



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN
UNSAM

Trabajo Final Integrador

**“Ley de Cine en Colombia:
Impactos y estado del
Ecosistema Industrial cinematográfico colombiano”**

Por: Diana Isabel Betancourt Argüelles

Director: Daniel Hernández

Especialización

Gestión Cultural y Políticas Culturales

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales

IDAES- UNSAM

Buenos Aires, Argentina 2021

**“Ley de Cine en Colombia:
Impactos y estado del
Ecosistema Industrial cinematográfico colombiano”**

CONTENIDO

I.	Introducción	Pág. 7
II.	Capítulo 1: Aproximaciones Conceptuales	Pág. 9
2.1	El cine como industria cultural un lugar para la economía de la cultura y para la construcción de un cine nacional	Pág. 9
2.2	El cine como representación cultural	Pág. 11
2.3	Economía de la Cultura: el cine como factor de desarrollo	Pág. 14
III.	Marco Histórico del Cine en Colombia	Pág. 17
3.1	Antecedentes	Pág. 17
3.2	Llegada del cine a Colombia	Pág. 18
3.3	Impulsores /pioneros del cine colombiano: los inicios	Pág. 20
3.4	¿Etapas de oro del cine nacional colombiano? Cine Silente.....	Pág. 22
3.5	Cine Silente vs Cine Sonoro	Pág. 25
3.6	Años 50: autoreflexión del cine colombiano	Pág. 28
3.7	Nuevo aliento: la renovación en el cine	Pág. 31
3.8	Setentas y ochentas El documental político -antropológico y Caliwood.....	Pág. 34
3.9	Noventas: políticas neoliberales y baja producción de películas	Pág. 37
IV.	Legislación del cine: regulaciones previas a la Ley 814 de 2003	
4.1	Introducción.....	Pág. 42
4.2	Regulación de una actividad económica	Pág. 43
4.3	Violencia y Frente nacional.....	Pág. 44
4.3.1	Regulación del Estado para la censura. La instrumentalización del cine	
4.4	Primeras regulaciones propias de la industria del Cine.....	Pág. 48
4.4.1.	Conceptos y Auxilios para la exhibición de películas colombianas	Pág. 48
4.4.2.	Decreto 879 de 1971	Pág. 48
4.4.2.1.	Especificaciones conceptuales y Caracterizaciones	Pág. 49
4.4.2.1.1.	Respecto a las empresas cinematográficas	Pág. 49
4.4.2.1.2	Definición de Película Colombiana	Pág. 59
4.4.2.2.	Introducciones de nuevas medidas de fomento	Pág. 50
4.4.2.2.1.	Cuota de pantalla	Pág. 50
4.4.2.2.2.	Fondo para préstamos	Pág. 51
4.4.2.2.3.	Exención de impuestos	Pág. 51
4.4.3.	El Sobreprecio: Resolución 315 de 1972 y otros	Pág. 51
4.5	Era Focine	Pág. 54
V.	Ley 814 de 2003 – Ley de Cine en Colombia	Pág. 61
5.1	Introducción	Pág. 61
5.2	Constitución de 1991.....	Pág. 62

5.3	<i>Ley 397 de 1997: Antecedente próximo que incide en su construcción</i>	Pág. 64
5.3.1	<i>Conceptos y Definiciones</i>	Pág. 64
5.3.2	<i>Sobre el Ministerio de Cultura</i>	Pág. 66
5.3.3	<i>Proimágenes</i>	Pág. 71
5.4	<i>Ley 814 de 2003</i>	Pág. 73
5.4.1	<i>Conceptos y Definiciones</i>	Pág. 74
5.4.2	<i>Estrategia uno: Fondo para el Desarrollo Cinematográfico</i>	Pág. 76
5.4.3	<i>Estrategia dos: Otorgamiento de Estímulos Tributarios</i>	Pág. 81
5.4.4	<i>Estrategia tres: Titularización de proyectos cinematográficos</i>	Pág. 82
VI.	Impactos de la Ley 814 de 2003 (Ley de Cine)	Pág. 83
6.1	<i>Sobre el Fondo de Desarrollo Cinematográfico</i>	Pág. 83
6.2	<i>Sobre la Producción de Cine</i>	Pág. 92
6.3	<i>Sobre la Exhibición</i>	Pág. 105
6.4	<i>Sobre la Distribución</i>	Pág. 114
VII.	Conclusiones	Pág. 126

Tablas

<i>Tabla 1: largometrajes de los años 20</i>	Pág. 23
<i>Tabla 2: largometrajes de los años 40</i>	Pág. 26
<i>Tabla 3: largometrajes de los años 50</i>	Pág. 28
<i>Tabla 4: Largometrajes de Ficción de la década del sesenta</i>	Pág. 32
<i>Tabla 5: largometrajes de ficción de la década de 1990-1999</i>	Pág. 38
<i>Tabla 6: Resumen de películas por año</i>	Pág. 38
<i>Tabla 7: Recaudo histórico del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico</i>	Pág. 84
<i>Tabla 8: Recursos aprobados para el Fondo de Desarrollo Cinematográfico</i>	Pág. 85
<i>Tabla 9: Resumen de películas nacionales por década</i>	Pág. 92
<i>Tabla 10: Comparativa número espectadores de películas pantallas colombianas.</i>	Pág. 99
<i>Tabla 11: Números de Salas por exhibidor (2011- 2013)</i>	Pág. 108
<i>Tabla 12: Cinco principales exhibidores en Colombia (2017)</i>	Pág. 110
<i>Tabla 13: Salas Alternas en Colombia</i>	Pág. 113
<i>Tabla 14: Distribuidores extranjeros en Colombia y alcance de pantallas</i>	Pág. 115
<i>Tabla 15: Distribuidores extranjeros en Colombia y alcance de pantallas</i>	Pág. 116

Gráficos

<i>Gráfico 1: Línea de tiempo legislación sobre cine</i>	Pág. 43
<i>Gráfico 2: Evolución sector Cultura en Colombia</i>	Pág. 67
<i>Gráfico 3: Organigrama del Ministerio de Cultura</i>	Pág.69
<i>Gráfico 4: Organigrama Proimágenes</i>	Pág.72
<i>Gráfico 5: Consolidado histórico Recaudo CDC</i>	Pág. 84
<i>Gráfica 6: Recaudo - Fondo para el Desarrollo Cinematográfico – CDC</i>	Pág. 85
<i>Gráfico 7 recursos aprobados para el FDC</i>	Pág. 88
<i>Gráfico 8: comparativa CDC y asignación de recursos del FDC</i>	Pág. 89
<i>Gráfico 9 : Asignación de recursos del FDC</i>	Pág. 90
<i>Gráfica 10: Comparativa de los estímulos (70% y 30%) vs la tendencia de asignación de recursos del FDC</i>	Pág. 91
<i>Gráfico 11: Consolidado de largometrajes colombianos por década</i>	Pág. 93
<i>Gráfico 12: Infografía periodos presidenciales</i>	Pág. 94
<i>Gráfico 13: Películas Colombianas estrenadas por año (1996 a 2019)</i>	Pág. 97
<i>Gráfico 14: Consolidado Estrenos películas en Colombia</i>	Pág. 98
<i>Gráfico 15: Participación de espectadores por país de origen de la película</i>	Pág. 101
<i>Gráfico 16: Comparativa número de espectadores en Colombia</i>	Pág. 101
<i>Gráfico 17: tendencia % de espectadores películas colombianas (2004-2019)</i>	Pág. 102
<i>Gráfico 18: Comparativa tendencias % Estrenos de películas colombianas vs % de espectadores de películas colombianas</i>	Pág. 104
<i>Gráfica 19: Taquilla Total</i>	Pág. 105
<i>Gráfica 20: Taquilla Total de Películas Colombianas</i>	Pág. 106
<i>Gráfica 21: Consolidado precio promedio Boleta- Colombia</i>	Pág. 107
<i>Gráfico 22: Pantallas por exhibidor (2011-2013)</i>	Pág. 109

<i>Gráfico 23: Consolidado de N° de pantallas 1992 -2019 en Colombia</i>	<i>Pág. 110</i>
<i>Gráfico 24: N° de salas por Empresa Exhibidora</i>	<i>Pág.101</i>
<i>Gráfico 25: Porcentajes por exhibidor.....</i>	<i>Pág. 101</i>
<i>Gráfica 26: Porcentaje de espectadores por exhibidor.</i>	<i>Pág. 112</i>
<i>Gráfico 27: Porcentaje de Taquilla por exhibidor</i>	<i>Pág. 112</i>
<i>Gráfico 28: Número de películas por exhibidor</i>	<i>Pág. 118</i>
<i>Gráfico 29: Porcentaje exhibidores por numero de películas</i>	<i>Pág. 118</i>
<i>Gráfico 30: Distribuidores de películas colombianas</i>	<i>Pág. 119</i>
<i>Gráfico 31: Montos de Inversión/ Donación percibidos por estímulos tributarios..</i>	<i>Pág. 122</i>
<i>Gráfico 32: Numero de proyectos beneficiados por año y tendencias</i>	<i>Pág. 123</i>
<i>Gráfico 33: N° de Inversores por año.....</i>	<i>Pág. 124</i>
<i>Gráfico 34: N° de Donantes por año</i>	<i>Pág. 125</i>

INTRODUCCIÓN

En Colombia, se crea la Ley 814 de 2003 conocida como la ley de cine, cuyo propósito fue generar una industria de cine sólida y sostenible a partir de la participación y cooperación de todos los actores de la cadena industrial cinematográfica colombiana: productores, distribuidores y exhibidores. No obstante, a pesar de los impactos relacionados al aumento de la producción de cine nacional, y la presencia del cine en Colombia en festivales internacionales, se evidencia que aun permanecen problemáticas estructurales que han afectado a la industria del cine en Colombia desde sus inicios y que, sin duda, han incidido en su debilidad y desequilibrio. Síntomas como la lejanía del público respecto al cine colombiano o el “cuello de botella” del cine nacional en las cadenas de distribución y exhibición – entre otros-, son elementos que no se pueden perder de vista.

El presente trabajo busca indagar por un lado sobre cuáles han sido los impactos desde la implementación de la Ley 814 de 2003 en la industria del cine en Colombia y cómo funciona desde esta Ley el ecosistema industrial y las interrelaciones entre los distintos eslabones: producción, distribución y exhibición. Lo anterior con miras a analizar si ésta ley como instrumento constructor de una política pública de cine en Colombia, tiene un espíritu transformador del “status quo” o por el contrario, si es un reflejo paradójico del complejo entramado de relaciones de poder que subyacen dentro del ecosistema del cine y de las distintas versiones que conviven sobre el deber ser de la industria cultural del cine en Colombia.

Se aclara, que se acude en la primera parte de este documento al análisis historiográfico, en aras de identificar relaciones causales con relación al presente y de generar una perspectiva comparativa respecto a la realidad del cine colombiano antes de la implementación de la Ley de Cine – Ley 814 de 2003-. Lo anterior, con miras a generar un marco de comprensión sobre cómo se ha configurado al cine en Colombia, cuales son los factores que originaron su desfase con respecto a otras cinematografías y en términos generales cuales son las

debilidades que se establecen como un síntoma del ecosistema fílmico en Colombia al día de hoy. Asimismo, se acude al análisis de la Ley de cine desde una perspectiva de la cadena de valor público que permite ver las acciones que emprende y ejecuta el Estado Colombiano y los resultados e impactos que se generan a partir de la puesta en marcha de ciertas operaciones.

Para esto, el presente trabajo se estructura en seis (6) capítulos. El *primero* aborda algunas consideraciones teóricas que permiten comprender el marco sobre el cual se despliega el presente trabajo. El *capítulo dos*, aborda un análisis histórico de la producción del cine en Colombia y su contexto socio político con miras a dar cuenta no solo de la evolución en los niveles de producción, sino de las diferentes configuraciones de la industria del cine en Colombia. El *capítulo tres*, aborda un análisis histórico sobre las regulaciones del Estado a lo largo de la historia del cine en Colombia, con el ánimo de identificar las diferentes posturas y acciones que impactaron en la configuración del ecosistema fílmico. El *capítulo cuatro*, aborda el análisis de la ley de cine, teniendo como antecedente próximo la ley de cultura, 397 de 1997 que posibilita la creación de la ley 814 de 2003, y las diferentes estrategias que esta usa para consolidar y volver sostenible la industria del cine en Colombia. Posteriormente, en el *capítulo cinco* se hace un análisis crítico de los impactos de la Ley de Cine (814 de 2003) y como se configura el ecosistema industrial y las interrelaciones entre los distintos eslabones: producción, distribución y exhibición. Por último, se encuentra el *capítulo seis*, que contiene las conclusiones del presente trabajo.

Capítulo Uno

Aproximaciones conceptuales

El presente capítulo es una antesala al análisis propio del presente trabajo integrador. En este sentido, se encuentra estructurado en tres partes: i) el cine como industria cultural, 2) el cine como representación cultural y las diferentes comprensiones alrededor del cine nacional 3) Economía de la Cultura: el cine como factor de desarrollo. Lo anterior con miras a generar un marco conceptual que permita unificar comprensiones y destilar algunas perspectivas y cuestionamientos sobre los cuales el presente trabajo se construye.

*El cine como industria cultural:
un lugar para la economía de la cultura y para
la construcción de un cine nacional*

En el siglo XX, el arte y la producción artística tuvieron un proceso de transformación que trastocó el mundo poético y estético. “La reproducción técnica había alcanzado el nivel que no sólo comenzaba a convertir en su objeto el conjunto de las obras de arte tradicionales, sometiendo su efecto a las transformaciones más profundas, sino que conquistó su lugar propio entre los procedimientos artísticos vigentes” (Benjamin, 1987, pág. 53)

El cine, como expresión y producción artística, se encuentra en lo que Benjamin denominó, la *era de la reproductibilidad técnica*. Su producción envuelve de forma simbiótica a la reproducción, siendo esta última, parte constituyente que fundamenta la esencia del cine, pues es construido y pensado para ser reproducido. “En las obras cinematográficas, la reproductibilidad técnica del producto no es, como en el caso de las obras literarias o pictóricas, condición exterior de su difusión masiva, pues la reproductibilidad técnica de las obras cinematográficas se basa inmediatamente en la técnica de su producción” (Benjamin, 1987, pág. 59).

Adorno y Horkheimer, fueron los primeros en referirse al término de “Industrias Culturales”, y no precisamente de forma esperanzadora. De acuerdo con ellos, las industrias culturales, -

especialmente el cine-, cerraban “los sentidos de los hombres, desde la salida de la fábrica por la tarde hasta la llegada, a la mañana siguiente, al reloj de control, con los sellos del proceso de trabajo que ellos mismos deben alimentar a lo largo de todo el día”. (Adorno, 2006, pág. 106)

De acuerdo con Guillermo Mastrini, “La posición de Horkheimer y Adorno constituye un decisivo aporte al estudio de la producción cultural al enunciar por primera vez la transformación más importante de sus lógicas productivas en el último siglo aún cuando, como todo trabajo pionero, presente limitaciones”. (Mastrini, 2017, pág. 144)

No obstante, la introducción de este término, permitió ver el modo industrial de producción cultural “que produce como resultado una cultura masiva que lleva incorporado el sello del proceso industrial: serialización, estandarización, división del trabajo, definición del proceso de trabajo por el capital, y criterios de mercado” (Mastrini, 2017, pág. 144).

Nicolás Garnham parte explicando que si bien la base material es invariante: *el trabajo y su generación de excedente*, lo que si cambia históricamente son los modos de producción de ese excedente. Así, señala que pueden distinguirse dos momentos históricos de la producción cultural: 1) La cultura como fenómeno superestructural en relación con formas no materiales de producción material. 2) La cultura como parte de la misma producción material, se encuentra directamente subordinada o por lo menos estrechamente relacionada, en medida determinante, con las leyes de desarrollo del capital.

En el siglo XX estas dos formas coexisten y es en la segunda, donde es posible encontrar a las industrias culturales como generadoras de capital. Así las industrias culturales cumplen un proceso importante no sólo en el proceso de valorización del capital, sino también tienen rol fundamental en la participación del proceso de reproducción ideológica y social que fundamenta la coexistencia de los tres elementos: el político, el ideológico y el económico.

De acuerdo con Ramón Zallo, las industrias culturales se conciben como “un conjunto de ramas, segmentos y actividades industriales productoras y distribuidoras de mercancías con

contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinado finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social” (Zallo, 1988, pág. 9). En este orden de ideas, se puede decir que las industrias Culturales no sólo combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos que son inmateriales y culturales en su naturaleza, sino que necesitan ser regulados por dispositivos legales como los derechos de autor que garantizan su protección /aseguramiento/ monopolio de la propiedad intelectual de las ideas.

Al respecto, la UNESCO definió en 1982 a las industrias culturales: “Existe una industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando estrategias de carácter económico” (Unesco, 1982). Esta definición dada por la Unesco, se vincula con el derecho de autor y derechos conexos para establecer que “las industrias culturales son aquellas que reproducen a escala industrial, utilizan como materia prima creaciones protegidas por el derecho de autor y producen bienes y servicios culturales fijados sobre soportes tangibles o electrónicos” (Unesco, 1982) . Por la misma línea, el Ministerio de Cultura de Colombia definió a las industrias culturales como aquellas que combinan dos procesos: el industrial para hacer bienes, y el creativo, para contenidos” (Ministerio de Cultura, 2010, pág. 496).

2.2 El cine como representación cultural

Bajo la perspectiva de la historia cultural (Burke, 2006) la realidad se encuentra mediada por construcciones y representaciones. En este sentido, la cultura es un espacio de disputa (Karush, 2013) que incide en formas de pensar, hacer y sentir.

Bajo estos lineamientos, el cine cumple un importante papel, pues al crear la ilusión de realidad, se afina en una versión de realidad, identidad y en una forma de ver y reaccionar ante el mundo y la sociedad. Lo anterior hace que el cine sea profundamente ideológico y que trascienda más allá de ser un simple reflejo de la realidad, pues el cine es un agente que construye realidades, representaciones y por ende cultura.

“Resulta un arcaísmo pensar el cine como “espejo de la realidad”, cuando es el cine el que está produciéndola. Los espectadores fueron, van e irán al cine para construir ellos en ese “espejo” su propia imagen. Buscan en las imágenes las referencias a una historia conocida y compartida. Esta observación permite comprender que el cine actuó siempre como agente ideológico del presente”. (España, C. & Manetti, R. , 1999, pág. 238)

En este sentido, se puede hablar de “cine nacional” como aparato ideológico que tiene la potencialidad de pensarse a si mismo dentro de un sistema simbólico que da cuenta de su cultura e identidad. De acuerdo con Luis Alberto Romero en la cultura se pone en juego un “conjunto amplio de representaciones simbólicas de valores, actitudes, opiniones, habitualmente fragmentarios, incoherentes quizá, y junto con ellos, los procesos sociales de producción, circulación y consumo”¹. (Romero, 1995, pág. 28)

Y es precisamente en este tipo de procesos que se generan mediaciones (Martin-Barbero, 1983) entre la cultura popular y la cultura masiva, generando nuevas elaboraciones y significados. “Dentro de los estudios culturales, se ha reconceptualizado el consumo como un proceso activo en el cual los consumidores producen sus propios sentidos a partir de las mercancías que ofrece la industria cultural. Desde esta perspectiva, la cultura es un espacio en disputa: la gente común está formada por las imágenes y los sentidos diseminados por la cultura de masas y, al mismo tiempo, reformulan esos sentidos de acuerdo con propósitos propios” (Karush, 2013, pág. 21)

Y ahora bien, ¿qué se puede entender por cine nacional?. Mas allá del cine que se hace en un Estado-Nación, existen muchas discusiones en torno a esta categoría. No existe un sólo discurso de cine nacional que sea aceptado universalmente. De acuerdo con Andrew Higson, se pueden resumir diversas movilizaciones del concepto cine nacional, a saber (Higson, 2014, pág. 979):

¹ Romero, Luis Alberto. 1995. “Los sectores populares urbanos como sujetos históricos”, en Gutiérrez, Leandro y Romero, Luis A. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires, Sudamericana. Pag. 28.

- 1) *“Desde lo económico:* estableciendo una correspondencia conceptual entre los términos cine nacional e industria cinematográfica doméstica.
- 2) *Desde el contenido:* se asimila el cine nacional en que medida los filmes nacionales responden o comparten a una versión de identidad. ¿En qué medida se ocupan de explorar, cuestionar, y construir una noción de nacionalidad en los filmes mismos y en la conciencia del espectador?
- 3) *Desde la exhibición o el consumo.* La principal preocupación ha tenido siempre que ver con la cuestión de qué filmes están mirando los públicos. Es en esta vertiente donde es posible encontrar la relación/tensión ente cinematografías que se ganaron el gusto del público (imperialismo cultural) y las que no. Cine nacional vs. Cine extranjero (especialmente el de Hollywood)
- 4) *Desde una Crítica al cine nacional:* Tiende a reducir el cine nacional a los términos de un cine de arte de calidad, un cine culturalmente valioso empapado en la herencia de la alta cultura y/o modernista de un estado-nación particular, en vez de un cine que apela a los deseos y fantasías de los públicos populares”.

Lo anterior deja entrever que el concepto de cine nacional es usado de manera prescriptiva (que debiera ser) y no de manera descriptiva (que es) referida mas a describir la experiencia cinematográfica real de los gustos populares (Higson, 2014, pág. 980).

La categoría de cine nacional parte del reconocimiento del rol represivo del los Estados en la definición de una versión de identidad nacional en detrimento de diferentes/otras versiones que tienen otras miradas /formas en lo cultural, lo político, lo social y económico (Copertari, G & Sitnisky, C., 2015). El proceso de construcción nacionalista de mitos no es simplemente un trabajo insidioso (o celebratorio) de producción ideológica, sino que es al mismo tiempo, un medio de contraponer un cuerpo de imágenes y valores a otro, que con gran frecuencia amenazará con arrollar al primero. Por lo tanto, se puede decir que las historias del cine nacional sólo pueden ser entendidas realmente como historias de crisis y conflicto como historias de resistencia y negociación, también de un negocio que busca un lugar en el mercado y una reputación cultural.

2.3 Economía de la Cultura: el cine como factor de desarrollo

“Contemporáneamente las actividades culturales constituyen un fenómeno económico de relevancia que moviliza cuantiosos recursos, genera riqueza y empleo”². (Benhamou, 1997, pág. 9)

Desde la Constitución de 1991 se da paso a la hibridez, (*Canclini, 1990*) (Rubim, 2006) a la potenciación de la diferencia (De Toro, 2006, pág. 22) y al interjuego transversal de otros escenarios diferentes al central: lo local, regional, global y supranacional (Rubim, 2006). Ya no se trata de negación, de relación de oposición y superación, sino de negociación, de articulación de contradicciones (Bhaba, 2013) (Pulido Ritter, 2011).

No obstante, a pesar de grandes aciertos en materia de reconocimiento y protección de derechos culturales, la Constitución de 1991 proporcionó un marco para configurar a Colombia bajo un modelo de desarrollo neoliberal, en el que el Estado no sólo se retrae para dar protagonismo al mercado, sino que regula y pone en marcha un sin número de políticas para garantizar su existencia –la del mercado–, permeando incluso en la producción simbólica, donde la cultura es asumida como un recurso del que se esperan beneficios en aspectos representacionales y económicos, identificables y monetizables (Bayardo García, 2008, pág. 19)

Bajo este panorama, se puede decir que el papel de la cultura se expandió de una manera sin precedentes al ámbito político y económico al tiempo que las nociones convencionales de cultura han sido considerablemente vaciadas (Yúdice, 2002, pág. 23). Este vaciamiento se encuentra referido a que las comprensiones y manejos de cultura desde una perspectiva tradicional como modelo de distinción o enaltecimiento se quedaron sin sustento ante las nuevas dinámicas del neoliberalismo que plantean con mayor frecuencia un uso cada vez más de la cultura como herramienta que ayuda al mejoramiento de la vida social, política y económica, siendo ahora la bandera para el progreso socio económico y el crecimiento económico. Ahora es el medio para resolver todo tipo de problemas, dando cabida a la

² Benhamou Françoise. La economía de la cultura. Ediciones Trilce. 1997. Pág. 9

“culturalización de las políticas, en tanto gobiernos y empresarios recurren a la cultura como estrategia de promoción, venta y consumo” (Bayardo, R., & Lacarrieu, M., 1999, pág. 12)

La cultura se ha constituido en una esfera para la inversión con muchas potencialidades de generar ganancias. Al no tener ya la cultura un lugar trascendental, sino al estar situado como recurso, como un motor para el desarrollo social y humano que produce rédito, las instituciones culturales, empresas y organizaciones mundiales han venido relacionando la aprobación y desarrollo de proyectos y políticas culturales en la medida en que generen utilidades, pues solo midiendo las utilidades es posible identificar y promover entornos más seguros para la inversión y la ganancia (Yúdice, 2002, pág. 30).

De ahí la preocupación de los Estados no solo en generar entornos seguros para la inversión y la ganancia, sino de pensarse en apuestas y políticas culturales cuyas dimensiones abarcan necesariamente una ganancia económica desde el nivel local al nivel internacional. “Gobiernos y empresas encuentran réditos políticos, sociales y económicos en la cultura, convertida en un recurso estratégico para el posicionamiento de los lugares en el seno de la guerra de territorios que, a nivel local, nacional, regional y global, compiten por mercados y consumidores” (Bayardo, R., & Lacarrieu, M., 1999, pág. 12).

Y es precisamente en este marco donde se sitúa el cine en Colombia, -y en términos generales las cinematografías latinoamericanas-. El crecimiento y fortalecimiento de la industria cinematográfica latinoamericana en el siglo XXI no es algo menor, tampoco la proliferación de nuevas leyes, de nuevas instituciones, fondos de apoyo y/o acuerdos regionales para la producción y exhibición. Tampoco es menor la presencia del cine latinoamericano en Festivales Internacionales. De acuerdo con Gabriela Copertari y Carolina Sitnisky, “ante la producción cinematográfica inestable de las décadas de los ochenta y noventa, debida por un lado a la imposición de políticas de corte neoliberal que desmantelaron las capacidades productivas locales, la primera década del siglo XXI mostró un importante incremento en la producción” (Copertari, G & Sitnisky, C., 2015, pág. 16) de la mano de una “voluntad por parte de diversos Estados nacionales de actualizar o sancionar normativas mas acordes con las necesidades de desarrollo del sector” (Getino, 2012, pág. 18).

Al respecto, se tiene el ejemplo con Colombia, donde la ley de cine se promulga en el 2003, teniendo como antecedente la ley de Cultura que se promulga en 1997 y por supuesto el marco de la Constitución de 1991. La ley de la Cultura, crea a las instituciones responsables – Ministerio de Cultura y Proimágenes- para que se regule la actividad cinematográfica y crea el fondo de fomento para fortalecer e incentivar la producción cinematográfica nacional.

Asimismo, y de acuerdo con Copertari y Sitnisky, algunos de los factores que han contribuido al crecimiento y fortalecimiento de la industria cinematográfica latinoamericana en el siglo XXI se configuran gracias a “cambios a nivel político (el paso de políticas neoliberales en los ochenta y noventa a procesos mas participativos); acuerdos económicos y culturales de integración regional; incremento de la participación activa de países latinoamericanos en la conferencia de autoridades cinematográficas y audiovisuales de Iberoamérica) y del programa Ibermedia; proyectos y leyes para la creación, coproducción y distribución de películas, incremento de las escuelas de cine“ (Copertari, G & Sitnisky, C., 2015, pág. 17), y los cambios a nivel tecnológico como la digitalización en los procesos de producción que permitió reducir los altos costos y poner en el mapa de la producción cinematográfica a directores y productores independientes(entre otras cosas).

II. Capítulo 2

Historia del cine colombiano

Introducción

El presente capítulo hace un recorrido por la historia del cine en Colombia durante el siglo XX, que abarca los inicios del cine en Colombia -finales del siglo XIX- hasta finales de los noventa -final del siglo XX-.

La perspectiva del análisis historiográfico se aborda desde la producción de cine nacional y sus diversas expresiones estéticas y/o técnicas de cara al marco contextual de cada década. En este sentido, es importante destacar que este capítulo se divide en ocho apartes a saber: 1) Llegada del cine a Colombia; 2) Los inicios: pioneros del cine colombiano; 3) Cine Silente; 4) Cine Silente vs Cine Sonoro; 5) Años 50: autoreflexión del cine colombiano; 6) Nuevo aliento: la renovación en el cine; 7) Setentas y ochentas: súper producción y la realidad dentro de la representación. 8) Noventas: políticas neoliberales y baja producción de películas.

Antecedentes

Para llegar a comprender la consolidación del cine como expresión estética, artística, industrial e incluso cultural, es importante destacar que fueron constantes los esfuerzos por otorgar a la imagen de movimiento. Todos estos esfuerzos expresados en inventos y desarrollos tecnológicos previos posibilitaron la creación del cinematógrafo en 1895, un dispositivo que otorgaba movimiento a la imagen y también posibilitaba su proyección en masa. Los creadores del cinematógrafo fueron los hermanos Lumiere. De acuerdo con Barbachano, dicho dispositivo contenía el análisis del movimiento y su síntesis: la proyección sobre una pantalla” (Barbachano P, 1994, pág. 49). El 28 de diciembre de 1895 en el Salón Indien (Paris, Francia) los hermanos Lumiere proyectaron por primera vez en pantalla a 35 personas del medio cultural, 10 películas breves que son muestras de la estética primitiva con la que empezó el cine: recreación absoluta de la naturaleza, lo cotidiano y lo anecdótico, presente por ejemplo en “*La salida de los obreros de la fabrica*” (1895), “*La*

llegada del tren” (1895) y *La llegada de los congresistas a Neuville – sur Saone* (1895). Estética que sin duda alguna marcará el inicio de las cinematografías latinoamericanas.

Según Chaparro Valderrama, la estrategia de los emisarios Lumière, que a partir de febrero de 1896 llevaron la buena nueva del cine alrededor del planeta, consistía en exhibir primero las películas de la empresa, filmando al día siguiente las calles de la ciudad y a sus transeúntes para sorprender aún más a la audiencia que reconocía su entorno, proyectado sobre un telón que perpetuaba el hechizo”³. (Chaparro Valderrama, 2006, pág. 33)

1) Llegada del cine a Colombia

En Colombia, el cine llega dos años después, en 1897. ¿Por qué entonces la cinematografía colombiana se desarrolla con un ostensible desfase con respecto a otras cinematografías?. Si bien se irá respondiendo a lo largo de éste capítulo éste cuestionamiento, resulta importante destacar que el contexto socio -político fue el primer factor de atraso, así como la ausencia de políticas públicas estatales e inversión.

El cine llega a Colombia en medio de un clima político y económico álgido y previo a la Guerra de los 1000 días (1899-1902), una guerra que dejaría en ruinas a Colombia y que tiene impactos económicos/geográficos debido a la pérdida de Panamá, canal por el que pasaba el material cinematográfico y tecnología para hacer películas.

Retomemos la llegada del cine a Colombia. Esta se da a través de las visitas de camarógrafos europeos que registraron con sus cámaras los paisajes colombianos. El 13 de abril de 1897 se ha asumido como fecha oficial de la entrada del cine a Colombia, cuando “Gabriel Veyre, un camarógrafo francés de la industria de los hermanos Lumiere, llega a Colombia con el cinematógrafo, después de hacer un recorrido por Cuba, México, y haciendo varias presentaciones/proyecciones en varias ciudades del país, entre ellas Bogotá en el mes de

³ Chaparro Valderrama, Hugo. “Cine colombiano 1915 - 1933: la historia, el melodrama y su histeria” Revista de Estudios Sociales no. 25, diciembre de 2006. Pag. 33

agosto de ese mismo año, donde fue presentado el cinematógrafo en sociedad en el Teatro Municipal, que estaba localizado en la carrera 8 y fue posteriormente demolido⁴. (Hoyos, 1998, pág. 33)

De acuerdo con Hernando Martínez, “las primeras noticias sobre filmaciones hechas en el país se encuentran en la prensa de las ciudades de Cali y Medellín en 1899. Son pequeños cortos de actualidades, acontecimientos de la ciudad y las llamadas vistas. Se encuentran vistas o actualidades filmadas en Barranquilla y en Bogotá hasta 1914” (Martínez Pardo, 2011). En este sentido es posible evidenciar no solo las primeras expresiones del cine a través del uso de la cámara como reflejo exacto de la realidad, sino de la vinculación del cine con el acceso al conocimiento y a la información cuya visualización se hacía a través de informativos, noticiarios y pequeños cortos.

La guerra de los 1000 días, implicó un retroceso para el afianzamiento del cine colombiano en el territorio nacional en comparación con otros países. Mientras que en países como Francia, Italia, Inglaterra y Estados Unidos se dio un periodo de experimentación y afianzamiento del cine como expresión técnica, artística e industrial, el cine en Colombia en la primera década no salió de su etapa primitiva (Bürch, 1995) de acercamiento con el cinematógrafo, donde los noticiarios y cortos anecdóticos del entorno era la forma de expresión del cine. En Europa y Estados Unidos, las ficciones se consolidaron como una forma de contar y hacer cine. Ahora bien, en términos de la distribución y exhibición, ya para la primera década del siglo XX se abren estudios cinematográficos que permitieron la especialización del oficio y la industrialización del mismo. Sin dejar de lado, la construcción de salas de exhibición que consolidaron al cine como un arte industrial.

Sin duda alguna, la experimentación desde el cine permitió el desarrollo de un lenguaje cinematográfico y un desarrollo técnico. Precursores como Meliés permitieron desarrollar las narrativas ficcionales a través de sus puestas en escena y la influencia del teatro, así como con la narración de historias a través del montaje y el color (intervención de los negativos). En el periodo de 1895-1908 surgen autores como Smith que usa la alternancia de planos

⁴ Hoyos, S., Moreno, E., Rojas, Diana. Historia del Teatro Municipal. Editorial: Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1998. Pág. 60.

generales en una misma escena y realiza la primera edición verdadera. Al respecto se tiene como ejemplo el film *“Los anteojos de leer la abuela”*. James Williamson realiza el primer montaje intencional (El gran bocado -1901-) y Edwin Porter, recurre a escenas documentales auténticas y las introduce a temas de ficción haciendo una narración basada en la alternancia de dos acciones paralelas (ej. La vida de un bombero americano -1902-). También es el primero que hace “montaje alterno” y el “montaje ideológico”. En París, se encuentra a Charles Pathé quien creó el Estudio Vincennes (1903-1909) y abrió las primeras salas -teatros cinematográficos-. Con una fuerte influencia del teatro como recurso en lo cinematográfico, junto con Nonguet, Lepine, Vellem, Heuzé, se forjaron las cinenovelas, géneros fantásticos y de trucos, erotismo cinematográfico, asuntos históricos y un incipiente cine cómico (Barbachano P, 1994).

2) Impulsores /pioneros del cine colombiano: los inicios

Si bien fue un francés a través de la Industria Lumiere quien introdujo el cinematógrafo en Colombia, es posible evidenciar “-como en otros países de la región-, que fueron los inmigrantes italianos quienes trajeron las primeras máquinas de proyección y exhibición, así como fotógrafos y artistas de clases pudientes interesados en explorar la nueva tecnología” (Rivera-Betancur, 2019). Según Tamayo, el cine se convierte en esos momentos en un aparato tecnológico importado por la élite que veía en el cine, una pieza clave para el desarrollo y el progreso. (Tamayo, 2006)

Bajo este panorama, fueron los hermanos Vincenzo y Francesco Di Doménico, inmigrantes italianos, los que impulsaron y le dieron desarrollo al cine colombiano con miras a configurarlo como industria, no sólo en los procesos de producción de películas nacionales, sino en los procesos de distribución y exhibición. En este sentido, se introdujeron en el negocio del cine a través de la exhibición de películas que traían de sus viajes a Europa. Allí se abastecían de la tecnología y el material para exhibir. La exhibición, la diseñaron en un principio para que fuera itinerante, se hacía por varios lugares del territorio nacional en parques, pequeños locales y algunas calles y como pantalla empleaban una tela templada. En

1912 gestionan con un grupo de inversores⁵ la construcción de un gran salón de exhibición – El teatro Olimpya- que termina por inaugurarse el 8 de diciembre de 1912 con la proyección de la película *El último Frontignac* del realizador italiano Mario Caserini.

