RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes

Universidad
Nacional
de Quilmes

Calderón Acero, Camilo Andrés

# Festivales de cine en Bogotá : análisis de una oferta audiovisual alternativa

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 2.5
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

*Cita recomendada:*
*Calderón Acero, C. A. (2020). Festivales de cine en Bogotá: Análisis de una oferta audiovisual alternativa. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2016*

Puede encontrar éste y otros documentos en: https://ridaa.unq.edu.ar

Universidad
Nacional
de Quilmes

Roque Sáenz Peña 352 // Bernal
Buenos Aires // Argentina
t.: (+41 11) 4365 7100
f.: (+54 11) 4365 7101
info@unq.edu.ar

Camilo Andrés Calderón Acero, Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto,
Febrero de 2020, pp. 203,
http://ridaa.unq.edu.ar,
Universidad Nacional de Quilmes, Secretaría de Posgrado,
Maestría en Industrias Culturales

# Festivales de cine en Bogotá: análisis de una oferta audiovisual alternativa

*TESIS DE MAESTRÍA*

**Camilo Andrés Calderón Acero**

comunikami@gmail.com

**Resumen**

El trabajo se orientó bajo el objetivo principal de analizar los festivales de cine en Bogotá como sector que representa a la exhibición alternativa en la ciudad. De ahí se desprenden tres objetivos específicos que buscan desarrollarse a lo largo de la investigación: Entender cómo se configura el circuito de exhibición alternativa representado en los festivales de cine en Bogotá; Contrastar la correspondencia entre política pública cultural en materia de festivales de cine en Bogotá y la dinámica práctica que guía su realización; Comprender las funciones sociales que algunos sectores sociales le atribuyen a un festival de cine.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

JURADO TICKET
FESTIVALES DE CINE EN BOGOTÁ:
Análisis de una oferta audiovisual alternativa
CAMILO ANDRÉS CALDERÓN ACERO
Autor
MAESTRÍA EN INDUSTRIAS CULTURALES
Junio de 2019, Buenos Aires
DR. SANTIAGO MARINO
Director
DR. JERÓNIMO RIVERA
Codirector
Universidad Nacional de Quilmes
HECHO CON DEDICACIÓN DESDE COLOMBIA
RECOMENDACIONES
Permítete transitar por este viaje de NUEVE ESTACIONES
Ponte cómodo y disfruta de las páginas de la investigación
Apunta tus preguntas, juntos las vamos resolver.
20190620

*No era como estrenar una de esas estúpidas películas norteamericanas*
*y esperar a ver cómo reaccionaba el público, siempre impredecible*
*(…) El festival no se limitaba a terminar, como terminan otros eventos,*
*sino que se iba al cielo*

**Cesar Aira, *Festival* (2011)**

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

## Agradecimientos

Sería un engaño creer que se llega al final de este largo trayecto sin el apoyo y compañía de otros. Esta tesis culmina de la mano de quienes durante más de cinco años estuvieron allí, salvaguardando mi camino. Algunos ya no están, como mi abuela Graciela. Sin su cariño y cuidados tempranos sería imposible haber siquiera soñado con lo demás.

De su legado conservo mis creencias y por eso Dios hace parte de estas líneas, pero no como una presencia sobrenatural sino por encarnar esa fuerza que nos permite seguir adelante, perseverar en los proyectos y confiar en la llegada a buen puerto de nuestras metas, a pesar de las complicaciones que aparezcan en el trayecto.

Para mis tutores de este trabajo, un reconocimiento especial: Jerónimo Rivera en Colombia y Santiago Marino en Argentina. Jerónimo me acompañó con paciencia para ir desentrañando los puntos claves de mi tema de estudio, siempre presto a resolver mis múltiples dudas y enfocarme cuando parecía quedarme empantanado. De igual forma, las directrices de Santiago fortalecieron todo mi trabajo teórico y conceptual. Tuve la fortuna así de contar con un valioso complemento forjado por ambos.

