuros, contemplativos o emocionales. Los resultados se discuten teniendo en cuenta los grados de gratificación que el público encuentra tanto en los cines cercanos a la diversión y los que por otro lado pretenden despertar la apreciación en quienes los ven.

El estudio presenta rasgos cercanos con la investigación aquí propuesta ya que se interesa por las dos formas de hacer cine o contenido audiovisual, la que presenta un mayor desempeño en espectadores una vez son exhibidas y aquellas que si bien no son muy exitosas una vez llegan a las salas de cine logran tener un mayor reconocimiento por la crítica ya sea siendo parte de la selección oficial de festivales o ganando algún tipo de galardón en ellos.

El estudio de Oliver et al. (2014), se centra en el medio de entretenimiento de los Estados Unidos el cual obviamente presenta amplias diferencias con el caso colombiano en el cual se centra esta investigación. No obstante las dos investigaciones parten de hipótesis similares, el estudio de Ash y Oliver propone que los espectadores serán mayor para las películas de acción aventura o comedia y más baja para los dramas. De igual forma las películas con temas oscuros, contemplativos y de contenido emocional serán asociados con la crítica y las películas con temas cómicos y de contenido excitante serán asociados con mayores espectadores. En cambio el reconocimiento de la crítica será mayor para los dramas y menor para las películas de acción aventura y comedia.

Oliver et al. (2014; p. 5, 6), buscan tener una idea de las funciones del cine ya sea en su mero propósito de entretener o en lograr una experiencia más profunda en los espectadores teniendo en cuenta las investigaciones existentes sobre psicología del entretenimiento que identifican ciertas características en los productos que fueron pensados para ser consecuentes con la experiencia individual de placer y otros más cercano a la percepción de calidad y profundidad. Filmes de géneros como comedia, thrillers y acción gozan de un alto número de consumo ya que son vistos como pasatiempos placenteros, que sirven para liberar tensión, incitar a la alegría y provee distracción ante las preocupaciones diarias.

En el caso de los filmes cercanos al drama se nota cierto gusto por experimentar tristeza considerándola como una respuesta emocional típica entre la reacción de la audiencia. Lo que lleva a la pregunta porqué la audiencia disfruta de películas que provoca un efecto negativo en ellos. Entre las posibles explicaciones se tiene que reaccionar emocionalmente, les permite a la audiencia comparar socialmente su nivel de empatía con el sufrimiento del otro o sentirse bien al comprobar que tiene la sensibilidad

necesaria para dejarse conmover por situaciones ajenas a su realidad (Oliver et al. , 2014; p. 8). Estas características fueron tenidas en cuenta en el estudio de Oliver et al. (2014; p. 5), como indicadores de los filmes que son altamente consumido y los filmes que gozan de aclamación por la crítica.

Oliver et al. (2014), plantean un estudio correlacional en el que tienen en cuenta para la elección de su universo muestra indicadores de éxito financiero y premios entregados por la crítica. El primero para el grupo de películas con mayor número de espectadores y el segundo para las películas aclamadas por la crítica, eligiendo por año aquellos filmes postulados o ganadoras de un premio de la academia como mejor película y aquellas que estuvieron en el top 10 de películas con mayor taquilla. Aparte de éstos criterios el estudio toma en cuenta el rating dado por los espectadores en las páginas de Internet Movie Data Base (IMDB) y Rotten Tomatoes (RT), donde las películas son calificadas por los espectadores para finalmente correlacionar el desempeño en taquilla, el valor de la crítica representado en premios con los datos expuestos en éstos dos portales.

A diferencia de la presente investigación Oliver et al. (2014), tienen en cuenta la opinión del público expuesta en las calificaciones de los filmes que se encuentran en los portales antes mencionados para luego correlacionarlos con el número de taquilla y premios de crítica.

Entre las conclusiones más relevantes del estudio referenciado anteriormente, se encuentra que los filmes de acción están relacionados con una mayor audiencia y películas de drama con una menor audiencia. Contrario a lo pensado las comedias son relacionadas con una menor audiencia en taquillas. Las películas de género drama están asociadas con mayor reconocimiento por parte de la crítica, al contrario de las películas de acción que presentan baja preferencia a la hora de ser postulados para los certámenes de *Golden Glove* u *Óscar*.

Finalmente el estudio demuestra que el público en masa se ve atraído por el cine del género de acción o aventura y las películas cercanas al drama son consumidas en un porcentaje más bajo pero son aclamadas por la crítica especializada. Lo más interesante del estudio es que al correlacionar los datos de taquilla, reconocimiento de la crítica especializada y las votaciones de los espectadores en los portales de IMDB y RT, se encuentra que los filmes cercanos a temas emocionales, oscuros y dramáticos presentan una alta valoración del público, lo que podría mostrar que si bien la mayoría de los espectadores prefiere ver un tipo de cine más excitante no los aleja del disfrute de un tipo de entretenimiento con mayor significado como lo es el cine de género drama.

La diferencia más importante entre la investigación de Oliver et al. (2014) y la aquí presentada radica en la metodología; si bien los dos estudios se encargan de analizar dos tipos de cine con características y propósitos evidentemente diferentes como lo son el cine consumido en masa y el aclamado por la crítica Ash y Oliver no llegan a analizar el contenido de los filmes sino que por medio de un análisis correlacional asocian sus desempeño en taquilla, el reconocimiento de la crítica y la votación del público en portales especializados para establecer los tipos de valoraciones de cada grupo de películas.

La presente investigación identifica los dos mismos grupos de filmes pero se centra en el análisis de su contenido, direccionando la investigación en los componentes narrativos y estéticos para identificar hasta que punto el desarrollo de las políticas culturales del cine en Colombia han moldeado la manera de hacer cine en el país.

Lo más relevante del estudio de Oliver et al. (2014), para nuestra investigación es que si bien el estudio es llevado a cabo en un país como los Estados Unidos con una historia y una forma de afrontar el sector audiovisual tan diferente no solo del caso colombiano sino de la mayoría de países, se podría especular que la discusión sobre qué cine se debe hacer y sobre la

polarización del mismo entre una cinematografía dirigida a la mera diversión y otra con objetivos más profundos es de carácter universal y no es solo un consentimiento de los países con una cinematografía en desarrollo.

Qué Pasa con el Cine Colombiano Después de la Ley De Cine

Un documento de vital relevancia para entender la manera que realizadores y críticos contemporáneos se han referido al quehacer del cine nacional lo constituye Pulecio (2015), con su estudio *Qué pasa con el cine colombiano después de la Ley de Cine* logra recopilar las impresiones que tienen algunos representantes de la crítica y directores colombianos realizando entrevista en las que dejan ver sus posturas sobre el cine que se hace en el país. Pulecio centra su estudio en la polarización existente en la cinematografía nacional entre aquellos que defienden un tipo de cine cercano al drama, temas oscuros o contemplativos y los que apoyan la producción de un cine de género con aspiraciones altamente comerciales, tales como las comedias de fin de año. En su estudio se pueden encontrar las reflexiones acerca del cine que se hace y se apoya en el país de realizadores y críticos reconocidos, a continuación se exponen algunos de los nombres y sus intervenciones.

El estudio de Pulecio (2015) muestra lo que el escritor y director Mauricio Bonnett piensa sobre el cine de autor, al que se siente más atraído por sus características narrativas, Bonnet afirma que por su forma de producción el cine de autor necesita mayor apoyo comparado

con el cine comercial que puede sustentarse solo, además resalta que si bien el cine comercial sirve para mantener la industria, es el cine de autor quien finalmente representa el cine nacional.

El director Efraín Bahamón, se refiere a la discusión sobre el cine de autor y el cine comercial afirmando que un filme no solo se debe medir por su comportamiento en taquilla, sino que se deben contemplar otros criterios como el aporte al desarrollo de una cinematografía, el impacto social o político y los reconocimientos obtenidos en festivales (Pulecio, 2015; p. 64).

El Crítico de Cine Nicolás Morales en su artículo para la Revista Arcadia titulado Dago: Una al Año si Hace Daño se refiere a la Película de Dago García Producciones, Uno Al Año No Hace Daño⁹ de forma mordaz y directa, demostrando su descontento con éste tipo de cine;

En la perspectiva de Dago, la crítica hace cortocircuito con sus películas porque las evalúa desde una pretensión artística, pero aun esta afirmación es exagerada, ya que no hay ni una pizca de inteligencia cinematográfica o estética que pueda servir de asidero momentáneo a un crítico deseoso de hablar del valor visual o narrativo de esta obra (Morales, 2015, p. 5).

Rubén Mendoza uno de los nuevos directores colombianos da su punto de vista en el trabajo de Pulecio afirmando que la ignorancia permite hacer del cine comercial un negocio rentable, siendo de por sí el cine un mecanismo de pensamiento y una expresión del sentido poético de un lugar, propone como fórmula educar a la audiencia y poner en cintura a los exhibidores que tratan sin ningún respeto al cine colombiano (Pulecio, 2015; p. 47).

Por otro lado están los críticos y realizadores que expresan ciertas contradicciones al cine llamado de autor. El director Floreal Peleato da su punto de vista sobre el cine de autor,

⁹ Película estrenada en el año 2014 dirigida por Juan Camilo Pinzón del género comedia que como muchos filmes de Dago García Producciones utiliza dentro de su trama estampas costumbristas colombianas. Éste tipo de películas han sido catalogadas por cierto sector de la crítica y realizadores como cine comercial o “Industrial” colombiano.

criticando su afán por desdramatizar la narración, el manejo de una hibridación entre ficción y documental, el uso de tiempos muertos que buscan describir y no dramatizar, la elección de actores naturales y el extremo uso de la cámara en mano entre otras cosas. Julio Luzardo opina en defensa del cine de aspiraciones comerciales que “a diez años de creada la Ley del Cine en Colombia no hay que mostrar nada diferente a lo que están haciendo Dago [García] y Harold [Trompetero], el resto es algo elitista que ven tres o cuatro personas” (Revista Jet-Set, 2013; p. 5).

El crítico Santiago Andrés Gómez refiere a *La Tierra y la Sombra* (Acevedo, 2015), con la siguiente expresión:

[La Tierra y la Sombra] Es una obra para iniciados...para cinéfilos. Ante esto no hay escapatoria. Desde luego, no es una obra de masas. Los cinéfilos pretenden a veces que quienes no son cinéfilos no entienden el cine, como una plebe, vulgar, que no sabe apreciar las películas (Gómez, 2015; p. 3).

Bajo la mirada de la crítica el cine colombiano se ha ido desarrollando en dos polos ampliamente separados entre ellos, uno con explícitas aspiraciones comerciales o masivas y otro con un modelo de producción más cercano al cine independiente; los realizadores (Directores, Productores, guionistas etc.) han enriquecido ésta discusión participando airesamente en ella.

Después de puesta en funcionamiento la Ley de Cine de 2003 y que sus resultados se vieran reflejado con la reactivación del sector cinematográfico, la crítica nacional empezó a ver los productores nacionales desde dos ópticas. Una de ellas dirigida a valorar el reconocimiento que ciertas películas obtenían en festivales internacionales lamentando a la vez la poca compañía que esos filmes tenían en salas de cine colombianas. Estos mismos críticos no se notaban tan entusiastas con los filmes de corte más comercial como las comedias de Dago García que si lograban llenar teatros en territorio nacional. Por otro lado, una parte de la crítica comenzó a ver

de forma recelosa las coronas de laureles que adornaban las portadas de las películas colombianas, argumentando que los nuevos cineastas colombianos buscan alejarse intencionalmente de la gran audiencia, haciendo películas “Festivaleras” siguiendo los cánones estéticos y narrativos de ciertos conocedores casi siempre de procedencia europea.

El papel del estado en la creación de actos legislativos en pro del cine colombiano, el punto de vista de la crítica y realizadores, además de las estadísticas en taquilla nacional, reflejan las discusiones que en foros, cine clubes y espacios académicos se sostienen sobre las dos formas que se abarca la creación cinematográfica en Colombia. Desde comienzos de los años veinte hasta nuestra época enmarcada por los avances de la Ley del Cine parece que se ha creado una percepción del cine que se debe hacer en Colombia compuesto por su naturaleza industrial y el compromiso que le fue acuñado con la construcción cultural del país; sin embargo todo demuestra que hacer convergir éstas dos visiones de cine en una sola pieza cinematográfica aún sigue siendo una tarea pendiente y por el contrario el cine nacional demuestra síntomas de una polarización. Las aspiraciones de consolidar una sólida industria y el compromiso por reflejar las diferentes visiones culturales y sociales de un país tan diverso puede que estén presentes en el cine que se realiza hoy pero cada uno ha trazado un camino que avanzan sin que hasta hoy hayan encontrado puntos de unión.

El estudio de Pulecio (2015), es un valioso referente para esta investigación ya que coincide en el tema de investigación, el cine nacional visto desde sus dos apuestas más relevantes, cine de género vs cine independiente. En su estudio también se tiene presente el desarrollo de la cinematografía nacional y su historia relacionada con las políticas culturales tal como se plantea en ésta investigación.

Si bien el estudio de Pulecio (2015), tiene gran validez por hacer un enorme esfuerzo en recopilar las impresiones acerca del cine nacional, no es su intención entrar a analizar el

contenido de las películas ni en su forma textual o para textual. Centrarse en las impresiones sobre el cine que se realiza en Colombia y en especial después de la implementación de la Ley de Cine mantiene la discusión sobre qué cine realizamos o queremos realizar en el país en las apreciaciones personales; al analizar la situación del cine teniendo en cuenta únicamente las reflexiones de críticos y realizadores es posible caer en lugares comunes en los que se presencia una defensa del gusto personal de un cine o de impresiones que se han venido repitiendo hasta crear imaginarios de nuestra cinematografía.

La presente investigación, difiere en el estudio de Pulecio (2015), principalmente en alejarse de las impresiones que se vienen confrontando sobre el cine nacional. Si bien es relevante escuchar las voces de los críticos y realizadores para acercarse un diagnóstico sobre el cine que se realiza en Colombia, el análisis de las películas y la comparación de su contenido entre ellas también puede alimentar la discusión y procurar ampliar su campo más allá de las defensas que expone cada campo.

El Cine Nacional

Para comprender o dar una idea de lo que ha sido la evolución del cine nacional desde su recorrido histórico es necesario tener claro el camino que éste tomó o que por diversas circunstancias tuvo que elegir para subsistir a través de los años, coincidiendo con el proceso de construcción de los cimientos identitarios de la nación colombiana. A diferencia de otros países de la región como México, Brasil o Argentina que lograron desarrollar una cinematografía propia bajo una estructura altamente industrial que le permitió sostenerse y en algunos casos convertir sus películas en un producto de exportación, el cine colombiano no llegó a tener una época dorada de su filmografía como la experimentada por sus vecinos. Aunque es necesario señalar

que el espíritu emprendedor y arriesgado de algunos empresarios los llevó a ver un futuro promisorio en la configuración de un cine nacional, dando origen a las primeras iniciativas cien por ciento colombianas por crear una industria cinematográfica sostenible tal como otros países latinoamericanos en algún momento de su historia lograron alcanzar.

Nombres como los Hermanos Di Doménico inmigrantes italianos que atravesaron el río Magdalena con una cámara de cine en la mano para luego fundar la primer gran empresa cinematográfica colombiana, Arturo Acevedo creador de la casa productora Acevedo e Hijos en la década de los 20 y responsable de la que es considerada la película más importante del cine mudo colombiano *Bajo el Cielo Antioqueño* de 1925, Alfredo del Diestro y Máximo Calvo realizadores de la adaptación al cine de *María* la novela de Jorge Isaac la cual se convirtió en un gran éxito comercial incluso en otros países del continente o el ambicioso proyecto de la *Ducrane Films*, casa productora fundada en 1942 por Oswaldo Duperly, Leopoldo y Jorge Crane Uribe Crane Uribe bajo la idea de revolucionar la forma de hacer cine en el país queriendo convertir el municipio de Sasaima Cundinamarca en el Hollywood colombiano, son ejemplos de la visión de los pioneros del cine nacional en la trascendental época comprendida entre los años 20 y principios de los 50 (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008; p. 39).

En el libro *Historia del Cine Colombiano*, su autor Hernando Martínez Pardo realiza un valioso recuento de los inicios del cine visto desde unos pioneros privados convencidos del potencial económico que el cine construido en el país podría llegar a tener. Martínez se refiere a los Di Doménico, la familia de inmigrantes italianos que terminaron siendo clave para el desarrollo del cine colombiano y su distribución no solo en el territorio colombiano sino también en otras latitudes como Centroamérica, Panamá y Venezuela para terminar sucumbiendo a finales de 1927 al vender la totalidad de la empresa por un millón ciento cincuenta mil pesos a un

naciente grupo de empresarios asociados que finalmente forman una de las casas más importantes de distribución del país que aún sigue vigente, Cine Colombia. (Martínez, 1978; p. 120).

Los Di Doménico como la mayoría de empresarios privados corrían un enorme riesgo cada vez que invertían en la realización de un filme colombiano. “Todos [Los empresarios del cine colombiano], tenían una característica, eran capitales menores que no podían financiar la producción simultánea de dos o tres películas y que no resistían un fracaso. Los Di Doménico no se repusieron de la crisis provocada por "Como los muertos", ni los Acevedo del fracaso de "La tragedia del silencio" (Martínez, 1978; p.64).

El caso de Acevedo e Hijos empresa que logró llevar de manera exitosa un puñado de películas pero que sucumbió después de varios años apostándole a desarrollar el sector cinematográfico nacional, señalando el año 1927 como el período en el que se agudiza una crisis que venía de años atrás cuando los Acevedo empezaron a disminuir su producción. Martínez (1978; p. 64).señala “Se cierra así un período de tímidas experiencias iniciales, de un apogeo relámpago durante 1924-25, de una crisis aparentemente sorpresiva a partir de 1926”.

Respecto a la empresa liderada por Duperly y los hermanos Crane, Martínez nos muestra una radiografía de otra gran iniciativa nacida del sector privado que no logró consolidarse “...La Ducrane se embarcó en la construcción de los estudios de Sasaima que la descapitalizaron y sólo pudo recuperarse al convertirse en sociedad anónima, lo cual le permitió producir una última película cuyo fracaso la llevo a marginarse definitivamente del largometraje”. (Martínez, 1978; p.122). Sobre el mismo caso se refiere el mismo Oswaldo Duperly bajo un comentario lapidario, “Haciendo un balance de lo que dejó la Ducrane Films a sus entusiastas pioneros que la

fundaron, un 10 por ciento que ingresó en dinero y un 90 por ciento en aplausos” (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008; p.39).

A los intentos fallidos de los primeros emprendedores del sector cinematográfico colombiano en una época tan determinante como los finales de los años 20 y mitad de los 40 se le puede sumar la gran popularidad de las películas de nacionalidad Mexicana y Argentina que dominaban los teatros en el país y que vieron cómo el cine norteamericano entraba con fuerza para apoderarse de las parrillas de exhibición. Martínez hace una muestra del dominio de las películas extranjeras en la cartelera nacional, señalando a la vez el despunte de Hollywood frente al cine mexicano y el ya venido a menos cine Argentino y francés en 1943. “De 17 películas que se estaban exhibiendo a principios del mes, ocho eran mejicanas, siete norteamericanas, una argentina y una francesa. El número de las norteamericanas tiende a igualar al de las mejicanas con perjuicio de las argentinas y francesas” (Martínez, 1978; p. 127).

En el país se fueron instalando oficinas encargadas de manejar la exhibición de películas extranjeras, como la representante en el país de la Metro Goldwin Meyer en el año 1932 en Bogotá, la Paramount en 1936 y en 1940 la Columbia Pictures entre otras. A mitad de los años cuarenta el gusto del público colombiano se inclinaba por el cine de Hollywood aunque aún remanecía cierta simpatía por el cine mexicano.

A mediados del año se va haciendo notoria la primacía de películas norteamericanas sobre las mejicanas. Fue prácticamente una rivalidad entre Humphrey Bogart, Errol Flynn, por un lado y Cantinflas, Jorge Negrete y Pedro Armendáriz por el otro; entre la serie negra, las aventuras, las comedias (Ernest Lubitsh) y los dramas norteamericanos contra los musicales, comedias, dramas, melodramas y películas de época mejicanas (Martínez, 1978; p. 127).

A los intentos fallidos por consolidar una importante producción de cine nacional y la llegada de cine extranjero, también se le debe abonar el duro impacto de la crisis económica de 1929 lo que impidió la llegada de tecnología cinematográfica al país, poniendo en desventaja al cine colombiano con otras cinematografías. Todo esto llegó al punto más crítico con la implementación del sonido en el cine.