El dinero que comienza dar la exhibición, permite sostener la producción de películas y construir el Teatro Colombia (1919). En este sentido los hermanos Di Doménico crean la empresa S.I.C.L.A. con la que producen y exhiben sus películas. La primera película de acontecimientos locales realizada por los Di Doménico fue el día 17 de junio de 1915, se llamaba La fiesta del Corpus y de San Antonio y “La recepción según Francesco”. Después vendrían “La procesión cívica” del 18 de junio, “la fiesta de las flores” el 20 de julio, “Maniobras del ejército en el Puente del común” en agosto y en septiembre “La fiesta del domingo 14 en la Escuela militar”.

Los hermanos Di Doménico empezaron trabajando desde relatos documentales y pronto avanzarían por los relatos ficcionales, logrando en 1915 su primer largometraje “El drama del 15 de octubre” que reconstruye hechos de la vida real: el asesinato de Rafael Uribe Uribe, y que introduce como actores a los mismos asesinos del caudillo liberal. Esta película fue censurada y desató una respuesta generalizada que sería el inicio de uno de los mayores obstáculos en el desarrollo del cine colombiano: la distancia entre el espectador y las películas de cine colombiano.

“El carácter documental de las primeras películas se convirtió, inconscientemente, en una exigencia. Si el cinematógrafo reproducía la vida, registrando la crónica de las ciudades donde empezó a exhibirse hacia finales del siglo XIX y animando con su movimiento las fotografías del álbum familiar, la ficción no era otra cosa que una farsa con la que se desvirtuaba el propósito del testimonio (...) La confusión entre el carácter documental del cine y las primeras ficciones, contribuyó a que el orgullo herido del país hiciera responsables a los Di Doménico de manipular la historia nacional con visos tan espectaculares como sórdidos”. (Chaparro Valderrama, 2006, pág. 34)

⁵ Ulpiano Valenzuela, Federico de Castro, Sebastián Carrasquilla, Francisco Rueda, Francisco Pardo (quien fue asimismo) el primer gerente del Gran Salón) y Nemesio Camacho.

Con la Primera Guerra Mundial, la distribución y exhibición de películas provenientes de Europa se hacen cada vez más escasas. Es en este periodo que el posicionamiento del mercado de películas norteamericanas se fortalece dentro de la distribución y exhibición en Colombia, logrando un aumento en el consumo de las mismas y una fidelización en los públicos. Lo anterior se traduce entonces en que el negocio de la exhibición sobrevive y resulta rentable por la exhibición de películas extranjeras, especialmente norteamericanas. Punto central para comprender la realidad actual del cine en Colombia y las relaciones actuales que existen entre los eslabones de distribución y exhibición más comerciales con el eslabón de la producción de películas nacionales.

3) *¿Etapa de oro del cine nacional colombiano? Cine Silente.*

En la década de 1920, *El denominado primer apogeo*, Colombia ya tiene ventanas de exhibición y cierta infraestructura, lo que lleva a producir películas nacionales volcadas por un lado a “un cuadro costumbrista y romántico de un país fundamentalmente rural y por otro lado a temáticas deliberadamente nacionales y nacionalistas” (Rivera-Betancur, 2019, pág. 62).

En esta década se produjeron 16 películas en formato largometraje (*ver tabla 1*). No obstante, a lo largo de este periodo tan solo tres películas gozaron de éxito: (1) *María* de Máximo Calvo y Alfredo del Diestro (1922), adaptación de la novela de Jorge Isaacs y película que fue motivación para realizadores a lo largo de la década; (2) *Aura o Las violetas* de V. Di Doménico y P. Moreno Garzón (1924), adaptación de otra novela de la época escrita por José María Vargas Vila; y (3) *Bajo el cielo antioqueño*, original de Arturo Acevedo (1925), por encargo del industrial antioqueño Gonzalo Mejía, filmada con la participación de la “alta sociedad” de Medellín, otra historia romántica. Pero ¿Cuáles serían las razones del poco éxito en taquilla de estas películas?

Tabla 1: largometrajes de los años 20

Película	Año	Autor
María	1921	Máximo Calvo
La tragedia del silencio	1923	Arturo Acevedo
Aura o las violetas	1924	Pedro Moreno Garzón y Vicenzo Di Doménico
Bajo el Cielo antioqueño	1924	Arturo Acevedo
Suerte y azar	1925	Camilo Cantinazzi
Alma provinciana	1925	Félix Joaquín Rodríguez
Como los muertos	1925	Pedro Moreno Garzón y Vicenzo Di Doménico
Manizales City	1925	Félix Restrepo
Conquistadores de almas	1925	Pedro Moreno Garzón
Garras de oro	1926	P.P Jambrina
Madre	1926	Samuel Velásquez
Nido de cóndores	1926	Alfonso Mejía Robledo
El amor, el deber y el crimen	1926	Pedro Moreno Garzón y Vicenzo Di Doménico
Tuya es la culpa	1926	Camilo Cantinazzi
Rafael Uribe Uribe (o el fin de las guerras civiles en Colombia)	1928	Pero J. Vásquez
Los amores de Kelif	1928	Arturo Sanín

De acuerdo con Hernando Martínez Pardo, la razón se debe al “desfase del desarrollo de la cinematografía colombiana con el resto de cinematografías dominantes – Europa y Estados Unidos- a la que de cierta manera el público local acostumbró su gusto y mirada”.⁶ (Martínez Pardo, 2011)

“Todas (las películas de la década del 20) presentan las mismas limitaciones que fácilmente chocan con lo que los espectadores están acostumbrados a ver. En primer

⁶ De acuerdo con Martínez Pardo, “El desfase en Colombia por la escasez de producción es general, no se forman técnicos, ni argumentistas, ni guionistas, ni actores, ni directores. Ahí comienza el drama real de la cinematografía nacional”.

lugar, la imagen. El punto de vista es más parecido al de la cámara frontal estática de Méliès que a la búsqueda del ángulo de los Lumière. Los personajes actúan para la cámara que está de frente, como en teatro. Es 1922 y todavía no se aprende a fragmentar los espacios. El cine se concibe como un registro técnico y pasivo de una historia preexistente, por consiguiente la narración avanza por medio de los intertítulos y la imagen se limita a visualizar el fragmento narrativo que se acaba de leer”. (Martínez Pardo, 2011)

Al juego del cine entra la Familia Acevedo, siendo también junto con los hermanos Di Doménico, los pioneros del cine colombiano pues “entre 1920 a 1955 intentaron construir la primera industria cinematográfica colombiana que abarcaba todas las etapas de producción, distribución y exhibición por medio de una labor completamente artesanal” (Rivera-Betancur, 2019, pág. 60). Con ellos se estrenó la película “La tragedia del silencio” en 1923. En su estreno, “llenó las graderías del Teatro Faenza y atrajo una gran audiencia. Pero según Gonzalo Acevedo Bernal, hijo de Arturo, “*el éxito económico fue poco*”⁷. Esta fue una tendencia que influyó en que muchos realizadores y empresas cinematográficas dejaran el oficio de “hacer películas” para dedicarse a la realización de noticieros y la exhibición. Ejemplo de esto resulta ser que tanto los hermanos Di Doménico como la familia Acevedo, terminan dedicándose a la producción de noticieros como fue el *El noticiero nacional* de Acevedo Sono Films⁸ y finalmente en que los hermanos Di Doménico, vendan su empresa SICLA en 1928 al grupo de empresarios/elite antioqueña, que permite la consolidación de Cine Colombia, empresa que mantiene al día de hoy el monopolio de la distribución y exhibición en Colombia.

Según Juan Guillermo Ramírez, en 1928, Cine Colombia compra la empresa de los hermanos Di Doménico, -inmigrantes italianos quienes junto a la familia Acevedo fueron pioneros de la industria del cine en el país-, incluyendo los únicos laboratorios de Bogotá para el procesamiento de negativos. Esta compra encareció la producción nacional. El cierre de los

⁷ Nota de prensa “Los Acevedo hacen cine” (1924) <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7670387>

⁸ *El noticiero nacional* de Acevedo Sono Films (1924–1948), el cual con 250 entregas conforman el valioso Archivo Acevedo en el que se registraron los principales discursos de la clase política.

laboratorios restringe el campo de acción de sus competidores. Rápidamente se dan cuenta que el cine extranjero con estrellas consagradas resultaba mucho más económico y rentable que la producción nacional. Así, la política comercial de la compañía apuntó a la compra y construcción de teatros y no al fortalecimiento de una industria de producción colombiana” (Ministerio de Cultura, 2015, pág. 6).

4) Cine Silente vs Cine Sonoro

En 1927 se estrena la película “El cantor de Jazz” dirigida por Alan Crosland, la primera película con sonido sincrónico. Este logro se dio como resultado de un sin número de investigaciones y experimentaciones que venían adelantándose desde 1919 por numerosas investigadores apoyados por empresas cinematográficas como La Warner Brothers y la Fox. Esta innovación puso a temblar a la industria del cine de ese entonces. En Estados Unidos, el desarrollo fue veloz principalmente porque llevaban años preparándose para dar el salto. Europa por el contrario veía con escepticismo aquel invento y se aferraba al cine silente como expresión artística que había logrado en la década del 20 su máximo esplendor con un carácter transnacional que sobrepasaba las fronteras del idioma. No obstante, se adaptó con facilidad y pronto se fue volcando al cine sonoro.

Para las cinematografías más incipientes como la colombiana fue un duro golpe que marcó no solo la acentuación de su desfase con respecto a otras cinematografías, sino que puso en crisis su consolidación como industria, y fue hasta 1937, -10 años después- que es posible encontrar la primera producción colombiana con sonido sincrónico: “Primeros ensayos del cine parlante nacional”⁹ de los hermanos Acevedo y Carlos Schroeder. Sin embargo, esta no

⁹ “Película, cuyo original era en dos rollos, que fue la culminación de una serie de esfuerzos emprendidos por los Acevedo desde 1930, para darle voz y sonido a sus producciones. Contiene mensajes pronunciados directamente ante la cámara por Gonzalo Acevedo Bernal, por Monseñor González Arbeláez y por Nicolás Díaz, entonces gerente de Cine Colombia en Bogotá. Carlos Schroeder, pionero del sonido cinematográfico en Colombia y autor del aparato con que se registró la banda de la película, se asoma brevemente con timidez a instancias de Gonzalo Acevedo. En la parte musical, cuyo sonido no ha aparecido hasta hoy, actúan las Hermanitas Chaves (Berenice y Cecilia), acompañadas por su padre Isidoro Chaves, y el dúo venezolano Ravengar-Espín, acompañado por el compositor colombiano Gabriel Escobar Casas. Se ve, y escucha, también, la interpretación del Himno Nacional de Colombia, por la Banda Nacional, bajo la dirección del maestro José Rozo Contreras”. Fundación del Patrimonio Fílmico Colombiano.

Ver: https://catalogo.patrimoniofilmico.org.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=182808&shelfbrowse_itemnumber=216077

sería la primera película argumental con sonido sincrónico, habría que esperar hasta 1941 – 14 años después- para encontrarse con “Flores del valle”¹⁰ película colombiana dirigida por Máximo Calvo que aborda el género de la comedia musical costumbrista.

El atraso técnico y la falta de capital fueron los principales obstáculos. Volcarse al cine sonoro, no sólo implicaba cambios en el dispositivo de filmación de películas, sino adecuaciones en las salas de exhibición. Fueron éstas últimas las que se adecuaron primero, lo que permitía de forma precaria y aun con problemas técnicos, la posibilidad de ver películas extranjeras con sonido sincrónico. En este sentido, se tiene como resultado una fuerte baja en la producción de películas colombianas, teniendo presencia los noticieros y algunos documentales.

“La baja en la producción nacional de películas se debió también a la dificultad encontrada por los exhibidores, de hacer frente a los costos de implementación de los sistemas Vitaphone y Movietone. Con el cine sonoro en pleno auge, toda la década de los treinta está marcada por el perfeccionamiento de un aparato de fabricación colombiana: el "cronofotófono" del ingeniero alemán-colombiano Carlos Schroeder. A pesar de que la invención finalmente no fue tan exitosa como pareció en un primer momento, llegó igualmente a dejar rastro de sí en el trabajo conjunto de Schroeder y los Acevedo”. (Alunno, 2016)

Tabla 2: Largometrajes de los años 40

Película	Año	Autor
Flores del valle	1941	Máximo Calvo
Allá en el trapiche	1943	Roberto Saa Silva
Anarkos	1944	Roberto Saa Silva
Antonia Santos	1944	Miguel Joseph y Mayol, y Gabriel Martínez
Bambucos y corazones	1944	Gabriel Martínez

¹⁰ Comedia musical costumbrista en la que una joven campesina, educada con esmero, tiene su presentación ante la sociedad de la ciudad. Sin embargo, su belleza y donaire naturales no logran evitar los desaires y humillaciones con que es recibida. Ella logra sobreponerse a la aflicción que todo esto le produce, y pone en su sitio a cuantos la menosprecian. Salvada su dignidad y dominado un terreno que en principio le era ajeno, vuelve a lo suyo: el campo.

Golpe de gracia	1944	Hans Brückner
Castigo del farrón	1944	Máximo Calvo y Roberto González
El sereno de Bogotá	1945	Gabriel Martínez
La canción de mi tierra	1945	Federico Katz
Sendero de luz	1945	Emilio Álvarez Correa

Iniciándose la década del cuarenta (40) y teniendo como ejemplo a “Flores del valle”, de 1943 a 1945 se producirán nueve (9) largometrajes colombianos con sonido sincrónico por parte de las empresas *Ducrane, Patria Films, Cofilma* y *Calvo Films Company*. La influencia de México, como industria dominante dentro de América Latina, es un factor que no puede perderse de vista dentro de la cinematografía colombiana. Fueron varios los intentos durante esta década, donde se produjeron películas con una narrativa mexicana que no lograba recoger en todos los casos la idiosincrasia e identidad del público (Rivera-Betancur, 2019, pág. 64). “El duelo completamente mexicano, cada uno corta un árbol y el que caiga primero es el que gana, eso no es nuestro, lo nuestro es el machete y la ruana”. (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012)

Se puede decir entonces, que ¿el cine de narrativa ficcional entra en crisis? El período de 1930 a mediados de 1950 fue complicado para el cine colombiano. La continuidad en la producción se interrumpió y el desarrollo de la cinematografía local se estancó (Rivera-Betancur, 2019, pág. 64). La falta de perfeccionamiento técnico del cine sonoro, incluso la falta de conocimiento en el oficio cinematográfico no logra cautivar al público local y “llevó a que se hicieran películas en las que la interpretación de canciones y la presentación de bailes terminaran sustituyendo sus líneas argumentales” (Rivera-Betancur, 2019, pág. 64). Según Salcedo en este periodo “se fundan empresas con grandes planes de filmaciones que se reducen a algunos cortometrajes, insistencia en los noticieros, antes de desaparecer por mala situación económica y sobre todo por delirante desorganización debido a la falta de conocimiento sobre cine, repitiéndose pero agravadas, las mismas fallas de las películas mudas” (Salcedo Silva, 1981). A lo anterior, se suma la dificultad autoreflexiva como colombianos de mirarnos, aceptarnos y reconocernos en aquello que vemos, proveniente de

una crisis identitaria nacional que no solo cobijó a las producciones de cine de aquella época, sino al público.

“En lo técnico la situación es dramática. El revelado se hace en cajas artesanales y el lavado del negativo en las quebradas o riachuelos. En las películas de la época que todavía se pueden ver el sonido es deficiente, el concepto de imagen es primitivo, lo mismo que la concepción de las historias y la manera de manejarlas. No hay idea de dramaturgia, no se siente la mano de un narrador que le dé fuerza a las situaciones y que sepa construir personajes y conflictos. Temáticamente se llega a 1954 con unas películas que muestran el mismo país de 1920”. (Martínez Pardo, 2011)

5) *Años 50: autoreflexión del cine colombiano*

Nuevamente el contexto determina y profundiza el desfase del cine colombiano respecto a otras cinematografías. El Bogotazo y la violencia bipartidista que se desata a partir de 1948 en todo el territorio nacional incide directamente en una baja respecto a la creación y producción de películas nacionales, registrándose la producción de 4 películas a lo largo de la década de los 50. No obstante, a pesar del número reducido, estas cuatro (4) películas, aportaron a la cinematografía nacional, al presentar nuevas temáticas y nuevas formas de contar.

Tabla 3: largometrajes de los años 50

Película	Año	Autor
La langosta azul	1954	Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau y Luis Vicens
La gran obsesión	1955	Guillermo Ribon Alba
El milagro de sal	1958	Luis Moya Sarmiento
Dos ángeles y medio	1958	Demetrio Aguilera Malta

Se puede decir que el cine en este periodo de tiempo hace un esfuerzo por mostrar la realidad colombiana y cada una presenta innovaciones: narrativas y técnicas. La película “El milagro de sal” será la primera película premiada internacionalmente (Festival de Cine de San Sebastián) pues visibiliza la realidad de los obreros y el abandono estatal. Apela por una narrativa y temática diferente sin dejar de lado el tono melodramático y se arriesga con respecto a producciones anteriores y dominantes que se caracterizaban por apelar a “propósitos publicitarios con sus imágenes de paisajes, música, personajes folclóricos y lugares de interés turístico. A cambio de esto, “El milagro de sal” se intenta acercar a una realidad social que hasta ahora no era común ver en la escasa cinematografía nacional”¹¹.

Bajo el marco de innovaciones, también se puede encontrar “La gran obsesión”, la primera película colombiana a color que pone en foco protagónico a una mujer con un rol empoderado y distinto a los que anteriormente se construían de la mujer. Se observa como un fuerte hito de cambio de paradigma, el hecho de que en 1954 la Asamblea Nacional Constituyente otorgue a las mujeres colombianas el derecho al voto. Asimismo se encuentra una renovación temática dentro de la película “Dos ángeles y medio” que muestra la historia focalizada en los niños, abordando la inequidad social bogotana: “una historia que se centra en dos niños de la calle que se encuentran a un bebé de clase alta perdido por su niñera en el Parque Nacional, historia en donde el espectador podrá apreciar las calles bogotanas y algunos de sus lugares representativos como el Hotel Tequendama, el barrio Santa Ana y La Candelaria en el centro de la capital colombiana”¹².

“La langosta azul” será la primera película experimental de corte surrealista que estrena la década de los 50. Dirigida por 4 directores: Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau y Luis Vicens, siendo este último un actor influyente en la época, pues será el mecenas de numerosos proyectos culturales y fundador del Cine Club de Colombia, un espacio pionero en América Latina, que sirvió para la formación y crítica cinematográfica. “La formación de un nuevo público con actitudes críticas hacia el fenómeno cinematográfico y con exigencias de calidad en cuanto al contenido y la forma de las películas

¹¹ En cine nos vemos - El milagro de sal - Luis Moya Sarmiento, 1958. Se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=IA10WofRNj4>

¹² La asombrosa historia detrás de 'Dos ángeles y medio. Nota de prensa 27/03/2018. Señal Colombia. Disponible en: <https://www.senalcolombia.tv/cine/la-asombrosa-historia-detras-de-dos-angeles-y-medio>

exhibidas, es el resultado de la actividad comprometida de los cine clubes que llegaron a existir en el país y que sostuvieron como frente de trabajo la divulgación y el estudio del cine como expresión artística”. (Federación Colombiana de Cine Clubes y la Comisión de Cine Clubes de Bogotá, 1982, pág. 9)

De acuerdo con Escorcía Cardona, el Cine Club de Colombia es fundamental en la historia del cine nacional, pues permitió la generación de inquietudes cinematográficas en la que gran parte de los actuales realizadores, críticos y reconocidas personalidades del cine en Colombia han fundamentado su trabajo (Escorcía Cardona, 2008). La formación de un grupo de intelectuales acompañó a este cineclub, figuras como Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Alejandro Obregón que hoy reconocen el aporte que para su formación representó el Cine club de Colombia. El “Cine club se constituyó en una academia de cultura cinematográfica a través de la cual los bogotanos pudieron apreciar gran parte de la historia del cine mundial que de otra manera hubiese sido muy difícil ver en las salas comerciales. (Ramírez L., 1998, pág. 17)

Podría decirse entonces que, si bien la década de los 50 fue de baja producción cinematográfica, fue una etapa autoreflexiva y de transformaciones en la mirada y la representación fílmica. El Cine Club de Colombia fue fundamental para que esto sucediera. La posibilidad de conocer otras cinematografías, de analizarlas y dar cuenta de sus formas de expresión, permitió también pensar sobre el cine colombiano, muestra de ello son las películas que se produjeron, pues fueron un intento por mostrar la realidad actual del país, bajo nuevas narrativas, temas y nuevas miradas que calaron profundo y serán la base para la renovación de los años 60 en Colombia.

“En términos narrativos fue una etapa de transición, los temas y la mirada que abordaban los directores y productores se centraba más que todo en los paisajes exóticos y en temas campesinos, ellos buscaban un cine publicitario, de promoción turística y de crónicas sociales periodísticas y de elites” (Torres, s.f. p. 20).

6) Nuevo aliento: la renovación en el cine.

Los años sesenta (60) se pueden denominar como la renovación del cine, alimentando no solo por su renovación temática o nuevas narrativas, sino por la llegada de nuevos directores que le brindan al cine colombiano de una nueva mirada. La década de 1960 se expresa también por un nuevo contexto donde la izquierda y modelos de desarrollo comunistas empiezan a tener presencia en América Latina. Cuba es ejemplo de ello a través de su revolución en 1959: la justicia y equidad social, la solidaridad y la necesidad de gobiernos que presten mayor atención a sus ciudadanos se vuelven consignas que otorgan al cine de un nuevo poder: la cámara como un arma, como una posibilidad de escribir los pensamientos y denunciar. Retomo las palabras de Astruc, que fueron tomadas por la Nouvelle Vague y que describen los lineamientos ideológicos del cine en la década de 1960

“El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual, y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela. Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la Cámara stylo”. (Astruc, 1948).

En toda la década se produjeron veintisiete (27) películas colombianas, un número considerable si se tiene en cuenta que en ninguna década previa se había pasado de las 20 películas. De acuerdo con Rivera Betancur, “hasta entonces la formación autodidacta y la intuición hicieron parte del método para la realización de películas por parte de los pioneros del cine colombiano, pero a mediados de la década de 1960 regresa al país un grupo de cineastas formados en escuelas de cine norteamericanas y europeas (italianas y francesas fundamentalmente) a quienes Silva (1981) denominó “los maestros”, nombre que se volvió el apelativo para realizadores como Julio Luzardo, Ciro Duran, Francisco Norden y

Guillermo Angulo” cuyo común denominador era precisamente el que hubiesen estudiado en el exterior. (Rivera-Betancur, 2019)

Tabla 4: Largometrajes de Ficción de la década del sesenta.

Película	Año	Autor
Antioquia, crisol de libertad	1960	Alejandro Kerk
Chambú	1961	Alejandro Kerk
El hijo de la choza	1961	Enoch Roldán
Entre risas y mascararas	1961	Enrique Gutiérrez Simón y Humberto Wilches
Farándula	1961	Carlos Pinzón
Mares de pasión	1961	Manuel de la Pedroza
Raíces de piedra	1961	Julio Roberto Peña y José María Arzuaga
Tres cuentos colombianos	1961	Julio Luzardo y Alberto Mejía
Contrabando de pasiones	1961	José de Caparrós
El hermano caín	1962	Mario López
La isla de ensueño	1962	Alejandro Kerk
Rhapsody in Bogota	1963	José María Arzuaga
Y la novia dijo...	1963	Gaetano Dell_Era
Semáforo en rojo	1964	Julián Soler
El cráter	1964	José Ángel Carbonell
El detective genial	1964	René Cardona Jr
El río de las tumbas	1964	Julio Luzardo
Cada voz lleva su angustia	1965	Julio Bracho
Tierra amarga	1965	Roberto Ochoa
Pasado el meridiano	1966	José María Arzuaga
El suicida	1966	Angel Arzuaga
Un ángel de la calle	1966	Zacarías Gómez Urquiza
Aquileo venganza	1967	Ciro Durán
Bajo la tierra	1967	Santiago Garcia
Colombia, paraíso de América	1967	Juan B. Ocampo
La muerte escucha	1967	Robert Topard
La víbora	1967	Alfonso Gimeno

Pero precisamente fue la posibilidad de estudiar en el exterior, lo que permitió no sólo la formación técnica/narrativa e implementación de una renovación en la narrativa audiovisual del cine colombiano, sino una mayor permeabilidad del cine colombiano con respecto a un sin número de movimientos internacionales que serán el incentivo para hacer películas en la década de 1960 y 1970 con una nueva mirada al cine y narrativas. El neorealismo italiano, la nueva ola francesa y el cinema novo brasilero son ejemplo de ello. Estos movimientos fueron referentes de nuevas posibilidades de realizar cine, mostrando la realidad, saliendo a las calles a mostrar nuevas historias, nuevos rostros y nuevos paisajes.

Una cámara en la mano, una idea en la cabeza. “El cinema novo no es una película, sino un complejo grupo de películas que debe, en última instancia hacer que el público tome conciencia de su propia miseria. (Rocha, 1961)

Directores preocupados por la construcción de personajes bajo narrativas modernas donde el individuo cobra importancia. Evidencia de esto son las películas “Pasado el meridiano” de José María Arzuega (1966) y “Raíces de piedra” de Julio Roberto Peña y José María Arzuaga (1962) donde los protagonistas se encuentran insertos en una realidad opresiva, que posibilitan la interpelación de la mirada del espectador, pues las construcciones que se hacen de los personajes permiten echar una mirada por sus vidas cotidianas. No existe glorificación de los protagonistas, se muestran a hombres y mujeres comunes, siendo seres humanos haciendo cosas de la vida real. “En ninguna de estas películas, el personaje es un rebelde con conciencia política. Son seres acostumbrados a vivir así como si fuera lo normal. No hay ideales ni lucha ideológica, sólo cotidianidad y lucha por lo concreto” (Martínez Pardo, 2011).

Sumado a lo anterior, entra en crisis el paradigma racial y étnico de la supremacía del hombre blanco que protagonizaba las historias. En el cine de la década de 1960 es posible encontrarnos con nuevos actores, invisibilizados históricamente y de diferentes geografías del país: negros, indígenas, etc. Se tendrá presencia por ejemplo del filme “La Sarda-Tres cuentos colombianos” (1961) y “Tierra amarga” (1965), la primera película que es filmada en el Chocó con personajes negros que “intenta por primera vez una autorepresentación del sujeto negro en el cine colombiano, aunque se trate de una representación todavía mediada

en la narrativa de la película por el discurso antropológico y la aparente buena conciencia política de unas élites culturales con los medios de expresión para hablar por el otro”. (Zuluaga P. A., 2015, pág. 63)

No obstante, esta renovación temática, narrativa e incluso el surgimiento de nuevos directores, no impactó en la ganancia del público colombiano en las taquillas, siendo el cine norteamericano el que monopoliza las taquillas a pesar de intentos de regulaciones como la de 1967 donde la Junta Monetaria “reguló el porcentaje de regalías que podían exportar a sus casas matrices por la distribuidores extranjeros” (Rivera-Betancur, 2019, pág. 67), pero que traería como reacción temporaria la suspensión del envío de películas norteamericanas a Colombia.

7) Setentas y ochentas: super producción y la realidad dentro de la representación.

Bajo la misma línea de los años sesenta donde hay una mayor preocupación por el individuo y la construcción de personajes, es posible encontrar en las décadas de los setenta y ochenta un gran desarrollo de producciones documentales. Por un lado, se encuentra a una serie de documentalistas que desde sus películas lanzan agudas críticas y cuyo epicentro son protagonistas cotidianos - documental etnográfico-. Martha Rodríguez y Jorge Silva estrenan la película “Chircales” en el año 1972 producto de 5 años de investigación (1966-1972). La película muestra la explotación laboral de las fábricas de ladrillo en el sur de Bogotá desde la historia de vida de la familia Castañeda. “El mediometrage toma una familia y la sigue en sus rutinas diarias. Los protagonistas son las mismas personas reales con los que los autores conviven largo tiempo y así se empapan de la vida del sector” (Martínez Pardo, 2011). De acuerdo con los autores:

En este documental aplicamos como marco metodológico la "observación participante", método de trabajo que supone que el cineasta se integre a la comunidad (...) durante estos 5 años de realización aportamos una metodología para el cine documental en condiciones de violencia política. En los años 60 y 70 no existían en Colombia escuelas de cine, ni casas productoras de documentales, las únicas

herramientas que poseíamos eran una cámara y una grabadora con las que se logró mostrar la poesía, la violencia y la explotación de la familia Castañeda”¹³.

Asimismo, documentales como *Camilo*, *el cura guerrillero* o *Gamín* muestran la construcción de personajes complejos como una metodología de develar desde lo cotidiano, los conflictos sociales y políticos que hacían parte del país. Por otro lado, se encontraba una vertiente de documentalistas radicales de orden más militante que denunciaban la realidad social - documental político-. Entre estos, pueden encontrarse a Carlos Álvarez, Ciro Durán, Diego León Giraldo.

Desde la línea documental, se abre un debate en el que entra en tensión la forma y el contenido y que se traslada al cine de ficción. En el marco de estas discusiones se sacrifica muchas veces lo estético y en muchos casos el lenguaje audiovisual para mostrar la realidad social.

“Muchos de éstos rechazan el documental no directamente político, el que toma temas denominados turísticos o sobre arte y que además se preocupa por lo formal como Jorge Pinto con *Bellas Artes* (1962), *Boyacá, sexto día* (1964), *Calle real* (1964), Francisco Norden, *Las murallas de Cartagena* (1962), *Balcones de Cartagena de Indias* (1965) y Guillermo Angulo *Arte colombiano* (1963) y *Boyacá* (1964). Como suele ocurrir en las polémicas, el problema radica en que se plantea como una lucha entre buenos y malos. El bueno es el cine crítico y el malo el artístico, el bueno el cine de toma de conciencia y el malo el comercial, el de evasión. Esta división conduce a conceptualizaciones limitadas, lo artístico se confunde con “lo bonito”, con el encuadre y la imagen cuidada; el cine crítico se identifica con el que verbaliza las posiciones de una forma directa, no se puede hablar de construcción estética porque es un concepto burgués” (Martínez Pardo, 2011).

A pesar del fuerte desarrollo del documental en Colombia, lo ficcional no se queda atrás. En la década de los setenta surge un movimiento en el suroccidente colombiano, que tiene su máximo desarrollo en los años ochenta y que es reconocido como el Grupo de Cali-

¹³ Disponible en <https://martarodriguez.com.co/chircales-1966-1971-1>

Caliwood- del que hizo parte Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina y otras/otros jóvenes artistas que aportaron desde diferentes disciplinas (Artes, música, escritura, fotografía, cine) a la cultura en el país. El grupo de Cali (1971-1991) comienza como un grupo de cinéfilos y “activistas cinematográficos. De ahí que desde el mismo se cree un cine club y una revista llamada Ojo al cine en el que se hacen diferentes críticas sobre el cine colombiano. “El denominador común era el cine, teníamos en común con los otros artistas la preocupación por los cambios tan radicales que estaba viviendo Cali a partir de los juegos panamericanos de 1971”¹⁴.

La conformación del grupo de Cali se enmarca en un contexto de profundos cambios en Cali que ponían en tensión la modernidad con el histórico abandono que tenía orígenes en la exclusión social, el racismo y el colonialismo disfrazado. “Cali fue el cruce de caminos que se desarrolló, siguiendo el análisis sobre las ciudades latinoamericanas de José Luis Romero, en una suerte de anomia social: la ciudad se volvió receptora de distintos tipos de inmigración doméstica y externa y creció de forma exponencial – y por supuesto desordenada- desde la década de 1960. De estos cruces e influencias donde el componente negro es tan fundamental se calcula que sobrepasa el 50% de la población de la ciudad, surge una nueva cultura urbana singular donde conviven la salsa y el rock, los eventos de vanguardia y lo popular”. (Zuluaga P. A., 2015, pág. 165)

El grupo de Cali abordó el documental y la ficción, asimismo trabajo desde ambos géneros la auto-reflexibilidad sobre las formas de hacer cine y vincularse con la realidad. Dentro de esta línea se tiene “*Agarrando pueblo*”, un documental que pertenece al género del falso documental y trata el tema de la pornomiseria haciendo una fuerte crítica a los documentalistas que no establecen una mirada ética con la realidad y las personas, cosificando eso que dicen estar denunciando. De acuerdo con el Ministerio de Cultura, Carlos Mayolo y Luis Ospina “realizan una reflexión irónica sobre la práctica de los documentalistas comerciales en Colombia, en especial aquellos que con el fenómeno del sobreprecio degradaron la actividad cinematográfica”. (Ramírez, 2015, pág. 27)

¹⁴ RFI español. Entrevista a Luis Ospina. Luis Ospina y el Grupo de Cali. Disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=sdWnK6A0mI>

Por la misma línea de la autoreflexibilidad cinematográfica, se tiene a *Pura Sangre* (1982), *Carne de tu Carne* (1983) y *La mansión de araucaima* (1986) que presentan lecturas politizadas de la realidad. De acuerdo, con Zuluaga estos fueron etiquetados bajo el rotulo de *Gótico Tropical*, “la puesta en abismo de dos imaginarios culturales que tramitan los fantasmas de la alteridad. En una operación de canibalismo y antropofagia cultural con el modernismo brasilero en mente, los largometrajes de Mayolo y Ospina invierten y problematizan las figuras del vampiro o el zombie para proponer una lectura politizada del cine de género y a partir de referencias de la tradición del cine anglosajón, tematizar la historia local y regional” (Zuluaga P. A., 2015, pág. 166). Se tiene entonces a *Pura Sangre* donde se utiliza la figura del vampiro como metáfora política que resulta ser un hombre de clase alta dueño de una Planta Azucarera que vampiriza a los jóvenes del lugar.

8) *Noventas: políticas neoliberales y baja producción de películas.*

“En general las perspectivas de cine nacional aparecen bastante oscuras al llegar a 1990. Oscuras sobre todo por la falta total de incentivos y facilidades para el cine, por la ausencia de políticas públicas, por la falta de diálogo creativo entre el Estado y la gente de cine, y, sobre todo, por haber permitido que Focine, una institución llena de promesas, se convierta en algo que, en este momento, sería mejor que no existiese”. (Torres Alvarez, 1992, pág. 5)

La entrada de políticas neoliberales en América Latina, incidió directamente en las políticas culturales de la región, especialmente en la producción y desarrollo de las cinematografías nacionales de América Latina. La retracción del Estado colombiano a todos los niveles, sumado a la liquidación de FOCINE en 1993, entidad que regulaba e incentivaba a través de la producción, distribución y exhibición de películas, dejó como resultado que en Colombia a lo largo de la década de 1990 la producción decayera a tal punto que se estrenaran 20 largometrajes.