De igual forma no hubiera podido llevar a cabo esta investigación sin los insumos que me brindaron quienes son parte de mi objeto de estudio. Resalto la colaboración de Ana Isabel Lopera del Ministerio de Cultura que desde el primer correo electrónico estuvo dispuesta a facilitarme la información que requería. Igualmente agradezco el tiempo brindado por los funcionarios Yenny Chaverra de Ministerio de Cultura y Ricardo Cantor de la Cinemateca Distrital, ya que sus aportes a la tesis enriquecieron el resultado.

A la par de ellos, siempre hubo en general un apoyo del gremio de los festivales, en diferentes niveles de intensidad. En primer lugar desde la ANAFE, quienes me dieron luces para establecer los primeros contactos con

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

los festivales, pero así mismo con los responsables de cada uno de los 19 festivales caracterizados, quienes en su mayoría compartieron la información que les solicité.

En particular destaco la apertura para realizar las entrevistas de los gestores de los festivales en los que se enfoca la parte cualitativa de mi investigación. Gracias a Felipe Moreno deEl Espejo, Festival Internacional de Cortometrajes y Escuelas de Cine;Felipe Montoya de Bogoshorts, Festival de cortos de Bogotá, Paola Figueroa de MIDBO, Muestra Internacional Documental de Bogotá; y Juan Beltrán de SmartFilms, Festival de cine hecho con celulares.

A mis amigos Ximena, Natalia, David y Diana por oírme durante estos largos años y darme la fuerza para seguir adelante; sobre todo en esta última etapa al aportar, desde sus fortalezas, a este trabajo investigativo. Así también, agradezco a otros amigos que durante todo este tiempo me oyeron sin fin hablar de mi tema de tesis.

A mi madre, que ha seguido de cerca todos mis logros y también al resto de mi familia, en especial a Angie que asumió la tarea de transcriptora de entrevistas.

A todos ellos y a los que olvidé mencionar, gracias por acompañar este trayecto.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

