

Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano
Profesional en Medios Audiovisuales

Aproximación a una categoría de cine independiente colombiano

Un análisis del devenir cinematográfico en el periodo 2010 -2019

Autor: Andrés Darío Ramírez Marín
a982391@gmail.com

Tutor: Rodrigo Francisco Martínez Moreno
rfmartinez@poligran.edu.co

Bogotá D.C., Colombia
Noviembre de 2020

Monografía de Pregrado presentada por
Andrés Darío Ramírez Marín

Tutor
Rodrigo Francisco Martínez Moreno

Aproximación a una categoría de cine independiente colombiano

Un análisis del devenir cinematográfico en el periodo 2010 -2019

Bogotá D.C., noviembre de 2020

Resumen

La presente monografía desarrolla un análisis recopilatorio de métodos de producción manejados por largometrajes a lo largo del periodo 2010 – 2019 correspondientes a las diferentes terminologías y definiciones empleadas para la descripción de películas colombianas, identificando los factores determinantes para el desarrollo de realizaciones en el país. El objetivo de esta revisión es diferenciar los productos cinematográficos nacionales ajenos a una corriente de consumo popular establecida como *cine de industria*, el análisis toma en cuenta las principales tendencias de subvención extranjera definida por el concepto de *transnacionalismo* (Ezra y Rowden, 2006; Ďurovičová y Newman 2010; Higbee y Hwee: 2010), en contraste a obras nacionales realizadas con estímulos nacionales, metodologías de autofinanciación, apoyo institucional y actividad de productoras minoritarias. El estudio se lleva a cabo bajo los marcos de un análisis *'mirando hacia adentro'* (Higson, 1989), entendiendo la cinematografía nacional como un conjunto diverso, eludiendo los comparativos con cinematografías extranjeras. Teniendo en cuenta la revisión de las latitudes expresadas en el cine nacional durante la última década se propone el término *'cine independiente colombiano'*, como denominación académica comprensiva para realizaciones transnacionales y nacionales dentro de los parámetros descritos en la presente monografía.

Abstract

This monography develops a compilation analysis of production methods used by feature films during the period 2010 – 2019 corresponding to the different terminologies and definitions employed for the description Colombian films, identifying the determinant elements for the development of films in the country. The objective of this revision is to differentiate the national cinematographic products external to a current of popular consumption established as industrial cinema, the analysis takes into account the main tendencies of foreign subvention defined by the concept of *transnationalism* (Ezra & Rowden, 2006; Ďurovičová & Newman 2010; Higbee & Hwee: 2010), as opposed to national films made through national encouragement, self-financing techniques, institutional support and minority production agencies activity. The study is carried out under the framework of an *'inward-looking analysis'* (Higson, 1989), understanding the national cinematography as a diverse group, avoiding the comparative analysis with foreign cinematographies. Taking into account the review of the latitudes shown in national cinema throughout the last decade it is proposed the term *'independent colombian cinema'*, as a comprehensive academic denomination for transnational and national feature films within the parameters described in this monography.

Agradecimientos

A mi tutor de tesis, el Maestro Rodrigo Francisco Martínez Moreno, por su apoyo constante a lo largo de la redacción de mi monografía.

A mi madre, Olga Ligia Marín Vásquez por su apoyo a lo largo de mi carrera universitaria y por su inmenso sacrificio para lograr que mi hermano y yo cursáramos estudios profesionales.

A mi amigo, Daniel Alexander Barragán por su ayuda en la realización de una base de datos en los estudios preliminares previos al presente documento.

Tabla de Contenidos

<i>Introducción</i>	8
<i>1. Planteamiento del problema</i>	11
<i>2. Justificación</i>	18
<i>3. Objetivos</i>	21
<i>4. Marco teórico</i>	22
<i>4.1. Cine de industria</i>	23
<i>4.1.1. Canales de televisión y figuras populares</i>	24
<i>4.1.2. Productoras nacionales</i>	26
<i>4.1.2.1. El caso de la productora Dynamo</i>	28
<i>4.2. Cine independiente</i>	29
<i>4.2.1. Realizaciones por coproducción</i>	31
<i>4.2.1.1. La transnacionalidad</i>	34
<i>4.2.1.2. Influencia europea</i>	36
<i>4.2.1.3. Influencia iberoamericana</i>	40
<i>4.2.1.4. Temáticas tratadas por las coproducciones</i>	43
<i>4.2.2. Realizaciones nacionales</i>	46
<i>4.2.2.1. Largometrajes con apoyo institucional universitario</i>	49
<i>4.2.2.2. Productoras minoritarias</i>	52
<i>4.2.2.3. Autofinanciación</i>	54
<i>4.2.2.4. Participación en convocatorias y estímulos</i>	57
<i>4.2.2.4.1. Apoyos nacionales a la cinematografía</i>	59
<i>4.2.2.4.2. Apoyos departamentales a las artes y la cultura</i>	62
<i>4.2.2.5. Distribución independiente en el contexto nacional</i>	64
<i>4.2.2.5.1. Dificultades de distribución y exhibición</i>	66
<i>5. Estado del arte</i>	68
<i>5.1. Las variaciones de un pensamiento transnacional</i>	68

<i>5.2. Transnacionalidad en el contexto colombiano</i>	72
<i>5.3. Concepto de independencia</i>	74
<i>6. Discusión</i>	77
<i>7. Conclusión: hacia una definición de cine independiente colombiano</i>	81
<i>8. Bibliografía</i>	87

Introducción

La cinematografía colombiana durante la última década ha tenido un alto grado de desarrollo, acompañado de una profundización en los campos de análisis académico sobre las diferentes tendencias y corrientes expuestas por los largometrajes. El incremento en sus números de producción, los múltiples modelos de financiamiento adquiridos y la presencia de nuevos títulos en representación de las figuras culturales han cambiado la manera de identificar el conjunto de películas en su totalidad.

Diferentes terminologías han surgido con el propósito de seccionar las variables de realización y entender grupos determinados: *Cine colombiano*, ha sido comúnmente empleado a manera reduccionista para englobar la generalidad de títulos nacionales en contraste a los *blockbusters* de consumo extranjero; *Cine de festivales*, identifica el conjunto de largometrajes con marcados valores artísticos u autorales en búsqueda de legitimación crítica; *Nuevo cine colombiano*, reúne los títulos más reconocidos de la década, bajo características autorales y una constante de subvención extranjera; *Cine alterno*, agrupa las definiciones de *cine arte*, *cine abstracto*, *cine de autor*, *cine experimental* y *cine independiente*, creando una división frente a las películas de consumo popular.

En las aproximaciones para el entendimiento de una identidad cinematográfica nacional independiente a los flujos de consumo popular, a través de terminologías específicas, se ha reconocido la llegada de nuevas variables en apoyo a las distintas inclinaciones narrativas de los realizadores colombianos, presentadas en forma de coproducciones y relaciones extranjeras de distribución.

(...) desde los catálogos de distribución internacional se aprecia una suerte de uniformización de la diversidad que remite a un cine de fuera, exótico desde su misma presentación (...) desde la práctica, vemos la transformación del cine colombiano en

un cine de coproducciones transnacionales de carácter independiente, cuyo principal objetivo, trazado desde las lógicas mismas de su financiación, es legitimarse en el mercado de distribución global que empieza en los festivales de cine. (Luna, 2013, p. 71).

El presente documento pretende a través de una revisión bibliográfica y contextual de la realización cinematográfica en los últimos 10 años, llevar a cabo un análisis de la filmografía colombiana como un conjunto de diferentes valores presentados por los realizadores del país, bajo la definición de un *inward-looking process* (Higson, 1989), definido como un proceso de ‘*mirar hacia adentro*’ en un análisis de los distintos productos dentro de un contexto nacional, reconociendo las variaciones en los espectros de desarrollo y financiamiento dentro del panorama nacional.

De igual manera, se procura definir una clasificación académica para establecer los grados de independencia cinematográfica dentro de las diferentes obras que componen el conjunto de realizaciones nacionales exhibidas durante los últimos años, teniendo como referente la disertación *Independent cinema in the chinese film industry* (2010), realizada por Tingting Song, en su análisis investigativo con el propósito de aplicar marcos internacionales de un ‘*cine independiente*’ a la industria fílmica china, reconociendo las variaciones dentro de la cinematografía en el país.

El documento cuenta con una revisión bibliográfica y contextual del cine colombiano realizado durante el periodo 2010-2019, influenciado parcialmente por un pensamiento ‘*transnacional*’ como modelo de diversificación extranjera, participe en la intervención de largometrajes nacionales respaldados por financiamiento y circulación internacional, contribuyendo al reconocimiento crítico de títulos particulares; esta revisión realizada a través de los marcos establecidos por las recolecciones *Transnational cinema: The film reader* (2006),

de Elizabeth Ezra y Terry Rowden, y *World cinemas, transnational perspectives* (2010) de Natasa Āurovičová y Kathleen Newman.

Se profundizará en los avances de la realización nacional, fuera de intervenciones extranjeras, a través de factores determinantes, entre los cuales se encuentran: la participación de instituciones de educación superior en Colombia, funcionamiento de programas de apoyos y estímulos nacionales, alternativas de autofinanciación y dificultades de una distribución independiente.

Los resultados de la presente revisión pretenden reunir los diferentes ángulos de la discusión académica frente a las variaciones en el cine nacional contemporáneo fuera de un entendimiento enfocado al consumo popular u comercial, proponiendo una clasificación dentro del contexto colombiano de *'cine independiente transnacional'* y *'cine independiente nacional'*, denominaciones descriptivas frente a los distintos modelos de desarrollo, con neutralidad frente a las valoraciones artísticas de las obras cinematográficas.

1. Planteamiento del problema

“El cine colombiano se volvió como un género para el público, como decir ‘Ya me vi la comedia del año’ o ‘Ya me vi la película de terror del año’. Y no es así, porque no es un género.” (Bustamante, 2017), fueron las palabras de la productora Colombiana Diana Bustamante al explicar la relación del público con la cinematografía nacional en el artículo *¿El cine no tiene quién le escriba?* publicado por la revista Arcadia, expresando un ejemplo de la terminología socialmente construida a la hora de identificar las obras nacionales a través de la expresión *Cine colombiano* con respecto a la calidad y el contenido de la cinematografía colombiana frente a los *blockbusters* internacionales. Actualmente en la industria de cine nacional se mantiene el uso de los términos que engloban de una manera superficial las categorías de sus producciones como el uso *cine colombiano*, o por el contrario se usan denominaciones extranjeras como *cine de autor*.

A lo largo del desarrollo fílmico nacional se han utilizado diferentes etiquetas para categorizar el cine, ya sea por sus intenciones artísticas o comerciales: “Cine alternativo, Cine independiente, Tercer cine, Cine de arte y ensayo, Cine periférico, Cine de autor son denominaciones para un cine que debe tener cabida en la sala cinematográfica alterna.” (Arbeláez, 2004, p.15). Definiciones como estas presentan distintos significados, sin embargo, Arbeláez sostiene que por un propósito de practicidad en el mercado fílmico adquieren la denominación de *Cine arte*, en función de una clasificación nacional para *salas alternas* de exhibición cinematográfica, clasificando un cierto tipo de realizaciones al igual que el término *Cine colombiano* expuesto por Bustamante. Dichos conceptos se han planteado con el propósito de generar una distinción que permita orientar a las audiencias en las opciones de consumo fílmico nacional, dando paso a la selección de obras bajo esta clasificación para iniciativas de formación de públicos como la temporada *Cine Crea Colombia* (2019), estrategia

impulsada por el CNACC y Proigámenes Colombia, o el proyecto de salas *Red Kaymán* (2008), desarrollado por la Fundación Red Nacional de Salas Alternas.

El variable uso contextual de los términos se ve reflejado en la experiencia profesional de tres actores en el ciclo nacional de producción y exhibición: los realizadores, la crítica y los distribuidores. En el campo de la realización, debido a las diferencias financieras y de desarrollo, se complica la formación de un comparativo que catalogue los variados procesos de producción bajo una misma categoría. Un ejemplo de las diferentes perspectivas se evidencia en el panel de producción *Ellos ya dijeron ¡#tengounapelícula! Panel con empresarios del sector*, realizado por Proimágenes, en dónde se hace un análisis de la producción cinematográfica nacional con la participación de Jorge Andrés Botero, productor de *La playa D.C.* (2012) y director creativo de Séptima Films; Maritza Blanco, documentalista y directora de Dessu Films; Simón Ramón, productor ejecutivo en Trompetero Producciones; y Federico Durán, productor de *El páramo* (2011) y gerente de Rhayuela Films. En el panel se muestran los diferentes pensamientos frente a la pregunta ‘¿Cómo se toman las decisiones financieras y cómo se toman las decisiones de elección de qué película es la que se va a hacer?’, la realizadora Maritza Blanco comento sobre sus metodologías a la hora de realizar una producción:

Es depende de la película, todo depende pienso yo, es depende de la película que ustedes quieran hacer, es depende del productor que ustedes quieran ser, si queremos ser una empresa como Dynamo, como Rhayuela, que son productoras muy establecidas o si quieren ser un productor independiente, que en el mundo hay muchos, que es el camino que yo tomo (...) (Proimágenes, 2018, m.52:31 – 52:58)

Federico Durán, gerente de Rhayuela Films, en respuesta al comentario de Blanco agregó ‘*Perdón, yo también me considero independiente*’, suscitando una discusión sobre los diferentes grados de independencia cinematográfica manejados por cada realizador dentro del panel.

Diferentes opiniones provienen del sector audiovisual frente al uso de clasificaciones comúnmente asumidas, como es comentado por Darío Armando ‘Dago’ García, una de las figuras más influyentes a lo largo del panorama cinematográfico y televisivo colombiano del siglo XXI, junto al director Víctor Gaviria durante *Conversatorio: Cine comercial vs. Cine de autor* parte del Décimo primer Festival de Cine Colombiano de Medellín, donde García argumenta su posición a la etiqueta de *gurú del cine comercial colombiano* usualmente relacionada con él:

yo no llamaría comercial, sino rentable, yo creo que un poco la reflexión sobre el cine ha sido un poco perezosa en reconsiderar y reevaluar las categorías con las cuales clasifica al cine, y ha asumido con cierta pereza analítica que hay un cine comercial y hay un cine no comercial, o un cine de autor. Creo yo que hoy en día en las condiciones en las que se maneja el cine, todo el cine es comercial, en qué sentido, en que todo cine entra a un circuito de exhibición (...) a mí me causa curiosidad cuando aquí hablan de cine independiente, en Colombia todo el cine es independiente, porque el cine es independiente en la medida en que existen grandes productoras de cine, las *mayors*, que tienen una política de producción industrial y aparecen unas películas que se hacen por fuera de ese circuito de grandes *mayors* y se llaman independientes, en Colombia no tenemos *mayors* de producción y por tanto todas las películas son independientes y al ser todas las películas independientes casi que todas las películas son de autor. (Festicine Antioquia, 2013, m. 6:51 – 9:17)

La variación del pensamiento sobre un *cine independiente* o *de autor* también fue moldeada por el aumento de las coproducciones internacionales y el apoyo estatal durante la última década. Sin embargo, realizadores que no recurren exclusivamente a los métodos generales (coproducción, financiamiento estatal, financiamiento de canales y fondos internacionales) presentan instancias de realización como las expuestas por Miguel Urrutia en su concepto de *cine recursivo*, a través del cual llevó a cabo los largometrajes *Volver a morir* (2011) y *El juego del ahorcado* (2015), explicando en el video ensayo *Cine colombiano: Estética v. Identidad* el estado de un pensamiento independiente actual en Colombia:

En Latinoamérica no tenemos de quien depender, por autonomía cualquier producción que se haga aquí no puede ser independiente porque no existe el concepto de dependencia, de hecho, las producciones que consideramos independientes, que serían los productos que son financiados por fondos y que tienen un objetivo específico para festivales o para mercados especializados son dependientes de las becas del estado porque sin ellas no se podría producir, en cambio las personas como nosotros, que nos enfocamos a desarrollar productos de interés del público, productos que sean de corte comercial, somos realmente independientes, pero nos llaman comerciales. (Gonzales, 2015, m. 27:14 – 27:51)

Varias producciones durante la última década se han valido de estructuras financieras similares a las implementadas por Urrutia. Un ejemplo de esto son las obras con apoyo universitario, películas como *Pequeños vagos* (2012), *¿Cómo te llamas?* (2018) y *Un tal Alonso Quijano* (2020), o haciendo uso de financiación privada por parte de los directores, películas como *Crónica del fin del mundo* (2012), *Señoritas* (2013) y *Suave el aliento* (2015). Dichas realizaciones contrastan un pensamiento generalizado de desarrollo independiente por parte de productoras con renombre nacional como 64-A Films, AG Studios, CMO

Producciones, Dago Garcia Producciones, Dia-fragma Fabrica de películas, Dramax Films, Dynamo Producciones, Laberinto Producciones y Rhayuela Films. Las cuales hacen parte de ASOCINDE (Asociación Colombiana de Productores de Cine Independiente), y cuentan un una estructura mejor consolidada y una filmografía consistente, formando un amplio rango de realizaciones con diferentes aportes a las denominaciones de cine nacional de autor o independiente.

Las características que identifican las realizaciones con mayor relevancia en el ámbito nacional, asociadas comúnmente al *cine independietne*, son expuestas por Pedro Adrián Zuluaga, crítico e investigador del campo cinematográfico destacado por su participación en la revista *Kinetoscopio*, quien afirma en el video ensayo *Cine colombiano: Estética v. Identidad* el uso de terminologías con sesgos de opinión para determinar un grupo de películas:

Los festivales, sobre todo en este momento, claramente tienen una línea, son como un lugar de legitimación de cierto tipo de cine. Sabemos en qué consiste esa tendencia que incluso tiene un nombre, que creo que se está usando en Colombia de forma un poco despectiva que es la idea de *películas festivaleras*, que es esa idea de películas con cierto tempo narrativo, generalmente de bajo presupuesto, que crecen de algún modo por la institucionalidad estatal y que son películas que le apuntan a un nicho que es un nicho de críticos y de público especializado que está buscando en el cine nacional (...) ciertas características que se opongan al cine de los centros metropolitanos. (Gonzales, 2015, m. 2:01 – 2:54)

La terminología actualmente generaliza los valores de producciones dando paso a etiquetas como *películas festivaleras* o *cine colombiano* (Bustamante, 2017). Una tercera perspectiva se presenta en el campo de la distribución y la publicidad donde se analiza de manera diferente al sector con respecto a sus realizadores y críticos, debido a que requiere del espectador como aspecto determinante en la percepción de un campo cinematográfico con variedad de definiciones. En esta área se presentan observaciones como las expuestas por Jaime Manrique, director de Laboratorios Black Velvet, en una entrevista con Radiónica donde explica la relación de los públicos nacionales con la imagen general del denominado *cine de autor* colombiano:

Uno de los fantasmas que persigue a cierto cine es como... está hecho para festivales, no es que se esté buscando esa validación internacional, sino que el público local a veces exige esa validación, pensemos en un caso como el de *El abrazo de la serpiente*, es una película que cuando se estrena tiene una respuesta relativamente positiva del público, pero no la respuesta necesaria y solamente hasta que tiene una nominación al óscar, entonces termina teniendo en su reestreno una respuesta muchísimo más amplia, somos un público que no creemos en nuestros propios productos hasta que alguien nos diga que valen la pena (Radiónica, 2018, m. 17:58 – 18:37)

De la misma manera Pía Barragán, gerente de distribución en Cine Colombia, encargada del manejo en la exhibición de películas independientes comerciales, cine arte, cine colombiano y contenido alternativo, orienta la posición administrativa a la hora de presentar los contenidos considerando los tipos de películas en la perspectiva del consumidor:

Se están estrenando trecientas- cincuenta películas al año, eso significa que cada fin de semana tenemos siete opciones para escoger, y si uno es un padre de familia, y la familia es el mayor consumidor de cine en Colombia, tiene que pensar en cuál es la película que va a acompañar bien al hijo mayor, al hijo menor (...) entonces el *cine familiar* pues es el que más se consume, y el *cine de autor* que es el que a nosotros nos interesaría más sacar a la luz es también para un público más exigente, más exclusivo, más formado (Radiónica, 2018, m. 5:10 – 5:48)

Actualmente Proimágenes está desarrollando el boletín *Exhibición alterna en los países iberoamericanos* permitiendo distinguir el progreso de los géneros alternativos (cine independiente, cine de autor, cine arte, cine de festivales, etc) que orientan la perspectiva de las audiencias a la hora de la exhibición parcialmente descrita por Manrique y Barragán.

