

vernósreúne

TEM  
PO  
RADA

CREA  
CINE  
COLOMBIA



CREA  
CINE  
COLOMBIA

-CNACC-FDC-



La cultura  
es de todos

Mincultura



Promágenes Colombia

## MINISTERIO DE CULTURA

---

### Angélica Mayolo

Ministra de Cultura

### Adriana Padilla

Viceministra de la Creatividad y la Economía Naranja

### José Ignacio Argote

Viceministro de Fomento Regional y Patrimonio

### Claudia Jineth Alvarez Benitez

Secretaria General

### Jaime Tenorio

Director de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos

### Yenny Chaverra

Coordinadora del Grupo de Memoria y Circulación y de la Plataforma Retina Latina Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos

### Laura Puentes

Asesora

Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos

## PROIMÁGENES COLOMBIA

### Claudia Triana de Vargas

Directora

### Manuel Pinilla

Director Administrativo y Financiero

### Silvia Echeverri Botero

Directora Comisión Fílmica y Promoción

### Andrea Afanador Llach

Directora Programas FDC y Formación

### Juliana Ortiz García

Directora de Planeación y Proyectos

### Mateo Londoño

Director Jurídico

### Omar Sandoval Vargas

Asesor de Comunicaciones

## CNACC

---

### Diana Díaz

Representante Directores

### Gustavo Palacio

Representante Exhibidores

### Carlos Armando Aguilar

Representante Distribuidores

### Alina Hleap

Representante Productores

### Luis William Lucero

Representante de los Consejos Departamentales y Distritales de Cinematografía

### Armando Russi

Representante del sector artístico/ creativo

### Daniel Pineda

Representante del sector técnico

### Claudia Triana

Secretaría Técnica

## EQUIPO TEMPORADA CINE CREA COLOMBIA

---

### Yenny Chaverra

Coordinación General Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos

### Juliana Ortiz

Coordinación General Proimágenes Colombia

### Andrés Suárez

Coordinación de curaduría y desarrollo de audiencias

### Carolina Castro

Coordinación de producción y alianzas

### María Angélica Cáceres

Apoyo alianzas Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos

### Cristina Arévalo

Gestión de Programación - Plataforma Retina Latina Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos

### Lina Arias

Gestión de Programación - Maleta de la diversidad Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos

### Laura Pineda

Apoyo Gestión de Programación - Maleta de la diversidad Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos

### Omar Sandoval Vargas

Coordinación de Comunicaciones Proimágenes Colombia

### Vanessa Vivas

Comunicaciones Proimágenes Colombia

### Jana Mosquera

Comunicaciones Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos

### Jaime Acuña Lezama

Apoyo Comunicaciones Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos

### Pablo Ochoa

Estrategia digital Dirección Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos

### Catalina Rodríguez

Diseño gráfico

### Carolina Moreno

Prensa

## COMITÉ EDITORIAL PUBLICACIÓN TEMPORADA CINE CREA COLOMBIA

### Yenny Chaverra

### Andrés Suárez

Coordinación editorial

### Jonathan Cárdenas

Diagramación

06

**Presentación Proimágenes Colombia**

Claudia Triana

08

**Presentación Ministerio de Cultura**

Jaime Tenorio

15

**La comedia nos reúne**

Diana Lowis

23

**Ser mujer nos reúne**

Yira Plaza O'Byrne

29

**Lo político nos reúne**

Valentina Giraldo Sánchez

35

**La diversidad nos reúne**

Luz Adriana Quigua

45

**La producción regional nos reúne**

Ana Kata Carmona

51

**La televisión nos reúne**

Gabriel González Rodríguez

59

**La distribución nos reúne**

María Paula Jiménez

69

**Las salas nos reúnen**

Sergio Alzate

77

**Los festivales nos reúnen**

Pablo Roldán Fernández

83

**La circulación nos reúne**

Pedro Adrián Zuluaga

86

**Festivales**

87

**Aliados**

92

**Películas**

## Claudia Triana

Directora de Proimágenes Colombia

La producción de cine colombiano ha aumentado exponencialmente gracias a la Ley de cine y al Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, entre otras herramientas que se han construido en los últimos 20 años para el apoyo del sector audiovisual. Las entidades y órganos que conformamos el ecosistema seguiremos trabajando para que las historias se conviertan en películas y nos representen en importantes escenarios nacionales e internacionales.

Esa producción audiovisual tiene un gran valor, pues, además de representarnos como sociedad y como territorio, contribuye a la construcción de nuestra memoria y nuestro patrimonio cultural como nación. Sin embargo, aunque la industria audiovisual colombiana ha crecido y se ha fortalecido, y nuestro cine nos ha traído reconocimiento

internacional con su destacada participación en festivales como Cannes, Venecia o Berlín, es largo el camino que tenemos por recorrer en términos de desarrollo de audiencias; el cine colombiano merece ser visto por quienes habitamos este territorio y los colombianos tenemos muchos encuentros pendientes con nuestro cine.

Este año, pensamos en la Temporada Cine Crea Colombia como un espacio para vernos: vernos y reconocernos en las narrativas audiovisuales, en nuestra geografía, nuestros paisajes, nuestro patrimonio y nuestra idiosincrasia. Y también quisimos que fuera en punto de encuentro donde volvimos a vernos colectivamente, de manera presencial y alrededor de una pantalla. Con este objetivo, desarrollamos una programación híbrida, con más de 40

películas para ver de manera gratuita en funciones presenciales y virtuales a través de Retina Latina.

Además de esta programación, cuidadosamente pensada alrededor de cuatro líneas temáticas y de la alianza con 25 festivales de cine, contamos con un componente de apoyo a películas estrenadas comercialmente durante el último año para acercar especialmente a quienes habitan en municipios donde no hay salas de cine a estas historias que en varios casos han sido rodadas allí mismo. Por eso ha sido también la oportunidad perfecta para reunir a los públicos con los creadores.

Esperamos encontrarnos nuevamente en 2022 para facilitar el acceso al cine nacional en la cuarta edición de la Temporada Cine Crea Colombia.



## Jaime Tenorio

Director de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos  
Ministerio de Cultura de Colombia

Ha pasado más de un año de la crisis sanitaria y económica que ha transformado al mundo entero y desde la Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos del Ministerio de Cultura de Colombia, en conjunto con Proimágenes Colombia, hemos creído en la tercera edición la Temporada Cine Crea Colombia como una oportunidad de convocar nuevamente al público del país alrededor de nuestras historias de manera presencial y virtual.

Con el fin de contribuir a la reactivación económica de la cultura y reconstruir los lazos sociales afectados por el aislamiento, esta iniciativa apoyada por el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía como una estrategia de promoción y circulación del cine colombiano ha buscado poner en el centro de su programación la diversidad que nos constituye como sociedad para reconocernos como habitantes de un mismo país. Entendemos que la democracia tiene como principio la buena convivencia de las diferencias y por eso quisimos reunir al público alrededor de distintos relatos,

personajes e historias que evidencian un amplio abanico de sectores, expresiones, tradiciones y paisajes. Asimismo, las películas de esta curaduría tienen un acento particular en los puntos de vista de las regiones, cuya producción ha aumentado de forma significativa desde hace algunos años y hoy es protagonista de nuestra cinematografía, y la diversidad de puntos de vista femeninos que dan cuenta de diferentes contextos y conflictos sociales, mujeres que están detrás y en las pantallas como personajes complejos, agentes de cambio y sujetos políticamente activos.

Gracias a las alianzas que hemos podido consolidar con distribuidoras independientes, productoras, salas alternas, iniciativas territoriales, cerca de 30 festivales de cine y audiovisuales y dos colaboraciones inéditas con el Ministerio de Justicia a través del INPEC y el Programa de Fortalecimiento de Museos del Ministerio de Cultura, pudimos ofrecer una programación de 40 películas de corta y larga duración, más de 50 funciones presenciales y

veinte títulos disponibles para todo el país en nuestra plataforma virtual Retina Latina [www.retinalatina.org](http://www.retinalatina.org), así como espacios de reflexión y diálogo sobre los desafíos especialmente relacionados con los espacios y ventanas donde circula nuestro cine: festivales, canales regionales de televisión, salas de cine y plataformas.

Seguimos creyendo que reunirnos, virtual o presencialmente, contribuye a construir en conjunto la sociedad que queremos tener y que para eso es de vital importancia escucharnos y reconocernos. Este año seguimos creyendo que ver nos reúne.



**RETINA  
LATINA**  
NOS CONECTA

RL

Algo nuevo  
se está tejiendo

Plataforma web para ver cine  
latinoamericano

 [retinalatina.org](http://retinalatina.org)

CONSIGUELO EN  
 App Store

DISPONIBLE EN  
 Google play

**¡NO TE LO PIERDAS!**



Coordinación plataforma:



Entidades miembros:



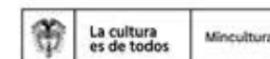
**=fdc**

El FDC existe porque existen las personas que hacen cine y las que ven cine.

En 2021 el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico entregó más de diez mil millones de pesos en estímulos automáticos y por concurso. ¡Gracias a quienes hacen parte de esta historia!



-CNACC-FDC-





**LA COMEDIA  
NOS REÚNE**  
DIANA LOWIS

vernosreúne

TEM  
PO  
RADA



Se ha escrito mucho sobre la necesidad del dolor en la comedia. John Vorhaus, guionista, escritor y experto en la materia, afirma que la comedia es una mezcla de verdad y dolor. Cualquier situación basta para ser risible: una visita al dentista, unas vacaciones familiares, sacar dinero de un cajero automático, preparar la declaración de renta. Incluso los chistes contienen una verdad y un dolor tácitos o explícitos sobre su protagonista, o aquellos a quienes se pretende burlar. De hecho, Aristóteles diferenciaba la tragedia de la comedia, por la imitación que esta hacía de hombres inferiores, aquellos que destacaban por sus vicios y defectos en lugar de sus virtudes, y definía lo risible como parte de lo feo. Así, pues, el humor brota donde se ubica lo oscuro y deleznable de la existencia humana.



Ahora bien, Woody Allen, uno de los autores más prolíficos y destacados de comedia, decía, de boca de uno de sus personajes que “la comedia es tragedia más tiempo”. Esto, explicado en términos simples, significa que nos reímos de aquellas desgracias de las que hemos logrado cierta distancia. Efectivamente, a nadie se le ocurriría burlarse de la muerte de su propia madre. En cambio, puede que nos cause gracia la muerte de la madre del vecino, o incluso de la propia, pasado un buen tiempo. En la antigua Grecia, los personajes de la tragedia eran a menudo personalidades respetadas de la vida real, o héroes de las grandes fábulas y leyendas, mientras que la tendencia en la comedia era crear personajes verosímiles, pero con nombres ficticios, así podían burlarse abiertamente de ellos.

En ese sentido, en un país como Colombia, con altos índices de desempleo, corrupción, violencia y pobreza, resulta interesante preguntarse cómo opera el cine de comedia. Pero más allá de entrar en juicios de valor sobre la producción colombiana existente, me interesa rescatar el potencial de la comedia colombiana como herramienta de disrupción de un estado de cosas que en nuestra sociedad parece, por momentos, fatídico e irremediable. Con esto no pretendo atribuirle al cine o la comedia una función social, ni mucho menos echar sobre sus hombros la responsabilidad del cambio, pero sí destacarla como uno de los géneros con más alto valor intelectual y subversivo.

\*\*\*

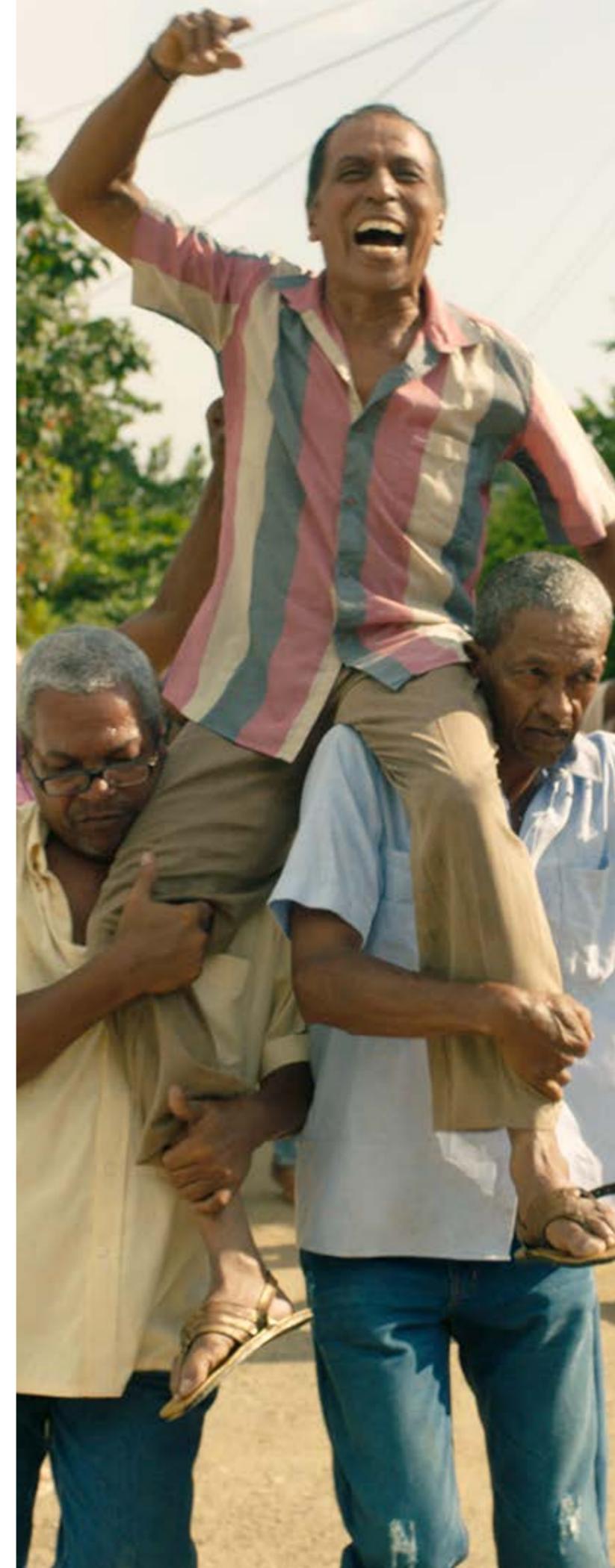
La mayoría de los estudios sobre la comedia oscilan entre dos vertientes: una que hace énfasis en sus características estructurales y narrativas asociadas al género; y otra, relacionada con su función social: la risa. Esta última, por ahora la que me interesa, debe explicar primero, entre otras cosas, el origen del humor. Aunque poco se ha escrito y filosofado sobre el humor en los últimos veinte siglos en comparación con otras materias, la teoría más aceptada hasta ahora sobre su esencia es la teoría de la incongruencia, según la cual, la risa o el humor se producen cuando existe algo incongruente, algo que viola la realidad y las expectativas que tenemos de ella.

Basándonos en esta definición, resulta esclarecedor el vínculo estrecho que en los años 80 y 90 le atribuyeron varios estudiosos a la comedia con el carnaval de Bajtín.

La suerte del salao  
(Felipe Holguín, 2019)

De este toman prestadas sus ideas sobre el carácter liberador y corrosivo del carnaval, sus excesos, su lúdica característica que mina todas las normas, abole las jerarquías, las clases sociales, y que crea una vida libre de reglas convencionales y restricciones, un cortocircuito, un mundo al revés. En la comedia, el vagabundo de Chaplin puede permitirse comer un succulento banquete, vestir a la moda o perder el tiempo durante su jornada en la fábrica. Así también, un taxista puede volverse millonario (*El taxista millonario*, de Gustavo Nieto Roa, 1979), un seminarista desempleado convertirse en Embajador (*El embajador de la India*, de Mario Ribero, 1986), las familias de un barrio de invasión instalar el sistema eléctrico por su propia cuenta (*Como el gato y el ratón*, de Rodrigo Triana, 2002), un ‘salao’ ganarse la lotería (*La suerte del salao*, de Felipe Holguín, 2018) y una vendedora de fritangas, pobre y endeudada, encontrar una minita de oro en la imagen de Cristo que se le aparece en un patacón (*San Patacón*, de Rodolfo Franco, 2019).

En un mundo al revés, el antihéroe de la comedia debe vencer unos obstáculos para convertirse en héroe, mientras se ponen en duda o se trastocan los valores y reglas de ese mismo mundo, valores que interfieren en su devenir dramático. En *El taxista millonario*, por ejemplo, ese universo anárquico e incongruente se produce cuando alguien como José, un taxista pobre y desempleado, gana un poder de adquisición repentino y sospechoso tras heredar los ahorros de un amigo (si bien durante gran parte de la película creemos que la ha robado a





El embajador de la India  
(Mario Ribero, 1986)

unos ladrones de banco). Esta incongruencia pone de manifiesto la dolorosa verdad de que un hombre de clase baja como él no tiene derecho a una vida digna, un carro decente o la mujer deseada, en una sociedad con diferencias sociales y económicas abismales, a menos que sea por medios ilegales.

En *El Embajador de la India* sucede algo similar: un seminarista recién graduado y desempleado, a base de bromas y malentendidos, es tomado por el Embajador de la India en persona, lo que lleva a la población y los políticos del pueblo, a homenajearlo como tal, sin saber que se trata de un impostor. La incongruencia aquí resulta de la hipocresía de una sociedad que se preocupa más por el bienestar de los foráneos que de sus propios ciudadanos, mientras se le otorgan a estos toda clase de prebendas y privilegios llanamente por su origen. En una escena de la película, al 'Embajador' se le permite tomar personalmente las medidas de todas las señoritas del pueblo (oportunidad que aprovecha para seducirlas), bajo la excusa de que mandará a hacerles trajes típicos de la India como

muestra de gratitud por las atenciones recibidas, cosa que en un universo 'normal' y 'congruente', y por tanto no cómico, sería un atrevimiento, una obscenidad.