# Tabla de contenido

**Introducción** ... 8

**1. El estudio de las industrias culturales** ... 13

**1.1. Primeras aproximaciones** ... 14

**1.2. Definiendo el punto de partida** ... 14

**1.3. Industrias Culturales en la actualidad** ... 19

*1.3.1. A cambios tecnológicos vienen cambios de consumo* ... *21*

**1.4. La necesidad de una política cultural audiovisual en Latinoamérica** ... 23

**2. ¿Por qué la exhibición es importante en el modelo industrial del cine?** ... 27

**2.1. Las ganancias por hacer una película** ... 29

**2.2. La importancia del mercado internacional** ... 33

**2.3. La MPA o por qué Estados Unidos domina la industria cinematográfica** ... 35

**3. Industria cinematográfica y exhibición en Colombia** ... 38

**3.1. Panorama regional** ... 42

**3.2. Ver cine en Colombia** ... 46

*3.2.1 Del distribuidor al espectador: una carrera de obstáculos* ... *48*

*3.2.2. Exhibir para que te vean* ... *52*

**3.3 Organización del sector de exhibición en Colombia** ... 54

*3.3.1 Los grandes exhibidores* ... *56*

*3.3.2 Distribuir cine independiente* ... *59*

*3.3.3 Dos caminos a la hora exhibir* ... *61*

**3.4 Exhibición alternativa y diversidad de contenidos** ... 62

**4. Festivales de cine en Bogotá** ... 67

**4.1. Los festivales de cine en el escenario mundial** ... 68

**4.2. Los festivales de cine a nivel nacional** ... 69

*4.2.1 Definiciones, transformaciones y primeras categorizaciones* ... *76*

*4.2.2. Enfocar la mirada: más allá de la visión estatal* ... *80*

**4.3 Festivales de cine en Bogotá: delimitando la muestra** ... 82

**5. ¿Cómo investigar un festival de cine?** ... 88

**5.1 Las dimensiones de la diversidad como metodología** ... 89

**5.2 Festivales en detalle: entre atribuciones, impactos y funciones** ... 93

**6. Caracterización de los festivales de cine en Bogotá** ... 97

**6.1 Diversidad geográfica de los festivales de cine en Bogotá** ... 101

*6.1.1 Variedad y origen geográfico* ... *105*

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

*6.1.2 Balance y origen geográfico* ..... *107*
*6.1.3 Disparidad y origen geográfico* ..... *110*
**6.2 Diversidad de las secciones de los festivales de cine en Bogotá** ..... **116**
*6.2.1 Variedad y secciones* ..... *120*
*6.2.2 Balance y secciones* ..... *121*
*6.2.3 Disparidad y secciones* ..... *123*
**6.3 Diversidad en actividades paralelas de los festivales de cine en Bogotá** ..... **132**
**6.4 Consideraciones generales sobre la oferta de los festivales de cine bogotanos** ..... **136**
**7. Los caminos de cuatro festivales de cine bogotanos** ..... **140**
**7.1. Bogoshorts, el festival de cortos que se hizo gigante** ..... **141**
**7.2. Midbo, un festival para la reflexión y la memoria** ..... **147**
**7.3. El Espejo, el cine como escenario de lucha** ..... **153**
**7.4. Smartfilms, el universo del cine a solo un clic** ..... **157**
**8. Estado, política pública y oferta festivalera** ..... **164**
**8.1. Festivales en Colombia: más allá de la formación de públicos** ..... **171**
**8.2. La Política pública cultural no solo es financiamiento** ..... **175**
**8.3. Retos para un gremio de festivales de cine** ..... **179**
**Consideraciones finales** ..... **185**
**Referencias Bibliográficas** ..... **193**
**Listado de entrevistas** ..... **202**

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

# Índice de tablas

Tabla 1. Conformación de las majors estadounidenses ..... 32
Tabla 2. Las 10 películas con mayor taquilla mundial en 2017 ..... 33
Tabla 3. Cuadro general de la asistencia, pantallas estrenos y taquilla en 10 países de Latam ..... 43
Tabla 4. Comparativo de estrenos y taquilla en Colombia, Argentina, México, Chile y Brasil en 2017 ..... 44
Tabla 5. Listado de exhibidores y salas en Colombia ..... 54
Tabla 6. Participación de los exhibidores colombianos ..... 56
Tabla 7. Top 20 de películas independientes en 2015 ..... 60
Tabla 8. Listado de Festivales de cine registrados ante Mincultura en 2016 ..... 69
Tabla 9. Festivales miembros de ANAFE para 2016 ..... 73
Tabla 10. Categorización comparativa para festivales, muestras y eventos de cine ..... 77
Tabla 11. Listado de festivales de cine en Bogotá registrados por Mincultura y ANAFE en 2016 ..... 82
Tabla 12. Listado de festivales de cine en Bogotá con mínimo dos versiones para 2016 ..... 85
Tabla 13. Ficha Festivales de cine de Bogotá ..... 98
Tabla 14. Listado corregido de festivales de cine en Bogotá en 2016 ..... 100
Tabla 15. Festivales de cine en Bogotá por origen geográfico de las obras recibidas ..... 101
Tabla 15.a Consolidado de continentes de los Festivales de cine en Bogotá ..... 103
Tabla 16. Disparidad de los festivales de cine según origen geográfico ..... 114
Tabla 17. Secciones de los festivales de cine en Bogotá ..... 119
Tabla 18. Actividades paralelas de los festivales de cine en Bogotá ..... 132
Tabla 19.Comparativo exhibición comercial Colombia y exhibición festivales de cine Bogotá ..... 137