Teniendo en cuenta las observaciones expuestas sobre las diferencias en el uso de términos y denominaciones que circulan en el campo de la cinematografía nacional, se demuestra que junto con el crecimiento y la diversificación del cine nacional se ha generado una tendencia a términos comunes como *cine de autor*. A través de los cuales se hace referencia a la gran mayoría de películas que no siguen estándares de consumo popular, sin evaluar las realizaciones que no necesariamente cumplen con determinadas estéticas o temáticas autorales y, sin embargo, tampoco tienen una *distribución comercial* o propósitos comunes de entretenimiento popular.

A través de esta investigación, me propongo determinar los elementos en común entre realizaciones que actúan bajo los parámetros de *cine de festivales*, *cine independiente*, *cine de autor* y *cine transnacional* en las bases de la cinematografía de la última década y realizaciones dentro del contexto colombiano con elementos de desarrollo independiente como ejemplificado

por Urrutia. Mi pregunta problema es: ¿Qué factores de producción y desarrollo conforman una definición comprensiva de *cine independiente colombiano*?

2. Justificación

El amplio listado de términos para la identificación de estilos o temáticas cinematográficas se ha empleado principalmente en los campos de crítica cinematográfica, revisión académica y legislación fílmica. Un ejemplo de esto se presenta la publicación *Manual de gestión de salas alternas de cine*, publicado por el Ministerio de Cultura en el 2004, dentro del cual por cuestiones prácticas de categorización se establece la denominación de *cine alterno*, englobando términos específicos como los mencionados por Arbeláez, este uso adquiere un uso legislativo. El *cine alterno* identifica en su aspecto más general las narrativas consideradas no comerciales. El ejercicio para la construcción de definiciones se lleva a cabo con la función de fomentar un lenguaje elemental para la comprensión de la cinematografía nacional, la cual comúnmente se divide en dos:

Al parecer, los productos cinematográficos colombianos se reducen a dos argumentos opuestos: un drama que no necesariamente refleja la idiosincrasia propia del país y que no es creado para el consumo doméstico, o un humor que se vale de estereotipos para atraer a un público interesado en tramas ligeras. Este último, derivado de contenidos para televisión, posee dos ventajas fundamentales: primero cuenta con mucha más publicidad que el cine de festivales, y segundo, emplea actores y fórmulas narrativas que ya son exitosas en televisión. (Ospina y Cortez, 2018, p.258)

La dificultad a la hora de determinar los valores particulares de cada producción dentro del conjunto cinematográfico nacional se ejemplifica en el concepto de *Nuevo cine colombiano*

(Campos, 2017), propuesto para definir las obras que han representado al país durante la última década como *La sociedad del semáforo* (2010), *La sirga* (2012), *La playa D.C.* (2012), *Los hongos* (2014), *El abrazo de la serpiente* (2015) y *La tierra y la sombra* (2015). Ligando directamente el pensamiento de un nuevo cine nacional a una necesidad del apoyo transnacional, excluyendo producciones fuera de este aspecto.

Evalutando estas terminologías en la cinematografía nacional contemporánea se analiza el año 2019 en el boletín *Cine en cifras Ed.18* publicado por Proimágenes, durante el cual se llevó a cabo la exhibición de 48 largometrajes nacionales entre los cuales 20 presentan los valores de *cine comercial* por su uso de contenidos televisivos, elementos de comedia ligera y compañías de producción/distribución cinematográfica comercial, 14 presentan los valores de *cine de autor o de festivales* por su planeación orientada a la amplia circulación de festivales internacionales, finalizando con 14 realizaciones con distintos géneros, motivaciones financieras y perspectivas artísticas que no pueden ser uniformemente comprendidas por terminologías como como *cine de festivales*, *cine arte* o *nuevo cine colombiano*.

Ejemplos de un *cine independiente* diferente a un *cine de festivales* se presenta en películas como *Silencio en el paraíso* (2011) y *Postales colombianas* (2011) analizadas por Pedro Adrián Zuluaga en *Cine colombiano y reencuadres de la(s) violencia(s)*, dos casos de realizaciones similares a los 18 filmes sin clasificación general de cine en el boletín *Cine en cifras Ed.18*. Los casos examinados por Zuluaga fueron realizados, “(...) sin sacrificar su urgencia en los largos pasillos burocráticos de las convocatorias públicas de apoyo a la producción, o en la vía igualmente lenta de los festivales y fondos de apoyo internacionales.” (Zuluaga, 2013, p.118). Ambas realizaciones no corresponden a un pensamiento de *cine comercial*.

Con estos aportes en mente, considero que el uso de una categorización comprensiva de *cine colombiano independiente* desde los valores de realización, permite en primera instancia comprender la amplia variedad de los productos cinematográficos en el periodo 2010 - 2019, con un número de aproximadamente 306 títulos estrenados (Proimágenes, 2020), resultado de los recientes valores de financiamiento, tecnologías y exhibición. En contraste al periodo 2000 – 2009 que cuenta con 91 títulos estrenados (Ministerio de cultura, 2016), y a su vez no comparte el mismo reconocimiento internacional ni los mismos valores de calidad técnica e industrial de la última década.

En segundo lugar, a través de los aportes cinematográficos de la década en cuestión, una revisión de la terminología pone en perspectiva los grados de participación extranjera y de qué manera dicha intervención está ligada al progreso de un cine independiente o autoral colombiano. Considerando que las producciones nacionales con más reconocimiento crítico durante los últimos años han recibido apoyo internacional en forma de coproducciones o fondos, como es el ejemplo de los títulos mencionados por Campos. Zuluaga afirma en la entrevista *Tipos de relatos en el Cine Caleño Contemporáneo* “(...) es evidente que hay una especie de eurocentrismo del cine, ósea que Europa sigue siendo un lugar para este tipo de cine (cine caleño contemporáneo), un lugar de legitimación y no solo de legitimación intelectual, sino de legitimación económica (...)” (Rodríguez, 2017, m. 4:35 – 4:48).

Finalmente, considero que una revisión de los diferentes significados que han adquirido las denominaciones durante la última década facilita la comprensión de los estigmas que rodean los términos como el *cine colombiano* utilizado por Diana Bustamante, en el cual se han arrinconado las producciones con narrativas distintas estableciendo la necesidad de las *salas o espacio alternos*, para evitar la falta de exhibición y eventual olvido de realizaciones que no cumplen con estándares comerciales o críticos.

3. *Objetivos*

- Objetivo general:
 - 1) Analizar las definiciones de realización cinematográfica independiente en Colombia durante el periodo 2010-2019.

- Objetivos específicos:
 - 1) Identificar las variables industriales que afectan la realización cinematográfica independiente en Colombia durante los últimos 10 años.
 - 2) Comprender las diferentes categorías entre realizaciones clasificadas como *independientes* mediante una perspectiva de realización.
 - 3) Construir una categoría de *cine independiente colombiano* en función a un entendimiento comprensivo del producto cinematográfico nacional en sus diferentes dimensiones.

4. Marco teórico

En función de un análisis de terminologías, como es establecido en el objetivo general, la investigación parte de una revisión del campo cinematográfico en su totalidad, estableciendo las entidades e integrantes del sistema nacional industrializado de producción fílmica (o *cine de industria*) para determinar sus límites de acción y sus principales características de construcción temática, identificando la participación de los canales privados televisivos y otras productoras financieramente constituidas que representan el conjunto de realizadores con énfasis en contenidos comerciales. A partir de esta revisión expondré los sujetos y operaciones que forman parte de un campo ajeno a los enfoques de consumo popular con propósitos comerciales, dando paso a la temática transversal de los objetivos específicos, los factores que moldean la definición de *cine independiente*.

El primer objetivo específico es *‘Identificar las variables industriales que afectan la realización independiente durante los últimos 10 años’*, el cual desarrollaré con las distinciones entre los valores de la coproducción, identificada por los aportes extranjeros en la cinematografía nacional, y el desarrollo nacional, donde examinaré los aspectos que rodean las realizaciones desligadas de los métodos de producción internacional predominantes durante la última década. Las características entre un cine de coproducción, con un componente extranjero intrínseco, y un cine nacional serán expuestas para revisar las variadas perspectivas de la etiqueta *cine independiente* dando paso a un distanciamiento de la generalidad comúnmente otorgada a dicho término, el cual engloba filmes con valores financieros y temáticos distintos, abarcando de esta manera el segundo objetivo específico *‘Comprender las diferencias categóricas entre realizaciones clasificadas como independientes mediante una perspectiva de realización’*.

En primera instancia llevaré a cabo un análisis de las obras que emplean la coproducción como método de desarrollo formando parte de un *cine transnacional* (Ezra y Rowden, 2006), comúnmente asociado al *cine de festivales*, *cine independiente* y *cine de autor* que ha representado internacionalmente a Colombia. Continuaré con una profundización sobre la producción nacional sin apoyos extranjeros, validada a través de autofinanciación, productoras minoritarias, apoyo universitario, participación de fondos estatales y opciones de distribución alternativa, finalizando con el tercer objetivo específico: *‘Construir una categoría de cine independiente colombiano teniendo en cuenta su desarrollo durante el periodo 2010-2019’* esto a través de los aportes recolectados a lo largo del análisis bibliográfico, permitiendo estructurar una definición categórica del amplio contexto cinematográfico actual.

4.1. Cine de industria

“El cine se torna potencialmente comercializable cuando satisface las necesidades de ocio de los espectadores, pero específicamente sus deseos de entretenimiento” (Lozano y Treviño, 2014, p.279). Partiendo desde la perspectiva dominante sobre el sector cinematográfico, se debe exponer el término de un *cine de entretenimiento* o *cine industrial* del cual se generan las vertientes de realización que producen el pensamiento de una independencia frente a las entidades que emplean un modelo de producción industrializada, funcionamiento descrito por Badii, M. et al (como se citó en Rocha, Maldonado y Lozano, 2017) en el contexto actual de la producción mexicana:

Las OPC (Organizaciones de Producción Cinematográfica) con altos valores económicos suelen ser ambiciosas. Sus productores y directores emprenden proyectos de manera constante a la espera de obtener utilidades, crecimiento como empresas y

mayor participación de mercado. El objetivo principal es aumentar sus riquezas monetarias. (p. 91).

Esta descripción es la base de los estudios norteamericanos que actualmente constituyen la hegemonía de contenidos internacionales, aunque su funcionamiento se establezca a nivel mundial, cada país emplea en su mercado filmico interno un modelo de *cine de industrial* propio destinado al consumo regional con entidades de realización y géneros en función del entretenimiento de su respectiva cultura. Esto se puede ejemplificar en la filmografía china con sus recurrencias al género *wuxia*, caracterizado por el uso de artes marciales amaestradas por figuras legendarias de la cultura asiática, y la participación constitución de sus cuatro *mayors* de producción: CFGC (*China Film Group Corporation*), Huayi Brothers, Polybona Films y SFG (*Shanghai Film Group*). A continuación, expondré las funciones del término *cine de industria* dentro del contexto colombiano analizando las entidades que representan sus características y actúan en función del consumo masivo nacional:

4.1.1. Canales de televisión y figuras populares

En Colombia es comúnmente reconocido el nombre de las principales cadenas televisivas privadas de mayor consumo, Canal RCN y Caracol Televisión, aunque sus funciones se ven enfocadas en formatos específicos de transmisión en vivo y seriados, han tenido constantes vínculos con el cine nacional.

(...) el apoyo de la pantalla chica es fundamental para la sostenibilidad del negocio del cine; aunque en la práctica los apoyos muchas veces no van más allá de hacer promoción en los espacios del canal y firmar contratos de difusión desfavorables para los productores. (Rivera, 2014, p. 135).

Las constantes contribuciones, en sus diferentes aspectos, han mostrado el seguimiento al desarrollo cinematográfico por parte de los canales privados. El ejemplo más destacable es el de Armando ‘Dago’ García, Vicepresidente de producción y contenidos en Caracol Televisión, quien durante veinte años ha construido una filmografía con películas destacadas como las producciones nacionales más taquilleras, recaudando cifras de aproximadamente ocho mil millones de pesos, entre las cuales se encuentran *El paseo* (2010), *Uno al año no hace daño* (2015) y *El coco* (2016).

Parte de la alta funcionalidad comercial se basa en el uso de figuras televisivas como afirman Arias, Uribe y Miller (2018): “(...) en muchos casos se observan productos que han tenido cierto grado de éxito en la televisión y han migrado a la pantalla grande” (p.120). Esto se evidencia en la integración de personajes como *Don jediondo*, *Piroberta*, *La bruja Dioselina*, *Micolta* y *Hassam* los cuales han sido relacionados a la popularidad de producciones apoyadas por Caracol Televisión, realizaciones como *La saga de ‘El coco’* (2016 - 2019), *Agente ñero ñero 7: Comando jungla* (2017) y *Guelcom tu Colombia* (2015).

Estableciendo el constante funcionamiento de las cadenas nacionales, cabe aclarar que el término *cine de industria* en Colombia no se vuelve exclusivo para estas, debido al uso de iconos televisivos y comedias de situación desarrollado por otras productoras como *Take one productions* creadores de *Se nos armó la gorda* (2015), *¿Usted no sabe quién soy yo?* (2016), *Si saben cómo me pongo ¿Pa que me invitan?* (2018), *Feo pero sabroso* (2019) y *No andaba muerdo, estaba de parranda* (2020). Estas realizaciones cuentan con la actuación de integrantes del programa *Sábados felices* de Caracol televisión (Nelson ‘Polilla’ Polanía y Fabiola ‘La gorda’ Posada) y comediantes conocidos por su trabajo en *Comediantes de la noche* de RCN (Ricardo Quevedo, Iván Marín y Freddy Beltrán). Se evidencia el mismo patrón en *Trompetero*

producciones casa productora De Rolling por Colombia (2013) y *De rolling 2: Por el sueño mundialista* (2014) protagonizadas por el comediante Andrés López.

De esta manera se estableció la comedia ligera como el género de preferencia para un modelo cinematográfico industrializado que ha tomado vigor en la última década, esto se observa en *Las cinco películas colombianas más taquilleras 2007 – 2017* parte del boletín *Cine en cifras ed. 13* publicado por Proimágenes (2017), dónde el género de comedia con respaldo de canales privados han pasado de tener dos títulos dentro de este *top* en 2010 (*Sin tetas no hay paraíso* de RCN e *Infraganti* de Caracol Televisión) a tener cinco títulos en 2016 (*El coco*, *Uno al año no hace daño*, *Agente ñero ñero 7*, *¿Usted no sabe quién soy yo?* y *El paseo 4*). Otro ejemplo de la predominancia de este género se muestra en el boletín *Cine en cifras ed.18* de Proimágenes (2020) mostrando películas con el mismo patrón de género y apoyo de canales privados, las cuales ocupan 10 de los primeros 12 títulos nacionales con mayor exhibición, oscilando entre los 62 y los 40 municipios.

Es necesario reconocer los casos de particular influencia, con respecto a la participación de las entidades televisivas, en el desarrollo de largometrajes distintivos en la filmografía reciente fuera ajenos a los esquemas de operación comercial previamente mencionados: Durante la última década, RCN contribuyó a la producción de las películas *El vuelco del cangrejo* (2010), *La sirga* (2012) y *El silencio de los fusiles* (2017); Caracol Televisión intervino en la realización de *El abrazo de la serpiente* (2015) y *Señorita María, La falda de la montaña* (2017).

4.1.2. Productoras nacionales

Junto con el incremento de la producción industrializada de comedia con altos logros presupuestales se generó una segunda vertiente, las productoras privadas, las cuales lograron adherirse a los modelos de comercialización audiovisual con una participación activa en el

mercado colombiano. Gran parte del funcionamiento de la producción privada se vio beneficiado por tres aspectos: el efecto de la ley 1556 de 2012, su participación como entes publicitarios y la participación en el desarrollo de seriados para diferentes medios de difusión.

Por los efectos de la ley 1556 de 2012, la cual tiene como objetivo “(...) el fomento de la actividad cinematográfica de Colombia, promoviendo el territorio nacional como elemento del patrimonio cultural para la filmación de audiovisuales y a través de estos, la actividad turística y la promoción de la imagen del país”, se estableció la necesidad de entidades nacionales que participaran en la contraprestación de servicios para filmaciones extranjeras, aclarando el terreno para productoras que concretaran dicha necesidad. Algunos casos de estas agencias son: Dynamo participando en películas como *Gemini Man* (2019), *Triple Frontier* (2018) *Barry Seal* (2017) y *Mile 22* (2018); AG studios en la realización de *Jungle* (2017), *The padre* (2018), *Elizabeth Harvest* (2018) y *Long Shot* (2019); 64A Films prestando servicios para *Blunt Force Trauma* (2014), *Au Nom Du Fils* (2015) y *Kill Chain* (2019). De esta manera múltiples productoras lograron adquirir un flujo constante de rentabilidad, sin embargo, el porcentaje de este tipo de colaboraciones ha recibido un análisis crítico, trayendo a colación términos *runaway productions*, definiendo “producciones que deciden rodar en otras locaciones para obtener beneficios tributarios o disminuir costos de producción” (Arias, Uribe y Miller, 2018, p123).

En segundo lugar, se evidencian las casas productoras que alternan su realización entre los contenidos cinematográficos y los seriados televisivos. Tres de las entidades con más recurrencia a este formato son: CMO producciones con los seriados *La ronca de oro* (2014), *Tarde lo conocí* (2017) y *La venganza de Analía* (2020); Laberinto Producciones con los seriados *Los caballeros las prefieren brutas* (2010) y *Los hombres también lloran* (2015); Dramax con los seriados *Verdad Oculta* (2020), *Reportera X* (2018) y *Comando élite* (2013).

Este modelo de producción ha permitido a la realización periódica de productos cinematográficos funcionales dentro de un esquema de cine industrial como *El cartel de la papa* (2015) de Laberinto producciones y *El ángel del acordeón* (2008) de CMO.

Finalmente, el *cine de industria* sustentado por las actividades publicitarias se ve reflejado en el modelo de Rhayuela Films, empresa desarrolladora de la película *El páramo* (2011), la cual ha contado con una trayectoria de 15 años, aproximadamente 2000 comerciales y la grabación del seriado *Mil colmillos*, junto a HBO latino américa.