En otras cintas como *Como el gato y el ratón*, el mundo es tan incongruente y anárquico, que los cables de la electricidad que los habitantes del barrio La Estrella han instalado ilegalmente en sus casas a causa de la negligencia del Gobierno, se confunden con los cables de tender la ropa, y no tarda doña Consuelo en ganarse una electrocución que derivará en la posterior guerra a muerte, literal, entre las dos familias más unidas del barrio. Es en este abismo, entre el mundo real, como se supone que es o debería ser, y el mundo trastocado, donde salta la chispa de la comedia.

Los ejemplos anteriores ponen de manifiesto que la comedia, como el carnaval, posee un carácter altamente crítico y transgresor, pues lo festivo y la risa exponen, así sea temporalmente, una victoria sobre todo aquello que es considerado prohibido, normativo o sagrado. De allí que, en la comedia, la mayoría de



Como el gato y el ratón  
(Rodrigo Triana, 2002)

las veces exista una victoria simbólica, incluso sobre la muerte, y que sus protagonistas se sobrepongan a la desgracia, el dolor o la pérdida, con una especie de fe ciega en la supervivencia humana. Aun cuando se trate de una comedia negra y el humor sea más siniestro o nihilista, existe todavía un acto de resistencia y de liberación en sí mismo, aunque sea solo para desfogar la tensión y el sufrimiento causados por la incongruencia y el absurdo.

A menudo se ha considerado a la comedia un arte inferior. La tradición judeocristiana, heredera de los griegos, la trataría como vulgar, peligrosa y violenta, en algunos casos necesaria, aunque solo en su justa proporción, y cuando no, se propondría prohibirla o castigarla. Es este, en mi concepto, la cualidad más característica y fundamental de la comedia: su potencial de disrupción. Y aunque por definición la comedia implica una suerte de 'final feliz' para los personajes principales, y, con frecuencia, una resolución que restablece la ideología dominante, lo más atractivo de ella es que se trata de un auténtico Caballo de Troya, es decir, un medio por el cual se visionan potenciales formas liberadoras de transgresión bajo la máscara del humor.

El humor, pues, no es menos categoría, ni la comedia, como se piensa, un acto involuntario, irracional o anestésico. Más de lo que se cree, el humor exige una intelectualidad importante, un verdadero proceso anímico de reflexión. Cuando nos reímos de lo incongruente, de lo que no alcanza o se pasa, de lo que pretende ser y no es, de lo inadecuado, lo grotesco y lo fallido, y, sobre todo, de lo que siendo absurdo se nos muestra como razonable, en realidad estamos entrando en una especie de juego en el que debemos contemplar la posibilidad de unas reglas alternas a las establecidas para crear soluciones y, como resultado, adquirimos una nueva perspectiva de la realidad, y por ende, una mayor comprensión de la existencia.

Si bien existe la sensación generalizada de que en Colombia solo se hacen comedias de tipo popular o 'populista' (para referirse a un tratamiento narrativo basado en el cliché y fórmulas repetidas hasta el hartazgo, su ligereza, falta de agudeza y complejidad), la verdad es que se han producido una variedad considerable de comedias, desde comedias 'puras', en un sentido clásico del género, hasta comedias con variantes o que coquetean con otros géneros de manera interesante: *Como el gato y el ratón* y *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002), con una gran carga de drama, incluso tragedia, volviéndola una tragicomedia; *Bluff* (Felipe Martínez, 2007), que fusiona comedia con thriller; *La gente de la Universal* (Felipe Aljure, 1991), *El Colombian Dream* (Felipe Aljure, 2006) y *Todos tus muertos* (Carlos Moreno, 2011), que exploran la comedia negra; *Te amo, Ana Elisa* (Robinson Díaz y José Antonio Dorado, 2008) que colinda con la farsa y el esperpento, a lo Álex de la Iglesia.

Por supuesto, el camino sigue siendo largo en cuanto a producir más y mejores comedias, con una mayor complejidad, capacidad crítica y, sobre todo, una menor tentación de reducirla a la caricatura y el chiste fácil en función de la taquilla. El potencial de la comedia es enorme. No solo para desarticular y transgredir, así sea en el plano de lo simbólico, nuestra 'realidad' en su inmensa complejidad, sino para convocar al público a las salas.

Quizás porque nuestra psicología responde mejor a aquello que se nos trata de hacer ver con humor, que a las emociones negativas como la ira, la queja o la indignación,

la comedia es un género muy efectivo para comunicar y hacer calar puntos de vista o ideas. La comedia puede seducir, generar confianza, abrirnos a la diferencia, y, a partir de la simpatía y compasión por lo que también podría sucedernos a nosotros, permitimos proyectar los errores de los demás como potencialmente propios.

La enorme acogida que tiene este género en Colombia y en general en otras cinematografías, dan cuenta del efectivo y potencial atractivo que tiene la comedia para reunir a los espectadores frente a una realidad común vista a través de la pantalla. No en vano algunos tipos de comedia dejan de ser atractivos fuera de sus países de origen, pues hay algo en ellas que nos une y nos reúne como sociedad, como en el carnaval y las fiestas en honor a Dionisio de la Antigua Grecia, así sea para celebrar y reírnos de nuestras desgracias, y, en consecuencia, de nuestra común fragilidad.

### Diana Lewis

Productora y guionista, egresada de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia, con Maestría en Guion Audiovisual de la Universidad de Navarra (España). Productora de los largometrajes *Cazando luciérnagas* (2013) y *Ruido rosa* (2014). Sus guiones de ficción *El año en que llegaron las tinieblas* y *Don Quijote ya no vive aquí* fueron merecedores del estímulo de escritura del FDC en 2013 y 2019, respectivamente —el último, en la categoría de comedia—.



#### OBRAS CITADAS

1. Aristóteles, (2005). *La poética*. Nueva York: Barnes & Noble Libro.
2. Casares, Julio: *El humorismo y otros ensayos*. Obras Completas, Tomo VI. Madrid: Espasa-Calpe.
3. Morreall, John (2020). (Ed. Edward N. Zalta). *Philosophy of Humor*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/humor/>>.
4. Osorio, Oswaldo. *Sábados felices va al cine*. URL = <<https://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/de-la-comedia-populista-en-colombia/2959>>
5. Pérez Cárdenas, Juan Camilo (2009). *La comedia colombiana: del éxito al olvido*. Tesis para optar al título de Comunicador Social. Pontificia Universidad Javeriana.
6. Rickman, Greg (2001) (Ed.). *The film comedy reader*. New York: Proscenium Publishers Inc.
7. S tam, Robert (1989). *Subversive pleasures*. Bakhtin, cultural criticism and film. Baltimore: John Hopkins Univesity Press. En:

Rickman, Greg (2001) (Ed.). *The film comedy reader*. New York: Proscenium Publishers Inc. p. XX.

8. Vorhaus, John (2005) *Cómo orquestar una comedia*. Los recursos más serios para crear los gags, monólogos y narraciones cómicas más desternillantes. Alba Editorial.
9. Warren, C., Macgraw P. and Williams, L. (2015). *The Rise and Fall of Humor: Psychological Distance Modulates Humorous Responses to Tragedy*. Texas: Texas A & M University, Social Psychological and Personality Science.
10. Yupanqui Palomino, Lucía (2016). *¿Y si nos reímos? Aporte del cine de ficción latinoamericano de los años 2010-2015 en el uso del humor como herramienta de crítica social*. Título para optar a licenciada en Comunicación Social y Medios Interactivos. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

#### PELÍCULAS CITADAS

1. *Aljure, Felipe (1991)*. *La gente de la Universal*. Foto Club 76, IMS.
2. *Aljure, Felipe (2006)*. *El Colombian dream*. Cinempressa.
3. *Cabrera, Sergio (1998)*. *Golpe de estadio*. Producciones Fotograma.
4. *Cabrera, Sergio (1999)*. *La estrategia del caracol*. Caracol Televisión, Producciones Fotograma.
5. *Carlos Moreno (2011)*. *Todos tus muertos*. 64A Films.
6. *Díaz, Robinson y Dorado, José Antonio (2008)*. *Te amo Ana Elisa*. Lola Amapola y Caracol Televisión.
7. *Franco, Rodolfo. San Patacón (2019)*. Rodolfo Franco.
8. *Holguín Caro, Felipe (2019)*. *La suerte del salao*. Cumbia Films.
9. *Martínez, Felipe (2007)*. *Bluff*. Laberinto producciones.
10. *Negrete, Daniel (2018)*. *Por esa lengua*. Adelma Sofía Hoyos, Juan Felipe Chaverra.
11. *Nieto Roa, Gustavo (1979)*. *El taxista millonario*. Centauro Films.
12. *Nieto Roa, Gustavo (1980)*. *El inmigrante latino*. Centauro Fillms.
13. *Ribero, Mario (1986)*. *Interimagen Cine y TV*, FOCINE.
14. *Triana, Rodrigo (2002)*. *Como el gato y el ratón*. CMO Producciones.
15. *Triana, Jorge Alí (2002)*. *Bolívar soy yo*. CMO Producciones y Tomás Zapata Sierra.



**SER MUJER  
NOS REÚNE**

YIRA PLAZA O'BYRNE

vernosreúne





Entre tú y Milagros  
(Mariana Saffon, 2020)

### El deseo de hacernos cine

Sobre un gran árbol al pie de un río tres jóvenes comen mango. Se entregan a la labor con el disfrute de quien ha encontrado el paraíso. María, la única mujer entre ellos, parece fundirse con el paisaje mientras el líquido del mango que chupa se le chorrea por la comisura de los labios. El gesto es simple pero contundente. Es el gesto del goce producto del deseo. Del tiempo detenido en función del estar.

La escena hace parte del universo de *Heliconia*, de Paula Rodríguez (2020). El gesto de la personaje, como casi todas las acciones que realiza, sobrecoge por la forma como pone de manifiesto el deseo sin más. Pero no es cualquier deseo, es el deseo y la sensibilidad de mujer adolescente que se revela honesto, libre y sin el manoseo preconcebido que la mirada masculina ha impuesto sobre nosotras.

Esta afirmación de mujeres como sujetas que desean, soberanas de sus propias preguntas, es algo que comparten las protagonistas de varias obras que componen la sección **Ser mujer nos reúne** de la Temporada Cine Crea Colombia de este año, y que, precisamente por la multiplicidad de títulos que la componen, ese deseo se revela diverso, ajeno al encasillamiento o la homogeneidad a la que sistemáticamente el ser mujer se ve reducido en un cine creado principalmente desde una mirada patriarcal.

Qué y cómo deseamos las mujeres es la pregunta que se me revela, sin única respuesta por supuesto, al navegar en esta filmografía.

En el cortometraje de ficción *Entre tú y Milagros*, de Mariana Saffon (2020), ese deseo y el lugar de la pregunta viene mediado por la relación madre-hija que establece Milagros, de 15 años, con su madre. Milagros busca la aprobación de su mamá y espera

seguir siendo el centro de atención, pero su madre quiere encontrar un momento para sí y su propio disfrute. ¿Cómo es posible que seas mamá y pongas como prioridad tus deseos? parece ser la pregunta sostenida que lanza Milagros a su madre cuando la ve bailar o irse de paseo sin ella. Este corto es el retrato honesto de dos mujeres, que desde su privilegio de clase buscan el amor en dos momentos claramente distintos, que entran en conflicto.

El conflicto de Milagros consiste en no reconocer a su madre como una sujeta en múltiples dimensiones y en tener que enfrentarse a sí misma a reconocer su individualidad y sus propios deseos. Saffon ha expresado en su nota de dirección que durante mucho tiempo vio a su madre “como un papel y no como una mujer”. La honestidad de esta mirada y sus preguntas es lo que nos permite experimentar la complejidad de esta relación y de los cuestionamientos que como mujeres nos hacemos al respecto.

Desde otro contexto social totalmente opuesto al de Milagros, aparece en el documental *Fullhachedé*, de Catalina Torres y Carolina Navas (2019), el retrato de un universo femenino cuyos deseos están condicionados por la *situación* de violencia y exclusión que viven sus protagonistas. Nikol sueña con viajar a Estados Unidos a visitar a su novio y Erika, una madre soltera, ve a su hijo crecer en medio de la ausencia de los familiares que le arrebató la violencia. Ambas son jóvenes y bailan en un grupo de danza que se convierte en el lugar donde existen y se reconocen. Allí son ellas, comparten y se entregan con disciplina a lo que es por ahora, un motor en sus vidas.

El documental nos instala al interior de las casas de Erika y Nikol, dejándonos de manifiesto ese espacio en el que les toca asumir las tareas domésticas y del cuidado, como aquella labor que han heredado y



de la que deben responsabilizarse como mujeres. En estos espacios domésticos no hay hombres que compartan estas tareas.

El baile, afuera, aparece en ellas como un acto de resistencia, el deseo de estar y ser reconocidas como sujetas. Y lo logran. Dominan un arte, que evidentemente no alcanza a liberarlas de su doble condición de opresión al ser mujeres con escasos recursos económicos, pero con el que logran manifestar su deseo y mantenerlo vivo en la expresión de sus cuerpos.

En esta vía de poner de manifiesto el deseo y la rebeldía de las mujeres, aparecen como referentes de nuestra cinematografía *María Cano*, de Camila Loboguerrero (1990) y *Asunción*, de Luis Ospina y Carlos Mayolo (1976). *María Cano* es el segundo largometraje de Camila Loboguerrero, quien a su vez es la primera mujer directora de un largometraje de ficción en Colombia. En esta obra Camila retrata la vida de María Cano, quien irrumpió en los años veinte como líder y vocera de la lucha de los trabajadores, sobreponiéndose a un contexto machista donde la política ni las artes, ni en general lo “público” son espacios concebidos para las mujeres.

Con esta obra, Camila Loboguerrero marca un hito al posicionar el papel de las mujeres en la historia política nacional, reconociendo el ímpetu y las ideas de una mujer en un medio dominado por los hombres. Pero no solo construye el retrato de María Cano desde su lugar en lo público, sino que teje los rasgos íntimos de una personaje capaz de nombrar su deseo de no tener hijos y un amor que no le es correspondido.

Por su parte, *Asunción* cuenta la gran rebelión que emprende una empleada doméstica contra sus patrones una vez estos salen de viaje y la dejan convertida en “señora de la casa”. En venganza al menosprecio y el maltrato que recibe por parte de ellos, Asunción se apodera de la casa, se burla de sus excesos y las maneras de la clase alta invitando a sus amigos a una fiesta en la que gozan y derrochan el licor y la comida disponible. El gesto de Asunción es el de la liberación. Su accionar es deliberado y decidido; no pretende hacer una fiesta y volver a la normalidad de su vida sumisa una vez regresen sus amos. Por el contrario, Asunción toma fotografías con la cámara de sus patrones dejando evidencia de lo ocurrido y burlándose de ellos, apropiándose como sujeta de acción y pensamiento.

### Los cuestionamientos al padre

De los títulos que hacen parte de la Temporada, hay dos que comparten una característica común: las directoras se encuentran con sus padres en un viaje

íntimo a través del material de archivo y su propia historia familiar para cuestionar aquello que desde la autoridad paterna les ha sido heredado y autodeterminarse desde un lugar más propio. Estas películas documentales son *Dopamina*, de Natalia Imery (2019), y *Como el cielo después de llover*, de Mercedes Gaviria (2020). En *Dopamina*, Natalia indaga con su padre Ricardo, quien en el presente sufre de Parkinson, su pasado revolucionario tratando de dilucidar cómo, desde el progresismo ideológico que parece abandonar, le fue difícil aceptar la orientación sexual de su hija. El viaje al pasado a través del material de archivo y de las conversaciones nos permite conectarnos con los orígenes y motivaciones de los padres a la vez que se va dibujando la complejidad que implica defender un discurso de libertad que muchas veces no es coherente con las decisiones y comportamientos en la vida cotidiana. Es desde ese cuestionamiento donde Natalia interpela a su padre y su propia historia, encontrando su autodeterminación al ser honesta con sus deseos y sus propias preguntas.

En *Como el cielo después de llover*, Mercedes Gaviria navega también a través del archivo familiar filmado por su padre, el cineasta Víctor Gaviria, redescubriéndose ella misma y a su familia tras esa mirada del padre, para luego tomar la cámara e interpelar con su mirada los vínculos familiares y el trabajo de su padre. En esa búsqueda Mercedes logra resignificar el lugar de su madre Marcela, figura que va tejiendo desde el fuera de campo y que se devela como el único sostén de una familia que prácticamente ha navegado sujeta a los deseos cinematográficos del padre. Al ponerse frente a esta realidad y reflexionar sobre ella, Mercedes va marcando su propio camino, una forma de entender sus herencias, pero sobre todo de lograr diferenciarse en sus deseos y sus búsquedas.

### ¿Y el deseo de hacer cine? Sobre la brecha de género

La pregunta por las representaciones de la mujer en nuestro cine quedaría incompleta sin tomar en cuenta la participación de las mujeres en su realización. La investigación *La primera pero no la última*, liderada por Gerylee Polanco, esboza un panorama de la participación de la mujer en largometrajes realizados entre 1960 y 2018. Según este estudio, de las 3.280 personas participantes en la creación de las películas, 2.349 (72%) fueron hombres y 931 (28%) mujeres.

La investigación indaga por los roles ocupados por mujeres en las diferentes producciones. En el rol de dirección, las mujeres alcanzaron una participación del 13% frente al 87% de los hombres. En cuanto a la producción, la mujer logra un 28% a lo largo de las seis décadas estudiadas. Estas cifras son el diagnóstico de una realidad que habla de un campo históricamente dominado por los hombres y unas lógicas patriarcales donde las mujeres somos una minoría, una pequeña pieza, de una máquina de representación que produce imágenes distantes a nosotras.



### Yira Plaza O'Byrne

Cartagena, Colombia 1987. Máster en documental de creación de la Universidad Pompeu Fabra. Productora del documental *El segundo entierro de Alejandrino* (FICCI 2020, FICG 2020), y del cortometraje *El juicio*. Directora del documental *No soy yo quien grita*, en montaje, y de *Se buscan mamás*, en etapa de desarrollo.