# Índice de figuras

Figura 1. Principales legislaciones del Ministerio de Cultura en materia de política Cinematográfica ..... 41
Figura 2 . Número de salas por ciudades principales de Colombia 2017 ..... 48
Figura 3. Gastos de promoción de películas colombianas estrenadas en 2015. ..... 53
Figura 4. Festivales de cine y muestras colombianos que se inscribieron ante el Ministerio de Cultura de Colombia en 2016 ..... 72
Figura 5. Distribución de los festivales de cine en Bogotá por número de países participantes ..... 106
Figura 6. Número de países en los festivales de cine en Bogotá ..... 107
Figura 7. Balance de los festivales de cine en Bogotá según origen geográfico ..... 109
Figura 8. Proporción de los continentes en los festivales de cine de Bogotá ..... 111
Figura 9. Proporción porcentual por continente en los festivales de cine de Bogotá ..... 113
Figura 10. Balance en las secciones de los festivales de cine en Bogotá ..... 122
Figura 11Disparidad por género cinematográfico en los festivales de cine de Bogotá ..... 125
Figura 12Disparidad temática en los festivales de cine de Bogotá ..... 128
Figura 13.Disparidad por tipo de producción en los festivales de cine de Bogotá ..... 129
Figura 14.Disparidad por homenajes en los festivales de cine de Bogotá ..... 131
Figura 15.Actividades paralelas en los festivales de cine de Bogotá ..... 134

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

## Introducción

La realización de festivales de cine en Colombia durante la última década ha proporcionado una opción para la difusión de contenidos audiovisuales diferentes a los de la oferta comercial. Para 2018, en el país se realizaban al año más de 70 festivales y muestras de cine y solo Bogotá contaba con alrededor de 20 eventos de este tipo.

Por su parte, el estado colombiano ha ligado la exhibición alterna a la realización de festivales, muestras y ciclos de cine y a su vez estos son vistos como escenarios ideales para la formación de públicos. Sin embargo, el rol que el Estado le atribuye a este tipo de actividades resulta insuficiente para dar cuenta de los procesos que de allí surgen. La política pública cinematográfica define lo que considera debe ser la función para la sociedad de un festival de cine, pero aún no existen investigaciones que ahonden en lo que otros actores dentro del circuito cinematográfico consideran útil al realizar o asistir a esta actividad. Incluso la cantidad de eventos de este tipo no indica más allá que un aumento sin profundizar en otros procesos que se pueden estar desarrollando en el marco de su ejecución.

Así, la sola visión numérica y estatal no logra responder de manera integral sobre cuál es la función real que están cumpliendo o privilegiando los festivales de cine en el país. Se hace necesario, y es parte de los propósitos de la presente tesis, conocer los argumentos que le atribuyen sus creadores, entre otros sectores.

Si es válido preguntarse ¿para qué sirve el cine?, mucho más es ahondar sobre para qué sirven los festivales de cine. Hacer esta pregunta conlleva considerar por qué se hacen festivales de cine en Colombia y eso inevitablemente lleva a buscar las motivaciones que existen para hacerlos y

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

necesariamente involucrar a los diversos actores que hacen parte de la industria cinematográfica.

Por otra parte, después de más de una década de funcionamiento de la Ley de cine que se promulgó en 2003, se han empezado a realizar estudios para evaluar cómo ha incidido esta política en diversos sectores y cuál ha sido la correspondencia entre políticas públicas y prácticas sociales. Más allá de evaluar esta correspondencia, esta tesis pretende ahondar en el sector de exhibición alternativa, hasta ahora poco detallado.

Ante las imposibilidades del investigador para poder rastrear y sistematizar la información que surge de la oferta en los eventos de exhibición alterna a los largo de un país, se hizo necesario acotar la investigación a los festivales de cine que se realizan en Bogotá, que han tenido más de una versión y que se encuentran vigentes para el año 2016.

Como el período a investigar es 2016, las cifras que dan contexto y complementación el trabajo abordan ese período de tiempo. De esta forma, aunque existan datos más cercanos en el tiempo, este estudio toman una fotografía del sector de la exhibición cinematográfica en ese momento, para lo cual principalmente se tomaran datos de los años 2014, 2015 2016 y 2017.
Reducir el campo de estudio a solo un festival de cine, si bien podría ser más sencillo en términos de recolección y análisis de la información, pero daría lugar a otro tipo de investigación. Sin manera de comparar un festival con otro, el estudio no estaría completo pues aunque se podría visibilizar cómo es la oferta de ese festival en particular, no se detallaría cómo se articula o diferencia con la de otros festivales.