El problema técnico que implicaba la adaptación de nuestra incipiente cinematografía al cine sonoro y parlante la ausencia de una legislación y una política de estado en apoyo del cine nacional de largometraje que se desplaza a noticieros y a cortos documentales y publicitarios. También se debe anotar que las inversiones en cine de producción nacional no eran rentables por las dificultades en la distribución y exhibición y que a partir de 1930 la economía del país dio la primera muestra de recesión producto de la gran depresión de 1929 (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008; p.32).

Después de la situación experimentada por el cine nacional en el decenio de los treinta que logró prolongarse hasta inicio de los cincuenta, se marca lo que sería el punto de ruptura de la cinematografía colombiana y su público, como principales motivos la historia muestra la poca rentabilidad de las películas colombianas exhibidas, la invasión del cine extranjero, la crisis económica de 1929 y las limitantes en el manejo de la nueva tecnología que llegaba al cine como el sonido. Pero resulta interesante que Martínez además de lo antes mencionado haga un pronunciado énfasis en el divorcio del cine colombiano con su público y que señale otro factor como determinante en el fracaso de la industrialización del cine nacional, la falta de apoyo desde el estado.

Referente a la separación del cine colombiano y el público, Martínez acusa el gusto burgués por un melodrama franco-italiano venido a menos que nunca caló en el gusto de la multitud:

El cine colombiano no se dio cuenta del desplazamiento [Del cine de Hollywood], y siguió haciendo películas para el público minoritario. Al hacerlo se estaba cortando toda posibilidad de justificar una distribución y producción fuertes, una industria. En otras palabras, se estaba cortando la consolidación de un mercado sin el cual no puede generarse una industria. De ahí que el éxito de taquilla de "María"., "Aura" y "Bajo el cielo antioqueño" fuera un éxito engañoso, sin piso, porque eran películas que respondían a la masificación aparente del gusto, pero no a la expresión del gusto popular que dormía en el fondo en espera de algo que lo hiciera aflorar (Martínez, 1978; p.68).

Por otro lado Martínez afirma que el cine de Hollywood aprovechó la ruptura del público con el producto nacional para entrar con fuerza y convertirse en el favorito de las mayorías respaldado por un enorme músculo financiero.

En 1922 había llegado a Colombia el cine norteamericano. Irrumpió en el mercado con su acción violenta (oestes, aventuras Y. persecuciones) , con los cómicos del gag fácil y repetitivo, con las comedias cuyo universo lo constituían el triángulo amoroso y las costumbres de la burguesía ('Lubitsch, De Mille) . Sutil en la comedia, primitivo en las pasiones violentas del oeste, ágil y divertido en los cómicos, el cine norteamericano fue atrayendo el gusto del público (Martínez, 1978; p.62).

Analizando lo que pasó en éste crucial período de tiempo es fácil puntualizar el momento en el que los espectadores colombianos comienzan a formar un gusto por un cine que de alguna manera los comprendía y sabía qué era lo que querían ver, tal como lo demuestra Martínez los vaqueros del oeste de Estados Unidos llegaron a tomar el papel que nunca se le dio a nuestros

vaqueros de los llanos orientales. Siendo ya la crisis del cine una realidad, las películas Mexicanas, Argentinas y norteamericanas hacían de las delicias de los espectadores masivos de las ciudades colombianas, es aquí donde el estado siente la necesidad de entrar en acción en lo que se convertiría la primer política cultural colombiana encaminada al sector cinematográfico con la ley 9 de 1942. Referente a dicha ley Martínez la analiza sin olvidarse del contexto económico y social del país en el comienzo de los 40.

La ley novena y la economía de guerra, que estimuló la inversión en algunas industrias, aparecieron como el incentivo definitivo para fundar casas productoras. Pero tales incentivos eran más débiles de lo que parecían a primera vista. Al recibir el gobierno poderes para dictar medidas que protegieran las industrias contra la crisis que podía generar la guerra, emitió el decreto 1439 de 1940 por el cual se creaba el IFI (Instituto de Fomento Industrial). Este hacía una minuciosa enumeración de las industrias que se consideraban básicas para el país y hacia las cuales se dirigía el apoyo y financiación oficial. En la lista no estaba estipulado el cine. Tampoco estaba entre los artículos cuya importación se gravaba o limitaba (Martínez, 1978; p.159).

Martínez nos deja ver detenidamente la intervención desde la ley 9 sobre el tipo de cine colombiano que se debería hacer.

En el artículo 2Q, letra e, de la ley, se pone como condición para que una empresa cinematográfica pueda considerarse nacional el que "el material que produzca esté destinado a presentar temas o argumentos únicamente nacionales". Expresión bastante ambigua que puede ser interpretada según la concretización que hace en el parágrafo del artículo cuarto que exige que las empresas se comprometan "a producir y exhibir mensualmente en los teatros del país una cantidad mínima de metros de película que contenga noticieros educativos, científicos, industriales y turísticos de propaganda nacional" (Martínez, 1978; p.139).

Se puede decir que desde la ley de 9 del 42 el estado toma papel frente a la crisis del cine colombiano, pero al parecer no lo ve desde una pensando en el cine como un sector dinámico e importante de la economía sino desde un valor más representativo del concepto de nación limitándose a resaltar su valor en el descubrimiento de un país con múltiples regiones, con un folclore diverso y accidentes geográficos que no era fácil de recorrer por sus mismos coterráneos. De éste modo se va creando en Colombia cierto tipo de canon del cine nacional donde conceptos como la realidad, la geografía y las costumbres colombianas se sobreponen a las construcciones narrativas más cercanas al espectáculo y el entretenimiento que si lograron desarrollar cinematografías extranjeras que vieron su cúspide con la industria de Hollywood. Que el autor señale como uno de los problemas para que no se haya forjado una cinematografía propia en la primera mitad del siglo XX la intromisión del estado en la creación cinematográfica y la poca comprensión sobre los gusto de la mayoría de los colombianos por parte de los realizadores demuestra que la discusión sobre qué cine se debe hacer viene de vieja data.

No solo por todo los factores de orden económico, sociales y culturales que se juntaron entre los años 20 y los 40 en el cine colombiano se habla de éste período de tiempo como crucial en el forjamiento de la cinematografía nacional sino que también inicia lo que sería una larga relación entre estado y cine que sigue hasta nuestros tiempos. La injerencia de las políticas culturales, su razón de ser, la decisión que en algún momento se tomó de apoyar y subsanar al cine bajo unos criterios más cercanos a propósitos patrióticos e identitarios por encima de cualquier inquietud de lograr un fortalecimiento económico de la industria cinematográfica representan un importante sello distintivo de lo que se trata de entender como cine Colombiano.

Años 50.

Luego de la crisis de la cinematografía nacional prolongada hasta finales de los 40 la nueva década vería un renacer en las actividades cinematográficas entre las cuales resalta la creación de cine clubes y el nacimiento de una crítica organizada. Es así como en 1951 se crea el que sería una de las más importantes iniciativas para el análisis y formación de público en el cine, el Cine Club Colombia en manos de Hernando Salcedo Silva. Al esfuerzo de Salcedo se le debe el rescate de muchos filmes colombianos que sin su intervención fueran desconocidos para las próximas generaciones. Al Cine Club Colombia se le atribuye el aporte de exhibir el cine desde una óptica cultural con la intención de generar canales de formación para el público colombiano y reflexión desde las obras cinematográficas. Para el mismo año se funda el Cine Club de Medellín y en 1956 Francia Films organiza el Cine Club de la Prensa, un espacio pensado para que los periodistas culturales pudieran tener acceso de los filmes en sus pre estrenos (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008).

El surgimiento de nuevas apuestas cinematográficas surgidas en los 50 significaría un cambio radical en el estilo y tipo de cine que hasta el momento se realizaba en Colombia. Los filmes de los 50 mostraron una ruptura con las primeras piezas del cine nacional que en su gran mayoría se fundaban en melodramas influenciados en una primera etapa por los filmes franceses e italianos que se proyectaban en el país y que eran del gusto de la aristocracia nacional, principalmente de Bogotá y Medellín. En una segunda etapa el cine colombiano realizado antes de los 50 se inspiraba en los musicales mexicanos y argentinos que gozaron de gran popularidad entre el público, pero que en el caso colombiano no se supo aprovechar los alcances técnicos y narrativos que brindaba el sonido.

Martínez (1978; p. 197), opina al respecto: [en el Cine Cuenta]. “Se buscan situaciones más acordes con el presupuesto económico de las empresas, con menos "folclor" y con una

tendencia a valorar la descripción de las condiciones de vida sobre lo melodramático. Esto es producto de un estilo que es mezcla de lo argumental con lo documental”.

Después del fracaso de la Ley novena la burguesía que hasta el momento habían sido los más entusiastas por realizar cine en Colombia dan un paso al costado, el lugar fue tomado por nuevos cineastas que hicieron su entrada con películas que le dieron la bienvenida a un tipo de cine más relacionado con las películas de autor. Filmes como la *Langosta Azul* filmada en la Ciénaga Grande de Santa Marta por Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau, Gabriel García Márquez y Nereo López en la cámara, es una muestra de un cine diferente de carácter vanguardista cercano al movimiento surrealista.

La obra (*La Langosta Azul*) tiene importancia desde dos aspectos. El primero es estrictamente cinematográfico y radica en la novedosa concepción de su estructura. El argumento - la pérdida y búsqueda de la langosta azul- deja de ser lo esencial, el factor de interés y pasa a cumplir la función de tenue hilo narrativo que da ocasión a crear una atmósfera sobre la vida del pueblo. El segundo es en cuanto a la relación del cine con la realidad. Cepeda construye una crónica cercana a la ciencia ficción y paralelamente una crónica de la vida. (Martínez, 1978; p.198).

La Gran Obsesión de Sandoval y Ribón (1955), pasaría a la historia por una peculiaridad, fue la primer película colombiana a color. *El Milagro de la Sal* Ceballos y Moya (1958), se convierte en la primera película colombiana en obtener un reconocimiento internacional en el festival de cine de San Sebastián y de paso le abre la puerta a la nueva década la cual sería crucial vería un verdadero relevo generacional liderado por jóvenes talentos que serían conocidos como los Maestros.

Años 60.

En los años 60 con el filme *Pasado el Meridiano* de José María Arzuaga se da inicio a lo que se conoció como la nueva ola del cine colombiano comienzan a escucharse nuevos nombres que Hernando Salcedo Silva denominaría como los “Maestros” quienes en su mayoría eran extranjeros venidos de España y México que impusieron un modo de producción nunca antes visto en el país, la coproducción entre naciones (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008). Los cineastas extranjeros se dedicaron a realizar cine de la mano con colombianos interesados en el séptimo arte lo que sin duda ayudó a crear una nueva idea del cine nacional más cercana a los movimientos artísticos que se imponían en Europa principalmente. “Los años sesenta representan el inicio para la consolidación de un cine nacional con aportes diversos, que hoy siguen vigentes, y que son el punto de referencia para historiadores y críticos solo comparables al decenio de los veinte, en el si lo pasado, cuando, con menor intensidad pero con una misma actitud, se intentó hacer de la producción cinematográfica un “arte propio”. (Fundación Patrimonio Fílmico; p. 54).

Producto de la presencia de los Maestros y la influencia de su trabajo se realizaron películas importantes para la filmografía nacional como *El Río de las Tumbas de Echeverry y Luzardo* (1965), *El Detective Genial de Vanegas y Cardona* (1965). Y *Pasado el Meridiano* (1968) del Español José María Arzuaga. La obra de Luzardo se considera hoy en día como un clásico del cine colombiano, ésta sórdida historia que retrata al Río Magdalena y el uso que durante el tiempo de la violencia se le dio como vertedero de cadáveres fue considerada por Hernando Salcedo como “El intento más logrado y quizás hasta punto de partida para realizar un cine colombiano” (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008; p. 58).

Si bien éstos cineastas que en su mayoría eran personas que habían realizado estudios de cine en países de Europa para luego regresar a Colombia eran muy diversos en sus pretensiones,

lo que hace difícil catalogarlos como un movimiento, alguno de ellos estaba más interesado en un cine más comercial, otros veían las películas como un compromiso con la realidad de los pueblos y otros estaban más enfocados al documental turístico y de promoción. Su importancia radica en su preocupación por hacer un cine que fuera identificable con la realidad colombiana, con una clara intención de convocar al público nacional a un tipo de cine que a la vez le sirviera de reflejo. (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008). Lo cierto es que a pesar de las intenciones de los nuevos cineastas fueran extranjeros o nacionales, el público colombiano seguía desvinculado del cine nacional y por el contrario continuaban asistiendo a las funciones de películas norteamericanas. “Desde el punto de vista del mercado cinematográfico es en esas décadas [Los 50’s] cuando se consolida el negocio del cine como un lucrativo filón para la distribución y exhibición de cine extranjero, que convirtió la asistencia a una sala de cine en el evento preferencial para el uso del tiempo libre y el entretenimiento para los colombianos” (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008; p. 59).

Los “Maestros” eran conscientes de que sus películas no alcanzaban a enamorar a sus compatriotas, Arzuaga con un valeroso sentido de autocrítica así lo expresó: "Creo que aquí nadie se ha propuesto al hacer una película sino demostrar sus ideas, olvidando todas esas cosas que son anejas al cine. Es decir, yo no sé si el que ha hecho una se ha propuesto hacer algo que pueda convencer al público” (Martínez, 1978; p.322). Esta afirmación de Arzuaga lanzada hace más de 40 años bien puede ser utilizada para avivar la discusión sobre el cine que se realiza actualmente, lo que resulta altamente preocupante ya que de alguna manera el pasado nos demuestra que el cine colombiano sigue arrastrando los mismos problemas, siendo notorios en los filmes de los nuevos autores que han priorizado sus conceptos y pretensiones ante las estrategias para generar público para sus películas.

A finales de los 50 se da en Colombia un acercamiento a un tipo de cine que se convertía en tendencia en el resto de Latinoamérica y que en el país se seguiría realizando entrado los 90, se trata de un cine comprometido con los movimientos de liberación, nacionalismo y anti imperialista que se conformaban en el continente, un cine militante. Es así como el cine político se adhiere a la lista de compromisos que la cinematografía nacional “debe su razón de ser” anteriormente figuraba su labor como generador de identidad de nación, ventana de la diversidad de geografía y paisajes del territorio nacional, ahora el cine debe tener un deber social, está dentro de su naturaleza por ser un espectáculo de masas mostrar la lucha de los pueblos. Zuluaga (2011; p. 55), lo señala de ésta forma:

En ausencia de un campo cinematográfico autónomo, es apenas lógico que se haya cedido a la tentación de considerar al cine como un ilustrador de las energías sociales, en detrimento del establecimiento de vínculos internos entre las películas. La tradición propia de un arte, los desarrollos del lenguaje, los ejercicios de cita y apropiación, de acumulación u homenaje, no parecían posibles en la incipiente historia del cine colombiano, siempre mirando hacia afuera, ya sea a la realidad o a modelos artísticos extranjeros.

El cine militante priorizó las teorías y el compromiso con un modelo político relegando a un segundo plano la técnica y las narrativas propias del cine las cuales ya eran bien conocidas por el público debido a su educación cinéfila proporcionada por las producciones de Hollywood. De igual forma se tiene que entender que el cine político corresponde a un momento álgido en la historia de la nación por el surgimiento de movimientos de izquierda que terminaron en la formación de grupos insurgentes como el ELN, el EPL, la Guerrilla de las FARC y otras manifestaciones políticas como el Partido Comunista Colombiano y la ANAPO

Sin embargo es necesario resaltar otro tipo de películas que también fueron realizadas en el país durante el dominio del cine político o de panfleto en los cuales se evidenciaba una

cercanía o al menos una simpatía por un cine de entretenimiento. Los ejemplos más claro son los largometrajes, *Un Ángel de la Calle* de Díaz y Gómez (1967) una historia de amor prohibido entre dos amantes de diferentes clases sociales. *Aquileo Venganza* de Florez y Durán (1968), un filme centrado en la violencia del país que trata el tema de la venganza y retoma la figura del justiciero muy usada por los western hollywoodenses. Respecto a *Un Ángel de la Calle*, Zuluaga (2011; p. 33), cita al crítico Carlos Álvarez: “[El Ángel de la Calle] Sigue una línea totalmente comercialista, sobre todo a partir de coproducciones con México (...) llena las necesidades sentimentales de ciertos sectores de la burguesía colombiana, de sus damas de honor, y es un claro instrumento de colonización cultural”. Álvarez también se despacha frente a *Aquileo Venganza* la cual considera “Una película de vaqueros colombianos copiados de los vaqueros italianos, a su vez copiados de los vaqueros americanos.” Umberto Valverde también deja escuchar su voz de desaprobación frente al filme en un diálogo directo con el mismo Durán: “Lo más grave es que tú quisieras hacer una historia al estilo western” (citado en Zuluaga, 2011; p. 73)

Años 70 y 80.

Muchos directores colombianos vieron en FOCINE una oportunidad para realizar películas con un fuerte compromiso político cercano a la izquierda, es así como la nueva entidad apoya filmes como *Canaguaro* de Jiménez y Kuzmanich (1981), que retrata la época de la violencia en los Llanos Orientales y *Cóndores no Entierran Todos los Días* de Francisco Norden basada en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal que también se refiere al período de violencia vivido en los años 50. (Zuluaga, 56) Sin embargo el cine comprometido con las ideologías fue empezando a perder total hegemonía a medida que la década de los 70 se imponía.

Si bien el cine interesado por los problemas sociales que aquejaban al país y Latinoamérica seguiría interesándole a los realizadores nuevas voces comenzaron a escucharse.

En 1971 aparece en la ciudad de Cali el Cine Club de Cali dirigido y fundado por quien sería una eminente figura no solo para ésta ciudad sino para el país en el campo de la cultura, se trata de Andrés Caicedo quien a pesar de su corta vida hizo grandes aportes en el campo de la literatura, la crítica cinematográfica y la cinematografía. El Cine Club de Cali comenzó a ser frecuentado por jóvenes inquietos con una misma visión acerca del cine que se venía haciendo en el país. Entre ellos se destacan Luís Ospina y Carlos Mayolo quienes irrumpieron en la escena cultural caleña yendo en contra del cine panfletario en el que se acobijaban un gran número de cineastas y críticos. Mayolo, Caicedo y Ospina entrarían a refrescar el ambiente cinematográfico colombiano desde la crítica y especialmente en su forma de hacer cine cercano a los movimientos contemporáneos cinematográficos que se tomaban a Europa y Norteamérica los cuales mostraban marcadas diferencias con el cine de pretensiones “sociales”. León (2015; p. 41) en su Artículo cita a Katia Gonzáles Martínez refiriéndose al tipo de cine que inquietaba al grupo de Cali apunta: “Tanto en Carlos Mayolo como en Luis Ospina son claves las corrientes del cine negro, la Nueva Ola francesa, el Cinema Verité, así como las filmografías de Ingmar Bergman, Billy Wilder, Federico Fellini y Luis Buñuel, entre otros”

El dúo caleño realizan una serie de cortometrajes de los cuales se destaca la ya mítica cinta *Agarrando Pueblo* de 1978, una pieza que logra mezclar la puesta en escena propia de la ficción con el cine documental, éste cortometraje fue realizado con la intención de criticar la marcada tendencia de hacer un tipo de cine en Latinoamérica supuestamente comprometido con los menos favorecidos pero ante los ojos de Ospina y Mayolo su verdadero fin era exportar los problemas del subdesarrollo en latas de 35 milímetros para la entretención de las sociedades

europeas. Ésta escandalosa respuesta ante el cine social venida desde Cali se conoció como la Pornomiseria. A continuación se mostrará un aparte de un escrito de Mayolo y Ospina en el que queda explícita su idea. “...La miseria se convirtió en un tema importante y por lo tanto de mercancía. Fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores” (citado en León, 2015; p. 42).

Fieles a sus gustos cinéfilos Mayolo y Ospina dan paso en sus obras a un cine más cercano a los géneros como el terror, cine negro y el triller que se conoció como el *Gótico Tropical*¹⁰. Resaltan los filmes *Pura Sangre*, de Ospina (1982); *Carne de Tu Carne*, de Carvajal, Berón y Mayolo (1958); y *la Mansión de Araucaíma* de Carvajal y Mayolo (1983). El grupo de Cali pasaría a la historia del cine colombiano por plantearse un cine contrario a las tendencias de la época, sus películas exploraban una cercanía al cine de género sin dejar de lado sus intenciones estéticas y de autor, lo que hace de Mayolo y Ospina un paradigma en la cinematografía nacional por lograr realizar un cine sin ataduras y pretensiones teóricas que a la vez buscaba llamar la atención del público así fuera de forma chocante.