4.1.2.1. El caso de la productora Dynamo

Los comportamientos asumidos por las productoras nacionales de corte comercial se ven reflejados en el caso de estudio *La productora colombiana Dynamo: Del cine nacional al transnacional?* (2018), realizado por Carolina Rocha, donde se evalúa el progreso de Dynamo como la productora colombiana más exitosa en el extranjero, mientras se hace una comparación a sus aportes dentro del mercado nacional:

En los últimos tres años, se hace más evidente que las producciones de Dynamo no siempre muestran Colombia al mundo ni desarrollan el cine colombiano. Ciertamente las realizaciones de Dynamo crean puestos de trabajo para los trabajadores de los diferentes rubros de la producción fílmica en Colombia. (...) En este periodo de 6 años (2012 -2018), Dynamo produce 17 películas, la mitad de las cuales son co-producciones y un número significativo son películas en las que da apoyo de producción con escenarios, técnicos y actores secundarios. Sólo tres películas fueron para el mercado local y de ella, tal vez *Siete cabezas* ha sido la única que ha tenido repercusión crítica (...) (Rocha, 2018, p. 351 -356)

La autora hace énfasis sobre una reflexión frente al desarrollo económico y el establecimiento de una producción industrializada semejante en las distintas productoras beneficiadas por los proyectos extranjeros dentro del nuevo contexto de la transnacionalidad de producción. Rocha (2018) concluye “(...) Dynamo tiene una cuenta pendiente con el estado colombiano que ha provisto generosos incentivos para atraer producciones al país y tal vez deba reexaminar los incentivos para la producción del cine en Colombia.” (p. 363).

El considerable reconocimiento acogido por Dynamo con respecto a su desarrollo económico, se ve influenciado por su rol como la única agencia colombiana en la producción de seriales internacionales exhibido por el servicio de *streaming* Netflix. El papel de la compañía productora como intermediario en el desarrollo de los seriales *Narcos* (2015-2017), *Distrito salvaje* (2018-), *Frontera verde* (2019) y *El robo del siglo* (2020), ha posicionado a Dynamo como la empresa colombiana más productiva durante los últimos 6 años.

4.2. Cine independiente

El término de *cine independiente*, a pesar de ser una denominación ampliamente usada, es sujeto de discusión en la cinematografía nacional debido a su corto periodo de actividad continua únicamente evidenciable en los últimos 15 años y a la instauración de etiquetas con distintas prioridades como *Nuevo cine colombiano* (Zuluaga, 2008; Campos 2017). Esta misma dificultad en la delimitación de género se encuentra en los terrenos cinematográficos más establecidos como es el caso de Estados Unidos, donde se debaten las fronteras que determinan que temáticas, distribuidores, productores y realizadores forman una definición comprensiva de *cine independiente*, como es estudiado en *American Independent Cinema* (2005) de Geoff King o *American Independent Cinema: An introduction* (2006) de Yannis Tzioumakis. Sin embargo, aunque se establezcan definiciones parciales en dichas revisiones, como:

(...) La independencia en el cine americano se ha asociado con inteligencia, significancia, frecuente dificultad, pero siempre llena de espíritu de *filmmaking*, mientras producción por las *mayors* fue asociada con conservación, convencionalidad, predictibilidad y esfuerzos faltos de espíritu al entretener una audiencia joven en aumento. (Tzioumakis, 2006, p.13)¹

Las cualidades básicas dentro de reflexiones de esta índole, aunque expresan valores ontológicos de los principios independientes, no sostienen factores prácticos específicos, un ejemplo contrario es la definición de Levy (citado en Tzioumakis, 2006) “Idealmente, una *indie* es una nueva, película de bajo presupuesto con un estilo *gritty* y un tema poco convencional que expresa la visión personal del realizador” (p.1), en la terminología descrita por Levy el concepto de *indie* es una clasificación intermedia entre cine desarrollado por *mayors* y cine independiente, mientras que el término *gritty* representa cualidades estilísticas como el uso de cámara en mano y una imagen granulada por un alto grado de sensibilidad en el soporte de grabación. De la misma manera se han presentado definiciones simplificadas y deterministas como la expresada en *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film Making* por Merritt (citado en Song 2008) “cualquier película financiada y producida completamente autónoma de los estudios” (p.158). La tarea de extraer una definición del caso norteamericano, o de un caso extranjero, no permite un análisis completamente preciso debido a la diferencia de condiciones contextuales entre las industrias de cada país, reconociendo que la realización industrial e independiente no son dos caras completamente marcadas:

(...) Es la existencia de un numero de diferentes (superpuestos) modos de practica independiente, formas institucionalizadas o parcialmente institucionalizadas que

¹ Cita traducida por el autor: todas las citas del inglés serán traducidas por el autor.

incluyen, pero a su vez van más allá de las preocupaciones particulares de varios individuos que han contribuido a la vitalidad de alternativas independientes (...) (King, 2005, p. 12)

Por lo cual, para una identificación de los marcos independientes, se implementarán conceptos prácticos evitando las valoraciones artísticas, planteando la construcción de una independencia cinematográfica en Colombia, a través de la aplicación del margen delimitado por un ‘*cine de industria*’ previamente expuesto. Con el propósito de estructurar una categoría con diferentes grados de independencia, teniendo en cuenta la variación de características independientes influidas por factores como la coproducción, inversión extranjera, *cine transnacional* (Ezra y Rowden, 2006) y *cine nacional* (Higson, 1989).

4.2.1. Realizaciones por coproducción

“Es innegable que la coproducción es un fenómeno fílmico en expansión, que ha demostrado que el cine es el arte más transnacional a causa de su alta dependencia de las condiciones económicas en que se elabora” (Sedeño, 2013, p. 302). El primer modelo que expone prioridades distintas a los valores de financiación nacional es la coproducción, al recurrir a fuentes extranjeras para la legitimación y el desarrollo de proyectos, estableciendo un patrón claro en múltiples largometrajes a lo largo de la última década. Casos evidentes de la coproducción como modelo de desarrollo eficiente se presentan en largometrajes como *La sociedad del semáforo* (2010), *Porfirio* (2012), y *La tierra y la sombra* (2015), películas que han construido un entendimiento del *cine de autor* o el *cine independiente* en Colombia y, sin embargo, no habrían podido ser llevadas a cabo sin un considerable aporte extranjero, debido a que cada uno de estos filmes mencionados contó con un mínimo de tres países coproductores. De igual manera, este tipo de realización fundamentada en la contribución extranjera adquiere su valoración en escenarios específicos fuera de un cine pensado para el consumo en redes de

distribución nacionales, tomado un enfoque específico para eventos como lo son los festivales internacionales. Dichas muestras se prestan como un circuito cohesivamente conectado que se fija en la generación de expectativas para todos los sectores de la industria cinematográfica (Sedeño, 2013).

En el artículo *Globalización y transnacionalidad en el cine: Coproducciones internacionales y festivales para un cine de arte global emergente* (2013) escrito por Ana Sedeño, se trabajan las diferentes formas que emergen con respecto a la implementación de coproducciones como modelo financiero y de exhibición. De esta manera se proponen dos perspectivas, la primera plantea que “desde el modelo corporativo estadounidense se defiende que lo político y económico deben ir separados amparados en la idea de que los productos audiovisuales siguen sólo leyes económicas propias” (Sedeño, 2013, p. 303), dando paso a coproducciones nacionales como *Saluda al diablo de mi parte* (2011), *La cabaña del diablo* (2013) y *Bastards y diablos* (2015). Mientras que la segunda perspectiva expone que “desde la Unión Europea y otras zonas como América Latina se profundiza en razones de excepción cultural” (Sedeño, 2013, p. 303), evidenciándose a través de películas como *El vuelco del cangrejo* (2010), *Mateo* (2014) y *Oscuro animal* (2016). Con respecto a las dinámicas de producción mencionadas por Sedeño (2013) se observan los formatos de intervención de los países europeos, al mismo tiempo que muestran las relaciones centros-periferias aplicadas al contexto latinoamericano a través de las temáticas mayormente implementadas por las coproducciones.

Diferentes juicios académicos se han emitido sobre las necesidades y los significados de la coproducción, mientras que se debaten las intenciones de los múltiples países integrantes a la hora de llevar a cabo un proyecto, como argumenta McLennen (citado en Amiot-Guillouet y Lozano, 2018) “Demasiado a menudo, las alianzas entre Europa y América Latina son

consideradas solamente como prolongaciones de las dinámicas coloniales mientras que son también – sino principalmente – una respuesta a la hegemonía de Hollywood” (p.15). Otros autores ven esta integración de nacionalidades y desvanecimiento de las fronteras como un factor en detrimento de las cinematografías individuales:

En cuanto práctica de colaboración cultural internacional, la coproducción desestabiliza las medidas nacionales de identidad cultural, a la vez que las reinscribe en un lenguaje de tratados que se debate por hallar descriptores nacionales que le ayuden a preservar el valor cultural. (Miller, 2005, p. 118)

Independientemente de las opiniones que ha generado la participación de entidades extranjeras, es evidente que ha sido un pilar importante para el desarrollo de una cinematografía nacional. A través de la construcción individual de cada proyecto se han generado múltiples estrategias para las opciones de realización, estableciendo que no hay un único canal de trabajo a la hora de plantear una coproducción.

No existe un patrón bien establecido que rijas las relaciones entre los actores europeos y latinoamericanos de la coproducción, sino que cada asociación entre los productores, en torno a un proyecto y acudiendo a un fondo, implica la puesta en marcha de una relación particular y muchas veces, única. (Amiot-Guillouet y Lozano, 2018, p. 16).

Esto se contrasta en los casos de dos realizaciones como *Noche herida* (2017) de Nicolás Rincón Gille y *Candelaria* (2017) de Jhonny Hendrix Hinestroza. Ambas películas trabajan bajo temáticas y valores estéticos distintos, sin embargo, han sido beneficiadas por la capacidad de sus realizadores en establecer lazos entre fronteras. *Noche herida* (2017) fue un proyecto ampliamente apoyado en las instituciones estatales belgas como la Federación Valonia- Bruselas, el CBA (Centro Audiovisual de Bruselas) y el apoyo del canal RTBF, mientras que *Candelaria* (2017) requirió del apoyo de cuatro países coproductores (Argentina,

Alemania, Noruega y Cuba), a su vez contó con los beneficios del FDC para producción de largometrajes en 2018, fue ganadora del Sor Fond (Noruega) por 415000 NOK, aproximadamente 164 millones de pesos, y del World Cinema fund por 50000 Euros, aproximadamente 215 millones de pesos.

4.2.1.1. La transnacionalidad

El concepto de transnacionalidad es inherente en la discusión que rodea el acto de coproducir, debido a que este redefine los valores económicos y el alcance de exhibición que presentan las producciones. A su vez, la transnacionalidad presenta definiciones cambiantes dependiendo de los contextos estudiados como se observa en las investigaciones *Transnational Cinema In a Global North: Nordic Cinema in Transition* (Nestingen y Elkington 2005) y *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (Lu, 1997), dentro de las cuales se definen lazos transnacionales en continentes distintos, de igual manera académicos como Hamid Naficy han llegado a términos más específicos como *cine de diásporas* y *cine de exilio*. En relación a un estudio académico del término, Will Higbee y Song Hwee publican el artículo *Conceptos de un cine transnacional: hacia un transnacionalismo crítico en estudios filmicos* (2010), analizando el uso común de este término como un sinónimo de procesos internacionales, por lo cual se pierden los valores que su uso entrama:

Mientras la globalización es rutinariamente aplicada a cada proceso o relación (política, social, cultural o económica) que cruza una frontera nacional, lo transnacional (siguiendo la definición de Hannerz) es más afín a la escala, distribución y diversidad de tales intercambios y su impacto a nivel local, al igual que un entendimiento que estos (intercambios) puedan tener un efecto dentro y más allá de la nación-estado. (Higbee y Hwee, 2010, p.12)

Dentro de un entendimiento comprensivo, la transnacionalidad se ha descrito como “no un orden superior, sino una grande arena que conecta las diferencias, para que una variedad de especificidades regionales, nacionales y locales impacten entre sí en varios tipos de relaciones desde la sinergia hasta la competencia” Berry y Farquhar (citado en Higbee y Hwee, 2010, p.14). Su uso es necesario para entender los valores que trae consigo la coproducción, para definir la independencia de una industrialización nacional en el cine y una nueva dependencia en los aliados extranjeros.

Un ejemplo de los efectos de la transnacionalidad se observa en producciones como *X500* (2016) de Juan Andrés Arango y *Anna* (2016) de Jacques Toulemonde donde se refleja la influencia de los lazos transnacionales en los aspectos financieros y narrativos. Mientras películas como *Climas* (2014) de Enrica Pérez, *Ciudad Delirio* (2014) de Chus Gutiérrez, *Segunda estrella a la derecha* (2019) de Ruth Caudeli y *El olvido que seremos* (2020) de Fernando Trueba muestran otra cara del efecto transnacional en la perspectiva de directores extranjeros en la realización de películas con desarrollo nacional. Realizaciones como *Siembra* (2015) y *El silencio del río* (2019) emplean el elemento transnacional de la coproducción como herramienta para la promoción de figuras y temáticas propiamente nacionales. Distintas perspectivas argumentan un funcionamiento opuesto a la promulgación cultural, postulando lo nacional como un factor limitante.

El problema de la agencia es claramente de importancia aquí como lo transnacional puede ser movilizado para formar otro tipo de alianzas (pan-étnicas en esta instancia) que subrayan la opresión de un particular aspecto de identidad dentro de lo nacional. Este tipo de alianzas transnacionales pueden, por supuesto, también ser configuradas en relación a formaciones de identidad que descuidan o desafían las tradicionales construcciones de lo nacional. Lim (citado en Higbee y Hwee, 2010, p.15)

A través de esto se da a entender que mientras los elementos y temáticas nacionales en varios casos promueven una imagen de Colombia en el extranjero, las financiaciones únicamente regionales pueden limitar la circulación de una determinada obra, razón por la cual la coproducción ha sido el método más utilizado para el desarrollo de proyectos cinematográficos durante la última década. De igual manera, Sedeño (2013) determina como los procedimientos únicamente nacionales tienen una paulatina devaluación frente al establecimiento de fronteras rígidas en una época de auge para el tránsito global de capitales culturales y tecnologías de realización.

4.2.1.2. Influencia Europea

La participación europea durante la última década se ve relacionada en gran parte al apoyo provisto por diferentes fondos establecidos con el propósito de subvencionar realizaciones cinematográficas del hemisferio sur, también considerados como naciones de ‘tercer mundo’ o de países en desarrollo, en pro de la formación cinematográfica para la identificación cultural, entre dichos fondos se encuentran: El *World Cinema Fund – berlinale* (Alemania), el *Film- und Medienstiftung NRW* (Alemania), *Sor Fon – Norwegian south film fund* (Noruega), *Visions Sud Est* (Suiza), *Torino Film Lab* (Italia), *Hubert Vals Fund* en asociación con el *Netherlands Film Fund* (Holanda) y los varios incentivos del CNC como el *Fonds Sud Cinema* (Francia), en su funcionamiento hasta el 2012 y su sucesor *el Aide Aux Cinemas Du Monde* (Francia). Diseñados para actuar en las diferentes fases de producción con estímulos específicos para preproducción, producción, postproducción y distribución. A través de estos fondos se han apoyado distintos realizadores para la construcción de sus proyectos como Oscar Ruiz Navia en su película *Los hongos* (2014) beneficiaria del *World Cinema Fund – berlinale* en el 2013 y el *Hubert Vals Fund* para postproducción el mismo año. Otro ejemplo del apoyo en distintas etapas de coproducción es *Monos* (2019) de Alejandro Landes, el

proyecto tuvo apoyo del Hubert Vals Fund 2013 para el desarrollo de su guión, en 2014 recibí los estímulos del *World Cinema Fund - Berlinale* para producción junto con el *Film- und Medienstiftung NRW*, además de ser coproducida por cinco países europeos (Alemania, Holanda, Suiza, Suecia, Dinamarca). Estos son ejemplos de cómo el método de coproducción europea ha guiado el desarrollo de proyectos destacados en el ámbito nacional. Las relaciones nacionales con mayor trayectoria en el extranjero son descritas por Sébastien Corel (citado en Rocha, 2018), programador de Panorama del cine colombiano en Francia:

El cine colombiano de gran importancia en el mundo es a menudo co-producido con Europa, especialmente Francia y a veces también con Alemania y los Países Bajos. Estos países con frecuencia poseen compañías que van a asegurar la post-producción y la buena difusión en los festivales o las ventas de una película que ya está filmada. (p.9),

Corel hace referencia a la entrada de proyectos colombianos a las diferentes secciones del Hubert Vals Fund, contando con 17 entradas nacionales desde 1994, y el Acuerdo de Coproducción Cinematográfica con Francia de 1985 que inició con proyectos como *Soplo de vida* (1999) de Luis Ospina, *La virgen de los sicarios* y (2000) de Barbet Schroeder, el 24 de mayo del 2013 en la renovación de dicho acuerdo la Cancillería de Colombia (2013) realizó un artículo virtual afirmando:

Este acuerdo fortalecerá la industria cinematográfica colombiana, teniendo en cuenta que en los mercados internacionales del cine tienen más relevancia las coproducciones que las películas de nacionalidad única. Las primeras representan el 41 por ciento del total del mercado, comparado con el 15 por ciento correspondiente a las películas de nacionalidad única.

Entre las distintas colaboraciones transnacionales llevadas a cabo por los realizadores colombianos con la participación de entidades europeas, los productos desarrollados con el

apoyo de la república francesa y sus entidades de producción se posicionan entre los más destacados en la cinematografía reciente. Las relaciones de coproducción no han sido limitadas únicamente al apoyo de estímulos estatales franceses, también se ha visto el interés de financiación por individuos como Thierry Lenouvel colaborador constante de la productora colombiana *Dia-framga* y creador de *Cine-Sud Promotion*, agencia de producción y de distribución francesa, coproductores de *La sociedad del semáforo* (2010), *La sirga* (2012), *Gordo, calvo y bajito* (2012), *La playa D.C.* (2012), *Tierra en la lengua* (2014), *Mateo* (2014), *El confidente* (2015), *La tierra y la sombra* (2015), *Sal* (2018), *Niña errante* (2019) y *Los silencios* (2019). Distintas relaciones de esta misma índole muestran la influencia de una constante contribución por parte de productores franceses, también se destacan casos como los primeros largometrajes de CMO producciones entre las cuales se encuentran *Bolívar soy yo* (2002) de Jorge Allí Triana y *Como el gato y el ratón* (2002) de Rodrigo Triana, realizadas bajo el Acuerdo de Coproducción Cinematográfica con Francia.

Múltiples aportes indirectos a la cinematografía nacional se evidencian en la formación de directores, espacios como *La residencia* establecidos por la Cinéfondation del Festival de Cannes han seleccionado para su programa de desarrollo de proyectos a los directores colombianos Alejandro Landes (2008), Franco Lolli (2010), Oscar Ruiz Navia (2011), Rubén Mendoza (2011), William Vega (2013), Juan Sebastián Mesa (2017), Santiago Lozano (2018), y Cesar Augusto Acevedo (2018). Otro de los espacios destacables en la carrera de varios realizadores fue la Beca Curso de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos Iberoamericanos desarrollado por la Fundación Carolina (España) en el cual participaron los directores Rubén Mendoza (año indeterminado), Johnny Hendrix Hinestroza (2008), Alfonso Acosta (2009), William Vega, (2009), Carlos Tribiño Mamby (2010), Carlos Cesar Arbeláez (2010) y Carlos Augusto Acevedo (2013).