El recorte que se propone surge del mismo trabajo investigativo, que se orientó bajo el objetivo principal de analizar los festivales de cine en Bogotá como sector que representa a la exhibición alternativa en la ciudad. De ahí se desprenden tres objetivos específicos que buscan desarrollarse a lo largo de la investigación:

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

- Entender cómo se configura el circuito de exhibición alternativa representado en los festivales de cine en Bogotá.

- Contrastar la correspondencia entre política pública cultural en materia de festivales de cine en Bogotá y la dinámica práctica que guía su realización.

- Comprender las funciones sociales que algunos sectores sociales le atribuyen a un festival de cine.

Respecto al primero de ellos, los capítulos 2 y 3 ofrecen un panorama del funcionamiento del cine como industria cultural y así mismo de la organización de la industria cinematográfica en Colombia y del sector de la exhibición. Sin este cuadro general sería imposible comprender cómo se integran los festivales de cine dentro de todo este circuito. Acá se incluye un panorama regional que pretende dar contexto a las dinámicas de la industria cinematográfica a nivel mundial. El contexto latinoamericano es crucial para el entendimiento de factores de dominación que inciden en las forma como se exhiben contenidos en Colombia.

Dicho esto, el capítulo 4 se ocupa enteramente de indicar cómo se organiza la exhibición alternativa y los festivales de cine en Bogotá, para así ser antesala de los análisis desarrollados en los capítulos posteriores. En este apartado, se da cuenta de la estructura que orienta la existencia de estos eventos, con el fin de delimitar el marco de acción donde operan y en el cual hacen presencia las *majors* y las compañías de distribución y exhibición comercial.

Para el capítulo 5 se hace claridad de la metodología que guía el presente trabajo de investigación, la cual contempló la realización de un estudio exploratorio-descriptivo. La razón de ser exploratorio es porque el tema de los festivales de cine en el contexto colombiano aún no ha sido abordado profundamente en el terreno investigativo, aunque sí en otros países. Del mismo modo, se propuso el desarrollo de una investigación

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

cuantitativa/cualitativa, que se basó tanto en el rastreo de información bibliográfica como en la aplicación de encuestas y entrevistas a profundidad.

La investigación cuantitativa tiene protagonismo en el capítulo 6, que se ocupa de la caracterización de la oferta de 19 festivales de cine bogotanos. Este trabajo sirvió para identificar y hacer una medición objetiva de los diferentes festivales de cine a examinar durante el transcurso de este análisis, y así mismo identificar tendencias de programación, entre otros hallazgos. El instrumento clave de aplicación fue el uso de conceptos del método Stirling para la medición de la diversidad cultural.

Por su parte, la investigación cualitativa permitió dar cuenta de las características propias de cada uno de los festivales así como de los diversos actores involucrados, resaltando similitudes o diferencias, además de los factores propios que los caracterizan, los cuales un análisis cuantitativo no llega a ser tan concluyente. Los hallazgos de las entrevistas propuestas se detallan en el desarrollo de los capítulos 7 y 8.