Contrastando lo que fue el cine militante y la incursión del grupo de Cali; a final de los 70 y comienzo de los 80 se logra posicionar un tipo de cine que resultaría nuevo en el espectro cinematográfico nacional, éste cine mostraba marcadas diferencias entre aquellas películas con pretensiones políticas como también con el gótico tropical venido de Cali; se trataba de un tipo de cine que enmarcaba la comedia y el costumbrismo en un mismo paquete, con personajes que de alguna manera buscaban representar al colombiano ciudadano de clase media y baja. Estas películas muestran también como novedad su gran desempeño en taquilla, cintas como *Esposos en*

¹⁰ El Gótico Tropical fue un Carvajal, Berón, y Mayolo (1983) término acuñado en un principio por el escritor colombiano José Mutis, autor de la novela *La Mansión de Araucaíma* que adapta Mayolo (León, 2015).

Vacaciones de Nieto (1978), *El Taxista Millonario de Nieto* (1979), *Colombia Connection de Nieto* (1979) , y *Padre por Accidente* de López y Busquets (1982), resultaron ser los ejercicios más beneficiosos en cuanto a receptividad del público colombiano en la época de FOCINE y en la historia del cine colombiano en general. Éste era un cine con claras pretensiones comerciales se trataba de comedias populares, retratos pintorescos en los que se ridiculizaban nuestros defectos y se trataba de forma chistosa la idiosincrasia del colombiano (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008).

El Benjumeismo¹¹ como se le conocería a este tipo de películas se posiciona como un fenómeno en taquilla logrando hacer lo que hasta ahora había sido casi imposible para los cineastas colombianos, llevar al público de su país a ver cine realizado en Colombia por colombianos.

Al observar lo que fue el Benjumeismo, su aceptación entre la gran masa colombiana reflejado en un éxito de taquilla, se nota una estrecha familiaridad de éste con el cine de comedia nacido a principio del 2000 que se ha mantenido vigente hasta nuestros días del cual su mayor exponente es Dago García. Las comedias de Nieto podrían ser un referente que permaneció en las retinas de los colombianos lo que finalmente les llevó a aceptar el cine que Dago les proponía o simplemente Dago García dentro de su entendimiento del cine como espectáculo dirigido a las masas concluyó igual que Roa que el entretenimiento es el motor que le da impulso a su cine, en todo caso tanto el Benjumeismo como las comedias de Dago son grandes ejemplos de un cine colombiano rentable con impacto en el público.

Los 70's y los 80's, ven nacer y culminar con el primer intento de una política cultural aplicado al cine nacional que a pesar de las buenas intenciones sucumbe por la mala

¹¹ Apelativo con el que se le conoció a las películas de comedia popular realizadas por el dúo Gustavo Nieto Roa y el actor Carlos “El Gordo Benjumea” .

administración, la intromisión de los exhibidores en el negocio y la poca rentabilidad que el cine nacional representa, lo que nuevamente termina en alejar al público nacional del cine colombiano y reafirma su gusto por la cartelera extranjera. Pese a los desaciertos de la época se puede destacar la intención de hacer un cine diferente y contestatario por parte del grupo de Cali y principalmente el intento de Nieto Roa por tomar el riesgo de pensar un cine desde el entretenimiento.

Años 90.

La década de los 90 inicia con la liquidación de FOCINE, la creación de una nueva constitución política, las promesas de la apertura económica y más adelante con la conformación del Ministerio de Cultura al que se adhieren todos los asuntos del cine encomendados a una dependencia exclusiva, la Dirección de Cinematografía. A pesar de ser una época de cambios para el país el cine sigue manteniendo sus viejos achaques por ejemplo el problema de la distribución del cine colombiano. En los 90 se registraron los porcentajes más bajos de estrenos de películas nacionales llegando a ser en algunas ocasiones de una o dos películas al año (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008).

Paradójicamente a inicios de los noventa se realizaron dos obras que terminaron siendo de gran relevancia para el cine del país, *Confesión a Laura* de Osorio et al. (1990), película ambientada en la época del Bogotazo que hace un humano retrato de tres personajes sitiados en un apartamento a causa del estado de conmoción que se vive en las calles y que mostraba una notable mejora en el uso de la técnica, las actuaciones y el lenguaje cinematográfico. El otro filme es la reconocida *Estrategia del Caracol* de Basile y Cabrera (1993), un drama-comedia que cuenta la vida de un grupo de inquilinos que se encuentran en aprietos ya que deben desalojar la

casona en la que viven. La Estrategia del Caracol logró un alto número en taquilla como también reconocimiento en festivales internacionales, pero tal vez su principal mérito fue renacer la fe en el cine colombiano calándose en el gusto popular y generando aceptación de la crítica.

No obstante al inesperado éxito de Cabrera el cine colombiano en general pasaba por una de sus etapas más oscuras. Ante el panorama desolador para el cine en Colombia la alternativa de coproducción internacional aparece como salvavidas para los realizadores, aprovechando un tratado de libre comercio firmado entre Colombia, Venezuela y México que sería conocido como el G3 se llevan a cabo varios proyectos cinematográficos, de los cuales se resaltan dos filmes *La Nave de los Sueños*, de Durán et al. (1996), película que retrata las dificultades de un grupo de polizones que sale de las costas colombianas con rumbo a Estados Unidos. *La Toma de la Embajada de Ventura y Durán* (2000), basada en la acción militar de la guerrilla del M-19 en la que irrumpe en la embajada de la República Dominicana. (Fundación Patrimonio Fílmico, 2008). Por medio de coproducciones internacionales se realiza el filme de coproducción Española, Cubana y Francesa; *La Deuda*, de Restrepo, Álvarez y Buenaventura (1997), única película estrenada en ese año.

A mediados de los 90 irrumpe quien sería una de las figuras más importantes del cine colombiano por el impulso que le ha dado el cine y por sostener una exitosa carrera que lo mantiene actualmente como uno de los pocos realizadores que logra hacer películas rentables capaces de igualar en taquilla a los filmes extranjeros, se trata de Darío Armando García más conocido como Dago García. Aliado con el director pastuso Ricardo Coral, y la productora Gelaber, Dago realiza en 1996 el filme *La Mujer del Piso Alto*, paradójicamente esta película resulta muy distinta a lo que sería el cine que más adelante caracterizaría a las producciones de Dago ya que *La Mujer del Piso Alto* levita entre el cine de autor y el cine ensayo. En 1998 otra

vez de la mano de Gelaber y Coral, Dago García realiza *Posición Viciada*, película financiada inicialmente por un premio para cortometrajes pero que Dago se las ingenia para convertirla en su segundo largometraje (Fundación Patrimonio Filmico, 2008).

Luego de éstos dos primeros intentos en el cine Dago García realiza *Es Mejor Ser Rico Que Pobre* (1999) Producida por Gustavo Nieto y dirigida por Ricardo Coral; *La Pena Máxima* (2001) bajo la dirección de J. Echeverry; *Te Busco* (2002) contando nuevamente con los servicios de Coral en la dirección; y *El Carro* (2003) dirigida por Orjuela (Fundación Patrimonio Filmico, 2008).

Con un record increíble de cuatro películas estrenadas en 5 años Dago García construye lo que sería su sello de identidad, un cine pensado desde la lógica comercial de la poderosa y efectiva industria de la televisión que recoge la herencia de la comedia dejada por el cine de Roa y el Gordo Benjumea que tanto caló en el gusto del público colombiano.

Si bien los 90 fue un período poco productivo para el cine nacional se puede rescatar de ella la aparición de nuevos cineastas que por medio de su obra ayudaron a repensar el cine colombiano. Ya se ha mencionado a Sergio Cabrera y Dago García, pero también se debe hacer una aparte para una de las pocas figuras del cine nacional que goza de un reconocimiento nacional amplio se trata de Víctor Gaviria, nacido en la ciudad de Medellín y formado desde las artes en el campo de la poesía. Gaviria comienza a finales de los 70`s a realizar obras cinematográficas alternadas entre documentales y cortometrajes valiéndose del formato Súper 8 y 16 mm. Desde su formación hasta la consolidación de su cine Gaviria desarrolla toda una estética y conceptos que hoy en día se reconoce como su estilo, en ellas se percibe la tenacidad por hacer cine desde la provincia apartándose del foco audiovisual que Bogotá representa, por otro lado está la preferencia por trabajar con actores sin ninguna formación como personajes para

sus películas. En el documento “Las Latas en el Fondo del Río” escrito por Gaviria y Álvarez¹² en el que el primer autor deja claro su noción sobre el cine que desea desarrollar:

La necesidad de hacer un cine en provincia a pesar de que los equipos de producción y los laboratorios de revelado se encontraban en Bogotá . La descripción de las dificultades concretas para filmar lejos de la capital serían cómicas de no ser dramáticas: "Atravesar el río Magdalena es para una cámara , para un trípode o un juego de luces una aventura comparable a la de Aníbal sobre los Apeninos, empujando elefantes en la nieve"..... "Los actores profesionales del cine colombiano son, por regla general, los de la televisión. Actores profesionales de cine no hay. !...Los actores de teatro, está comprobado, aportan al cine una deformación todavía mayor" (Citadao en Ruffinelli, nd; p.14).

También se puede hablar como sello característico de Gaviria el uso de los espacios en su forma original sin ninguna intervención en ellos, preocupándose por mantener su atmósfera natural buscando una marcada separación de la estética televisiva y de las películas de estudio lo que le brinda a su cine otra sensación de tiempo narrativo y estilo que llegó a marcar a generaciones venideras de cineastas colombianos (Ruffinelli, nd).

Todas estas características han hecho que la crítica vincule a Víctor Gaviria con el Neorrealismo Italiano y con directores como Rosellini, De Sica o Visconti. Su forma de ver el cine se plasmaría en su ópera prima, *Rodrigo D, No Futuro*, de Calle y Gaviria (1990), un drama social que retrata la vida de los jóvenes de las comunas de Medellín en medio de los tiempos del sicariato. En 1999 aparece la *Vendedora de Rosas*, del productor Goggel, es un filme que afianza a Víctor Gaviria como una de las grandes personalidades del cine nacional además

¹² Crítico de cine, periodista y sacerdote nacido en 1945 en la ciudad de Medellín reconocido por sus aportes a la cultura de la ciudad y por escribir columnas dedicadas al cine en periódicos como El Colombiano y ser cofundador de la revista de cine Kinetoscopio.

que vuelve acercar al público a una producción nacional obteniendo a la vez reconocimiento de la crítica, tal como Sergio Cabrera la había logrado años atrás con la Estrategia del Caracol. Sin lugar a dudas el cine de Gaviria desarrolló cánones que resultaron determinantes para el desarrollo del cine colombiano llegando a ser influencia para una nueva generación de cineastas que han compartido una necesidad por mostrar las periferias del país, sus conflictos sociales, el trabajo con no actores y el uso de los espacios reales con poca intervención.

Otra figura relevante para el cine que se da a conocer a inicio de los 90's es Felipe Aljure, un publicista y administrador de empresas que después de su formación en el país emprende un viaje a Europa donde estudia Cinematografía en la London International Film School con la convicción de dedicar su vida al mundo audiovisual. Aljure llegaría a ser un director clave de ésta enrarecida época, su carrera en el cine inicia participando en algunos largometrajes nacionales como *Rodrigo D* (1990) de V. Gaviria; y *María Cano* (1990), bajo la producción de Roy Marín y Camila Loboguerrero en los cargos de camarógrafo, director de fotografía y asistente de dirección, también participa en producciones *La Misión*, de Puttnam y Joffe (1986); *Crónica de Una Muerte Anunciada* de Von Büren, Gasser y Rossi (1987); y *Cobra Verde* de Herzog.(1987).

Luego de tomar cancha en el quehacer cinematográfico Guerrero, Arias, Manoilov y Aljure realizan en 1993 la que se convertiría en todo una película de culto del cine colombiano *La Gente de la Universal*, una comedia negra que transcurre en Bogotá sus personajes son un investigador privado de poca monta, su joven sobrino que le sirve de asistente y su esposa. Mientras que Clemente trabaja en un caso de infidelidad que le encarga un cliente español que se encuentra en la cárcel descubre que su sobrino mantiene un romance con su esposa. La película presenta una técnica muy elaborada combinada con actuaciones memorables y una historia que sabe mezclar un humor crudo con situaciones propias del cine policiaco. Por ser estrenada el

mismo año que la Estrategia del Caracol se frecuenta comparar o analizar a *La Gente de la Universal* teniendo en cuenta lo alcanzado por el filme de Cabrera, así lo demuestra el Artículo dedicado a la obra de Aljure en la revista Semana:

En comparación con La estrategia..., La gente...no es impresionante en efectos especiales, no pretende utilizar las imágenes como símbolos, no es conmovedora; pero tiene un valor: el de la autenticidad en el lenguaje cinematográfico y la exploración sincera de la idiosincrasia nacional. Es difícil decir si es mejor o peor que La estrategia del caracol, pero lo cierto es que no imita fórmulas. Y en un país sin importancia cinematográfica, tener al mismo tiempo Beatles y Rolling Stones es un anuncio de que esta naciendo un cine nacional, ese que todos esperan desde hace tanto tiempo (Revista Semana, 1995).

Los 90's finalizan para el cine colombiano con la aparición de un viejo conocido, Luís Ospina, con un largometraje, *Soplo de Vida*, bajo la producción de Efrain Gamba (1999). Siendo fiel con sus gustos cinéfilos Ospina explora el género del cine negro desde el trópico bajo la historia de un investigador privado que se le encarga aclarar el asesinato de una muchacha que lo lleva a un enmarañado círculo de hombres con un pasado en la vida de ella. En 1999 se estrena otra película de mucha recordación para el cine nacional, *La Virgen de los Sicarios*, coproducción colombo-francesa producida por Margaret Menegoz y dirigida por el francés Barbet Shroeder. La película es la adaptación de la obra homónima del escritor paisa Fernando Vallejo, trata sobre un escritor homosexual que termina inmiscuido en el mundo del sicariato de Medellín a causa de sus dos jóvenes amantes sicarios. La película generó mucha controversia considerándola por una parte de la sociedad paisa de anti patriótica y ofensiva para el pueblo antioqueño, esto se resume en el artículo de la revista semana titulado "Prohibir al Sicario"

Sin falsos moralismos, sin arroparse en la bandera nacional, sin jamás haber sido camanduleros, la vimos [La virgen de los Sicarios] como una hora y cuarenta y cinco minutos de horror contra todo lo colombiano y contra Medellín. No se asume como una obra de ficción, pues es el deambular por la ciudad de un escritor llamado igualmente Fernando Vallejo, autor de la novela y guionista de la película, acompañado por dos sicarios. Se acuestan, se matan, matan y reducen a Simón Bolívar, al Papa, a los últimos presidentes de Colombia, a todos los antioqueños, a los colombianos en general, y por supuesto a Dios, en una manada de... Incluso se invita al magnicidio contra los ex presidentes César Gaviria y Ernesto Samper. O se realiza una masiva orgía de droga en plena catedral de Medellín y se produce una masacre en el metro. No vamos con ingenua morbosidad a resumir más la película para estimular las entradas (Santamaría, 2000).

El cine colombiano de los 90's presentaría lo que pasó a ser una de las más profundas crisis por la cinematografía nacional, es en estos años en el que se fragua dos formas de realizar cine que son a la vez extremadamente distantes entre ellas, una sería el cine de autor que se materializa en la figura de Víctor Gaviria y el cine con ínfulas comerciales que representaría Dago García. El primero tuvo un gran eco principalmente en la crítica, el estado y los nuevos realizadores por su visibilidad en los principales festivales internacionales de cine.¹³ El cine de

¹³ Rodrigo D, No Futuro fue invitada a participar en el Festival Internacional de Cine de Cannes en Francia, cosechó premios como La mano de bronce a Mejor Película en el 6° Festival Latino de Nueva York (Estados Unidos) 1990, Premio Glauber Rocha en el 12° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, (La Habana - Cuba) 1990. La Vendedora de Rosas participa en el Festival de Cannes y gana el Tercer Premio Coral en la categoría de Mejor Película, Premio a la Mejor Edición, logra una mención Especial para los niños actores, Premio Glauber Rocha de la Prensa Extranjera, se lleva el premio de la Organización Católica Internacional del Cine y del Audiovisual (OCIC) y se le otorga el premio de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en el 20° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba) entre otros.

Dago no cala en el gusto de los críticos ni de los realizadores, pero se consolida como el favorito entre las propuestas nacionales para el público.

Antes de la Ley del Cine.

El ambiente de incertidumbre del cine nacional trasciende al nuevo milenio, el inicio del 2000 presenta los mismo síntomas que las épocas pasadas, el público colombiano continúa consumiendo los éxitos taquilleros internacionales mientras los cineastas del país hacen titánicos esfuerzos para poder llevar a las pantallas sus historias, siendo la coproducción internacional la principal recursos para recaudar finanzas. Uno de esos intentos sería *La Primera Noche* (2003) de Alberto Amaya y Luís Alberto Restrepo, un drama social que retoma el conflicto armado como tema pero visto desde los ojos de los desplazados por la violencia, lo que sería una novedad para el cine que se ha encargado de generar memoria sobre la historia violenta del país. Respecto a *La Primera Noche* Suárez apunta:

No es una película pretenciosa, tampoco es una película perfecta. La búsqueda de paisajes majestuosos se pierde varias veces en abruptos cortes de edición. Persisten problemas de representación de los personajes de la calle (Como el cartonero-reciclador) Que fácilmente se desdibujan en el linde con la caricatura. Pero la película transmite en una forma transparente la preocupación genuina, solidaria y humanitaria de un director que detiene el ritmo de la saga de películas sobre violencia colombiana a partir de los actores del conflicto y hace posar la mirada del espectador sobre las víctimas inmediatas del mismo (Suarez, 2009, p.183).

Otro filme pre-ley de cine es *Bolívar Soy Yo*, de Ana Piñeres y Jorge Alí Triana (2002) ,

una película que realiza un retrato de la realidad política nacional incluyendo dentro de su relato a los actores del conflicto armado pero centrándose en la historia de un actor (Robinson Díaz) que interpreta el papel de Simón Bolívar para un programa de televisión y que termina encarnando la figura del libertador a tal punto que se enfrenta con los males que agobian al país. Suárez (2009), analiza sin entrar a detallar los componentes estéticos y narrativos la intención del filme viéndolo como una clara crítica a los medios por su telenovelización de la realidad del país y su frenética pugna por estar en lo más alto de las listas de *rating*.

Guillermo López y Víctor Gaviria estrenan en el 2004, la película *Sumas y Restas*, su tercera película, en ella trata uno de los males de la sociedad colombiana, el narcotráfico, apartándose con este film de los paisajes marginales de Medellín para mostrar que la decadencia social que trae el negocio de las drogas trae consigo ha sabido permear todas las esferas de la ciudad incluyendo la clase alta paisa. Para el inicio del nuevo milenio Hollywood ya había mostrado un real interés por retratar el fenómeno del narcotráfico en Latinoamérica y principalmente en Colombia, por tal razón *Sumas y Restas* toma una gran dimensión al convertirse en la versión nacional sobre el asunto de los narcóticos. “*Sumas y Restas* desvirtúan la representación del mundo de la mafia de Medellín. El discurso homogeneizado de las películas de acción de Hollywood ofrecido una versión estereotipada del narcotraficante colombiano” (Suárez, 2009, p. 191). No obstante al cambio de contexto que presenta Gaviria en *Sumas y Restas* las características más marcadas de su cine como mantener la forma de hablar propia de los habitantes de Medellín y el uso de no actores lo mantiene, salvaguardando así su estilo propio.

En el 2008 aparece *Yo Soy Otro*, de Maritza Rincón y Oscar Campo una película con ciertas particularidades presentes en el uso de géneros tan disímiles como el thriller, la fantasía y el drama social. Campo nacido en Cali fue uno de los miembros más jóvenes del Grupo de Cali,

con una larga trayectoria en la dirección de documentales se estrena en la ficción con un largometraje que como muchos de la época tiene como tema uno de los grandes problemas sociales del país, la violencia. La película cuenta la historia de José González un ingeniero de sistemas que luego de estar cerca de una explosión realizada por un grupo armado comienza a tener marcas en su cuerpo que finalmente termina afectándolo psicológicamente, llegando al punto de ver dobles suyos personificando a cada actor del conflicto.

Lo interesante de *Yo Soy Otro*, es que a diferencia de otras películas colombianas sobre el conflicto, este filme se aleja de la representación literal de la realidad del país para contar una historia en la que es posible valerse de las posibilidades de la ficción, lo que crea una narración libre, a veces fantástica o al menos atrevida de esa “Realidad” que otras películas le han dado un trato casi immaculado. Por atreverse a explorar la infinita libertad narrativa que ofrece el formato de la ficción bajo el contexto del conflicto colombiano, *Yo Soy Otro* vendría siendo un eslabón entre un cine colombiano que ha reflexionado sobre el país pero que ha mostrado incapacidad en acercar al gran público colombiano a los teatros y de otro cine con el mismo interés por mostrar ciertos problemas de nación que no se ha limitado al discurso sino que intenta acercar al público a las salas de cine. Sin embargo el desempeño en taquilla de *Yo Soy Otro* no alcanzó una cifra importante. Suárez (2009, p. 198) para comprender las posibles falencias del cine, menciona que “Pedro Adrián Zuluaga tiene razón al advertir que en éste largometraje La construcción dramática es endeble, los personajes no despiertan solidaridad y las ideas son demasiado explícitas”.