Tabla 5: largometrajes de ficción de la década de 1990-1999

Película	Año	Autor
Rodrigo D. No futuro	1990	Víctor Gaviria
Amar y Vivir	1990	Carlos Duplat Sanjuán
Confesión a Laura	1990	Jaime Osorio Gómez
Un hombre y una mujer con suerte	1992	Gustavo Nieto Roa
La estrategia de caracol	1993	Sergio Cabrera
La gente del Universal	1993	Felipe Aljure
Nieve Tropical	1993	Ciro Duran
Águilas no cazan moscas	1994	Sergio Cabrera
Bésame Mucho	1995	Phillipe Tolledano
Edipo Alcalde	1996	Jorge Alí Triana
Ilona llega con la lluvia	1996	Sergio Cabrera
La nave de los sueños	1996	Ciro Duran
La mujer del piso alto	1996	Ricardo Coral Dorado
La deuda	1997	Nicolás Buenaventura y Manuel José Álvarez
El ultimo Carnaval	1998	Ernesto McCausland
Golpe de Estadio	1998	Sergio Cabrera
La vendedora de Rosas	1998	Víctor Gaviria
Posición viciada	1998	Ricardo coral Dorado
El intruso	1999	Guillermo Álvarez
Soplo de vida	1999	Luis Ospina

Tabla 6: Resumen de películas por año

Año	Cantidad
1990	3
1991	0
1992	1
1993	3
1994	1
1995	1
1996	4
1997	1
1998	4
1999	2

Como puede verse, después de la liquidación de *Focine*, la producción de películas en los dos años siguientes, es decir 1994 y 1995 decayó a una película por año. Los picos mas altos por año se tienen en 1996 y 1998, donde cada año registra un total de 4 películas. Con la ausencia de un fomento estatal, la producción de películas necesariamente tuvo que involucrar por un lado que directores se volvieran productores para sacar adelante sus propios proyectos y, por otro lado, que se implementara la coproducción como una estrategia obligatoria para garantizar la posibilidad de hacer cine en Colombia.

El contexto socio-político en Colombia empezando la década de 1990 se complejizó aun mas, pue si bien el conflicto armado se había vuelto una constante, a esto se le sumó el narcotráfico y su ascenso en el poder económico y político. Las víctimas del conflicto seguían creciendo y las medidas del gobierno priorizaban el poder garantizar el “orden publico” y la neoliberalización del país. Nuevamente el Estado dejó a un lado el desarrollo de políticas culturales y especialmente el desarrollo de políticas cinematográficas. Este panorama sin duda, permeó la narrativa de todas las películas que se produjeron en la década de 1990. Según Goldman fue fundamental debido a que los problemas socioeconómicos y políticos del país hicieron parte de las principales preocupaciones de los cineastas nacionales”. (Goldman, 1997, pág. 61)

De acuerdo con Rivera-Betancur “La década de 1990 fue determinante para la expansión cinematográfica de Hollywood en América Latina debido en buena parte a esta dramática disminución en el apoyo del Estado a las cinematografías (...) de la región” (Rivera-Betancur, 2019, pág. 29). Esto implicó la entrada de salas multiplex y el posicionamiento en el mercado nacional de empresas distribuidoras/exhibidoras provenientes de Estados Unidos.

En cuanto a la exhibición de películas, se puede decir que el público colombiano se acercó a las películas nacionales. “*La estrategia de caracol*” del director Sergio Cabrera fue de éxito rotundo y “ganó la competencia por el publico colombiano a “*Jurasik Park*”, alcanzando la cifra de 1600.000 espectadores.

En términos generales quiero detenerme en tres aspectos importantes. El primer aspecto se encuentra relacionado a que el cine en Colombia durante el siglo XX, no logró constituirse propiamente como una industria cultural fuerte y sólida desde la producción de películas nacionales. Incluso nunca pudo vivenciar los fenómenos de los *grandes estudios*, de *películas de géneros*, la *producción serializada*, ni tampoco la constitución de un *star system* en el que el público se reconociera e identificara. En cambio, con respecto a los eslabones de la distribución y exhibición, ocurre todo lo contrario, pues cimientan su carácter industrial y sostenibilidad en la exhibición de películas extranjeras, principalmente películas norteamericanas. Esta es una de las razones de la historia distancia existente entre el público/espectadores y las películas colombianas.

Un segundo aspecto a mencionar sería, como efecto del primer aspecto mencionado anteriormente y es la configuración de un espacio de corte mas individual e intelectual: el cine de autor en el que directores tienen un mayor juego y un terreno fértil, pues canaliza una necesidad de hacer cine priorizando la mirada propia sobre la realidad, a pesar de las debilidades técnicas propias del dispositivo audiovisual y de la falta de recursos. En este sentido, es posible ver desde los años cincuenta (50) y aprovechando el contexto internacional de las nuevas renovaciones en el cine -respecto a lo estético y a los formatos-, una apropiación de directores y productores independientes que le apuestan a hacer cine en Colombia desde una orbita individual y mas como una expresión artística que industrial. Por supuesto, resulta importante mencionar nuevamente, la relación de este tipo de cine con el espectador pues es aun mas débil y lejana; no pasa por los circuitos comerciales de distribución y exhibición, pero si por circuitos alternativos, donde en se tiene un publico especializado que es muy reducido.

Asimismo, y como tercer aspecto a mencionar es frente al marco contextual de Colombia (factores externos) incidieron en la configuración del cine como industria. La violencia e inestabilidad política, así como la falta de capital e inversión para solventar y hacerle frente a los cambios tecnológicos y técnicos por los que pasó el sistema de representación cinematográfico, se tradujo en atraso y baja competitividad frente a otras cinematografías como la norteamericana, la argentina o la mexicana.

“A lo largo de su corta historia, el cine colombiano no ha logrado ser rentable como industria (...) Todo este panorama ha obstaculizado su continuidad en la producción y en el empleo de realizadores y técnicos. En el inicio del siglo XX existieron algunas compañías que intentaron mantener un nivel constante de producción, pero las carencias de capitales de inversión unido a la fuerte competencia (y experiencia) extranjera terminaron por derrumbar a los más optimistas de ese entonces”¹⁵. (D’abbraccio Krentze, 2015, pág. 39)

¹⁵ D’abbraccio Krentze, Guillermo Alejandro. “LA INDUSTRIA DEL CINE EN COLOMBIA. Entre el optimismo ingenuo y el pesimismo crónico” Revista Luciérnaga. Facultad de Comunicación Audiovisual, Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid. Universidad Autónoma San Luis de Potosí. Año 7, edición 14. Mellin, Colombia. Pag. 39

CAPÍTULO III

Legislación del cine: regulaciones previas a la Ley 814 de 2003

Introducción

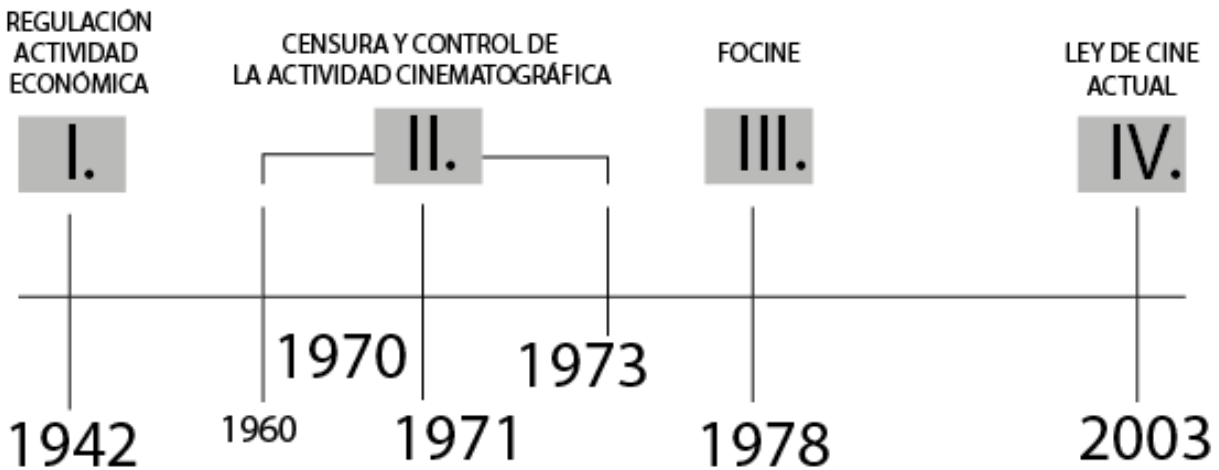
El presente capítulo se encuentra enfocado a un análisis historiográfico de la actividad estatal y sus regulaciones con respecto a la industria del cine. Así, se puede decir que, a lo largo de la historia del cine colombiano, se encuentran cuatro (4) grandes momentos de regulación del Estado relacionados con la actividad cinematográfica. El primer momento se ubica en 1942, donde el énfasis se encuentra en auxilios arancelarios a empresas cinematográficas.

Un segundo momento, se da en el marco de la Violencia de los años 50 y el Frente Nacional (1958 -1974) donde el énfasis se encuentra en una regulación cinematográfica para la censura y el control de la actividad cinematográfica donde se expiden normativa para la Clasificación de películas y el incentivo para la producción de películas publicitarias/documentales. Dentro de ésta misma etapa, se llega a 1971 con el Decreto 879, con un anexo posterior en 1973, donde se reglamenta la Ley 9 de 1942, y genera el primer referente de una regulación más clara frente a la cinematografía nacional. Al respecto, se puede encontrar definiciones conceptuales como Qué se entiende por película nacional o empresa nacional cinematográfica e introduce por primera vez, auxilios para la exhibición de películas colombianas.

El tercer momento, se encuentra en 1978 y termina en 1993. A este periodo se le llama la Era Focine, momento muy importante, pues por primera vez el Estado colombiano, bajo la dirección del Ministerio de Comunicaciones, dispone de un Fondo para incentivar la producción de películas colombianas, entre otro tipo de medidas.

El cuarto momento, (que será desarrollado en el capítulo cuarto) será en el 2003 a través de la Ley 814 de 2003 o Ley de Cine (que actualmente rige la actividad cinematográfica en Colombia) que será la regulación mas completa que al momento se ha tenido en Colombia.

Gráfico 1: Línea de tiempo legislación sobre cine



I. REGULACIÓN DE UNA ACTIVIDAD ECONOMICA

LEY 9 DE 1942

La primera, se ubica bajo el gobierno de López Pumarejo (1942 – 1945) en el que se expide el Decreto 9 de 1942. Dicho Decreto dicta una serie de medidas de fomento para la industria cinematográfica en un momento en que la Familia Acevedo y otras empresas cinematográficas se encontraban en pleno desarrollo del cine sonoro y donde los noticieros y cubrimientos políticos estaban en pleno auge.

No obstante, las medidas de este decreto no estaban dirigidas a fomentar la producción con recursos económicos, (subsidios, créditos), sino estaba dirigida a regular a las empresas cinematográficas nacionales con ánimo de hacerles exenciones en la importación de productos. La entidad reguladora de las empresas cinematográficas era el Ministerio de la Economía Nacional, la cual contemplaba no solo una serie de requisitos que hacían que una empresa cinematográfica fuera nacional, sino también acreedora de derechos de exención de aduana. Es decir, no bastaba con ser una empresa colombiana que cumpliera con los

requisitos establecidos por el decreto, sino que el Ministerio disponía cuales empresas cinematográficas, por su capacidad y demás condiciones, podían gozar de estos beneficios.

De acuerdo con el *artículo 2 del decreto 9 de 1942* se consideran empresas cinematográficas colombianas las que reúnan los siguientes requisitos:

- a) Queda no menos del ochenta por ciento (80%) del capital empleado en ellas sea exclusivamente colombiano;*
- b) Que el personal, tanto directivo como técnico y artístico que forme la empresa, sea colombiano en un ochenta y cinco por ciento (85%), por lo menos; y*
- c) Que el material que produzca este destino a presentar temas o argumentos únicamente nacionales.*

Como se puede ver, si relacionamos esto con la legislación actual, las disposiciones para que una empresa sea nacional se han flexibilizado, pues los topes máximos contemplados son inferiores.

II. VIOLENCIA Y FRENTE NACIONAL

Regulación del Estado para la censura. *La instrumentalización del cine*

El Frente Nacional es una figura institucional (1958 -1974) que se impone en Colombia como una manera “política” de superar la violencia bipartidista que se instauró desde 1948 tras la muerte del caudillo Liberal Jorge Eliecer Gaitán. Las elites del partido liberal y conservador acuerdan y deciden turnarse el poder durante 16 años, a través de la alternancia de la presidencia cada 4 años y el reparto de la burocracia estatal. De acuerdo con Gonzalo Sánchez, “Como es sabido, la Violencia había sembrado de muertos los campos de Colombia.

Pero, además, la Violencia había desestabilizado la propiedad en unas zonas, había paralizado la producción en otras y había trastornado los canales de comercialización en muchas, es decir, había alterado de diversas maneras el orden económico y social. La tarea, el reto del Frente Nacional, en tanto proyecto político de pacificación, era crear las condiciones para restablecerlo” (Sanchez, 1988, pág. 21). Pacificación, rehabilitación y reintegración resultaron ser las piedras angulares para orientar la acción e imagen del Estado. El cine no escapó a esto.

Es así como el cine se vuelve una herramienta para la cohesión e integración social. Lo que por supuesto implica no solo el apoyo hacia un tipo de cine que refuerce dicha imagen institucional, sino también la censura cuando versiones diferentes de la realidad social se expresaban a través del cine. De acuerdo con Isabel Cristina Restrepo, “al mismo tiempo que se estimuló la difusión y reforzó una imagen oficial que promocionaba la gestión gubernamental, a través de la censura se buscó que esta no se cuestionara”. (Restrepo Jaramillo, 2015). En este sentido se puede decir que los gobiernos del Frente Nacional se esforzaron no solo en controlar el cine como medio de disidencia simbólica, sino que durante este período el cine fue instrumentalizado para reproducir visiones dominantes de la realidad social. No obstante, “a veces la censura no era suficientemente efectiva, como en el caso del documental francés “La Colombie, guerrilleros de Rio Chiquito (Sergent y Muel, 1966) sobre las fuerzas armadas revolucionarias de Colombia que ganó el Primer Premio en el Festival Internacional de Evian de 1967. Las autoridades colombianas iniciaron una persecución contra las personas involucradas en la producción de la película y llevaron a algunas de ellas al exilio” (Rivera-Betancur, 2019, pág. 66).

Bajo este panorama y como expresión de esto, la censura cinematográfica se institucionaliza en 1955 bajo la figura de “Junta Nacional de Censura”. Posteriormente en la década del 1960 se hizo un cambio de nombre en la figura, pasando de Junta Nacional de Censura a Junta Nacional de Clasificación de Espectáculos Cinematográficos. A partir de 1970 se hace un cambio en la denominación de la figura, con el fin de diluir gramaticalmente el término censura: el Comité de Clasificación de Películas. El Comité de Clasificación funcionaba como censura pues el mismo tenía la potestad de admitir u objetar a una película, traduciéndose esto en que podía abstenerse de clasificar una película cuando la considerase

“manifiestamente inconveniente” y/o “prohibir películas que incitaran al delito o hicieran apología”.

En 1970, se expide el Código de Policía, bajo el Decreto Ley 1355 de 1970 que dispone en el Art. 151 “Ninguna película podrá pasarse por cinematógrafo, en sala o sitio abierto al público, sin autorización previa del Comité de Clasificación de Películas. Se eximía de esto a la exhibición de noticieros de películas que se exhiban en cine-clubes o en festivales de cine, siempre que los productores, distribuidores u organizadores las registraran en el Ministerio de Comunicaciones con un mes de anticipación por lo menos”.

Posteriormente el mismo año, se adiciona y modifican algunas disposiciones del Decreto 1355, a través del Decreto 2055 de 1970, en el que se establece que el Comité de Clasificación de Películas estará integrado por cinco miembros, que son elegidos por el Gobierno Nacional a excepción del representante eclesiástico: (i) Un experto en cine, (ii) un abogado, (iii) un psicólogo, (iv) un representante de la Asociación de Padres de Familia y (v) un representante de la Curia Arquidiócesana de Bogotá. El Comité de Clasificación de películas dependía del Ministerio de Comunicaciones y sus decisiones -la de aprobar una película para ser exhibida o no- tenía un término de 15 días so pena de quedar automáticamente clasificada de forma positiva. Las decisiones estaban regidas bajo el derecho administrativo:

“Las películas deberán ser clasificadas por el Comité dentro de los quince días siguientes, a su primera exhibición ante él. Si el Comité, vencido dicho término, no hubiere adoptado ninguna determinación, la película se considerará permitida para personas mayores de 12 años y autorizada su exhibición.

Contra las decisiones del Comité de clasificación procede el recurso de reposición, el cual deberá ser interpuesto dentro de los cinco días hábiles siguientes a la notificación. Si el Comité no resolviere la reposición en los diez días hábiles siguientes a la interposición del recurso, éste se entenderá negado y, tanto en este caso como en el

de resolución desfavorable del recurso, el interesado podrá apelar ante el Ministro de Comunicaciones, cuya decisión agota la vía gubernativa”¹⁶.

Lo anterior, sin dejar de lado las implicaciones que tuvo el Decreto 129 de 1976 (enmarcado dentro la Ley 9 de 1942) en el que se dispusieron formas de filtrar/censurar películas colombianas en la exhibición bajo una nueva reestructuración del Ministerio de Comunicaciones. Este decreto, otorgaba facultades de aprobación o rechazo frente a qué cortometrajes podían exhibirse y beneficiarse del sobreprecio

(Art. 23) “La Junta de Calidad Cinematográfica tendrá como funciones las de conceptuar sobre la calidad de las producciones cinematográficas nacionales y aprobar o desaprobar cortometrajes documentales o argumentales producidos en el país, para efectos de que el Ministerio de Comunicaciones otorgue estímulos económicos para los cortometrajes aprobados.

Parágrafo. Los cortometrajes aprobados serán catalogados en las categorías que para las mismas establezca el Ministerio de Comunicaciones, de acuerdo con sus características y calidad.

Lo anterior tenía un marco legal previo, el Decreto 1355 de 1970 (Código de Policía), expedido en virtud de las facultades extraordinarias conferidas al Presidente Carlos Lleras Restrepo, por la Ley 16 de 1968, en el marco del Frente Nacional. Este decreto prescindió de la antigua figura "Junta de Censura" y creó un "Comité de Clasificación de Películas", posteriormente Juntas de Calidad. Posteriormente el Decreto 1993 de 1970 (Art. 1), adscribió al Comité dentro de los estamentos del Ministerio de Comunicaciones. “Se entiende pues por "clasificadores" todas aquellas personas que integran el Comité de Clasificación de películas y cuyo primer objetivo es el de admitir, clasificar y objetar cualquier película previamente a su exhibición”. (Buitrago López, 1989, pág. 10)

¹⁶ Decreto 2055 DE 1970 (octubre 29). Art 7

Si bien, en principio, el criterio aplicaba al nivel formal en cuestiones técnicas o artísticas, resulta importante destacar que bajo el artículo 5 de la Resolución 0068 de 1978, se amplió a criterios de contenido, en donde se determinaba qué obras —menoscaban las instituciones o los valores nacionales- (FPFC, 2017, pág. 64). Lo anterior posibilitó formas de hacer efectivas la censura oficial sobre producciones cuyo contenido en muchos casos era crítico con la situación y el contexto colombiano.

PRIMERAS REGULACIONES PROPIAS DE LA INDUSTRIA DEL CINE

Conceptos y Auxilios para la exhibición de películas colombianas

“Solo treinta años después de promulgar la Ley 9 de 1942, el gobierno colombiano comienza a desarrollarla a partir de varias normas, que finalmente, se constituirían en la legislación que significó el apoyo a la industria del cine nacional. El Decreto 879 de 1971 y la Resolución 315 de 1971 pusieron en marcha una serie de incentivos, entre los cuales se encontraba la cuota de pantalla y el cobro de un sobreprecio para cortometrajes que representaron -para ese entonces- un verdadero impulso a una cinematografía que en pocos años empezaría a dar resultados inéditos en la historia del país”. (Osorio, 2018)

II. A. DECRETO 879 DE 1971

El Decreto se expide bajo el gobierno de Misael Pastrana Borrero en aras de regular la ley 9 de 1942, una ley que, si bien había dado un marco, no tenía reglamentación y su aplicabilidad se había dificultado tras estallar el Bogotazo y la Violencia en la década de 1950. En este sentido, fue un grupo de profesionales que trabajaba en el Instituto Colombiano de Desarrollo

Social (ICODES) quienes presionaron para reglamentar dicha ley y fomentar la producción de cine. Esta iniciativa, nacida de quienes proponían cambios sociales –y no animada por los afanes industriales y comerciales– obtuvo respuesta del gobierno de Misael Pastrana (FPFC, 2017, pág. 73). Asimismo, es importante tener en cuenta, la presencia /participación de películas nacionales en el escenario internacional a través de los festivales, lo que ponía al Estado Colombiano en la necesidad de regular el cine colombiano como una ventana de identidad nacional para el mundo.

En el Decreto se establecen especificidades técnicas y burocráticas, como el registro especial que deben tener las empresas cinematográficas colombianas para ser reconocidas ante la Superintendencia de Industria y Comercio y el cumplimiento con el derecho de sociedades respecto a la constitución de empresas, tiempos de renovación y representación legal.

Por otro lado, contempla especificaciones conceptuales de figuras como empresa cinematográfica o la definición de película nacional. Lo anterior sin dejar de lado la introducción de nuevas figuras y medidas de fomento, pues por primera vez se habla de “cuota de pantalla”, medida para promover la exhibición de cine nacional, de la constitución de fondos para acceder a créditos y exenciones de gravámenes para exhibidores y productores.

A. Especificaciones conceptuales y caracterizaciones

1. Respecto a las empresas cinematográficas colombianas

Respecto a empresa cinematográfica mantiene el mismo lineamiento frente a los requisitos constituyentes de una empresa colombiana en el rubro del cine contemplado en el artículo 2 de la Ley 9 de 1942, aclarando esta vez en su artículo 3 que se entiende por temas o asuntos nacionales: “el expresado mediante el empleo de materiales que recojan el paisaje, el medio ambiente, los caracteres humanos, históricos y folclóricos o que en alguna forma se relacionen con modalidades características de la nacionalidad; como también los

documentales geográficos y artísticos”¹⁷. Estos dos últimos requisitos hacen ver que el cine nacional de ficción no era el objeto principal de este decreto.

Asimismo que para que una empresa cinematográfica colombiana pueda ser reconocida como tal por parte de la Superintendencia de Industria y Comercio, no solo debe cumplir con los requerimientos legales, sino con un compromiso por parte de las empresas de: (i) Producir y permitir exhibir anualmente en el teatro o teatros nacionales que determine la Superintendencia, o en televisión, una cantidad mínima de trescientos (300) metros de película que contenga noticieros educativos, científicos, industriales y turísticos de promoción nacional (ii) Producir con una película de 35 mm, sonora y parlante en su totalidad. Será el cumplimiento de estos requisitos, los que posibilitarán que las empresas colombianas sean acreedoras de exención de impuestos conforme a lo que se contemplo en la ley 9 de 1942.

2. Definición de Película Colombiana

Se define en términos formales, “la realizada dentro o fuera del país, por personas naturales o jurídicas cinematográficas colombianas y las realizadas por el sistema de coproducción entre empresas cinematográficas colombianas y extranjeras siempre que por lo menos el cincuenta y uno por ciento (51%) del capital suscrito sea colombiano y se emplee en su realización al menos el sesenta por ciento (60%) del personal técnico y artístico nacional.

B. Introducción de nuevas medidas de fomento

Cuota de pantalla

Por primera vez se habla de cuota de pantalla en la legislación colombiana del cine. El estado colombiano la definió como la proporción en metraje y número de cine nacional que debe exhibirse en el territorio colombiano con respecto al cine extranjero. En este caso el decreto dispone para las películas nacionales un tres por ciento (3%) del número de películas

¹⁷ Decreto 879 de 1971, art. 3 Parágrafo 1.

extranjeras que se importen y se exhiban durante un año en el país. Esta medida de cuota de pantalla, se acompaña de la disposición de prohibir la proyección de —cuñas o documentales publicitarios extranjeros‖ (Decreto 879, 1971, art. 12) en las salas de cine, favoreciendo así la producción local de este tipo de piezas.

Fondo para préstamos

Por primera vez en la historia de la legislación cinematográfica de Colombia se contempla un fondo de inversiones para la concesión de préstamos favorables (acceso a créditos) a largo plazo para la producción de películas nacionales. Este fondo estaría conformado por el Instituto de Fomento Industrial -IFI- y la Corporación Financiera Popular.

Exención de impuestos

Se contempla además de la exención de impuestos a empresas cinematográficas que importen material para la producción de películas (regulada previamente por la ley 9 de 1942), la exención de impuestos correspondientes a espectáculos públicos, a las películas nacionales (descuento del 100%) y cortometrajes (descuento del 25%) que se exhiban en salas de cine, es decir a los productores de las películas y cortometrajes.

EL SOBREPRECIO:

Resolución 315 de 1972 y otros

Un año después, en 1972, se produce una nueva regulación, la Resolución 315 de la Superintendencia Nacional de Precios que establecía un sobreprecio a la entrada de cine de filmes nacionales. Lo anterior contemplaba dos casos, por un lado, que la función principal fuera un largometraje colombiano de más de 80 minutos y por otro lado un cortometraje nacional -narrativa de ficción o documental- de más de siete minutos como antesala de una película extranjera— para incentivar la producción, distribución y exhibición de filmes nacionales colombianos.

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

De acuerdo con Ángel Rodríguez, “el objetivo era lograr una producción nacional industrial o, dicho en las palabras exactas, que venían de los impulsores: hacer posible —la fábrica nacional de películas- (Zuluaga P. I., 2013, pág. 79). Parecía que finalmente se había comprendido que sin la intervención del Estado, el cine colombiano nunca sería una industria”. (Ángel Rodríguez, 2019, pág. 105)

“Por primera vez incentivó la inversión de capitales en la producción de cine, haciendo posible un rendimiento atractivo para la reinversión. El cortometraje, según la lógica de esta resolución, serviría para sentar las bases de una infraestructura económica y para formar personal técnico y artístico que más adelante se emplearía en la realización de largometrajes y en la consolidación de una industria cinematográfica (Zuluaga, ¡Acción! Cine en Colombia, 2013, pág. 79).

Y es precisamente en esta resolución, donde se contempla al cortometraje como una posibilidad de hacer escuela para la producción de largometrajes. En este sentido, la resolución contempló un máximo de veces en la que un realizador podía presentarse para este auxilio (que se desarrolla claramente en la resolución 073 de 1974). De acuerdo con la normativa se contempla un máximo de 7 cortometrajes argumentales o documentales, teniendo como horizonte que la octava presentación, sería bajo el formato de un largometraje.

“Toda persona natural o jurídica que haya recibido el beneficio del precio especial por siete (7) documentales o cortometrajes argumentales, deberá producir una

película de largometraje nacional para poder obtener la autorización de un nuevo precio especial"¹⁸.

De acuerdo con Higueta González, “La Ley de sobreprecio le dio a la cinematografía nacional la oportunidad de experimentar, de practicar con el lenguaje audiovisual, de llegar a un público antes inaccesible”¹⁹. (Higueta González, 2013)

Bajo este auxilio, se dio un verdadero *boom* en el cine colombiano. “Las inéditas cifras –164 empresas productoras y 171 directores registrados, además de los 856 cortometrajes filmados– muestran una activación de la industria que también se refleja en la participación de la empresa privada, la profesionalización de nuevos directores, el afianzamiento de otros y la importante consolidación de gremios y sindicatos de trabajadores del cine” (Ángel Rodríguez, 2019, pág. 118). En cuanto al documental se produjeron por lo menos “439 películas, fruto de 134 realizadores distintos. Para 14 documentales no fue posible identificar el director. De los 134 documentalistas, 63 (47%) solo realizaron de a una película; 24 (18%), de a dos, y 12 (9%), de a tres”²⁰ (Higueta González, 2013). Es importante destacar que en el marco de esta medida del sobreprecio, salieron exhibidos cortos de directores que en las siguientes décadas estarían presentes en la vida cinematográfica del país: Carlos Mayolo y Luis Ospina, Luis Alfredo Sánchez, de Fernando Laverde, Ciro Durán y Mario Mitrotti, Jorge Pinto, Roberto Triana, Camila Loboguerrero y Lisandro Duque.

No obstante, la medida que un principio se pensó para el fomento de la industria cinematográfica colombiana y para el desarrollo de nuevos directores, se ameneró pues muchas productoras eran contratadas por las salas exhibidoras, haciendo un negocio que burlaba el espíritu de la resolución. De acuerdo con Alzate, los controles estatales de calidad terminan fundidos con el clientelismo y la pauperización estética e ideológica de los trabajos realizados” (Alzate, 2012, pág. 108).

¹⁸ La Resolución 073 de 1974

¹⁹ Higueta González, Ana María “El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978”. Hist. Soc., Número 25, p. 107-135, 2013 Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/41918/47825>

²⁰ Higueta González, Ana María “El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978”. Hist. Soc., Número 25, p. 107-135, 2013 Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/41918/47825>

“A pesar de la buena intención de las medidas, ninguna funcionó porque los exhibidores encontraron la forma de evadir el espíritu de la ley al proyectar cortometrajes de dudosa calidad, algunos de los que fueron inclusive realizados o encargados por ellos mismos” (Rivera-Betancur, 2019, pág. 70).

Lo anterior sin dejar de lado, la ausencia de una política que promoviera la formación y desarrollo técnico con estándares de calidad ante la ausencia de escuelas de cine en Colombia en aras de que se soportara la producción de películas.

“Para algunos ésta [el sobreprecio] fue la ocasión de experimentar, de practicar un lenguaje y de llegar a un público hasta entonces inaccesible; pero para una gran mayoría (entre ellos el monopolio nacional de exhibición), la nueva ley se convirtió en una inesperada fuente de ingresos. La producción de cortometrajes 'de cuota' de ínfima calidad fue enorme y la Junta de Calidad establecida para aprobar su exhibición se demostró incapaz de oponerse a las presiones de todo tipo. La palabra 'película colombiana' se convirtió en maldición para millones de espectadores obligados a la fuerza a ver las cosas más ineptas y carentes de interés (Zuluaga P. I., 2013, pág. 80)

ERA FOCINE

El Decreto 2288 de 1977, autorizó la creación de un Fondo Cinematográfico para Fomentar la industria cinematográfica en Colombia, el cual se constituirá con las partidas que para tal fin destinara el Gobierno, incluyendo el valor del sobreprecio. Al respecto, se establece lo siguiente:

“Art. 4: Autorízase la creación de un fondo especial destinado exclusivamente a financiar la industria cinematográfica nacional. Dicho fondo funcionará en la Corporación Financiera Popular.

Art 5: Al fondo de que trata el artículo anterior ingresarán las partidas destinadas por el Gobierno Nacional y por la Corporación Financiera Popular al fomento del cine

nacional, y el valor de los sobrepagos que para ese efecto fije el Ministerio de Comunicaciones”²¹.

En este sentido, bajo la dirección del Ministerio de Comunicaciones, la Corporación Financiera Popular (CFP) tenía como rol la expedición de un reglamento especial que regulara las condiciones y modalidades de préstamos para las producciones cinematográficas²², y la recepción de solicitudes para financiar producciones cinematográficas colombianas, previo concepto favorable del Ministerio de comunicaciones respecto a las calidades de la producción (Art. 6), siendo el mismo Ministerio el encargado de poner las reglas del juego en cuanto a trámites, requisitos y documentos que se deberán poner a disposición por parte de las producciones para que se establezca un concepto previo y así ser acreedor del crédito. (Art. 8) No obstante, en 1978 ocurren varios cambios y la Corporación Financiera Popular deja de administrar este Fondo.

De acuerdo con Elker Buitrago López “Al iniciarse el primer semestre de 1978, ya el monto del Fondo ascendía a una cifra cercana a los 70 millones de pesos, lo que ameritaba la creación de una sociedad, con las características de Empresa Industrial y Comercial del Estado”. En este sentido, se expide el Decreto 1244 de 1978 que permite tener mayor claridad sobre los objetivos del Fondo, funciones y especialmente en dejar claro un ente responsable de la ejecución de políticas públicas para el fomento de la industria cinematográfica. El Decreto autoriza al Instituto Nacional de Radio y Televisión -Inravisión-, a la Corporación Financiera Popular y a la Compañía de Informaciones Audiovisuales, para participar en la constitución de una sociedad entre entidades públicas, es decir para constituir una sociedad de 2 grado o indirecta, respondía como una sociedad limitada, - hasta el monto de sus respectivos aportes-. La misma estaba compuesta por una Junta Directiva, a saber:

- a. Ministro de Comunicaciones o su delegado que la preside
- b. Director General de Inravisión o su delegado
- c. Gerente de la Compañía de Informaciones Audiovisuales o su delegado

²¹ Art 4 y 5 del Decreto 2288 de 1977. Presidencia de Colombia.

²² Art. 7º.— La Corporación Financiera Popular expedir á un reglamento especial sobre tasas de interés, plazos, garantías, y en general, sobre las demás condiciones y modalidades de los préstamos con cargo al fondo de que tratan los artículos anteriores. Decreto 2288 de 1977. Presidencia de Colombia.

- d. Gerente de la Corporación Financiera Popular o su delegado
- e. Director de Colcultura o su delegado
- f. Los miembros designados por el Presidente de la República de ternas presentadas por la agremiación de productores cinematográficos legalmente reconocida.

Focine tenía a su cargo (i) la ejecución de las políticas sobre la industria cinematográfica (ii) El recaudo administrativo e inversión de los recursos destinados al Fondo de Fomento cinematográfico (iii) La financiación a empresas cinematográficas colombianas para la adquisición de materiales y equipos y para la realización de producciones de largometraje (iv) La participación o asociación en el campo financiero con empresas cinematográficas nacionales para la producción de largometrajes colombianos (v) El control y vigilancia del tiempo de presentación de las producciones cinematográficas de cortometrajes en las salas de exhibición.

Se puede decir entonces, que la compañía de fomento cinematográfico (Focine) “es el primer intento serio de apoyar la incipiente industria nacional. Desde su surgimiento hasta su cierre en 1993, apoyo la producción de 45 largometrajes de ficción, 84 medimetrajes y 64 documentales” (Rivera-Betancur, 2019, pág. 69). Un intento estatal que, por primera vez, dispone de dinero para incentivar la producción de películas. Ahora bien, resulta importante destacar que esta modalidad de apoyo se hacía bajo la modalidad de crédito, factor que trajo dificultades pues al final era la productora o el director quien debía reponer el dinero, así no lograra recaudar lo necesario para saldar su deuda.

La primera fórmula ensayada se llevó a cabo entre 1978 y 1981 bajo la administración de Isadora de Norden: los créditos de fomento. Hubo pocas solicitudes de crédito en ese momento, porque solo se otorgaba a quien los respaldase con propiedades u otras garantías. “El hecho de que los dineros otorgados por Focine fueran entregados en la modalidad de prestamos para los proyectos, no permitió tampoco el desarrollo de la industria, pues las películas rara vez daban alguna ganancia y casi siempre la inversión de los productores superaba la taquilla” (Rivera-Betancur, 2019, pág. 72). Asimismo, las garantías de los préstamos, usualmente eran las hipotecas de las casas de los realizadores de cine,

ocasionando en muchos casos la quiebra de éstos y la pérdida de sus inmuebles. Quien hiciera una película en estas condiciones, si sobrevivía.

“Nadie calculó la situación del mercado, que entonces era bien reducido: dominio de las producciones mexicanas y estadounidenses, precio mínimo de la boleta y controlado por el Gobierno (sesenta pesos), y altos costos de aduana a la hora de entrar los materiales necesarios para hacer cine. Salvo Gustavo Nieto Roa, realizador de Colombia connection y El taxista millonario, nadie pudo pagar sus deudas”²³.

En el año 1984, con la llegada de María Emma Mejía como directora de FOCINE, se trabaja un nuevo modelo de crédito para los productores: los créditos especiales. “Las producciones no eran hipotecadas por el Instituto, y los realizadores tenían acceso a fondos de una manera más flexible. En este periodo, FOCINE se convirtió en empresa productora, permitiendo el impulso de nuevas producciones nacionales” (Guterman Wancjer, 2017). El fomento al cine se canalizó de esta manera por dos vías solamente: créditos y producción directa, por parte de la Compañía. “Entrados los ochenta una nueva opción se brindó a los productores: los créditos especiales. La diferencia con los anteriores, es que los realizadores aquí no tendrían que entregar hipotecas y garantías, sino firmar pagarés concedidos de acuerdo con su hoja de vida”²⁴.