Como el cielo después de llover  
(Mercedes Gaviria, 2020)



**LO POLÍTICO  
NOS REÚNE**

VALENTINA GIRALDO  
SÁNCHEZ

vernosreúne

TEM  
PO  
RADA



Tratar de definir un cine político es una discusión que se despliega en diferentes colisiones. Para definir a un cine político podríamos partir de que todo cine es político. Quizá lo político en el cine sean las colisiones mismas que lo audiovisual produce: esas miradas intermedias de la realidad, ese vehículo de luz que se estrella en nuestros ojos. Lo político en el cine puede presentarse también como un gesto que a su vez es un modo de existir en la mitad de un territorio herido. Un gesto, en este caso, puede ser una sesión espiritista que busca devolver a la vida a Simón Bolívar, el guion de un sonoviso de los años ochenta o una ballena en el río Medellín. Tratar de delimitar un lenguaje político en el cine podría ser una labor infinita, porque lo político puede ser incluso agujerear las formas mismas del lenguaje audiovisual. Herir el lenguaje y, a su vez, curar su infección. Híbrido las formas y desplazarlas a nuevos horizontes. El cine es esa luz que ilumina las grietas. Este año, en la Temporada Cine Crea Colombia 2021, nos reunimos en torno a las películas para asistir a un caos reptante que fabula, desde diferentes orillas, esos gestos políticos del cine colombiano.

Andrés Jurado, Greg Méndez, Marta Rodríguez, Jorge Silva, Wilson Arango, Catalina Arroyave, Jaime Avendaño y Pablo Álvarez Mesa pendulan chispas en una misma fogata. Las obras que hacen parte de esta selección se abren a elaboraciones del cuerpo y de la vida que traducen realidades sociales en incendios visuales y sonoros. Estas obras soplan directo a las heridas de entrada de nuestro distorsionado entorno, los ojos, y se encajan en la necesidad de entender que nuestras imágenes son trincheras de resistencia, que la tierra es para quien la trabaja y que, aunque intenten quitarnos todo, jamás podrán quitarnos el futuro. A modo de oráculo mágico, al ver estas películas estamos asistiendo a una provocación, a un conjuro, a una dedicatoria y a una destinación: el cine también es una piedra que rompe vidrios.

Como si se tratara de una anatomía de gestos o palabras, estas películas podrían dividirse en tres momentos: una boca que tartamudea, un cuerpo que arde y un hematoma en la piel. Todos, como las deltas de un río que dibujan caminos en forma de zigzag y que se encuentran, al final, en un mismo

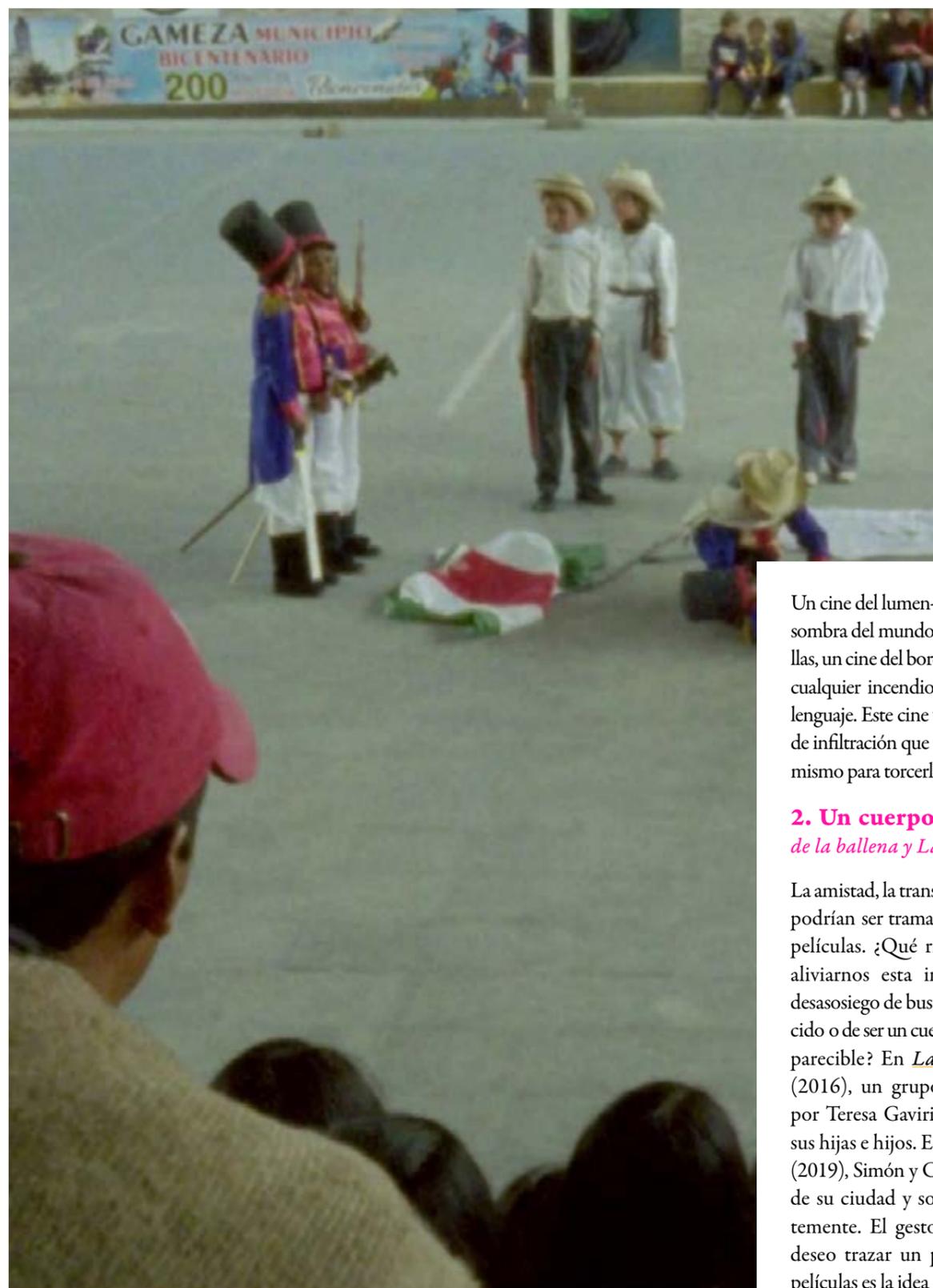
Bicentenario  
(Pablo Álvarez Mesa, 2020)

sendero. Como si se tratara de un lenguaje que brota del centro de la tierra y sube al cielo en forma de lluvia.

### 1. Una boca que tartamudea | *Campesinos, El renacer del Carare y Bicentenario*

Darle forma a las problemáticas que atraviesan nuestro territorio resulta una labor arqueológica llena de agujeros. Si intentáramos darle palabras siempre serían incompletas, los sonidos estarían entrecortados y las imágenes distorsionadas. Hablar de lo que acá sucede puede resultar en un tartamudeo. En *Campesinos* (1975), *El renacer del Carare* (2020) y *Bicentenario* (2020), el territorio se presenta de manera fractal. Por un lado, Marta Rodríguez y Jorge Silva hacen un retrato de la lucha campesina e indígena por la tierra, Andrés Jurado relea el guion de un sonoviso de un grupo de trabajadores del Carare y Pablo Álvarez sigue los rastros que ese espectro de la independencia de Colombia ha dejado.

Estas obras practican una estética del tartamudeo que da sonido a aquello que parece inenunciable, se entrometen en lo intraducible para iluminarlo. Encontrarle algún titubeo profundo a la angustia y el terror espacial de una tierra partida, de existir en la mitad de su grieta, toma las formas de estas tres películas que presentan una relectura de diferentes maneras de modular el territorio y sus fantasmas. Sus temáticas ponen en relieve, como si fuera una montaña, aquello que parecía no poder ser dicho pero sí tartamudeado: el suelo que caminamos. Estos correlatos fronterizos de la imagen, que transitan entre juegos con el archivo, ficciones y testimonios, desdoblan el lumen para ser trabajado por la colectividad de las luchas sociales. Un lumen del margen, que está debajo del brillo enceguecedor de la producción industrial de imágenes. Podríamos pensar, quizá, que este cine político es una especie de cúmulo de imágenes lumen-proletarias.



Un cine del lumen-proletariado que nace a la sombra del mundo pero a la luz de las pantallas, un cine del borde que se incendia y como cualquier incendio, se escapa de un posible lenguaje. Este cine y su política, son un gesto de infiltración que tartamudea el audiovisual mismo para torcerlo y transformarlo.

### 2. Un cuerpo que arde | *Los días de la ballena y La madre de las madres*

La amistad, la transformación y la compañía podrían ser tramas que enlacen a estas dos películas. ¿Qué rito de la imagen podrá aliviarnos esta ineludible sensación de desasosiego de buscar a un cuerpo desaparecido o de ser un cuerpo potencialmente desaparecible? En *La madre de las madres* (2016), un grupo de mujeres, lideradas por Teresa Gaviria, se reúne en busca de sus hijas e hijos. En *Los días de la ballena* (2019), Simón y Cristina pintan las paredes de su ciudad y son amenazadas constantemente. El gesto político desde el cual deseo trazar un paralelo entre estas dos películas es la idea de un cuerpo que arde.

En un contexto en el que el cuerpo desaparece y es herido, nacen iniciativas de resistencia en donde la corporalidad misma es un fuego iluminador. Un grupo de madres y un grupo de amigas, una antorcha. Estas nuevas formas del cine político iluminan los huecos y les permiten arder. Aquellos vacíos tartamudeados en otros acercamientos son incendiados en este. Es el ardor de lo que está por hacerse. El ardor que queda luego de recibir demasiada luz. El ardor de anidarse en un vientre y ser un cuerpo que está por nacer: ambas obras nos hablan de una apertura afectiva a seguir iluminando en medio de las sombras. Las potencias afectivas y políticas de lo que sucede en Colombia brindan una tierra fértil a estas formas dislocadas del cine, imágenes que supuran nombres y cuyo lenguaje revela la partición necesaria para el cambio. Como práctica de cuidado, es fundamental abrir nuestras narrativas al futuro. Estas películas y su lenguaje reptil no solo revelan las condiciones de dolor de nuestra sociedad, sino que también dismantelan cómo la experiencia audiovisual y sus engranajes, son una práctica que pone en función a la esperanza. Tenemos que hacer arder ciudades con el fuego del cine.

### 3. Un hematoma en la piel | *Julia* y *Bajo la sombra del guacarí*

*Julia* (2014) y *Bajo la sombra del guacarí* (2019) son dos películas que se encuentran en la encrucijada de la muerte. Esta trastoca el entorno y moviliza el cuerpo. Julia, una partera y preparadora de cadáveres espera el cuerpo de su esposo mientras que Abraham, luego de ser informado de la muerte de su amigo Ciro, emprende un viaje que lo lleva hasta la sombra de un árbol de guacarí. La muerte fractura al tiempo, y en medio de trincheras, estos modos del hacer político del cine nos traen los pedazos para que cada una sea libre de armar su propio mosaico. ¿Qué forma darles a los pedazos del tiempo que quedan después de la muerte? En contextos tan rodeados de pérdida, armar nuestro propio mosaico siempre nos deja marcas en las manos. Una trama política que anuda estas obras son las marcas de luz que dejan sobre la memoria. Como gesto de generosidad y compromiso, los pedazos de las imágenes rebotan en nuestros cuerpos y dejan sus marcas. Como relámpagos que atraviesan capas epiteliales, epidermis difusas. En la opacidad de estas capas traspasadas por

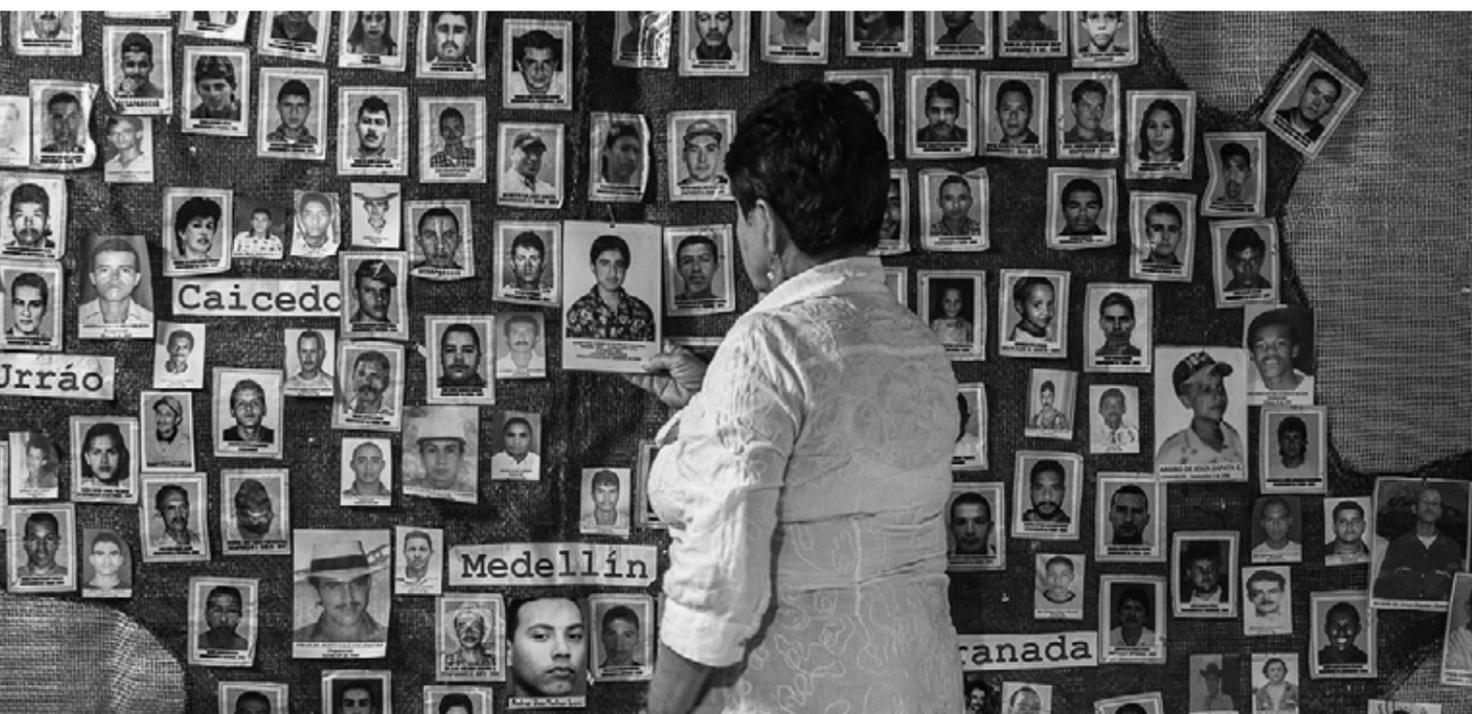
la luz se alcanzan a ver los hematomas del cine. Un cine que, como un pequeño río, se desborda debajo de la piel, como si una especie de presagio nos hubiera golpeado el cuerpo. Las imágenes y los hematomas comparten una misma naturaleza que precede a su forma: el recuerdo. Bien sea el recuerdo de un cuerpo golpeado o el recuerdo corporal de una historia que se vuelve película.

Las errancias de gestos y formas nómadas de la imagen hacen que puedan dialogar películas que varían sus métodos pero que desembocan en un mismo cauce: manos ardientes que, unidas, sostienen esa trama del lenguaje común del grito que nace de la grieta. Del hematoma que es marca de memoria. Cada una de estas películas nació igual, en el agujero de una idea, en el centro giratorio de preguntarnos cómo (des)contar lo que sucede acá. El cine político nos reúne en un proceso de demolición, se desorganizan las políticas que constituyen sus formas y se riegan, como un cuerpo en resonancia. La dislocación de los modos de hacer y de ver ha engendrado en este cine político un lenguaje que inventa nuevos verbos y sonidos para nombrar aquello que en ocasiones parece lejano: acometer la subversión de estar más que vivos en medio de un campo de batalla, de iluminar las fisuras de un territorio cambiante y encontrarle nuevos modos a la vida en las imágenes. Lo político nos reúne entorno a un cine que extiende y renueva la vida, que despliega la historia del país para permitirnos ver aquello que parecía invisible en los dobleces.



#### Valentina Giraldo Sánchez

Curadora asistente del Festival de Cine en Femenino y miembro de la Federación Internacional de Críticos de Cine FIPRESCI. Forma parte del grupo de investigación sobre cine y estudios de género de la Universidad Nacional de Colombia y del núcleo de investigación de estudios visuales de la Universidad de Chile. Está desarrollando como co-investigadora el proyecto «Contra-cartografiando el margen: Metodologías audiovisuales feministas en Bogotá».



La madre de las madres  
(Wilson Arango, 2016)

Muy pronto



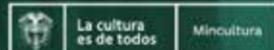
GESTIONA TU ECOSISTEMA  
AUDIOVISUAL, SONORO Y DE  
MEDIOS INTERACTIVOS



# Guías Dacmi



-CNACC-FDC-



Bogotá  
AUDIOVISUAL  
MARKET

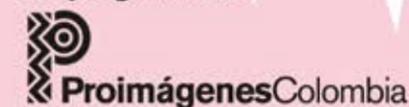


Este año nos encontramos alrededor de las ideas y los proyectos en Bogotá, Bucaramanga, Ibagué, Leticia, Medellín y Barranquilla.

**NOS VEMOS EN JULIO  
DE 2022 PARA SEGUIR HACIENDO**

**¡BAM!**

Un programa de



#SOYEMPRESARIA



**LA DIVERSIDAD  
NOS REÚNE**

LUZ ADRIANA QUIGUA

vernosreúne

TEM  
PO  
RADA

CREA CINE CREA COLOMBIA

## Imaginar mundos diferentes, crear mundos diferentes

Pensar distintos mundos, crear distintas historias. Varias preguntas surgen como un impulso que guía. ¿Qué lugares? ¿Qué personas? ¿Qué mundo deseamos? ¿Qué cine deseamos? ¿De qué forma?