Suarez también da sus propias explicaciones sobre lo que fue el impacto de *Yo Soy Otro* en la taquilla: “El hermetismo y profundidad de esta propuesta pasaron prácticamente desapercibidos por dos grandes razones; una, el estreno simultáneo del Batman el mismo día y,

dos, la resistencia de un público obnubilado por las múltiples narrativas de violencia en los medios, la misma ‘crisis del testimonio’” (Suárez, 2009, p. 202).

Sin tener mucho eco la obra de Campo permanece como un intento por mostrar de forma distinta un tema que el cine colombiano ha venido tratando, no obstante se debe valorar el riesgo tomado por el filme en sus formas narrativas y su exploración por géneros que anteriormente no habían tenido cabida dentro de las historias sobre el conflicto armado llevadas a la pantalla.

Junto a la productora Catalina Samper, Felipe Aljure reaparece en la primera década del 2000 con su segunda película *El Colombian Dream* (2006), filme que retoma otra problemática endémica de la sociedad colombiana el comercio de las drogas y el dinero fácil pero alejándose de las posiciones morales explícitas que lo podrían encasillar dentro de las películas de drama social para acercarse a la comedia negra y al cine de gánster. La película cuenta la historia de un par de gemelos que se encuentran de vacaciones en un balneario cercano a Bogotá donde comienzan a comercializar con drogas en un bar llamado *El Colombian Dream*, su nuevo negocio le trae problemas con los narcotraficantes locales quienes los acusan de haberse quedado con una cantidad de su mercancía.

La película recibió un análisis principalmente dirigido a la forma como retrata algunos males de la sociedad colombiana, sin llegar a sobreentender el verdadero significado que Aljure posiblemente quería darles, el cual podría estar dirigido a satirizar una realidad que de por sí parece absurda. Suarez (2009, p. 196), rescata la crítica que Ospina plantea frente a la obra de Aljure: “El secuestro se le presenta como pretexto para hacer reír y como desestabilizador de la masculinidad, reduciendo al locutor de radio a la figura de drag” .

Esta autora, apunta que su acercamiento con la comedia, lo abultado de su estética y la

multiplicidad de su historia, desdibujan el tema de la violencia como discurso político para ofrecer una visión *light* de un problema social. *El Colombian Dream*, como *Yo Soy Otro*, son filmes que reevalúan y tratan de redefinir el tema social dentro de la cinematografía nacional, las dos películas terminan convirtiéndose en intentos, esfuerzos personales que sin encontrar una trascendencia en el público e influencia en películas venideras no generan un impacto profundo en el replanteamiento no solo del cine que se preocupa por la realidad social del país sino de las narrativas en general enmarcadas en el formato de ficción. Respecto a lo que se debe buscar en el cine colombiano del nuevo milenio Aljure como invitado a redactar la futura Ley de Cine cuestiona sí “en Colombia se está gestando ‘un nuevo cine’, un cine que dialogue, transforme e incluso transgreda el trabajo cinematográfico de generaciones anteriores y que lo haga más allá del ámbito técnico” (Suarez, 2009, p. 194).

Los problemas sociales ya históricos que aqueja la sociedad colombiana siguen siendo el tema preferido para los realizadores colombianos, sin presentar una homogeneidad narrativa y estética cada quien ofrece su mirada de la realidad del país. Bajo este contexto en compañía de la productora Cristina Gallego, irrumpe Ciro Guerra, un estudiante de la escuela de cine de la Universidad Nacional con su ópera prima *La Sombra del Caminante* (2004), una película filmada en video, y en blanco y negro que también toca el tema del conflicto armado pero imponiendo la historia de amistad entre dos hombres que extrañamente habitan la urbe capitalina, uno ha perdido una pierna y el otro se gana la vida llevando a la gente con una silla amarrada a su espalda. Guerra incursiona en el cine y en la temática de la violencia con una nueva propuesta aunque encerrada dentro del cine de autor que ya se venía haciendo en Colombia presenta rasgos estéticos y de narración que la diferencia de sus antecesores. Suárez (2009), se refiere a la *Sombra* resaltando su intención por eludir lugares comunes, su reflexión teórica carente en otro

tipo de filmes que también retratan la violencia. También apunta una de sus características estéticas el uso del blanco y negro y el protagonismo del silencio: “Al contrario que la mayoría de películas colombianas que son extremadamente ruidosas y muchas veces se olvidan de que en el cine la imagen es lenguaje Per se, uno de los componentes claves de la película de Guerra tiene que ver con los tiempos marcados por la supresión del sonido cuando se quiere enfatizar la posibilidad de comunicarse, tema central de ésta narrativa” (Suarez, 2009, p.192).

La Sombra del Caminante sería una película clave para entender lo que los nuevos cineastas mucho de ellos formados dentro del país principalmente en la Escuela de Cine de la Universidad Nacional y en la Facultad de Comunicación de la Universidad del Valle en Cali llegarían a contar. La nueva sangre del espectro cinematográfico colombiano demostraría una simpatía por un cine intimista, reflexivo, en ocasiones anti-dramático influenciado por el cine asiático, el movimiento del cine independiente norteamericano y el nuevo cine europeo que buscaba diferenciarse radicalmente de las películas hollywoodenses. Los nuevos cineastas adoptarían postulados planteados anteriormente por Víctor Gaviria como el uso de no actores y locaciones reales y mostrarían un marcado interés por explorar los problemas sociales del país como el conflicto armado y sus consecuencias. Muchos de ellos como Ciro Guerra nacido en Río de Oro, Cesar, Johnny Hincastro de Quibdó, Chocó, Roberto Flores de Barranquilla - Atlántico, entre otros, vienen de la provincia por tal razón el cine colombiano empieza a realizarse en regiones del país donde nunca antes se había rodado una película. Todas estas características que inquietan a los nuevos realizadores tendrían su eco en la implementación de la nueva Ley de Cine de 2003.

Al exponer lo que ha sido el desarrollo histórico del sector cinematográfico en Colombia, se puede apreciar que en sus inicios se tenía al cine como un posible negocio de alto potencial

económico que al pasar el tiempo fue decayendo junto a las productoras que se habían lanzado a la aventura de hacer cine nacional. De ahí en adelante el cine colombiano se convierte en una constante lucha por “llegar a ser”, por encontrar una propia forma de narrarnos, por no desfallecer ante los más espectaculares estrenos internacionales y por cumplir con los lineamientos con los que el estado construye sus políticas culturales dirigidas al cine basadas en una necesidad de reconocimiento, identidad y construcción de noción de nación.

Como objetivo ésta investigación se plantea analizar los principales elementos narrativos y estéticos que constituyen el cine colombiano contemporáneo partiendo de lo que hasta el momento se ha discutido al respecto por parte de la crítica, investigadores y realizadores del cine nacional en la que un sector defiende la realización de un cine de reflexiones contemplativas, más interesado por tratar el significado de la vida y la condición humana, sus partidarios argumentan que es éste tipo de cine es el más apto para representar al país y generar procesos de identidad nacional. Otro sector es partidario de un cine con intenciones hedonistas y placenteras, ellos por su parte resaltan el vínculo que éste tipo de cine tiene con el público nacional y el dinamismo que le da a la industria por sus altos números en taquilla. Tanto unos como otros señalan lo que a su parecer son las falencias de estas dos forma de hacer cine, los partidarios de un cine más cercano a la aclamación por parte de la crítica ven cierta la ligereza y entretenimiento fácil en las películas con mayor número de espectadores, además de considerarlas como fórmulas que se repiten con la única intención de generar finanzas. Los que abogan por un cine de género señalan en el cine aclamado por la crítica ha renunciado a tener contacto con la masa por favorecer pretensiones artísticas inmaduras cerrándose a un nicho de conocedores o intelectuales.

Se pretende que este estudio haga aportes a la discusión sobre qué cine se realiza en el país teniendo en cuenta indicadores visibles como la participación de película colombianas en festivales internacionales y el desempeño en taquilla, partiendo de éstos criterios se construirán

dos grupos de películas: Las de mayor aprobación por parte de la crítica y las de mayor número de espectadores en teatros nacionales. La investigación busca por medio de un análisis comparativo del contenido de las películas obtener datos que demuestren sí lo que se ha dicho sobre la forma de hacer cine en Colombia obedece a un análisis enteramente concentrado en el contenido de las películas o si por el contrario lo que realizadores y críticos han entrado a decir en espacio de debates sobre el cine nacional contemporáneo corresponde más a impresiones personales relacionadas a otros aspectos como el supuesto deber del cine por generar identidad y noción de país, servir como herramienta para impulsar procesos de cambio social o valorar la exploración de los filmes por conceptos artísticos más arriesgados.

Metodología

Tipo de Estudio

Con base en los objetivos propuestos esta investigación se llevará a cabo bajo un tipo de investigación cualitativa descriptiva, utilizando como principal herramienta el análisis textual,

puntalmente el análisis narratológico de filmes que se explicará más adelante de manera profunda. Por medio del método escogido se entrará a examinar los recursos narrativos y los aspectos estéticos más relevantes de los filmes para luego compararlos con lo que postula las políticas culturales del cine colombiano principalmente la Ley del Cine de 2003 y así empezar a tener una idea sobre la incidencia del estado en las películas de ficción colombianas.

Procedimiento de Selección de Muestra

Para la selección se tendrá se realizará sin tener en cuenta algún tipo de criterio estadístico, se recurrirá a una muestra por conveniencia que permita mayor facilidad operativa y accesibilidad para poder abarcar a una población que por ser amplia y de difícil contacto restringe un muestreo por individuo mucho más global lo que hace más apropiado desarrollar un trabajo con los sujetos que se encuentren disponibles o demuestren voluntad.

Para el estudio se revisarán películas colombianas teniendo en cuenta los siguientes criterios:

1. Películas realizadas después de la puesta en marcha de la Ley de Cine de 2003. Esto se debe a que la ley mencionada es el ejercicio de políticas culturales dirigida al sector cinematográfico que más éxito ha alcanzado. Esto se puede corroborar por el número de películas apoyadas, estrenadas por año y por el fortalecimiento de otros componentes del sector Cinematográfico nacional como la escritura, el cine de animación, el fortalecimiento de la formación y construcción de público. Desde la existencia de la Ley del Cine de 2003 el número de películas colombianas que han sido seleccionadas para muestras y competencia en talleres y festivales internacionales se ha visto incrementado.

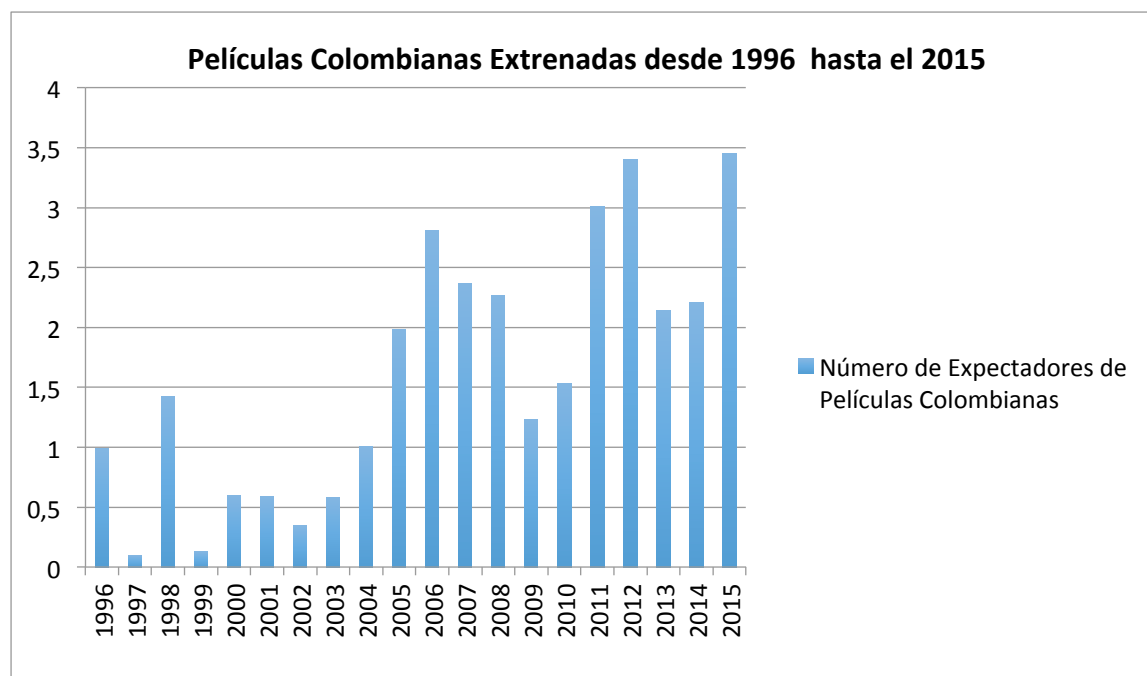


Gráfico 1. Fuente EL Cine en Colombia Resumen 2015 Ministerio de Cultura.

ESPECTADORES CINE EN COLOMBIA 1996-2015

Tabla 1. Espectadores Cine en Colombia 1996-2015. Ministerio de Cultura.

Año	Total Espectadores Colombia	Espectadores Películas Colombianas	Estrenos Colombianos
1996	18.050.000	987.000	3
1997	17.850.000	100.000	1
1998	18.350.000	1.42.000	4
1999	15.990.000	130.000	3
2000	17.200.000	595.000	4
2001	17.780.000	592.000	7
2002	18.400.000	351.341	5
2003	17.086.000	576.304	5
2004	17.122.000	1.008.311	9
2005	15.940.000	1.979.106	7
2006	20.219.614	2.806.892	8
2007	22.773.893	2.373.658	12
2008	21.561.926	2.273.284	13
2009	27.067.506	1.231.758	11
2010	33.775.893	1.527.757	10
2011	38.452.567	3.006.190	18
2012	41.421.891	3.400.445	23
2013	43.710.992	2.140.968	17
2014	46.939.746	2.205.769	28
2015	59.140.429	3.427.922	36

En las tablas anteriores se puede apreciar como el estreno de filmes colombianos aumenta considerablemente su número después del 2003 cuando la Ley de Cine comienza a mostrar resultados. La tabla 1 muestra la baja producción del cine colombiano en años como 1997 con solamente un estreno, el año 1999 aparece con 3 estrenos y el año 2004 con 5 por mencionar algunos. El 2011 resalta por ser el año que por primera vez el cine colombiano cruza el umbral de los 3 millones de espectadores, además de lograr un estreno que supera las 15 películas (ver Gráfico 1 y Tabla 1), una constante que se mantiene hasta 2015. Por esta razón los filmes del universo muestra estarán delimitados desde el año 2011 hasta el año 2015 del cual hasta el momento de redacción de esta investigación es el último año del que se obtiene información sobre datos de espectadores provenientes de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia.

2. Partiendo del año 2011 hasta el año 2015 se selecciona por cada año la película colombiana con mayor número de espectadores.

3. Para obtener el otro grupo del componente muestra **Películas colombianas con mayor selección en festivales**, se seleccionarán las películas colombianas con mayor reconocimiento en festivales acreditados por la FIAPF.¹⁴ (Federación Internacional de Productores de Cine Asociados) Partiendo del año 2011 hasta el 2015 se seleccionará por cada año la película colombiana con mayor participación en festivales de cine acreditados por la FIAPF.

Películas colombianas con mayor número de espectadores (2011-2015).

Tabla 2. Fuente Anuarios Estadísticos del Cine Colombiano (2011,2012,2013, 2014, 2015)

Año	Película	Realizadores	Total Espectadores
------------	-----------------	---------------------	---------------------------

¹⁴ FIAPF (Federación Internacional de Productores de Cine Asociados) Cuenta con 38 organizaciones de productores de 31 países de cinco continentes. FIAPF es la encargada de velar por los intereses económicos y legales de la industria del cine y televisión. También es un regulador de los festivales de cine internacionales basándose para la categorización de estos en su prestigio e impacto económico. <http://www.fiapf.org/default.asp>

			Colombia
2011	El Paseo	Director: Harold Trompetero Producción: Dago García Producciones	1. 191.464
2012	El Paseo 2	Director: Harold Trompetero Producción: Dago García Producciones	1.433.596
2013	El Paseo 3	Director: Juan Camilo Pinzón Producción: Dago García Producciones	2,698. 068
2014	Uno al Año No Hace Daño	Director: Juan Camilo Pinzón Producción: Dago García Producciones	1.110.754
2015	Uno al Año No Hace Daño 2	Director: Juan Camilo Pinzón Producción: Dago García Producciones	548.382

Películas colombianas con mayor con mayor selección en festivales.

Tabla 3. Fuente página web de Proimágenes Colombia.

Año	Película	Realizadores	Selección en Festivales de Cine
2011	Karen Llorca en un Bus	Director: Gabriel Rojas Vera Productor: Alejandro Prieto Prieto	- Competencia Oficial y Colombia al 100%, Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias -FICCI-, Colombia, 2011. - Selección Oficial, Forum, Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania, 2011.
2011	Los Colores de la Montaña	Director: Carlos César Arbeláez Productor: Juan Carlos Tamayo	- Stockholms Film Festival, Suecia, 2010. Internacional de Cine de Cartagena de Indias - FICCI-, Colombia, 2011.
2012	Porfirio	Director: Alejandro Landes Productor: Alejandro Landes, Francisco Aljure	Selección Oficial Una Cierta Mirada, Festival de Cannes, Francia, 2012.
2013	La Eterna Noche de las 12 Lunas	Directora: Priscila Padilla Productora: Johanna Pañuela	- Selección Oficial Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania, 2013. - Selección Oficial, Festival Internacional de Cine de Busán, Corea del Sur, 2013.
2014	Jardín de Amapolas	Director: Juan Carlos Melo Productor: Alexandra	- Selección Oficial, Festival de Cine de Varsovia, Polonia. - Selección Oficial, Festival de Cine de Estocolmo,

		Yepes, Juan Carlos Melo	Suecia. - Selección Oficial, Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias -FICCI-, Colombia. Festival Internacional de Cine de Busan Festival de Cine San Sebastian 63° Festival Internacional de Cine de Berlín en la sección "Generación". 53° Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias - FICCI.
2014	Anina	Director Alfredo Sodergguit Productor: Jhonny Hendrix Hinestroza	
2015	Gente de Bien	Director: Franco Lolli Productor: Gregoire Debailly, Franco Lolli	- Sección Oficial, Un Certain Regard, 65 Festival de Cannes, Francia, 2015. - Película Inaugural, Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias – FICCI 55, Colombia, 2015. - Selección Oficial, Festival de Biarritz, Francia, 2015. - Selección Oficial, Festival de Cine de Sao Paulo, Brasil, 2015. - Selección Oficial, Camerimage, Polonia, 2015. - Selección Oficial, Festival de Cine de Helsinki, Finlandia, 2015. - Selección Oficial, Festival de Cine de Munich, Alemania, 2015

La película, *Jardín de Amapolas* de 2014 no se le encontró registro alguno para su visualización y análisis, por tal razón se ha elegido en su lugar el filme *Anina* (Hinestroza y Sodergguit, 2014), perteneciente al mismo año del filme que no se le halló registro, en el muestreo realizado siguen en su orden de películas con más reconocimiento por parte de festivales acreditados por FIAPF.

Técnicas y Procedimientos para la Recolección y Presentación de la Información

La metodología a utilizar es el análisis textual. Como se ha mostrado a través de ésta investigación la discusión sobre el cine que se realiza en Colombia se ha concentrado en el análisis de elementos exteriores al mismo contenido narrativo y estético de los filmes, dándole más atención a las pretensiones estéticas del autor, el compromiso social o político del filme sin llegar a ahondar en el contenido de la película desde una forma rigurosa, lo que ha creado hipótesis que con el tiempo y el repetir han sido adoptadas careciendo en algunos casos de bases científicas. Por tal razón, la metodología a utilizar para ésta investigación es el análisis textual.

Como lo nuestra Mckee (2003, p.14), el análisis textual es un método afín a los estudios culturales y de medios que permite recopilar información de diferentes tipos de texto como libros, películas, programas de televisión, canciones, fotografías, etc. Por medio de éste método se interpreta el tipo de texto elegido para intentar desde su análisis tener una idea de la forma como un tipo de cultura en particular reflexiona sobre el mundo que lo rodea. Esto lleva a lo que podría ser la pregunta inicial, qué se considera un texto. Para Mckee un texto es algo a lo que se le puede extraer un significado, ya sea un libro, una revista, un programa de televisión, una carta o una camisa. Para Barthes “El Texto es ante todo (o después de todo) esa larga operación a través de la cual un autor (un enunciador) descubre (o hace que el lector descubra) la irreparabilidad de su palabra y llega a sustituir el yo hablo por el ello habla» (Gómez y Marzal, 2001, p 6).