Obstáculos y problemas

No obstante, en el otorgamiento de incentivos no existían parámetros lo suficientemente claros, y los montos máximos no estaban delimitados, los préstamos variaban de acuerdo a cada película y por supuesto, cuando Focine hacía sus veces de productor, los montos podían ascender y ser diferentes en cada película. Lo anterior sin una estrategia clara de distribución y exhibición que realmente lograra cerrar el circuito y llegar a la recuperación del dinero.

“En esta etapa, el cine recibió un impulso en su producción, pero no se puso atención a la distribución, las estrategias para exhibición y comercialización nunca fueron lo

²³ Focine, la toma final. Nota de prensa. El Tiempo. Colombia. 17 de enero 1993
Disponibile en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16866>

²⁴ Focine, la toma final. Nota de prensa. El Tiempo. Colombia. 17 de enero 1993
Disponibile en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16866>

suficientemente agresivas como para lograr tener en cartelera las películas. Estas entraron demasiado tarde a los teatros. Incluso después de que habían sido exhibidas en cineclubes”²⁵.

Desde 1986 Focine presentó problemas económicos, lo que impactó negativamente en la producción, al bajar el nivel de otorgamiento de créditos. A lo anterior, se suma las malas jugadas que los exhibidores le realizaron a Focine, al no pagar sus deudas e impuestos, pero exigiendo a su vez el incentivo del sobreprecio. Todos estos factores, llevaron a que en 1992 a través de la Resolución 2125, se declara la quiebra y liquidación de la Corporación y con ello, el abandono a la industria cinematográfica colombiana, quedando por una década - durante los noventa- huérfana de todo apoyo y situada a los esfuerzos personales de los realizadores.

A modo de conclusión puede decirse que el cine en Colombia, -a pesar de sus numerosos intentos a través de la historia del siglo XX, no logró consolidarse como una sólida industria cultural. Se podría afirmar que tuvo mucha incidencia, la falta de apoyo financiero y de políticas públicas por parte del Estado para incentivarlo y fortalecerlo. Lo anterior, concuerda con lo dicho por Octavio Getino, “ninguna cinematografía nacional podría existir o subsistir en los países latinoamericanos – así como en otras regiones del mundo- si se careciera de políticas de fomento y de regulación estatal del sector” (Getino, 2012, pág. 19).

“A pesar de que la primera película colombiana de largometraje fue estrenada hace más de 90 años, el cine colombiano aún no logra consolidarse como industria. Las distintas legislaciones que ha tenido la cultura, y el cine puntualmente, sumadas al intermitente apoyo de la empresa privada y el público nacional no han permitido que Colombia despegue como líder regional y que hacer una película deje de ser para sus productores una gran proeza económica”²⁶. (Rivera-Betancur J. , 2014, pág. 127)

Retomemos. Desde 1987, año en el que tiene presencia el dispositivo del cine en Colombia, a 1942, año en el que se hace la primera regulación relacionada a la industria del cine, se

²⁵ Focine, la toma final. Nota de prensa. El Tiempo. Colombia. 17 de enero 1993

Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16866>

²⁶ Rivera Betancur ¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia. Anagramas, Vol. 13. Medellín, 2014. Pag. 127

puede en efecto, constatar que han pasado 55 años de abandono estatal. Una señal muy contundente que permite esbozar el papel tímido y mesurado del Estado con respecto al cine.

Resulta importante aclarar que la regulación del estado colombiano a través de legislación y políticas publicas, es posible encontrarla de forma mas clara desde los años 70, pues previo a esto, son otros intereses los que determinan estas regulaciones. En los años cuarenta, la necesidad de regulación fue del orden económico; poder identificar que tipo de empresas eran cinematográficas para así eximir las de impuestos. Es un pequeño auxilio que no esta pensado a incentivar y/o fortalecer a toda una industria, sino solo a un eslabón de toda la cadena industrial: la exhibición. Dato no menor, que nos presenta el status quo de la industria del cine en Colombia.

Posteriormente, desde los años cincuenta a setenta, se encuentran regulaciones de corte político, relacionada a tener el control sobre el tipo de películas se producen y se exhiben. (censura). En este periodo se hace una regulación explicita sobre la producción, pero de forma negativa, al no estimular ni contemplar formas para su desarrollo y fortalecimiento, sino para administrar un tipo de versión de la realidad representada a través del cine.

Es precisamente en la década del 70 donde se puede identificar la primera medida para incentivar a la producción de películas nacionales, desde una preocupación de ¿Cómo incentivar la industria del cine en Colombia? Los primeros intentos se hicieron a través del sobreprecio y posteriormente será a través de la creación de Focine en 1978, que impactó notablemente en la producción de películas de un corte mas autoral como será el documental y la exploración de géneros ficcionales, que intentan desde la apropiación local torcer los géneros convencionales. No obstante, esta ley presenta obstáculos y dificultades, pues los auxilios en forma de crédito ahogan a los productores, y la burla de los exhibidores respecto al pago de las cuotas del sobreprecio hace - entre otros factores que se analizaron en este capítulo- que en 1993 Focine se liquide y exista un vacío de regulación estatal e incentivos al cine en toda la década de los 90.

Lo anterior arroja, por un lado, las dificultades del Estado Colombiano de regular y establecer medidas que se correspondan de forma efectiva con los verdaderos problemas que presenta la industria del cine Colombia. Por otro lado, en la falta de claridad respecto a las situaciones que se quiere transformar, si es que en algún momento quiso transformar, pues para apoyar el cine colombiano hace falta mucho mas que apoyar el eslabón de la producción de películas, pasa por acercar y facilitar la distribución exhibición para que trabajen en sintonía.

Capítulo 4
LEY DE CINE 814 de 2003 –
hacia una política publica de cine en Colombia

Introducción

La ley de cine o Ley 814 de 2003 fue el resultado de la convergencia de nuevas figuras institucionales y de gestión que surgieron por Ley en 1997, como lo fue la creación del Ministerio de Cultura (Ley 397 de 1997), cuya dependencia, la Dirección de Cinematografía, en cumplimiento de su misión y objetivos, fomentó e impulsó distintos debates con los diversos sectores de la industria cultural del cine para la construcción y promulgación de una ley que permitiera la realización de películas, y el desarrollo industria nacional.

Con la aprobación de la ley, se instala la existencia de un nuevo fondo, el Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC), que contiene los dineros recaudados por los aportes realizados por productores, exhibidores y distribuidores, -modalidad de recaudación que se mantuvo con respecto al Fondo de Focine-, con la gran diferencia de que la administración del Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC) la hace Proimágenes, una empresa mixta, sin ánimo de lucro, que se encarga de recaudar y otorgar los estímulos anualmente para la financiación de alguna parte del proceso de producción, exhibición o distribución de películas, bajo los lineamientos del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC), que depende a su vez, de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura.

El presente capítulo desglosa la ley de cine en sus tres estrategias mas importantes: 1) un fondo para el desarrollo cinematográfico 2) mecenazgo 3) títulos de valores. Lo anterior con el fin de comprender el marco sobre el que se sitúa la Ley 814 de 2003. No sin antes, desarrollar las regulaciones y marcos que incidieron en la creación directa de esta ley como son la Constitución de 1991 y la ley 397 de 1997 (Ley de Cultura) y que otorgaron un marco institucional para soportar la ley 814 de 2003.

Constitución de 1991

Con la Constitución de 1991, se abre paso a nuevas transformaciones y potencialidades para el sector cultural (que posteriormente incidirán en la creación de la Ley de la Cultura y la Ley de Cine)

“El elemento para la nueva perspectiva ha sido la concepción de país cristalizada con la Constitución de 1991 que afirma que Colombia es una republica pluralista que reconoce la diversidad étnica y cultural y da especial protección a la cultura como derecho fundamental y factor de desarrollo”. (Ministerio de Cultura, 2010, pág. 496)

La consolidación de nuevos paradigmas donde se reconoce la diversidad cultural como elemento fundamental para la construcción de nación e identidad y, la cultura como elemento revitalizador de la economía dio un marco de acción favorable para la construcción de políticas públicas que se piensan la cultura y para el caso que nos atañe, para el cine a largo plazo. Asimismo, pone en el mapa al Estado como responsable de promover y fomentar el acceso a la cultura, su enseñanza y su desarrollo como piedra angular de la identidad y la memoria, pues “la cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad”²⁷.

Al respecto el Ministerio de Cultura ha dicho:

“Por mucho tiempo la presencia del cine colombiano en las pantallas del país ha sido marginal. Esto fue así a través de casi todo el siglo pasado, pero ahora nuevos paradigmas políticos y culturales han cambiado la perspectiva y, por mas de una década, el cine ha sido objeto de políticas de Estado a largo plazo” (Ministerio de Cultura, 2010).

Y es precisamente bajo este panorama donde las industrias culturales, en este caso el cine, tienen tierra fértil, pues “son apreciadas ahora como lo que ha sido desde un inicio: un espacio

²⁷ Artículo 70 de la Constitución de 1991.

para la construcción de memoria común y un vehículo para la expresión y representación de la diversidad” (D’abbraccio Krentze, 2015, pág. 495).

En el 2001, la Unesco, hizo de las industrias culturales parte fundamental de la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural, dejando en evidencia que a nivel mundial existen grandes asimetrías en los intercambios entre norte y sur, específicamente entre los países desarrollados y los países en desarrollo.

“Reforzar las capacidades de creación y difusión a escala mundial. Ante los desequilibrios que se producen actualmente en los flujos e intercambios de bienes culturales a escala mundial, es necesario reforzar la cooperación y la solidaridad internacionales para que todos los países, especialmente los países en desarrollo y los países en transición, puedan crear industrias culturales viables y competitivas en los planos nacional e internacional”. (UNESCO, 2001)

Esto permite por un lado, contemplar la permanente e histórica tensión entre el cine nacional y cine extranjero, especialmente el papel y lugar que en Colombia ha tenido el cine de Hollywood – “cuyo dominio del público es cuasi monopolístico”²⁸ (D’abbraccio Krentze, 2015)- y, por otro lado, la necesidad de generar políticas públicas que permitan un desarrollo de las industrias culturales del cine que sea propio donde exista y se produzca contenido simbólico que se sustente en las representaciones culturales propias de nuestro país. (hecho cultural).

El *artículo 11* de la Declaración de la Unesco, también dispone: “Establecer relaciones de asociación entre el sector público, el sector privado y la sociedad civil. Las fuerzas del mercado no pueden por sí solas, garantizar la preservación y promoción de la diversidad cultural, condición de un desarrollo humano sostenible. Desde este punto de vista conviene fortalecer la función primordial de las políticas públicas en colaboración con el sector privado y la sociedad civil” (UNESCO, 2001).

²⁸ *Ibíd.*, pág. 496

En este orden de ideas, se define que corresponde a los Estados a través de las políticas culturales, “establecer los fundamentos para la producción de bienes y servicios culturales mediante industrias sostenibles”²⁹ (Ministerio de Cultura, 2010, pág. 497), pues son las políticas culturales las que garantizan la libre circulación de ideas y las obras, en tanto crean las condiciones propicias para la producción y difusión de bienes y servicios culturales diversificados. Lo anterior, gracias a industrias culturales que dispongan de medios para desarrollarse en los planos local y mundial.

De acuerdo al Ministerio de Cultura, lo anterior es un “reconocimiento de que las 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, 2010, pág. 497). ¿Será esta afirmación del Ministerio de Cultura, el fundamento de la Ley 814 de 2003?

LEY 397 DE 1997 – Antecedente próximo que incide en la promulgación de la ley de cine

La ley 397 de 1997 se desarrolló hacia tres grandes aspectos: 1) estableció conceptos y definiciones que fueron posteriormente retomados por ley del cine (Ley 814 de 2003) 2) Institucionalidad a cargo: Ministerio de Cultura 3) Proimágenes.

1) Conceptos y definiciones

Por otro lado, resulta importante destacar en el marco de la Ley 397 de 1997, el establecimiento de criterios conceptuales en el que se define *película nacional*, *empresas cinematográficas colombianas* y *coproducción*, estableciendo algunas distancias y encuentros con la Ley 9 de 1942.

1. Empresas cinematográficas colombianas:

²⁹ Ministerio de Cultura, 2010. Pág. 497

De acuerdo con el artículo 42 de la Ley 397 de 1997, son empresas cinematográficas colombianas aquellas cuyo capital suscrito y pagado nacional sea superior al cincuenta y uno por ciento (51%) y cuyo objeto, sea la narración hecha con imágenes y sonidos, impresa por medio de procesos ópticos sobre un soporte de celulosa, de impresión electrónica y otros que se inventen en el futuro con el mismo fin.

2. Película nacional colombiana:

De acuerdo con el artículo 43 de la ley 397 de 1997, se entiende por producción cinematográfica colombiana de largometraje, la que reúna los siguientes requisitos:

1. Que el capital colombiano invertido no sea inferior al 51%.
2. Que su personal técnico sea del 51% mínimo y el artístico no sea inferior al 70%.
3. Que su duración en pantalla sea de 70 minutos o más y para televisión 52 minutos o más.

PAR. 1o—De la totalidad de los recursos destinados al fomento de la producción cinematográfica, por lo menos el 50% deberá ser destinado a producciones cinematográficas colombianas, y el resto para los proyectos de coproducciones.

3. Coproducción cinematográfica colombiana:

Se entiende por coproducción cinematográfica colombiana de largometraje la que reúna los siguientes requisitos:

1. Que sea producida conjuntamente por empresas cinematográficas colombianas y extranjeras.
2. Que la participación económica nacional no sea inferior al veinte por ciento (20%).
3. Que la participación artística colombiana que intervenga en ella sea equivalente al menos al 70% de la participación económica nacional y compruebe su trayectoria o competencia en el sector cinematográfico.

2) Sobre el Ministerio de Cultura

El Ministerio de Cultura de Colombia se creó bajo la Ley 397 de 1997 durante el gobierno de Ernesto Samper (1994-1998), reafirmando los lineamientos de la nueva Constitución que entró en vigencia en 1991, donde entre otras cosas se trataba de garantizar la materialización de los derechos consagrados en los artículos 70, 71, y 72 de la Carta Política, dándole un lugar institucional, con autonomía y asignaciones presupuestarias más importantes.

En este orden de ideas, resulta ser el Estado, el responsable impulsar y estimular los procesos, proyectos y actividades culturales en un marco de reconocimiento y respeto por la diversidad y variedad cultural de la nación colombiana³⁰, teniendo como eje el “objetivo primordial de la política estatal como es la preservación del patrimonio cultural de la Nación y el apoyo y estímulo a las personas, comunidades e instituciones que desarrollen o promuevan las expresiones artísticas y culturales en los ámbitos locales, regionales y nacional”³¹ dentro de las cuales se encuentra el cine.

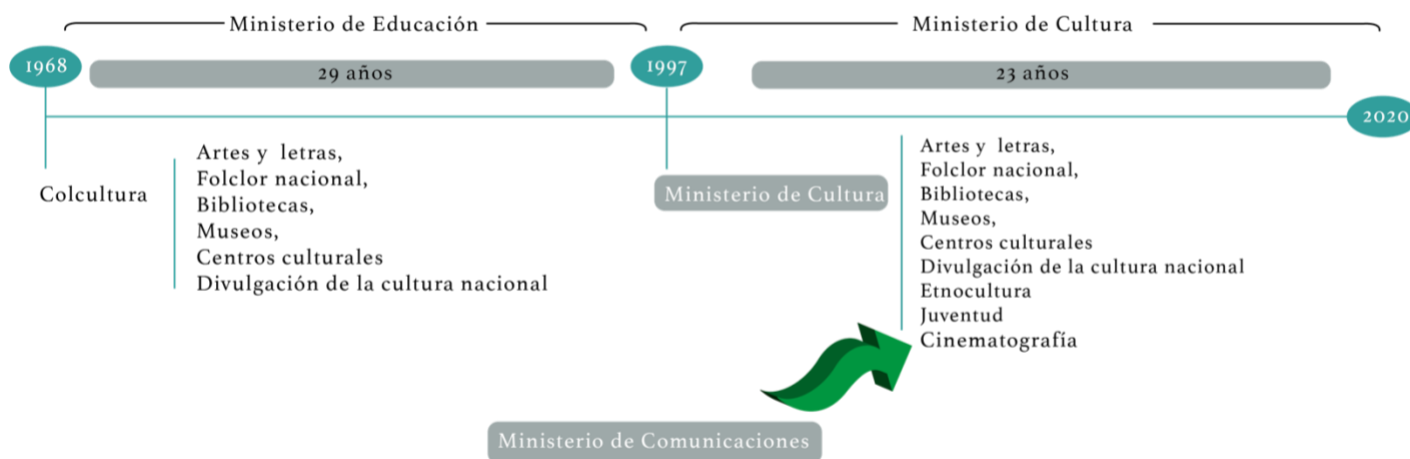
Con la creación del Ministerio de Cultura, se liquida Colcultura (Decreto 3.154. Diciembre 26 de 1968), institución existente desde 1968 que dependía del Ministerio de Educación y que tenía como objeto «el fomento de las artes y las letras, el cultivo del folclor nacional, el estímulo de bibliotecas, museos y centros culturales y la divulgación de la cultura nacional».

Ahora bien, resulta importante destacar que el sector de la industria del cine, no se encontraba regulado por Colcultura, sino por el Ministerio de Comunicaciones y es precisamente esto, uno de los grandes cambios que trajo la *Ley 397 de 1997*, pues se le da al Ministerio de Cultura la función de regular al sector cinematográfico a través de la Dirección de Cinematografía. En este sentido, a las funciones que antes manejaba Colcultura, se sumaron las de cinematografía, etnocultura y juventud. (*ver grafico 2*)

³⁰ Art. 1, inciso 4 Ley 397 de 1997

³¹ Art. 2 Ley 397 de 1997

Gráfico 2: Evolución sector Cultura en Colombia



La inclusión del sector cinematográfico bajo el ala del Ministerio de Cultura parte del reconocimiento de la importancia del cine para la sociedad y la cultura. Así lo expresa el Art. 40 de la Ley 397 de 1997, (Ley de la Cultura):

“Importancia del cine para la sociedad. El Estado, a través del Ministerio de Cultura, de Desarrollo Económico, y de Hacienda y Crédito Público, fomentará la conservación, preservación y divulgación, así como el desarrollo artístico e industrial de la cinematografía colombiana como generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como medio de expresión de nuestra identidad nacional”³²

Bajo este panorama, la Ley 397 de 1997, vincula no sólo la actividad cinematográfica a la producción de actividades artísticas, sino que vincula a la cinematografía como elemento productor de cultura e identidad³³, una identidad basada en multiculturalismos y diferencias

³² la Ley 397 de 1997

³³ Artículo 1 de la Ley 397 de 1997: “La cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento de la nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la identidad y la cultura colombianas” (...) “El Estado impulsará y estimulará los procesos, proyectos y actividades culturales en un marco de reconocimiento y respeto por la diversidad y variedad cultural de la Nación colombiana”.

con potencialidad de ser visibilizadas internacionalmente. Al respecto se tiene en el artículo 40: “la cinematografía colombiana como generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como medio de expresión de nuestra identidad nacional”.

En términos más estructurales, ésta ley permitió enmarcar a la cultura (y en ella a la actividad cinematográfica) en el plano económico e industrial, ubicando y dándole un lugar a las industrias culturales y al paradigma de la cultura como recurso. La ley 397 de 1997, así lo dispone:

“El desarrollo económico y social deberá articularse estrechamente con el desarrollo cultural, científico y tecnológico. El plan nacional de desarrollo tendrá en cuenta el plan nacional de cultura que formule el gobierno. Los recursos públicos invertidos en actividades culturales tendrán, para todos los efectos legales, el carácter de gasto público social”.

Asimismo, la Ley 397 de 1997 estableció y caracterizó el tipo de incentivos y estímulos que debía otorgar el Ministerio de Cultura para lograr el desarrollo armónico de la cinematografía nacional³⁴, a saber: (1) Estímulos especiales a la creación cinematográfica en sus diferentes etapas: (preproducción – producción- postproducción - distribución), (2) Estímulos e incentivos para las producciones y las coproducciones cinematográficas colombianas. Dentro de este aparte, se establece que el Ministerio de Cultura otorgará incentivos industriales económicos a las producciones y coproducciones cinematográficas de largometrajes colombianos de acuerdo con los resultados de la asistencia y taquilla que hayan obtenido después de haber sido comercialmente exhibidos dentro del territorio nacional en salas de cine³⁵ (3) Estímulos e incentivos para la exhibición y divulgación de la cinematografía colombiana (4) Estímulos especiales a la infraestructura física y técnica que permita la producción, distribución, y exhibición de obras cinematográficas.

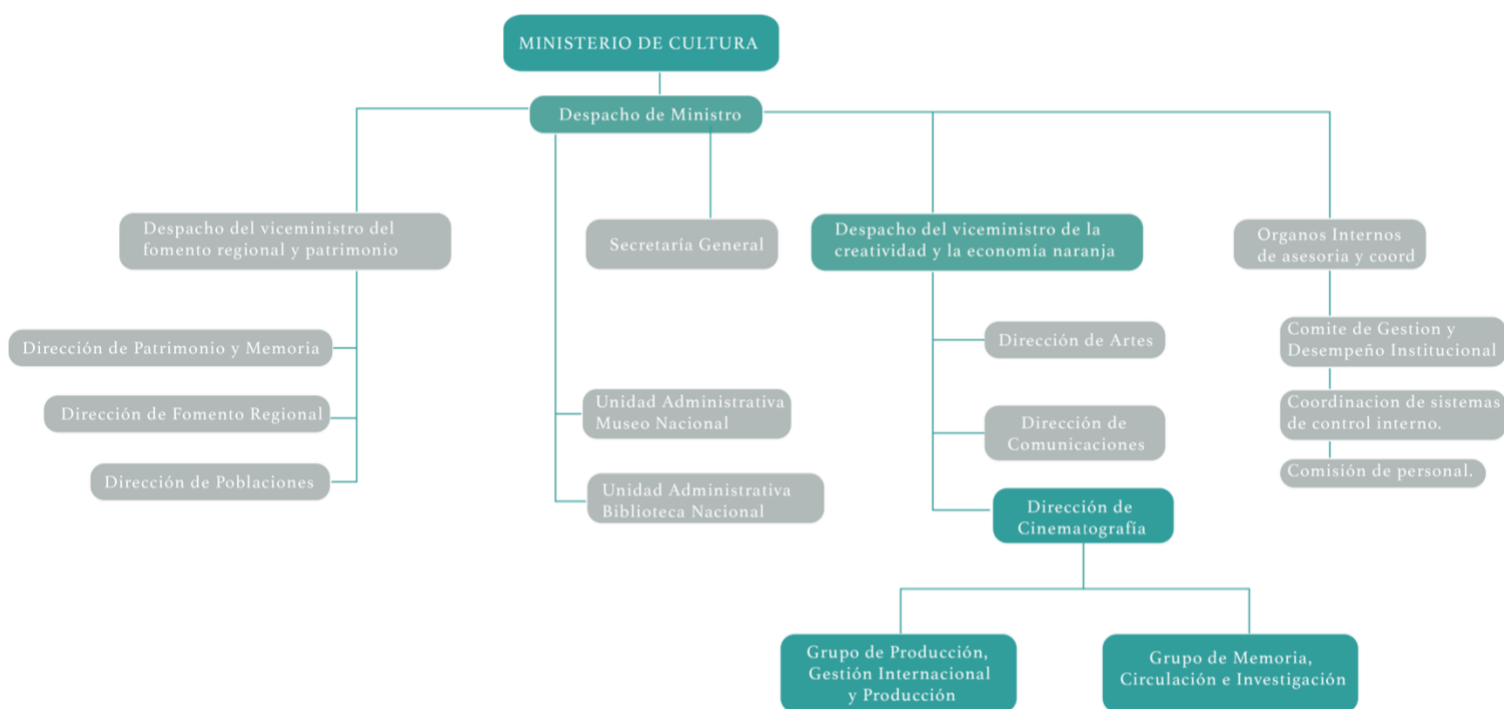
³⁴ Art. 41 Ley 397 de 1997

³⁵ Art. 45. Ley 397 de 1997

Estructura

En este orden de ideas, el Ministerio de Cultura quedó organizado en seis (6) direcciones: Artes, Patrimonio, Comunicaciones, Cinematografía, Fomento Regional y Poblaciones. Direcciones que actualmente se mantienen con ligeros ajustes, especialmente con la nueva organización promovida en el 2018 a través del *Decreto 2120* en el marco del gobierno de Iván Duque donde se vinculan los *Despachos de Viceministro para Fomento y Patrimonio* que coordina y dirige las direcciones de Patrimonio, Fomento regional y Poblaciones, y el *Despacho de Viceministro de la creatividad y la economía naranja* que tiene a su cargo 3 direcciones a saber: Artes, Cinematografía y Comunicaciones.

Gráfico 3: Organigrama del Ministerio de Cultura



Dirección de Cinematografía

Teniendo como referencia el anterior organigrama, es preciso aclarar que la ***Dirección de Cinematografía del*** Ministerio de Cultura se encarga de fomentar la creación y fortalecer la industria cinematográfica propia y estable en Colombia. En palabras del Ministerio de Cultura busca “Propender por un país con una cultura audiovisual propia y estable, con logros y propuestas para el mejoramiento de la calidad del lenguaje de imágenes en movimiento y con viabilidad industrial que garantice su permanencia en el tiempo”³⁶.

La Dirección de cinematografía, tiene los siguientes objetivos: (i) Estimular la producción cinematográfica a través de convocatorias nacionales e internacionales. (ii) Formar a nuevos creadores cinematográficos por medio de convocatorias. (iii) Fomentar la circulación del cine colombiano (iv) Salvaguardar el patrimonio audiovisual colombiano a través del fortalecimiento del Sistema de información del patrimonio audiovisual colombiano, red de entidades y personas que trabajan por la salvaguardia de la memoria audiovisual colombiana. (v) Promover la investigación sobre el cine colombiano, a través de convocatorias y de la Biblioteca Digital de Historia del Cine Colombiano, en conjunto con la Biblioteca Nacional de Colombia. (vi) Proporcionar información cualificada y actual sobre el cine colombiano que se estructura en un Sistema de Información y Registro Cinematográfico (SIREC). (vii) Fomentar los procesos de participación sectorial, a través de los Consejos Departamentales y Distritales de Cine, el Consejo Nacional para las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC) y la Mesa de gremios. (viii) Otorgar la nacionalidad a proyectos y películas colombianas, y tramitar los estímulos tributarios a la donación o inversión contemplados en la Ley 814 de 2003 - Ley de cine. (ix) Revisar y actualizar la legislación cinematográfica. (x) Llevar la Secretaría técnica del Comité de clasificación de películas y la inspección de salas de cine con relación al cumplimiento de la legislación vigente para la exhibición de cortometrajes. (xi) Promover el territorio colombiano como escenario de filmación de películas internacionales a través de la Comisión Fílmica (CF), que concretamente se encuentra regulado por la Ley 1556 de 2012 (posteriormente se analizará).

³⁶ <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/quienes-somos>

Lo anterior, se sintetiza en los diversos programas que la misma dirección realiza y que inciden en la investigación, legislación, formación, producción, infraestructura, difusión, distribución, exhibición y conservación de la industria cinematográfica, con base en las siguientes líneas de acción: (i) Organización (ii) Investigación e Información (iii) Formación (iv) Producción (v) Circulación de contenidos audiovisuales (vi) Patrimonio.

3) *Proimágenes / Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica*

El Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica se denominó "Proimágenes Colombia". Proimágenes fue creada a través del artículo 46 de ésta ley. La ley establece que se autoriza al Ministerio de Cultura para crear el fondo mixto de promoción cinematográfica y a presidirlo. Proimágenes es una corporación civil sin ánimo de lucro y desde el punto de vista organizativo y legal, es una entidad que se rige por el sistema de administración y contratación del Derecho Privado o del sector privado. En este orden de ideas, se estipula que el fondo funcionará como entidad autónoma y con personería jurídica propia.

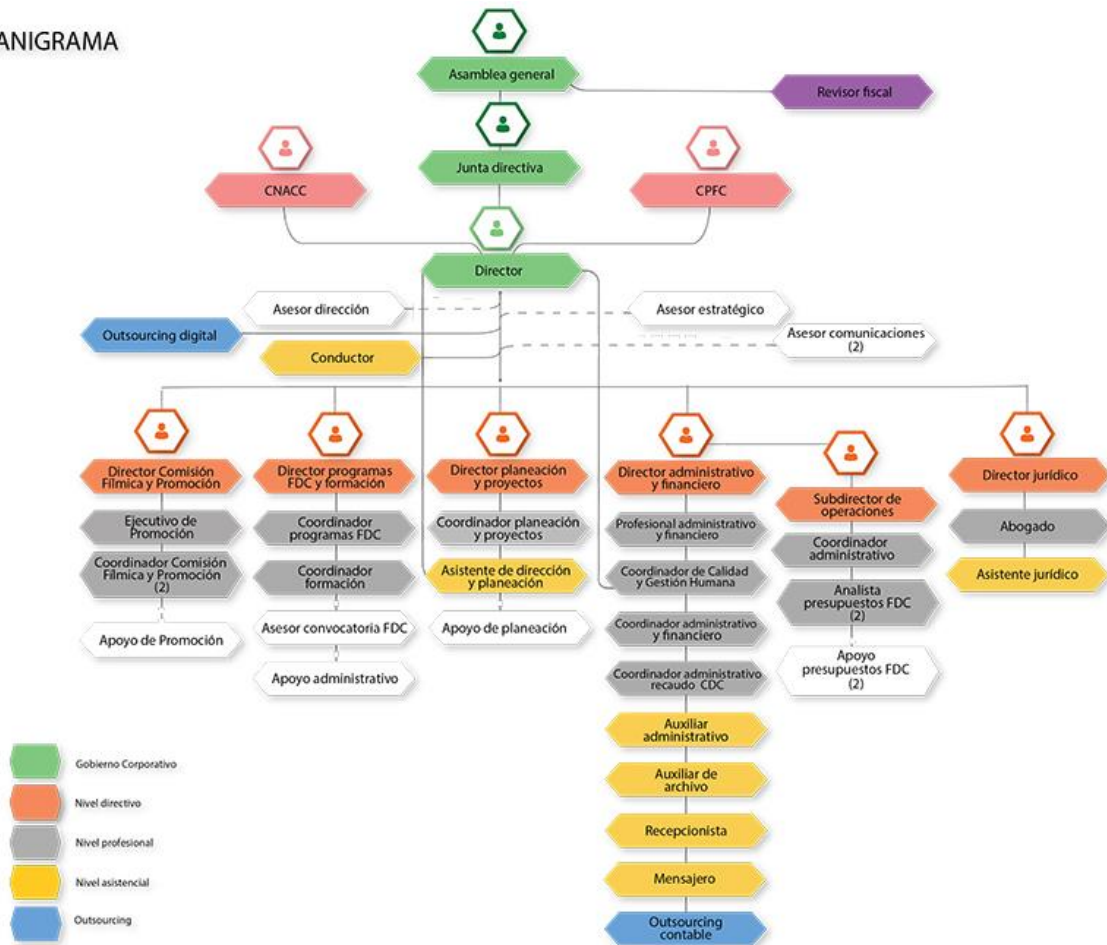
El Fondo Mixto hace precisamente alusión a su composición, pues se encuentra integrada por 6 entidades públicas y 4 organizaciones privadas. “Hacen parte de esta entidad y de sus órganos directivos los Ministerios de Educación, de Tecnologías de la Información, y el de Cultura ; la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales (DIAN) que es la entidad que recauda y fiscaliza los impuestos y las aduanas en el país ; COLCIENCIAS, la entidad promotora de proyectos de Ciencia y Tecnología y de desarrollos innovadores en ese campo, así como por la Universidad Nacional, máximo ente de educación superior con cobertura nacional y con una larga tradición académica, intelectual y de formación profesional.

Del lado privado son socios y directivos, Cine Colombia S.A., la empresa de exhibición con más salas de cine en el país y también uno de los distribuidores nacionales más representativos; Kodak Américas de Colombia; la Asociación Colombiana de Distribuidores de Películas, que agrupa a los estudios de Hollywood en el país ; y finalmente la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, otra entidad mixta sin ánimo de lucro que desde hace casi

25 años se encarga con gran notoriedad de los proyectos de la conservación del Patrimonio Colombiano de Imágenes en Movimiento”³⁷.

Gráfico 4: Organigrama Proimágenes

ORGANIGRAMA



Proimágenes tiene como objetivos, consolidar y solidificar el sector cinematográfico colombiano, convirtiéndose en un escenario para la concertación de políticas públicas y sectoriales, y para la articulación de reglas del juego que concreten e impulsen la industria cinematográfica del país.

³⁷ Eva Morsch Kihn, « Anatomía de un sistema de apoyo al cine Proimágenes Colombia », *Cinemas d'Amérique latine* [En línea], 19 | 2011, Publicado el 01 diciembre 2011, consultado el 02 mayo 2019. Pag. 100

De acuerdo con la ley 397 de 1997, El fondo tendrá como principal objetivo el fomento y la consolidación de la preservación del patrimonio colombiano de imágenes en movimiento, así como de la industria cinematográfica colombiana. En este sentido, sus actividades se orientan hacia la creación y desarrollo de mecanismos de apoyo, tales como: incentivos directos, créditos y premios por taquilla o por participación en festivales según su importancia – tal y como se describió mas arriba-. El fondo no ejecutará directamente proyectos, salvo casos excepcionales, que requieran del voto favorable del representante del Ministerio de Cultura, en la misma forma se deberá proceder cuando los gastos de funcionamiento superen el veinte por ciento (20%) del presupuesto anual de la entidad. Asimismo, dentro del artículo 46 de la ley 397 de 1997, se contempla el traslado de bienes y rendimientos económicos pertenecientes a Focine a Proimágenes Colombia.

De acuerdo con Guterman Wancjer, en sus inicios – desde 1998, año en el que figura su acta de constitución- “ésta entidad no tuvo el suficiente apoyo ni estímulos para poder beneficiar el cine colombiano, por lo que se pensó que llegaría a su fin, sin embargo, a pesar de los pocos recursos que tenían, buscaban herramientas para activar la industria. De esta forma la entidad siguió adelante, y gracias a la Ley 814 de 2003, se convirtió en una de las organizaciones más importantes que apoyan la industria del cine en Colombia”³⁸. (Guterman Wancjer, 2017, pág. 42)

LEY 814 DE 2003 **Ley de Cine y análisis**

Desde la constitución de Proimágenes en 1998, esta institución, junto con el Ministerio de Cultura, Colciencias -entre otras- y los principales actores de la industria cinematográfica colombiana, unieron esfuerzos para a través de la concertación, formular la ley de cine; éste proceso culminó en 2002 al ser presentada ante el congreso para su aprobación el 2 de julio de 2003.

³⁸. Guterman Wancjer, Anita. La influencia de la legislación colombiana en la cinematografía actual. Universidad de la sabana, 2017. Pág. 42

La ley busca regular la actividad cinematográfica bajo el marco establecido por la ley de cultura, asimismo, propiciar el desarrollo y fortalecimiento de la cinematografía. De acuerdo con el *artículo 1*:

“En armonía con las medidas, principios, propósitos y conceptos previstos en la Ley 397 de 1997, mediante la presente ley se procura afianzar el objetivo de propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia.

Para la concreción de esta finalidad se adoptan medidas de fomento tendientes a posibilitar escenarios de *retorno productivo* entre los sectores integrantes de la industria de las imágenes en movimiento hacia su común actividad, a *estimular la inversión en el ámbito productivo* de los bienes y servicios comprendidos en esta industria cultural, a facilitar la gestión cinematográfica en su conjunto y a convocar condiciones de participación, competitividad y protección para la cinematografía nacional. (...)”