Durante algún tiempo la idea de sociedad y de nuestra identidad en el cine ha circulado a través de la homogeneidad, aquella que habla de un país desde las urbes, esas que esterilizan la imagen de todo significado subyacente, empujándola a abrazar la exuberancia del paisaje y así mismo la *folclorización* de las culturas y otras formas de ser. En nuestra historia reciente, solo hasta la aparición de pioneras como Marta Rodríguez —que era muy cercana a las luchas campesinas e indígenas en ese entonces— la disputa por la imagen del otro empezó a crear interrogantes sobre cómo representarlo y a cuestionar esos imaginarios que nos hablan de personas “descubiertas” y “necesitadas de luz civilizadora” o culturas que abren las puertas de sus conocimientos como despensas de libre consumo. De igual manera, bajo estos rótulos podemos encontrar el relato de las poblaciones racializadas, ancladas a unas narrativas ligadas a la marginalización, portadoras de sabiduría y riqueza cultural. Es en este punto donde encontramos las otras formas, sintonizándonos más con la idea de distintos modos de dar cuenta de cómo se conforma la sociedad, mas no con la idea del otro como ajeno de lo que consideramos normal, porque la otredad esconde el esencialismo en favor de un discurso dominante. Venimos de un mundo que nos habla del otro como un territorio del cual podemos adueñarnos y en el que podemos circular libremente; sin embargo, estas otras formas nos hablan del conflicto, de las frustraciones, de las alegrías, la búsqueda del amor y la felicidad, aspectos que nos hacen humanos. Más allá del adorno que pueden construir para la imagen, aquí empezamos por situarnos en reconocernos en los demás.

Así pues, la idea de sociedad e identidad colombiana está articulada por la constitución de fragmentos disímiles entre sí. En ocasiones pensar en un relato común que supere el discurso ya predeterminado de



la homogeneidad parece improbable; sin embargo, representarnos desde el lugar que se ocupa, ver cada rasgo como un universo mismo, como distinciones propias de un lugar, de una cultura, de unas luchas, de las resistencias y del conflicto son los hilos que se conectan y conforman más que una unidad, un nuevo sujeto de nación. El ideal de homogeneidad se aleja. Las voces de las gentes se escuchan cada vez más, así como se hace cada vez más presente la pregunta sobre quiénes cuentan, cómo y qué quieren relatar. Bienvenido al audiovisual este mandato, bienvenida la necesidad de pensar en el audiovisual imperfecto, aquel que, alejado de formas estilizadas, es el vestigio mismo de las memorias que han luchado por encontrar su lugar en nuestra historia, como aquellas imágenes producidas desde adentro de la

Trasteo  
(María Matiz y Juana Sánchez, 2020)

El renacer del Carare  
(Andrés Jurado, 2020)



diversidad cultural, que desde su nacimiento reflexionan sobre la representación de sí mismas, sobre la imagen y su uso, o como el cine cuir, que exige el surgimiento de un nuevo modelo de representación más allá de la marginalidad del deseo, sin miedo a plasmarlo explícitamente en una obra. En ese orden de ideas, sería importante también cuestionar los criterios a partir de los cuales se evalúa una obra y la forma en que se cataloga como tal.

Con relación a este mandato, que estén presentes otras formas de vivir y pensar el mundo en el cine. Nuestras formas, aquellas que buscan valorar la representación en el plano de la igualdad, narrar las opresiones desde la intimidad y la complejidad desde quien las ha vivido, más allá de transformar estas mismas opresiones en las únicas narrativas existentes; este sin duda es el hilo que atraviesa y que hace confluír la selección de obras **La diversidad nos reúne**: un llamado a convertirse en más que un tema en una sociedad que padece la violencia estructural y colonial, puesto que disputarnos el concepto que se construye sobre nosotros mismos, la idea de lo que debemos ser y como deberíamos mostrarnos, es una agencia desde adentro que prima sobre lo externo. En otras palabras, como lo menciona la directora María Matiz en su cortometraje *Trasteo* (2020), el cual hace parte de la selección, la apuesta es narrar y construir desde el lugar propio en una relación coherente con nuestra visión de mundo, que en su caso es construirse a sí misma en un espacio, un mundo no dictado por la heteronormatividad, por el colonialismo o las jerarquías impuestas.

De la misma forma, que se cuente desde el soleado y profundo paisaje caribeño —que va más allá del mar, la brisa y la playa que nos han enseñado—, que atraviesa ciénagas, ríos y poblados desolados, hasta la selva como territorio se funde y atraviesa los cuerpos y sentires de las personas y culturas que la habitan; que se cuenten las marcas que nos hacen

reconocer la historia de otros como propia y que forman parte de nuestra historia nacional, como aquellas huellas que la guerra ha dejado y que cada persona, cada comunidad ha vivido de formas similares o completamente diferentes, y que por mucho tiempo fueron dejadas por fuera del relato de región por culpa del turismo audiovisual.

La ópera del mondongo  
(Luis Ernesto Arocha, 1975)



Los cortometrajes *Julia* (Jaime Avendaño, 2014) y *El renacer del Carare* (Andrés Jurado, 2020) son ejemplos de obras que exponen la experiencia de quienes conforman esas regiones y las resistencias que hay dentro para narrarlas. Sobre todo, es necesario que se cuenten sus historias las personas que las han vivido, porque como lo convoca el director Alfredo Gutiérrez en el cortometraje *Kundrara Kurisia Bia* (2016), es la voz hacia fuera la que busca reconocerse en la memoria misma.

En definitiva, preguntarnos hacia dónde nos construimos audiovisualmente puede conducirnos a encontrar una respuesta en las particularidades que nos conforman y en la reflexión de lo que ya está construido, es decir, evaluándolo de acuerdo con lo que hoy se nos demanda: ¿cuánto nos representa aquella memoria audiovisual que se ha creado? Es una pregunta de las muchas que genera este diálogo, así como a imaginar diferentes mundos más allá de las distinciones que se suscriben como aspectos que nos caracterizan para ser definidos. Algunas obras de esta sección alrededor de la diversidad encuentran su propio valor en los discursos sobre el ser humano, como es el caso de *Purgatorio* (Sebastián Abril, 2019), que habla de lo cíclico de las acciones que desarrollamos en la vida, del tedio, de la sexualidad, de los encuentros y desencuentros. También es importante resaltar una selección de distintos archivos que conforman un vistazo a los retratos de distintos lugares dentro de nuestra historia filmica, no solo por el valor que entrañan estos registros documentales de Barranquilla, el Valle del Cauca, Tumaco o Neiva en otra época, sino porque nos llevan a observar la forma en que se ha construido el relato de progreso, principalmente, desde una clase dueña de los medios.

Así, la apuesta de una selección de obras como las que conforman la sección **La diversidad nos reúne** de la Temporada Cine Crea Colombia 2021 es un llamado a cimentar el audiovisual desde el lugar propio, más allá de la condición. Es una invitación a pensar en cómo desde esos lugares nos entrelazamos, encontrando en la diferencia la respuesta de una sociedad construida en la igualdad, por lo que quizá sería más acertado decir “La diversidad nos entreteje”.



### Luz Adriana Quigua

Es directora y productora, principalmente de documentales de enfoque étnico y social. Hace parte del equipo de curaduría de la Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia-DAUPARA, en donde igualmente coordina el componente de formación. Es indígena cubeo proveniente del Vaupés.



## LA PRODUCCIÓN REGIONAL NOS REÚNE

ANA KATA CARMONA

vernosreúne

TEM  
PO  
RADA

CREA CINE CREA COLOMBIA

## El cine regional, el camino paralelo

Existe en Colombia un paradigma que se rompe: la distancia. Habitamos en un terreno montañoso, cruzado por ríos y cordilleras. No hay tal cosa como el kilometraje exacto o las carreteras rectas. Aquí esa fina línea, que suele conectar un punto geográfico con otro, se disuelve en caminos serpenteantes que a veces parecen escalar o descender, según quien los mire. Tal vez por eso las diferentes regiones de Colombia están ligeramente aisladas entre sí, pendiendo apenas de eso que llaman centro, de eso que llaman capital.

No ha sido ajena a este fenómeno la producción cinematográfica del país. Pues, aunque hay una gran proliferación de relatos que representan la región desde diferentes perspectivas, la mayoría de estas representaciones son hechas por personas provenientes de Bogotá o los centros urbanos regionales como Medellín, Cali y Cartagena. Muchas de las películas que se han hecho a partir de la Ley de Cine, creada en el año 2003, se encuentran dentro de estas representaciones. Las películas de cineastas como César Acevedo o Cristina Gallego, que hacen sentidos retratos de las regiones rurales del país y han sido muy exitosas en festivales y circuitos internacionales, son importantes para nuestra cinematografía, pero se enmarcan en condiciones de producción que distan de las condiciones de gran parte del cine y el audiovisual regional del país.

Sin embargo, en un intento por sortear los caminos borascosos que nos distancian, se han creado estímulos, políticas públicas y modalidades del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico con criterios diferenciales, que pretenden incentivar la creación regional, aumentar la producción y lograr un cine colombiano mucho más plural y diverso. Entre estas

iniciativas se encuentra el programa Imaginando Nuestra Imagen-INI que, desde hace más de veinte años, desarrolla procesos de formación para personas de las regiones y las localidades más apartadas del país.

Xiomara Rojas, encargada de Formación, Organización y Fortalecimiento del Sector Cinematográfico y Audiovisual en la Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos del Ministerio de Cultura, dice que este programa se ocupa, entre otras cosas, de brindar metodologías que fortalecen las habilidades, conocimientos, saberes y oficios que resultan básicos para la realización y la producción audiovisual, con el sentido específico de construir procesos semilla y proyectos de vida que deriven en la búsqueda de una expresión audiovisual propia de las regiones.

Actualmente, el Ministerio de Cultura, a partir de la creación de la DACMI, tiene dentro de su política cultural un especial enfoque en la producción audiovisual regional, que intenta entender las complejidades e intereses de cada región y que crea procesos de formación y estímulos particulares dentro de su programa anual de estímulos. Este enfoque también ha servido para que programas como INI evolucionen. Ahora, el proceso de formación parte de una metodología que el ministerio pone a disposición, pero da la posibilidad de que los proponentes postulen sus propios modelos metodológicos. Esto ha generado que el proceso de formación tenga una proliferación de formatos y que incluya otras formas, como este año, que contó contenidos líquidos para creadores de contenido en redes sociales.

Lo interesante de la evolución de los procesos de formación regionales, de talleres de profundización, es que permite que las personas, que empezaron hace muchos años y hoy tienen alguna trayectoria profesional, continúen y fortalezcan sus capacidades con un enfoque específico: guion, dirección de arte, fotografía, etc.

Greg Méndez, creador regional y director del cortometraje *Bajo la sombra del Guacarí* (2019), participó en el encuentro virtual **La diversidad nos reúne**, que se desarrolló el jueves 25 de noviembre, y mencionó cómo la formación y la creación regional se alimentan también de los procesos institucionales: “En las regiones hay nociones muy empíricas, la formación de mi equipo de trabajo en Sucre viene más de una autoexploración, de los procesos del INI y de #TengoUnaPelícula, que permiten a las personas buscar otras formas y seguir aprendiendo”.

El INI también ha incentivado la creación de los Consejos Departamentales y Distritales de Cinematografía del país que, actualmente acompaña el Ministerio de Cultura, son autogestionados y tienen una voz dentro del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía-CNACC, órgano rector del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

Es importante entender esta configuración porque es a través de estos consejos que se han logrado nuevos espacios y políticas públicas para el sector audiovisual de las regiones. En el diálogo entre esa voz territorial y el CNACC se crearon las modalidades regionales del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico-FDC, que han otorgado, entre 2016 y 2021, estímulos para la realización de más de 150 cortometrajes, cuatro largometrajes y cinco producciones para comunidades étnicas. Se puede decir que este espacio de participación ciudadana logró no solo estímulos para llegar a territorios como el Guaviare, Amazonas, Sucre y San Andrés, sino también consolidarse y establecer un diálogo horizontal con las instituciones estatales.

Para asegurar que los recursos lleguen a cada departamento hay un criterio diferencial, que prima por encima de cualquier otro juicio de valor narrativo, estético o comercial: se otorga un estímulo por cada departamento o distrito con consejo de cinematografía activo. Estos estímulos han logrado articular los procesos de formación con los procesos de producción regional y comunitaria, las colectividades de realizadores, las academias locales y, claro, con nuevas audiencias regionales.

Ahora bien, ¿qué podríamos entender por cine regional? ¿Qué cabe en esa margen confusa? ¿Qué define un modo de ver más allá del centro? William Lucero, representante de los consejos departamentales de cine ante el CNACC, cuenta cómo sí existía en lo regional una especie de exotismo. Las creaciones daban cuenta de una mirada externa de las regiones, porque no había una capacidad de expresión propia ni desde lo técnico ni desde el lenguaje audiovisual. Por ejemplo, la primera película que se grabó en Nariño, *Chambú o Roca de cristal* (1962), fue dirigida por un director de origen alemán, Alejandro Kerk, que se llevó el material a España y no regresó. La película nunca se estrenó en Nariño y estuvo más de cuarenta años perdida.

Entonces, es necesario reconocer la importancia del lugar de enunciación. No para negar la influencia externa, porque también hay en lo regional apropiación de otras subjetividades, de otras maneras de representación. Existe el colonialismo cultural en el cine. Y como lo menciona Lucero, “es parte del cine y de lo que hacemos. Por tanto la importancia del cine regional no se puede diluir, no se puede perder y no se puede limitar a la sensibilidad del autor o a la validez o género de su historia, porque eso es algo que hace parte del mundo del mercadeo, que reduce las cosas, las categoriza, para poder venderlas. Hay películas colombianas, de corta y larga duración, a las que les cabría la etiqueta de cine regional. Pero ese reduccionismo de todo no resuelve nada”. El lugar de enunciación sirve y se menciona en procesos como los del INI y el de relatos regionales del FDC, más que para limitar la creación misma, para crear políticas públicas que permitan que creadores de todos los lugares de Colombia puedan existir.

“Gracias a los procesos adelantados ahora hay una mayor apropiación de realizadores, incluso jóvenes realizadores, que con sus cortometrajes han logrado una conexión diferente, una identificación con el público y han llegado a circuitos de circulación en Colombia y

en el exterior”, señala Lucero. Esto produce, a la larga, una proliferación de otros relatos, de historias locales, pero de algo que es más importante que las historias, de otras maneras de contar, de otras maneras de mirar y transmitir a la audiencia.

Dentro de las producciones regionales recientes resaltan los cortometrajes *Bajo la sombra del guacará*, de Greg Méndez (2019); *El tamaño de las cosas*, de Carlos Montoya (2019); *Antes de llover*, de Nina Paola Marín (2019) y *Elena*, de Jesús Reyes (2018). Estas producciones no solo han logrado importantes estrenos y premios internacionales sino que han tenido una especial ruta de circulación por festivales nacionales como Bogoshorts y el Festival de Cine Corto de Popayán y han llegado hasta festivales comunitarios como Ojo al Sancocho y el Festival Internacional de Cine en las Montañas, en el Quindío.

Xiomara Rojas también señala cómo muchas veces los contenidos regionales son subestimados “cuando lo que debemos entender es que los fondos con recursos públicos no deben estar diseñados solamente para hacer grandes películas o películas que circulan por festivales. Los estímulos públicos también están diseñados para que haya acceso para todos, para que

las distintas personas se puedan contar a través del audiovisual y puedan usar el audiovisual como un medio de expresión. En ese sentido, es muy desafortunado cuando la gente piensa que es una pérdida de plata dar estímulos regionales para que nuevos creadores puedan hacer sus películas. Quizás estas películas no tengan tanta repercusión en el exterior o no vayan a festivales, pero permiten que una comunidad acceda a otra forma de expresión cultural”.

Tal vez es ahí donde el cine regional tiene su lugar más relevante, en la posibilidad de singularidad, tan esquivada en estos tiempos, que puede venir de la experimentación y la libertad que tienen creadores con otras nociones del territorio, de la industria y de las emociones del público, diferentes a las que habitualmente se representan en el cine colombiano. Creadores que conectan emocionalmente con la audiencia, desde otro nivel de reconocimiento.

Procesos como las maletas regionales y la Temporada Cine Crea Colombia, que funciona en un formato híbrido, en Retina Latina a nivel digital y presencial a través de festivales y muestras regionales, enfrentan el gran reto de fortalecer las estrategias para visibilizar estas producciones.



**Ana Kata Carmona**

Cofundadora de Querida Productora. Tiene más de cinco años de experiencia como productora, directora y guionista de proyectos audiovisuales, con los que ha obtenido diversos reconocimientos, entre ellos, premios del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia-FDC y la Comisión Fílmica de Medellín.



**LA TELEVISIÓN  
NOS REÚNE**

GABRIEL GONZÁLEZ  
RODRÍGUEZ



Delimitar el cine hoy en día implica volver a pensar y crear nuevas definiciones para algunos paradigmas, especialmente de aquellos que tienen que ver con el carácter de espectáculo de masas con el que se ha relacionado lo cinematográfico. Con la aparición de nuevas ventanas de exhibición, cada vez más cercanas al espacio particular y personal de los espectadores, los discursos y modos en que se hace el cine también se piensan desde otra perspectiva y ya no es necesario

pensar en que una película se hace para la pantalla grande para poder decir que su estética, narrativa o resultado sea lo suficientemente sofisticado y sólido para ser considerada como una pieza que incluso ronda los terrenos del arte asociado a la imagen en movimiento.