Los diferentes intercambios de subvención con la república francesa, y las terminologías empleadas en su estudio, se estudian a profundidad en los artículos de Gloria Pineda-Moncada, específicamente *El nuevo cine de autor colombiano: intercambios estéticos y discursivos entre Francia y Colombia* (2019) y *El nuevo cine colombiano en Cali. La estética de cine de autor subvencionada por Francia* (2018), en donde se analizan los productos fílmicos resultado de la coproducción, que han adquirido términos de críticos franceses como ‘*nuevo cine colombiano*’, propuesto por Nicolas Azalbert para describir las características autorales de la película *El vuelco del cangrejo* (2010) en la edición n° 664 de la revista *Cahiers du cinema* publicada en 2011 en el artículo *Colombia, una cuestión de imagen*. Un ejemplo más específico de la perspectiva francesa de los filmes autorales apoyados por los estímulos del país se expone en la conmemoración del *fonds sud cinema* en su veinticincoavo aniversario realizada por Michael Reilhac (citado en Moncada, 2019):

La creación de fondos, de programas de ayuda y el fuerte desarrollo de las coproducciones internacionales, para películas que no son necesariamente europeas, asegura mundialmente la configuración de una red de cine de autor y la transnacionalización de una tribu de cine independiente (p. 101)

Exponiendo la terminología ampliamente usada por los académicos y críticos de dicho país, Moncada argumenta el uso de este léxico en pro de un entendimiento puramente enfocado en las características artísticas y valores autorales trasladados al concepto nacional por su circulación en los circuitos europeos:

Palabras como ‘*autor*’ o ‘*cine de autor*’ aparecen recurrentemente en estos documentos, ya sea de forma explícita o sencillamente evocados a través de otros términos como

'cine de creación', 'cine de arte y ensayo', 'cine artístico', etc. El concepto *'cine de autor'* es aquello que marca los lineamientos del tipo de cine internacional subvencionado por el CNC y por los coproductores franceses. (Moncada, 2019, p.101)

Es válido afirmar que, en el análisis de la influencia europea, especialmente en el caso de intercambios Francia-Colombia, términos como los expuestos dan lugar a un pensamiento orientado a los juicios artísticos y reflexiones académicas que proponen afirmaciones como las expuestas por Reilhac “Toda película de autor es independiente (...) [y solo] los cineastas creadores se definen por (...) una actitud de resistencia” (Como citado por Moncada, 2019, p.101), obviando los diferentes mecanismos de producción y niveles de desarrollo en la industria cinematográfica en países europeos y latinoamericanos.

4.2.1.3. Influencia Iberoamericana

El incremento de la producción en Colombia, durante el siglo XXI dentro del contexto latinoamericano, se ha observado junto a las cifras de crecimiento emitidas por los institutos cinematográficos de distintos países del continente, como señala Susadny Gonzáles (2019) en el artículo *El cine colombiano a través de sus mecanismos de fomento*, presentando un comparativo de la cantidad de estrenos nacionales por país durante el periodo 2001-2017, a través de una recolección conformada por las publicaciones diferentes entidades latinoamericanas (INCAA de Argentina, CNCA de Chile y ANCINE de Brasil), en la cual Colombia se ubica como el quinto país con más estrenos nacionales en Latinoamérica, contando con 294 producciones .

Colombia, como integrante del programa Ibermedia, ha podido establecer diferentes relaciones de producción con países del continente, construyendo su cinematografía y contribuyendo al panorama de producción en Sudamérica. Leandro Gonzales en el artículo *Los 20 años del Programa Ibermedia: consolidación y nuevas dinámicas de cooperación para el cine iberoamericano* (2020) afirma como, durante el periodo 1998-2017, Colombia realizó 101 coproducciones con el apoyo de Ibermedia, 47 títulos nacionales y 54 créditos como país coproductor, en este mismo periodo llevó acabo aproximadamente 24 coproducciones con España. Es válido afirmar que la cinematografía nacional, además de los lazos de realización europea, ha desarrollado múltiples proyectos reconocidos dentro del contexto continental con el apoyo de Ibermedia, entre los cuales están *Los colores de la montaña* (2011), *La eterna noche de las doce lunas* (2013), *El libro de Lila* (2017) y *El abrazo de la serpiente* (2015). En su estudio *Cine colombiano en el siglo XXI. Balance de las coproducciones colombianas con Europa* (2018) Carolina Rocha sostiene la influencia del programa iberoamericano:

Aunque la audiencia colombiana es reducida, 10 películas coproducidas con Ibermedia (27%) han sido apoyadas por el público colombiano en los últimos diez años. Si se considera que hay un total de 50 películas—cinco por año—las películas coproducidas por Ibermedia constituyen un 20% de las películas colombianas más vistas en Colombia. (Rocha, 2018, p.6)

De igual manera Rocha argumenta el desarrollo temático de los productos realizados dentro del programa, respondiendo a las afirmaciones que resaltan un patrón de ‘neocolonialismo español’ a través de dicha entidad:

La mayoría de las películas colombiana seleccionadas por Ibermedia tratan temas referidos a Colombia, tales como distintas facetas del conflicto armado (La toma de la embajada, Los actores del conflicto, Los colores de la montaña, Alias María), el desplazamiento (La sirga), el tráfico de drogas (El arriero) y la naturaleza (El silencio del río y El abrazo de la serpiente). (Rocha, 2018, p.6)

Diversas opiniones se han presentado frente a la funcionalidad del programa, en su papel como “una nueva forma de colonialismo en la que España ejerce su hegemonía sobre las naciones latinoamericanas con economías más débiles” Villazana (citada por Rocha, 2016, p.6). Estas afirmaciones se hacen con base a la participación presupuestal a lo largo de la evolución en sus veinticuatro años de funcionamiento. En contraste, Marina Moguillansky en su artículo *Ibermedia, crisis y después. Acerca de las transformaciones recientes de la coproducción iberoamericana* (2019), lleva a cabo un estudio detenido con respecto la cronología de cambios, coproducciones y fluctuaciones internas de participación entre los países involucrados en el funcionamiento de la institución iberoamericana, sosteniendo un descenso de la actividad española frente a los comentarios recurrentes de un colonialismo renovado presentando las siguientes cifras: durante los primeros años del programa España producía el 40% del total que constituía al fondo, interpretado en aproximadamente 2 millones de dólares, y llegando a un pico de contribución en el 2008 con un aporte de 3,8 millones de dólares, debido a la crisis económica que afecto al país su contribución decayó paulatinamente, alcanzando un mínimo de 311.000 dólares en 2016, mientras países como Brasil y Venezuela aumentaron su aporte, Brasil empezó a generar aportes de 600.000 dólares desde el 2006 y Venezuela comenzó a pagar una cuota de 450.000 en 2007, generando un incremento a 600.000 en 2014; de igual manera la participación española pasó de

ocupar entre un 40-50% de los proyectos desarrollados en el periodo 2001-2008, a estar presente en un 14% de las realizaciones financiadas por Ibermedia en 2015 (Moguillansky, 2019).

El artículo de Moguillansky hace parte de la edición n°76 de la revista *Archivos de la filmoteca*, dedicada al análisis evolutivo de las coproducciones en Latinoamérica, en sus diferentes artículos se explica como el mecanismo de producción entre naciones se ha vuelto un elemento fundamental durante los últimos veinte años:

Actualmente, las coproducciones representan alrededor de un 10-15% de la producción del cine latinoamericano, y en el caso de países con poca producción pueden representar la práctica totalidad de los proyectos realizados (...) la estrategia de la coproducción latinoamericana contribuye entonces idealmente a un mayor conocimiento recíproco, a la gestación de cartografías y de imaginarios históricamente situados para América Latina. (Moguillansky, 2019, p.33)

Lo cual se ha visto reflejado directamente en la productividad e integración a un mercado extranjero por parte del cine colombiano fuera de un modelo de consumo popular para la producción de largometrajes, proponiendo un acercamiento al *cine de autor* dentro de las realizaciones nacionales, sin embargo, todavía establece una relación de dependencia a los productores del país en relación a un patrón de apoyo por parte de los fondos para el desarrollo de proyectos.

4.2.1.4. Temáticas tratadas por las coproducciones

De manera continua en los últimos años se han realizado análisis sobre las temáticas que tienden a adquirir una mayor atención en las realizaciones nacionales, como las diferentes perspectivas del estudio antropológico de los aborígenes en películas como *El abrazo de la serpiente* (2015), *Pájaros de verano* (2018), *Ati y Mindhiwa* (2014) y *Lapu* (2019), otro tema

recurrente ha sido la representación del conflicto armado en obras como *Retratos en un mar de mentiras* (2010), *Alias maría* (2015), *La sargento matacho* (2015), *Tres escapularios* (2018), *Los silencios* (2019) y *Alma de héroe* (2019). Aunque el panorama nacional exhibe un amplio conjunto de realizaciones con temáticas distintas, se puede afirmar que en el caso de las coproducciones y la presencia en festivales extranjeros hay una participación constante de realizaciones con similitudes en sus argumentos culturales.

(...) Tendiendo a este espacio de circulación y legitimación internacional encontramos tres elementos del cine colombiano que han llamado la atención: lo rural como territorio de conflicto; películas en las que la violencia permanece constante e implícita, pero fuera de campo; y un ritmo y carácter contemplativo, frecuente en producciones asociadas al imaginario del cine de festivales y del cine de autor más contemporáneo. (Campos, 2017, p. 121)

Las descripciones temáticas expuestas por Mariana Campos sugieren una reflexión sobre las inclinaciones de un '*Nuevo cine colombiano*' identificado por las claras posturas autorales de sus realizadores, emparejando la filmografía más valorada durante los últimos años a una tendencia con el uso del término *cine de autor*. Dentro de estas películas se construye un conjunto de valores culturales, panoramas identificables y de hábitos que aportan a la creación de un imaginario que intenta determinar '*lo colombiano*' sugerido por los críticos y la academia (Campos, 2017). Por lo cual se ha generado una discusión sobre la necesidad de ciertas producciones a la hora de incluir narrativas con valores como los expuestos por Campos, para entrar a un circuito de distribución internacional, "por la vía de la traducción del exotismo obtienen ventajas y, en general, acceso a unos territorios que de otra forma les serían vedados" (Zuluaga, 2015, p.155).

Durante la última década se ha sustentado la presencia de elementos comúnmente empleados en las narrativas con mayor circulación extranjera, como expone Moncada (2018) en sus estudios entre el intercambio discursivo entre Colombia y Francia haciendo alusión a las referencias cinematográficas de Cesar Augusto Acevedo, director de *La tierra y la sombra* (2015), quien ha manifestado su influencia por el trabajo del director ruso Andrei Tarkovsky. Al analizar los valores conceptuales entre Tarkovsky y Acevedo (Moncada, 2018) se explica la simbología argumental del fuego como elemento ‘purificador’ en la película *Offret* (1986) del cineasta ruso, en la cual el protagonista prende fuego a su hogar, de igual manera, Acevedo en *La tierra y la sombra* (2015) presenta una secuencia en la cual los campos de caña arden alrededor del hogar al cual retorna su protagonista. Esto mantiene la postura de Zuluaga (2015) sobre “La pervivencia de estos juegos geopolíticos y geoestéticos, finalmente geoestratégicos, parece ser el precio que hay que pagar para circular internacionalmente” (P. 160).

En un estudio de la cronología cinematográfica nacional, Pedro Adrian Zuluaga, crítico de cine y anteriormente curador del FICCI, postuló en *Cine Colombiano: Cánones y discursos dominantes* (2011) un canon de películas consideradas como hitos que constituyen las temáticas recurrentes dentro de la historia fílmica del país, estas determinadas de la siguiente manera:

Estos títulos, simétricos con los criterios expuestos (recurrencia en distintos tipos de textos, disponibilidad de acceso para su visualización y frecuencia de su inclusión en muestras y retrospectivas de carácter histórico), corresponden a lo que, en circuitos relativamente especializados como la academia, la crítica o los festivales de cine se ha querido reconocer como “cine colombiano”. (Zuluaga, 2015, p. 152)

Dentro de estos títulos se encuentran largometrajes como *Canaguaro* (1981), *Pura Sangre* (1982), *Condores no entierran todos los días* (1984), *Rodrigo D. No futuro* (1990), *La*

estrategia del caracol (1993) y *La gente de la universal* (1994). En conjunto, las películas determinadas por Zuluaga, constituyen una imagen general de un cine que ha identificado al país; Sin embargo, las producciones del año 2000 en adelante “(...) carecían de una masa crítica y aún no habían tenido la ocasión de probarse en todos los escenarios de la canonización.” (Zuluaga, 2015, p. 152). El acercamiento a una canonización temática como la realizada por Zuluaga, a la luz de los aportes fílmicos del nuevo siglo influenciados por la coproducción financiera, ha señalado la tendencia general al *cine de periferia* enfocándose en ‘lo rural’(Campos, 2017) o los contextos distanciados de los centros sociales y las ciudades, inclinándose al pensamiento de un ‘tercer mundo’, por lo cual se han generado opiniones que cuestionan la recurrencia temática como expone Alberto Elena (Como citado por Zuluaga, 2015) en el libro *Los cines periféricos* “Lo que ocurre en los países del Sur, que son países dominados también culturalmente, es que muchos creadores piensan que para ser comprendidos hay que hacer lo que se supone que el Norte espera de nosotros” (p. 155).

En congruencia con las observaciones generadas con respecto a la representación narrativa del país, es válido asumir que la búsqueda común por amplio rango de exhibición afecta la perspectiva de los realizadores para incurrir en la línea argumental y narrativa previamente expuesta, como concluye Campos (2017) en su revisión de un ‘nuevo cine colombiano’:

Del mismo modo, quedaremos atentos a la deriva que tome la producción del país que resulta exportable. También a las críticas cada vez más ácidas hacia la cuestión de lo exótico y la legitimidad del circuito europeo para sancionar como “auténtico” cierto tipo de cine hecho en Colombia y en la región. (p. 131)

4.2.2. Realizaciones nacionales

Fuera de los circuitos de producción en los cuales predominan esquemas financieros a través del aporte extranjero, se encuentran entidades y prácticas que configuran sus actividades dentro de un entendimiento de *'cine nacional'* al margen de cualquier intervención transnacional. Evitando el reduccionismo que el propio término implica, siendo este *'realizaciones únicamente llevadas a cabo por capitales del país'*, una aclaración de la amplitud que entraña el *'cine nacional'* se encuentra en *The concept of national cinema* (1989) artículo de Andrew Higson, académico británico enfocado en el estudio del cine como industria, quien propone los fundamentos para la definición de una cinematografía nacional en cualquier contexto. En un principio Higson delimita la correspondencia entre *'cine nacional'* e *'industria filmica doméstica'*, compartiendo valores con la realización industrial previamente expuesta, a través de las interrogantes: “¿dónde son hechas las películas y por quién? ¿Quién es posee y controla las infraestructuras industriales, las compañías de producción, los distribuidores y los circuitos de distribución?” (Higson, 1989, p. 36).

En *The concept of national cinema* se argumenta como las perspectivas sobre el término de *'cine nacional'* han adquirido la inclinación a exponer lo que *debería* ser una cinematografía, en lugar de explorar lo que *es* una cinematografía, aludiendo a la evasión de juicios prescriptivos e incurriendo en un estudio descriptivo (Higson, 1989). Lo cual sugiere que dentro de la evolución cualquier industria cinematográfica nacional el estudio de una cinematografía ha de ser entendido en su totalidad de producción y exhibición, evitando el régimen de un canon de idealización académica o crítica. Higson propone dos perspectivas para la formulación de un *'cine nacional'*:

Hay dos métodos centrales, conceptualmente, para establecer o identificar la coherencia imaginaria, la especificidad, del cine nacional. En primer lugar, se encuentra el método de comparar y contrastar una cinematografía con otra [de otro país], estableciendo de

este modo varios grados de alteridad. En segundo lugar, esta lo que podría ser designado como un proceso más introspectivo, explorando el cine de una nación en relación a otras economías y culturas ya existentes de la misma nación estado. (Higson, 1989, p.38)

El primer método de Higson, identifica la perspectiva de coproducción y circulación transnacional, que equipara las condiciones de un contexto nacional en la participación de festivales extranjeros a través de su papel como repertorios de alteridades recolectadas a nivel internacional. El segundo método determina la revisión de una cinematografía dentro de sus propias fronteras, asumiendo los diferentes grados de financiación e industria que se ven expresados en la totalidad de productos generados, aclarando las predisposiciones que conlleva la lectura interna de una industria particular:

Lo que he sugerido es un medio más introspectivo, constituyendo un cine nacional no tanto en términos de su diferencia con relación a otros cines, sino en términos de su relación a una identidad nacional política, económica y cultural ya existente (en la medida en que se pueda establecer una única identidad coherente) y un conjunto de tradiciones (...) Es importante el reconocer que también el mercado doméstico no es homogéneo, y que compañías de producción de manera continuamente deliberada se limitan a sí mismas a áreas específicas de explotación, especialmente al encarar la supremacía del *box-office* popular de los distribuidores americanos. (Higson, 1989, p.42).

El análisis de Higson permite identificar los valores particulares en los contextos de industrias en desarrollo, poniendo en perspectiva conceptos como '*cine transnacional*' frente

a un entendimiento de *'cine nacional'*, debido a que dichas terminologías no son fenómenos disyuntivos sino funciones simultaneas en la industria cinematográfica. El autor concluye su argumento describiendo la función del *'cine nacional'* como concepto activo en el análisis de una determinada cinematografía:

Proclamaciones de cine nacional son en parte una forma de 'colonialismo cultural interno': es, por supuesto, la función de las instituciones – en este caso los cines nacionales – el juntar los diversos y contradictorios discursos, para articular una unidad contradictoria, para tomar parte en el proceso hegemónico de lograr consenso, y contener la diferencia y la contradicción. (Higson, 1989, p.44).

A través el marco expuesto por Higson se analizarán cuatro componentes de la industria cinematográfica del país, delimitando una categoría de *'cine nacional'* que no opera dentro de los parámetros descritos previamente como *'cine de industria'* o *'realizaciones por coproducción'*, aplicando el segundo método de Higson para la revisión interna del mercado, estos componentes son: largometrajes de apoyo institucional, productoras minoritarias, participación en convocatorias y dificultades de distribución.

4.2.2.1. Largometrajes con apoyo de instituciones universitarias

Dentro de un contexto fílmico nacional en el cual se presentan claras dificultades financieras en las distintas etapas de construcción, una de las estrategias desarrolladas a lo largo de la última década ha sido la inclusión del apoyo institucional de entidades académicas como socios o coproductores, cuya participación provee los medios para cubrir necesidades en la realización del proyecto. El tipo de aporte realizado por las instituciones universitarias durante los últimos años ha tenido diferentes formas, esto se puede observar en las producciones *Los*

ajenos futbol club (2019), *Apaporis, secretos de la selva* (2012) y *Las tetas de mi madre* (2015). En el primer caso, *Los ajenos futbol club* (2019), la realización contó con el apoyo de la Universidad del Norte en Barranquilla, haciendo uso del coliseo Los Fundadores como locación para el torneo final, parte del clímax en la historia. *Apaporis, secretos de la selva* (2012), contó con el apoyo de la Orquesta Filarmónica del Valle y los Coros de la Universidad del Valle como intérpretes de la música compuesta para el documental dirigido por Antonio Dorado Zúñiga. En la realización *Las tetas de mi madre* (2015) se realizó un convenio con el Departamento de Cine de la Universidad Central para la postproducción del largometraje, finalmente editado por Etienne Boussac, asesor de montaje en la carrera de cine.

Múltiples colaboraciones se han llevado a cabo con distintos grados de participación por parte de las entidades universitarias, estas son algunas de las instituciones contribuyentes durante la última década: La Universidad Autónoma del Occidente, con participación en los largometrajes *Petecuy, la película* (2014) e *Irma* (2019); La Universidad Autónoma del Bucaramanga, con *Lamentos* (2016) y *Armero* (2017); La Universidad del Magdalena, con *Edificio Royal* (2013) y *El faro* (2014); y La Universidad Externado de Colombia con *Karen llora en un bus* (2001). Las asociaciones entre instituciones universitarias y casas productoras o realizadores colombianos se presentan de manera esporádica en su mayoría, sin embargo, tres casos se desatacan como relaciones recurrentes con alto grado de participación en largometrajes nacionales, estos son: Centro Ático (división de la Pontificia Universidad Javeriana) en su apoyo a la postproducción y mezcla sonora de largometrajes, La universidad Jorge Tadeo Lozano en relación a la filmografía de la directora Ruth Caudeli y La Universidad Nacional de Colombia, particularmente el modelo de financiación empleado para *Un tal Alonso Quijano* (2020).