De acuerdo con el Ministerio de Cultura “la meta de la ley de cine es que la producción de películas en Colombia deje de ser una labor quijotesca de unos pocos soñadores empedernidos y se convierta gradualmente en una industria no sólo rentable, sino sostenible”. (Ministerio de Cultura de Colombia, 2004, pág. 5)

En este sentido la ley 814 de 2003, establece tres estrategias o tres mecanismos para fomentar el cine colombiano: i) Creación de un Fondo para el desarrollo cinematográfico; ii) Otorgamiento de estímulos tributarios para inversiones y donaciones a proyectos cinematográficos – mecenazgo- iii) La titularización de proyectos cinematográficos. No sin antes hacer algunas definiciones y aclaraciones conceptuales que la ley establece referidas a las actividades, a la industria y a los actores que en ella participan.

Conceptos y definiciones

La ley 814 de 2003 por un lado, retoma los conceptos y definiciones establecidas por la ley 397 de 1997 referente a los requisitos que existen para que una película sea colombiana. Asimismo, frente a las empresas cinematográficas, y frente a los porcentajes de participación en producciones o coproducciones colombianas. Por otro lado, también establece conceptos nuevos frente a lo que debe entenderse por industria cinematográfica y cinematografía nacional.

De acuerdo con el artículo 2, se entiende por industria cinematográfica aquella que designa los momentos y actividades de producción de bienes y servicios en esta orbita audiovisual, en especial los de producción, distribución o comercialización y exhibición.

Ahora bien, de forma un poco confusa y ambigua establece lo que debe entenderse por *cinematografía nacional* a saber: “conjunto de acciones públicas y privadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la creación y producción audiovisual y de cine nacionales y arraigar esa producción al querer nacional, a la vez apoyando su mayor realización, conservándolas preservándolas y divulgándolas”. Lo anterior, si bien es un avance con respecto a definiciones anteriores, -que no trascendían de lo estrictamente formal- es evidente las dificultades que este término aguarda. Es en este sentido que se termina mezclando las actividades dentro de la cadena cinematográfica, con el arraigo al querer nacional (públicos) con las acciones que ejerce el Estado para salvaguardar a la incentivar el cine nacional (políticas públicas) ya que hace hincapié en lograr mayor realización, conservación, y divulgación.

De acuerdo con Rivera Betancur “este concepto es amplio y abarca no solo el proceso de realización de películas, sino también los procesos de preservación, circulación y exhibición, así como, de manera colateral, procesos de formación de públicos y realizadores, catalogación, archivo y patrimonio”. (Rivera-Betancur, 2019, pág. 123)

Posteriormente en el *artículo 3*, hace alusión a los actores intervinientes dentro de la cadena industrial del cine. Al respecto establece:

1. Sala de cine o sala de exhibición:

Local abierto al público, dotado de una pantalla de proyección que mediante el pago de un precio o cualquier otra modalidad de negociación, confiere el derecho de ingreso a la proyección de películas en cualquier soporte.

2. Exhibidor

Quien tiene a su cargo la explotación de una sala de cine o sala de exhibición, como propietario, arrendatario, concesionario o bajo cualquier otra forma que le confiera tal derecho.

3. Distribuidor

Quien se dedica a la comercialización de derechos de exhibición de obras cinematográficas en cualquier medio o soporte.

4. Agentes o sectores de la industria cinematográfica.

Productores, distribuidores, exhibidores o cualquier otra persona que realice acciones similares o correlacionadas directamente con esta industria cultural.

[ESTRATEGIA 1]

Fondo para el Desarrollo Cinematográfico

El Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) es el instrumento mas importante creado por la Ley 814 de 2003, pues es un fondo que está destinado al incentivo y fortalecimiento de la actividad e industria cinematográfica en Colombia, así que asigna el dinero recaudado a personas naturales o jurídicas para financiar proyectos en todas sus etapas, también para la formación, la creación de infraestructura (salas de cine) y conservación del patrimonio audiovisual colombiano. El Fondo (FDC) es administrado por Proimágenes y la Dirección del FDC está a cargo del Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía (CNACC).

El Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía (CNACC) es un ente que esta presidido por el Ministerio de Cultura y que se encuentra compuesto por diversos sectores a saber: Director de cinematografía del Ministerio de Cultura, Director/a de Proimágenes (secretaría técnica), Ministra/o de Cultura, Representante de los directores, representante de los productores de largometrajes, representante de los exhibidores, representante de los distribuidores, dos (2) representantes con amplia trayectoria en el sector cinematográfico, un (1) representante de los consejos departamentales y distritales de la Cinematografía³⁹.

De acuerdo con el Decreto 2291 DE 2003, las funciones del CNACC son:

1. Dirigir el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.
2. Aprobar el presupuesto del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico para cada vigencia anual.
3. Establecer, dentro de los dos (2) últimos meses de cada año mediante acto de carácter general (acuerdo), las actividades, porcentajes, montos, límites, modalidades de concurso o solicitud directa y demás requisitos y condiciones necesarias para acceder a los beneficios, estímulos y créditos asignables con los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico en el año fiscal siguiente.
4. Decidir y asignar sobre la destinación de los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.
5. Establecer cuando lo considere necesario, subcomités para efectos de la evaluación y selección técnica y financiera de los proyectos que participen para acceder a los beneficios, estímulos y créditos asignables con los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.
6. Apoyar al Ministerio de Cultura para que sus proyectos y actividades tengan el mayor cubrimiento y el máximo impacto en el avance del sector cinematográfico.
7. Mantener informado permanentemente al sector de las decisiones que tome, a través de medios electrónicos o cualquiera otro idóneo.

³⁹ “Es un ente que asesora a las Secretarías de Cultura, a los Institutos de Cultura, a los consejos de planeación y al CNACC sobre las políticas en materia audiovisual y cinematográfica, correspondientes con las realidades regionales de cada departamento o distrito”.

El dinero recaudado proviene de varias fuentes, por un lado se encuentra la (i) Cuota para el Desarrollo Cinematográfico (CDC) y por otro lado, se encuentra (ii) Recursos derivados de las operaciones que se realicen con los recursos del fondo (iii) El producto de la venta o liquidación de sus inversiones (iv) Donaciones, transferencias y aportes en dinero que reciba (v) Aportes de cooperación internacional (vi) Sanciones e intereses por el no pago de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico (CDC) (vii) Los recursos que le asigne el presupuesto nacional.

Cuota para el Desarrollo Cinematográfico

La cuota para el desarrollo cinematográfico (CDC) es una contribución parafiscal que deben dar los exhibidores, distribuidores y productores por la exhibición de películas en Colombia. La idea, es que el dinero recaudado por estos agentes de la industria cinematográfica vuelva al mismo sector.

Se establece así que *exhibidores* y *distribuidores* deben dar una contribución del 8.5% de los ingresos y exclusivamente por películas extranjeras. En cambio, los productores de las películas colombianas deben dar el 5% sobre los ingresos por taquilla. La ley establece que “no se causará la cuota sobre los ingresos que correspondan al productor por la venta o negociación de los derechos de exhibición que se realice con exclusividad, para medios de proyección fuera del territorio nacional, o también con exclusividad, para medios de proyección en el territorio nacional diferentes a las salas de exhibición”⁴⁰.

La retención de esta Cuota para el Desarrollo Cinematográfico la hace será efectuada por los exhibidores y su declaración es mensual, so pena de incurrir en multas. La declaración mensual debe involucrar la cuota a su cargo y las retenciones que han debido hacer a distribuidores y productores cuando hay lugar a ello. Lo anterior “para evitar que todos los componentes de la cadena productiva de cine (productores, distribuidores y exhibidores) tengan que gestionar por separado el pago de la contribución parafiscal”. En este sentido, el

⁴⁰ Artículo 5. Ley 814 de 2003.

exhibidor paga su cuota por proyectar películas extranjeras, asimismo el exhibidor, le retiene al distribuidor por películas extranjeras y le retiene al productor colombiano de películas cuando ha negociado directamente con el exhibidor, es decir si no hay un distribuidor como intermediario, pues en este caso el distribuidor, le retiene al productor.

Asimismo, se establece una medida tributaria para promover la exhibición de cortometrajes colombianos en salas de cine colombianas. Así, los exhibidores podrán deducir 6.25 puntos porcentuales de la contribución mensual destinada a Cuota de Desarrollo Cinematográfico generadas por ellos. Para que esta medida tributaria aplique, ningún cortometraje podrá exhibirse por mas de dos meses continuos en una misma sala de cine y el exhibidor deberá enviar la programación al Ministerio de Cultura, en los cinco últimos días del mes anterior.

De acuerdo con el artículo 11 la Ley 814 de 2003, la destinación de los recursos del Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC), abarca:

“ (...)

1. Concesión de estímulos e incentivos iguales a los previstos en los artículos 41 y 45 de la Ley 397 de 1997, incluidos subsidios de recuperación a la producción y coproducción colombianas.
2. Estímulos y subsidios de recuperación por exhibición de obras cinematográficas colombianas en salas de cine.
3. Créditos a la realización cinematográfica en condiciones preferenciales, a través de entidades de crédito.
4. Créditos en condiciones preferenciales para establecimiento o mejoramiento de infraestructura de exhibición, a través de entidades de crédito.
5. Créditos en condiciones preferenciales para establecimiento de laboratorios de procesamiento cinematográfico, a través de entidades de crédito.
6. Otorgamiento de garantías a la producción cinematográfica, a través de entidades de crédito.
7. Conformación del Sistema de Información y Registro Cinematográfico, SIREC.

8. Investigación en cinematografía, realización de estudios de factibilidad para el establecimiento o mejora de la infraestructura cinematográfica, asistencia técnica y estímulos a la formación en diferentes áreas de la cinematografía.

9. Acciones contra la violación a los derechos de autor en la comercialización, distribución y exhibición de obras cinematográficas.

(...)"

Bajo este panorama, resulta importante destacar que la política cinematográfica priorizó, la producción de largometrajes y cortometrajes en Colombia, evidencia de esto es que el 70% de los recursos reunidos en el Fondo de Desarrollo Cinematográfico se invierten en esto. Lo anterior, a través de la asignación de subvenciones no reembolsables y créditos reembolsables (sistema bancario). El otro 30% restante se invierte en otras líneas de acción que se encuentran dentro de las actividades complementarias que ayudan a promover y fortalecer el cine como industria, a saber:

- I. Fortalecimiento de un sistema de información cinematográfico (SIREC)
- II. Formación de públicos y productores con el fin de fortalecer las cadenas de producción
- III. Apoyo tecnológico a industrias relacionadas con el cine (sonido, fotografía, revelado, etc.)
- IV. Derechos de autor.
- V. Preservación de la memoria audiovisual
- VI. Apoyo a la distribución de películas y acceso a mercados
- VII. Gastos de administración y control del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC).

Por otro lado, se destaca que los estímulos se otorgan mediante convocatoria abierta para toda persona interesada en participar. Los estímulos son por concurso y automáticos. Los primeros buscan apoyar la realización cinematográfica incluyendo los procesos de escritura, desarrollo, producción y postproducción, así como la investigación y formación

especializada. En cuanto a los automáticos, buscan apoyar la promoción, distribución y participación internacional.

II. ESTRATEGIA 2

Otorgamiento de Estímulos tributarios para inversiones y donaciones a proyectos cinematográficos (Mecenazgo)

El segundo vértice importante de la ley de cine hace alusión al otorgamiento de estímulos tributarios para inversiones y donaciones a proyectos cinematográficos, sean largometrajes o cortometrajes. Las personas que donen o inviertan podrán deducir su declaración del impuesto de renta en un 125% del valor real invertido o donado. Esto aplica para personas naturales y jurídicas, es decir empresas. Asimismo, tanto inversores como donantes, tienen la posibilidad de elegir el proyecto que mejor les parezca. De acuerdo con el Ministerio de Cultura, “las empresas que le den dinero a proyectos cinematográficos, saldrán ganando, ya que por cada 100 pesos invertidos en cultura podrán declarar 125 en su próxima declaración de renta y reducir su carga tributaria”. (Ministerio de Cultura de Colombia, 2004, pág. 11)

Para esto se hace necesario que las empresas que donen o inviertan en proyectos cinematográficos, lo hagan en dinero, asimismo que se constituya un encargo fiduciario o patrimonio autónomo constituido a nombre del proyecto cinematográfico. Para esto, el proyecto cinematográfico está la obligación de estar aprobado por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura a través de una *Resolución de Reconocimiento de Proyecto Nacional*⁴¹.

A cambio la Dirección de Cinematografía les da a inversionistas y/o donantes un Certificado de Inversión o Donación para que puedan deducir de su renta por el periodo gravable en que se realice la inversión /donación. Este Certificado, es un trámite que debe adelantar el

⁴¹ La Resolución de Reconocimiento de Proyecto Nacional se encuentra regulada por el Decreto 352 de 2004 y la Resolución 512 de 2004. En ellas se establecen los requisitos para que un proyecto cinematográfico sea reconocido como nacional.

productor del proyecto. En todo caso, este beneficio tributario no aplica para los inversores /donantes que sean productores o coproductores del mismo proyecto cinematográfico.

No esta demás aclarar que, si en vez de donación se hace una inversión, se crean derechos a favor del inversor sobre las utilidades reportadas por la película. Es decir, le da derechos al inversor de tener un rédito económico proporcional a la inversión que este haga. Lo anterior debe quedar acordado entre el inversor y el productor.

ESTRATEGIA 3

Titularización de proyectos Cinematográficos

Esta sería el tercer vértice que termina de unir el triangulo de medidas y/o estrategias para incentivar la producción de cine e industria de cine en Colombia. Así se establece que cada director puede llevar su proyecto al mercado de valores para que pueda ser adquirido a manera de acciones por compradores privados. Una vez se obtengan ganancias en taquilla, estas se distribuyen de forma proporcional entre los inversionistas. De acuerdo con el Ministerio de Cultura (2010) “la ventaja es que -al igual que se venden apartamentos por planos-, las películas puedan generar dinero mucho antes de estar en teatros y así contribuir a “autofinanciar” su producción.” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2004, pág. 13)

Capítulo V

IMPACTOS DE LA LEY 814 DE 2003

Introducción

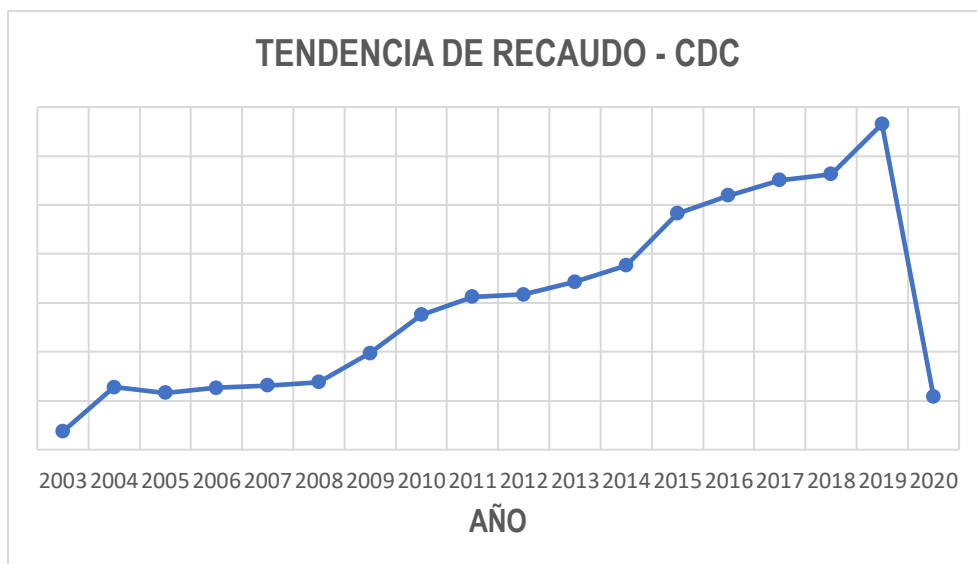
El presente capítulo, aborda los impactos y efectos que ha tenido la ley de cine (L. 814 de 2003) sobre los distintos eslabones de la cadena industrial del cine en Colombia: productores, distribuidores y exhibidores, así sobre las relaciones que se tejen entre los mismos, en aras de determinar por un lado de que manera se ha configurado el ecosistema industrial fílmico en Colombia desde la puesta en marcha de la Ley de cine y el carácter que tiene ésta ley en la regulación y transformación de los históricos obstáculos y problemas que presenta la industria del cine en Colombia. Para esto se toma como referencia las tres estrategias impulsadas desde La ley de Cine para adentrarnos dentro del análisis de su eficacia tomando como soporte el análisis de datos cuantitativos que se han tomado principalmente de los informes de SIREC, Proimágenes y el Ministerio de Cultura (Dirección de cinematografía).

Sobre el Fondo de Desarrollo Cinematográfico

Cuota para el Fondo de Desarrollo Cinematográfico (CDC)

Como se desarrolló anteriormente, la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico (CDC) es una contribución parafiscal establecida desde la Ley 804 de 2003 con el fin de alimentar el Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC) y con el ánimo de que el dinero recaudado por estos agentes de la industria cinematográfica vuelva al mismo sector. Esta cuota se configura a partir de los aportes de exhibidores, distribuidores y productores por la exhibición de películas en Colombia. Desde el 2003 al 2020, se ha recaudado un total de \$269.424.192.288 (millones de pesos COP). Como se puede apreciar en el *gráfico 5*, la tendencia del recaudo de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico (CDC) a lo largo de estos últimos 17 años de implementada la Ley de Cine, es hacia el aumento, con excepción del 2020, donde el recaudo cayó considerablemente dada la imposibilidad de asistir a las salas de cine en el marco del COVID-19.

Gráfico 5: Consolidado histórico / Recaudo CDC



**Gráfico de Elaboración Propia*

A continuación, se presenta la *tabla 7* y el *gráfico 6* (cifras provenientes de los informes de Proimágenes) donde se presenta el monto del recaudo de la Cuota por año. Como se evidencia en la tabla y en el gráfico, en el año 2003, el recaudo se establece por el periodo de agosto a diciembre de 2003, lo que determina un monto inferior con respecto al 2004, asimismo respecto al año 2020 se encuentra solamente la información correspondiente al periodo de enero a agosto. En términos generales, se puede decir que la tendencia con respecto al recaudo es al aumento y resulta ser exitosa como una estrategia de financiación de la industria cinematográfica colombiana.

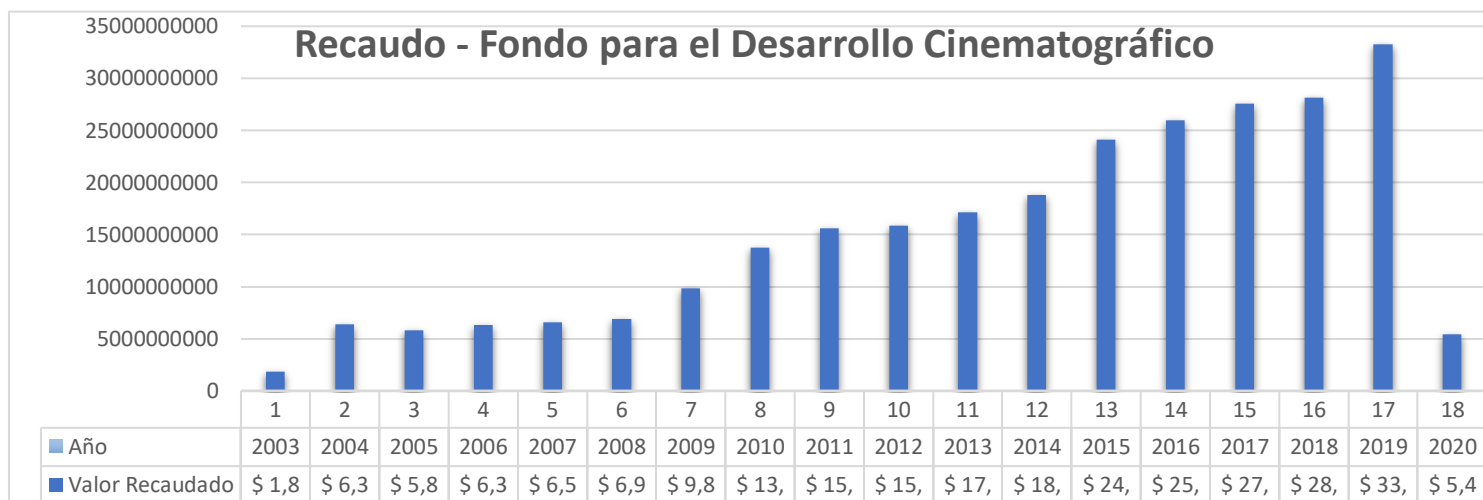
Tabla 7: Recaudo histórico del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico

AÑO	VALOR DE RECAUDO
2003	\$ 1.851.018.568
2004	\$ 6.394.926.619
2005	\$ 5.816.758.144
2006	\$ 6.317.277.050
2007	\$ 6.569.619.586

2008	\$	6.907.736.033
2009	\$	9.846.234.133
2010	\$	13.780.502.720
2011	\$	15.629.752.488
2012	\$	15.867.630.786
2013	\$	17.139.009.816
2014	\$	18.818.198.453
2015	\$	24.122.314.689
2016	\$	25.951.686.044
2017	\$	27.542.972.272
2018	\$	28.156.339.887
2019	\$	33.273.191.000
2020	\$	5.439.024.000
TOTAL	\$	269.424.192.288

**Tabla proveniente de Proimágenes – Informe histórico recaudo CDC*

Gráfica 6: Recaudo - Fondo para el Desarrollo Cinematográfico - CDC



**Fuente de Proimágenes*

Como se mencionaba anteriormente en el análisis de la Ley 814 de 2003, dentro del sistema de recaudo establecido para el FDC, se establecen tres actores que lo alimentan y soportan: (i) **los exhibidores** deben dar el 8,5 % sobre el monto neto de los ingresos obtenidos por venta

o negociación de derechos a la exhibición cinematográfica en salas de cine o salas de exhibición. (ii) **Los distribuidores** deben dar el 8,5% por la comercialización de derechos de exhibición de película cinematográfica no colombianas para salas de cine establecidas en el territorio nacional. Ese 8,5 % se saca sobre los montos netos de sus ingresos obtenidos por la venta o negociación de esos derechos en cualquier modalidad. (iii) **Los productores** de largometrajes deben pagar el 5% sobre los ingresos netos que les correspondan por la exhibición de la película en salas de cine en Colombia.

No obstante, a pesar de que la tendencia del recaudo de la cuota muestra un comportamiento estable hacia el aumento, cualitativamente ésta cuota es inequitativa con los productores y productoras de películas colombianas. ¿Por qué? A simple vista y desde una perspectiva aislada la medida de la cuota para el fondo de cinematográfico colombiano ha sido necesaria y ha servido para reactivar la producción de películas colombianas, entre otras acciones establecidas por ley. Sin embargo, si se suma a éste recaudo, el alquiler que los productores/as deben pagar por la sala de cine en la que exhiben sus películas y además el impuesto por concepto de *Virtual Print Free (VPF)*, el panorama cambia y pone a los productores nacionales en una situación inequitativa que profundiza la vulnerabilidad histórica que estos actores de la industria del cine históricamente ha tenido a la hora de hacer películas y exhibirlas.

De acuerdo con Rivera Betancur “estas cifras que parecen ventajosas para los productores, no lo son así en la práctica debido a algunas condiciones relacionadas con los procesos de distribución y exhibición. Además de que son los productores quienes deciden si la película será proyectada, y en caso de que así sea, los horarios y las salas en las que lo hará y el tiempo que durará en la cartelera, los productores deben pagar el alquiler de salas y un dinero extra por concepto de la *Virtual Print Free (VPF)*, una contribución dirigida a financiar la adecuación de las salas de cine al formato digital que oscila entre 700 y 800 USD por cada copia digital exhibida” (Rivera-Betancur, 2019, pág. 124).

Frente al VPF, Claudia Triana ha comentado:

“—Los distribuidores, los estudios en Hollywood, se dieron cuenta de que los exhibidores solos nunca iban a invertir en la transformación digital de las

salas. Dijeron, les vamos a ayudar: por cada película que usted nos pase le vamos a pagar una plata, pero eso sí al que use esa sala que no sea yo le tiene que cobrar. ¿Qué pasa? Una película como *La Semilla del Silencio* resuelve salir en 90 salas. Por VPF pagó como 37 millones de pesos [USD 12.000]. Sin contar promoción ni publicidad, solo eso. Entonces es un costo adicional que tiene un sentido que es difícil que les cobren lo mismo a las colombianas que no son Hollywood, podría ser un porcentaje sobre lo haga en taquilla o algo así. Pero bueno, eso va a durar un tiempo; se supone que en el 2018 ya lo quitan. Eso ha sido difícil. Aljure dice —yo no saco mi película si hay que pagar eso. Si por una vez en la vida no tengo deudas! (Triana, 2016).”⁴²

El pago de una sala, más el pago del VPF, y más la deducción del 5% para la recaudación de la CDC, hace que la carga sobre los productores sea muchísimo más alta, respecto a los otros actores: exhibidores y distribuidores, poniendo en cuestión, una de las metas de la ley de cine que es precisamente “hacer que el cine colombiano, no sea una actividad quijotesca” y alejando aun más la posibilidad de que la producción de cine colombiano sea rentable. Lo anterior sin dejar de lado los estímulos tributarios que la misma ley les da a los exhibidores por exhibir cortometrajes colombianos, beneficiando a este sector, al descontar 6,5% sobre la contribución que tienen a su cargo.

Por otra parte, los recursos aprobados para Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC) en el período de 2010 a 2019 ha aumentado en 24.222 millones de pesos colombianos, reportando en el 2010, un monto de 11.638 millones de pesos COP para llegar en el 2019 a 35.860 millones de pesos COP. (Ver tabla 8 y gráfico7).

⁴² Entrevista realizada a Claudia Triana (2016) por Juan Esteban Ángel.

Gráfico 7 | recursos aprobados para el FDC

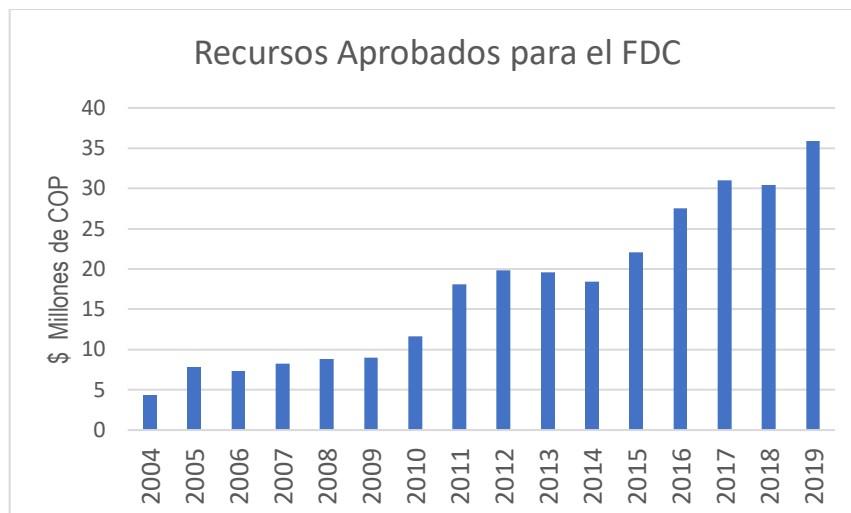


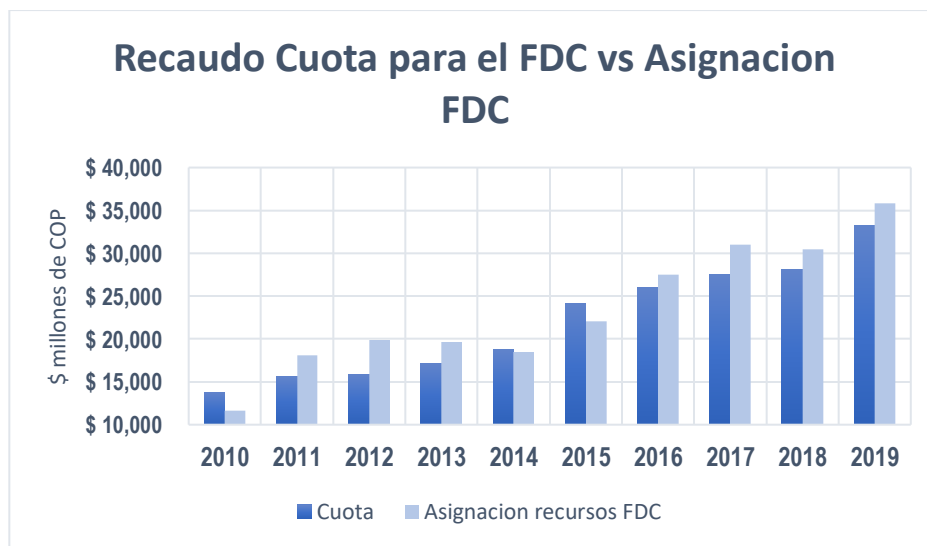
Tabla 8: Recursos aprobados para el Fondo de Desarrollo Cinematográfico por año

Año	recursos aprobados para el FDC
2004	4,369
2005	7,861
2006	7,361
2007	8,222
2008	8,796
2009	8,998
2010	11,638
2011	18,1
2012	19,865
2013	19,615
2014	18,46
2015	22,045
2016	27,541
2017	30,971
2018	30,441
2019	35,86

*Datos: Cine en Cifras, Proimágenes

A continuación, se puede ver el *gráfico 8* en el que se hace una comparativa entre la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico y la asignación de recursos al FDC que se compone de: (i) Los recursos derivados de las operaciones que se realicen con los recursos del Fondo. (ii) El producto de la venta o liquidación de sus inversiones (iii) Las donaciones, transferencias y aportes en dinero que reciba (iv) Aportes provenientes de cooperación internacional (v) Las sanciones e intereses que, en virtud del convenio celebrado con el administrador del Fondo, imponga la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales por incumplimiento de los deberes de retención, declaración y pago de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico. (vi) Los recursos que se le asignen en el presupuesto nacional.

Gráfico 8: comparativa CDC y asignación de recursos del FDC



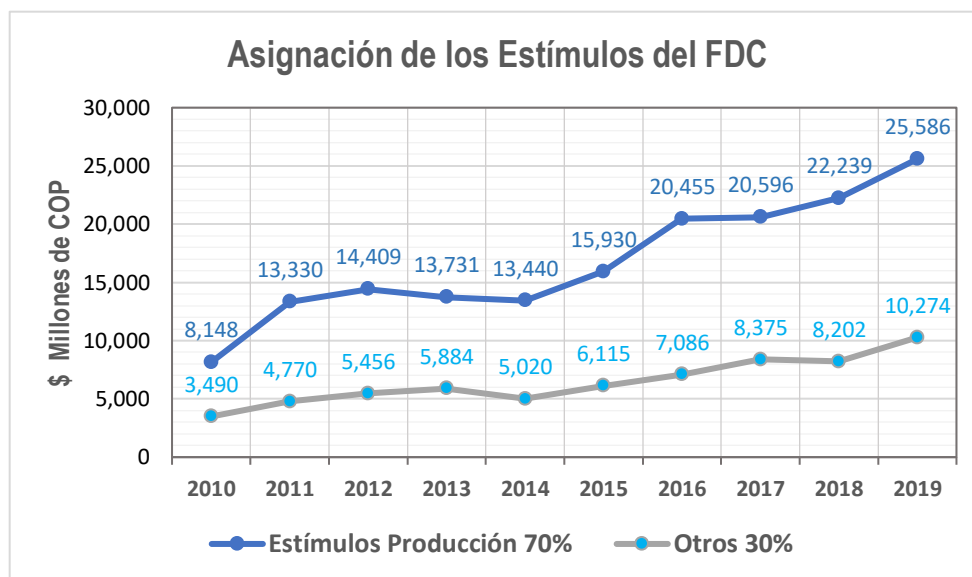
**Gráfico de elaboración propia con datos encontrados en informes de Proimágenes*

Como puede observarse la Cuota recauda para el Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC) en los años 2010, 2014, 2015 fue más alto que las asignaciones de recursos para el

FDC. En los demás años, es decir en el 2011, 2012, 2013, 2016, 2017, 2018 y 2019 se identifica que la asignación de recursos para el Fondo fue mayor a la Cuota. Estas fluctuaciones se encuentran directamente relacionadas con las fluctuaciones en la producción y exhibición de películas.

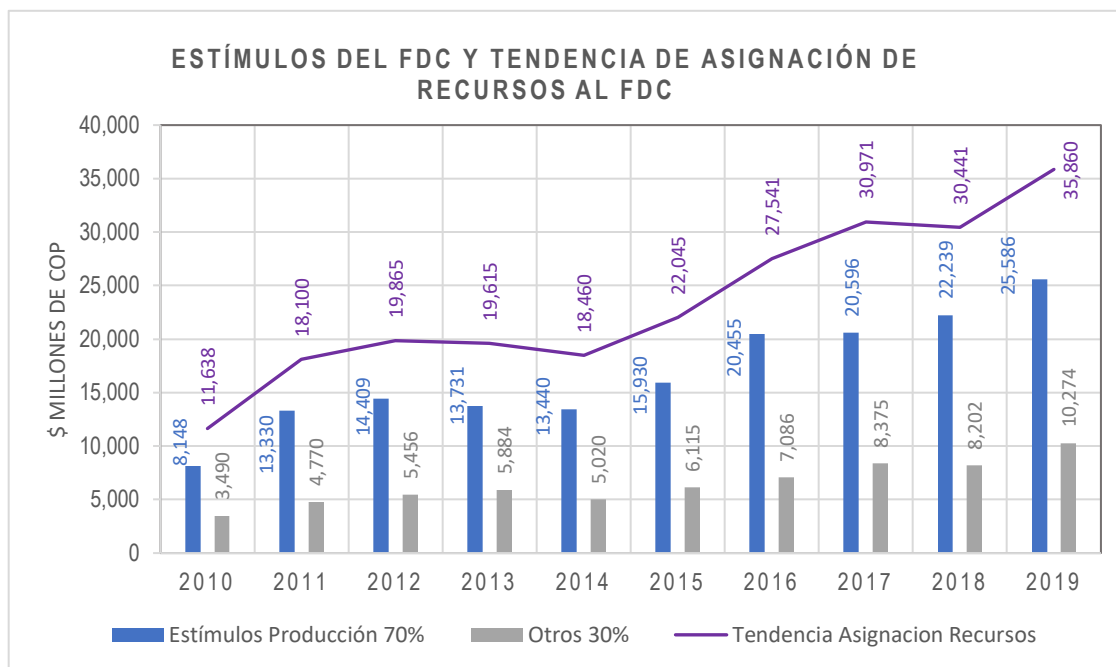
En este orden de ideas, se tiene que al 2019 se asignó 25.586 millones de pesos a la producción de películas (70% del FDC de 2019) y 10.274 millones de pesos COP a otros rubros contemplados para el 30 % restante del FDC, evidenciando el perfil de la ley de cine -814 de 2003- como y el carácter de la política pública de cine en Colombia donde el énfasis se encuentra en la producción de películas colombianas. Por esta misma línea, con respecto al año 2010 en el que se reporta una asignación de 8.148 millones de pesos colombianos (70% a la producción) y 3.490 millones (30% varios) se puede denotar que hay un aumento en promedio de un 300% para el 2019. (Ver gráfico 9)

Gráfico 9: Asignación de recursos del FDC



**Gráfico de elaboración propia con datos encontrados en informes de Proimágenes*

Gráfica 10: Comparativa de los estímulos (70% y 30%) vs la tendencia de asignación de recursos del FDC



**Gráfico de elaboración propia con datos encontrados en informes de Proimágenes*

Como puede observarse en la **gráfica 10** existe una tendencia al aumento de los recursos del FDC a lo largo de estos 9 años. Aun así, se presentan altibajos en los años 2013, 2014 y 2018. Estos altibajos inciden en el haber presupuestal destinado para la producción de largometrajes colombianos y acciones relacionadas a solventar lo restante de una política pública en cine, como es la preservación, la formación de públicos, la promoción, investigación, etc. Igualmente, se identifica que estos picos de descenso, coinciden con los puntos de descenso de espectadores de películas colombianas en las salas de exhibición, dato no menor si se tiene en cuenta que el FDC se compone de las cuotas mensuales que se perciben por taquilla (*ver gráfico | estrenos películas colombianas vs espectadores películas colombianas*).