Dichos significados tienen una profunda relación con la cultura que lo produce por tal razón un simple texto puede llegar a tener variadas interpretaciones de acuerdo el espacio cultural en el que sea expuesto. Por ejemplo una camisa con una caricatura que muestre una persona de color comiendo sandía puede ser ofensiva para la comunidad afroamericana pero podría pasar desapercibida para la comunidad afrocolombiana.

De acuerdo con Mckee (2003; p. 12), un texto puede ser analizado en diferentes maneras. Una de ellas puede ser desde una perspectiva “realista” en la que se busca el texto que se induce representa de manera más fiel la realidad para luego juzgar su contenido. Desde una perspectiva “estructuralista” se analiza la estructura más profunda del texto que a simple vista es imposible de ver. Desde la perspectiva post-estructuralista se busca el análisis de textos sin llegar a afirmar la veracidad de alguno de ellos y la falsedad de los otros.

El análisis texto ofrece a la investigación la posibilidad de descomponer en éste caso las películas escogidas en componentes que luego pueden ser comparados entre sí, hasta aproximarse a fuertes evidencias que pueden entrar a aportar en un tópico que en el caso de cual es el cine que

se realiza en Colombia puede contener en su larga discusión algunas opiniones infundadas dadas por sentadas sin haber sido sustentadas previamente por medio de la rigurosidad científica. El modelo de análisis escogido para el estudio se divide en las siguientes fases:

Como modelo de análisis se trabajará con las siguientes fases:

Fase Previa.

En esta fase se determinarán los objetivos concretos del análisis siguiendo lo propuesto por Gómez y Marzal (2001. p.3), cuando afirman que el análisis de texto dirigido a películas se ocupa básicamente por tres cuestiones, el análisis de la imagen y el sonido o la representación fílmica, el análisis del relato o de las estructuras o las estructuras narrativas y el análisis del proceso comunicativo construido con el espectador. Para fines de ésta investigación se seguirán las dos primeras formas concentrando la investigación exclusivamente en los elementos que componen el film narrativa y estéticamente, con el objetivo de utilizar el análisis de las películas escogidas como un resultado capaz de corroborar o discutir lo que anteriormente se ha afirmado respecto al cine colombiano contemporáneo.

Fase Descriptiva.

Los instrumentos de análisis comprenden una observación del total de las películas escogidas lo que significa que se realizará un análisis general de su contenido, sin llegar a segmentaciones del producto o describir alguna secuencia o imagen en particular. La plasmación escrita del análisis comprende la muestra de las sinopsis de las películas escogidas como único elemento fuera del contenido de las mismas.

Fase de Interpretativa.

En la que se realizará la descomposición de los filmes para analizar los recursos narrativos, de imagen y sonoros. Para ellos se han determinado las siguientes categorías basándose en el método de análisis de texto de Mckee en el cual se busca explorar el ADN de los mensajes, permitiendo un resumen de sus características para llegar a los elementos más importantes del texto y así establecer relaciones entre los elementos y los mecanismo que permiten llegar a una interpretación. Teniendo en cuenta lo anterior se crean las categorías ligadas a la estructura narrativa y a la técnica cinematográfica presente en la imagen y sonido que componen los dos grupos de películas.

De igual forma se han creado categorías emergentes que nacen de la necesidad por analizar aspectos que se cree pueden llegar a obtener datos importantes para poner a prueba la hipótesis inicial.

1. Recursos Narrativos: Se establecerán los componentes escogidos por las películas para contar las acciones que le dan cuerpo al relato, dichos componentes se dividen en:

- **Definición de tema:** Donde se procurará definir el mensaje que subsiste en los filmes más allá de la trama.

- **Género:** Se determinarán el o los géneros que pueden llegar a coexistir en las películas, asignados teniendo en cuenta ciertas características en la estructura y en la estética de los filmes.

Trama_:

- **Estructura Narrativa:** Se analizará su estructura teniendo en cuenta la linealidad y el número de personajes principales a los que recaen las acciones dramáticas de la película.

- **Puntos de giros:** Se mostrarán las escenas o secuencias claves que dividen el relato.

-El final: Se señalará la forma como se le da cierre al relato, teniendo en cuenta si éste concluye o no concluye las premisas expuestas a lo largo de las películas.

-Narrador: Se identificará si el filme posee alguna figura de narrador y qué tipo de narrador presenta

-Subtramas: Se señalarán las diferentes subtramas que puedan existir en los filmes haciendo un resumen de cada ellas.

2. Personaje: Esta categoría atiende a las principales características que presenta la construcción de los personajes principales en cada filmes, realizando una breve descripción de los mismos. Se divide en:

-Características: Se señalarán los componentes más visibles que construyen la construcción del personajes, tales como las propiedades atribuidas a su forma de ser que representen un valor ya sea positivo o negativo.

-Conflicto: Se refiere la identificación del tipo de confrontación que presenta el personaje en el filme, dividiéndolo en conflicto interno, el cual se refiere a sí las confrontaciones del personaje tienen origen en sí mismo. Conflicto externo que se refiere a las confrontaciones que tiene el personaje contra algún tipo obstáculo físico o visible, por ejemplo el hombre versus naturaleza o el hombre versus otro hombre.

-Obstáculos: Se identificará el principal oposición que encuentra el personaje para alcanzar su deseo u objetivo dentro de la trama. Se señalara si los obstáculos de los personajes son de orden externos o internos, en le caso de los externos hace referencia a sí el tipo de obstáculo es de carácter físico ya sea la falta de dinero, un enemigo más fuerte o un elemento natural al cual deba enfrentarse. En el caso de los obstáculos internos se refieren a aquellos impedimentos que no son

visibles ya que están dentro del mismo personaje, por ejemplo la lucha interna por tener una personalidad autodestructiva.

2. Recursos de la imagen: Estas categorías encierran el tratamiento estético que se le da a la imagen dentro de las películas, buscando tener un entendimiento del estilo de componentes como la cámara y la iluminación. Se divide en:

-Tipo de cámara: Se establece qué estilo de cámara es mayor o menormente utilizado en las películas, principalmente se identificará el uso de cámara fija o en movimiento señalando la naturaleza de los movimientos que se utilizan.

Valores de planos: Se enuncia la relevancia narrativa de los planos (Planos panorámicos, generales, tres cuartos o americanos, medios, primer planos, primer primerísimos planos) usados en los filmes.

Color: Se establece las matrices de color más utilizados en los filmes así como su tratamiento (Intensidad).

Iluminación: Se establece el tipo de iluminación que más está presente en los filmes, estableciendo su calidad es decir si ésta presenta una incidencia dura (Acción directa de la iluminación sobre el en cuadro) o si incidencia es suave (Acción matizada de la iluminación sobre el encuadre).

Fuente de luz: Se analiza la forma como es tratada la iluminación teniendo en cuenta la fuente de origen que pretende emular, si es impresionista, es decir si el tratamiento de la iluminación carece de algún tipo de intención efectista y por el contrario su propósito es debelar de forma clara lo que contiene el encuadre sin llegar a mostrar zonas de alto contrastes entre luz y sombra. Si es impresionista, la iluminación presenta alguna intención efectista tales como, recrear atmósferas que no corresponden fielmente a una idea de la realidad, uso marcado de contraste entre luz y sombra, color de la luz o uso de claroscuro.

3. Recursos del Sonido: Esta categoría hace referencia a los recursos utilizados por los filmes en cuanto al sonido dividiéndola en sonoridades diegéticas o sonidos que pertenecen al universo del encuadre, es decir la fuente sonora puede ser identificada en su forma visual, por ejemplo una canción sintonizada en un reproductor de sonido, sea una radio o un televisor o los diálogos que sostienen los personajes. Sonoridades no diegéticas que corresponde a aquellos sonidos que son incluidos dentro de la película y que es imposible reconocer una fuente dentro de ella, un ejemplo puede ser el uso de música incidental o bandas sonoras o las narraciones en off, estas dos categorías se subdividen en:

Sonidos Diegéticos.

Ambiente.

Define el tipo de sonido ambiente mayormente utilizado en los filmes, resaltando si este corresponde a un tipo de ambiente urbano, natural o rural. También se analizará si el ambiente de cada filme presenta uso del ruido.

Música diegética.

Identifica si el filme presenta dentro de su contenido algún uso de música diegética.

Efectos diegéticos.

Identifica si el filme presenta dentro de su contenido algún uso de efectos diegéticos.

Diálogos.

Señala la forma como se presentan los diálogos sin entrar a analizar su contenido semántico.

Idioma.

Identifica el idioma o los idiomas usados en cada uno de los filmes.

Acento.

Señala el tipo de dialecto usado en los diálogos.

Audibilidad.

Determinará si los diálogos poseen una mayor o menor audibilidad. Es decir si éstos se escuchan con claridad o por el contrario se identifica algún tipo de problema a la hora de escucharlos.

Uso de voz en off.

Señala si el filme posee o no posee el recurso de la voz en off.

Sonidos no Diegéticos.

Se determina la frecuencia con que los sonidos diegéticos se incluyen en los filmes y la relación que estos sonidos tienen con la narrativa de la imagen.

Música no Diegética.

Identifica si el filme presenta dentro de su contenido algún uso de música no diegética o música incidental. Se determina la frecuencia con que los sonidos no diegéticos se incluyen en los filmes y la relación que estos sonidos tienen con la narrativa de la imagen.

Efectos no Diegéticos.

Identifica si el filme presenta dentro de su contenido algún uso de efectos no diegéticos.

Luego de llenar las matrices con la información correspondiente a cada película se hace una presentación de la información obtenida correspondiente a cada uno de los elementos asignados.

A partir de los criterios planteados se obtiene un número de 10 películas, divididas en dos grupos, las películas colombianas de mayor reconocimiento por parte de la crítica y las películas colombianas de mayor número de espectadores en taquilla. Se obtuvieron cinco películas en cada grupo que corresponden a un año teniendo como año de partida el 2011 finalizando en el año 2015.

En el grupo de películas colombianas con mayor selección en festivales .son:
Karen Llorca en un Bus (Prieto y Rojas, 2011); *Porfirio* (Landes y Aljure ,2012); *La Eterna*

Noche de las Doce Lunas (Pañuela y Padilla, 2013); *Anina*¹⁵ (Hinestroza y Soderguit, 2014); *Gente de Bien* (Debailly y Lolli, 2015).

En el grupo de películas colombianas con mayor número de espectadores las obras son: *El Paseo* (García y Trompetero, 2011); *El Paseo 2* (García y Trompetero, 2012); *El Paseo 3* (García y Pinzón, 2013); *Uno al Año no Hace Daño* (García y Pinzón, 2014); *Uno al Año no Hace Daño 2* (García y Pinzón, 2015).

Las películas anteriormente presentadas citadas serán presentadas en forma de sinopsis a modo de ficha técnica en el anexo 1. Las sinopsis fueron extraídas de la página oficial de Proimágenes Colombia en su aparte de largometraje colombiano.

Presentación de Resultados

A continuación se presenta el análisis de las películas escogidas para su estudio, para ello se diseñaron dos tablas nombradas con el número 4 y 5. La tabla 4 corresponde al grupo de películas colombianas con mayor con mayor selección en festivales.. La tabla 5 corresponde al grupo de películas colombianas con mayor número de espectadores. Las tablas están configuradas en columnas, iniciando con la columna de categorías las cuales se conforman por:

-Categoría 1 Recursos Narrativos: Definición del tema, Género, Trama, Primer punto de giro, Segundo punto de giro, Final, Subtramas, Narrador, Herramientas narrativas.

-Categoría 2 Personaje: Personaje principal, Características del personaje principal
Conflicto, obstáculos, Objetivo

-Categoría 3 Recursos de la Imagen: Estilo de cámara, Encuadre móvil, Tipo de plano, Iluminación, Color, Herramientas de la imagen.

¹⁵ En el año 2014 no se halló el producto que resultó con mayor reconocimiento por parte de la crítica, por tal razón se elige la película *Anina* por ser la segunda película del año que presenta mayor número de reconocimiento suplantando así al producto no encontrado.

-Categoría 4 Recursos Sonoros: Sonidos diegéticos, Ambiente, Música diegético, efectos diegéticos. Diálogos, Idioma, Acento, Uso de la voz en off, Sonido no diegético, Música no diegética, Efectos no diegéticos.

Categorías Emergentes:

-Herramientas Narrativas: Se identificará la presencia o no de elementos complementarios narrativos a los anteriormente planteados, tales como el uso de flashback, flashforward, secuencias oníricas o imaginadas.

-Herramientas de la Imagen: Determinar si los filmes presentan o no presentan algún elemento de la imagen diferente a los anteriormente mostrados como uso de animación, recomposición de la imagen en postproducción, aceleración o relentización de la toma.

En las filas se encuentran los nombres de las películas a analizar ubicadas por sus años de estreno de forma cronológica ascendente empezando en el 2011 y culminando en el 2015.

Tabla 4. Películas Colombianas con mayor con mayor selección en festivales..

Películas Colombianas con Mayor Reconocimiento de la Crítica					
Categoría 1 Recursos Narrativos	Karen Lloro en un bus	Porfirio	La Eterna Noche de las Doce Lunas	Anina	Gente de Bien
Definición del Tema	La Lucha de una mujer por desarrollarse como persona en una sociedad de hombres	La lucha de un hombre con limitaciones ante el poder del estado	El paso de niña a mujer según las costumbres indígenas se enfrenta a la influencia del estilo de vida occidental	El paso que una niña hace de la inocencia a la comprensión del mundo.	Las diferencias entre distintas clases sociales
Género	Drama, drama social	Drama Social	Documental Etnográfico	Animación, Cine fantástico, cine infantil	Drama familiar, drama social
Trama	Estructura lineal. Personajes principales: Uno	Estructura lineal Personajes principales: Uno	Estructura lineal Personajes principales: Uno	Estructura Lineal Personajes Principales: Uno	Estructura lineal Personajes principales: Uno
Primer Punto de Giro	No queda clara su ubicación en la estructura	No queda clara su ubicación en la estructura	Es claramente ubicado en la estructura	Es claramente ubicado en la estructura	No queda clara su ubicación en la estructura
Segundo Punto de Giro	Es clara su ubicación en la estructura.	No queda clara su ubicación en la estructura	Es claramente ubicado en la estructura	Es claramente ubicado en la estructura	Es claramente ubicado en la estructura
Final	Final: Abierto, Karen termina con su nueva pareja, prefiere seguir sola, sigue intentado sobrevivir sin tener un hombre al lado.	Final: Abierto, No queda claro si Porfirio logra obtener su indemnización por medio del secuestro del avión.	Final: Cerrado, Filia decide no seguir la costumbre Wayuu de aceptar su dote y casarse para poder seguir sus estudios.	Final: Cerrado. Anina logra salir del castigo, es respetada por Yisel.	Final: Abierto, Eric y su padre siguen en su intento de comportarse como padres e hijos sin tener una estabilidad social.

Subtramas	Subtrama 1: Patricia una joven mujer con una vida amorosa tormentosa que incluye varios amantes, uno de ellos casado, termina intentando suicidio, es salvada por Karen, a causa de esto se reencuentra con su madre y su hija.	Subtrama 1: La relación de Porfirio con Jasbleidy su esposa y Jarlilsson su hijo, se ve afectada por ser una carga para ellos debido a su incapacidad	Subtrama 1: No presenta.	Subtrama 1: Yisel la niña que Anina detesta debe afrontar la pérdida de su hogar, valiéndose por sí misma debido a que su padre emigró a Australia.	Subtrama 1 Eric trata de ser aceptado por Francisco el hijo de María y Sabel y sus amigos adinerados, aunque en algún momento toda bien, Eric termina rechazado por los niños adinerados.
Narrador	- No presenta	Narrador-Protagonista, al final el personaje principal realiza una narración en forma de canción a capela.	Narrador-protagonista, el personaje principal sirve de narrador al inicio y final de la película.	Narrador-protagonista, Anina revela de forma objetiva información propia y de otros personajes.	No presenta.
Herramientas Narrativas:	No presenta.	No presenta. -Presenta cercanías con las narrativas documentales	: No presenta -Presenta una considerable cantidad de secuencias no narrativas dedicadas a retratar el paisaje que presenta el entorno del personaje.	Uso de flashback, flashforward, escenas oníricas, recursos de la imaginación.	No presenta.
Categoría 2 Personajes					
Personaje Principal	Karen (Adulta) Clase media, culta.	Porfirio (Adulto) Clase baja.	Filia (Niña) indígena.	Anina: (Niña) Clase media.	Eric (Niño) Clase baja.

Características:	Al principio introvertido, presenta un cambio importante durante el filme, pasa de ser una clásica mujer colombiana dedicada a su hogar a ser una mujer independiente. Presenta cambios externos: Cambia de apariencia	Discapacitado, presenta motivaciones ambiguas que lo hacen un personaje pasivo.	introvertida, pasiva, obediente.	Curiosa, impulsiva, es activa. En el desarrollo de la película se presentan cambios en el personaje, pasa de ser una niña guiada por sus sentidos a ser una niña con mayor percepción de su entorno.	Comportamiento agresivo, descortés, no es dado a expresar sus sentimientos, solo demuestra cariño con su perro, debe afrontar la ausencia de su madre.
Conflicto	Es interno, deseo por desarrollarse como persona.	Es externo: Desea obtener el dinero de su indemnización. -	Es interno: Debe decidir si sigue las costumbres de su pueblo y recibir una dote por convertirse en esposa o continuar con sus sueños de ser profesional.	Es externo: Anina desea conocer lo que contiene el sobre entregado en la escuela, además quiere ser respetada por sus compañeros.	Es: Interno, quiere tener un hogar agradable y cómodo, así no sea el suyo.
Obstáculos	Externos, la falta de dinero y trabajo. Internos: Presenta confusiones internas que obstaculizan el alcance de sus deseos	Externos, falta de dinero, trabajo. Internos: La necesidad de sentirse útil como persona y no depender de los demás	Externos la comunidad a la que pertenece. -Internos: Falta de madurez.	Externos, la autoridad de la escuela. -Internos: Su imposibilidad de ver más allá del interior de las personas.	Externos depende económicamente de un padre al que poco conoce. Internos: Siente sensación de abandono lo que lo hace hermético e imposible de adaptarse con facilidad.
Objetivo	Su objetivo: Es interno, No es alcanzado.	Su objetivo: Es externos e interno, no es claro si lo logra o no.	Su objetivo. Es interno, es alcanzado.	Su objetivo: Es externo. Lo alcanza.	Objetivo: Es interno. No es alcanzado.