La Pontificia Universidad Javeriana estableció Centro Ático en 2010 como un espacio en el que convergen las Facultades de Artes, Comunicación y Lenguaje, Arquitectura y Diseño e Ingeniería, según su página oficial el recinto cuenta con “aproximadamente 8.000 metros cuadrados de construcción, más de 60 laboratorios de cine, televisión, video, radio, videojuegos, animación experimental, arquitectura, música, sonidos, diseño, creación digital, un auditorio y un salón creativo.” (Centro Ático, 2020). En su trayectoria, el centro ha participado en el desarrollo de los largometrajes nacionales *Sanandresito* (2012), *Cazando Luciérnagas* (2013), *Ruido Rosa* (2015), *Paciente* (2016), *El libro de Lila* (2017), *Keyla* (2017), *Vía Crucis* (2018), *Desobediencia (o cómo entrenar gallos de pelea)* (2019), *El piedra* (2019) y *Ganges* (2019).

Las contribuciones realizadas por la Universidad Jorge Tadeo Lozano se han visto reflejadas en la filmografía de Ruth Caudeli, profesora de dirección de actores y lenguaje de cámara, inicialmente en la producción de su opera prima *¿Cómo te llamas?* (2018) realizada por un grupo de aproximadamente cuarenta integrantes con un alto grado de participación de estudiantes de la institución universitaria, en lo que fue descrito como “un laboratorio de creación con profesores de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y con sus alumnos” (PRODU, 2017, m. 2:22 – 2:28) por Ana Piñeres, productora del largometraje. De igual manera *Segunda estrella a la derecha* (2020), el siguiente largometraje de Caudeli, fue una coproducción realizada por la agencia Ovella Blava y la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

En tercer lugar, se examina el apoyo de la Universidad Nacional de Colombia en el desarrollo del largometraje *Un tal Alonso Quijano* (2020), el factor diferencial de esta realización se encuentra en los métodos de financiamiento utilizados por la institución para llevar a cabo el proyecto:

El 60% de las locaciones fueron gratuitas gracias a la diversidad de espacios en la universidad. En su totalidad, el equipo creativo y técnico de la producción, fueron 80 estudiantes a los cuales se les pagó con créditos académico. Todos los equipos, incluyendo luces, sonido, grabadoras y cámara eran de la universidad. Todo el dinero que se terminó usando para la realización de esta película, incluyendo el pago de actores, locaciones, transporte y alimento, provino de la universidad. (Escobar, 2019, p 63).

Libia Stella Gómez, directora del largometraje, afirmó que el proyecto le fue presentado como una oportunidad para el desarrollo de una obra de su autoría y a su vez permitió presentar el estatus de la institución a nivel cinematográfico (Escobar, 2019). La Universidad Nacional también ha participado en la realización de los largometrajes *Apatía* (2012), *Ella* (2015) y *Homo Botánicus* (2019).

4.2.2.2. Productoras minoritarias

La labor de examinar las trayectorias, registros y participaciones de entidades de producción nacional se ha delegado principalmente al manejo por parte de entidades como el Sistema de Información y Registro Cinematográfico (SIREC) y CADBOX, base de datos propiedad de la Asociación Colombiana de Distribuidores de Películas Cinematográficas. Lo cual ha delimitado el estudio de empresas productoras a los organismos con mayor relevancia financiera y presencia en el ámbito nacional, como fue elaborado por Rocha (2018) en su estudio del carácter transnacional de Dynamo, una de las productoras de renombre en el país, o también en el estudio *64A Films: una combinación entre habilidad empresarial y lucidez creativa para proyectos de cine* conducido por Giovanna Segovia y María Cristina Díaz en 2013, donde se expone la funcionalidad de la empresa colombiana en la elaboración de películas de autor financieramente viables.

Sin embargo, el mercado cinematográfico nacional durante la última década ha presentado un alto índice de registro realizado por compañías productoras, como se presenta en las cifras expuestas por Segovia y Diaz (2013), “64-A Films es una de las 397 empresas y personas naturales dedicadas a la producción cinematográfica registradas en el SIREC (Sistema de Información y Registro Cinematográfico)” (p. 25). Por lo cual se evidencia el amplio grupo de organismos destinados a la producción cinematográfica que se encuentran fuera de los análisis contextuales, en referencia a los distintos rangos de producción, generando una exclusión por aislamiento debido al enfoque sobre las productoras mayoritarias como referentes funcionales del panorama nacional.

Al margen de las exitosas trayectorias exhibidas por empresas de alto rendimiento se encuentran diferentes tipos de entidades con funcionamientos variables, que alternan entre: productoras con inclinación al fomento de obras autorales, productoras con intereses en contenidos comerciales y productoras registradas con poca o ninguna participación continua en el mercado. El número de registros inicialmente mencionado se debe a la necesidad de las empresas por establecerse como entidades constituidas para la legalización de inversiones privadas sobre un determinado proyecto, la participación en mercados nacionales y estímulos de diferente índole.

Uno de los principales patrones que presenta en el comportamiento de las compañías minoritarias dentro de la actividad del sector, es la conformación de una entidad como marca de un realizador o conjunto de realizadores, por lo cual la filmografía de determinada compañía se ve constituida por proyectos bajo las mismas figuras autorales. Esto se evidencia en empresas productoras como: *La banda del carro rojo*, identificada por la dirección de Iván

Gaona, director de *Pariente* (2016); *Cine de amigos*, compañía de Alexander Giraldo, director de *180 segundos* (2012); *Tiny tim studios*, productora de género establecida por David Bohórquez, realizador de los largometrajes *Demential* (2014), *Calibán* (2019) y *Diavlo* (2020); *Cachupedillo cine*, empresa de animación cinematográfica de Jairo Carrillo, codirector de *Pequeñas Voces* (2010); y *El bus producciones*, productora de los largometrajes *Los colores de la montaña* (2010) y *Eso que llaman amor* (2015) del director Carlos César Arbeláez.

En un modelo de funcionamiento alternativo, emergen las compañías productoras que desarrollan su filmografía en paralelo a la prestación de servicios, comúnmente renta de equipamiento para filmaciones o asistencia de producción en proyectos extranjeros. Esto se ejemplifica en entidades como: *Centauro comunicaciones*, productora de los largometrajes *Estrella quiero ser* (2014) y *Mariposas verdes* (2017), la cual se desempeña en el campo del doblaje y subtulado de productos internacionales; *Solar Cinema*, productora de los largometrajes *El día de la cabra* (2017) y *Anthropos* (2015), cuenta con un sistema de *masterclasses* de dirección, actuación, fotografía y *special fx*; y *Madlove*, productora de los largometrajes *Los días de la ballena* (2019) y *Poker* (2011), que a través de su división *Madlive* desarrolla diseño y producción de experiencias en vivo como el evento Cinemateca al Parque 2019.

4.2.2.3. Autofinanciación

Dentro de las características generales suscitadas con el uso de la palabra ‘*independiente*’ en un contexto cinematográfico, se presenta la recurrencia de valores como los mencionados por Tzioumakis (2006) entre los cuales se encuentran acercamientos críticos a

los temas tratados, posturas autorales marcadas y bajos presupuestos, por lo cual el método de la autofinanciación se encuentra entre los pilares más cercanos de independencia cinematográfica, debido a su desprendimiento de los métodos convencionales para la fundamentación económica de las realizaciones en general. En *Autofinanciación como alternativa para la producción cinematográfica en Colombia* (2019), Nicolás Palacios Uribe profundiza sobre los distintos acercamientos de directores colombianos frente a la financiación de sus respectivos proyectos recurriendo únicamente a recursos propios previamente establecidos para el desarrollo de sus largometrajes, creando esquemas de producción funcionales frente a la carencia de apoyo estatal.

Se identificó un valor transversal en las situaciones analizadas por Palacios, construido por la flexibilidad de los realizadores para ajustarse a las limitaciones financieras en función de la continuidad del proyecto. Los largometrajes *La sombra del caminante* (2004), *Crónica del fin del mundo* (2012), *Señoritas* (2013), *Violencia* (2015) y *Suave el aliento* (2015), exhiben los factores contextuales y alternativas de desarrollo acordes al sistema de autofinanciación expuesto por Palacios. En la investigación, el autor equipara las características de las películas previamente expuestas con la experiencia como realizador en la ejecución del proyecto *Limonada, Limonada* (2020), largometraje desarrollado por Nicolás Palacios Uribe y Juan Pablo Heilbron, como ensayo en la aplicación de métodos independientes dentro del contexto nacional.

Entendiendo el marco de funcionamiento exhibido por los casos en la investigación de Palacios, se ha de resaltar que el proceso de autofinanciación se presentó de diferentes maneras para cada proyecto en particular. Esto se evidencia en el comparativo de los filmes *Suave el aliento* (2015), de Augusto Sandino, y *Señoritas* (2013), de Lina Rodríguez. En primer lugar, la obra de Sandino contó con un equipo definido y experimentado en la realización

cinematográfica, aplicando un modelo de distribución de propiedad frente al producto final, como afirma durante la entrevista con el medio *Grano de Cine*:

El proceso de financiación fue autofinanciado, auto gestionado, con recursos propios y con la participación del equipo técnico que me iba a acompañar en la película, todos los miembros de la película (...) se convirtieron en una suerte de socios, éramos una producción asociativa, una película que, si cuantificáramos absolutamente todos los valores de cada quien, los rubros por el tiempo que estábamos trabajando iba a ser una de producción de (...) digamos mil doscientos millones (...) y como no éramos beneficiarios del Fondo para el desarrollo cinematográfico, pues no se iba a poder hacer la película. (Grano de cine, 2018, m. 10:29 – 11:13)

En contraste, la realización *Señoritas* (2013) tuvo un recorrido más ‘casero’ en las diferentes fases de producción adecuadas para la consecución de un largometraje final, como afirma Palacios (2019):

Escribía ella misma como productora, evaluando qué posibilidades eran viables y cuáles no. Por ejemplo, la escena de una piscina, fue toda construida alrededor de la piscina de sus padres, que sabía que podía utilizar para la película. Todas las locaciones que se utilizaron, eran propiedades de amigos o conocidos de Rodríguez, consiguiéndose por medio de favores. (p. 57)

De igual manera, *Limonada, Limonada* (2020) presenta otra instancia de realización ampliamente apoyada por los recursos universitarios, en conjunto con la inversión de fondos propios de los directores. Cabe resaltar que, en conjunción con los fundamentos narrativos de cada realizador, el método de la autofinanciación como es descrito por Palacios sistematiza

un prospecto alternativo en el desarrollo de una cinematografía nacional, el cual diverge de los preceptos comúnmente aceptados para la financiación, sustentados en su mayoría por la contribución estatal. Para la conclusión de su tesis, con respecto a la viabilidad de la autofinanciación, Palacios (2019) expresa, “Esta concientización (...) puede ocasionar que los cineastas o sean más recursivos con las limitaciones en su alrededor, o que exista una minimización en los gastos. Básicamente, una reformulación económica.” (p. 82 – 83).

4.2.2.4. Participación en convocatorias y estímulos

Es necesario recalcar los aportes de la ley 814 del 2003 a la cinematografía nacional, como expone Jerónimo Rivera-Betancur (2014) en el artículo *¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia*. Los artículos establecidos por dicha ley son reconocidos y valorados por dar paso a un estímulo masivo de producción nacional a través del Fondo de Desarrollo Cinematográfica, conformado por las contribuciones parafiscales, y los beneficios tributarios para la inversión privada. De igual manera el apoyo del FDC se ha establecido como un punto de legitimación para los proyectos, convirtiéndose en un factor determinante para cualquier producción, aumentando su visibilidad a entidades extranjeras como expone Moguillansky (2019) en los requerimientos para la aplicación a Ibermedia:

De todas maneras, es importante señalar que Ibermedia no es en ningún caso el único financiador de un proyecto de coproducción, puesto que solo financia proyectos de coproducción que cuenten con contrapartida de fondos nacionales (créditos, préstamos o subvenciones de los Estados participantes), o bien de otras fuentes de financiación como pueden ser préstamos privados y/o fondos de festivales o de otras entidades internacionales. (p. 25)

Reconociendo la influencia del FDC es válido mencionar que, mientras se mantiene como uno de los factores más influyentes durante los últimos diecisiete años, no ha sido el único fondo de apoyo financiero para los realizadores colombianos. Múltiples producciones durante el periodo 2010-2019 han fundamentado su desarrollo en convocatorias, estímulos e incentivos establecidos por entidades departamentales y distritales entre las cuales se encuentran: La Gobernación de Nariño en su convocatoria *Cultura Convoca* implementada desde el 2018; La Secretaria de Cultura parte de la Alcaldía de Cali estableciendo los *Estímulos Cali* desde el 2016; El Sistema Nacional de Cultura a través de los Fondos Mixtos de la Cultura y las Artes en dieciocho departamentos; El Programa Nacional de Estímulos, particularmente en su sección ‘Narrativas culturales a grupos de interés’; La Comisión Fílmica de Medellín a través de estímulos por convocatoria desde el 2017; y La Alcaldía de Medellín en sus convocatorias para el arte y la cultura, implementando su sección de Becas para la escritura de guion de largometraje.

Los programas de estímulos y apoyos cuentan con un amplio número de modalidades establecidas acorde a la institución que subsidia los aportes. Un ejemplo destacable se evidencia en las becas de desarrollo establecidas por IDARTES en su programa distrital de estímulos bajo la categoría de ‘*Artes audiovisuales*’ ofreciendo contribuciones al desarrollo de distintos productos como cortometrajes, investigaciones, series web y nuevos medios. La principal dificultad para determinar una categorización comprensiva entre los distintos tipos de apoyos y la producción de largometrajes nacionales se fundamenta en la unicidad de proyectos, renovación esporádica de las convocatorias y especificidad en los estímulos, como apoyos constituidos a realizaciones enfocadas al trato de temas puntuales. Esto se puede evidenciar en el apoyo del Premio Nacional Cinemateca para Largometrajes de Especial Calidad y Valor Patrimonial llevado a cabo en los años 2014, 2015 y 2016, delegado únicamente a tres largometrajes: *Las últimas vacaciones* (2014), *Todo comenzó por el fin* (2015) y *Sin mover los*

labios (2016). Teniendo en cuenta lo previamente expuesto, dentro de esta categoría se formará un análisis sobre dos modelos de estímulos/apoyos recurrentes a la realización de largometrajes nacionales.

4.2.2.4.1. Apoyos nacionales a la cinematografía

Es necesario reconocer que, a pesar su reducida participación y esporádico funcionamiento, los estímulos nacionales a la cinematografía adquirieron diferentes formas de intervención previas a los aportes concebidos por la ley 814 de 2003. Arias, Uribe y Miller (2018), en su artículo *Colombia y el dilema clásico del apoyo cinematográfico*, realizan una breve recapitulación histórica sobre las acciones estatales para el fomento cinematográfico:

La primera base estatal para estimular el cine fue la formación de una filial cinematográfica en el Ministerio de Educación en los 30. En 1942 vino la Ley n° 9, que ofreció promoción y protección industrial para el sector, garantizando 80% de capital nacional como inversión en proyectos colombianos. (p. 117)

En sus primeros años, los incentivos no se presentaban como un factor determinante para el desarrollo cinematográfico nacional, lo cual se ve reflejado en el reducido número de largometrajes realizados en el periodo 1940-1950, entre los cuales se encuentran *Allá en el trapiche* (1943) y *Golpe de gracia* (1944). De igual manera, las acciones gubernamentales promulgaban el pensamiento legislativo a la formación industrial, fuera de cualquier entendimiento de la cinematografía como medio de preservación y desarrollo cultural, aspectos posteriormente tratados por la ley 397 de 1997 entre los artículos 40 y 47 donde se constituye '*la importancia del cine para la sociedad*', al igual que la *Política cinematográfica* establecida en 2010 por el Ministerio de Cultura de Colombia.

En los 70, el Estado ha introducido la Ley de Sobreprecio, dedicado a mandar que los teatros ofrecieran cortometrajes nacionales antes de la proyección de largometrajes. En la misma década, el gobierno ha establecido la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine) dentro del Ministerio de Comunicaciones para desarrollar un cine nacional. (Arias, Uribe y Miller, 2018, p. 117)

Los apoyos nacionales establecidos en el periodo 1970-1990 dieron paso a la realización de títulos importantes en la cinematografía nacional, obras como *Camilo, el cura guerrillero* (1974), *Pura sangre* (1982), *Carne de tu carne* (1983) y *Tiempo de morir* (1985). Con la llegada del siglo XXI, se evidenció la constitución coyuntural de estímulos nacionales como la ley 814 de 2003, como instancia propia de un desarrollo cinematográfico consolidado a través de mecanismos parafiscales, y la ley 1556 de 2012, como determinante económico de los aspectos industriales de un cine nacional en relación a las economías extranjeras. En los más recientes avances con respecto a la cronología de los estímulos nacionales, se han constituido aportes como los expuestos por Gonzáles (2019):

En 2017 se sumaron otras dos legislaciones. En mayo se sancionó la Ley 1834 también conocida como “Ley Naranja”, cuya prioridad es 7 Según dicta el artículo 42 de la ley de 1997, una empresa cinematográfica colombiana es aquella cuyo capital social nacional es superior al 51% y su objeto social, la producción audiovisual. (...) Por su parte, la Ley 1835 que lleva el nombre del actor Pepe Sánchez se aprobó en junio del mismo año, 10 destinada a garantizar el pago de regalías a directores y guionistas audiovisuales por la reproducción de sus obras a nivel nacional e internacional. (p. 478-479)

La instauración de los apoyos legislativos previamente mencionados por Gonzáles se ha mantenido en debate debido a que, como argumenta la Alianza Internacional de la Propiedad Intelectual, (citada por Arias, Uribe y Miller, 2018, p.124) “los derechos de remuneración obligatorios interfieren innecesariamente con los acuerdos negociados que ya generan una remuneración a las partes creativas”.

El análisis sobre el progreso de la cinematografía nacional con respecto a los apoyos estatales se mantiene estrechamente ligado a los aportes del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, debido a su postura como estándar ininterrumpido de aprobación y financiamiento para la realización de un largometraje desde su creación en el 2003. Su papel en el acercamiento hacia una concepción de *'cine independiente'* con respecto al territorio nacional ha adquirido diferentes puntos de vista como los expuestos por Mauricio Cuervo, “La gente que quiere hacer cine en Colombia tiene que ver siempre con los ciclos del FDC entonces se vuelven *'convocatoriodependientes'*, entonces si no ganaban este año, esperaban otro año y esperaban otro año” (citado en Palacios, 2019, p. 52) y Augusto Sandino “He visto a mucha gente esperando ganarse el baloto o el FDC para hacer una película y eso no pasa (...)” (citado en Palacios, 2019, p. 61), a través de los cuales se expone una dependencia a los fondos para la realización nacional.