Sobre la producción de películas en Colombia

La Ley de Cine (Ley 814 de 2003) se encuentra configurada y pensada principalmente para aumentar la producción de películas colombianas. Reflejo de ello es que el 70% de los recursos del Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC) se invierte en incentivos (subvenciones no reembolsables y créditos reembolsables) para la producción de películas (largometrajes y cortometrajes) en las categorías ficción, documental y animación.

La puesta en marcha de la Ley 814 de 2003, sin duda alguna, incidió en el aumento de la producción de películas nacionales en Colombia. Lo anterior, se puede constatar desde lo cuantitativo, pues en el año 2019 se registra el estreno de 48 películas colombianas; cifra record, si se tiene en cuenta que históricamente nunca se registró esta cifra en un año, incluso en ninguna década. Lo anterior, con excepción de la década de los ochenta (80) donde se registró una producción de 63 películas en el marco de la era Focine (*ver tabla 9*).

Tabla 9: Resumen de películas nacionales por década

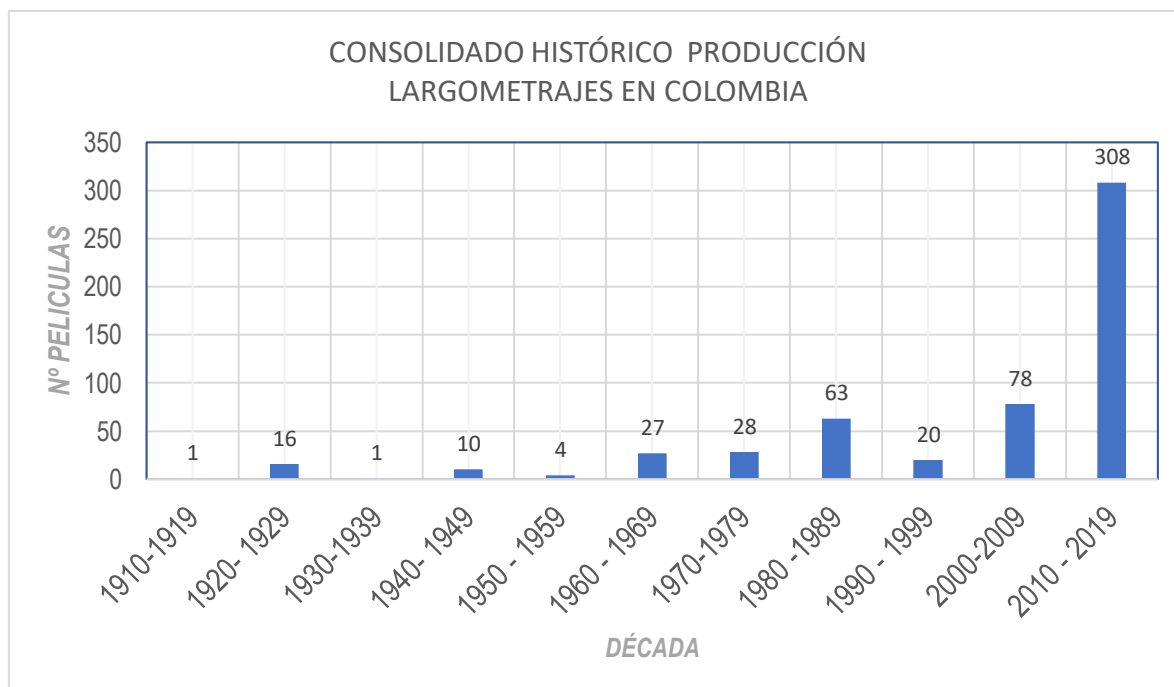
Década (S. XX)	Nº de películas colombianas
1910 - 1919	1
1920 -1929	16
1930 -1939	1
1940 -1941	10
1950 -1959	4
1960 –1969	27
1970 -1979	28
1980-1989	63
1990-1999	20

2000-2009 ⁴³	78
2010-2019	308

**Tabla de elaboración propia*

Como se puede constatar, la producción de largometrajes se cuantifica exponencialmente en las dos últimas décadas (2000-2009 y 2010-2019), especialmente en la segunda década (2010-2019) con un total de 308 películas. (ver gráfico 11). Así se tiene un total de 366 películas producidas y exhibidas en Colombia después de la Ley 814 de 2003, una cifra superior a la producción total e histórica de películas colombianas, cuya cifra está en 170 películas.

Gráfico 11: Consolidado de largometrajes colombianos por década

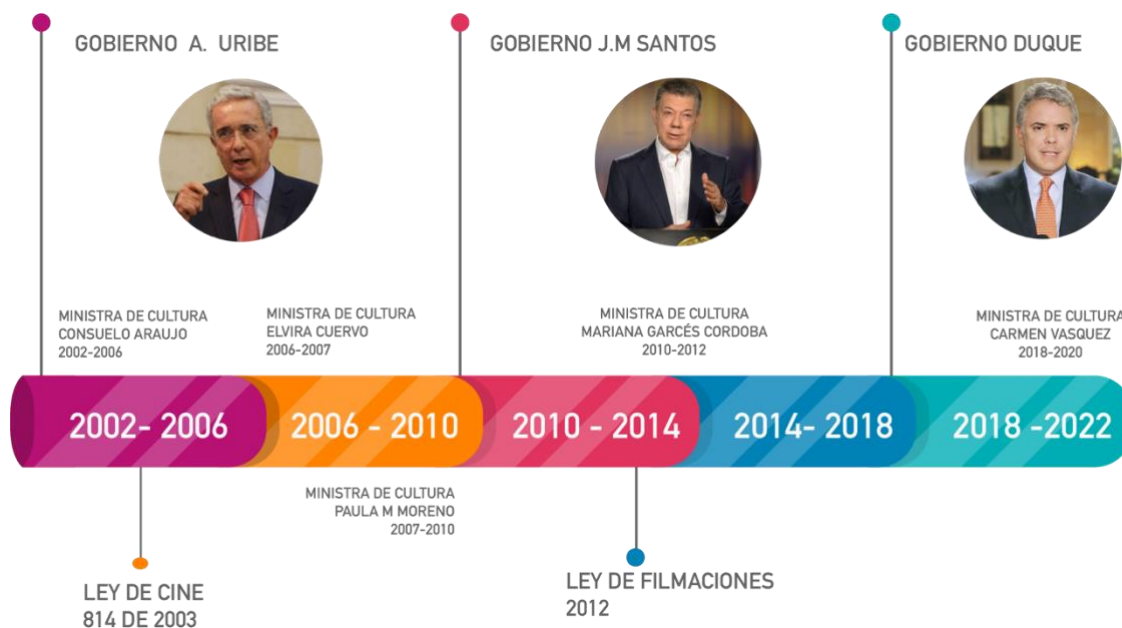


**Gráfico de elaboración propia*

⁴³ A esta cifra cuenta toda la década. En todo caso, si quiere observarse las películas enmarcadas dentro de la ley de cine, se puede ver desde el 2004, es decir que desde la ley de cine (2004 a 2009) hubo una producción de 58 películas, pues durante el 2000 al 2003 se hicieron 20 películas.

Resulta importante destacar que bajo los periodos 2000 a 2009, se encuentra el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, periodo en el que se crea la ley de Cine 814 de 2003. La segunda década 2010 -2018 se enmarca dentro de los dos gobiernos consecutivos de Juan Manuel Santos (2010-2014 y 2014–2018 el mandato de Mariana Garcés Córdoba en el Ministerio de Cultura y la dirección estable de Claudia Triana en Proimágenes. En el 2012, bajo el mandato de Santos, se crea la Ley de Filmaciones que promueve a Colombia como territorio para el desarrollo de rodajes, dando estímulos tributarios a los rodajes internacionales. (Ver gráfico 12).

Gráfico 12: Infografía periodos presidenciales
*Elaboración propia



Pero ¿Por qué un aumento tan ostensible en la producción de películas colombianas el período 2010 a 2018?. El aumento en este segundo periodo no obedece a la sensibilidad cinéfila del presidente Juan Manuel Santos, como algunas personas coloquialmente han establecido. Al respecto se encuentra la siguiente nota de prensa.

“Puedo decir –con mucho orgullo– que soy el único Presidente que ha asistido todos los años a este Festival. Lo he hecho porque quiero al cine y porque soy consciente de la importancia de la industria cinematográfica para el país”⁴⁴

Tampoco obedece solamente al fortalecimiento a través del tiempo del Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC), sino obedece mas bien, a la implementación integral de una política económica que se relaciona con lo cultural de cara a mejorar la inversión extranjera y la seguridad.

El gobierno de JM Santos se enmarcó dentro de un contexto político y económico dirigido a la “reconciliación nacional”, diferenciándose de su antecesor, al no promover una política de confrontación directa -guerras al interior del territorio colombiano para combatir a las guerrillas-, sino en aceptar y reconocer la existencia del conflicto armado y la necesidad de establecer acuerdos de paz con la guerrilla de las FARC-EP. Lo anterior, por supuesto enmarcado dentro de una estrategia que buscaba generar mayor apertura económica, y seguridad a la inversión extranjera. Estas estrategias fueron así impulsadas a través de diferentes herramientas, una de ellas fueron las Marca País que relaciona directamente, ¿pero que es la Marca País?

La Marca País hoy por hoy resulta ser de vital importancia, pues se ha vuelto la carta de presentación que identifica a cada país en el interjuego de las economías globales, a través de la fabricación de una imagen que sea atractiva y vendible haciendo uso de las potencialidades que cada país tiene. Se producen así localizaciones que forman parte de lo que algunos autores denominan “fabricación del territorio” sugiriendo que, en el mundo moderno, el territorio es cada vez menos un dato preexistente y cada vez más un producto, es decir el resultado de una fabricación. (Bayardo & Lacarrieu, 1999, pág. 14).

Durante el gobierno de Juan Manuel Santos (2010- 2018) se impulsó la marca *marca país CO: la respuesta es Colombia*”, como una forma de cambiar la imagen negativa – estereotipo- que tiene Colombia por la existencia de un conflicto armado de más de 50 años,

⁴⁴ Prensa: Palabras del presidente Juan Manuel Santos en la edición Nº 58 del Festival Internacional de Cine de Cartagena. Ver en : <http://es.presidencia.gov.co/discursos/180228>

el narcotráfico y las altas tasas de violencia y conflictividad social. En este orden de ideas no es casualidad que el presidente Juan Manuel Santos, haya iniciado un proceso de paz con una de las guerrillas más antiguas de Colombia –FARC-EP-.

La Marca país, abrazó como estrategia de posicionamiento internacional, al turismo, los patrimonios culturales y la diversidad cultural como banderas y atractivos diferenciadores de Colombia con el resto del mundo, “partiendo que la cultura, particularmente el sentir orgullo por la propia identidad cultural tiene un impacto importante en la dimensión subjetiva” (Cohen, 1999, pág. 225) que permite garantizar consumidores más fieles.

El principal objetivo entonces de esta iniciativa no solo es el turismo, sino la cultura como piedra angular del desarrollo económico. Al respecto, Juan Manuel Santos ha dicho:

“ (...) Por fortuna, nuestro país ha dejado de ser el secreto mejor guardado de América Latina para convertirse en un polo de atracción para turistas, inversionistas y creadores.

Colombia se atrevió a dar el salto a la paz, un salto que apenas está despegando del suelo pero que nos garantiza llegar a destinos que antes parecían inalcanzables.

La semana pasada estuve en la Vitrina de Anato, la asociación de agencias de viajes de Colombia, y allí pudimos celebrar el excelente momento que vive el sector del turismo, multiplicado desde que terminamos ese conflicto con las FARC.

Y si hay otro sector que se beneficia de la paz –como el turismo– ese es, sin duda, el de la cultura y, muy especialmente, la industria del cine.

Puedo decir –con mucho orgullo– que soy el único Presidente que ha asistido todos los años a este Festival. Lo he hecho porque quiero al cine y porque soy consciente de la importancia de la industria cinematográfica para el país.

Lo que vemos, año tras año, son resultados cada vez mejores.

Colombia –lo sabe todo el mundo– está de moda, y el cine viene siendo algo así como uno de los productores ejecutivos de esta positiva realidad.

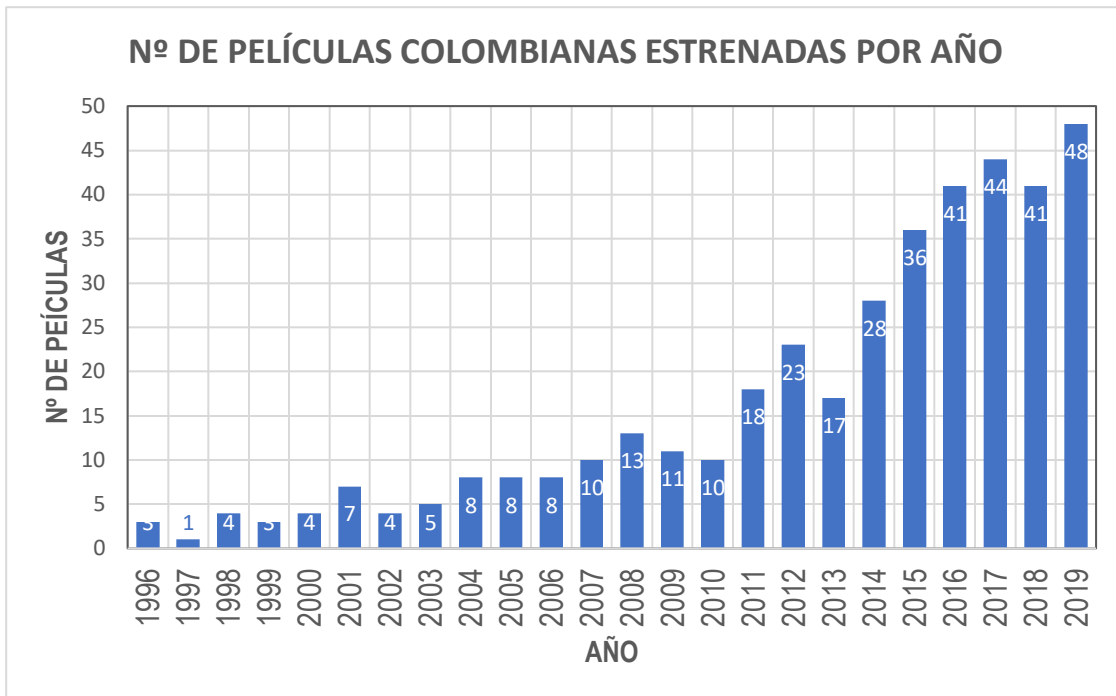
Gracias a la Ley de Cine –que promueve la producción nacional– y a la Ley de Filmación Colombia –que fue impulsada por nuestro Gobierno y que facilita los rodajes en nuestro suelo– y, sobre todo, gracias al talento de miles de hombres y mujeres del sector, hoy los reflectores nos señalan por la calidad de nuestras producciones y por ser una locación atractiva, cada vez más atractiva para rodar películas (...)”⁴⁵.

En este orden de ideas, se puede decir que el aumento en la producción de películas obedece a la articulación de una política pública en cine que aboga principalmente por el aumento en la producción de películas colombianas de la mano de una política económica global que busca posicionar a Colombia como país que promueve produce identidad, diversidad y cultura.

Sumado a lo anterior, si se observa el *gráfico 13* (Nº de películas colombianas estrenadas por año), se puede constatar, en términos generales, a pesar de algunos altibajos, el aumento en el nivel de producción más o menos constante de películas colombianas por año. De mantenerse estable la producción entre el 2004 y el 2006, con 8 películas nacionales por año, en el año 2007 se registró un aumento a 10 y de ahí en adelante, la producción de películas colombianas no disminuye de ésta cifra. En el año 2011 hay un aumento notable, pasando con respecto al año anterior, de 10 películas a 18. De ahí en adelante la tendencia será hacia el aumento, con excepción del año 2013 y 2018, donde la producción de películas colombianas sufre altibajos.

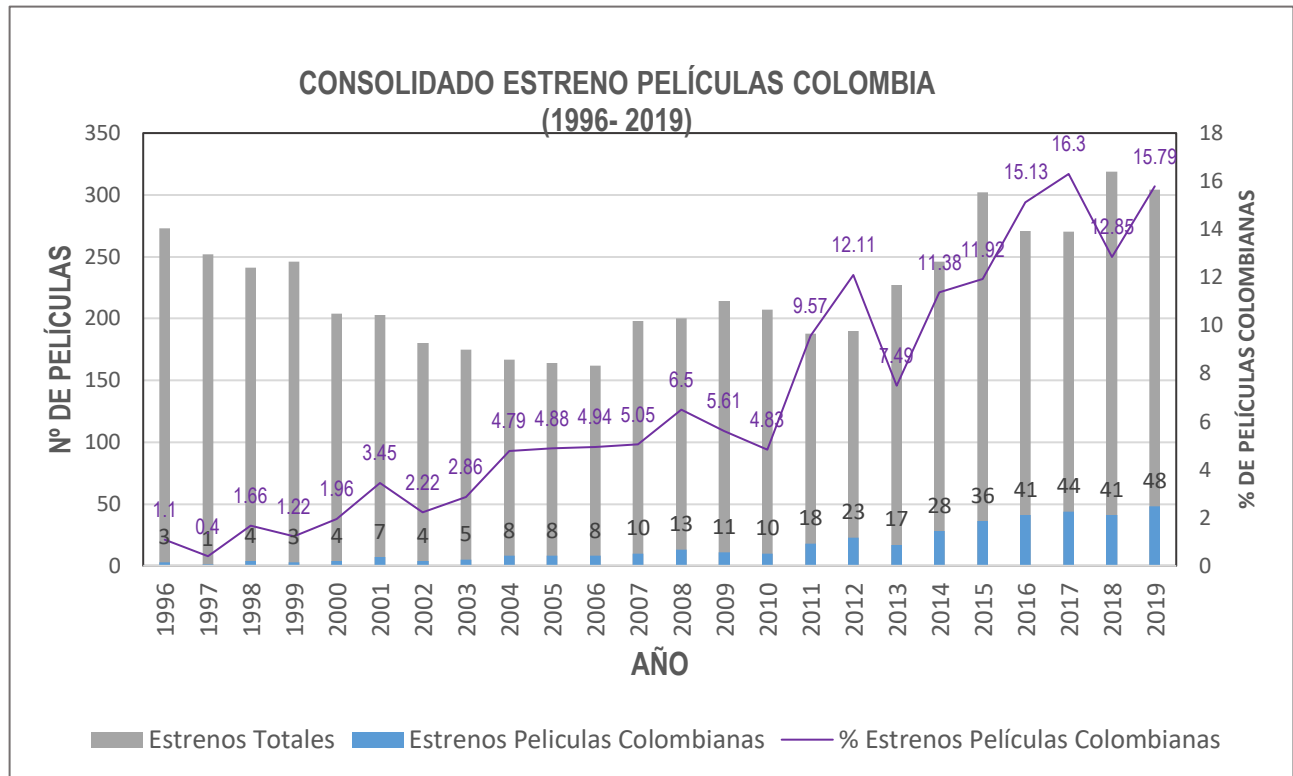
⁴⁵ Prensa: Palabras del presidente Juan Manuel Santos en la edición Nº 58 del Festival Internacional de Cine de Cartagena. Ver en : <http://es.presidencia.gov.co/discursos/180228>

Gráfico 13: Películas Colombianas estrenadas por año (1996 a 2019)



Como se puede constatar el nivel de estrenos de películas en Colombia, ha aumentado (*ver gráfico 14*). Las cifras son contundentes, si se tiene en cuenta que se pasa del estreno de tres (3) películas colombianas en 1996 o de una (1) película colombiana en 1997, a tener en el año 2019, el estreno de 48 películas colombianas. Asimismo, se reportan índices de aumento respecto a la presencia de películas colombianas dentro del consolidado de películas que se estrenaron en las salas de cine de Colombia. Desde la puesta en marcha de la Ley 814 de 2003 -Ley de cine- el porcentaje de películas reporta una tendencia al aumento, teniendo para el año 2004, un 4,79% de presencia con respecto a lo estrenado y exhibido en Colombia y para el año 2019 un porcentaje 15,79% de películas colombianas estrenadas en las pantallas de Colombia. Es decir que a lo largo de 16 años – en el marco de la ley de cine en Colombia- se tiene un aumento del 11% (en promedio) con respecto a todo el consolidado de películas que se han estrenado en Colombia (en su mayoría pertenecientes a la industria de Hollywood).

Gráfico 14: Consolidado Estrenos de películas en Colombia (extranjerías y nacionales)



*Elaboración propia sobre datos proporcionados por Proimágenes.

No obstante, si bien hay un aumento del 11% en el curso de 16 años, aun persiste una competencia desigual y una gran brecha entre las películas extranjeras (la mayoría pertenecientes a la industria de Hollywood) y las películas colombianas. Esto da cuenta, por un lado, de las debilidades y del carácter incipiente de la industria cinematográfica colombiana respecto al nivel de producción, y por otro lado las dificultades para competir con otras industrias como la de Hollywood, pues a pesar de que haya aumentado la producción y por tanto el número de películas colombianas estrenadas en salas de cine, los espectadores nacionales, aun prefieren ver películas extranjeras (*ver tabla 10*).

Tabla 10: Comparativa número de espectadores de películas en pantallas colombianas.

Año	Nº total de espectadores (Unidad de análisis: millones)	Nº de espectadores películas colombianas Unidad de análisis: de miles a millones (,)
1996	18,1	987
1997	17,4	100
1998	18,4	1,422
1999	16	112
2000	17,2	618
2001	17,8	84
2002	18,4	855
2003	17,1	577
2004	17,1	945
2005	15,9	1,979
2006	20,2	2,807
2007	20,7	2,397
2008	21,6	2,278
2009	27,1	1,208
2010	33,66	1,531
2011	38,01	2,994
2012	40,85	3,386
2013	43,28	2,172
2014	46,53	2,207
2015	58,8	3,445
2016	61,44	4,786
2017	62,61	3,726
2018	64,09	2,180
2019	73,11	2,513

**Tabla de elaboración propia. Información consolidada a partir de datos de Proimágenes y Fededesarrollo.*

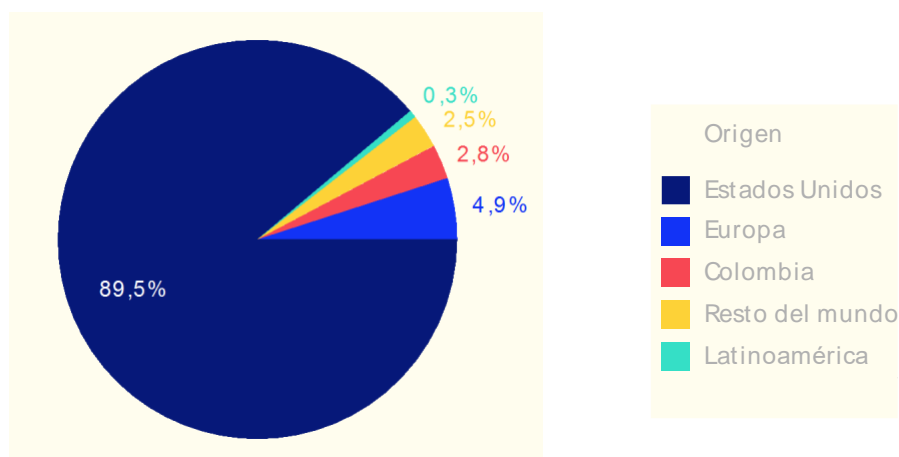
Lo anterior sin dejar de lado una realidad que a permeado a la industria del cine y que la Ley 814 de 2003 no quiso transformar y es el enorme poder que tiene el sector de la exhibición y distribución en Colombia. Esto sin duda alguna determina también que la brecha entre el cine colombiano y el cine extranjero sea tan abismal.

Espectadores

El monopolio en el gusto sobre los espectadores colombianos que tienen las industrias de cine extranjeras no es novedoso. Históricamente el cine extranjero – especialmente el norteamericano – ha ganado la batalla del gusto y la representación con los espectadores colombianos. En el año 2019, 73,11 millones de personas asistieron a las salas de cine, siendo solo 2,5 millones de personas las que asistieron a salas de cine a ver cine colombiano; es decir que 70,61 millones de personas entraron a ver cine extranjero (*ver gráfico 14*).

De esos 70,6 millones de espectadores en Colombia, se tiene que el 89,5 % fue a ver cine de Estados Unidos (con 171 estrenos), el 4,9% fue a ver películas europeas (91 estrenos), el 2,8 % fue a ver de películas colombianas (48 estrenos), el 0,3 fue a ver películas latinoamericanas (12 estrenos) y el 2,5 % de espectadores fue a ver películas que pertenecían al resto del mundo (33 estrenos).

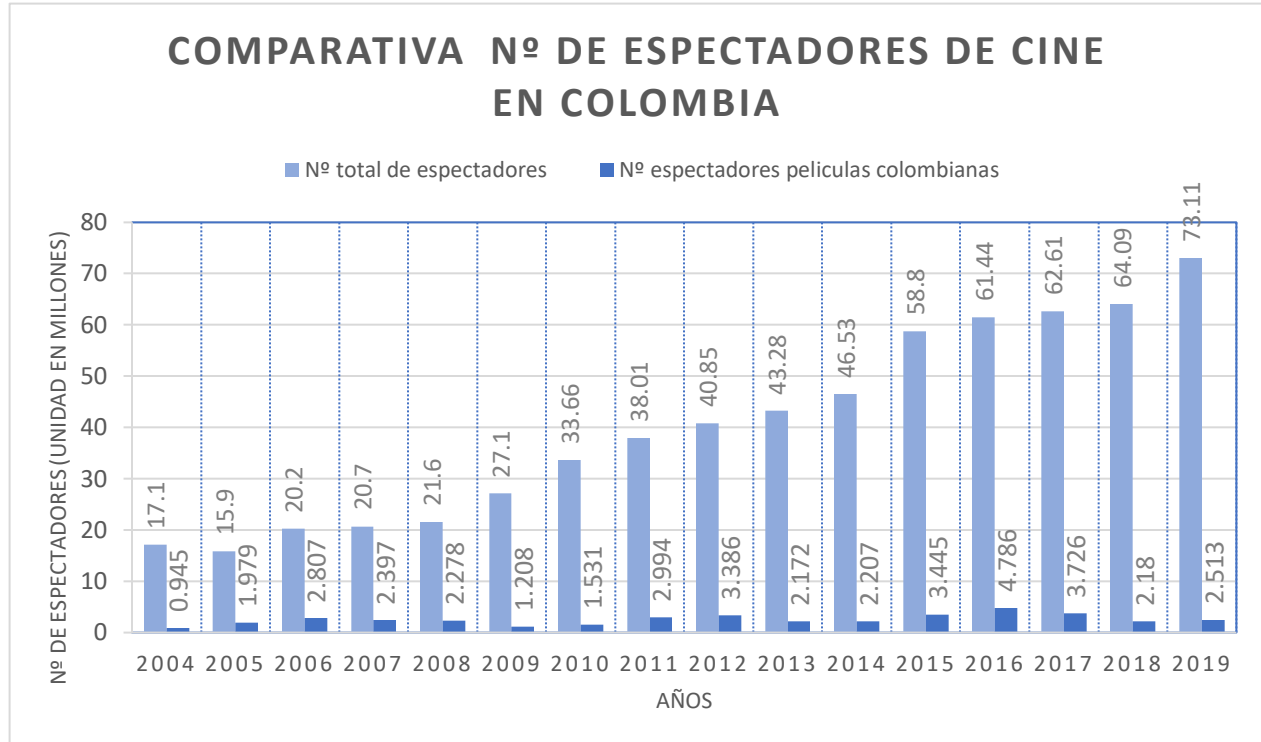
Gráfico 15: Participación de espectadores por país de origen de la película⁴⁶



Desde una perspectiva cuantitativa y a simple vista, hay un aumento en el nivel de espectadores de películas colombianas desde la implementación de la Ley del cine, pues se logró pasar de 945 mil espectadores de películas colombianas en el 2004 a lograr en el año 2019, un total de 2,5 millones de espectadores (*ver gráfico 16*).

⁴⁶ Fuente Proimágenes. Cine en cifras Edición 19. Newsletter. Colombia, marzo 2020.

Gráfico 16: Comparativa número de espectadores en Colombia



No obstante, si se analiza en detalle las cifras y se correlaciona con el nivel de películas exhibidas es posible constatar por un lado un aumento general y progresivo con respecto a la producción de películas, tanto extranjeras como nacionales. Por otro lado, que el aumento en el número de espectadores de películas colombianas no es estable y que en promedio esta cifra tiende a la baja. (ver gráfico 17)

Gráfico 17: tendencia % de espectadores de películas colombianas (2004-2019)



Con la implementación de la Ley de Cine se registran tres años (2004, 2005 y 2006) de aumento progresivo. En los siguientes 4 años, es decir en el período de 2007, 2008, 2009 y 2010, se reporta un descenso constante que se acelera en el último año con una cifra de 4,55% del total de espectadores (2010) que fue a salas de cine a ver películas colombianas (1,5 millones de espectadores). Los dos siguientes años, 2011 y 2012 se reporta un aumento progresivo, pero posteriormente en los años 2013 y 2014, el porcentaje de espectadores de películas colombianas vuelve a descender. En el 2015 y 2016, el porcentaje de espectadores de películas colombianas tiende nuevamente al aumento con 5,86% y 7,78% respectivamente pero nuevamente en los dos siguientes años 2017 y 2018, el nivel de espectadores se reduce a 3,4%, el nivel más bajo de espectadores registrado desde la implementación de la Ley de cine.

Resulta importante destacar el nivel de espectadores de películas nacionales no solo va en descenso, sino que es voluble e inestable. La tendencia evidencia que no permite crecimientos ascendentes por más de dos años, a excepción del periodo 2004 a 2006, años en los que se

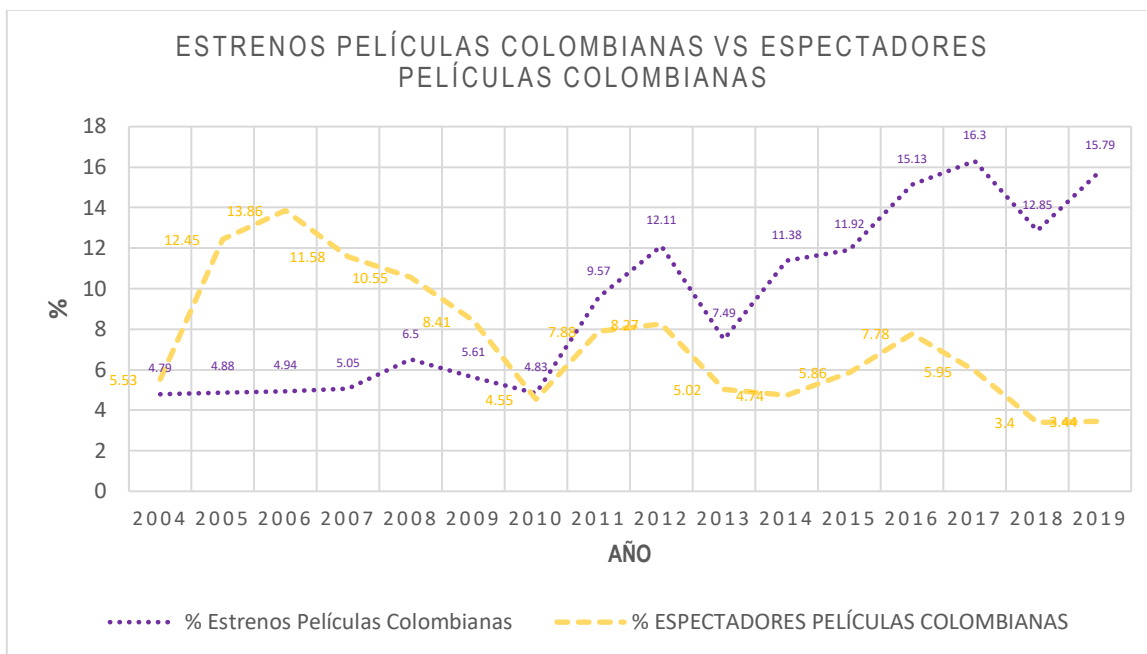
registró un incremento sin precedentes y que no volvió a registrarse en los siguientes años a la promulgación de la Ley de cine.

Lo anterior, teniendo la claridad de que se ha presentado un crecimiento proporcional en la cantidad de películas producidas y exhibidas (extranjeras y colombianas) que hace que cuantitativamente cantidad se aprecie a simple vista como mayor. No obstante, el promedio general de espectadores que eligen ver películas colombianas a lo largo de 16 años tiende a la baja. Evidencia de esto es que en el 2004 se registra con un 5,53% de espectadores de películas nacionales y en el 2019 se termina con una cifra menor, para un total de 3,44% de espectadores de películas colombianas.

Como se puede observar en el *gráfico 18*, si se relaciona la tendencia en porcentajes de la cantidad de películas colombianas producidas y estrenadas con el porcentaje de espectadores que eligen ver cine colombiano, se da cuenta de forma más clara de que existe una tendencia a la baja de espectadores de películas colombianas, a pesar del aumento en la producción y exhibición de largometrajes colombianos (*Ver gráfico 18*).

Tan solo en el 2019, a pesar de que el estreno de películas nacionales fue de 48 -la cifra más alta por año que se registra desde la implementación de la Ley 814 de 2003-, la cantidad de espectadores de esas películas, disminuyó a 3,44% con respecto al total de espectadores que fueron a ver películas extranjeras en las pantallas de cine colombianas (96,56%).

Gráfico 18: Comparativa tendencias / % Estrenos de películas colombianas vs % de espectadores de películas colombianas



Este panorama, da cuenta que de la política pública de cine tiene sus debilidades y corresponde generar medidas relativas al aumento de espectadores de películas colombianas, pues la fortaleza de una industria de cine también radica en este eslabón, no sólo porque una película se crea para ser vista, sino en la posibilidad de que los productores de las películas generen rédito por lo trabajado e invertido.

Esto quiere decir que entre más bajo sea el nivel de espectadores, menos dinero les llega a las producciones colombianas, y por tanto, no existe rentabilidad. De acuerdo con Ángel Rodríguez, “se aprecia cómo cada vez son menos las películas que logran cifras aceptables. Dependiendo del presupuesto y las expectativas de producción, en 2013 (a los diez años de la Ley del Cine) se calculaba que un film nacional debía tener entre 300 mil y 500 mil espectadores para recuperar su inversión (Angel Rodríguez, 2019, pág. 320); sumas muy difíciles de lograr (Reina, 2015; de Hoyos, 2013)”.

Existe una medida que son los *auxilios de taquilla* que se configuran como salvavidas de los productores y directores que deciden hacer una película, en todo caso, este auxilio resulta ser un pañito de agua fría frente a una problemática tan compleja. Asimismo, resulta conveniente

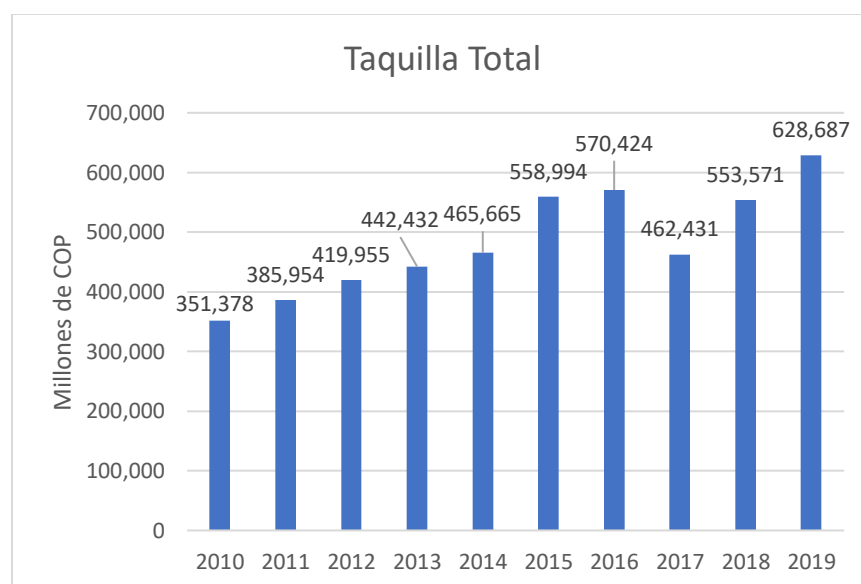
una política pública que se piense en esta brecha y en el ¿Por qué los espectadores colombianos no deciden ver las películas colombianas que se producen en Colombia?