Categoría 3

Recursos de la Imagen

Estilo de Cámara	Mezcla de cámara fija y cámara en movimiento.	Prevalece el uso de la cámara fija aunque presenta encuadres en movimiento.	Prevalece la cámara fija, presenta pocos movimientos.	Mezcla de cámara fija y cámara en movimiento.	Prevalece la cámara fija, con algunos movimientos de cámara.
Encuadre Móvil	<p>Se realiza en cámara en mano y sobre soportes móviles. Uso de Travelling y Dolly son desplazamientos de cortas distancias, hacia derecha o izquierda del encuadre y hacia delante y atrás.</p> <p>-Los encuadres móviles no presentan largas distancias ni muchas variaciones de ángulos ni altura. Su función principal es seguir las acciones de los personajes.</p>	<p>Se realiza en soportes móviles, principalmente travelling con desplazamientos de cortas distancias, hacia derecha o izquierda, siguen las acciones de los personajes.</p>	<p>Se presenta en cámara a mano, utilizada para realizar seguimiento de personajes.</p>	<p>Es el más utilizado, realiza travelling, Dolly, movimientos hacia la izquierda o derecha y hacia delante y atrás. Utiliza otros movimientos de cámara que acaparan largas distancia y durabilidad, además de recorrer alturas, diferentes ángulos.</p> <p>Los movimientos de cámara no siempre son usados para el seguimiento de personajes, también se usan sin necesidad de ellos.</p>	<p>Se utiliza es la cámara a la mano, siendo esta altamente inestable en ciertos momentos. Los movimientos son realizados para ser las acciones de los personajes. Su trayecto y duración es corto.</p>
Tipo de Planos	<p>-Mayor uso: primeros planos, medios, tres cuartos y enteros.</p> <p>-Menor uso, primer primerísimos planos y planos panorámicos.</p>	<p>- Mayor uso: planos enteros, tres cuartos, medios.</p> <p>-Menos uso: Primeros planos, primer primerísimo plano y planos panorámicos</p>	<p>-Mayor uso: Panorámicos, tres cuartos, medios y primeros planos.</p> <p>-Menor uso: Primer primerísimo plano.</p>	<p>-Mayor uso: Planos medios, tres cuartos, primeros planos y entero.</p> <p>-Menor uso: Primer primerísimo plano y plano panorámico</p>	<p>-Mayor uso: Planos medios, tres cuartos y planos enteros.</p> <p>-Menor uso: Primer plano, primer primerísimo plano y planos panorámicos.</p>
Iluminación	<p>- Calidad: Luz dura que genera contrastes,. Zonas iluminadas y otras en penumbras. En exteriores luz suave del sol.</p> <p>-Tipo de Iluminación: Expresionista principalmente en interiores, en algunas escenas se</p>	<p>-Calidad: Luz suave en interior, luz dura natural en exteriores. Luz dura en interiores nocturnos.</p> <p>-Tipo de iluminación: Impresionista, bajos contrastes.</p>	<p>-Calidad: Luz dura natural. Presenta zonas de poca iluminación principalmente en interiores.</p> <p>-Tipo de iluminación: Carece de fuentes de iluminación</p>	<p>-Calidad: Luz dura en situaciones especiales como las secuencias de imaginación del personaje, o las escenas oníricas. Luz suave en exteriores día y en interiores.</p>	<p>Calidad: Luz dura artificial, generando altas zonas de contrastes y penumbras tanto en exteriores como en interiores. En exteriores luz suave en algunas secuencias y en otras se encontró el uso de luz dura natural</p>

	encontró el uso de iluminación de baja intensidad principalmente en situaciones nocturnas.	También presenta iluminación de baja intensidad en situaciones nocturnas.	artificial visibles. En los exteriores la luz es impresionista.	-Tipo de iluminación: expresionista, se utiliza con intenciones efectistas.	proveniente del sol.
Color	Pálidos, manejo de matices de colores tierra.	Predominan los tonos azules y grises.	Predominan tonos de amarillo del desierto contrastado con verdes de la vegetación	Colores vivos, uso de colores primarios.	Opacos, prevalecen los tonos grises.
Herramientas de la Imagen	No presenta	No presenta	Disolvencias -Subtítulos	-Disolvencias	No presenta.
Categoría 4					
Recursos sonoros					
Sonidos Diegéticos	Ambiente: Urbano, controlado, presenta ruido. Música diegética: Presente en dos momentos. Efectos diegéticos: No presenta	Ambiente: Mezcla de urbano y rural, presenta ruido. Música diegética: Presente en diferentes momentos. Efectos diegéticos: Presenta	Ambiente: Naturaleza, no presenta ruido Música diegética: Presenta. Efectos diegéticos: No presenta.	Ambiente: Urbano, no presenta ruido Música diegética: Presente en varios momentos. Efectos diegéticos: Presenta.	Ambiente: Urbano, presenta ruido. Música diégética: Presenta en pocos momentos. Efectos diegéticos: No presenta.
Diálogos	Idioma: Castellano Acento: Andino colombiano, audibles. Uso de voces en Off: No presenta	Idioma: Castellano Acento: Andino Colombiano, presenta problemas de audibilidad Uso de voces en Off: No presenta	Idioma: Wayuu y castellano en menor uso. Acento: Caribe colombiano, guajiro, presenta problemas de audibilidad. Uso de voces en off: Presenta.	Idioma: Castellano Acento: Español porteño, altamente audible. Uso de voces en off: Presenta.	Idioma: Castellano Acento: Andino Colombiano, presenta problemas de audibilidad. Uso de voz en off. No presenta.
Sonidos no Diegéticos:	Música no diegética: Presente en un momento. -Efectos no diegéticos: No presenta	Música no diegética: No presenta. -Efectos no diegéticos: No presenta	Música no diegética: Presenta. -Efectos no diegéticos: No presenta.	Música no diegética: Presenta -Efectos no diegéticos: Presenta.	-Música no diegética: Presenta en pocas ocasiones. Efectos no diegéticos: No presenta.

Tabla 5. Películas Colombianas con Mayor Número de Espectadores.

Películas Colombianas con Mayor Número de Espectadores					
Categorías	El Paseo	El Paseo 2	El Paseo 3	Uno al Año no Hace Daño	Uno al Año no hace Daño 2
Categoría 1 Recursos Narrativos					
Definición del Tema	El rescate de una familia a través de un acto de unión.	Lo que es capaz un hombre por el amor y respeto de su familia	Unión familiar.	La convivencia barrial a través de la celebración y ingesta de alcohol	La convivencia barrial a través de la celebración y ingesta de alcohol
Género	Comedia, cine de carretera.	Comedia.	Comedia, cine de carretera	Comedia	Comedia, absurdo
Trama	Estructura lineal. Personajes principales: Uno	Estructura lineal Personajes principales: Uno	Estructura lineal Personajes principales: Uno	Estructura Lineal Personajes Principales: Uno	Estructura lineal, dividida en episodios Personajes principales: Más de uno
Primer Punto de Giro	Se encuentra de forma clara en la estructura.	Se encuentra de forma clara en la estructura.	Se encuentra de forma clara en la estructura.	No queda clara su ubicación en la estructura	No queda clara su ubicación en la estructura
Segundo Punto de Giro	Se encuentra de forma clara en la estructura.	Se encuentra de forma clara en la estructura.	Se encuentra de forma clara en la estructura.	No queda clara su ubicación en la estructura	No queda clara su ubicación en la estructura
Final	Final: Cerrado: La Familia logra a pesar de sus	Final: Cerrado: La familia logra disfrutar las vacaciones	Final: Cerrado: La familia regresa de las vacaciones tal	Final: Abierto: Los vecinos superan sus inconvenientes y	Final: Cerrado: Los vecinos superan sus inconvenientes y siguen su vida

	adversidades llegar a Cartagena.	unidos y Luis recupera el amor de su esposa.	como Álvaro lo había planeado, rescatan a su mascota y los villanos son apresados	siguen su vida ordinaria tomando alcohol, pero los periodistas no logran terminar su documental	ordinaria tomando alcohol. Los periodistas terminan su documental.
Subtramas	Subtrama 1 Alex recibe constantes humillaciones por parte de su jefe, a pesar de esto decide salvarlo del grupo fundamentalista para luego decirle todo lo que piensa de él y así ganarse el respeto de su familia.	Subtramas: No presenta	Subtrama 1: La suegra enamorada de uno de los malhechores	Subtrama 1 Laura pierde su prometido debido al licor Subtrama 2 Álvaro pierde su ascenso al invitar a su jefe al bautizo Subtrama 3 Gregorio un vecino del barrio después de estar borracho inventa que es hacker para poder ligar con una chica que resulta ser hija de un policía anti delitos informáticos.	Subtrama 1 Virginia al estar ebria intenta suicidarse por la aparición de su esposo que sigue rechazándola Subtrama 2 Julio al pasarse de tragos termina enredado con una ex novia Subtrama 3 En un paseo de olla Laura planea declarar su amor a uno de sus vecinos, Gustavo, que luego de emborracharse se declara gay Subtrama 4 Victor muere de una resaca, en medio del velorio Juancho empieza a tomar, tiene visiones en las que le aparece el difunto recriminándole por sus intenciones de contar un secreto que solo lo sabe él. Subtrama 5 En una fiesta de disfraces El Gato luego de emborracharse termina acostado con una mujer que piensa es su esposa porque tienen el mismo disfraz.
Narrador	Narrador: Narrador-protagonista.	Narrador: No presenta	Narrador: Narrador-testigo	Narrador: Narrador-testigo	Narrador: Narrador-testigo, Narrador omnisciente y narrador enciclopédico

Herramientas Narrativas	:No presenta.	No presenta	: No presenta..	Uso de imágenes en movimiento y fotográficas de archivo.	Uso de imágenes en movimiento de archivo.
			Categoría 2 Personajes		
Personaje Principal	Alex, (Adulto) padre Clase media	Luis (Adulto) padre Clase media	Álvaro (Adulto) Padre, clase media	Álvaro (Adulto mayor) Padre, clase media	Álvaro, Juancho, Gustavo, Julio, El Gato.
Características del personaje principal	Padre consumado, fiel trabajador, optimista, de buen humor.	Padre consumado, tacaño, mal humorado, terco.	Quijotesco, soñador, de buen humor, terco, constante.	Iracundo pero a la vez jocoso, fiestero, le gusta el alcohol.	: Tienen en común su afición por el alcohol y la fiesta
Conflicto	Es externo, desea demostrar a su familia que es el líder.	Es externo: Recuperar el amor de su esposa y el respeto de su familia	Es externo: regresar a su casa por las formas menos ortodoxas	Es externo: Ser el alma de la fiesta y así mantener la unidad en el barrio	Es: externo para todos los personajes
Obstáculos	Externo: La falta de dinero, enfrentarse con un grupo fundamentalista	Externos: Un pretendiente rivaliza por el amor de su esposa, se enfrenta a malhechores, la falta de dinero.	Externos : Debe luchar contra malhechores, la falta de dinero.	Obstáculos: Debe solventar situaciones por el alcohol	Obstáculos: Deben solventar situaciones por el alcohol
Objetivo	Es externo, llegar a su destino de viaje	Su objetivo: es externo, lo alcanza	Su objetivo. Es externo, es alcanzado.	Internos: No presenta -Su objetivo: Es externo, lo alcanza.	-Sus objetivos: Los alcanzan
			Categoría 3 Recursos de la Imagen		
Estilo de Cámara	-Mezcla de cámara fija y cámara en movimiento.	-Mezcla de cámara fija y cámara en movimiento.	-Mezcla de cámara fija y cámara en movimiento.	-Mezcla de cámara fija y cámara en movimiento.	Mezcla de cámara fija y cámara en movimiento.

Encuadre Móvil	Se realiza en soportes móviles, travelling, Dolly. Desplazamientos hacia izquierda y derecha, hacia atrás y adelante. También presenta desplazamientos verticales modificando la altura y variación de los ángulos. La cámara no solo sigue las acciones de los personajes, se mueve por el espacio de forma libre.	Características: Presenta como principal característica el uso de lentes móviles, realizando acercamientos constantes. Desplazamientos en travelling y Dolly hacia izquierda y derecha, adelante y atrás. Desplazamientos verticales modificando la altura y la variedad de ángulos, variando los valores en un mismo plano. Giros de cámara en 360 grados.	Se realiza en soportes móviles, uso amplio de la grúa para realizar elevaciones y modificar la altura y los ángulos. Presenta travelling, tilt, Dolly de derecha a izquierda y de adelante hacia atrás.	Resalta el uso de tomas largas en secuencia en las que se cambia el valor del encuadre en una misma toma, además de usar travelling y Dolly.	Presenta el uso de soportes móviles que le permiten variar los ángulos, la altura y los recorridos en las tomas, uso de travelling y Dolly.
Tipo de Planos	Mayor uso: Panorámicos, planos enteros, tres cuartos, planos medios. Menor uso: Primer planos, primer primerísimos planos.	Mayor uso: Planos enteros, generales, medios, primeros planos Menor uso: Primer primerísimo plano y panorámicos.	-Mayor uso: Plano tres cuartos, planos generales, plano entero y planos medios, panorámicos Menor uso: Primer plano, primer primerísimo plano	Mayor uso: Planos generales, en conjunto, tres cuartos, enteros y planos medios. Menor uso: Primeros planos, primer primerísimo plano y panorámicos.	Mayor uso: Planos enteros, en conjunto, generales, tres cuartos y medios Menor uso: Primeros planos, primeros primerísimos planos
Iluminación	Calidad: Luz dura proveniente del sol en exteriores, luz suave en interiores Tipo de Iluminación: Impresionista, con pocos contrastes y alta intensidad.	Calidad: Luz dura proveniente del sol en exteriores. Luz suave en interiores, controlada Tipo de iluminación: Impresionista, bajos contrastes. Pocas zonas oscuras.	Calidad: Luz dura en exteriores y en interiores., zonas oscuras, claroscuros. Tipo de iluminación: expresionista. Presenta altos contraste	Calidad: Luz : Luz suave tanto en interiores como en exteriores. Tipo de Iluminación: Impresionista, pocos contrastes, con poco uso de zonas oscuras.	Calidad: Luz dura natural, luz suave en la mayoría de las secuencias, luz abundante Tipo de Iluminación; Impresionista, poco contrastes.
Color	Vivos, primarios, prevalece el verde	Vivos prevalecen las tonalidades de azul	Colores ocres y pasteles.	Colores vivos, prevalecen los colores primarios y tonos pasteles	Colores vivos, prevalecen los colores primarios y tonos pasteles
Herramientas de la Imagen	Transiciones	Imágenes aceleradas y en <i>low motion</i>	Disolvencias, transiciones, <i>low motion</i>	Disolvencias, transiciones, <i>low motion</i> , time lapse, animación en créditos	Disolvencias, transiciones, <i>low motion</i> , <i>time lapse</i> , animación en créditos
Categoría 4 Recursos sonoros					
Sonidos Diegéticos	Ambiente: mezcla de urbano y rural, controlado, no registra ruido	-Ambiente: mezcla de urbano y rural, controlado, no registra ruido	Ambiente: Rural o natural, controlado, no registra ruido	-Ambiente: Urbano, controlado, no registra ruido	Ambiente: Urbano controlado, no registra ruido

	Música diegética: presente en diferentes secuencias	Música diegética: presente en diferentes momentos	Música diegética: No presenta	Música diegética: Presente en variadas secuencias.	Música diégética: Presenta.
	Efectos diegéticos: presentes en diferentes momentos.	Efectos diegéticos: presente.	Efectos diegéticos: Presentes principalmente en las escenas de acción donde se manipulan armas o explosivos.	Efectos diegéticos: Presentes No presenta	Efectos diegéticos: Presenta.
Diálogos	Idioma: Castellano	-dioma: Castellano	Idioma: Castellano	Idioma: Castellano	Idioma: Castellano
	Acento: Andino colombiano, audibles.	Acento: Andino colombiano, audible	-Acento: Andino colombiano, audible	Acento: Andino colombiano, audible	Acento: Andino colombiano, audible
	Uso de voces en Off: presenta	Uso de voces en Off: No presenta	Uso de voces en off: Presenta	Uso de voces en off: No presenta.	Uso de voz en off: Presenta
No Diegéticos:	Música no diegética: Presente durante la mayoría de secuencias	Música no diegética: Presente en la mayoría de las secuencias	Música no diegética: Presente	Música no diegética: Presente en la mayoría de las secuencias.	Música no diegética: Presente en muchas de las secuencias
	Efectos no diegéticos: Presenta	Efectos no diegéticos: Presenta	Efectos no diegéticos: Presente en la mayoría de escenas.	Efectos no diegéticos: No presenta.	Efectos no diegéticos: No presenta

La presentación de los resultados mostró en su proceso cierto nivel de dificultad ya que para llegar a una amplia comprensión de los filmes se optó por el análisis total de cada obra y no la segmentación de algunas secuencias. Se pretendía obtener un acercamiento a la unidad narrativa y estética de las obras lo que llevó a incluir categorías que en un principio no se tenían planificadas tal es el ejemplo de las categorías Herramientas Narrativas y Herramientas de la Imagen. La categoría 1 Recursos Narrativos presentó resultados nulos en el campo de Subtramas y Narrador.

A continuación se exponen los resultados hallados al analizar y comparar la información distribuida en las tablas sobre los dos grupos de películas.

Películas Colombianas con mayor [con mayor selección en festivales.](#)

Categoría 1: Recursos Narrativos

-Definición del Tema: Se encontró que cuatro de las cinco películas analizadas tienen temas relacionados con el significado de la vida, la injusticia social, la vulnerabilidad humana que evocan reflexiones contemplativas. En cambio la película restante presenta un tema que explora la exploración del significado de la vida en la infancia con un enfoque de diversión y disfrute.

-Género: Se encontró que el género más utilizado por estas películas es el drama, con su variante el drama social, exceptuando las películas *Anina* (Hinestroza y Soderguit, 2014), y *La Eterna Noche de las Doce Lunas* (Pañuela y Padilla, 2013), la primera de cine de aventura y la segunda documental etnográfico.

-Trama: En las cinco películas analizadas se encontró que su estructura es totalmente lineal siguiendo el desarrollo lógico de los tres actos. (Desarrollo-Confrontación-Resolución) En todos los filmes se evidenció un personaje principal en el que recaen las acciones dramáticas.

- **Primer Punto de Giro:** En tres de los cinco filmes se observó que, lo que podría considerar como primer punto de giro no está presentado como una secuencia clara dentro del primer acto o presentación de los filmes. Las tres películas en las que se tuvo dificultad con la ubicación del primer punto de giro son del formato de ficción y pertenecen al género drama. Las dos películas en las que se observó de manera clara el punto de giro de la historia pertenecen al cine de documental etnográfico y cine animado infantil.

-**Segundo Punto de Giro:** En los cinco filmes correspondientes a éste grupo se pudo ubicar con claridad una secuencia o escena que podría catalogarse como segundo punto de giro ya que a partir de ésta la historia y los personajes presentan un cambio considerable.

-**Final:** Tres de las cinco películas analizadas presentan finales abiertos en los cuales no se da respuesta a todos los interrogantes planteados en la historia. En ellas el objetivo de los personajes principales no logra cumplirse. En las dos películas restantes el final concluye respondiendo a todos los interrogantes planteados durante el desarrollo de la historia. Las dos películas en las que se observó un final cerrado pertenecen al cine de documental etnográfico y cine animado infantil, las tres en las que el final presenta características abiertas hacen parte del cine de ficción y de género drama.

-**Narrador:** En tres de las cinco películas se encontró presencia de un narrador que en todos los casos es de orden *Narrador-protagonista*, es decir el personaje principal también representa al narrador en la historia. En la película *Porfirio* (2012) el narrador es el protagonista y presenta la particularidad que en sólo aparece en forma de epílogo al final del filme y hace un resumen de acciones dramáticas del personaje por medio de un canto a capela. En la película *La Eterna Noche de las Doce Lunas* (Pañuela y Padilla, 2013). La protagonista narra por medio de la voz en off solo al inicio y final de la película de forma introductoria y concluyente.

-Herramientas Narrativas: Cuatro de las cinco películas analizadas no presentan ningún tipo de herramienta narrativa que se pueda considerar apartada de las formas tradicionales utilizadas en las estructuras de los filmes. Se encontró una similitud en su forma de narrar en algunos casos con el cine documental haciendo pensar en la hibridación de formatos. El filme que mostró el uso de herramientas narrativas fue *Anina*, (Hinestroza y Soderguit, 2014). Es posible que por ser una película de animación los recursos narrativos más experimentales hayan tenido mejor cabida.

Categoría 2 Personajes

-Personajes Principales: En las cinco películas analizadas se encontró solo un personaje principal en el que recaen las acciones dramáticas de la historia. Tres de ellos son adultos y dos son niños. En todos los casos los personajes pertenecen a una clase social media o baja, se resalta que uno de ellos pertenece a una minoría étnica (Indígena Wayuu)

-Características: Cuatro de los personajes principales presentan características pasivas con pocas acciones exteriores.

- Conflicto: Tres de las cinco películas presentan personajes principales con un conflicto interno relacionados con el significado de la vida, la injusticia social o la vulnerabilidad humana.

- Objetivos: Tres de los personajes principales presentan objetivos internos lo que dificulta identificar si son alcanzados o no, en éstos casos los personajes principales culminan con el mismo conflicto que presentan al inicio la película. Los casos de las dos películas que presentan personajes principales con objetivos externos los logran alcanzar lo que le da a los filmes una conclusión categórica.

Categoría 3 Recursos de la imagen

-Estilo de Cámara: Prevalece la cámara fija o estática. A diferencia de las películas restantes, Anina (Hinestroza y Soderguit, 2014), presenta poco uso del encuadre fijo. La mayoría de secuencias de estas películas optan por pocas tomas y de larga duración.

-Encuadre Móvil: Resalta la técnica de cámara en mano en cuatro de los cinco filmes analizados. Se encontraron otro tipo de movimientos, principalmente el travelling de cortas distancias que en la mayoría de los casos es usado para seguir las acciones de los personajes. No se identificó un manejo relevante de movimientos verticales que modifiquen otras características del encuadre móvil como el nivel, la altura y la angulación.

-Tipo de Planos: Los planos con mayor uso son los planos medios y primeros planos siendo los planos panorámicos y primer primerísimo plano los que presentaron menos uso. El hecho de contar con un personaje principal en el cual recaen la mayoría de las acciones dramáticas además de la naturaleza de sus conflictos en su mayoría internos podría sustentar el marcado uso de los primeros y medios planos. El filme Anina es el que demuestra un uso amplio de planos y el documental La Eterna Noche de las Doce Lunas registra un mayor uso del plano panorámico respondiendo a su intención de retratar el contexto.

-Iluminación: La iluminación que prevalece es de calidad de luz dura y del tipo expresionistas, los altos contrastes y claro oscuros son muy utilizados. Se identificó que existe en la mayoría de los casos una intención de simular la calidad de luz que es utilizada en la realidad, por tal razón los colores que prevalecen van del blanco al amarillo, lo que proporciona a algunas imágenes un parentesco con la estética documental.