Así, las líneas que otrora dividían lo televisivo de lo cinematográfico se han ido haciendo más difusas y se ha entendido que en el caso de un cine como el que producimos en Colombia no basta con el prestigio de

estrenar en una sala de cine, sino que la pantalla de televisión es una ventana cada vez más apetecida y valorada por los realizadores y productores de la cinematografía nacional. Sin embargo, este deseo se ve matizado por la realidad de la televisión comercial colombiana, en donde la presencia de títulos producidos en el país ha sido cada vez más escasa (con contadas excepciones), abriendo una brecha para quienes producen sus películas de manera independiente del sistema de producción y mercadeo de los grandes canales.

En el ejercicio de esa independencia productiva, editorial y mercantil, los productores y realizadores han encontrado en la televisión pública un fuerte aliado para la difusión de sus películas, en una relación que ha resultado beneficiosa para ambas partes. Para los canales ha sido la oportunidad de encontrar nuevos contenidos y miradas sobre la identidad y la diversidad del país, con historias sobre las cuales pueden crear nuevos discursos y piezas convergentes que han permitido explorar nuevas aristas de sus objetivos misionales y temáticos con respecto a la definición de temas como el ejercicio de la ciudadanía, el encuentro de aquellos aspectos que ayudan a entender lo que somos como cultura y sociedad, así como a la identificación de aquellos elementos que desde cada región construyen el gran mapa de la colombianidad.

Para los realizadores, por su parte, el espacio de la televisión pública y sobre todo el referido a los canales regionales, ha sido una oportunidad para encontrar nuevos ojos y oídos para sus historias. Más allá de las cifras de medición de audiencias, donde los canales regionales, en conjunto, no alcanzan más de un 1.3% de participación (share) según cifras de entidades como Kantar Ibope Media, es un hecho que la penetración de la señal radiada de los canales públicos en Colombia logra un alcance superior al 90%, lo que significa más allá de las mediciones estadísticas una oportunidad para que las producciones colombianas lleguen a aquellos lugares a donde el cine no es visto como una opción cotidiana de entretenimiento. De esa manera, las películas colombianas encuentran el espacio para hacer parte del amplio catálogo de contenidos, historias y miradas sobre nuestra identidad que se da a través de los medios públicos, ampliando sus alcances, horizontes y sobre todo la relación con las audiencias.

Desde esos potenciales y necesidades, los programadores y curadores de los espacios cinematográficos de los canales públicos buscan en las películas colombianas una manera de complementar sus parrillas. Es así como desde sus búsquedas particulares entre productores, distribuidores y agentes de ventas, se privilegian temas como la diversidad (vista desde lo individual y lo social), la representación cultural, las miradas sobre la tradición y la identidad regional, así como se busca establecer un diálogo entre las historias urbanas y las rurales con miras a construir una caracterización completa de aquellos temas transversales con los que se suele construir la programación en estos canales. En estas estrategias, las películas colombianas son piezas con múltiples posibilidades de lectura, interpretación y recepción que permiten aprovechar su presencia en distintos espacios, horarios y franjas, siendo una solución tanto para las dinámicas diarias de la programación como una manera de dar a los televidentes nuevas voces en medio de las características particulares de cada canal.

La diversidad actual del cine colombiano se presenta en ese escenario como un terreno fértil para nuevas ideas en la programación. Comenzando por las piezas clásicas de la cinematografía colombiana, aquellas que hoy en día solo tienen espacio en las pantallas de la televisión pública, se traza un mapa por nuestra identidad y patrimonio, mismo que es recibido por los televidentes como una ocasión para ver de nuevo aquellas historias que se han convertido en referentes culturales y sociales con el paso del tiempo. De esa manera se crea un marco propicio para que nuevos espectadores se sumen al conocimiento de estas producciones para entender, una historia a la vez, el camino que se ha recorrido para llegar al estado actual de la creación cinematográfica en Colombia, para así crear también las bases de una formación de públicos que se da de manera casi inconsciente, pero con efectos directos en la creación de la necesidad de ver nuevas y diversas representaciones de nuestra identidad a través de las pantallas.

De esa forma entra al escenario el diálogo con las nuevas producciones, la recepción de las nuevas voces que tienen mucho para decir sobre nuestra manera de relacionarnos, de entender nuestra historia y nuestra manera de ser en medio de nuestras vicisitudes y particularidades cotidianas. Las historias que año tras año se ofrecen como estrenos tanto en salas de cine como en las pantallas de televisión representan una renovación que se da a buen ritmo para presentar nuevas imágenes a los espectadores y televidentes. Esta aparente diversidad, representada sobre todo en el número de títulos disponibles, se presenta sin embargo también como una limitación. Esto se da sobre todo porque las historias que se presentan como casos de éxito tanto en festivales como en salas, que son las que generalmente se ofrecen a los canales de televisión por parte de los distribuidores, tienen un registro común de la realidad: muchas de ellas alrededor de miradas sobre el conflicto, la ruralidad y la contemplación como eje narrativo, lo que crea un panorama que por momentos puede resultar reiterativo para las audiencias y da un margen de maniobra y creatividad limitado para las actividades de curaduría y programación. Así, si bien existen muchos más registros, temas y estilos en el abanico del cine

El taxista millonario  
(Gustavo Nieto Roa, 1979)



colombiano, se crea una impresión sesgada sobre la diversidad de nuestro cine que, aunque involuntaria, moldea la imagen del público general, aquel que no está pendiente de la prensa especializada o los grandes festivales.

Los programadores y curadores de los canales han encontrado en los cortometrajes una solución para suplir esta falta de diversidad temática y estilística a la vez que se presenta la oportunidad para dar nuevas pantallas a los realizadores emergentes, dinamizando así tanto los procesos de creación como de formación. A partir de este formato se crea la posibilidad no solo de presentar franjas diversas y más elaboradas a los televidentes, sino que se ha dado el escenario propicio para ver nuevas representaciones de la cotidianidad y la cultura

colombiana, tanto desde la ficción como desde el documental. Con títulos que exploran diferentes facetas de la vida en los entornos urbanos y rurales, desde un tratamiento que propone nuevos acercamientos a la estética, la narrativa y la dramaturgia, muchos de ellos con libertad suficiente para experimentar y acercar a las audiencias a maneras de narrar que solo podrían verse en pantallas como la pública.

En este escenario es como se presentan nuevos retos tanto para los realizadores y productores como para quienes están a cargo de la programación y curaduría en los canales. El primero tiene que ver con encontrar canales de comunicación más efectivos entre unos y otros: que las necesidades de quienes tienen el control de las parrillas para crear un catálogo de contenidos más atractivo lleguen a tiempo a los oídos de quienes buscan una oportunidad para compartir sus trabajos y viabilizar su oficio, con esto se puede dar voz a quienes, aún teniendo las ideas, no cuentan con los contactos o la experticia para vender sus proyectos. Por otro lado, para los realizadores, también se plantea un camino estético y creativo que se relaciona con la capacidad de escuchar a las audiencias y sus necesidades. En ese sentido se requiere también de una fuerte capacidad de prospectiva para que los creadores audiovisuales puedan anticiparse a las imágenes, sonidos e historias que los televidentes desean ver, y desde esa perspectiva también pensar en la pantalla de televisión no solo como una oportunidad económica sino también creativa y expresiva.

El taxista millonario  
(Gustavo Nieto Roa, 1979)



Para dar dimensión a esto vale pensar en que el alcance de la televisión pública permite que las historias y discursos que allí se programan pueden llegar a todo tipo de público, de manera que cualquier definición de audiencia objetiva puede quedarse corta para tratar de definir la complejidad o universalidad de las historias que deben diseñarse para convertir la experiencia de este tipo de televisión en algo que no solo sea apto para todo el público sino que pueda llamar su completa atención. Por eso es necesario que todos, tanto realizadores como programadores y curadores, entiendan que en medio de las intenciones artísticas y de creación cultural que son intrínsecas a la necesidad de hacer cine existe también un fuerte deseo por entretenerse, en un propósito que ha mantenido vivos tanto al cine como a la televisión por décadas.

Las pantallas de la televisión pública, además de ser un espacio de reconocimiento, son el espacio propicio para unirnos, para borrar los límites geográficos o culturales que a veces imponemos para explicar nuestras diferencias, para reconocer en las historias que todos tenemos por contar una oportunidad para entendernos y vernos a través de los ojos de los demás.



**Gabriel González Rodríguez**

Realizador de Cine y Televisión, Magíster en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Productor, guionista y director de los largometrajes *Estrella del sur* (2013) y *Malpura* (2021). Fue curador especializado de cine y productor delegado para Señal Colombia. Actualmente, trabaja como productor de contenidos del área de Cultura, Ciudadanía e Infancia para Capital – Sistema de Medios Públicos. Es integrante, como experto en cine, del Comité de Clasificación de Películas para el periodo 2020-2022.

María Cano  
(Camila Loboguerrero, 1990)



**LA DISTRIBUCIÓN  
NOS REÚNE**

MARÍA PAULA  
JIMÉNEZ TRUJILLO

## La distribución de cine como gesto de memoria

El problema de la distribución del cine en Colombia es, en primer lugar, un asunto de entendimiento. Los realizadores y productores de cine colombianos no sabemos cómo funciona, quiénes son los actores involucrados en esta etapa, cómo se financia, desde qué momento inicia su labor ni cuándo termina. En palabras de Consuelo Castillo, directora creativa de la Agencia de Promoción y Distribución DOC:CO, la distribución es invisible para el sector, y se trata de un ejercicio primordial, el último de los eslabones de la cadena de producción que le da sentido a la realización, la posibilidad de llevar nuestros cines a una gran diversidad de miradas ávidas sin distinguir su estatus económico, edad, filiación política, género o profesión.

La ley 814 de 2013 define al distribuidor como quien 'se dedica a la comercialización de derechos de exhibición de obras cinematográficas en cualquier medio o soporte', es quien se encarga de establecer un diálogo entre el productor y el exhibidor para posibilitar ventanas formalmente constituidas.

El distribuidor es un agente especializado que ejerce una labor de intermediación mercantil en donde representa a las películas, comercializa con los derechos de exhibición de acuerdo a los formatos, territorio y tiempos definidos, se dedica a entablar relaciones coherentes con las salas de exhibición, tiene la capacidad y la infraestructura para llevar un proceso mancomunado con productores y directores para cumplir las aspiraciones de estreno y estudia el público potencial para implementar estrategias de distribución y promoción coherentes para sus películas, siendo siempre el proceso diferente para cada caso.



Los realizadores del cine colombiano desconocemos no solo los agentes y las acciones involucradas durante la etapa de difusión de la obra cinematográfica, sino también las posibilidades de financiación y las dinámicas de sostenibilidad de la industria. Proimágenes Colombia lleva años proponiendo diversas estrategias, desde la financiación hasta la formación de públicos, para fortalecer a las películas y sus distribuidores, fomentando la realización y la exhibición cinematográfica. Una de estas iniciativas es el estímulo automático de promoción de largometrajes del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico-FDC, el cual entrega recursos para el estreno de películas en salas de cine posibilitando acciones promocionales que convoquen públicos diversos para el cine nacional y estímulos a la distribución de largometrajes colombianos para su estreno en salas, mediante la certificación de una cantidad mínima de espectadores en salas.

Esta medición la realiza el Sistema de Información y Registro Cinematográfico-SIREC y el CADBOX, propiedad de la Asociación Colombiana de Distribuidores de Películas Cinematográficas-ACDPC, donde se contabiliza el número de asistentes a las salas legalmente constituidas de todo el país. No hacen parte de estas estadísticas los públicos que hayan asistido a espacios de exhibición informales de las regiones o en eventos al aire libre. Para Iván Acosta, de la distribuidora independiente Alternavista, esto es un asunto en el cual es importante detenerse, entendiendo que a fuerza de encontrar ventanas de exhibición suficientes para la gran oferta de cine colombiano, los distribuidores se han visto forzados a encontrar alternativas de exhibición que, al no estar formalizadas, no son tenidas en cuenta a nivel cuantitativo, lo cual hace que el cine nacional empiece a entenderse como un asunto estadístico y

Los jinetes del paraíso  
(Talía Osorio, 2020)

no cualitativo, que es en realidad en donde reside su mayor valor. Las estadísticas no hablan del impacto real que puede tener una película en nuestros públicos, ni de la manera en la que los espectadores se relacionan con nuestro cine. Ver cine formal en Colombia para la mayoría de los casos no es barato, y si es barato no es registrado ni en el SIREC, ni en el CADBOX. Las estadísticas nos hablan entonces de quienes tienen la posibilidad de ir a una sala de cine gracias a sus medios económicos y termina por ser una limitante para todos los públicos posibles que podría alcanzar el cine colombiano.

Además, dentro de este sistema, los exhibidores tienen libertad para decidir qué películas proyectar en sus salas y cuáles no, y muchas veces esa decisión está mediada por la necesidad de hacer sostenible el negocio de las salas. Es aquí donde aparece el problema, el cuello de botella de la industria audiovisual colombiana.

Un tal Alonso Quijano  
(Libia Stella Gómez, 2020)



Hablando de estadísticas, según la edición especial N° 16 de *Cine en cifras, Caracterización del cine en Colombia*, para el 2019 contábamos con 1.227 pantallas en nuestro país, pero de las 307 películas que se distribuyeron ese año en salas solo 48 fueron películas colombianas; la mayoría de las películas internacionales pertenecían a grandes estudios como Fox, Columbia Tristar, Warner, Universal, Disney y Paramount, quienes se han llevado hasta el 50% del recaudo total de la taquilla, “su catálogo abarcó apenas el 23% del total de los estrenos, pero llevaron el 80% de los espectadores a salas de cine”, es decir que lograron un gran número de pantallas y en pocos días hacer números importantes en la taquilla. “Una película distribuida por ellos es exhibida en 327 pantallas colombianas en promedio y permanece en salas 46 días aproximadamente”, mientras que una película colombiana suele lograr una o dos semanas de permanencia en salas y en un número mucho menor de ventanas de exhibición de manera simultánea.

Para algunos distribuidores como Alternavista, parte importante de la problemática está en que las ventanas no le otorgan tiempo suficiente a las películas colombianas en salas para que los planes promocionales y de distribución funcionen; el público general no tiene cómo enterarse de que una película colombiana está siendo estrenada a menos que sea su interés particular, pues ninguna plataforma, ni en las salas de cine, ni en los canales de televisión u otros medios oficiales, se informa al respecto, porque no es una obligación.

Por otro lado, si bien los estímulos automáticos a la promoción y distribución que opera Proimágenes Colombia han ayudado a equilibrar la balanza, no son suficientes para que la relación con el resto de los procesos y especializaciones del cine sea equitativa, y tampoco es su responsabilidad. Se trata quizás de un asunto de reformulación de políticas siendo coherentes con la consolidada industria cinematográfica nacional, que está en el proceso de aprehender su particular forma de relacionarse con sus públicos.

Encontramos entonces que hay un desnivel significativo en los espacios de exhibición a los que tenemos acceso con nuestras películas en relación con los

espacios que les son concedidos a las grandes películas provenientes de las productoras y distribuidoras que, en cualquier caso, abarcan el mercado cinematográfico a nivel mundial. La diferencia reside en que algunos países han implementado políticas públicas que no solo resultan coherentes para todos los eslabones de realización, sino que a través de ellas se verifica que, además de los recursos para la realización, el espacio en las pantallas sea equitativo para las películas provenientes del exterior y las producciones locales.

Para Diego Bustos, coordinador de Planeación y Proyectos de Proimágenes Colombia, la cuota de pantalla puede ser un arma de doble filo que naturalmente se impulsa por la necesidad de soberanía como sector sobre nuestros canales y ventanas comunicativas y

de exhibición, pero al tiempo podría limitar el tipo y cantidad de contenidos a los que tenemos acceso, lo cual puede generar una percepción negativa del público general sobre la cinematografía colombiana. De una u otra manera se trata de entender la diversidad de cines que habitamos y que alojamos desde dentro y fuera del país, cada arista de la diversidad tiene sus propios espacios, el trabajo es ser coherentes con la apuesta que hemos realizado y dirigirla de manera clara a quienes se cree que la pueden valorar.

### El panorama

La fuerza de los distribuidores independientes está en el ejercicio curatorial de sus catálogos, el cual se dirige a públicos específicos no masivos, lo cual



Dopamina  
(Natalia Imery, 2019)



Fait vivre  
(Óscar Ruiz Navia, 2019)

muchas veces les obliga a renunciar a la proyección en salas con conteo formal de espectadores para llevar las películas a espacios democráticos de exhibición con el fin último de que puedan ser vistas por tantas miradas como sea posible. Entre las iniciativas independientes más valerosas se encuentran DOC:CO, Distrito Pacífico, Alternavista, Santa Bárbara Films, Cineplex, y algunas otras; además de la naciente oferta de distribuidoras con una propuesta curatorial definida como son el caso de mutokino, Briosia Films y Bruma Cine.

En el caso de mutokino, esta nace de la imperante necesidad de encontrar un espacio donde las etapas primordiales de la realización de una película quedaran cubiertas y, de esta manera, contar con la libertad de apuestas arriesgadas e inquietudes estéticas que sintonicen con la línea editorial. Proyectos como este permiten que la experimentación formal y las narrativas disruptivas también tengan su espacio de exhibición, pues mutokino entiende el cine como

“una experiencia física que introduce al espectador en un flujo rítmico dado por la forma cinematográfica, que movilice a los espectadores hacia zona indefinidas, inciertas y movilizadas, en búsqueda de estados de pleno éxtasis y devoción”.

Las distribuidoras independientes como DOC:CO, en su labor de promoción y distribución de potentes películas que rugen al unísono con sus públicos, han sido un ejemplar arador del camino de la distribución del cine colombiano desde su labor profesional y especializada en la promoción y distribución, pero también en el ejercer las presiones justas para la consolidación de algunas políticas que ya hoy posibilitan que películas de ficción y documental puedan llegar a públicos mucho mayores y de manera más democrática que lo que era posible hace diez años.