Las contribuciones del FDC, en sus formatos de estímulos por concurso y estímulos automáticos, han apoyado a un amplio rango de realizadores y producciones, desde largometrajes con un amplio alcance de exhibición y reconocimiento internacional, como la producción *Pájaros de verano* (2018), proyecto beneficiario del estímulo integral de producción y promoción de películas financiada con aproximadamente 1.800 millones de pesos. Al otro extremo de este umbral se encuentran los aportes para la finalización y promoción de realizaciones con procesos de financiamiento independiente en sus etapas de pre

producción y producción, por lo cual el estímulo de posproducción ofrecido por el FDC ha favorecido proyectos independientes como *Postales Colombianas* (2011), *Lo azul del cielo* (2013), *Suave el aliento* (2015) y *Lola... drones* (2019). Junto con los apoyos ofrecidos a través de los estímulos automáticos con beneficios sistemáticos tras la distribución de un largometraje, como expone Proimágenes (2017):

De los 44 estrenos en salas durante 2017, 37 recibieron estímulo automático de promoción para el estreno en salas. Adicionalmente, desde 2017 se entregan estímulos a la distribución de largometrajes colombianos para el estreno en salas. Para acceder al estímulo en 2017, una película de ficción debía obtener mínimo 4.000 espectadores y ser distribuida en mínimo 6 ciudades. Los documentales, debían cumplir con un mínimo de 2.000 espectadores y estrenarse en al menos 3 ciudades. Este estímulo se entregó directamente a las empresas distribuidoras. Para 2017 y 2018, se beneficiaron 10 empresas distribuidoras, 5 cada año. (p.2)

Las contribuciones provistas por el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico en sus dos modalidades de estímulos, mantienen un balance entre la colaboración exclusiva a la realización de un número limitado de largometrajes y un apoyo a proyectos con diferentes recorridos de producción, promoviendo un desarrollo paralelo entre una esquematización de películas dependientes en financiación estatal y una estructura que ha permitido a los realizadores soportados en capital privado el acceso a mecanismos de soporte a través de estímulos por participación internacional en mercados audiovisuales y estímulos por desempeño en taquilla.

4.2.2.4.2. Apoyos departamentales a las artes y la cultura

En varios casos las realizaciones recurren a canales de financiamiento diversos, circulando por estímulos dirigidos a temáticas específicas o postulándose en convocatorias de

apoyo al arte y la cultura, destinados a un amplio rango de proyectos sin énfasis sobre el desarrollo cinematográfico, esto se evidencia en las producciones *Petecuy, la película* (2014), realizada con apoyo del 'Premio a narrativas culturales a grupos de interés', Enlazando Querencias (2011), con apoyo del Fondo Mixto de cultura y las artes de Casanare.

Realizaciones como *Desobediencia (o cómo entrenar gallos de pelea)* (2019) reciben contribuciones establecidas por las gobernaciones departamentales, en este caso La Gobernación de Nariño, a través de estímulos que benefician a entidades y realizadores de su respectiva región. Como se observa en *Cultura convoca 2019*, convocatoria en la cual se recibieron aproximadamente propuestas de 550 proyectos que contaron con un presupuesto de 1750 millones de pesos, describiendo su iniciativa como es definido en el artículo virtual *Cultura convoca entregará 1750 millones en Nariño*:

Cultura Convoca se proyecta consolidarse como un referente de la gestión cultural corresponsable con los actores culturales, como un programa que brinde alternativas de financiamiento, pero también como un escenario de encuentro interdisciplinar de la cultura para articularse como sector y compartir experiencias y conocimientos. (InfoNariño, 2019)

La alcaldía de Cali, a través de su secretaria de cultura, ha mantenido desde el 2016 un programa de estímulos estable destinados para el desarrollo de proyectos culturales en su respectivo departamento. Dicho programa cuenta con siete áreas de apoyos para audiovisuales para producción o posproducción de documentales, largometrajes y cortometrajes; también incluye dos convocatorias adicionales, la Beca de formación y creación residencia iberoamericana de guion y el Premio para la exhibición de largometrajes en el cine foro Andrés Caicedo. Entre los largometrajes beneficiarios por la Secretaria de cultura se encuentran los

títulos *Estrategia de una venganza* (2016), de Carlos Varela, *Destinos* (2016), de Alexander Giraldo, *El libro de Lila* (2016), de Marcela Rincón, e *Irma* (2018) de Carlos Castaño Giraldo.

En el departamento de Antioquia se han establecido dos fuentes principales para el soporte artístico. En primer lugar, se encuentra la Beca para escritura de guion – Largometraje operada por la Alcaldía de Antioquia, entre los proyectos beneficiarios en previas ediciones se encuentran *Eso que llaman amor* (2016), de Carlos Cesar Arbeláez y *Los días de la ballena* (2019) de Catalina Arroyave. En segundo lugar, se encuentran los diferentes estímulos de producción, promoción y distribución la Comisión Fílmica de Medellín destinados al desarrollo cinematográfico desde el 2017, tomando diferentes líneas de distribución presupuestal y convocatorias en los años subsecuentes, ha apoyado a los largometrajes *Los días de la ballena* (2019), *Matar a Jesús* (2018) y *Amparo* (2020).

4.2.2.5. Distribución independiente en el contexto nacional

En la actualidad, las complicaciones para la realización de largometrajes en Colombia se han reducido considerablemente a diferencia de los proyectos realizados durante sus últimos años en el siglo XX, lo cual se evidencia claramente en las cifras publicadas por la Dirección de Cinematografía, parte del Ministerio de cultura, en su publicación *Histórico Reconocimiento de Producto Nacional - Largometrajes 1999 - 2020* (2020), en el cual se establece el registro como producto nacional de 394 largometrajes durante el periodo 2010-2019, mientras que Proimágenes (2020) en el boletín *Cine en cifras ed.18* presenta que durante el mismo periodo se exhibieron 306 películas. La disparidad entre las cifras manifiesta una de las dificultades presentes junto con el auge de producción en la última década, este obstáculo se evidencia en los procesos de exhibición y distribución para un largometraje.

Diferentes empresas han moldeado el campo de la distribución nacional, siendo la más de estas Cine Colombia, debido a su funcionamiento como una empresa distribuidora y

exhibidora, contando con la red de salas más concurrida del país, de igual manera presenta la mayor parte de los títulos nacionales, según Proimágenes (2019-2020) Cine Colombia distribuyó el 46% (19 largometrajes) del producto nacional exhibido en 2018 y el 29% en 2019, manteniéndose como la empresa con mayor participación. Las empresas Procinal y Royal films, a diferencia de Cine Colombia, cuentan con un aporte mínimo a la distribución de títulos nacionales con un 5% en 2018 debido a su actividad financiera enfocada principalmente en la exhibición.

En el caso de las distribuidoras nacionales, se toma en cuenta un modelo de operación reducido en relación a las cifras de participación presentadas por Cine Colombia, sin embargo, los procesos de funcionamiento y diversificación de contenido empleados por dichas empresas coinciden con un modelo *'independiente'* en su selección títulos, a diferencia de distribuidoras internacionales con manejo de títulos comercialmente populares y un grado constante de participación en Colombia, como Diamond Films y CineColor Films. Las compañías distribuidoras Alterna Vista, Doc-co, Distrito pacífico, Cineplex y Babilla Cine, identificadas con valores de distribución independiente, constituyeron en 2019 un 44% de la participación frente al manejo de títulos nacionales, sin embargo, el manejo de un catálogo selectivo reduce sus modelos de operación, como determina Proimágenes (2017):

Algunos hablan incluso de un “programa” curatorial, que asume riesgos en sus contenidos, lo que se traduce en riesgos financieros. Para estos distribuidores el cine colombiano autoral juega un papel importante en su portafolio. Aunque reconocen que la taquilla de estas películas es generalmente muy pequeña, el hecho de tomar contenidos colombianos hace parte de una decisión ética y de responsabilidad frente al desarrollo de una cinematografía local. (p. 15)

4.2.2.5.1. *Dificultades de distribución y exhibición*

La distribución y exhibición, en un mercado fílmico independiente, es uno de los aspectos más problemáticos dentro del contexto nacional, debido a factores como la hegemonía de productos de consumo popular, tanto nacionales como internacionales, que ocupan en gran medida los espacios de exhibición y la falta de un público consistente debido a sus diversas temáticas “ (...) un cine que por su procedencia, riesgo artístico o formato tienda a ser invisible, sin que ello implique necesariamente que sea mejor que el cine comercial, sino simplemente diferente.” (Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, 2009, p. 84).

En el boletín *Cine en cifras ed. 16 - edición especial* publicado por Proimágenes (2017) se hace un estudio de los flujos y procesos de distribución fílmica en Colombia complementado por los aportes de nueve entrevistas con distribuidores activos, permitiendo entender las dificultades que acompañan a los realizadores de contenido alternos, el reporte expone tres modelos/estrategias empleadas por los distribuidores, determinados por los catálogos que trabaja cada empresa: Modelo de *los conglomerados comerciales*, modelo de *las apuestas independientes* y *el modelo diversificado*. De las estrategias mencionadas, el modelo de *las apuestas independientes* y *el modelo diversificado*, se caracterizan por identificar los fallos presentan en la circulación de los productos cinematográficos afirmando que “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.” (Proimágenes, 2017, p.17). Las falencias mencionadas en el sistema nacional se les atribuyen a variables como los riesgos comerciales involucrados en las obras de autor y el corto alcance que tiene los distribuidores de apuestas alternativas, apuntando como una película en estos círculos de distribución alcanza alrededor de 46 días de exhibición y llega a 30 salas (cifra inferior al 3% del total de salas) según Proimágenes (2017).

Como primer ítem de las recomendaciones concluidas en el boletín, se encuentra la necesidad de un circuito alternativo de salas debido al estado del conjunto actual de salas alternativas, catalogado en la publicación como *'reducido y precario'*:

“Reducido porque es de menos de 15 salas en el país, aglomeradas en pocas ciudades principales. Precario porque la infraestructura es generalmente inadecuada y resalta la escasez de capacidades gerenciales, para la programación, para el desarrollo de públicos y para asegurar condiciones técnicas apropiadas.” (Proimágenes, 2017, p.26).

La propuesta de una red de salas alternas ha sido un tema recurrente en la discusión sobre las problemáticas de realizaciones independientes en Colombia, debido a que el limitado número de espacios alternativos expuestos por Proimágenes (15 salas), no tiene una participación significativa en el total de pantallas a lo largo del territorio nacional (1.061 en 2017). Uno de los primeros acercamientos al tema fue realizado en el *Manual de gestión de salas alternas de cine* (2004), el documento cuenta con la asesoría editorial de figuras nacionales con una experiencia sobre el tema de la exhibición, entre las cuales se encuentran: Federico Mejía Guinard, gerente de la distribuidora Babilla Cine; Ramiro Arbeláez, crítico de cine colombiano y anteriormente editor de la revista *Ojo al cine*; y Pedro Adrián Zuluaga, columnista en la revista de cine Arcadia. La publicación plantea las delimitaciones y parámetros requeridos para un sistema funcional exponiendo temas como las terminologías que definen una obra *alterna*, la gestión de una red de salas alternas, los factores de mercadeo que determinan la circulación de un filme y la estructura de costos involucrada con el establecimiento de circuito alternativo.

Un acercamiento distinto a los aspectos distritales que rodean la propuesta de salas alternas es desarrollado en *Sistemas de clasificación de salas alternas* (2009) por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, la publicación estudia las políticas extranjeras

que fomentan la cinematografía de cada país en el contexto europeo, examinando la alta funcionalidad del sistema de salas de arte y en sayo implementado por la república Francesa, y en el contexto latinoamericano, listando los diferentes acercamientos al cine nacional en la legislación de siete países latinoamericanos (Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, México y Venezuela). En su análisis de los sistemas de clasificación se explican las variables de dichos sistemas aplicados en el contexto colombiano:

Después de revisar las experiencias internacionales y hacer los planteamientos contenidos en este documento se puede afirmar que una política dirigida a los exhibidores Sistemas de clasificación de salas de cine no podrá ser fundamentada en un proceso de clasificación, sino en un conjunto de acciones que tengan en cuenta las realidades de los exhibidores, la tradición de las salas, sus complejidades y las posibilidades normativas de la Ley de cine. (Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, 2009, p. 98-99).

Las múltiples publicaciones y propuestas centradas en la búsqueda de alternativas para la circulación de realizaciones independientes, incurren en varios puntos comunes que se han mantenido como falencias transversales desde la instauración de la ley 84 de 2003, estableciéndose como causas recurrentes del detrimento de una cinematografía con un índice creciente de producción nacional.

5. Estado del arte

5.1. Las variaciones de un pensamiento transnacional

Con la implementación de los métodos para coproducción extranjera en Colombia, debido a su alta funcionalidad y circulación, se planteó por primera vez la entrada de una identidad fílmica nacional a las dinámicas de globalización y mercados internacionales,

integrándose a la compleja discusión de una transnacionalidad cinematográfica, un terreno con alrededor de 30 años de análisis hasta la fecha. Los argumentos sobre el tema han tenido diversas voces, segmentadas en distintas tipologías dependiendo de las diferenciaciones continentales, temáticas tratadas, identidades nacionales, etc.

Dos recopilaciones se destacan entre los múltiples textos realizados con el propósito de exponer los aportes académicos en diferentes contextos y naciones: En primer lugar, se encuentra el libro *Transnational cinema: The film reader* (2006), de Elizabeth Ezra y Terry Rowden, un compendio de ensayos reunidos con el propósito de señalar la funcionalidad de un entendimiento transnacional contemporáneo; En una recopilación posterior, Natasa Āurovičová y Kathleen Newman publican *World cinemas, transnational perspectives* (2010), se presentan las diferencias discursivas entre múltiples concepciones del término, principalmente influenciados por los distintos contextos nacionales estudiados por los autores referidos en el texto.

Una revisión publicada en la revista *Open journal of social science research* presentada por Wajihā Raza (2014) examina el compilado de Ezra y Rowden, destacando las características en común de los ensayos frente a las nuevas formas de interconexión global, las cuales apropian un pensamiento transnacional similar entre los autores, en su reseña Raza (2014) afirma:

La antología enfatiza que ahora, más que nunca antes, las producciones transnacionales están viajando entre fronteras para servir a esta composición humana, mejorar una alfabetización cinematográfica y convertir a un cinéfilo en un ciudadano global (...) los ensayos resaltan la superficialidad del reclamo de los cines nacionales de audiencias populares que carecen de alfabetización cinemática e hibridación cultural, ya que el

efecto del cine transnacional es mucho más grande que el de una piedra que cae sobre la superficie del agua. (2014, p. 152).

Dentro del documento se encuentran argumentos de Andrew Higson en *The limiting imagination of national cinema* (2006) una elaboración sobre su trabajo inicial en *The concept of national cinema* (1989), poniendo en perspectiva la función del término 'nación' en un contexto moderno transnacional: "el cine nacional no es la mejor manera de lograr ni la especificidad nacional ni la diversidad cultural, pero lleva a los mitos que homogenizan el cine nacional" Higson (citado en Raza, 2014, p. 151).

Frente a los enfoques manejados por Ezra y Rowden (2006) se han presentado argumentos sobre una parcial hegemonía occidental del concepto de transnacionalidad en el análisis de teóricos orientales entre los cuales se encuentra Rey Chow (citado en Higbee y Hwee, 2010) quien, "(...) señala la tendencia de los académicos lidiando con culturas occidentales a asumir un universalismo, mientras que el trabajo de aquellos con la ocupación de culturas no occidentales es usualmente considerado 'muy estrecho y específico para garantizar un interés genérico'." (p. 17). De igual manera, Sheldon Hsiao-peng Lu en su libro *Transnational chinese cinemas* (1997) emplea los términos de 'orientalismo' y 'exhibicionismo cultural' frente a una perspectiva occidental de la transnacionalidad, en la cual se atribuyen valores exóticos de culturas remotas.

La segunda recopilación, estructurada por Ďurovičová y Newman (2010), expone un conjunto de estudios en pro de un entendimiento amplio en los manejos de la transnacionalidad, fuera de cualquier propósito académico de unidad temática o conceptual. Entre las perspectivas expuestas en esta antología se encuentran las posiciones que sustentan un transnacionalismo descentralizado, fuera de universalidades teóricas, como es expuesto por Mette Hort en el capítulo *On the plurality of cinematic transnationalism*:

A menudo el término funciona como abreviatura para una serie de suposiciones sobre las entrelazadas y globalizadas realidades correspondientes a una situación contemporánea, y es en estas suposiciones, más que definiciones explícitas, que se presta un contenido semántico a lo *'transnacional'*. (citado en Ďurovičová y Newman, 2010, p.13)

De acuerdo con Hjort, la transnacionalidad en su sentido más fundamental, se compone por, “una resistencia a la globalización como homogenización cultural; y un compromiso al asegurar que ciertas realidades económicas asociadas con el *filmmaking* no eclipsen las búsquedas de valores estéticos, artísticas, sociales y políticos” (citado en Ďurovičová y Newman, 2010, p.15). Otra perspectiva que evalúa el fenómeno fuera de un pensamiento general se ve expuesto en el análisis realizado por Yingjin Zhang dentro del contexto cinematográfico chino proponiendo un acercamiento *'site-oriented'*, constituido por la creación de casos específicos con respecto a los valores contextuales de cada país:

La lógica de una investigación *'site-oriented'* implica que los estudios cinematográficos deben ser remodelados como estudios transnacionales, no solo por la unión de múltiples sitios de producción, distribución, exhibición y consumo alrededor del globo (...), sino también a través de cuestionar su propia locación y posicionamiento en la producción y diseminación de conocimiento sobre historia fílmica y teoría fílmica. Zhang (citado en Ďurovičová y Newman, 2010, p.133).

La recopilación desarrollada por Ezra y Rowden (2006) junto con los avances expuestos por Ďurovičová y Newman (2010) evidencian el amplio rango de usos contextuales dentro de los estudios académicos de la globalización cinematográfica. Con respecto a los aportes establecidos en las antologías previamente mencionadas, Will Higbee y Song Hwee Lim proponen un enfoque académico en su artículo *Concepts of transnational cinema: towards a*

critical transnationalism in film studies (2010) dentro de los estudios cinematográficos destinado a un '*transnacionalismo crítico*'.

Nosotros proponemos una postura crítica y discursiva frente a la interrogante de lo transnacional en los estudios fílmicos para estar atentos a los retos y potencialidades que recibe cada trayectoria transnacional: ya sea si tiene lugar dentro del proceso narrativo y de producción de una película, a lo largo de las industrias cinematográficas o, en efecto, la academia. (Higbee y Hwee, 2010, p. 18).

5.2. Transnacionalidad en el contexto colombiano

La introducción de un pensamiento transnacional al análisis de la cinematografía colombiana durante la última década se vio ampliamente consolidada por el contraste con respecto a los primeros años de la ley de cine entre el 2003 y el 2009. Durante este periodo, la generalidad de películas colombianas presentaba características asociadas al concepto de *Nuevo cine colombiano*, estructurado por Pedro Adrián Zuluaga (2008), en un temprano análisis descriptivo del cine nacional constituido por filmes como *El rey* (2004), *Sumas y restas* (2004), *Dios los junta y ellos se separan* (2006), *Soñar no cuesta nada* (2006), *El colombiano dream* (2006), *Bluff* (2007) y *Perro come perro* (2008). El conjunto de realizaciones señalado por Zuluaga en el blog *Nuevo cine colombiano. ¿Ficción o Realidad?* Constituyó un canon de realización acorde a la predominancia de consumo nacional, descrito como:

Las películas mejor masificadas del Nuevo Cine colombiano pretenden hacer un calco de la realidad, pero como el arte es necesariamente una mediación sobre esa realidad, lo que logran con esa imitación servil es una imagen tremendamente deformada, que es aceptada como verosímil o creíble por el efecto de su repetición: es la visión del país que tiene el cine, y que a fuerza de repetirse de película a película ha logrado en los espectadores altos niveles de codificación. (Zuluaga, 2008)

La tendencia a una determinada satisfacción pública a través de las narrativas de violencia normalizada, como expuesto por Zuluaga, consolidó un periodo previo al incremento de coproducciones internacionales. Con el establecimiento de relaciones extranjeras para la producción de películas colombianas, se introdujeron los efectos de la transnacionalidad fílmica trabajada por Gloria Pineda Moncada (2008) en su artículo *El nuevo cine de autor colombiano: intercambios estéticos y discursivos entre Francia y Colombia*, donde se señaló la subvención cinematográfica por parte de la república francesa en realizaciones como *La sirga* (2012) y *El vuelco del cangrejo* (2010).