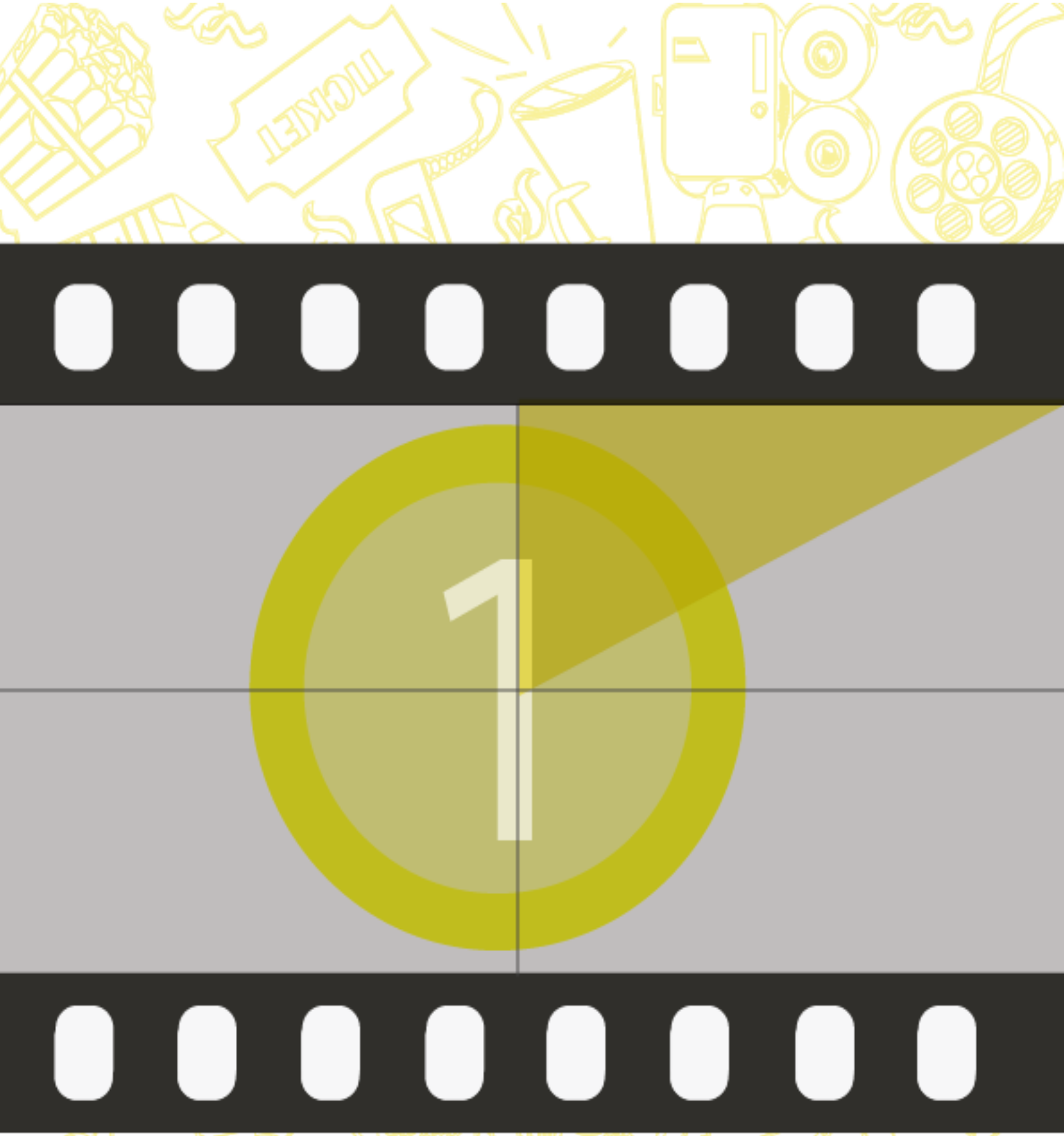
En el capítulo 7 se encuentran descritas las visiones de cuatro festivales de cine sobre su propia actividad. Una mirada interna al sector de los festivales de cine a través de los testimonios de los integrantes de los festivales Bogoshorts, Festival de cortos de Bogotá; MIDBO, Muestra Internacional Documental de Bogotá; El Espejo, Festival Internacional de Cortometrajes y Escuelas de Cine; y SmartFilms, Festival de cine hecho con celulares.