Para Consuelo Castillo, “los directores son los soñadores y posibilitadores de estar construyendo ladrillo tras ladrillo una industria coherente con lo

que somos y, así como los distribuidores, deberían tener un lugar dentro de la industria que les permita construir políticas de manera efectiva que aligeren la carga de la producción. Son ellos y ellas quienes construyen una increíble multiplicidad de experiencias desde los cines afro, indígenas, las nuevas narrativas cuir y la creciente oferta de cine hecho por mujeres. Se necesita que todas las expresiones encuentren su lugar y que desde ahí nos sea concedido el espacio para existir”.

Para Víctor Palacios de Distrito Pacífico, “los límites que tiene la distribución en Colombia también tienen que ver con la renombrada formación de públicos: la educación tradicional sigue estando enfocada en la apreciación literaria y comprensión de lectura, conocimiento que ha sido sumamente importante porque ha posibilitado la comunicación y el intercambio social y cultural desde el lenguaje escrito, pero en el mundo digital de hoy y su intercambio vertiginoso de contenidos audiovisuales

que no solo nos informan sino que nos persuaden a coexistir de maneras diferentes, el lenguaje audiovisual debería ser estudiado de manera obligatoria en las instituciones de educación básica y superior. Un asunto utópico debido a la voluntad política que se requiere de agentes gubernamentales nacionales, pero es igualmente importante mencionar su necesidad”.

En materia de formación de públicos, los cineclubes son espacios que han sido infravalorados. Año tras año y con una perseverancia inquebrantable, los cineclubistas han dirigido su luz hacia la apertura de espacios donde se pueda apreciar y debatir acerca de los nuevos cines de manera democrática y libre, aportando a la formación de quienes hoy en día son realizadores y de sus futuros espectadores. Estos son espacios de gran valor histórico y cultural, como el cineclub de la Universidad Central, que funciona en la Sala Fundadores del Teatro México y fue presidido durante muchos

años por Iván Acosta, hoy director de la distribuidora independiente Alternavista, para quien “uno de los problemas de la distribución del cine nacional son las dinámicas elitistas de nuestras exhibiciones: algunos de nuestros festivales de cine terminan siendo eventos de y para la industria, con eventos inaccesibles para el público general y espacios de análisis y formación impenetrables para quien no experimentan la cinematografía desde la realización”.

Para Diego Bustos, “cada película encuentra su lugar, el trabajo en la distribución reside en encontrar el mejor lugar para que las películas existan. Hay realizadores que construyen las experiencias cinematográficas para que sean apreciadas en una pantalla de cine y, aunque en términos económicos no sea rentable, si una obra ha sido diseñada para exhibirse de una manera determinada debe ser coherente el camino trazado para su distribución”.

### La distribución de cine colombiano tras la pandemia

Durante la pandemia decretada a causa de la COVID-19 en el año 2020, las reglas del juego volvieron a cambiar: se estrenaron solo 27 películas colombianas, solo 12,61 millones de espectadores asistieron a las salas (lo que representó una caída del 83% respecto al año anterior) y, de las 1.208 salas disponibles, solo 870 se encontraban en funcionamiento y con restricción de aforo. Toda una serie de eventos desafortunados que nos obligó a reformularnos como sector.

Alternavista resalta algunas de estas iniciativas pandémicas, como el auge de las plataformas digitales o la sorpresa del regreso al formato de exhibición de los autocines, que entraron en funcionamiento desde julio de 2020 y para el fin de año 38 autocines ya habían sido registrados. Varios largometrajes colombianos estrenaron con esta nueva realidad

como *Sumercé* (Victoria Solano, 2019), *Los jinetes del paraíso* (Talía Osorio, 2020), *Fait vivre* (Óscar Ruiz Navia, 2019), *Dopamina* (Natalia Imery, 2019) y *Un tal Alonso Quijano* (Libia Stella Gómez, 2020).

La crisis hizo que se presentaran algunos fenómenos que quizás abren el panorama para la distribución respecto a la inagotable fuente de ventanas de exhibición que proporciona el entorno de las películas. Por ejemplo, la novedad de los re-runs o re-estrenos, donde películas colombianas y extranjeras salieron por segunda vez en las salas, permitiendo un nuevo ciclo de recaudación de recursos y espectadores.

Como resultado de las conversaciones con los distribuidores independientes del cine colombiano, resulta crucial que exista una Mesa Nacional Audiovisual, donde todos los eslabones de la cadena de producción tengan una representación que pueda trabajar por garantizar que la política pública del cine colombiano se formule y reformule las veces que sea necesario pero que vaya en coherencia con el crecimiento de la industria cinematográfica nacional y las dinámicas de creación, producción y distribución que se van dando de manera orgánica. Para Consuelo Castillo, de DOC:CO, “es apremiante que surja un acuerdo real y efectivo entre productores, distribuidores y exhibidores, donde se desplome el monopolio de nuestras salas de exhibición y ejerzamos presión para otorgarle la importancia justa al cine nacional, pero no por obligación, sino por medio de acuerdos que ayuden de manera conjunta al crecimiento equilibrado de la industria y de manera equitativa para todos los actores involucrados. Que desde allí se formule una propuesta para que la formación de públicos respecto al audiovisual sea incluida en las políticas educativas a nivel nacional, entendiendo que es una herramienta necesaria para la vida como ciudadanos en la era de la revolución de las comunicaciones, donde el contenido audiovisual lleva la delantera”.

También es fundamental la creación y consolidación formal de más espacios alternativos de exhibición, que logren construir públicos específicos para los diversos tipos de cine que existen y que hacemos. Un caso interesante de estas iniciativas son las Salas ISAAC-Integrador de Salas Alternas Audiovisuales de Colombia, un proyecto de exhibición de Alternavista que hace poco habilitó tres salas y proyecta hacer la apertura de 20 salas de exhibición independiente en las regiones de todo el país.

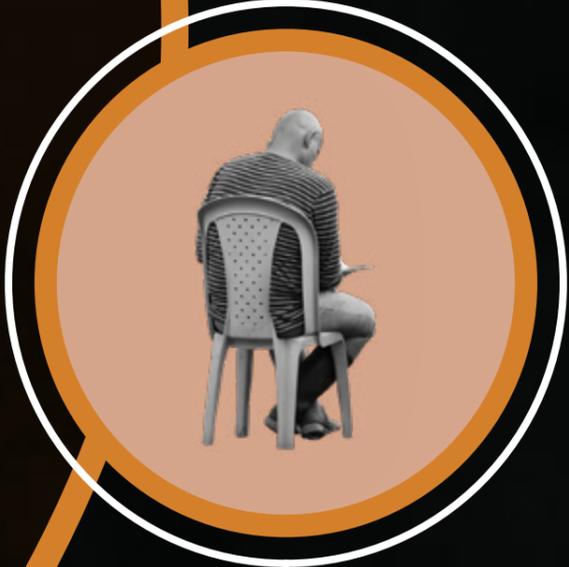
Con el fin de entender que dentro de la diversidad de cines que realizamos se encuentran diferentes enunciaciones, ritmos y acercamientos formales y de posibilitar estas ventanas de exhibición también para los formatos cortos, ya que hay obras cinematográficas invaluable que no logran encontrar un lugar para existir por sus duraciones heterodoxas, las parrillas tanto en las salas de cine como en los canales de televisión tendría que encontrar la manera de ajustarse a la pluralidad de contenidos que tenemos.

Esto facilitaría darle el lugar justo a las obras cinematográficas que realmente hablan de nosotros como colombianos, con narrativas no-hegemónicas que emerjan de lo más profundo de nuestra cultura, de nuestros pueblos y nuestras tradiciones, darle el lugar justo a quienes se dedican a nutrir el patrimonio histórico y audiovisual de nuestro país. Permitir que la memoria audiovisual tenga la trascendencia que merece hace que la distribución de cine en Colombia tenga la responsabilidad de ser también un gesto de memoria.



### María Paula Jiménez Trujillo

Realizadora de cine y televisión egresada de la Universidad Nacional de Colombia. Máster en Documental de creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Directora de cine documental, productora de contenidos audiovisuales de ficción, documental y transmedia. Docente y tallerista de diferentes instituciones y espacios académicos, como el Politécnico Jaime Isaza Cadavid, el Instituto Metropolitano de Educación y el proyecto de educación complementaria para niños del Centro Audiovisual de Medellín.



**LAS SALAS  
NOS REÚNEN**  
SERGIO ALZATE

vernosreúne

TEM  
PO  
RADA

## Las salas alternativas y la batalla contra la muerte

El cine: ese arte tan obsesionado con su propia muerte, con su propio fin. Desde hace décadas, los directores han fantaseado con el fin de la materia y del objeto con los que trabajan, con la posibilidad de que toda película sea la última y después de eso... oscuridad, no más proyectores, no más pantallas, no más imágenes.

Esta es una de las tesis fundamentales (la que atraviesa todas las demás) del libro *Los cines por venir: Diálogos con autores contemporáneos*, del cineasta y crítico colombiano Jerónimo Atehortúa Arteaga. Quizás uno de los directores más obsesionados con esta idea del fin sea el húngaro Béla Tarr, quien a través de su poética edificó esa sensación de callejón sin salida (o, quizá, de callejón al que hay que abrirle la salida a golpes de mano limpia, desnuda). Como señala Atehortúa: “Tarr se retiró del cine porque, según él, ya había dicho todo lo que tenía para decir. Quizá, también, sentía que las capacidades expresivas de cierto cine estaban agotadas, o tal vez, porque pensó que el tiempo de su cine ya había pasado”.

Sin embargo, ¿qué sucede con el cine más allá de sus artífices? Si nos ceñimos a la cita sobre Béla Tarr anteriormente mencionada, si ya él y todos los directores dijeron todo lo que tenían que decir, ¿qué pasa con las salas de cine, con esas bocas pequeñas o grandes o medianas que en conjunto conforman una boca gigante, una boca con dientes que proyectan imágenes y que quieren dirigirse al público, como el que susurra un secreto al oído o grita a quien quiera escucharle?

El cine puede creerse muerto, pero lo cierto es que las salas siguen vivas y este texto trata justamente de eso: ¿qué sucede con las salas colombianas de cine en el presente?

Hay un tema ineludible en todo esto: el impacto que la pandemia tuvo, tiene y tendrá sobre los espacios de proyección de imágenes en movimiento. A pesar de que en el momento de escribirse este artículo se habla en el país de una reactivación económica, lo cierto es que esto es más fácil decirlo que hacerlo. No existe un consolidado claro de cuántas salas alternativas hay en Colombia: desde Proimágenes se estaba haciendo un mapeo de las mismas a nivel nacional, pero tras los cierres preventivos, muchos de estos espacios cerraron y aún no se sabe cuántos sucumbieron total o parcialmente (este es un trabajo urgente que debe hacerse: no se puede apoyar lo que no se sabe que existe).

Pero tres salas sobrevivientes, el Colombo Americano de Medellín, el Museo de Arte Moderno de Medellín y la Cinemateca de Bogotá, hablan por los vivos y por los muertos.

### La pandemia: antes, durante y el anhelo después

Según el mito bíblico, Adán y Eva fueron expulsados del Jardín del Edén por transgredir las reglas de dios: no podían comer de cierto fruto, y comieron. Esto provocó su destierro, el fin de un tiempo idílico y el comienzo de otro, lleno de penurias y dolor.

Esta historia del libro del Génesis, guarda cierta similitud con la realidad actual: el mundo, según algunos, antes de la pandemia era edénico, no había

dolor, todo marchaba bien y todo negocio era un remanso de éxitos y réditos ascendentes. Pero, ¿esto era así en el cine? Según el boletín *Cine en Cifras* de marzo de 2021 de Proimágenes Colombia, podría decirse que sí. Entre 2010 y 2019, el número de espectadores creció año a año sin excepción alguna: a inicios de la década, según estos datos, la cifra anual fue de 33.6 millones espectadores, mientras que a finales, justo antes de la pandemia, fue de 73.11 millones. Es decir, en diez años el número de personas que asistieron a salas de cine creció más del doble. Y luego, estalló la pandemia: las cifras de 2020 muestran un descenso global y generalizado, pues los espectadores el año pasado llegaron solamente 12.61 millones.

Pero, más allá de las cifras, ¿realmente todos vivían en un oasis cinematográfico de espectadores abundantes y perpetuamente crecientes? “La vida antes de la pandemia ya era bastante difícil”, dice Alejandro Gómez, director del programa de cine del Colombo Americano de Medellín, que cuenta con dos salas de cine albergadas en el complejo del mismo nombre y donde se realizan, además de acciones de enseñanza del idioma inglés, diversas actividades culturales. “La ventaja que teníamos es que teníamos un público fiel, que venía de manera regular y que habían hecho del Colombo su hogar cinematográfico”, continúa Gómez. Así que, en este caso, más que hablar de un crecimiento exponencial, lo que había eran números constantes y fidelizados, capaces de crear una estabilidad en los números de exhibición, pero siempre caminando por la cuerda floja.

En cuanto a los casos del Museo de Arte Moderno de Medellín y de la Cinemateca de Bogotá, había

estrategias, proyectos y novedades que estaban dinamizando los números de taquilla y el interés por estos espacios.

En cuanto al segundo caso, esto se debía, en gran medida, y como lo cuenta Ricardo Cantor Bossa, gerente de artes audiovisuales del Idartes y director de la Cinemateca de Bogotá, por la nueva sede de la institución. Inaugurada en junio de 2019, con un complejo de 8.500 metros cuadrados, tres salas de cine y espacios para diversas actividades artísticas de toda índole, la Cinemateca “se transformó, rápidamente en un epicentro cultural de la ciudad, en un sector que para muchos era casi que un paso obligado”, dice Cantor Bossa.

Y para el Museo de Arte Moderno de Medellín (en adelante, el MAMM), la novedad seguía a pesar de que sus instalaciones actuales se inauguraron en 2015. Allí, además del cine, hay espacios para diferentes expresiones artísticas: danza, teatro, artes audiovisuales, etc. “Había un público fiel y este sector era un lugar de encuentro de muchos jóvenes, universitarios, profesores y demás. En febrero, el mes antes al cierre por cuarentena, habíamos llegado a la cifra más alta de taquilla de nuestra sala de cine”, cuenta Laura Flórez, directora de Educación y Programas para Públicos del MAMM. Además, en las proyecciones gratuitas de cine al aire libre, que se hacían el último viernes de cada mes, tenían entre 3.500 y 4.000 espectadores.

Así, tanto en el Colombo como en el MAMM y la Cinemateca, había un panorama estable. Con los suficientes espectadores para mantener a flote sus proyectos de salas alternativas.

\*\*\*

Y llegó la pandemia. Por medio del decreto presidencial 457, el Gobierno ordenó la cuarentena estricta en todo el territorio nacional, además del cierre de establecimientos comerciales y de entretenimiento. Esto incluía a las salas de cine, comerciales y alternativas. “Algunas salas de Cine Colombia, por ejemplo, podrían considerarse alternativas por su programación, por el tipo de películas que proyectan, pero al llegar la pandemia podían sobrevivir mucho más fácilmente bajo la gran sombrilla de la marca. Nosotros no la tuvimos tan fácil”, dice Gómez, sobre la experiencia del Colombo.

A este coro de dificultades, se le une Flórez: “la llegada de la pandemia para el MAMM y su Programa de Cine fue muy, muy, muy grave”. Y, cómo no, la experiencia de la Cinemateca también fue difícil y súbita. Así, todos los espacios encontraron que, de un momento a otro, las salas tenían que estar vacías y que para que el cine no muriera (ahora sí, una muerte no artística, sino comercial) tenía que llegar de otras maneras: salir de las salas, de esos lugares que por años, incluso décadas, se habían dedicado a fortalecer por medio de la captación de públicos.

“Teníamos mucha conciencia de que las artes y la cultura eran muy necesarias para superar ese momento de crisis sanitaria, personal, social y económica, así que era muy importante seguir ofreciendo cine, no solo como entretenimiento, sino como resguardo del alma”, explica Cantor Sossa sobre la experiencia que llevó al lanzamiento de Cinemateca Sala Virtual, una posibilidad de *streaming* en casa que marcaba un antes y un después en esa institución: la Cinemateca ya no solo era bogotana, sino que su

campo de acción se abría a todo el país. Así, parte de la programación que ya se tenía pensada, se trasladó al formato virtual. También jugaron un papel muy importante las conversaciones sobre cine, alentadas y potenciadas por las redes sociales. Lo importante era dinamizar lo que ya había, las experiencias adquiridas en el pasado y trasladarlas al panorama digital, que se convirtió en la norma durante los meses de cuarentenas.

En el caso del Colombo, sin dejar de lado las posibilidades de las proyecciones virtuales, “lo que decidimos fue volcarnos al componente de formación”, cuenta Gómez. De este modo, se dieron desde la virtualidad ciclos de charlas, discusiones y debates cinematográficos, como ‘Cine y literatura’ con Ricardo Silva Romero, Víctor Gaviria y Sergio Cabrera; ‘Cámara frente al espejo’, una mirada al cine más intimista, y que contó con la participación de Daniela Abad y Laura Mora.

En cuanto al MAMM, los primeros cuatro meses fueron una etapa de planeación: ¿qué necesita el público?, ¿cómo lo necesita?, ¿de qué manera podían o no suplir esas necesidades? Si era proyección vía *streaming*, ¿qué tipo de contenidos se debían presentar? Tras esos meses de planeación, empezaron a presentar una cartelera de cine online.

Como las flores en las grietas del concreto, algunas salas alternativas buscaron ser vida en medio de un ambiente hostil y poco ideal.

\*\*\*

Desde hace meses, las salas han abierto con control en el número máximo de personas que pueden ingresar. Las salas del Colombo, del MAMM y de la Cinemateca coinciden de manera rotunda en que

sus públicos cautivos han sido fundamentales en la reactivación de sus dinámicas propias.