La intervención extranjera presentó influencias en las metodologías narrativas y de producción, creando un cambio en las tendencias de representación e introducción temática, ajustando las necesidades de los realizadores con respecto a su participación en un mercado transnacional. Dentro de este marco de transición en el cambio de la cinematografía nacional, se generaron observaciones como las expuestas por María Luna en su artículo *Los viajes transnacionales del cine colombiano* (2013) a través del uso de términos como ‘cine del mundo’, ‘nuevo cosmopolitismo’ y ‘glocalidad’, definiendo aquello que, “(...) resalta rasgos locales con intenciones de distribución global.” (Luna, 2013, p. 71) para describir los terrenos explorados por las realizaciones el inicio de la década.

En consecuencia, este cine colombiano habría que entenderlo, más allá de sus etiquetas promocionales, como un cine viajero, cosmopolita, en el que se negocian estéticas híbridas e intereses transnacionales que, desde el aporte de fondos de coproducción, transforman inevitablemente el proceso de contar historias locales. (Luna, 2013, p. 72).

Las producciones mencionadas en relación al trabajo de Moncada, junto con distintos títulos como *Meandros* (2010), *La playa D.C.* (2012) y *Corta* (2012), evidencian el argumento de Luna al indicar la propensión con respecto a un ‘cine rural’, ‘impulso documental’ y ‘cine

de provincia global’ examinados en su artículo. Distinguidos títulos de la última década, tras la publicación de Luna, corroboran la continuidad de dicha inclinación narrativa, realizaciones como *Siembra* (2016), *Oscuro animal* (2016), *Noche herida* (2017), *El silencio del río* (2019) y *Los silencios* (2019). La instauración de este cambio, influenciado en gran parte por la introducción de una cinematografía transnacional, suscito la revisión de conceptos como observado en Campos (2017) sobre un *nuevo cine nacional*, dentro de los valores transmitidos por la coproducción, cambiando la orientación expresada por Zuluaga (2008).

5.3. Concepto de independencia

Para la estructuración de un pensamiento *‘independiente’* integrado a la realización cinematográfica nacional, es ineludible recurrir a las contribuciones históricas y académicas de la cultura estadounidense, debido a su participación en el desarrollo de las primeras entidades formidables a nivel internacional por las cuales se establece una hegemonía contemporánea, en cierta forma, una dependencia. En *Independent cinema in the chinese film industry* (2010), Tingting Song justifica la implementación de las nociones norteamericanas como modelos de orientación para el diseño de un cine independiente chino, como es elaborado por Song (2010):

Aunque el sector independiente existe en varias naciones y regiones, el cine independiente americano es el más destacable en el planeta. El sector independiente ha existido en la cinematografía americana por cien años. (...) Además, el cine independiente americano tuvo una base industrial, e institucional, sustentable para sus desarrollos. Mucho del material en la industria fílmica americana tiene aplicabilidad potencial a otras naciones. (P. 21)

Las bases en el material académico estadounidense, establecidas por Song, adquieren distintos grados de especificidad. En sus versiones más elementales se observan afirmaciones como las elaboradas por Roger Ebert, distinguido como uno de los críticos de cine más

relevantes a nivel internacional, quien define un filme independiente como: “Una película realizada fuera del sistema tradicional de estudios hollywoodenses, a menudo con financiación poco convencional, y es llevada producida porque expresa la visión personal del director en vez de la noción de cualquiera sobre éxito en su recaudación” (como citado en Levy, 1999, p. 3). Definiciones como la expuesta abarcan aspectos financieros y artísticos, incurriendo en aseveraciones generalizadas que facilitan la comprensión del conjunto en un principio, sin embargo, desestiman un entendimiento práctico a través de las valoraciones artísticas complicando la clasificación comprensiva en un análisis profundo, como argumenta Song (2010):

La definición de cine independiente permanece bajo cándido debate. Las bases comunes de la definición son financieras y estéticas. Algunos comentaristas se enfocan en uno de los aspectos, mientras otros los combinan. Sin embargo, el campo económico es la parte más importante de cualquier definición y también es la más práctica. (p.47)

Por lo cual se establece el estudio de un cine independiente en dos campos: el campo financiero y campo el temático/estético. Haciendo énfasis a los aspectos económicos referidos por Song, es necesario mencionar las observaciones presentadas en *An accented cinema: exilic and diasporic filmmakers* (2001) de Hamid Naficy debido a que, sin llevar a cabo una revisión detenida del término ‘*independiente*’, el autor establece lazos que sobrepasan y establecen relaciones entre diferentes estados para la financiación de largometrajes planteando el concepto de ‘*cine independiente transnacional*’. En su amplio estudio de las ‘*cinematografías acentuadas*’, Naficy construye una descripción de los autores denominados como ‘*diaspóricos*’ y ‘*exiliados*’, identificando a los realizadores activos fuera de sus terrenos nacionales ejemplificados por figuras como Miguel Littín, Atom Egoyan, Christine Choy y Amir Naderi. De igual manera, Naficy estudia los métodos de producción alternativos e independientes en

sus capítulos *Interstitial and artisanal mode of production* y *Collective mode of production*, con respecto a las mecánicas de desarrollo empleadas por dichos realizadores el autor afirma: “En general, ellos operan independientemente, fuera del sistema de estudios o las industrias fílmicas populares, usando modelos de producción intersticiales y colectivos que critican dichas entidades.” (Naficy, 2001, p. 10).

Dentro de un análisis enfocado en los aspectos financieros, es válido distinguir el uso de terminologías para las variaciones económicas de los productos independientes. Un ejemplo de esta terminología es el uso de ‘*High-end independent*’ y ‘*Low-end independent*’ establecido por Tzioumakis (2006) para determinar las películas con un alto presupuesto en sus valores de producción, sin propósitos únicamente rentables (*High-end independent*), en contraste a las realizaciones con un bajo presupuesto, financiadas a través de esfuerzos individuales y capitales privados de aportes minoritarios (*Low-end independent*).

Desde un punto de vista temático/estético, se encuentran descripciones como las desarrolladas por Emanuel Levy en el libro *The rise of American Independent Film* (1999), donde se elabora una diferenciación de ‘*independiente*’ a través de sus líneas temáticas, valores sociales y corrientes de pensamiento, dando lugar a categorías como ‘*regional cinema*’, ‘*cinema of diversity*’, ‘*the resurrection of the noir*’, ‘*the new african american cinema*’ y ‘*the new gay an lesbian cinema*’.

Levy (1999), en un estudio temático/estético presenta cinco códigos para la deconstrucción de filmes independientes: Códigos culturales, a través de los cuales un realizador extrae factores contextuales de una cultura determinada para la formación de las narrativas individuales; Códigos artísticos, los cuales comparten elementos con otras manifestaciones artísticas (teatro, música, baile e iluminación) dentro del desarrollo de una película; Códigos narrativos, determinados por la estructura argumental con respecto al uso de

convenciones históricas y conflictos comunes dentro de las realizaciones independientes; Códigos cinemáticos, presentes únicamente en el lenguaje audiovisual a través de planimetría, movimientos de cámara, montaje y puesta en escena; y Códigos Intertextuales, por los cuales una obra se define en relación a su semejanza o diferencia dentro de un conjunto de producciones independientes.

6. *Discusión*

Considerando las diferenciaciones expuestas previamente, es válido afirmar que las divisiones entre cada sección de la cinematografía colombiana actual no presentan una consolidación absoluta en lo que determina un pensamiento de '*cine independiente*' propiamente dicho, ya que este comparte las mismas dificultades enunciadas por Hjort frente a una definición de transnacionalidad, "A menudo el término funciona como abreviatura para una serie de suposiciones (...) más que definiciones explícitas" (citado en Ďurovičová y Newman, 2010, p.13). Sin embargo, el conjunto de producciones nacionales expone varias tendencias con distinciones graduales entre sí, describiendo realizaciones de consumo popular y temáticas alternativas. Los referentes descritos como '*cine de industria*', caracterizados por el uso narrativas heredadas de temáticas televisivas, modelos de bajo riesgo financiero y esquemas de realización con énfasis sobre prospectos de rentabilidad, durante la última década han aportado a la discusión académica una constante referencial para la producción continua de contenido predominante en el mercado de exhibición nacional, un modelo únicamente evidenciado en el desarrollo televisivo, hasta la construcción de una ley de cine; de igual manera a partir de estos referentes de consumo popular se puede esbozar un modelo independencia, teniendo en cuenta los esquemas de construcción para un cine independiente chino establecidos por Song (2010) en los cuales señala "El cine independiente es un término relacional; relacional a su sistema dominante" (p. 47).

Dentro de la discusión frente a un modelo inicial de *'cine independiente colombiano'* es necesario reconocer la considerable influencia de los factores y entidades transnacionales, como los examinados previamente. Sin embargo, la participación de estos aspectos en el desarrollo de una cinematografía nacional durante la última década, ha implicado un debate fundamentado en la diferencia de opiniones con respecto a los motivos y consecuencias de la intervención extranjera. El crítico de cine Pedro Adrián Zuluaga, presenta una postura positiva sobre los componentes favorables de una integración transnacional al panorama colombiano, respondiendo a las críticas generalizadas de un eurocentrismo o colonialismo narrativo en el cine contemporáneo del país:

Me parece también una tesis peligrosa, como si esa narrativa anticlimática y contemplativa no pudiera ser nuestra (...) ¿Entonces que sería una narrativa propia nuestra? ¿Una narrativa del cine de acción? ¿Eso es más nuestro que esta otra narrativa?, el cine se implanta en estos países como algo que viene de afuera, pero en ese venir de afuera, aquí se hace un uso de esas estéticas (...) Nosotros somos todo, somos europeos, norteamericanos, latinoamericanos, y donde podemos usar libremente de todas esas estructuras narrativas como si fueran propias y a partir de ese uso encontrar la subversión dentro de esas estructuras. (Rodríguez, 2017, m. 13:32 – 16:30)

Uno de los razonamientos que cuestionan las funciones transnacionales en los largometrajes colombianos es la presencia de una *'exotización'*, a través de la cual se genera un reconocimiento a la explotación de identidades culturales, como afirma Carlos López Lizarazo en *Los amantes del exotismo en el cine de Latinoamérica* (2017) parte del libro *Nuevos conceptos y territorios en Latinoamérica*, donde expone: “ (...) en la actualidad la región no es ajena a la afirmación de la pluridiversidad y del multiculturalismo y allí la diferencia y la diversidad como garantías para lograr, en el caso del cine, el reconocimiento y

la difusión internacional” (Cabral, Bolaño, Araujo, Andacht y Paulino, 2017, p 77). Eso se ve reflejado en la perspectiva de realizadores cuyos flujos de producción para proyectos recurre a la participación de entidades extranjeras, una figura resaltable en relación a dicho modelo es Diana Bustamante, productora del largometraje *La tierra y la sombra* (2015), quien asevera que largometrajes de dicha índole: “son películas que funcionan mejor afuera que acá, siempre ha sido así y creo que no va a dejar de ser así por un tiempo” (Grano de cine, 2018, m. 30:00 – 30:10).

Luna (2013) expresa una postura neutral con respecto a los flujos internacionales y los valores temáticos determinantes, previamente denominados como aspectos de ‘*exotización*’ en Latinoamérica y regiones periféricas con identidades sociales poco desarrolladas:

Queda abierta la pregunta de si ello [uso recurrente de temáticas rurales] apunta al cuestionado auto-exotismo de un cine pensado para su transnacionalización o si más bien sería la consecuencia lógica de un nuevo cosmopolitismo que viene dado por factores de flujos de conocimiento globales e incluso por la misma condición del cine del mundo, que se concibe como un viaje a ‘*otras geografías*’. (p. 76)

Frente a la inclinación de distintos largometrajes hacia los extremos previamente exhibidos en los cuestionamientos de Luna (2013), y por el debate autenticidad-exotización, Zuluaga (2017) realiza un comparativo de los filmes *El vuelco del cangrejo* (2010) y *Siembra* (2016), determinando tendencias opuestas en el manejo de un mismo contexto social:

Frente lo que era revelador y potente en *El vuelco del cangrejo*, y lo que se vuelve formulado, estandarizado en *Siembra*, donde ya uno ve que este personaje marginal que en *El vuelco del cangrejo* tiene unos gestos de agenciamiento de su propia crisis histórica en *Siembra* ya es un personaje exotizado y folclorizado. (Rodríguez, 2017, m. 11:05 – 11:40)

Durante la última década, en paralelo al crecimiento de las realizaciones transnacionales en Colombia, se ha aumentado la cantidad de largometrajes realizados bajo los parámetros de independencia nacional previamente expuestos a través de los factores de autofinanciación, apoyo institucional, producción minoritaria y participación en convocatorias. El desarrollo de una independencia cinematográfica nacional, fuera de la influencia extranjera, ha recibido una revisión académica limitada debido a su reducido alcance de exhibición a pesar de los distintos apoyos estatales, por la falta de una circulación amplia en festivales internacionales, beneficio de un porcentaje considerable de las producciones transnacionales.

Frente a un incremento de la producción independiente, varias entidades de distribución han establecido posturas que cuestionan el rendimiento de una sobreproducción cinematográfica, como es expuesto en *Cine en cifras ed. 16 - edición especial* publicado por Proimágenes (2017): “(...) [Los distribuidores] sienten que existe un desbalance de la política a favor del creador y productor, que lleva a sobreoferta de cine independiente en el país, en contraste con la debilidad de los otros eslabones independientes del ecosistema de valor.” (p. 18), evidenciando las necesidades de los entes distribuidores con respecto a la participación del estado, los empresarios del sector sostienen, “(...) es fundamental fortalecer y aumentar los montos del estímulo al distribuidor en la medida en que represente una cofinanciación de una estrategia de distribución, para disminuir el riesgo financiero.” (Proimágenes, 2017, p.24).

Palacios (2019), desde una postura neutral, argumenta la influencia a largo plazo en los proyectos llevados a cabo con métodos de producción alternativos sobre una cinematografía nacional, desde su postura frente a la autofinanciación como mecanismo de desarrollo:

Con mayor número de películas independientes, o auto-gestionadas realizadas, no se va a generar un cambio estructural de las prácticas industrializadas en el cine. Es decir, no importa cuántas películas más se generen de forma independiente, o autogestionadas,

el *pathos* de todo ello pasa a desembocar en la misma brecha. Empero, esta desembocadura tiene la capacidad de moldear estándares cinematográficos que velan por las razones primeras que deben ser de cuña investigativa. (p. 19)

Asimismo, Palacios (2019) ejemplifica la formación temprana de un '*cine independiente*' en el contexto nacional a través de una revisión a la trayectoria del cineasta colombiano Jairo Pinilla, como referente de divergencia en los géneros de realización establecidos en el país, "En Pinilla se puede vislumbrar y aprender una profunda necesidad por la recursividad, al estar sometido consciente y voluntariamente a géneros como el terror y la ciencia ficción" (Palacios, 2019, p. 84).

7. Conclusión: hacia una definición de cine independiente colombiano

"Yo no creo que el cine independiente exista. Es un mito, el cine siempre es dependiente de sistemas de distribución, dinero y tecnología. Yo trato de ser autosuficiente, y ahí hay una gran diferencia" (Herzog, 2017), fueron las palabras del cineasta alemán Werner Herzog, citado en un artículo por IndieWire en 2017. La tarea de un acercamiento frente a la determinación de un '*cine independiente*' ha sido cuestionada en distintos contextos y periodos, principalmente por la evidente necesidad en cualquier realización de un soporte financiero. En el análisis de Tzioumakis (2006) el término asume valores cambiantes como se evidencian en la trayectoria de Miramax, empresa de producción norteamericana adquirida por Disney en 1993, desarrolladora de *Sex, lies and videotape* (1989) uno de los títulos independientes más aclamados a finales del siglo XX. Dentro del contexto nacional han surgido comentarios como los realizados por el director Rubén Mendoza, en una entrevista con el medio *En Órbita*, frente a la pregunta '*¿Qué es la independencia en el cine?*':

Algo que casi no existe, porque hay muchas formas de dependencia, la más fácil y en la de pensar es en el dinero, pero hay una dependencia más horrible y es la de los artistas

que crean con un efecto predeterminado, soñando con la gloria, o con el público, o con la crítica (...) (En Órbita, 2014, m. 8:42 – 9:16).

Sin embargo, las tendencias de producción y circulación acogidas durante la última década han diversificado las metodologías de desarrollo empleadas por los realizadores nacionales, constituyendo un panorama nacional complejo, inadecuadamente definido por etiquetas generalizadas y reduccionismos conceptuales en corrientes específicas enfocados a la valoración artística. La tendencia predominante del análisis académico a lo largo del periodo 2010-2019 ha limitado su estudio a un selecto grupo de largometrajes priorizados por su legitimación crítica, reconocido por Luna (2013) y Campos (2017), al igual que se ha descrito la predominancia recurrente de una intervención transnacional, expuesto por Sedeño (2013) y Rocha (2018).

Bajo el sesgo manejado por la revisión teórica restringida sobre largometrajes tales como *El vuelco del cangrejo* (2010), *La sirga* (2012), *La tierra y la sombra* (2015) y *El abrazo de la serpiente* (2015), integrantes de un nuevo canon en la configuración del cine nacional, se ha generado un constante análisis enfocado a productos dependientes de la subvención extranjera etiquetados en el uso común de '*cine de autor*' como denominación prescriptiva de del cine colombiano, relacionados con un '*cine independiente*' bajo la asunción generalista determinada por Hjort (2010). De esta forma ha tomado lugar la construcción de un nuevo modelo paradójico de independencia nacional, con respecto a una dependencia a los flujos transnacionales de financiamiento y circulación.

Una considerable parte de la discusión frente al estado del cine colombiano se ha orientado por los estándares extranjeros, siguiendo un análisis de comparación entre cinematografías propuesto por el primer método de Higson (1989), pretendiendo establecer un entendimiento de la cinematografía nacional en contraste al desarrollo de otras naciones. La

implementación de un proceso de *'mirar hacia adentro'*, segundo criterio de Higson, permite entender las diferentes dimensiones exhibidas por los largometrajes nacionales, expresando grados de independencia que exponen un análisis descriptivo correspondiente a la diversa cinematografía nacional como un conjunto durante la última década. Este tipo de análisis se valora en los comentarios de Javier Manrique entrevistado por Radiónica (2018):

Creo que nuestro mayor punto de evolución en el nivel narrativo (...) es que los resultados evidencian diversidad, que por eso mismo no podemos meter todo el cine colombiano dentro de una única bolsa, ni podemos decir que el cine colombiano es siempre eso mismo de narcos prostitución y *pornomiseria*. (m. 38:35 – 39:06).

El reconocimiento de una diversidad nacional a través una introspección analítica muestra una *'mutación'* de los largometrajes, encontrando variaciones a los géneros convencionales de comedia popular en el país, como se evidencia en los largometrajes *Sin mover los labios* (2017), *Amalia la secretaria* (2017), *Una selfie con Timochenko* (2018) y *Afuera de tiempo* (2019). De igual manera se han fomentado diferentes perspectivas urbanas fuera de una *'exotización'* de las figuras culturales, exhibiendo los niveles de la sociedad colombiana en películas como *Karen llora en un bus* (2011), *Ella* (2015), *Destinos* (2016), *Los nadie* (2016), *Eso que llaman amor* (2016), *Mamá* (2017) y *Amalia* (2019). Este conjunto de títulos, entre un amplio grupo de la misma índole, cuestionan la funcionalidad de terminologías como *Nuevo cine colombiano*, focalizadas a la restricción a valoración crítica específica.