En todo caso, emprender estrategias en la formación de públicos, en la promoción y divulgación de las películas en aras de que aumente el nivel de espectadores de películas colombianas y por supuesto en la necesidad de que exista una medida explícita como la cuota de pantalla en donde no solo se obligue a los exhibidores a presentar películas colombianas, sino que estas exhibiciones puedan programarse en distintos días y en mejores horarios (competitivos y flexibles), para que logren permanecer a más de un fin de semana.

Sobre la Exhibición

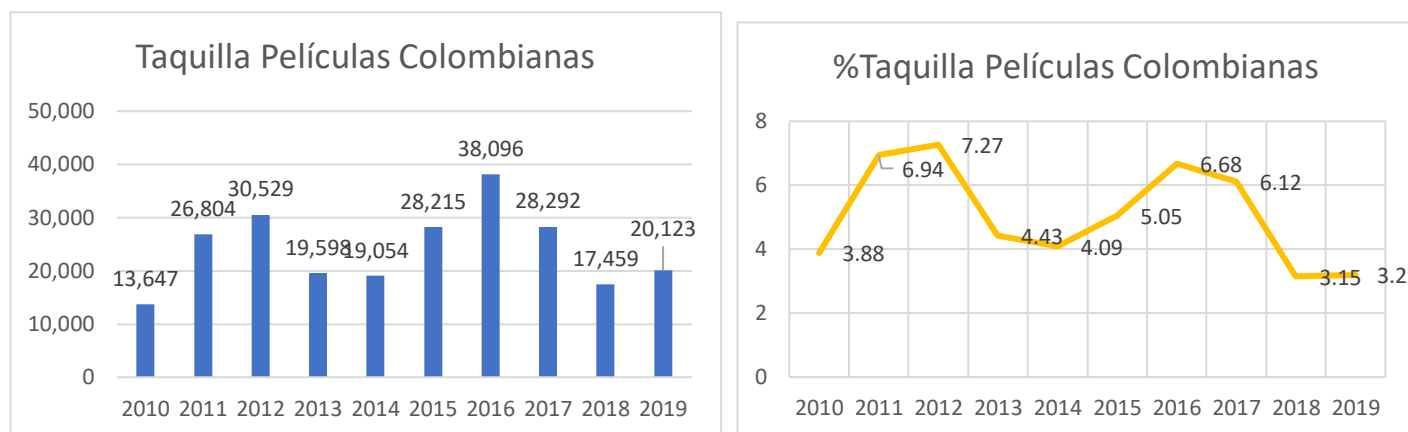
En el 2019 se registró una taquilla total (películas extranjeras y películas nacionales) de 628.687 millones de pesos COP, la más alta en los últimos 10 años y en términos generales, la más alta desde la implementación de la ley 814 de 2003 (*Ver gráfico 19*). La dinámica en el precio total por taquilla en las salas de exhibición en Colombia en el periodo comprendido entre 2010 a 2019, -como puede identificarse en el gráfico 20- tiende al ascenso, a excepción del año 2017, donde se registra un descenso del 18,93 % que afecta el 2018, (a pesar de que se reporta en ascenso).

Gráfica 19: Taquilla Total de Películas Colombianas (extranjeras y colombianas)



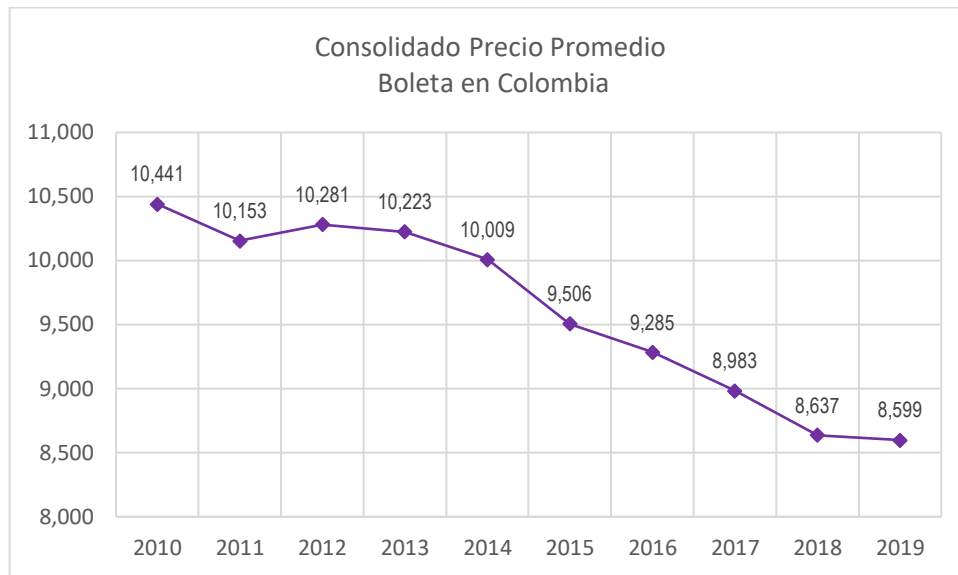
No obstante, de esta cifra, 20.123 millones de pesos COP fueron taquilla por películas colombianas (ver grafica 20), es decir, un 3,2% respecto del total por taquilla. Lo anterior, subraya lo anteriormente escrito respecto a la baja tasa de espectadores que eligen ver películas colombianas en las salas de cine. Asimismo, si observamos la tendencia general por el periodo comprendido entre 2010 a 2019, es posible constatar, que la dinámica con respecto al porcentaje de películas colombianas dentro de las ganancias por taquilla no tiene una dinámica constante y creciente, sino todo lo contrario, es inestable y tiene una tendencia a la baja, especialmente en el período 2013 -2014 y en el último periodo 2017-2019.

Gráfica 20: Taquilla Total de Películas Colombianas



El precio promedio de una boleta de cine en Colombia, en el año 2019 estuvo en 8.599 pesos (ver gráfico 21) y en términos generales, la tendencia del precio de la boleta ha tendido a bajar, impactando en que el nivel de espectadores aumente. Especialmente en el ultimo año (2019) donde se reporta un total de 73,11 millones de espectadores. No obstante, a pesar de impactar en el aumento de espectadores, no se ve reflejado en un aumento de espectadores de películas colombianas. Lo anterior, permite descartar afirmaciones que aluden a una crisis económica.

Gráfica 21: Consolidado precio promedio Boleta- Colombia.



Ahora bien, si entramos al número de salas de exhibición, es importante destacar que en el momento en que sale a la luz la Ley de Cine en Colombia (Ley 814 de 2003), el sector de la exhibición se encontraba en medio de la creciente ola hacia la digitalización. La digitalización, impactó no sólo en los procesos de producción, sino también en los procesos de exhibición (cambios de pantallas) y en los hábitos de consumo de los espectadores. El proceso de reconversión de las salas de exhibición fue gradual, especialmente porque esta transformación tenía costos muy altos. De acuerdo con la Dirección de Cinematografía (2009) “La reconversión digital no se ha dado a la velocidad con que se anunció⁴⁷ debido, sobre todo, al alto costo que implica la reposición de equipos (el equipo de proyección digital tiene un costo tres veces superior al equipo de proyección cinematográfica), y a las discusiones sobre quien lo financiará (los productores o los exhibidores). Sin embargo, hoy existen cerca de 8.000 pantallas alrededor del mundo equipadas con facilidades de proyección digital. Esto cambia sustancialmente el modus operandi de la exhibición, pues la proyección digital, bien sea por medio de discos codificados o a través de satélite, permite realizar estrenos mundiales, reduciendo así el riesgo de la piratería. Las salas, por otra parte,

⁴⁷ Globalmente hay alrededor de 120.000 pantallas de proyección.

pueden hacer mucho más flexible su programación diaria, reaccionando de manera más eficaz al comportamiento de las películas con el público”⁴⁸.

Bajo este panorama, tan solo en el 2009 se registra en Colombia un total de 17 pantallas con formato digital, empleando las especificaciones de la Digital Cinema Initiatives (DCI) (Ministerio de Cultura, 2009). Un número de salas, bastante bajo si se tiene en cuenta que al momento existían 530. No obstante, el avance se aceleró posteriormente y dos años después (2011) ya existían 202 pantallas digitales para pasar en el 2012 a 307 pantallas digitales y en el 2013 a 500 (*Ver tabla 11*).

Tabla 11: Números de Salas por exhibidor (2011- 2013)

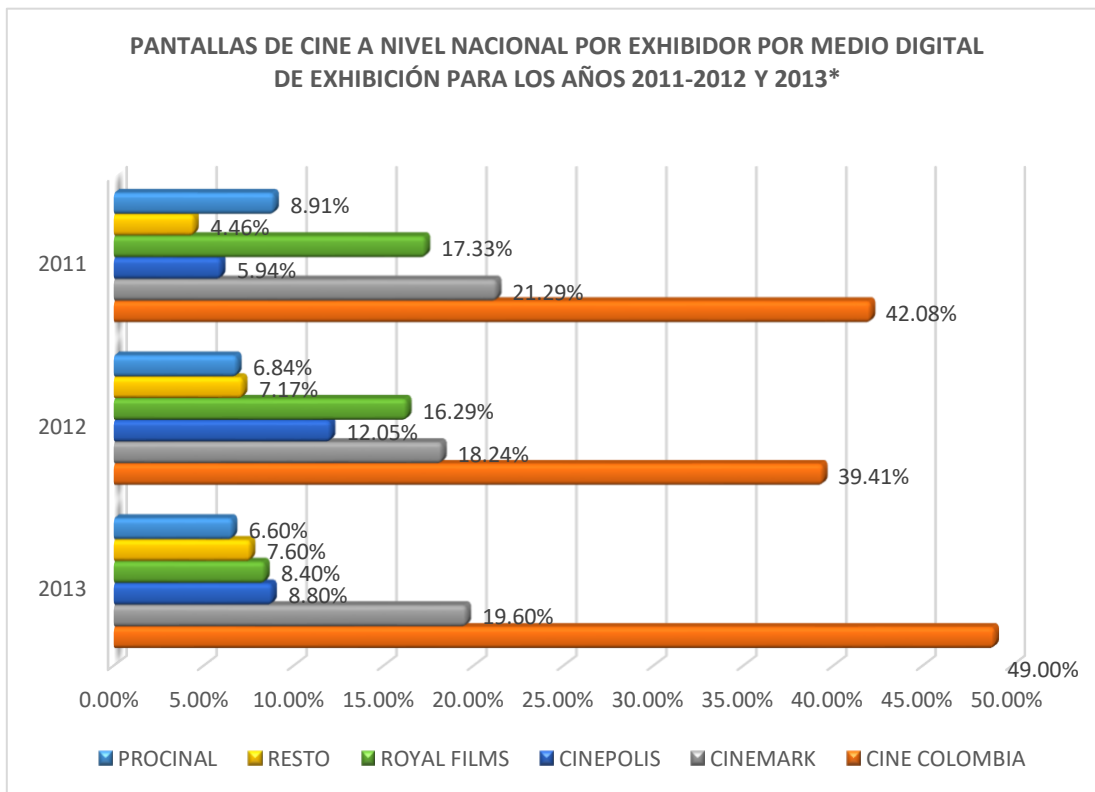
DIGITAL			
EXHIBIDOR	2013	2012	2011
CINE COLOMBIA	245	121	85
CINEMARK	98	56	43
ROYAL FILMS	42	50	35
RESTO	38	22	9
CINEPOLIS	44	37	12
PROCINAL	33	21	18
TOTAL	500	307	202

**Fuente: Proimágenes (2013) pantallas de cine en Colombia*

Como se puede constatar en la tabla 11, el proceso de digitalización de salas de exhibición fue llevado a cabo por las cinco empresas exhibidoras más solidas del país (ver tabla 11), estando a la cabeza, cine Colombia, después Cinemark, Royal Films, Cinepolis y Procinal. (*Ver gráfico 22*)

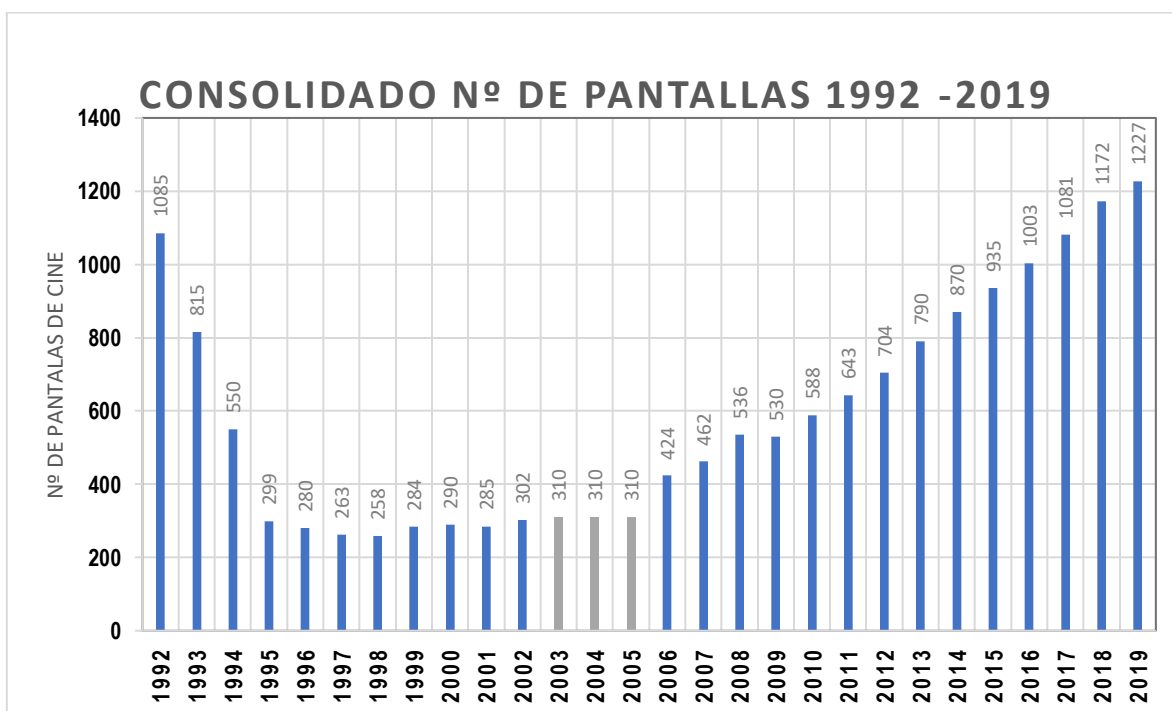
⁴⁸ Forero, Chavarro, Zuluaga. Sistema de Clasificación de las salas de cine. Publicaciones Digitales – Dirección de Cinematografía. Ministerio de Cultura, 2009 (pag. 20)

Gráfico 22: Pantallas por exhibidor (2011-2013)



En el año 2019, se registró en Colombia un total de 1227 pantallas de cine para la exhibición, es decir que con respecto al 2018 (1172) hubo un incremento de 55 pantallas de cine en todo el territorio nacional (*Ver gráfico 18*). En términos generales, si se observa el gráfico, puede identificarse una dinámica de ascenso cuantitativo en el número de salas de cine, desde la puesta en marcha de la Ley 814 de 2003. Asimismo, si observamos desde una perspectiva histórica, puede identificarse la reducción de las salas de cine en los años 90, década signada por la liquidación de Focine, la recesión económica y el abandono estatal respecto a la industria cultural del cine.

Gráfico 23: Consolidado de N° de pantallas 1992 -2019 en Colombia



**Gráfico de elaboración propia sobre distintas fuentes de información. Se destaca que para la recopilación de los datos del gráfico 18, no se pudo tener información de los años 2003, 2004 y 2005.*

En Colombia, históricamente el negocio de la exhibición ha estado marcada por el monopolio. En este orden de ideas, los exhibidores activos durante 2017, fueron 42. No obstante el 88.1% de las salas pertenece a 5 exhibidores (*ver tabla 12*) y a 2021 esta realidad se mantiene.

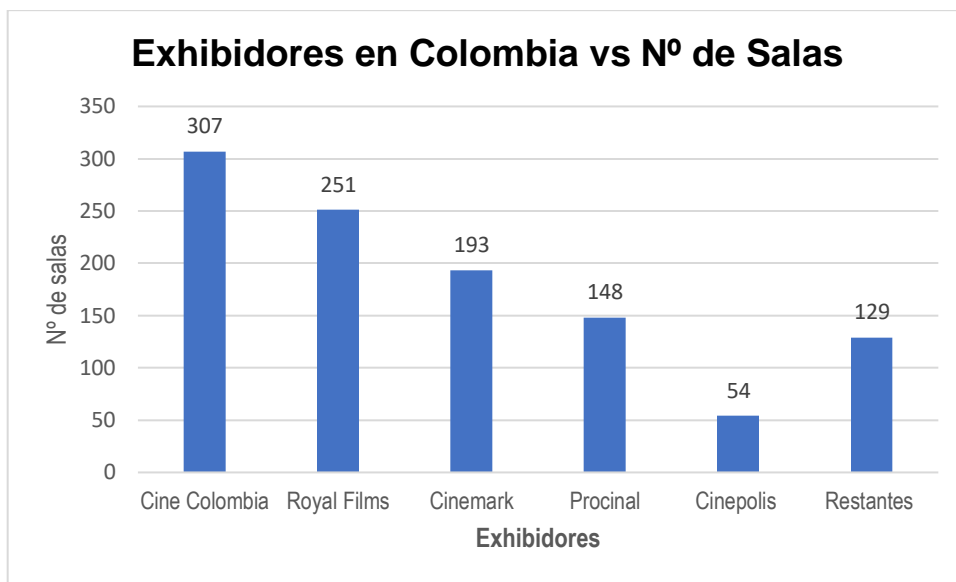
Tabla 12: Cinco principales exhibidores en Colombia (2017)

Exhibidor	Número de Salas
Cine Colombia	307
Royal Films	251
Cinemark	193
Procinal	148
Cinopolis	54

**Fuente: Ministerio de Cultura- Dirección de Cinematografía*

Los exhibidores restantes (Otros exhibidores), resultan ser 37, quienes tienen 129 salas, es decir el 11,9 %. (ver gráfico 24)

Gráfico 24: N° de salas por Empresa Exhibidora



*Fuente: Elaboración propia sobre datos suministrados por Ministerio de Cultura – Dirección de Cinematografía (2017)

Gráfico 25: Porcentajes por exhibidor.



Asimismo, y sumado a lo anteriormente dicho, se tiene que durante el año 2017 en Colombia el 94% de los espectadores y el 95% de la taquilla registrada fueron generados por 5 exhibidores, los otros 37 exhibidores representaron 6% de los espectadores y 5% de la taquilla. (ver gráfica 24 y 25)

Gráfica 26: Porcentaje de espectadores por exhibidor.

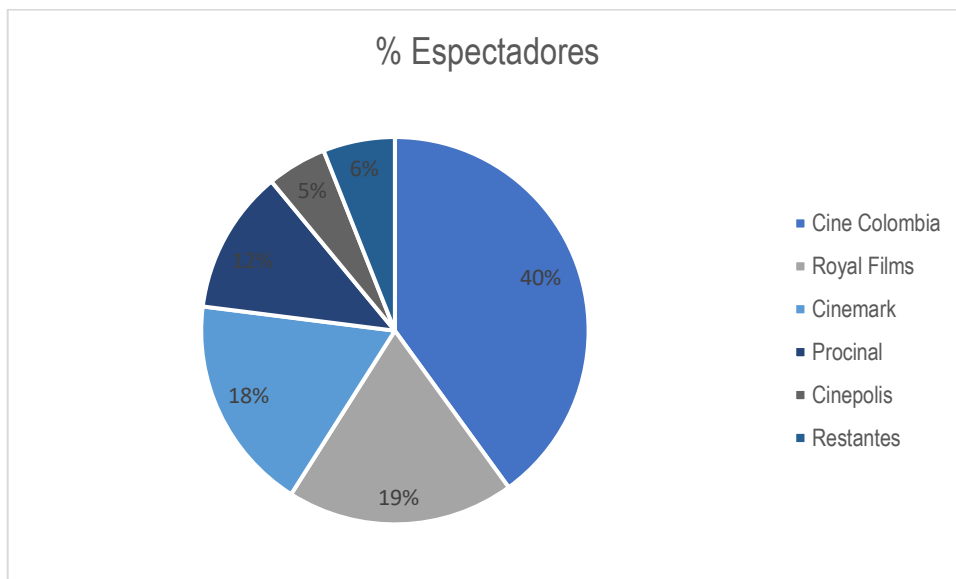
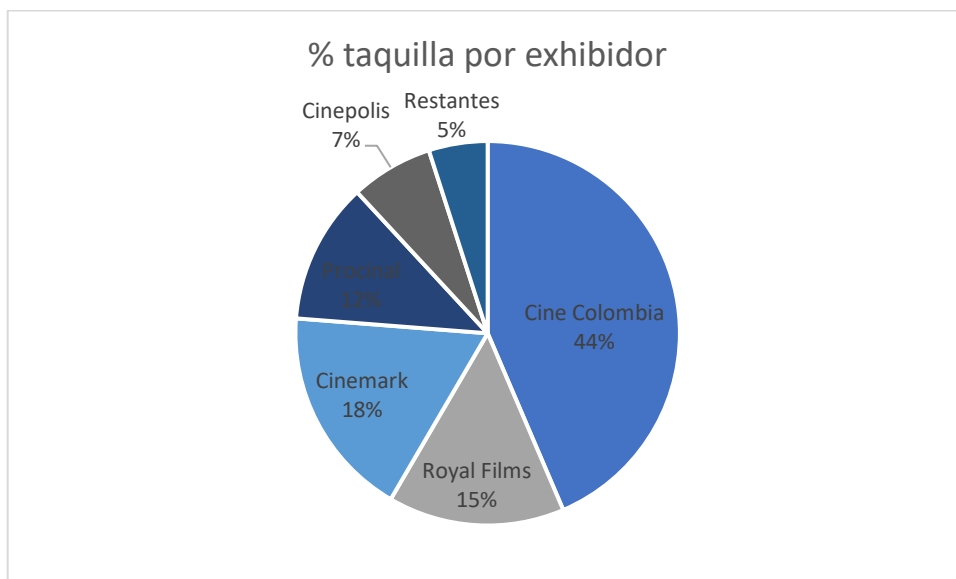


Gráfico 27: Porcentaje de Taquilla por exhibidor



Pero en Colombia también existen salas alternas. La infraestructura de salas alternas en el país está conformada por instituciones educativas, museos, cinematecas, asociaciones, corporaciones y centros culturales. (Anuario Estadístico 2017). “La exhibición alterna consiste en la divulgación de películas independientes o de autor, cine arte o cine periférico que “habitualmente no ocupa las principales carteleras, que es realizado bajo condiciones de producción diferentes a las de la gran industria estadounidense, y que por tanto puede tener diferencias con relación a los parámetros estéticos, narrativos e ideológicos del cine industrial”⁴⁹ Durante 2017 las salas alternas activas fueron 10 que suman 1.854 sillas. En el 2020 la sala alterna con mas espectadores -Cine Tonalá-, cierra sus puertas producto de los impactos provocados Covid-19.

Tabla 13: Salas Alternas en Colombia

SALAS ALTERNAS	Ciudad	Espectadores	Precio Promedio Boleta	Sillas
Asociación Club Cine Tonalá La Merced	Bogotá	51306	5621	100
Alianza Colombo Francesa	Bogotá	205		139
Centro Colombo Americano de Medellín	Medellín	42834	5625	306
Museo de Arte Moderno de Medellín	Medellín	19326	6344	256
Cinemateca La Tertulia	Cali	9626	5928	300
Fundación Cinemateca del Caribe	Barranquilla	12972	8180	176
Fundación Museo de Arte de Pereira	Pereira	1189	5000	300
Cinemateca Distrital	Bogotá	44105	2137	170
Asociación para la Promoción de las Artes- PROARTES	Cali			72
Auditorio Cámara Diego María Producciones	Manizales			35

⁴⁹ Ramiro Arbeláez, “El arte de la exhibición cinematográfica”, en *Manual de gestión de salas alternas de cine*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2004, p. 15. Sacado de Forero, Chavarro, Zuluaga. Sistema de Clasificación de las salas de cine. Publicaciones Digitales – Dirección de Cinematografía. Ministerio de Cultura, 2009 (pag. 16)

El exhibidor con más presencia en Bogotá es Cine Colombia y el que más presencia tiene en el territorio nacional es Royal Films con salas en 31 ciudades, seguido de Cinemark con salas en 22 ciudades y Cine Colombia con salas en 17 ciudades.

De acuerdo con el Anuario Estadístico del Cine Colombiano (2017) “Durante 2017 el 58.8% de la población del territorio nacional tuvo acceso a cine, es decir que 29.007.767 de colombianos contaron con acceso a salas de cine en su ciudad o municipio. De los 1.122 municipios del país, existen salas de cine en 64, hay 1.058 municipios sin acceso a salas de cine que representan a 20.283.842 de colombianos, es decir el 41,2 %”⁵⁰.

Asimismo, en el 2019 se registró una taquilla de 628.687 millones de pesos COP, de esta cifra, 20.123 millones de pesos COP fueron taquilla por películas colombianas.

Sobre la Distribución

De acuerdo con el Ministerio de Cultura de Colombia, “antes del estreno en salas, los distribuidores se encargan de diseñar la estrategia con el equipo de producción de la película, y posteriormente la ejecutan conjuntamente con el equipo de promoción que se conforme. Adicionalmente, el distribuidor se encarga de las negociaciones con los exhibidores para obtener un número pantallas que permitan maximizar la asistencia de espectadores. Esto incluye analizar fechas para el estreno de la película, número de copias para salas, qué salas y ciudades, entre otras. Al final, el exhibidor es quien toma una decisión y fija horarios, salas y ciudades”⁵¹.

En 2017, había 32 distribuidores registrados en el Sistema de Información y Registro Cinematográfico – SIREC - de los cuales operaron dieciocho (18) empresas distribuidoras de cine en Colombia. Las empresas distribuidoras con mayor ganancia y nivel de acaparamiento de pantallas son agentes internacionales (*Ver tabla 14*). Fox, es el agente

⁵⁰ Anuario Estadístico del Cine Colombiano (2017). Ministerio de Cultura. Dirección de Cinematografía. 2017, pág. 7

⁵¹ Cine en Cifras: Caracterización de la distribución en Colombia / mar 2019 Edición 16. Informe Especial.

distribuidor con más alcance de pantallas a nivel nacional, con un 97%, es decir con un total de 1044 pantallas y con un 13 % de los espectadores. Su modalidad de intervención, es la misma que la de los demás agentes distribuidores internacionales como Disney, Fox, Columbia Tristar, Warner, Universal, y Paramount: distribuir con una oferta de estrenos menor, pero con películas blockbuster que aseguran un alto número de asistentes en las salas.

Tabla 14: Distribuidores extranjeros en Colombia y alcance de pantallas

Distribuidor	Alcance de Pantallas Alcanzadas	% pantallas	% asistentes
Fox	1052	97%	13%
Disney	1044	96,20%	16%
Warner	1038	95,70%	20%
Columbia Tristar Distributor	1036	95,50%	8%
Paramounth	1000	92,20%	8%
Universal	1014	93,50%	17%

Disney tiene un alcance de 96,20% de pantallas, es decir de 1044. En orden, le sigue la *Warner* con un 95,70% de las pantallas, (1038 pantallas en Colombia) y con un 20% en el total de los asistentes. *Columbia Tristar Distributor* alcanzó 1036 pantallas (95,5%) y un 8% de los asistentes. *Paramounth*, alcanzó 1000 pantallas (92,2%) y Universal 1014 pantallas (93,50).

Bajo este panorama, si nos detenemos en las películas más taquilleras en el 2017 podemos encontrar que la totalidad de las películas del top 20 de estrenos son de nacionalidad estadounidense y sus agentes distribuidores son los anteriormente mencionados. En este top 20 se encuentran 8 películas de animación y 12 de ficción. Rápidos y Furiosos 8 (Universal) junto con Liga de la justicia (Warner) y Despicable Me (Universal) fueron las películas más taquilleras en el 2017. Al respecto se tiene en una nota de prensa: “La película más taquillera

rompió su primer récord en Colombia, al lograr ventas anticipadas con más de 165 mil boletas adquiridas, recaudando alrededor de 1800 millones de pesos en taquilla⁵².

En la siguiente tabla, se encuentra en orden descendente las distribuidoras con menos alcance de pantallas - respecto a las distribuidoras extranjeras-, pero no menos importantes dentro del análisis, que también tuvieron presencia en el 2017 en Colombia.

Tabla 15: *Distribuidores nacionales/latinoamericanos y alcance de pantallas*

Distribuidor	Alcance de Pantallas Alcanzadas	% pantallas	% asistentes
Cinecolombia	1026	94,60%	12%
Diamond Films	891	82,10%	3%
Cinecolor	852	78,50%	2%
Cineplex	602	55,50%	1%
Babilla Films	166	15,30%	0%
Procinal	123	11,30%	0%

De estas, Cinecolombia, Cineplex y Procinal, son de Colombia. Las demás pertenecen a capitales extranjeros a nivel latinoamericano. Cinecolombia es la distribuidora y exhibidora con mas trayectoria y la más importante de Colombia en términos de la concentración económica de capital, concentración de salas y espectadores. Por otro lado, Cineplex, se creó en 1993 con el fin de distribuir en cine independiente en Colombia.

Como puede identificarse en la tabla 15, *Cinecolombia*, seguida de *Diamond Films* y *Cinecolor*, representan un grupo importante cuya tendencia en el 2017 se configura a generar más peso en los estrenos que los asistentes. De acuerdo con Proimágenes “logran una participación de mercado significativa. Es decir, la relación entre el número de asistentes que llevan a salas y el número de estrenos que distribuyen es mayor al 25%. Este grupo incluye a Cine Colombia, Cinecolor y Diamond Films. De estos podemos decir que, aunque tienen

⁵² <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/rapidos-y-furiosos-8-rompe-el-primer-record-en-colombia.html>

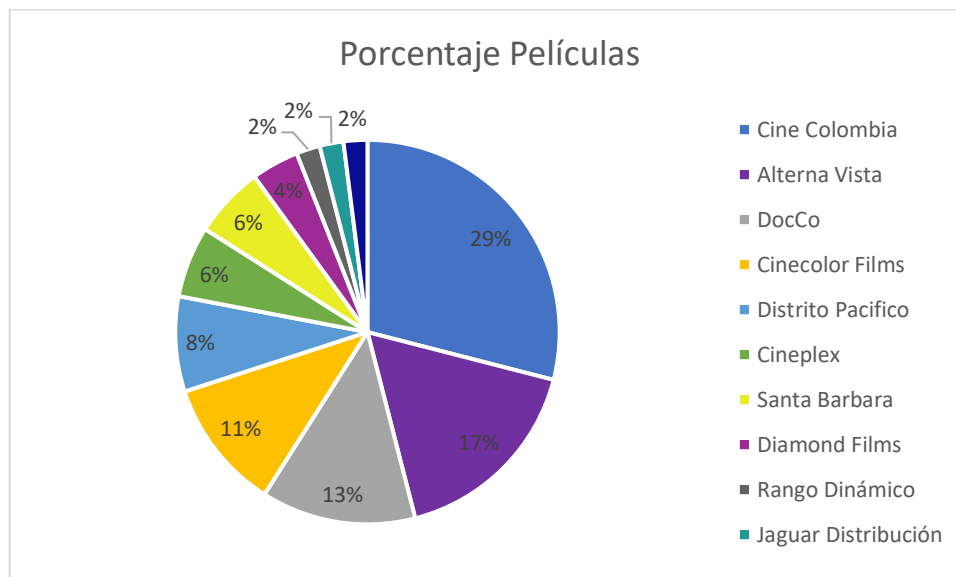
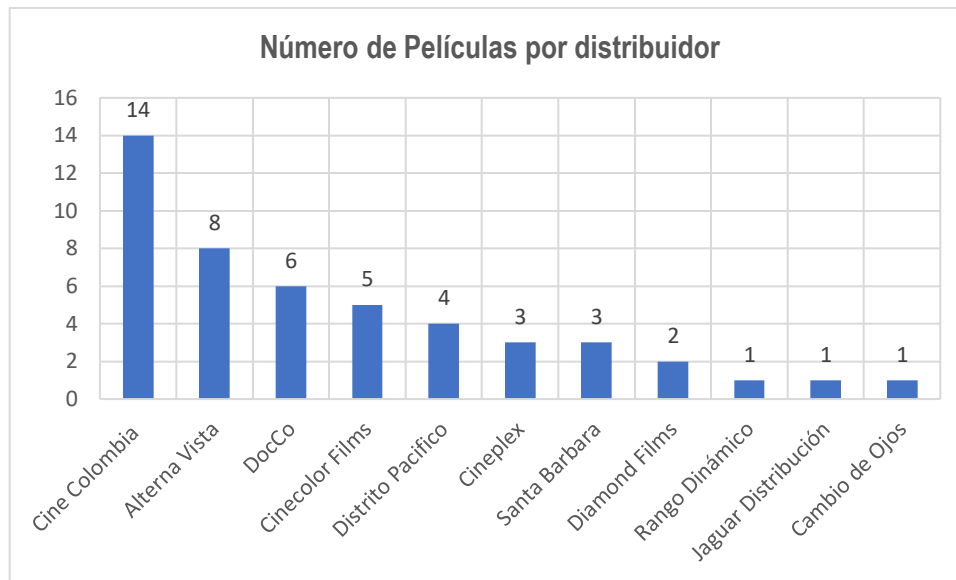
un perfil comercial, incluyen películas en sus catálogos con algún nivel de riesgo y que no siempre están destinadas a obtener resultados comerciales rotundos”.

Bajo esta dinámica, se registró a Cinecolombia como un agente distribuidor que alcanzó 1026 pantallas, teniendo un 94,6 % del total de pantallas en Colombia y el 12% del público. Asimismo, Diamond Films alcanzó 891 pantallas (82,10%) y el 2% de los asistentes. Finalmente, se encuentra Cinecolor con un alcance de 852 pantallas de cine (78,50%) y un 2% de asistentes.

Los otros tres distribuidores restantes: Cineplex, Babilla y Procinal. Estos se encuentran bajo una dinámica donde la relación entre el número de asistentes y el número de estrenos que distribuyen es menor al 10%. Es decir, aportan muchos estrenos, pero pocos espectadores. De acuerdo con Proimágenes y el Ministerio de Cultura, “su fortaleza está en la diversidad de su catálogo, el cual está dirigido principalmente a públicos de nicho no masivos”⁵³.