Los retos siguen, como siempre los ha habido, solo que ahora maximizados por el contexto pandémico que no ha terminado (el miedo a la variante Delta, las nuevas olas que azotan a varios países europeos, el surgimiento de la variante Ómicron). Sobre esto, Gómez tiene una opinión: “más allá de los números, hay algo que es necesario cambiar también: el miedo. Miedo al otro, miedo al contagio, miedo a sentarse en un lugar cerrado”.

### ¿Qué hace que una sala alternativa sea “alternativa”? ¿Qué es la formación de públicos?

La pandemia, con su absolutismo mediático, puede hacer pensar que es de lo único que se puede hablar hoy en día (sea en el campo de las artes u otros). Sin embargo, lo cierto es que las salas de cine ya existían antes de la pandemia y, aún sin saber cuándo terminará, seguirán existiendo después de esta. Así que, el diagnóstico de las salas alternativas no pasa únicamente por su relación con las medidas de prevención y las pérdidas o retos ocasionados en este contexto, sino por otro tipo de discusiones más sui generis.

Por ejemplo, ¿a qué hace referencia el adjetivo “alternativa” que acompaña al sustantivo “sala”?

La respuesta parece encontrarse en la programación: en vez de proyectar películas del circuito más comercial (cuyo sinónimo más evidente sería “hollywoodense”), lo que hacen estas salas es buscar en las otras opciones de la oferta. “La Cinemateca es un espacio alternativo de cine porque con su cartelera busca escapar a los preconceptos que el cine comercial ha instala-

do, tanto sobre imaginarios sociales como estéticos”, opina Cantor Bossa.

Esta opinión es compartida también por el Colombo como por el MAMM: lo alternativo como algo que dice “oye, acá estamos, también existimos y tenemos algo para ofrecerte, algo para compartirte, algo que quizá no conoces pero que, quizá, te puede gustar”. En otras palabras, es una apuesta o riesgo que se hace por compartir con los espectadores experiencias narrativas, estéticas, artísticas y producciones nacionales que no podrían encontrar en otro tipo de sala. “Apuestas por películas que, de antemano, sabemos que son difíciles y que puede que vengan a la función cinco personas únicamente”, complementa Gómez del Colombo.

Lo anterior se concatena con una característica que se les ha dado a los circuitos alternativos de forma profunda: el de formación de públicos. En los casos reportados, esta formación hace parte de su ADN particular y de las políticas internas que se tienen en cara hacia el público. Un ejemplo de esto es lo que sucede con el MAMM y que Flórez explica: “tenemos dos líneas vocacionales. La primera tiene que ver con la exhibición y apoyo de toda la producción audiovisual colombiana y de la industria independiente contemporánea, y la segunda, con la formación de públicos: un desarrollo discursivo que complementa la película proyectada, a través de, por ejemplo, conversaciones con el director o mesas de discusión con expertos en la obra o en las temáticas que esta aborda”.

Así, las salas de cine alternativas lo son por su apuesta que no mira las ganancias económicas, sino la posibilidad de brindar esas otras experiencias que

“de una u otra manera permiten crear discusiones ciudadanas sobre los contextos en que vivimos; en este sentido, las películas funcionan como catalizadores de temáticas coyunturales y lo que queremos es que cada espectador reflexione sobre lo que vio, escuchó y sintió, y cómo esto se relaciona con su propia realidad y la de los demás”, contextualiza Gómez según la experiencia del Colombo.

### Lugar común: como el agua y el aceite

Un lugar común es que los cinéfilos más empedernidos miren por encima del hombro a quienes disfrutan las opciones más comerciales, y que estos últimos, a su vez, no entiendan qué ven en esas películas que consideran difíciles, aburridas, complejas y hasta sosas. Sin embargo, ¿hay algo en común entre las salas de cine alternativas y las salas de cine comerciales? ¿Existe una simbiosis?

“Yo diría que lo que tienen en común es el mismo cine. ¿Que a mí me gusta esto y a ti esto otro? Eso no significa nada, porque al final del día estamos disfrutando del lenguaje cinematográfico en sus diferentes posibilidades. No creo que haya una rivalidad, sino un menú en el que cada persona elige lo que quiere, lo que se acomoda a lo que le interesa”, afirma Flórez.

Cantor Bossa comparte esta opinión: no considera que haya una rivalidad, porque, en primer lugar, las salas alternativas jamás podrían competir con el músculo financiero de aquellos espacios que se dedican a la proyección de películas comerciales. “No somos orillas separadas, sino parte de una misma en la que lo que hacemos es brindar opciones a un público heterogéneo que tiene sus propias concepciones sobre lo que es calidad”, complementa.

### Redes imperfectas

No existen canales de apoyo oficiales entre las salas alternativas ni una agremiación que luche por sus derechos y que hable en voz de todos los espacios. Esto, hay que decirlo, puede ser una debilidad de un sector que no tiene grandes apoyos oficiales ni privados, que vive de su poder de fidelización y de la sensibilidad de algunos públicos. No hay luchas en bloques ni reivindicaciones que se presenten como un golpe certero, único y direccionado.

Pero esto no significa que no haya comunicaciones. Las salas hablan entre sí, se cuentan sus dificultades, comparten sus parrillas de programación y están pendientes de lo que sucede en el mundo del “séptimo arte”. Esto sucede bien sea por medio de grupos de WhatsApp o a través de comunicaciones personales. Hay un voz a voz que, a falta de maneras más efectivas, les permiten a estos espacios compartir sus dificultades, retos y satisfacciones.

Aunque esto no permite, como inicia este apartado, hacer peticiones en bloque. Hay estímulos siempre insuficientes para creadores o distribuidores o productores, sin embargo, el eslabón de la cadena que son las salas no tiene esa misma relevancia.

En vez de ser islas, las salas alternativas en el país deberían apuntar a ser archipiélago o, incluso, un continente.

### La vida del cine

Este texto inició con un atisbo a la mirada pesimista de Béla Tarr. Sin embargo, él sabe que el cine es vida, potencia, posibilidad. Y como recoge *Los cines por venir*, estas poderosas palabras son una sentencia de vida por parte del húngaro:

*Podríamos ser incapaces de hacer cine, o podríamos morir haciendo cine. Sin embargo, no hay escapatoria. Porque las películas son el único medio para legitimar nuestras vidas. Al final nada quedará de nosotros excepto las tiras de celuloide en las que nuestras sombras vagabundean en busca de la verdad y de la humanidad hasta el final de los tiempos.*

*En realidad, no sé por qué hago cine.*

*Tal vez para sobrevivir, porque todavía quisiera vivir, al menos por un tiempo más...*

Y las salas alternativas son, fundamentalmente, esas bocas por las que el aire de vida del cine sigue emanando. Puede que sea un combate difícil, puede que hasta sea perdido de antemano: pero siguen de pie, con la frente en alto, queriendo vivir, al menos un tiempo más, una eternidad más, por siempre y para siempre. Más allá de pandemias, miedos o la falta de apoyo. Allí están, haciéndole gambeta a la muerte.



### Sergio Alzate

Periodista cultural, reseñista y magíster en Escritura Creativa. Ha publicado en medios como *El Tiempo* y *El Espectador*. En 2016 fue uno de los tres ganadores del Concurso de Cuento de Sobremesa del Instituto Caro y Cuervo.



vernosreúne

TEM  
PO  
RADA

**LOS FESTIVALES  
NOS REÚNEN**

PABLO ROLDÁN FERNÁNDEZ

## ¿A quién le importan las películas?

### 1.

Los festivales de cine son siempre experimentos y, cuando salen bien, es porque se organizan alrededor de pequeñas y significativas intuiciones. Parece que nadie duda de su importancia, pero cada vez son más difíciles de hacer. El relato de un festival de cine, además de un relato de invisibilidades —no hay manera de saber o auscultar el gran fuera de campo que organiza una programación—, es siempre el relato de cruces e intersecciones de dinero, poder, capacidad de gestión, amistades y, lo más importante, aunque muchas veces no parece ser así, ideas sobre cine. Con todo esto, ¿alguien se ha preguntado por qué hay que defender un festival de cine? Los festivales nos gustan porque accedemos rápido a películas nuevas que queremos ver (o que no sabíamos que queríamos ver), porque son una oportunidad para encontrarse con amigos y colegas y, sobre todo, porque permite ponerle algo así como pausa a la “vida normal”. Nos gusta que, cuando son muy buenos, aceptamos la inmensa complejidad que ponen en escena: los festivales de cine son también episodios formativos y terrenos donde nacen las ideas sobre los cines nacionales. Es decir, el cine colombiano, en teoría, se escribe en los festivales de cine, se formula y se adivina entre los cruces de festivales, grandes y pequeños. Entonces, a los festivales del país, que son muchos, les toca formular su propia relación de afectos con el cine nacional. Por el estado de fragilidad de muchas de las películas, el festival de cine siempre es el mejor lugar para verlas. Se supone que quien va a un festival de cine está alejado del culto a la novedad y le interesa pensar e imaginar a través de las películas sin que la idea de la complacencia y la adulación entre en la ecuación. O quizás no es así. ¿Quién ve las películas en los festivales de cine? ¿Para quién estamos proyectando las películas?

Pero volvamos: me parece que hoy un festival de cine debe defenderse porque, más que nunca, persiste en la idea del cine como reunión colectiva y, sobre todo, porque allí, entre película y película, entre evento y evento, puede aparecer la posibilidad de pensar y concebir el cine como parte esencial de la cultura. El festival de cine insiste, a veces de manera consciente, la más de las veces de manera inconsciente, que las películas no se ven “para pasar el tiempo”, que el cine no es un plan cualquiera, es otra cosa. Hoy el festival de cine es el lugar llamado a proteger y cultivar. Mientras las plataformas conquistan y conquistan terreno, borrando fronteras y empujando el cine a los espacios privados y decorativos, el festival debe responder con estrategias de pensamiento, de seducción y de algo así como impacto público, de agujerear el tiempo. De alguna manera hay que cumplir la paradoja de que un festival demuestra que el arte inventa a los artistas y no al revés. Pienso, así, que la falsa idea de apertura es una trampa. Desconfío de la acogida lavada y no pensada de los festivales hacia la realidad virtual (un gran oxímoron melancólico y fatal), hacia los videos musicales, y hacia la bienvenida del mercado y los negocios. Por mi parte, imagino un festival de cine ideal sin ideas de productores (de producción sí, de productores no), sin ocurrencias de talleres de guion, producción, distribución o ventas. No estoy en contra de los profesionales (sería una paradoja casi mortífera) pero sí estoy en contra de la expansión de un tal *savoir faire*. Creo que hay cosas que no deben enseñarse y que, sobre todo, no pueden enseñarse. Un festival ideal siempre está más lleno de

espectadores atentos y vacío de “profesionales”. Los festivales son para los espectadores. Cuando parece que todos los agentes del mundo del cine operan bajo la gula, los festivales se enfrentan a su deber: compartir y entender el cine como una sombra que cubre iluminando.

Entonces, ante la diatriba actual en la que el festival de cine tiende a convertirse en evento (“hay que ir a este festival porque pone la última palma de oro”, “hay que ir porque es el preestreno de la película colombiana de turno en Cannes”, “Va a estar el productor de la película”, “ponen la película del año”) tenemos que empezar a aunar esfuerzos para pensar y hacer los festivales de cine como si se trataran de una excursión, de un viaje a un país que no está en ningún mapa. Pensar el festival como un vivero, como lugar que permite y cuida la germinación —paciente y generosa— de nuevas ideas y defensas. Necesitamos articular una defensa de los festivales que pase por la invención, las hipótesis, la atención y el pensamiento. Así es como los festivales se conocen como “una manera de pensar”. Cada vez más desechables e infladas por un aparato de prensa y publicidad que se suele confundir con crítica de cine, las películas parecen no importarles a mucha gente y obedecen a su destino de muerte. Los festivales, entonces, son algo así como el tercer día: pueden resucitar, insuflar vida y, sobre todo, hacer que las películas importen, que es usar otra palabra, más corta, para decir con seguridad que las películas

siguen dándonos disonancias, turbulencias, caricias y cumpliendo con nuestro verdadero destino que estipula que estamos en el mundo para descubrir maravillas.

Con certeza de creyente en liturgia y no de investigador esquizofrénico y comprometido, sé que el 2020 dejó arruinados a los festivales. Si siempre ha sido difícil llamar la atención sobre las películas que los festivales quieren acercar al público, ahora, después de que el cine perdió terreno en el campo de la vida pública, la misma dificultad creció exponencialmente. Los esfuerzos de muchos años se agotaron y siento que hay una sensación de reinicio. Algo así como una tabula rasa generalizada. ¿Cómo hablar ahora con el público? ¿Cómo convencerlo para que salga de su casa y vaya al cine?

Pero como un viento que sopla sorpresas y paradojas, este año, en cambio, parece que vivimos un nuevo brío. Los festivales, al insistir en la presencialidad, recuperaron —con mucha dificultad— parte de sus propósitos y objetivos. El cariz de ánimo y vigor estaba en el aire. Además, quizás por la sensación de destrucción al cine que dejó el 2020, nacieron más festivales. Pero el problema es pensar que, todavía hoy, podemos hacer festivales de cine como los hacíamos hace, digamos, tres, cuatro o cinco años. En Colombia, sobre todo, me parece que los festivales de cine no se dan (no nos damos) cuenta de lo que está en juego. Los festivales de cine quedaron desahuciados.

Los espectadores extraviaron la certeza de que el cine, generalmente, se encuentra fuera de casa (no en las salas de cine, en los buenos festivales y en el encuentro con el otro). El reto es saber cómo combatir a la idea del cine domesticado. Hay que sacudir el concepto del evento y saber construir un festival que hable, un festival donde pensar y hablar sobre cine todavía sea posible.

## 2.

Así las cosas, la pandemia ha provocado un giro y un nuevo viaje para las películas colombianas. Este año varias películas han aceptado estrenar en el país en el marco de distintos eventos de Bogotá, Cali y Medellín que se han visto fortalecidos y han consolidado su relevancia a nivel nacional: En el 2021, año de tránsitos, los directores creyeron en Bogotá: el número habitual de novedades colombianas, entre ficciones y documentales, y producciones y coproducciones minoritarias, aumentó en el BIFF. En la MIDBO, varios documentalistas de Colombia presentaron por primera vez sus películas conformando una selección de más de treinta y cinco películas colombianas. Por su parte, a pesar de ser un festival completamente nuevo, Miradas Medellín, un evento impulsado por la propia alcaldía, además de acoger el estreno de *Amparo* (Simón Mesa Soto, 2021), también pareció replicar de algún modo los esfuerzos de la Temporada Cine Crea Colombia, ofreciendo a la ciudad una programación enteramente integrada por cine colombiano, producciones de los últimos tres años. En el Festival Internacional de

Cine de Cali las cosas no fueron muy diferentes: seis documentales estrenaron mundial o nacionalmente allí, entre ellos *Entre fuego y agua* (Viviana Gómez Echeverry y Anton Wenzel, 2021), después de su paso por la última edición del IDFA y el Festival de Morelia.

Sin embargo, y como un gran acertijo para los espectadores y los agentes del sector, una revisión por la programación de festivales como el Festival de Cine Colombiano al Campo – SIEMBRAFEST, el Festival de Cine Verde de Barichara, el Festival de Cine Corto de Popayán, el Festival Internacional de Cine Corto de Cali, el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho, el Festival de Cine de Neiva Cinexcusa, el Festival Audiovisual de Los Montes de María, entre otros, advierte que hay mucho por descubrir. Entre las películas “grandes” y los descubrimientos que hace cada festival hay una variedad notoriamente inabarcable. Eso se debe a una cierta libertad que las películas empiezan a buscar a la hora de tomar decisiones de distribución.

Así, podemos decir que los cineastas colombianos, a diferencia de algunos años atrás, han optado por explorar nuevas estrategias y nuevos escenarios.

Pero también habrá que anotar que el hecho de que todo esté más desplegado y no se concentre mayoritariamente en un gran evento nacional hace aún más difícil que exista un espacio de reunión no solo para celebrar que las películas existen sino para advertir lo que ellas dicen. Responder al cine colombiano

como algo que habita en un contexto de naturaleza dinámica se acerca a la tarea imposible. Y así, la variación y la modificación se ven como objetivos cada vez más lejanos, quimeras más de los espectadores que de los cineastas.

¿Y ahora qué? ¿Qué sigue? Los retos son homogéneos. ¿Dónde están los espectadores? Cuando armamos un festival de cine, ¿en qué espectador estamos pensando? ¿Cómo vamos hacia el público? Es usual tener funciones agotadas los viernes a las 7 de la noche, pero ¿qué pasa cuando programamos las películas el martes a las 3 de la tarde? La cuestión del público mortifica, pero no se debe operar pensando en las estadísticas. Precisamente, los festivales sirven para crear un mundo que desdeñe de la estadística. Con más afán, los festivales tienen que actuar en contra de la circulación tradicional y saber que la tarea es convencer. Un festival no camufla, convence.

El objetivo de este texto era ofrecer una idea sobre los festivales de cine en Colombia y los problemas que hizo incrementar la pandemia y la violenta e insolente reclusión del cine al espacio doméstico. No sé si haya estado a la altura del reto. Jugué la carta del desvío y quizás escribí acá otras cosas, unas reflexiones sueltas que estaban atascadas. Espero que haya sido suficiente. Ahora, a concentrarnos en pensar lo que necesita un festival de cine hoy. Suerte a todos los festivales y adelante en la misión.



**Pablo Roldán Fernández**

Crítico de cine. Director de Cinemancia Festival Metropolitano de Cine.



**LA CIRCULACIÓN  
NOS REÚNE**

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA

vernosreúne

TEM  
PO  
RADA



Los días de la ballena  
(Catalina Arroyave, 2019)



80

### Otra circulación de cine en Colombia: ver para vernos

En el segundo semestre de 2021 no solo reabrieron todas las salas de cine en Colombia, luego de un retorno progresivo que había empezado en el segundo semestre del año anterior. También volvió la presencialidad a los festivales de cine, actores fundamentales que amplían el mapa de la exhibición de películas en el país. La ANAFE, la asociación que los reúne, tiene 52 festivales miembros, muchos de ellos en municipios en los que su población no tiene acceso a una oferta regular o permanente de cine en salas. En auditorios, coliseos, casas de la cultura, colegios, teatros municipales o plazas, las personas se volvieron a reunir en torno a un ritual: se apagan las luces y una proyección empieza. Las vidas a uno y otro lado de la pantalla se confunden y reconocen.