Fuera de las metodologías de financiación a través de flujos internacionales, se han presentado realizaciones destacables ejemplificando el desarrollo de diferentes grados de independencia nacional, entre los títulos se encuentran *Cazando luciérnagas* (2013), *Todos se van* (2015), *La mujer del animal* (2017), *Siete cabezas* (2017), *El piedra* (2019), *Lapu* (2019) y *Los días de la ballena* (2019). También se han presentado casos con un alto grado de

'autosuficiencia', como denominada por Herzog (2017), en largometrajes como *Crónica del fin del mundo* (2013), *Señoritas* (2013), *Entre nosotros* (2018) y *Limonada, Limonada* (2019), dónde se evidencian los modelos de recursividad aplicados por realizadores exponiendo niveles considerables de independencia frente a las variables financieras. Definiciones como *Cine alternativo*, en su intento de englobar las variaciones temáticas y de experimentación formal para el establecimiento de términos con funciones legislativas como se evidencia en el *Manual de gestión de salas alternas* (2004), desestiman las diferencias frente a factores pragmáticos del desarrollo para la producción de un largometraje, como los aspectos expuestos previamente en el marco teórico bajo un 'cine nacional'.

La llegada de producciones como *El olvido que seremos* (2020), dinamizan la funcionalidad de un discurso frente a los rangos de desarrollo autoral dentro de la filmografía colombiana en sus efectos de producción, vislumbrando los intentos de entidades establecidas como Caracol Televisión en la realización de largometrajes, también evidenciado en títulos recientes como *Amigo de nadie* (2019) y *Los fierros* (2019).

En vista de la ausencia de revisiones académicas destinadas al entendimiento comprensivo del conjunto de realizaciones colombianas en su totalidad como un sistema diversificado, en el presente análisis académico se propone el término de 'cine independiente colombiano', definido como 'el conjunto de largometrajes colombianos con un funcionamiento ajeno a las dinámicas de consumo popular comercializado'. De igual manera, esta denominación se compone por las variables 'independiente transnacional' e 'independiente nacional' como categorías de estudio frente a la consolidación de tendencias en los factores de desarrollo para largometrajes empleados durante la última década.

La variable de 'independiente transnacional' se caracteriza de la siguiente manera: 'coproducciones en acuerdo con el artículo 44 de la ley 397 de 1997, influenciadas por factores

de subvención extranjera acordes a los conceptos de transnacionalidad cinematográfica en sus procesos de desarrollo y exhibición’, evidenciado obras tales como *El vuelco del cangrejo* (2010), *La sirga* (2012), *La tierra y la sombra* (2015), *El abrazo de la serpiente* (2015), *Candelaria* (2017) y *Monos* (2020).

La variable de *‘independiente nacional’* se caracteriza de la siguiente manera: *‘producciones de única nacionalidad, realizadas a través del apoyo de instituciones nacionales, metodologías de autofinanciamiento y entidades privadas, llevadas a cabo de manera autónoma con respecto a las tipologías de financiamiento transnacional’* evidenciado obras tales como *Karen llora en un bus* (2011), *Chocó* (2012), *Crónica del fin del mundo* (2013), *Paisaje indeleble* (2015), *Los nadie* (2016), *La mujer del animal* (2017), *Los días de la ballena* (2019) y *Luz* (2020).

Es necesario resaltar que las diferenciaciones realizadas con el propósito de circunscribir las categorías en el presente documento no asumen valores unívocos o deterministas. El planteamiento de las terminologías previamente propuestas, además de describir un conjunto de largometrajes durante un periodo determinado, se presenta como un ejercicio académico que apela al fomento de nuevas perspectivas sobre el análisis de la cinematografía nacional, adentrándose en las metodologías pragmáticas de realización, producción y desarrollo como aspectos necesarios en la formación de realizadores en sus bases profesionales. El papel de la reflexión, como herramienta académica necesaria en la evolución del entendimiento frente a los avances nacionales, se ve ejemplificado en artículos como *La constitución del cine colombiano como objeto de estudio: entre los estudios cinematográficos y los estudios culturales* (2008) de Jaime Correa, dónde se extrapolan los paradigmas de Francesco Casetti frente a los estudios que rodean el análisis cinematográfico, divididos en

tres: Teorías ontológica, teorías metodológicas y teorías específicas. En su artículo Correa (2008) concluye:

Estos ejemplos y acercamientos posibles que he planteado no son más que algunas “provocaciones;” más en el sentido de incitar e inducir a la reflexión que en el de irritar y buscar causar enojo, por supuesto. A mi parecer, sólo un diálogo constante entre los estudios cinematográficos y los estudios culturales nos permitirá llegar a problemáticas pertinentes. Éstas nos ayudarán a interrogar el cine colombiano de una manera compleja y responsable que encuentre un buen compromiso entre los acercamientos textuales y contextuales. (p.23).

El análisis realizado por Correa, parcialmente relacionado a las motivaciones de los postulados tratados a lo largo del presente texto, permite entender el papel de la investigación como elemento importante con respecto al establecimiento de criterios impartidos dentro de la academia para la formación de agentes involucrados en la cinematografía nacional tales como críticos, realizadores, teóricos y pedagogos; el componente reflexivo intrínseco en la formación académica, mencionado anteriormente, imparte en las perspectivas profesionales la proyección de una identidad fílmica nacional y una mirada crítica a los factores moldean las realizaciones del país. La categoría de ‘*cine independiente colombiano*’, con sus respectivas variaciones, se propone con la finalidad de un estudio de la cinematografía nacional a profundidad en sus diferentes latitudes de realización, procurando evitar la predilección crítica internacional de un grupo de títulos específico. De esta manera se reconoce la diversidad del panorama fílmico en Colombia como parte de la discusión académica en sus propósitos de formación y aprendizaje frente a los aportes descriptivos del panorama nacional durante el periodo 2010 – 2019, en contraste a las categorías de género y temática que reúnen factores puntuales de las perspectivas artísticas.

8. Bibliografía

Amiot-Guillouet, J. y Lozano, A. (2019). Los fondos institucionales y la coproducción: una señal tangible de las relaciones Europa/América Latina y sus evoluciones desde los años 1990. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, (76), 13-19. Recuperado de:

https://www.academia.edu/39028670/Los_fondos_institucionales_y_la_coproduccion_una_se%C3%B1al_tangible_de_las_relaciones_Europa_Am%C3%A9rica_Latina_y_de_sus_evoluciones_desde_los_a%C3%B1os_1990

Arias, O., Uribe, E., y Miller, T. (2018). Colombia y el dilema clásico del apoyo cinematográfico. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 2(9), 115-128.

Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6726462>

Atehortúa, A. (2017, 27 de julio). ¿El cine no tiene quién le escriba?. *Revista Arcadia*. Recuperado de: <https://www.revistaarcadia.com/impres/cine/articulo/estado-de-la-critica-de-cine-en-colombia/64743/>

Cabral, A. Bolaño, C. Araujo, D. Andacht, F. y Paulino, F. (2017). *Nuevos conceptos y territorios en América Latina*. Paraná, Brasil: Página 42.

Campos, M. (2017). Nuevo cine colombiano: lo(s) nuevo(s), lo auténtico y el factor Proimágenes. *Cinemas d'Amérique latine*, (25) 118-133. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/336609094_Nuevo_cine_colombiano_los_nuevos_lo_autentico_y_el_factor_Proimagenes

Cancillería de Colombia. (2013). *Colombia y Francia firman acuerdo de coproducción cinematográfica*. Recuperado de:
<https://www.cancilleria.gov.co/newsroom/news/colombia-francia-firman-acuerdo-coproduccion-cinematografica>

Centro Ático. (2020). *El Centro – historia* [Página oficial]. Recuperado de:
<https://www.javeriana.edu.co/vicerrectoria-academica/historiaAtico>

Correa, J. (2008). La constitución del cine colombiano como objeto de estudio: entre los estudios cinematográficos y los estudios culturales. *Revista de estudios colombianos*, (33, 34), 12-26. Recuperado de:
https://www.researchgate.net/publication/301636596_La_constitucion_del_cine_colombiano_como_objeto_de_estudio_entre_los_estudios_cinematograficos_y_los_estudios_culturales

Cortéz, D., y Ospina, J. (2018). El consumidor colombiano habla de cine. *Nómadas*, (48), 253-261. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n48/0121-7550-noma-48-00253.pdf>

Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. (2009). *Sistemas de Clasificación de Salas de Cine*. Recuperado de:
<https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Sistemas%20de%20Clasificaci%C3%B3n%20de%20Salas%20de%20Cine.pdf>

Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. (2016). *Histórico películas colombianas estrenadas 1996 – 2016*. Recuperado de:
<https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del-sector/Documents/Hist%20Historico%20Pel%20adculas%20Colombianas%20Estrenadas%201996-2016.pdf>

Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. (2020). *Historico Reconocimiento de Producto Nacional - Largometrajes 1999 - 2020*. Recuperado de:
<https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del-sector/Documents/HistoricoLargo2020.pdf>

Đurovičová, N. y Newman, K. (2010). *World cinemas, transnational perspectives*. New York, EEUU: Routledge.

En Órbita. (2014). *Las memorias de un cineasta* [Entrevista]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=jmukhQ5Pc-U&list=PLcPj1ixCIK8D6_rZOFmhEnkspn37ydC7f&index=16&t=451s

Ezra, E. y Rowden, T. (2006). *Transnational cinema: The film reader*. New York, EEUU: Routledge.

Festicine Antioquia. (2013). *Conversatorio: Cine comercial vs. Cine de autor* [Video]. Youtube. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=AxsPoWGJJzw&list=PLcPj1ixCIK8D6_rZOFmhEnkspn37ydC7f&index=9

Gonzales, N. (2015). *Cine colombiano: Estética vs. Identidad* [Video Ensayo - Entrevistas]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=dR_MBoCvVUk&list=PLcPj1ixCIK8D6_rZOFmhEnkspn37ydC7f&index=7

González, S. (2019). El cine colombiano a través de sus mecanismos de fomento público. *Imagofagia*, (19), 474-496. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7293711>

Grano de cine. (2018). *Augusto Sandino director de Suave el aliento* [Entrevista]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=cPBwZDFEFh4&t=777s>

Higbee, W. y Hwee, S. (2010). Concepts of a transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7-21. Recuperado de:
<http://www.thedigitalsilkroute.com/images/references/transnational-film1.pdf>

Higson, A. (1989). The concept of national cinema. *Screen*, 30(4), 36-47. Recuperado de <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/30/4/36/1614862?redirectedFrom=PDF>

InfoNariño. (2019). *Cultura convoca entregará 1.50 millones en Nariño* [Artículo Virtual]. Recuperado de: <http://www.infonarino.com/noticias/cultura-convoca-entregara-1750-millones-en-narino>

King, G. (2005). *American Independent Cinema*. Salem Road, Londres. I.B. TAURIS.

Leandro González. (2020). Los 20 años del Programa Ibermedia: consolidación y nuevas dinámicas de cooperación para el cine iberoamericano. *Revista Eptic* 22(3), 24-45. Recuperado de: <https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/13746/10999>

Levy, E. (1999). *Cinema of outsiders: The rise of American independent film*. New York, EEUU: New York University Press.

Ley 1556 de 2012. Por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas. Julio 9 de 2012. DO. N° 48.486.

Ley 397 de 1997. Por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias. Agosto 7 de 1993. DO. N° 43.102.

Lozano, D. y Treviño, M. (2014). Arte, cultura o entretenimiento en el cine: ¿Qué modelo cinematográfico prefieren los espectadores para tomar la decisión de asistir a ver una película? *Innovaciones de Negocios*, 11(22), 269-295. Recuperado de: <http://eprints.uanl.mx/12606/1/11.22%20Art5%20pp%20269%20-%20295.pdf>

Lu, S. (1997). *Transnational chinese cinemas*. Hawaii, EEUU: University of Hawai'i Press.

Luna, M. (2013). Los viajes transnacionales del cine colombiano. *Archivos de la Filmoteca*, (71), 69-82. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/132086652.pdf>

Miller, Toby, (2005): El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing. Barcelona, España. Paidós Comunicación.

Ministerio de Cultura. (2004). *Manual de Gestión de Salas Alternas de Cine*. Recuperado de: <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/herramientas-y-utilidades/publicaciones/Documents/Publicaciones%20-%20Manual%20de%20Salas.pdf>

Ministerio de Cultura. (2004). *Manual de Gestión de Salas Alternas de Cine*. Recuperado de: <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/herramientas-y-utilidades/publicaciones/Documents/Publicaciones%20-%20Manual%20de%20Salas.pdf>

Moguillansky, M. (2019). Ibermedia, crisis y después. Acerca de las transformaciones recientes de la coproducción iberoamericana. *Archivos de la Filmoteca*, (76), 21-34.

Recuperado de:

https://www.academia.edu/39210805/Ibermedia_crisis_y_despu%C3%A9s_Acerca_de_las_transformaciones_recientes_de_la_coproducci%C3%B3n_iberamericana_Ibermedia_crisis_y_despu%C3%A9s_Acerca_de_las_transformaciones_recientes_de_la_coproducci%C3%B3n_iberamericana

Naficy, H. (2001). *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. New Jersey, EEUU: Princeton University Press.

Palacios, N. (2019). *Autofinanciación como alternativa para la producción cinematográfica en Colombia* [tesis de pregrado]. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia. Recuperado de:
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/47012/TG-Palacio%20Uribe%20Nicol%c3%a1s.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Pineda, G. (2018). El nuevo cine colombiano en Cali, La estética de cine de autor subvencionada por Francia. *Cinémas d'Amérique latine*, (26), 130-141. Recuperado de:
<https://journals.openedition.org/cinelatino/4500>

Pineda, G. (2019). El nuevo cine de autor colombiano: intercambios estéticos y discursivos entre Francia y Colombia. *Archivos de la Filmoteca*, (76), 91-110. Recuperado de:
https://www.academia.edu/43739600/El_nuevo_cine_de_autor_colombiano_intercambios_est%C3%A9ticos_y_discursivos_entre_Francia_y_Colombia

PRODU. (2017). *Ana Piñeres y Ruth Caudeli de la película '¿Cómo te llamas?'* [Entrevista]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=TPuijGgLU50&t=148s>

Proimágenes Colombia. (2017). *Cine en Cifras ed. 13 – Evolución del Cine Colombiano*. Recuperado de:
https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine-en-cifras-2018-1/espanol/2-evolucion-del-cine-colombiano.html

Proimágenes Colombia. (2019). *Cine en Cifras ed. 15 – Enero 2019*. Recuperado de:
https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine-cifras-15-feb-2019/index.html

Proimágenes Colombia. (2019). *Cine en Cifras ed. 16 – Caracterización de la distribución en Colombia*. Recuperado de:
https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine-en-cifras-16-mar-2019/cine_en_cifras_Ed_16_boletin_Especial_mar_2018_ESP.pdf

Proimágenes Colombia. (2020). *Cine en Cifras ed. 18 – Enero 2020*. Recuperado de:
https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/CINE_EN_CIFRAS_18_ESP/index.html

Proimágenes. (2018). *Ellos ya dijeron ¡#tengounapelícula! Panel con empresarios del sector* [Video]. Youtube. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=SaR8GFai4Rs&list=PLcPj1ixCIK8D6_rZOFmhEnkspn37ydC7f&index=8&t=254s

Radiónica. (2018). *Jaime E. Manrique: “Somos un público que no cree en nuestros propios productos”* [Entrevista]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=xa_edTFoiP8&list=PLcPj1ixCIK8D6_rZOFmhEnkspn37ydC7f&index=11

Radiónica. (2018). *Pía Barragán: “El cine colombiano vive un momento excepcional”* [Entrevista]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=AFquY7s2ytc&t=667s>

Raza, W. (2014). Book review: Transnational cinema: The film reader (Elizabeth Ezra and Terry Rowden). *Open journal of social science research*, 2(4), 151-154. Recuperado de:

https://www.researchgate.net/publication/270020089_Book_Review_Transnational_Cinema_The_Film_Reader_Elizabeth_Ezra_and_Terry_Rowden

Rivera, J. (2014). ¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia. *Anagramas*, 13(25), 127-144. Recuperado de:

<http://www.scielo.org.co/pdf/angr/v13n25/v13n25a08.pdf>

Rocha, A., Maldonado, L. y Lozano, D. (2017). ¿Qué es el Síndrome Lozano Barragán en las Organizaciones de Producción Cinematográficas? *Daena: International Journal of Good Conscience*, 12(2), 171-180. Recuperado de:

<https://core.ac.uk/download/pdf/87159226.pdf>

Rocha, C. (2018). Cine colombiano en el siglo XXI. Balance de las coproducciones colombianas con Europa, *Journal of Iberian and Latin American Research*. DOI:

10.1080/13260219.2018.1536761

Rocha, C. (2018). La productora colombiana Dynamo: ¿Del cine nacional al transnacional? *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 15(3), 349-367. Recuperado de

https://www.researchgate.net/publication/330480481_La_productora_colombiana_Dynamo_Del_cine_nacional_al_transnacional

Rodríguez, C. (2017). *Tipos de relatos en el Cine Caleño Contemporáneo*

[Entrevista]. Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=Ed_wJikEi5Y&list=PLcPj1ixCIK8D6_rZOFmhEnkspn37ydC7f&index=12

Sedeño, A. (2013). Globalización y transnacionalidad en el cine: Coproducciones internacionales y festivales para un cine de arte global emergente. *Fonseca, Journal of Communication*, (6), 296-315. <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/12129>

Segovia, G. y Díaz, M. (2013). *64A Films: Una combinación entre habilidad empresarial y lucidez creativa para proyectos de cine*. Recuperado de: <https://docplayer.es/88348830-Edicion-direccion-gestion-del-conocimiento.html>

Song, T. (2008). A new definition for today's Chinese independent cinema. *Ejournalist*, 9(1), 157,170. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/279686046_A_new_definition_for_today's_Chinese_independent_cinema#fullTextFileContent

Song, T. (2010). *Independent cinema in the chinese film industry* [Tesis de doctorado]. Queensland University of Technology, Brisbane, Australia. Recuperado de: <https://www.google.com/search?q=Queensland+University+of+Technology%2C&oq=Queen>

sland+University+of+Technology%2C&aqs=chrome..69i57j46j013j0i22i3012.134j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8

Tzioumakis, Y. (2006). *American Independent Cinema: An introduction*. Recuperado de [http://publish-pdf.com/0d39dc038e0d4f048e2fe4770e03ee1e/American%20independent%20cinema.%20An%20introduction.%20Yannis%20Tzioumakis.%202006.%20\(1\).pdf](http://publish-pdf.com/0d39dc038e0d4f048e2fe4770e03ee1e/American%20independent%20cinema.%20An%20introduction.%20Yannis%20Tzioumakis.%202006.%20(1).pdf)

Winfrey, G. (2017, 13 de abril) Werner Herzog says Independent film is a ‘myth’, and America is stronger than Trump. *IndieWire*. Recuperado de: <https://www.indiewire.com/2017/04/werner-herzog-queen-of-the-desert-1201804807/>

Zuluaga, P. (2008). Nuevo cine colombiano. ¿Ficción o realidad? [Mensaje en un blog]. *Pajarera del medio*. Recuperado de: <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2008/05/nuevo-cine-colombiano-ficcin-o-realidad.html>

Zuluaga, P. (2013). Cine colombiano y reencuadres de la(s) violencia(s). *Revista Universidad de Antioquía*, (312), 115-119. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4501416>

Zuluaga, P. (2015). Cine colombiano: Las garras de oro del canon. *Mediaciones*, 11 (14), 150-161. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/321103091_Cine_colombiano_las_garras_de_oro_del_canon