Ahora bien, en el plano de la distribución de películas nacionales, se tiene que en el 2019 se registraron once (11) empresas que distribuyeron películas colombianas. De las cuarenta y ocho (48) películas colombianas que se estrenaron en el 2019, Cinecolombia distribuyó catorce (14), es decir el 29%, seguido de Alterna Vista con ocho (8) títulos. DocCo distribuyó seis (6) películas; Cinecolor, cinco (5); Distrito Pacífico, cuatro (4), Cineplex y Santa Barbara Films tres (3) respectivamente, Diamond Films, dos (2) y finalmente, Rango Dinámico, Jaguar distribución y Cambio de Ojos distribuyeron una (1) película respectivamente. (*Ver gráficos 28 y 29*)

⁵³ Cine en Cifras: Caracterización de la distribución en Colombia / mar 2019 Edición 16. Informe especial. Pag. 9



Dentro de las películas distribuidas por Cine Colombia es posible identificar a las películas colombianas más taquilleras. Estas son (i) Al son que me bailen, bailo (ii) el que se enamora pierde, (iii) Coco 3, (iv) el sendero de la anaconda, (v) Monos. Esta última con 268 mil espectadores, siguiendo la película, Al son que me bailen con 238 mil espectadores y por último Coco 3, con 208 mil espectadores⁵⁴. (Ver gráfico 30)

⁵⁴ <https://www.lafm.com.co/entretenimiento/las-peliculas-mas-vistas-en-salas-de-cine-en-colombia-en-2019>

Gráfico 30: Distribuidores de películas colombianas



Fuente: Cine en Cifras Ed. 19

La industria cinematográfica a nivel mundial está concentrada en estudios grandes que financian el desarrollo de nuevas películas y que poseen, a su vez, catálogos extensos de películas antiguas que explotan comercialmente a nivel global, -lo que explica los reestrenos, por ejemplo y también su exhibición en pantallas diferentes al cine-.

Son estos cuantos estudios, los que también poseen canales de distribución, con miras a llevar estos nuevos productos al público y tener un mayor control en el mercado, garantizando que los réditos generados se queden en su misma órbita. Ejemplos de estos los mencionamos con anterioridad: Walt Disney, Fox, Warner Bros., Universal o Paramount Pictures, todos con presencia en Colombia. Los espectadores reconocen en los títulos distribuidos una marca, un género confiable y un *star system*, que se traducen en ingresos estables y menos riesgosos para todos los actores de la cadena. Pero, la realidad es totalmente diferente para los distribuidores independientes, pues no cuentan con enormes capitales ni tampoco con una maquinaria industrial que les permita tener el control de todos los sectores y/o eslabones del ecosistema que representa una industria cinematográfica. Asimismo, resulta importante hacer énfasis en el perfil de este tipo de distribuidores, pues va más allá de lo comercial, “coexisten otros propósitos en su actividad como el desarrollo de audiencias de un nicho particular”

buscando la circulación y apropiación de un cine mas autoral, diferente al comercial y para el caso colombiano, un cine que contribuya a la cinematografía local y a la generación de nuevos públicos.

Situaciones como la baja tasa de espectadores de películas colombianas, así como el tiempo reducido de exhibición que tienen, debido a la alta competencia que tienen con películas extranjeras y los réditos incomparables que éstas dejan con respecto a lo que deja en taquilla una película colombiana. Asimismo, la poca formación de los productores respecto al ¿Qué hacer después de tener postproducida la película? hace que no se construyan estrategias solidas y a largo tiempo que permitan adquirir valor al momento de la exhibición. Pasa precisamente todo lo contrario, en muchos de los casos no hay estrategias de promoción o visibilización, en otros casos hay estrategias precarias y contenidas, debido a la falta de presupuesto, tiempo y conocimiento de la necesidad de que esto empiece a trabajarse incluso desde la misma preproducción de la película.

Lo anterior pone la cadena de la distribución -independiente- en un cuello de botella, pues “para los distribuidores independientes, incorporar cine colombiano en su portafolio es riesgoso y hay una gran incertidumbre sobre el resultado de cada producción en salas”⁵⁵. La ley 814 de 2003 no establece regulaciones expresas que otorguen beneficios e incentivos a los distribuidores para aliviar su carga y el riesgo que implica tener un catalogo exclusivo de películas colombianas. Tampoco se preocupa por transformar de forma estructural y comprometida las causas de la poca exhibición del cine colombiano. Actualmente existe una sobreproducción de películas, pero continua la debilidad del eslabón de la distribución independiente en Colombia, incidiendo en que el cine colombiano no sea rentable hoy y en términos generales, desdibujando los grandes propósitos que tanto el Ministerio de Cultura como Proimágenes establecieron sobre la importancia del cine nacional como piedra angular de versiones de identidad, representación y cultura.

⁵⁵ Proimágenes. Cine en Cifras 2017. Caracterización de la distribución en Colombia, 2018. Pág. 16

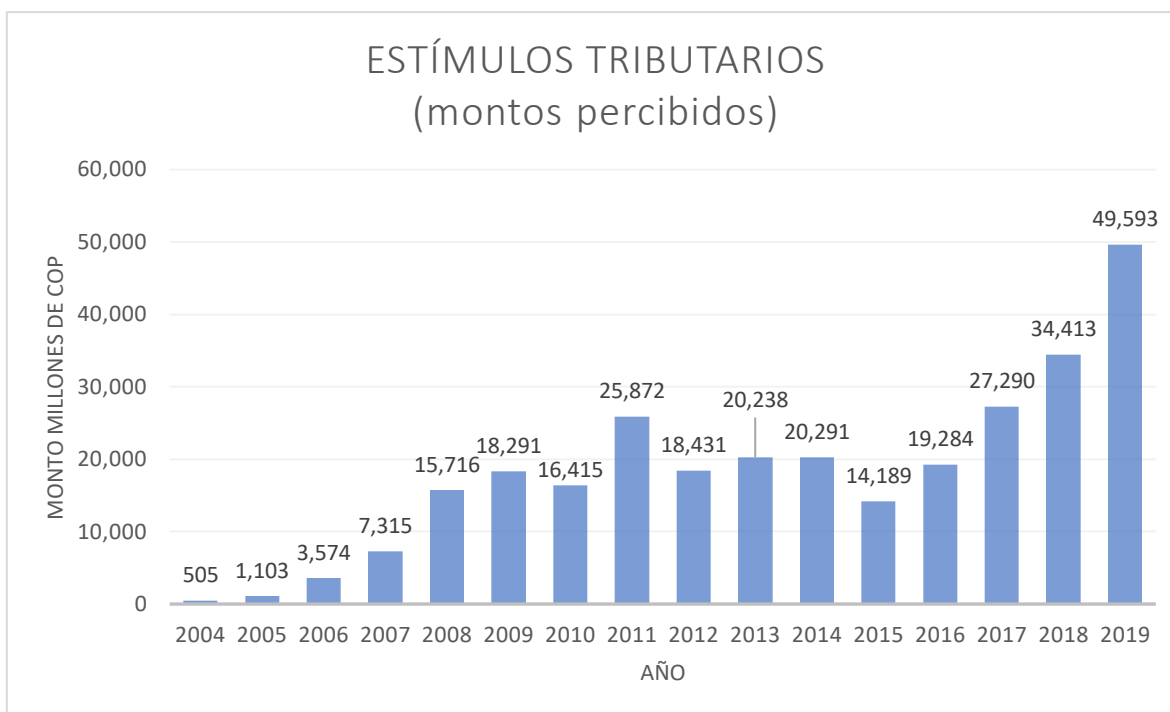
Estímulos Tributarios

La segunda estrategia de la ley de cine, es el mecenazgo. La ley 814 de 2003 contempla incentivos tributarios para las personas y empresas que declaran renta. Si se aporta al cine en forma de donación o inversión, se hace un descuento del 165% sobre el monto dado, en su siguiente declaración.

Desde el 2004 al año 2019 y en el marco de este estímulo, se ha recibido un total de 292.520 millones de pesos que han financiado a 443 proyectos cinematográficos. De este consolidado total, no se pudo tener información sobre cuales fueron las personas naturales y/o jurídicas que hicieron estos aportes, ni tampoco los proyectos de largometrajes o cortometrajes en específico que fueron auxiliados por esta medida.

No obstante, si se observa la gráfica 14, es posible identificar los montos percibidos por año y la tendencia de aumento que ha tenido esta estrategia de incentivo del cine colombiano. Así en el 2004, año de inicio de la medida de incentivos tributarios para la inversión o donación en cine, se cuenta con un total de 505 millones de pesos colombianos que beneficia a 2 proyectos (*ver gráfico 32*). Si esto se compara con el año 2019, el monto de inversiones y donaciones ha tendido al aumento pues se contó con un total de 49.493 millones de pesos COP, beneficiando a 47 proyectos. (*ver gráfico 31*)

Gráfico 31 / Montos de Inversión o Donación percibidos por estímulos tributarios

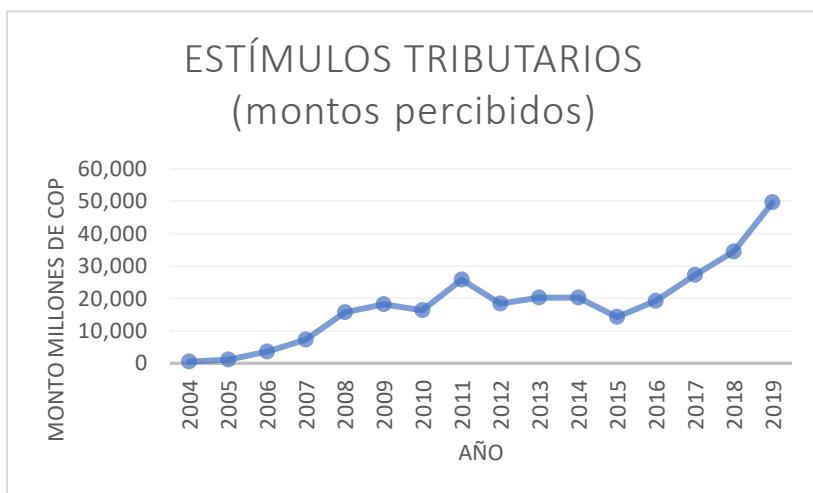
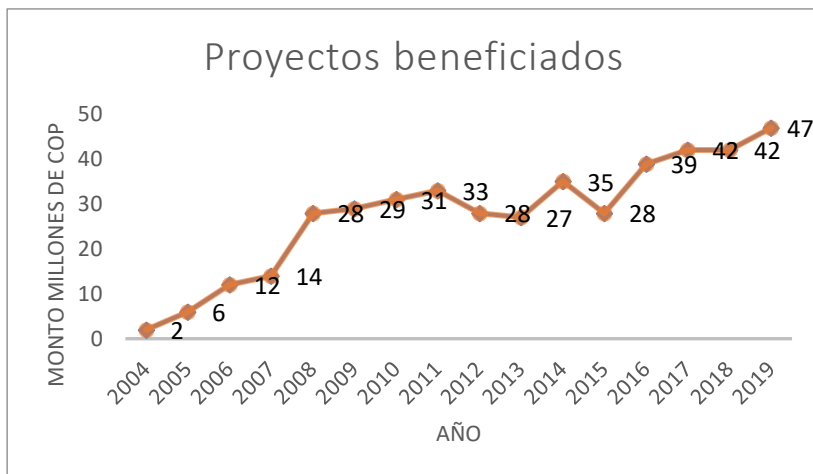


En todo caso, si bien de punta a punta, el aumento de la inversión y la donación bajo esta medida, ha sido ostensible, es importante destacar que el crecimiento de los montos percibidos en función de los estímulos tributarios, no son estables, pero si progresivos. Los años en los que más inversión/donación se registró fue en el 2011 (25.872 millones COP), en el año 2017 con (27.290 millones) en el 2018 (34.413 millones de COP) y en el 2019, con (49.593 millones de COP).

Si nos detenemos en estos picos y lo comparamos con el número de proyectos beneficiados, se tiene que no necesariamente se corresponden proporcionalmente; ejemplo de esto es que en el año 2017 y en el 2018 se tuvo el mismo numero de proyectos beneficiados (42) a pesar de que el monto en dinero en el 2018 aumentó. Esto quiere decir que el mismo numero de proyectos, gozo de mas presupuesto. Por otro lado, se puede decir que el número de proyectos beneficiados ha tendido al aumento a lo largo de estos 16 años. Con excepción del año 2012, 2013 y 2015, donde la cantidad de proyectos descendió.

Grafico 32. Numero de proyectos beneficiados por año y tendencias

AÑO	NÚMERO DE PROYECTOS BENEFICIADOS
2004	2
2005	6
2006	12
2007	14
2008	28
2009	29
2010	31
2011	33
2012	28
2013	27
2014	35
2015	28
2016	39
2017	42
2018	42
2019	47



Ahora bien, si nos detenemos en los años de descenso, es decir en los años 2012 (28 proyectos), 2013 (27 proyectos) y 2015 (28) se puede decir, en términos generales que esta vinculado directa y proporcionalmente con los descensos de dinero percibidos por inversores/donantes en esos mismos años. A excepción del año 2013 cuyo monto fue superior al 2012, y el número de proyectos redujo a 27.

El numero de inversores al igual que la cantidad ha tenido una tendencia hacia el ascenso. En el 2004, se registra a 16 agentes inversores y en el 2019, - año en el que se registra un monto record con respecto a los otros años-, se tiene a 276 agentes inversores. (ver gráfico 33)

Gráfico 33: N° de Inversores por año

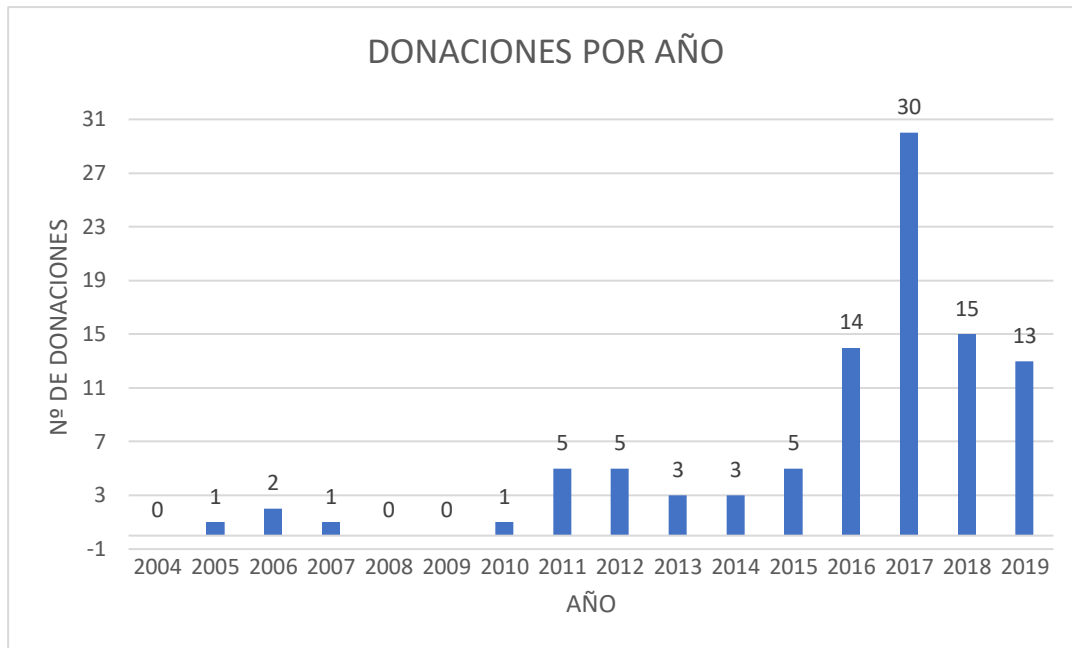


Ahora bien, si comparamos la gráfica 33 con la gráfica 34, es posible concluir que las donaciones no han sido tan importantes como las inversiones, (*ver grafica 34*). Recordemos que con las inversiones se espera tener réditos económicos en un porcentaje acorde a lo invertido, al momento de la exhibición -resultados de la taquilla-.

En los años 2004, 2008 y 2009 no se recibió ninguna donación. En el 2005, 2007 y 2010 se recibió solo una (1), en el año 2006, dos (2). En el 2013 y 1024 se recibieron por año tres (3) y en el año 2011, 2012 y 2015 se recibieron cinco (5). En los años posteriores, 2016, 2017, 2018 y 2019 se reporta un gran aumento con respecto a lo registrado históricamente, siendo el 2017 el año con más donaciones.

Este panorama deja entrever por un lado que es mas fuerte la tendencia a invertir que a donar. Y por otro lado, que existe un modelo económico que esta primando, y es referido a la neoliberalización del financiamiento del cine; lograr progresivamente que la industria del cine sea mas privada que pública.

Gráfico 34: N° de Donantes por año



**Elaboración Propia sobre información proveída por Proimágenes.*

Capítulo VII CONCLUSIONES

A partir de este trabajo, es posible vislumbrar los ires y venires del cine colombiano desde que se manifestó por primera vez como hecho artístico a nuestros días. Las circunstancias que llevaron al cine colombiano en el siglo XX a no constituirse como una industria fuerte y sólida, se explican en un abanico de razones donde entra el conflicto (guerra de los mil días comenzando el siglo XX, bogotazo y violencia bipartidista en los años cincuenta, el narcotráfico en los noventa), la falta de capital e inversión que se reflejó no solo en la poca experimentación, formación y actualización del equipo técnico (ejemplo de esto es por ejemplo es lo difícil que fue para el cine colombiano pasar del cine silente al sonoro.

Asimismo, la ausencia de políticas públicas integrales del Estado Colombiano que permitieran posicionar y fortalecer todas las cadenas dentro del ecosistema cinematográfico colombiano y las regulaciones jurídicas tardías que en muchos casos no logran responder a los problemas e inequidades existentes dentro de los actores pertenecientes a la industria cinematográfica, ni al momento por el que pasaba el cine colombiano, resultan ser algunas de las razones expuestas en el primer y segundo capítulo de este trabajo.

Asimismo, se puede concluir que partiendo precisamente de las carencias en la producción de cine colombiano, se tiene una configuración desigual del sistema cinematográfico en lo local. ¿Por qué? Porque si hubo un desarrollo como industria colombiana de cine, desde sus inicios, esta se configuró en un marco de desequilibrio; es decir desde su lado más fuerte: la exhibición. Un ejemplo de esto es la presencia de Cinecolombia desde los años treinta y su monopolio actual en términos de la exhibición de películas bluckbuster, asimismo, en términos de infraestructura -pantallas- y fidelización con los espectadores. Las empresas exhibidoras, se consolidaron como “un exitoso negocio orientado a la importación y exhibición de películas extranjeras” (Angel Rodríguez, 2019). En ese contexto, la producción nacional de cine permaneció siempre en el patio trasero: rezagado y débil.

Tras la Ley del Cine, la producción de películas colombianas “apenas ganó un mínimo de espacio de la torta del negocio cinematográfico” (Angel Rodríguez, 2019). En este orden de ideas, se puede decir que más allá de que casi todas las empresas exhibidoras sean colombianas, no ha habido nunca un trato especial hacia el cine nacional, pues este no produce capital ni ganancias y los agentes exhibidores- que en muchos casos convergen en agentes distribuidores- no están dispuestos a perder esto.

De hecho, parte del análisis de este trabajo, lleva a la conclusión de que la ley de cine a pesar de su manifiesta defensa por el cine nacional, sigue defendiendo el status quo histórico donde las empresas exhibidoras son las que dominan dentro de la industria del cine en Colombia e imponen condiciones injustas a los otros agentes de la cadena cinematográfica. Es en este sentido que se puede afirmar que la ley de cine es un reflejo del complejo entramado de relaciones de poder que subyacen dentro del ecosistema del cine y de las distintas versiones que conviven sobre el deber ser de la industria cultural del cine en Colombia.

Lo anterior, se expresa no solo en las ayudas e incentivos que la misma ley de cine le otorga al sector de la exhibición, dejando en desequilibrio el sector de la producción y de la distribución independiente que apuesta por un cine nacional de orden mas autoral, sino desregulando y dejando en el limbo jurídico medidas fundamentales como la *cuota de pantalla* que es la que permite mantener a las películas nacionales por un tiempo mayor a lo que actualmente se exhiben e impactando directamente en que hacer cine en Colombia no sea rentable – que sea una actividad quijotesca-

Se puede identificar una posición ambivalente por parte de las instituciones colombianas como el Ministerio de Cultura y Proimágenes y que sin duda alguna se expresa en la Ley 814 de 2003, pues quieren la existencia de un cine nacional -y en efecto la producción de películas colombianas ha aumentado ostensiblemente-, pero no se quiere regular al sector de la exhibición y distribución, ni ver de fondo el problema de que los esquemas de distribución y exhibición siguen siendo una barrera que aleja a los filmes nacionales de su público. Esto también se refleja en la constante tensión entre cine comercial y cine de autor. Discusión de la que huye la ley de cine, identificándose la coexistencia distintas formas de comprender el

fortalecimiento de la industria cultural del cine, siendo incluso muchas de estas formas contradictorias.

Lo anterior, se acentúa, al ver dentro de los mismos concursos del FDC, la competencia de “*productoras tanque*” con productoras independientes (que en su mayoría no tienen mucha experiencia) dentro de una misma bolsa, sin tener en cuenta las condiciones propias y las características de cada uno de estos actores o propuestas y promoviendo de forma indirecta no solo que las productoras tanque ganen este tipo de convocatorias, sino promoviendo la desigualdad e inequidad dentro de las ayudas contempladas para la producción. Asimismo, se encuentra la contradicciones en los indicadores contemplados para analizar y monitorear el “avance de la industria del cine” que se posicionan desde la ingreso de altos capitales dentro de la industria, pero ¿de donde provienen? Mucho de ese capital viene de las taquillas por ver cine extranjero, es decir del lado de la exhibición de películas. Entonces, me atrevo a afirmar que la ley de cine apoya un modelo que si bien apoya la producción de películas nacionales basa el éxito de su industria en el eslabón de la exhibición, así estas sean de películas extranjeras.

A pesar de esto, coincido con varios autores que sostienen los beneficios de la ley de cine en términos de lograr por primera vez de forma sostenida y ascendente, un fondo que financia la producción del cine colombiano. Tan evidente ha sido el aumento que en tan solo en el año 2019 se registra el estreno de 48 películas colombianas. En términos generales se tiene un total de 366 películas producidas y exhibidas en Colombia después de la Ley 814 de 2003, una cifra superior a la producción total e histórica de películas colombianas, cuya cifra está en 170 películas. “Si antes de la Ley del Cine la producción era raquítica, las nuevas medidas crearon posibilidades reales de financiación para el cine colombiano” (Angel Rodríguez, 2019). “A pesar de los reparos y aspectos a mejorar, la aplicación de la ley 814 de 2003 ha permitido la dinamización de la industria, la creación de nuevos organismos de fomento a la cinematografía nacional, y regional, un incremento en la producción de películas en las distintas regiones del país, un aumento en la cantidad y calidad de las coproducciones“ (Rivera-Betancur, 2019, pág. 128)

En este orden de ideas, se puede decir que la ley 814 de 2003 fue un avance legislativo importante y un instrumento fundamental para la consolidación de una política pública que acciona a favor de la industria cinematográfica colombiana. En todo caso, la necesidad de actualización y transformación, se hace cada vez mas necesaria, pues en estos momentos la ley resulta anacrónica. Se necesita una Ley que permita pensar los cuellos de botella por los que pasa la industria del cine colombiano, que se encuentran sin duda alguna en el plano de la distribución y la exhibición. La necesidad de generar capacidades entre los distribuidores y otros agentes del sistema de valor que permitan implementar estrategias de distribución más efectivas y permitir esquemas sostenibles en lo financiero y lo cultural. Asimismo, la creación de un circuito de salas de exhibición alternas o alternativas permitirían no sólo exhibir por mas tiempo el cine nacional -con mas posibilidades de recuperar la inversión- sino promover espacios que se salen de los circuitos netamente comerciales -reglas del mercado – para emprender una estrategia sólida en formación de públicos que permitan apreciar y valorar el cine colombiano.

Asimismo, la ley se está quedando corta frente a las dinámicas actuales, pues una de sus piedras angulares es la cuota para el Fondo de Desarrollo Cinematográfico que se alimenta de las exhibición en las salas de cine, no obstante, situaciones actuales como el Covid 19 que impacto en la asistencia a salas de cine, incide en el recaudo de dinero para la industria. La actual ley ni los pronunciamientos del Ministerio o de Proimágenes contemplan nuevas alternativas a nuevas formas de exhibición de los contenidos (plataformas -streaming) y como estos se regulan para alimentar el fondo.

Por ultimo encuentro esta cita pertinente para la reflexión, pues : “El cine va mas allá de hacer películas, no esta bien limitarse solo a problemas de producción y de distribución e incluso de estética y lenguaje, y descuidar el estado de conciencia del publico, las capacidades de recepción alteradas por los medios que ese publico consume. La política estatal de comunicación, en la que debe estar comprendido el cine, no solo debe ocuparse con que tal o cual cine, conveniente, adecuado y útil para los colombianos, deba ser impulsado, sino intentar captar que tipo de cine están los colombianos en capacidad de ver, en su actual estado de conciencia” (Alvarez, 1992, pág. 34).

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, H. y. (2006). *Dialéctica de la Ilustración*.
- Alvarez, L. (1992). *Páginas de Cine*. Medellín: Universidad de Antioquia Vol.2.
- Alzate, C. (2012). *Encuentros del cine y la literatura en Colombia: recuento histórico y filmografía total de adaptaciones, 1899-2012*. Medellín, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia .
- Alunno, M. (2016). El discurso sobre la música para cine en Colombia: una aproximación bibliográfica. *Revista musical chilena*. Vol.70 No. 225. Santiago de Chile,.
- Angel Rodríguez, J. E. (2019). *El dispositivo del cine colombiano. Ley de cine. Anacronismos y profanaciones*. La Plata, Argentina.
- Astruc, A. (1948). *THE BIRTH OF A NEW AVANT-GARDE: LA CAMERA-STYLO - Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*. Francia : 'L'Écran française' .
- Barbachano P, M. (1994). *Cine Mudo*. Trillas.
- Bayardo García, R. (2008). Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 7, núm. 1., 17 a 29.
- Bayardo, R., & Lacarrieu, M. (1999). *Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global/local*. Argentina: Argentina: CICCUS y la Crujía.
- Bhaba, H. K. (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. . Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1987). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Benhamou, F. (1997). *La economía de la cultura*. Ediciones Trilce.
- Buitrago López, E. (1989). *Legislación Cinematográfica. Derecho Público: formación para periodistas. 1ra Edición. Sección de publicaciones SENA. Dirección General*.

- Bürch, N. (1995). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Burke, P. (2006). *¿Un nuevo paradigma?*, en *¿Qué es la historia cultural?* Buenos Aires : Paidós.
- Chaparro Valderrama, H. P. (2006). “Cine colombiano 1915 - 1933: la historia, el melodrama y su histeria”. *Revista de Estudios Sociales no. 25, diciembre de 2006*.
- Copertari, G & Sitnisky, C. (2015). *Cine latinoamericano en el nuevo milenio*. España.
- D’abbraccio Krentze, G. (2015). LA INDUSTRIA DEL CINE EN COLOMBIA. Entre el optimismo ingenuo y el pesimismo crónico” *Revista Luciérnaga. Revista Luciérnaga, Facultad de Comunicación Audiovisual, Medellín*.
- España, C. & Manetti, R. . (1999). *El cine argentino una estética especular. Una estética comunicacional*. Buenos Aires: Sudamericana.
- De Toro, A. (2006). Más allá de la “postmodernidad”, “postcolonialidad” y “globalización”: hacia una teoría de la hibridez. En *Cartografías y Estrategias de la “posmodernidad” y la “postcolonialidad”*. España: Iberoamericana Editorial.
- Escorcía Cardona, V. (2008). Antecedentes del cineclubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico. *Revista Luciérnaga Audiovisual. . Politécnico Colombiano Facultad de Comunicación Audiovisual. Año I. No. 1*.
- Federación Colombiana de Cine Clubes y la Comisión de Cine Clubes de Bogotá. (1982). *Propuesta al Ministerio de Comunicaciones sobre la reglamentación de Cine Clubes y otros organismos similares*. Bogotá.
- Forero, Diana, Chavarro, Andrés y Zuluaga, Pedro Adrián (2009). *Sistemas de Clasificación de salas de cine*. Dirección de Cinematografía. Ministerio de Cultura. Colombia. 2009.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (2012). *Historia del Cine Colombiano*. Capítulo 5 - El segundo aire 1938 a 1950.
- Getino, O. (2012). *Estudio de producción de cine latinoamericano en la primera década del cine XXI*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Goldman, I. (1997). *Framing latin american cinema. Contemporary critical perspectives*. Minneapolis: Universidad de Minnessota.

- Guterman Wancjer, A. (2017). La influencia de la legislación colombiana en la cinematografía nacional. Colombia.
- Higuita González, A. M. (2013). "El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio: 1972 -1978. *Hist. Soc.*, N° 25, 107-135. Obtenido de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/41918/47825>
- Higson, A. (2014). El concepto de cine nacional. . *Denken Pensée Thoughty Mysl, Criterios, la Habana*. N°58.
- Hoyos, S. M. (1998). *Historia del Teatro Municipal*. Bogotá: Editorial: Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Karush, M. (2013). "Introducción", *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Martin-Barbero, J. (1983). Memoria narrativa e industria cultural. *Comunicación y cultura No 10, UAM-Xochimilco: México*.
- Martínez Pardo, H. (2011). En E.-C. R. Bolkan, *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América* (págs. Pags 759-768). SGAE: Tomo 2.
- Mastrini, G. (2017). Economía Política de la comunicación e industrias culturales: apuntes sobre su vigencia actual. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*.
- Ministerio de Cultura. (2010). *Compendio de políticas culturales*. Colombia.
- Ministerio de Cultura. (2015). Colombia de película. Nuestro Cine para todos. *Cartilla de Historia de Cine Colombiano*.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2004). *Ley de Cine para todos*. Colombia.
- Morsch Kihn, Eva. (2011) "Anatomía de un sistema de apoyo al cine Proimágenes Colombia", *Cinémas d'Amérique latine*, Publicado el 01 diciembre 2011, <http://journals.openedition.org/cinelatino/1104> ; DOI : 10.4000/cinelatino.1104
- Osorio, O. (2018). *Las muertes del cine colombiano*. Medellín, Antioquia : Universidad de Antioquia.
- Pulido Ritter, L. (2011). *Resumiendo la hibridez: crítica y futuro de un concepto*. . Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el caribe.
- Rubim, A. (2006). *Actores sociales, redes y políticas culturales* . . Brasil-Universidad Federal de Bahía: Bahía, Brasil: Edición del Convenio Andrés Bello. La universidad y los procesos de Integración social.
- Romero, L. A. (1995). Los sectores populares urbanos como sujetos históricos. En L. y. Gutierrez, *Sectores populares, cultura y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Salcedo Silva, H. (1981). *Crónicas del Cine Colombiano 1897 -1950*. Bogotá, Colombia: Carlos Valencia.
- Sanchez, G. (1988). "Rehabilitación y violencia bajo el frente nacional". *Revista Análisis Político N° 4*.
- Ramírez, J. G. (2015). *Colombia de película. Nuestro Cine para todos*. Obtenido de <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Cartilla%20Historia%20del%20Cine%20Colombiano%202015.pdf>
- Ramírez L., C. H. (1998). La crítica cinematográfica publicada en Medellín entre 1970 y 1997 abordada desde tres autores: Alberto Aguirre, Luis Alberto Álvarez y Orlando.
- Restrepo Jaramillo, I. (2015). Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el frente nacional. *Cuadernos de cine 23*, 58-90.
- Rico, Angie. (2016) "Las travesías del cine y los espectáculos públicos". Colombia en la transición del siglo diecinueve al veinte.
- Rivera-Betancur, J. (2014). ¿Va el cine colombiano hacia su madurez? ANálisis de 10 años de Ley de cine en Colombia. *Anagramas*, Vol. 13.
- Rivera-Betancur. (2019). *El papel del cine colombiano en la escena latinoamericana*. Bogota: Universidad de La Sabana.
- Rocha, G. (1961). Rocha, G, "Arraial, Cinema Novo e a camara na mão",. en *Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 12 agosto 1961*.
- Tamayo, C. (2006). Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960). *Signo pensam. [online] N°48*, pp.39-53. .
- Torres Alvarez, L. (1992). Páginas de cine. . *Volumen 2. Medellin, Colombia: Universidad de Antioquia*.
- UNESCO. (2001). *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural* .
- UNESCO (1982). Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales. México.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura usos de la cultura en era global*. Barcelona : (G. Editorial, Ed.) Barcelona.
- Zallo, R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal.
- Zuluaga, P. I. (2013). *Acción, Cine en Colombia* .

Zuluaga, P. A. (2015). Yo no soy su negro o este sitio ya no es como antes. En G. C. Sitnisky, *El estado de las cosas* (págs. 159- 180). Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Informes

Dirección de Cinematografía. Ministerio de Cultura (2014). *Anuario Estadístico del Cine Colombiano 2014*. Bogotá, Colombia.

Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura de Colombia (2015). *Anuario Estadístico del Cine Colombiano 2015*. Bogotá, Colombia.

Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura de Colombia (2016). *Anuario Estadístico del Cine Colombiano 2016*. Bogotá, Colombia.

Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura de Colombia (2017). *Anuario Estadístico del Cine Colombiano 2017*. Bogotá, Colombia.

Proimágenes y Ministerio de Cultura de Colombia (2011). Newsletter Cine en cifras Ed.1 2011. Bogotá, Colombia.

Proimágenes y Ministerio de Cultura de Colombia (2013). Newsletter Cine en Cifras Ed. 2013. Bogotá, Colombia.

Proimágenes y Ministerio de Cultura de Colombia (2013). *Newsletter Cine en Cifras Ed.5 2013* “El Panorama general de la digitalización en Colombia”. Bogotá, Colombia.

Proimágenes y Ministerio de Cultura de Colombia (2014). *Newsletter Cine en Cifras Ed.6 2014* “Panorama de la distribución”. Bogotá, Colombia.

Proimágenes y Ministerio de Cultura de Colombia (2018). *Newsletter Cine en Cifras Ed.14 2018*. Bogotá, Colombia.

Proimágenes y Ministerio de Cultura de Colombia (2018). *Newsletter Cine en Cifras Ed.14 2018*. La exhibición en salas de cine en Colombia en 2016. Bogotá, Colombia.

Proimágenes y Ministerio de Cultura de Colombia (2019). *Newsletter Cine en Cifras Ed. 15 marzo de 2019*. Resumen general del comportamiento del sector cinematográfico durante el 2018. Bogotá, Colombia.

Proimágenes y Ministerio de Cultura de Colombia (2019). *Newsletter Cine en Cifras Ed. 16 marzo de 2019*. Bogotá, Colombia.

Proimágenes y Ministerio de Cultura de Colombia (2019). Newsletter Cine en Cifras Ed. 17 Agosto de 2019. Bogotá, Colombia.

Proimágenes y Ministerio de Cultura de Colombia (2020). Newsletter Cine en Cifras Ed. 18. enero 2020. Bogotá, Colombia.

“El mercado del cine en Colombia: un crecimiento vigoroso y promisorio”. Informe Especial. Proimágenes y Ministerio de Cultura. Ed.1 - 2011. Colombia.

“*Caracterización de la Distribución en Colombia en 2017*”. Informe Especial Proimágenes Colombia , Ministerio de Cultura y Lado B Economía Creativa. Informe Especial, Cine en Cifras Ed. 16. Marzo de 2019.

Resumen Industria Cinematográfica 2018. Cinecolombia Distribución. Estudio realizado por Cine Colombia Distribución sobre la infraestructura, la industria y las películas estrenadas en Colombia durante 2018. Bogotá, Colombia, 2018.

Dirección de cinematografía, Ministerio de Cultura de Colombia. Cartilla Normas del cine en Colombia. Bogotá, Colombia.

Marco Legal en Colombia

Ley 9 de 1942
Decreto Ley 1355 de 1970
Decreto 2055 de 1970
Decreto 879 de 1971
Decreto 129 de 1976
Decreto 2288 de 1977
Decreto 1244 de 1978
Decreto 2387 de 1991
Decreto 3594 de 1982
Constitución Política de 1991.
Ley 397 de 1997
Ley 814 de 2003