Según el último Anuario Estadístico publicado por el Ministerio de Cultura, que corresponde al periodo 2018-2019, hay salas de cine en 78 municipios de 28 departamentos colombianos, que proporcionan un acceso potencial al 59,5% de la población. La estadística, presentada así, parece ser optimista. Pero no lo es tanto si se considera que el país cuenta 1103 municipios. El siguiente artículo resalta algunas experiencias en circulación de cine en Colombia que muestran la emergencia de nuevas iniciativas en distribución y exhibición de películas, no solo para que estas lleguen a públicos más diversos sino para que los contenidos que se ofrecen también sean más plurales en su origen, estéticas y criterios de selección. En años recientes, cuando se ha hablado tanto de una transición radical del consumo de cine y de un crecimiento exponencial de las plataformas de *streaming* (que se acrecentó con la pandemia por la COVID-19), esta insurgencia de ideas y proyectos hechos realidad es, además de llamativa, admirable.

### Distribuir cine colombiano

“La circulación es el cuello de botella del cine colombiano”. Esta afirmación se escucha con insistencia, y alude al hecho de que en el país se hacen más películas de las que finalmente llegan a las salas de cine. Esto es así incluso si concentramos

el análisis en los largometrajes, que por su formato tendrían más posibilidades de encontrar un estreno. Como respuesta a esa dificultad, aparecen nuevos distribuidores que poco a poco van encontrando un perfil a partir de los catálogos de películas que logran reunir.

En 2020, un año particularmente complejo por las restricciones que sufrió la circulación de cine, se estrenaron 27 películas colombianas, lo que significó un decrecimiento con respecto a los años anteriores cuando la cifra bordeaba los 50 títulos. Lo inesperado es que, de esas 27 películas, la empresa Alterna Vista distribuyó seis títulos, seguido por DOC:CO que distribuyó cinco (las mismas que Cine Colombia), Distrito Pacífico tres y Danta Cine dos (el mismo número que Cineplex y Cinecolor). De esos siete distribuidores, cuatro son empresas jóvenes y decididas a remover la circulación de cine en salas del país y a posibilitar con su trabajo la llegada a estas de un cine distinto y que, desde un punto de vista simplemente comercial, puede verse como arriesgado.

En la sección Perfiles de la página web de Proimágenes Colombia, se lee acerca de la primera de estas distribuidoras: “Alterna Vista es una empresa de gestión, producción y distribución cinematográfica, creada por Iván D. Hernández Jaramillo e Iván Acosta Rojas en agosto de 2017, apostándole en primera instancia a la exhibición de cine colombiano independiente y a películas latinoamericanas e indie”. Distrito Pacífico, con sede principal en Cali, define así sus propósitos: “apoyar y acompañar la distribución y promoción de películas que nacen de procesos e iniciativas comunitarias, independientes y alternativas de Colombia y Latinoamérica, principalmente. Nuestro objetivo es abrir nuevos espacios para este tipo de propuestas que han estado en escenarios muy pequeños”. DOC:CO, por su parte, define su catálogo como una selección de “obras llenas de una furia creadora y de un espíritu lleno de energía que promete quitarnos la venda de los ojos para descubrir una región nunca vista”.

Lo que anima pues a estas iniciativas es, en principio, una mirada a películas que, pese a su valor estético,

cultural y social, por distintas razones encuentran dificultades para llegar al público. Estas empresas tienen un claro interés en romper la homogeneidad que caracteriza a la exhibición de cine en el país, concentrada en estrenos norteamericanos y en inglés, y con espacios mínimos para un cine que presumiblemente, por afinidad de lengua y cultura, tendría que ser más próximo.

### Nuevos actores

Como se dijo antes, los festivales están operando como dinamizadores de espacios de exhibición no tradicionales que acogen un cine colombiano que encuentra en ellos, a veces, su primera y única pantalla. Algunos festivales, incluso, están liderando procesos que se extienden más allá de las fechas en que suceden sus versiones anuales: programas extendidos en el tiempo y en territorios distintos a los del lugar de origen de los festivales que los promueven.

La madre de las madres  
(Wilson Arango, 2016)



81

El Bogotá International Film Festival-BIFF, por ejemplo, con el apoyo de Proimágenes Colombia y varias cinematecas y salas de cine del país, puso en marcha este año una muestra de 17 películas que circuló con el nombre de “Lo mejor de Colombia Viva”. Esta curaduría del BIFF propuso interesantes diálogos entre las películas nacionales exhibidas en las últimas ediciones del festival. Fue así como surgieron cuatro núcleos temáticos: Nuestros fantasmas, Identidades disidentes, Tierras protagonistas y Demonios de la cotidianidad. Las películas, como suele pasar en las curadurías, al entrar en contacto con otras, se iluminaron de nuevos sentidos. Y al estar las proyecciones acompañadas por encuentros con los directores y directoras de las películas, se facilitaba un encuentro directo y una mayor apropiación social del cine.

### Curar es cuidar

La conformación de un catálogo de distribución de películas supone siempre un ejercicio de selección. En algunos casos, esa escogencia se plantea como una curaduría que agrupa filmes presentados como programas que buscan llamar la atención sobre una determinada tendencia en el lenguaje cinematográfico o un asunto social que es revisado a partir de un conjunto de obras. Dos casas productoras colombianas han organizado en los últimos años programas en alguna de esas direcciones, encargándose también de distribuirlos. Se abren de este modo espacios que hacen visible el trabajo de curaduría como un valor diferencial en la oferta de películas.

Una de esas productoras es Bruma Cine, fundada en 2019 por Luis Esguerra Cifuentes y Mateo Suárez Castiblanco, y enfocada en las narrativas experimentales y el cine de autor. En paralelo a la producción, Bruma desarrolla proyectos de distribución y programación, tanto de los principales títulos del cineasta colombiano Luis Ospina, cuya obra representan, como otros proyectos de curaduría que se han exhibido en el circuito de salas alternas del país, en lugares no convencionales para exhibir cine como cafés y en espacios temporales abiertos en eventos como las fiestas y ferias del libro. Entre 2020 y

Dopamina  
(Natalia Imery, 2019)



2021 han presentado cinco programas: “Cartas de amor” y “Oigan, vean” (curados por Andrés Suárez), “Reconstrucciones” (curado por Luis Esguerra), “El fin de la familia” (curado por Luis Felipe Ragúa) y “Creer en lo que no se ha revelado: Retrospectiva integral y obra inédita de Luis Ospina” (curado también por Esguerra y su socio Mateo Suárez). Esta última curaduría obtuvo la Beca de Curaduría Audiovisual del Idartes, que desde 2017 estimula la práctica de la curaduría de películas y gracias a la cual varios curadores y curadoras jóvenes han podido plasmar la curaduría como un acto creativo, y con efectos palpables en la circulación.

mutokino también actúa en la doble condición de casa productora y distribuidora, bajo el liderazgo

del realizador y montajista Felipe Guerrero. Han distribuido películas realizadas por Guerrero, como *Oscuro animal* (2016), y cuatro programas especiales que aglutinan “obras que proponen una experiencia sensorial (...). Un cine atrincherado en su aspereza formal y en su granítica identificación con una búsqueda expresiva autoral”. Los títulos de esos programas son: “Radicalismos”, “Accidentes”, “Espejismos” y “Fórum”. Como en el caso de los programas curados por Bruma, en los de mutokino hay una combinación de cortos y largos, y de cine del más inmediato presente con recuperaciones de trabajos de otros momentos o épocas, que al dialogar con el cine actual entran en nuevos cruces y reverberaciones. Permiten a su vez volver la mirada sobre títulos imprescindibles



Heliconia  
(Paula Rodríguez Polanco, 2020)

para pensar, por ejemplo, las estéticas cuir, como *Soy tan feliz* (Vladimir Durán, 2011) o *Mila Caos* (Simon(e) Jaikiriuma Paetau, 2011).

El programa “Oigan, vean”, por ejemplo, crea un espejo en el que trabajos como el corto *Oiga, vea* (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1972) o *La voz de los sobrevivientes* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1980) entran en resonancia con las nuevas formas de cine comprometido que se dan en trabajos como *Besos fríos* (Nicolás Rincón Gille, 2016), *El renacer del Carare* (Andrés Jurado, 2020) y *La primavera trans* (Juan David Cortés y la Red Comunitaria Trans de Bogotá, 2019). Los programas de mutokino han permitido que títulos de circulación muy difícil o restringida, precisamente por la radicalidad de



sus búsquedas expresivas, como *Interior* (Camila Rodríguez, 2017), *Mariana* (Chris Gude, 2017) o *La Torre* (Sebastián Múnera, 2017) encuentren su nicho de espectadores o incluso lo desborden.

### El cine en los territorios

Sin duda, el reto a superar está en la circulación de cine en la gran cantidad de municipios que no tienen salas de exhibición cinematográfica ni tampoco festivales de cine. El aislamiento geográfico o la falta de recursos económicos se traducen también en un aislamiento cultural con tristes

consecuencias especialmente para las personas más jóvenes, que perciben la falta de opciones culturales como un empequeñecimiento en el horizonte de sus vidas futuras.

La Temporada Cine Crea Colombia, en sus tres ediciones, ha desplegado programas en varios municipios con estas características para ofrecer a sus poblaciones al menos un contacto esporádico con el cine y la oportunidad de disfrutar de esa experiencia en comunidad. Este año, la Temporada apoyó la exhibición de *Memoria*, la película dirigida por el tailandés Apichatpong Weerasethakul en Colombia, en una de sus locaciones en el país: Pijao, municipio del departamento del Quindío; y el estreno en Simití (Bolívar) de la película *Tantas almas*, de Nicolás Rincón Gille. Han sido formas puntuales de que el cine retorne a las comunidades en cuyos territorios se filmaron dos de las películas más reconocidas del cine colombiano reciente.

Otro caso que merece resaltarse es la participación de la Caja de Compensación Comfama, cuyo centro de operación es Antioquia. A través de Cinema Comfama,

Asunción  
(Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1976)

esta caja no solo ha entrado a hacer parte de los exhibidores regulares de cine en Colombia, con programación permanente en el Teatro Comfama Alfonso Restrepo Moreno en el centro de Medellín y el Teatro del Parque Cultural y Ambiental Otra parte en Envigado. Mantiene así mismo un programa de cineclubes en otras sedes de la Caja, entre ellas las de Támesis y Santa Rosa, y el programa Bibliotecas Móviles lleva cine a otros municipios de Antioquia. Apoya eventos cinematográficos que se realizan en varios municipios del departamento como los festivales de cine de Ituango, el Bajo Cauca o Santa Fe de Antioquia, y a otros que tuvieron una incidencia en municipios del área metropolitana del Valle de Aburrá, como Cinemancia: Festival Metropolitano de Cine, cuya primera versión se realizó precisamente en este 2021 con cerca de 100 películas y una programación totalmente presencial.

Esta cartografía descrita hasta aquí no es exhaustiva, pero sí representativa de una enorme energía y voluntad por parte de la sociedad civil, con apoyo de entidades del Estado y empresas privadas, entre otros. La idea que guió esta tercera versión de la Temporada Cine Crea Colombia, “Ver nos reúne”, responde a una convicción que, más allá de cualquier demagogia, se convierte en hecho comprobable cuando se tiene la oportunidad de ser testigo de aquello que producen las películas cuando se ven colectivamente. Puede ser algo tan sencillo, pero tan necesario, como una conversación: una descarga de experiencias, memorias y afectos. Programar un cine más plural –con toda la amplitud que esta palabra admite–, distribuirlo y exhibirlo, es pues un acto de ciudadanía activa y responsable.



### Pedro Adrián Zuluaga

Profesor y periodista. Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar 2018 en la categoría Crítica en prensa. Ha investigado sobre literatura y cine en Colombia y también sobre los cruces entre enfermedad, relatos y afectos.



-CNACC-FDC-



La cultura es de todos

Mincultura



Proimágenes Colombia



Alcaldía de Medellín



## ¡Medellín tiene una Cinematoteca itinerante!

Conoce la programación que tenemos en distintos equipamientos culturales de la ciudad en [www.issuu.com/cinematotecamunicipal](http://www.issuu.com/cinematotecamunicipal)



¿Te gustaría recibir información  
en tu correo electrónico?

¡Suscríbete a nuestro boletín escaneando este código!



También puedes suscribirte ingresando a esta dirección electrónica: [bit.ly/BoletinCinematoteca](http://bit.ly/BoletinCinematoteca)

¡Síguenos en redes sociales!

**Cinematoteca Municipal de Medellín**



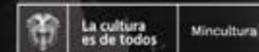
Alcaldía de Medellín

# 23 años

## TRABAJANDO POR EL AUDIOVISUAL COLOMBIANO



-CNACC-FDC-



**proimagenescolombia**  
**proimagenes**



\* Un espacio para ver en el tiempo \*

#Cinemateca50años

   @cinematecabta

Carrera 3 No.19-10 Bogotá D.C.  
[www.cinematecadebogota.gov.co](http://www.cinematecadebogota.gov.co)



TU PRÓXIMO  
PROYECTO ESTÁ  
EN COLOMBIA



YOUR NEXT PROJECT IS IN COLOMBIA



 @location\_colombia  
[www.locationcolombia.com](http://www.locationcolombia.com)

Desierto de la Tatacoa, Huila

**LA COMEDIA NOS REÚNE**



El taxista millonario  
(Gustavo Nieto Roa, 1979)



El Embajador de la India  
(Mario Ribero, 1986)



Como el gato y el ratón  
(Rodrigo Triana, 2002)



Por esa lengua  
(Daniel Negrete, 2018)



San Patacón  
(Rodolfo Franco, 2019)



La suerte del salao  
(Felipe Holguín, 2019)

**SER MUJER NOS REÚNE**



Asunción  
(Luis Ospina, Carlos Mayolo, 1976)



María Cano  
(Camila Loboguerrero, 1990)



Señorita María  
(Rubén Mendoza, 2017)



La bruja del salado  
(Jan José Cañón, 2018)



Dopamina  
(Natalia Imery, 2019)



Fulhachedé  
(Catalina Torres, Carolina Navas, 2019)



Entre tú y Milagros  
(Mariana Saffon, 2020)



Heliconia  
(Paula Rodríguez Polanco, 2020)



La pesca del atún blanco  
(Maritza Blanco, 2020)



Como el cielo después de llover  
(Mercedes Gaviria, 2020)



Inyená  
(Ximena Jojoa Cuarán, Gerardo Chasoy, 2021)

**LO POLÍTICO NOS REÚNE**



Campesinos  
(Marta Rodríguez, Jorge Silva, 1975)



Julia  
(Jaime Avendaño, 2014)



La madre de las madres  
(Wilson Arango, 2016)



Bajo la sombra del guacarí  
(Greg Méndez, 2019)



Los días de la ballena  
(Catalina Arroyave, 2019)



El renacer del Carare  
(Andrés Jurado, 2020)



Bicentenario  
(Pablo Álvarez Mesa, 2020)

**LA DIVERSIDAD NOS REÚNE**



El Valle del Cauca y su progreso  
(1926)



Gold & Platinum  
(Kathleen Romoli, 1931)



Feria Exposición Nacional: Neiva  
(Hermanos Acevedo, 1955)



La ópera del mondongo  
(Luis Ernesto Arocha, 1975)



VoráGINE 31  
(Obra colectiva, 2020)



Kundrara Kurisia Bia  
(Alfredo Gutiérrez, 2016)



Islanders  
(Guillermo Basmagi Barrios, 2017)



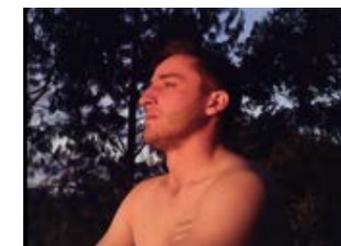
El derecho a existir  
(Alex Andrés López, 2021)



Chimankongo, memorias de un pueblo cimarrón  
(Lucas Silva Rodríguez, 2019)



Este pueblo necesita un muerto  
(Ana Cristina Monroy, 2017)



Purgatorio  
(Sebastián Abril, 2019)



Trasteo  
(María Matiz, 2020)



¿Quién soy?  
(Ana Cristina Monroy, 2021)



Benjamín en tecnicolor  
(Juan David Gil, Ángela Tobón, 2012)



Cayiyo, el niño pescador  
(Ernesto Díaz, 2018)



Los animales y el titiritero  
(Juan Francisco Bautista, 2021)



El de arriba  
(René Alejandro Salazar, 2020)



Grandes malabaristas  
(Tatiana Londoño, 2017)

**FUNCIONES ESPECIALES**



Memoria  
(Apichatpong Weerasethakul, 2021)



La venganza de Jairo  
(Simón Hernández, 2019)



Tantas almas  
(Nicolás Rincón Gille, 2019)



Suspensión  
(Simón Uribe, 2019)



Del otro lado  
(Iván Guarnizo, 2020)



Los conductos  
(Camilo Restrepo, 2020)



Ángel de mi vida  
(Yuldor Gutiérrez, 2020)



Kairós  
(Nicolás Buenaventura, 2020)



Amor rebelde  
(Alejandro Bernal, 2021)



El alma cuando sale  
(Mauricio Prieto, Santiago Lozano, 2021)



La casa de Mama Icha  
(Óscar Molina, 2021)

vernosreúne

TEM  
PO  
RADA

CREA  
CINE  
COLOMBIA



CREA  
CINE  
COLOMBIA

-CNACC-FDC-



La cultura  
es de todos

Mincultura



Proimágenes Colombia