-Color: Cuatro de los cinco filmes presentan monocromías de color, utilizando un color base para desarrollar todas sus matices, en estos casos son ausentes los colores de tonalidades vivas. La película Anina presenta mayor variedad en el uso del color.

-Herramientas de la Imagen: Se registró poca presencia, limitándose a efectos de disolvencia y transición, otras posibilidades como el uso de composición de la imagen, ralentización de las tomas, o su aceleración, solo fueron hallados en un filme, Anina.

Categoría 4 Recursos Sonoros

-Sonidos Diegéticos: Cuatro de los cinco filmes mostraron el uso de ambientes rurales, urbanos y naturales, en el caso del sonido urbano presenta ruido que lo hace cercano al tratamiento sonoro que es más relacionado con el cine documental. La música diegética y algunos efectos son usados en todos los casos.

-Diálogos: Se encontró en las cuatro de las cinco películas el uso del idioma castellano como lengua para los diálogos. El documental La Eterna Noche de las Doce Luna muestra un lenguaje diferente perteneciente a la etnia Wayuu, utilizando en pocos momentos el castellano. En tres filmes se identificó el acento perteneciente a la zona oriental del país. Resalta el filme Alina al usar un acento porteño propio de los pueblos del Río de la Plata de Argentina y Uruguay. Tres de los filmes presentan problemas de audibilidad en los diálogos.

-Sonidos no Diegéticos: Cuatro de las cinco películas presentan un menor uso de sonidos no diegéticos comparado con la presencia de los sonidos diegéticos, llamando la atención la poca presencia de música diegética como acompañante de la imagen, tampoco se registró un alto uso de efectos no diegéticos.

Películas Colombianas Con Mayor Número De Espectadores

Categoría 1 Recursos Narrativos

-Definición del Tema: En las cinco películas analizadas se encontró en ellas una constante en el uso de temas hedónicos, concentrados en la diversión y el placer.

-Género: En los cinco filmes predomina el género de la comedia, subsistiendo en dos de ellas el género de película de carretera o *roadmovie*. En una de ellas se encontró cercanía con el género de aventura.

- Trama: Los filmes de éste grupo presentan una estructura lineal, aunque en ellas también se halló el uso de otro tipo de narrativas como la composición de la trama por medio de episodios. Si bien el grupo es conformado por películas que son secuelas, los tres primeros filmes no muestran ningún tipo de relación narrativa directa, a parte de compartir el título.. En el caso de Uno al Año no Hace Daño se puede afirmar que entre la primera parte y la segunda se mantiene la continuidad en el tema y la trama, en ellas se aprecia el uso de los mismos personajes y escenarios. Cuatro filmes presentan un personaje principal en el que recaen las acciones dramáticas más importantes para el desarrollo de la trama, en una de ellas se encontró más de dos personajes principales.

-Primer Punto de Giro: En tres de las cinco películas se pudo identificar con claridad la secuencia que se podría catalogar como primer punto de giro ya que cumple con la intención narrativa de darle fin a la presentación de la película y comienzo al desarrollo del segundo acto. No obstante en dos de ellas se presentaron dificultades para definir una acción o escena que se pueda llegar a catalogar como primer punto de giro.

-Segundo Punto de Giro: En tres películas se pudo llegar a interpretar acciones dramáticas como segundos puntos de giros ya que cumplían con la intención de finalizar el desarrollo o

segundo acto y llevar las películas a sus desenlace . En dos de ellas se presentaron dificultades para catalogar una acción o secuencia como segundo punto de giro.

-Final: Cuatro películas se identificaron finales cerrados, los cuales concluyen y responden todas las premisas dramáticas expuestas a lo largo de los filmes. Se debe resaltar el caso de la película Uno al Año no Hace Daño (2014) que culmina sin responder uno de los interrogantes del filme, indicando a la vez que en la secuela será respondida.

-Subtramas: Una de las películas analizadas presenta cinco subtramas, se debe señalar que esta película (Uno al Año no Hace Daño 2) Es el filme que presenta una estructura dividida en cinco capítulos. En cada uno de ellos se desarrolla una de las tramas.

-Narrador: En cuatro de las cinco películas se pudo identificar el uso de la figura de narrador. Una de ellas presento el uso de narrador-protagonista sin que este tuviera presencia en amplias secuencias del filme, su utilización se presentó al inicio y cierre de la película. Se identificó el uso del narrador-testigo encarnado en un personaje secundario, la figura del narrador-testigo presento un mayor uso en el desarrollo de ésta película. En la cuarta película se pudo identificar un amplio uso de narradores (Narrador testigo, narrador omnisciente, narrador enciclopedia) Como característica se notó que sólo el narrador testigo fue utilizado en los tres actos de la película, por el contrario los otros dos tipos de narradores tuvieron una menor presencia.

- Herramientas Narrativas: Si bien los filmes pertenecientes a éste grupo se caracterizan por su linealidad presentan un ritmo más ágil propiciado por el uso de variación de planos, de igual forma se utilizan herramientas narrativas como el uso de imágenes de archivo ya sean fotográficas o de imagen en movimiento.

Categoría 2 Recursos de la Imagen

-Personajes Principales: En cuatro filmes se observó la presencia de un personaje principal en el cual recae el peso dramático de la historia. Una de ellas presenta más de dos personajes principales. En la mayoría de los casos los personajes son hombres adultos, identificando tres personajes femeninos. Los personajes principales en todos los casos pertenecen a una clase social media.

- Características: Todos los personajes presentan características externas que los hacen personajes proactivos, por lo que se pudo identificar en sus acciones la exteriorización de sus emociones.

-Conflicto: En los cinco casos se identificaron conflictos externos.

-Obstáculos: En los cinco casos se pudo identificar obstáculos externos representados por fuerzas externas opositoras al deseo del personaje principal.

-Objetivo: En todos los casos los objetivos de los personajes son externos. En las cinco películas los personajes logran alcanzar sus objetivos contribuyendo al cierre definitivo de la historia.

Categoría 3 Recursos de la Imagen

-Estilo de la Cámara: Las cinco películas presentan un uso variado de cámara fija y cámara en movimiento siendo esta última la más utilizada.

-Encuadre Móvil: Se halló poco uso de la cámara en mano, prevaleciendo la utilización de soportes móviles para la cámara como travelling de larga duración, movimiento de Dolly con variación en el valor del encuadre. El uso de grúas es muy recurrente, siendo posible hallar alteraciones en el valor, nivel, la altura y la angulación en una misma toma. También se identificaron tomas larga o planos secuencia éste en menor medida. De igual forma se halló en

algunos filmes el uso de lentes de focal variable (zoom) para hacer acercamientos o alejamientos en una misma toma.

-Tipos de Planos: En los cinco filmes se identificó un mayor uso de planos enteros, y tres cuartos, posiblemente en respuesta al número de secuencias que cuentan con la presencia de más de dos personajes interactuando en una misma toma. En menor medida están los primeros planos y planos panorámicos.

-Iluminación: En las cinco películas se identificó un amplio uso de la luz suave, estando más presente la imagen totalmente iluminada tanto en interiores como en exteriores, presentan poco uso de zonas oscuras o claroscuro y su iluminación en términos generales es impresionista sin tener referencia directa con el tipo de iluminación que se utiliza en la realidad. La luz dura se encontró principalmente en secuencias de exteriores, simulando la acción del sol.

-Color: En los cinco filmes se halló un amplio uso de los colores, sin hallar algún tipo de monocromía relevante. Se resalta el uso de colores primario y de tonalidades vivas tanto en objetos del decorado como en el vestuario y maquillaje de los personajes.

Herramientas de la Imagen: En cuatro de los cinco filmes se halló uso de herramientas de la imagen tales como tomas en *Low Motion*, cámara acelerada, *time lapse*, recursos de la animación en 2D y 3D ésta última compuesta con tomas de acción real.

Categoría 4 Recursos Sonoros

-Sonidos Diegéticos: El sonido ambiente varían entre el rural y urbano, no presentan ruido. Se identificó la presencia de música diegética llamando la atención que en la mayoría de casos son canciones populares de fácil identificación. Se encontró el uso de efectos sonoros diegéticos en la mayoría de los filmes.

-Diálogos: En los cinco filmes el idioma utilizado para los diálogos es el castellano, predomina el acento de la zona oriental del país, mostrando en menor medida el acento

-Sonidos no Diegéticos: En los cinco filmes registran un mayor uso de sonidos no diegéticos en comparación con el grupo de películas colombianas con mayor reconocimiento de la crítica. Se identifico, un considerable uso de la música no diegética como acompañante de las acciones, siendo esta acorde a secuencias de notables emociones para los personajes. Los efectos no diegéticos presentan un relevante uso en los filmes.

Análisis de Resultados

El análisis de resultados expone marcadas diferencias entre los dos grupos de películas colombianas escogidas para la investigación. En discusiones recientes sobre el tipo de cine que se debe hacer, críticos y realizadores ofrecen un panorama de lo que para su parecer ha sido el repensar del cine nacional desde la implementación de la Ley de Cine del 2003. La intención de ésta investigación es comparar los datos encontrados en las diez películas analizadas con lo que se ha dicho al respecto de la producción colombiana.

Se han recogido impresiones de críticos y realizadores avocando por alguno de los dos tipos de cine, el de películas que alcanzan un alto número de espectadores y las que si bien no registran buenos números de taquilla obtienen reconocimientos en festivales de cine. Entre ellos Pulecio (2015) recoge la impresión de Bahamón en defensa de un cine reconocido por la crítica: "...”Otros criterios podrían ser, el aporte al desarrollo de una cinematografía, las distinciones obtenidas en festivales, la innovación, experimentación en el lenguaje, el impacto social o político de un filme sobre determinada situación, la pertinencia de una película sobre determinado tema histórico o de actualidad.” (p. 128) Respecto a la innovación o experimentación en el lenguaje a la que hace alusión Bahamón ésta investigación ha identificado que la mayoría de películas mantienen una unidad en la forma de narrar y en sus planteamientos estéticos, cercanos a un tipo de trama minimalista con estructuras similares que demuestran poco uso de otras alternativas narrativas, ni exponen algún signo de experimentación relevante. Su lenguaje cinematográfico en la mayoría de casos se caracteriza por tener una estética cercana al

cine de autor realizado en otros países, en los que resalta el poco uso de herramientas visuales y sonoras.

Lo que se refiere al cine que logra mayor número de espectadores Bonnet en entrevista con Pulecio (2015) afirma que (...). En el cine de género (que es muy respetable) todavía hay una tendencia enorme a caer en el lugar común, en la fórmula y en la chabacanería.

Morales (2015; párr. 5), en la revista Arcadia, con su publicación *Dago: Una al Año si Hace daño*, se refiere al cine de Dago García en los siguientes términos: «En la perspectiva de Dago, la crítica hace cortocircuito con sus películas porque las evalúa desde una pretensión artística, pero aun esta afirmación es exagerada, ya que no hay ni una pizca de inteligencia cinematográfica o estética que pueda servir de asidero momentáneo a un crítico deseoso de hablar del valor visual o narrativo de esta “obra” ». Estos comentarios son un ejemplo de las posturas que algunos críticos y realizadores han expresado referente a los aspectos estéticos y narrativos presentes en el cine que se ha caracterizado por obtener buenos números de espectadores

Lo que la investigación encontró en su análisis de éste tipo de cine hecho en Colombia es que estas películas si bien la mayoría se basan en el género de la comedia y en especial un tipo de comedia costumbrista presentan una mayor innovación en el uso de alternativas narrativas, estéticas y técnicas. Al contrario del otro grupo de películas analizadas, el cine de mayor número de espectadores incluye en sus tramas herramientas narrativas cercanas a cinematografías más experimentales o de vanguardia como también técnicas que suelen hallarse en el cine *mainstream*, de la misma manera se encontraron propuestas variadas en la estética como en el manejo de cámara, iluminación y sonido. Todo esto va en contra de lo planteado por realizadores y críticos que defienden el cine de autor por sus aportes en la narrativa y la estética, otorgándole menos créditos al llamado cine comercial colombiano.

Referente al cine con mayor reconocimiento de la crítica también se han escuchado voces que señalan algún tipo de falencia en estos filmes. Paleato en entrevista a Pulecio (2015), señala que:

Observo cierta propensión a la hibridación de las formas pues es frecuente observar películas colombianas de ficción sazonadas con un toque documental. A modo de ejemplos: recurrir a actores naturales o, por el contrario, a actores más bien formados en la televisión que tratan de renunciar a algunos hábitos interpretativos, la tentación de desdramatizar, el uso de la cámara en mano, un tempo algunas veces moroso que se detiene en pormenores y “tiempos muertos”, una dramaturgia que descansa en la yuxtaposición de escenas más que en su concatenación, un montaje que también le da la prioridad a escenas descriptivas más que dramáticas, una fotografía que poco esculpe y que más bien se atiene a cánones documentales (escasos contraste y profundidad de campo, fuentes de luz poco marcadas, una luz natural o que así lo parezca) (Pulecio 2015, p. 47).

Adrián Zuluaga comparte la mirada de Paleato sobre el cine aclamado por la crítica, en éste punto expresa que las películas que gozan de reconocimiento en festivales funcionan como un código para cierto tipo de público especializado interesado por una narrativa de lo cotidiano, de la hibridación de ficción y documental y añoranzas por lo rural.

En el análisis se encontró que la mayoría de películas que pertenecen al grupo de filmes colombianos mayor con mayor selección en festivales, presentan algunos de los rasgos que han sido señalados por sus detractores, haciendo cierta la hipótesis de ser un tipo de cine con el uso restringido de la técnica cinematográfica, y del herramientas dramáticas y narrativas. También se encontró una representación muy cercana a la realidad que lo podría parecer cercano en el caso de la ficción al documental, en términos generales éste tipo de películas presenta una deliberada

economía en su narrativa y puesta en escena. Por otro lado se pudo ver que éste tipo de películas no necesariamente marcan una tendencia a lo rural, se pudo encontrar en ellas una variedad de espacios que no solo las enmarcan en las zonas rurales del país sino también en las ciudades. Al contrario del cine con mayor número de espectadores éstas películas marcan sus historias no solo en el contextos urbano capitalino sino que retratan otras geografías nacionales.

Al analizar los filmes de cada grupo teniendo en cuenta la incidencia de las políticas culturales dirigidas al cine en los filmes se encontró que en las películas con mayor con mayor selección en festivales .acreditan ser apoyadas por el Fondo par el Desarrollo Cinematográfico en alguna de sus instancias ya sea en el desarrollo, la producción o la postproducción. El grupo de películas de mayor número de taquilla no presenta ningún tipo de apoyo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

Teniendo claro qué tipo de películas recibieron algún tipo de subvención por parte de los organismos nacientes de la ley de cine de 2003, se puede afirmar que uno de los objetivos para lo que fue pensada, la necesidad de representación e identidad en un país multicultural como lo es Colombia podría estar presente en éste tipo de películas. En ellas se percibe una diversidad etnográfica tal como corresponde a la demografía colombiana, un tratamiento de nuestra realidad sociocultural y un registro visual y sonoro de la geografía del país que se podrían tomar como rasgos constructores de identidad y representación nacional. De igual forma estas películas aclamadas por la crítica coinciden con la validación que le dan las políticas culturales cinematográficas actuales a la presencia del cine nacional en festivales internacionales.

Las características narrativas y estéticas identificadas en las películas de mayor reconocimiento por la crítica y lo que determina como objetivo las políticas cinematográfica podrían llegar a concluir que el cine de autor pensado para un circuito menos extenso como

festivales es una de las cinematografías que le han apostados los fondos de subvención nacionales.

Por otro lado las políticas culturales cinematográficas colombianas también han expresado su interés por encontrar un punto de equilibrio entre las películas más cercanas al cine de autor y las que demuestren posibilidades de obtener un buen desempeño en su exhibición en las salas de cine. Se puede afirmar que en los últimos diez años de la puesta en marcha de la ley del cine está en vela de atender los bajos números de taquilla del cine nacional y de generar espacios de acercamiento al cine pensado para un alto número de espectadores.

Conclusiones

El propósito de ésta investigación fue por medio de un análisis textual aportar a la discusión sobre el tipo de cine que se realiza en Colombia a partir de la ley de cine. Los resultados muestran que algunas percepciones manifestadas por realizadores y críticos sobre los grupos elegidos para el estudio pueden que no se acomoden a los aspectos textuales hallados. Sorpresivamente en el caso del cine con mayor número de espectadores se encontró un uso más amplio de recursos narrativos, técnicos y estéticos cercanos al cine *mainstream* pero también a otro tipo de audiovisuales más dados a la experimentación. A pesar de las variadas herramientas cinematográficas que presentan estas películas, la construcción de los personajes y situaciones son más cercana a las que se pueden encontrar en otros audiovisuales como las telenovelas lo que desfavorece la construcción de un lenguaje cinematográfico genuino y que por el contrario hace que el relato caiga en lugares comunes y poco innovadores.

En el caso de las películas con mayor con mayor selección en festivales.se encontró una deliberada ausencia de elementos cinematográficos tanto en los aspectos narrativos como en la puesta en escena la cual se podría relacionar con una intención por diferenciarse del cine *mainstream* que llega a los teatros colombianos. No obstante el hecho de presentar un mínimo de narrativa y de herramientas cinematográficas entra en contradicción con lo señalado por algunos realizadores y críticos que resaltan las cualidades vanguardistas e innovadoras de este tipo de películas. Se podría concluir que una de las posibles razones por las cuales las películas colombianas que gozan de mayor reconocimiento de la crítica no tienen la misma aceptación por el público es precisamente la carencia de aquellos elementos que el público colombiano espera encontrar una vez asiste al teatro, el hecho de desistir de éstos se podría interpretar como un deliberado distanciamiento por parte de los realizadores con el público masivo que está

acostumbrado a un tipo de cine que le brinda una experiencia distinta a la que halla en su vida cotidiana.

La cercanía de las películas con mayor con mayor selección en festivales con narrativas propias del documental podrían ser otra característica que incida en su poca acogida entre los espectadores, el uso de ruido en los ambientes, diálogos poco audibles o aspectos de la imagen como la cámara en mano es posible que no sean llamativos para el público de masa.

En los dos grupos de películas se encontraron ciertas características que dan pauta sobre qué tipo de cine se realiza en Colombia, que pueden dar luz sobre la descompensación de un cine y otro a la hora de llegar a los teatros nacionales. Los organismos creados a través de las políticas culturales cinematográfica le han apostado a un cine que pueda llegar a ser reconocido en los circuitos internacionales de festivales, mientras el cine con altas aspiraciones comerciales ha sido promovido por el sector privado principalmente los canales de televisión, Esto ha llevado el quehacer cinematográfico a dos puntos muy distantes entre sí, en un extremo el cine que subvenciona el estado se acomoda a las necesidades de identidad y construcción de nación expuestos en la ley del cine de 2003. Corporaciones nacidas de esta ley como Proimágenes Colombia resaltan las participaciones de películas colombianas en los mayores festivales internacionales de cine lo que efectivamente se puede tomar como un indicador de que el cine colombiano ha alcanzado ciertos estándares, pero se debe señalar que la participación de películas en festivales poco puede hacer para la consolidación de una verdadera industria en el país por lo que vale la pena reflexionar si las políticas cinematográficas empujan más por un cine que brinde prestigio y reconocimiento al país por el “estatus” que la participación en festivales le puede o si realmente se ha pensado en el cine como un sector que podría ser determinante en las

dinámicas económicas del país como ha pasado en otros campos del audiovisual tales como la televisión.

Es de resaltar el caso de *Anina* (Hinestroza y Soderguit, 2014), uno de los filmes pertenecientes al grupo de películas con mayor reconocimiento por parte de la crítica. En el análisis de su contenido se encontró un uso de los recursos cinematográficos que lo acercan al cine con pretensiones hedonistas sin que esto constituyera un obstáculo para ser parte de diferentes festivales internacionales de prestigio. *Anina* es un filme que claramente busca una conexión con el amplio público y también una valoración de la crítica demostrando que es posible pensar un cine que no necesariamente debe estar en uno de los dos polos, la cinematografía colombiana debe ser capaz de explorar matices en su lenguaje y narrativa sin que estos desaprobeben otras formas de hacer cine.

Iniciativas que comienzan a verse en el Fondo Para el Desarrollo Cinematográfico como la subvención de estímulos a proyectos cinematográficos con un apoyo pensado no solo para la producción sino también para el mercadeo, comercialización y distribución de los filmes podría ser un cambio importante de parte de las políticas culturales y su injerencia en la construcción de una cinematografía nacional que empiece a ver primero el público local; sus resultados aun están por verse, sin embargo es de resaltar la intención de resolver un problema que las políticas cinematográficas estaban en mora por intentar resolver.

Bibliografía

- Amaya, A. (productor) y Retrepo, L. (director). (2003). *La primera noche*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Congo Films.
- Arzuaga, J. (productor y director). *Pasado el meridiano*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Arpa Films.
- Basile, S. (productor) y Cabrera, S. (director). (1993). *La estrategia del caracol*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Caracol Televisión.
- Bravo, M. (2009). Políticas culturales en Colombia. . En *Compendio de políticas culturales* (49 - 79). Bogotá, Colombia: Mincultura.
- Bustamante, D. (productor) y Acevedo, C. (director). (2015). *La Tierra y la Sombra*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Burning Blue.
- Calle, G. (productor), y Gaviria, V. (director). (1990). *Rodrigo D, No Futuro*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Compañía de fomento cinematográfico FOCINE.
- Carvajal, B. (productora), Berón, F. (productor) y Mayolo, C. (director). (1983). *Carne de tu carne*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Producciones Visuales - Compañía de fomento cinematográfico FOCINE.
- Carvajal, B. (productora) y Mayolo, C. (director). (1983). *La Mansión de Araucaíma*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Rodaje limitada - Compañía de fomento cinematográfico FOCINE.

Ceballos, A. y Moya, L. (1958). *El milagro de la sal*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Latino Films de Colombia.

Congreso de Colombia. (2 de Julio de 2003). Artículo 1 [Capítulo I]. *Por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia* (Ley 814, 2013).

Cuello, V. (2014). *Formaciones Discursivas Sobre el Cine Colombiano: Construcción de Identidad Cinematográfica Desde el Horizonte Político Nacional*. *El Eternauta*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura. Recuperado de <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/El-Eternauta.pdf>

Debailly, G. (productor) y Lolli, F. (director). (2015). *Gente de Bien*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Evidencia Films.

Díaz, L. (productor) y Gómez, Z. (director). (1967). *Un ángel de la calle*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Empresa cinematográfica latinoamericana.

Durán, C. (director) et al. (productores). (1996). *La nave de los sueños*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Producciones cinematográficas uno.

Echeverry, E. (productor) y Luzardo, J. (director). (1965). *El río de las tumbas*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Cine TV Films.

Echeverry, A. (2016). La ley del cine, narración y público. El efecto del instrumento del estado de las tendencias narrativas del cine argumental colombiano contemporáneo. *Cuadernos del cine colombiano: instrumentos del estado para el fomento del cine*, 26, 64 – 91.

Florez, M. (productor) y Durán, C. (director). (1968). *Aquileo venganza*. [cinta cinematográfica]. Colombia – Venezuela: Proa Films – Tuna Films.

- Forero, F. (productor) y Slee, M. (director). (2015). *Colombia Magia Salvaje*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Grupo Grupo Éxito, Fundación Ecoplanet y Off The Fence.
- Fundación Patrimonio Fílmico (2008). *Historia del cine colombiano*. Bogotá, Colombia: Fundación Patrimonio Fílmico. p. 32, 39, 54, 59.
- Gamba, E. (productor) y Ospina, L. (director). (1999). *Soplo de Vida*. . [cinta cinematográfica]. Colombia: E.G.M. Producciones – Hangar Films.
- García, D. (productor) y Echeverry, J. (director). (2001). *La pena máxima*. . [cinta cinematográfica]. Colombia: Dago García Producciones.
- García, D. (productor) y Coral, R. (director). (2002). *Te busco*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Dago García Producciones.
- García, D. (productor) y Pinzón, J. (director). (2013). *El paseo 3*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Dago García Producciones.
- García, D. (productor) y Pinzón, J. (director). (2014). *Uno al año no hace daño*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Dago García Producciones.
- García, D. (productor) y Pinzón, J. (director). (2015). *Uno al año no hace daño 2*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Dago García Producciones.
- García, D. (productor) y Orjuela, L. (2003). *El carro*. cinta cinematográfica]. Colombia: Dago García Producciones.
- García, D. (productor) y Trompetero, H. (director). (2011). *El paseo*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Dago García Producciones.

García, D. (productor) y Trompetero, H. (director). (2012). *El paseo 2*. [cinta cinematográfica].

Colombia: Dago García Producciones.

Gelaber, J. (productor) y Coral, R. (productor y director). (1996). *La Mujer del Piso Alto*.

Colombia: Dago García Producciones.

Gelaber, J. (productor) y Coral, R. (productor y director). (1998). *Posición Viciada*. Colombia:

Dago García Producciones.

Goggel, E. (productor) y Gaviria, V. (director). (1999). *La vendedora de rosas*. [cinta

cinematográfica]. Colombia: Dos de Dos – Producciones Filamento.

Guerrero, C. (productor), Arias, M. (productor), Manoilov, K. (productor) y Aljure, F. (director).

(1993). *La gente de la universal*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Foto Club 76 – IMS.

Guillermo, L. (productor) y Gaviria, V. (director). (2004). *Sumas y Restas*. . [cinta

cinematográfica]. Colombia: Burn Pictures.

Herzog, W. (director). (1987). *Cobra verde*. [cinta cinematográfica]. Alemania: Werner Herzog

Filmproduktion.

Hinestroza, J. (productor) y Soderguit, A. (director). (2014). *Anina*. . [cinta cinematográfica].

Colombia: Antorcha Films.

Jimenez, A. (productor) y Kuzmanich, D. (1981). *Canaguaro*. . [cinta cinematográfica].

Colombia: Producciones Alberto Jiménez - Coporación Financiera Popular.

Landes, A. (productor) y Aljure, F. (director). (2012). *Porfirio*. [cinta cinematográfica].

Colombia: Carmelita Films.

- León, I. (2015). Carlos Mayolo: Hacia el gótico tropical. *Cuadernos de cine colombiano*, 21, 39 – 50.
- López, F. (productor) y Busquets, M. (director). (1982). *Padre por accidente*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Producciones Casablanca – Dinavisión.
- Gómez, F. y Marzal, J. (2001). *Una propuesta metodológica para el análisis del texto filmico*. Recuperado de <http://apolo.uji.es/fjgt/TyF%20cine.PDF>
- Gómez, S. (2015). Apuntes sobre “La tierra y la sombra” (Acevedo, 2015). *Madera Salvaje*. Recuperado de <http://maderasalvaje2017.blogspot.com.co/2015/07/apuntes-sobre-la-tierra-y-la-sombra.html>.
- Machicado, J. (2016). Transformaciones de los públicos del cine en Colombia: preguntas para la política pública. *Cuadernos del cine colombiano: instrumentos del estado para el fomento del cine*, 26, 41 – 58.
- Marín, R. (productor) y Loboguerrero, C. (directora). (1990). *María Cano*. [Cinta cinematográfica]. Colombia: Compañía de fomento cinematográfico FOCINE.
- Martínez, H. (1978). *Historia del Cine Colombiano*. Bogotá, Colombia: América Latina. p. 56, 62, 64, 68, 122, 127, 159, 139, 197, 198, 323.
- Mejía, G. (productor) y Acevedo, A. (director). (1925). *Bajo el cielo antioqueño*. [Cinta cinematográfica]. Colombia: Compañía cinematográfica colombiana.
- Menegoz, M. (productora) y Shroeder, B. (director). (1999). *La virgen de los sicarios*. [Cinta cinematográfica]. Colombia, Francia y España: Tucán producciones, Vértigo Films, Tornasol Films, Le Estudio Canal Plus, Les Films Du Losange.
- Miller, T. (2012). *Política cultural/industrias creativas*. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/4058/3038>

Ministerio de Cultura (2009). *Compendio de políticas culturales*. Bogotá, Colombia: Mincultura. p.495, 497, 498, 502, 505.

Ministerio de Cultura (2010). *Anuario Estadístico de Cine Colombiano 2010*. Dirección de Cinematografía. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Anuario%20Estad%C3%ADstico%202010.pdf>

Ministerio de Cultura (2013). *Anuario Estadístico de Cine Colombiano 2013*. Dirección de Cinematografía. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Anuario%20Estad%C3%ADstico%202013.pdf>

Ministerio de Cultura (2014). *Anuario Estadístico de Cine Colombiano 2014*. Dirección de Cinematografía. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Anuario%20Estad%C3%ADstico%20Cine%20Colombiano%202014.pdf>

Ministerio de Cultura (2015). *Anuario Estadístico de Cine Colombiano 2015*. Dirección de Cinematografía. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del-sector/Documents/Anuario%20Estad%C3%ADstico%20Cinematograf%C3%ADa%202015.pdf>

Mckee, A. (2003). What is textual analysis?. En *Textual Analysis*. Thousand Oaks, United States: SAGE Publications.

Mckee, A. (2003). *Textual Analysis: A Beginner's Guide*. Londres, Inglaterra: SAGE Publications.

- Morales, N. (2015, 2 de marzo). Dago: una al año no hace daño. *Arcadia*. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/opinion/columnas/articulo/dago-ano-si-hace-dano/41154>
- Nieto, G. (productor y director). (1978). *Esposos en vacaciones*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Mundo moderno – Global Filoms de Colombia – Circuito Presidente.
- Nieto, G. (productor y director). (1979). *El taxista millonario*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Centauro films de Colombia – Cine Colombia.
- Nieto, G. (productor y director). (1979). *Colombia Connection*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Centauro films de Colombia.
- Nieto, G. (productor) y Coral, R. (director). (1999). *Es mejor ser rico que pobre*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Dago García Producciones.
- Oliver, M., Ash, E., Woolley, J., Shade, D., & Kim, K. (2014). Entertainment we watch and entertainment we appreciate: Patterns of motion picture consumption and acclaim over three decades. *Mass Communication and Society*. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15205436.2013.872277?scroll=top&needAccess=true&journalCode=hmcs20&>
- Osorio, J. (director) et al. (productores). (1990). *Confesión a Laura*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Compañía de fomento cinematográfico FOCINE.
- Ospina, L. (productor y director). (1982). *Pura sangre*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Compañía de fomento cinematográfico FOCINE.
- Pañuela, J. (productor) y Padilla, P. (director). (2013). *La Eterna Noche de las Doce Lunas*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Doce Lunas Producciones.
- Piñeres, A. (productora) y Alí, J. (director). (2002). *Bolívar soy Yo*. [cinta cinematográfica]. Colombia: CMO producciones.

- Prieto, A. (productor) y Rojas, G. (director). (2011). *Karen llora en un bus*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Cajanegra Producciones.
- Pulecio E. (2015). *¿Qué Pasa Con el Cine Colombiano (Después de la Ley del Cine?)*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Puttnam, D. (productor) y Joffe, R. (director). (1986). *La Misión*. [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Warner Bros.
- Restrepo, G. (productor), Álvarez, M. (director) y Buenaventura, N. (director). (1997). *La deuda*. [cinta cinematográfica]. Colombia: ABCINE Nuevos Proyectos.
- Revista Jet-Set (2013, 10 de julio). Harold trompetero “el cine no es arte sino un negocio”. *Revista Jet-Set*. Recuperado de <http://www.jetset.com.co/edicion-impres/temas-revista-jetset/articulo/harold-trompetero-el-cine-no-arte-sino-negocio/84001>
- Revista Semana (1995, 4 de octubre). La gente de la universal. *Revista Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/cultura/articulo/la-gente-de-la-universal/25195-3>
- Rey, G. (2009). Las políticas culturales en Colombia: la progresiva transformación de sus comprensiones. En *Compendio de políticas culturales* (23 – 48). Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Rincón, M. (productora) y Campo, O. (directora). (2008). *Yo soy otro*. [cinta cinematográfica]. Colombia: ENIC Producciones, EFE – X Cine, Jaguar Films
- Rufinelli, J. (nd). *Cuaderno del cine colombiano, Victor Gaviria*. Bogotá, Colombia: Cinemateca Distrital. p. 14.
- Samper, C. (Productora) y Aljure, F. (director). (2006). *El Colombian Dream*. . [cinta cinematográfica]. Colombia: Cinemateca.com.
- Sandoval, M. (productor) y Ribón, G. (director). (1955). *La gran obsesión*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Dow Bayer Films of Colombia.

- Santamaría, G. (2000, 6 de junio). Prohibir al sicario. *Revista Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/nacion/articulo/prohibir-sicario/43947-3>
- Semana en Vivo. (2017, abril 6). Futuro del cine colombiano – B. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VCRISd4SKvk&t=399s>
- Suarez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Bogotá, Colombia: Universidad del Valle. p. 183, 191, 193, 194, 196, 202.
- Téllez, M.P. (2016). *Políticas de comunicación y cultura en Colombia: convergencias y divergencias*. Bogotá, Colombia: Panamericana formas e impresos.
- Tenorio, J. (2016). El estado y el fomento del cine colombiano. *Cuadernos del cine colombiano: instrumentos del estado para el fomento del cine*, 26, 8 – 25.
- UNESCO (Septiembre, 1970). Primera conferencia intergubernamental sobre los aspectos institucionales, administrativos y financieros de las políticas culturales, Venecia, Italia.
- UNESCO (julio – agosto, 1982). *Declaración de México sobre las políticas culturales*. En Solana (presidencia), Conferencia mundial sobre las políticas culturales, México. p.16, 29 – 32, 46.
- UNESCO (agosto – septiembre, 2002). *Declaración universal sobre la diversidad cultural*. En Matsuura (director general), documento preparado para la cumbre mundial sobre el desarrollo sostenible, Johannesburgo. p.5.
- Vanegas, J. (productor) y Cardona, R. (productor y director). (1965). *El detective genial*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Productora Colombiana de Cine.
- Ventura. Y. (Productor) y Durán, C. (director). (2000). *La Toma de la Embajada*. [cinta cinematográfica]. Colombia: Producciones cinematográficas uno.

Vicario, F. (2015). Informe sobre Encuentro Nacional de Cinematografía. Proimágenes

Colombia. Recuperado de

<http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Informe%20Encuentro%20Nacional%20de%20Cinematografia%20Octubre%202015.pdf>

Von Büren, F. (productor), Gasser, I. (productor) y Rossi, F.(director). (1987). *Crónicas de una muerte anunciada*. . [cinta cinematográfica].Italia: Italmedia Film.

Yúdice, G. y Miller, T. (2004). *Política Cultural*.Barcelona, España: Editorial Gedisa. p.6.

Zuluaga, P. (2011). *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá, Colombia: Cinemateca Distrital. p. 55.

Anexos

Anexo 1. Sinopsis de las películas

Películas colombianas con mayor reconocimiento de la crítica:

Año 2011

Karen Llorca en un Bus

Director: Gabriel Rojas Vera

Productor: Alejandro Prieto Prieto

Sinopsis:

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. Harta de todo, decide abandonar a su esposo y partir. Con sus ahorros alquila una habitación en el centro de Bogotá y trata de conseguir un trabajo, pero su edad e inexperiencia hacen que sea imposible. Pronto tendrá que decidir entre volver a su antigua estabilidad arriesgando la nueva libertad adquirida o, por primera vez, enfrentar por sí misma la crueldad de la vida.

Año 2012

Porfirio

Director: Alejandro Landes

Productor: Alejandro Landes, Francisco Aljure

Sinopsis

Reducido a un universo que se 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.

2013

La Eterna Noche de las Doce Lunas

Directora: Priscila Padilla

Productora: Johanna Pañuela

Sinopsis:

Doce lunas, un año, fue el tiempo que permaneció encerrada la niña indígena Wayúu, Filia Rosa Uriana, la llegada de su primera menstruación marcó su entrada. En este largo periodo de aislamiento, la pequeña Fili fue sometida a unos rituales indígenas propios de esta cultura. Aprender a ser mujer en su soledad, es el gran objetivo de este rito ancestral milenario.

2014

Anina

Director

Alfredo Soderguit

Productor:

Jhonny Hendrix Hinestroza

Sinopsis:

Anina Yatay Salas es una niña de diez años. Su nombre es un palíndromo que provoca las risas de algunos de sus compañeros de escuela, en particular de Yisel, a quién Anina ve como una “elefanta”. Cuando su paciencia se agota, Anina se trenza en una pelea con Yisel a la hora del recreo. Este incidente termina con una llamada a sus padres para que se presenten en la dirección de la escuela y en una sanción para a las niñas. Anina recibe el castigo dentro de un sobre negro cerrado que no puede abrir hasta que vuelva a reunirse con la directora una semana después. Tampoco puede mencionar a nadie la existencia del sobre. Sus compañeros de clase la presionan para enterarse de qué se trata el castigo, e imaginan para ella torturas corporales terribles. La propia Anina, en su afán de conocer el castigo agazapado en el misterioso sobre negro se meterá en una maraña de problemas, entre amores secretos, odios confesados, amigas entrañables, enemigas terroríficas, maestras cariñosas y otras maléficas. Para Anina, entender el contenido del sobre se transforma, sin que ella lo sepa, en entender el mundo y su lugar en él.

2015

Gente de Bien

Director: Franco Lolli

Productor: Gregoire Debailly, Franco Lolli

Sinopsis:

Eric, un niño de diez años, se encuentra viviendo de la noche a la mañana con Gabriel, su padre a quien apenas conoce. Al ver que al hombre le cuesta construir una relación con su hijo y mantenerse a flote económicamente, María Isabel, la mujer de clase alta para la que Gabriel trabaja como carpintero, decide tomar al niño bajo su ala.

Películas colombianas con mayor número de espectadores:

2011

El Paseo

Director: Harold Trompetero

Producción: Dago García Producciones

Sinopsis:

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. Sin embargo el recorrido se convertirá en la más increíble aventura que, aunque pondrá en riesgo su llegada a la Costa, le dará a su familia la más extraordinaria lección de vida.

2012

El Paseo 2

Director: Harold Trompetero

Producción: Dago García Producciones

Sinopsis:

Playa, brisa y mar, el plan perfecto para unas buenas vacaciones, o al menos eso pensaba Lucho Calvo, un padre de familia que con gran esfuerzo, planeó las vacaciones de su vida. Sin embargo, su familia tendrá otra idea de diversión debido a la inesperada presencia de Patrick; un ex novio de su esposa Gloria, quien los deslumbrará con sus múltiples atenciones. Es por esto que Lucho emprenderá una desenfrenada carrera por evitar que los suyos “sucumban” ante los encantos de quien ahora es su rival y se verá forzado a usar mucho más que su imaginación para lograrlo. El Paseo 2 en medio de situaciones increíbles, se convertirá en un maravilloso y divertido viaje al alma de la familia colombiana.

2013

El Paseo 3

Director: Juan Camilo Pinzón

Producción: Dago García Producciones

Sinopsis:

Llegó el final de las vacaciones, pero Álvaro Crespo no está dispuesto a permitir un solo minuto de aburrimiento para su particular familia. Es así como planea una inolvidable travesía de regreso a casa pero que lejos está de ser un viaje tranquilo y placentero para convertirse en un verdadero desafío, que por agua, tierra y aire los llevará al encuentro con lo desconocido. Más allá del realismo mágico que Álvaro imagina, esta familia se verá involucrada en un robo, gracias al encuentro fortuito con unos elegantes estafadores, encuentro que será el detonante de la más increíble aventura en donde como el gato y el ratón, policías y ladrones jugaran a atrapar a la familia Crespo, quienes deberán hacer gala de sus insólitos talentos, para intentar escapar de la más increíble persecución policial.

2014

Uno al Año no Hace Daño

Director: Juan Camilo Pinzón

Producción: Dago García Producciones

Sinopsis:

Para saber si Colombia es un país de chupadores (bebedores) o no, Marcos, un joven estudiante de periodismo, en compañía de un amigo decide hacer un documental en el Barrio La Delicias, al sur de Bogotá. Gracias a la ayuda del líder del barrio, Álvaro Rodríguez, de su esposa, Pilar, de sus hijos Alvarito JR y Marcela, Marcos logrará grabar los momentos más importantes de la familia y de algunos de los vecinos que acompañan a Álvaro en la historia; convirtiendo así cada uno de estos importantes momentos en divertidas celebraciones o fiestas. Álvaro, su familia y sus vecinos pasarán entonces por algunas tradicionales celebraciones: El Bautismo, La Primera Comunión, Los Quince Años, El Grado, La Fiesta de la Empresa, El Cumpleaños y hasta El Matrimonio, donde la alegría Colombiana acompañada de buen trago de licor permitirán que Marcos tenga un interesante y entretenido material para su documental.

2015

Uno al Año no Hace Daño 2

Director: Juan Camilo Pinzón

Producción: Dago García Producciones

Sinopsis:

Marcos con su camarógrafo continúa investigando si Colombia es un país de bebedores. Gracias a la gente del barrio “Las delicias” Marcos puede mostrar en imágenes algunas celebraciones tradicionales como: El día de las Madres, la despedida de soltero, la última lágrima, el paseo de

olla, una realidad virtual y la fiesta de Halloween. Ahora solo nos queda demostrado que la alegría de los colombianos mezclado con licor, nos convierte en algo especial.