Adicionalmente, esta visión se complementa y contrasta con los testimonios externos del capítulo 8, en el cual se integran las entrevistas de representantes del estado colombiano y de Bogotá junto a lo expresado por los propios festivales. En este apartado se encuentran reflexiones sobre la formación de públicos como parte de la política pública en materia de festivales de cine, su relación con la postura de gestores de estos eventos, los mecanismos de financiación y fomento del Estado y las dinámicas del propio gremio.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Así la presente tesis busca ingresar en el vasto sector de los festivales de cine en Bogotá, no solo para dar datos numéricos sino para adentrarse en las dinámicas que orientan la oferta que brindan. Esto incluye conocer cómo se articulan con la exhibición cinematográfica en Bogotá, cuál es la relación con quienes orientan la política pública en la materia; y cuáles son las motivaciones de quienes realizan estos eventos y que le dan razón de ser a los contenidos que se exhiben.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes




# CAPÍTULO 1. EL ESTUDIO DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES

## 1.1. Primeras aproximaciones

Adentrarse a investigar sobre Industrias Culturales requiere en primer lugar tomar en cuenta no solo el contexto actual sino revisar los antecedentes de esta área disciplinar. Todo esto a la luz de las particularidades locales, nacionales y regionales que le han dado forma al objeto de estudio, que en este caso serán los festivales de cine. Este enfoque es fundamental para entender el camino por el cual ciertos procesos tienen la estructura que hoy los caracteriza y las causas por las que son de esa manera.

De manera complementaria, en este análisis también deben tenerse en cuenta las diversas relaciones de los distintos actores de la sociedad (Estado, Empresa, Sociedad Civil) conla realidad a investigar, pues es este cruce el que ha permitido moldear el actuar de las Industrias Culturales hasta la actualidad.

Es en ese ámbito donde se pueden evidenciar relaciones de poder, supeditadas o no a presiones económicas. Estas tensiones son la que se pretenden analizar, teniendo como escenario de partida las formas alternativas de la exhibición cinematográfica, en particular los festivales. Cabe así pensar en las prácticas culturales que surgen como opción a las imposiciones del mercado.

Así, los festivales de cine realizados en Bogotá se configuran como modelos emergentes o alternativos queponen en evidencia temas como la diversidad cultural, la concentración económica y tecnológica; y la estructuración de política públicacultural. De un lado se encuentra el Estado, del otro elmercado y en el centro, como actor cada vez más representativo,está la sociedad civil, protagonista activo de estos nuevos modelos dentro de la Industrias Culturales. Así se establece de entrada un eje fundamental de análisis: la relación política-comunicación-cultura.

## 1.2. Definiendo el punto de partida

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Como ya se expresó anteriormente el eje política-comunicación-cultura es el escenario donde está inmersa la situación a investigar. La perspectiva para abordarlo requiere en primera instancia establecer una definición respecto a lo que se entiende por Cine.

Esa sola distinción ya determina una elección de parámetros de por si complejo. Establecer que el Cine será visto como Industria Cultural, en el marco de esa relación Política-Comunicación-Cultura, genera una serieposturas trascendentales para el desarrollo del trabajo.Para ello es necesario primero regresar varias décadas, rescatar el origen del concepto de Industria Cultural y cómo esta postura teórica es pertinente para abordar el estudio del cine, y en últimas el de los festivales.

Es útil entonces comprender que el contexto desde cual los teóricos Theodor Adorno y Max Horkheimer definieron la Industria Cultural en 1947[1] ya no es el mismo. Sus principales señalamientos apuntaron a definir a la Industria Cultural como influenciada por la lógica de producción industrial. Esta era una condición perfecta para ejercer una dominación de la cual el sujeto no puede escapar. Para Adorno y Horkheimer (1947), “la industria cultural ofrece como paraíso la misma vida cotidiana de la que se quería escapar. Huida y evasión están destinadas por principio a reconducir al punto de partida. La diversión promueve la resignación que se quisiera olvidar precisamente en ella”. (p.186).

Si analizamos el cine desde esa perspectiva, vemos que cumple sus fundamentos al ser un vehículo de entretenimiento. De hecho se puede agregar quela industria está interesada en los hombres sólo en cuantos clientes y empleados suyos y que ha reducido a la humanidad a esta fórmula que todo lo agota (Adorno y Horkheimer, 1947). Bajo esta mirada la industria cultural tiene una connotación negativa pues se concibe que, “el consumidor se convierte en coartada ideológica de la industria de la diversión, a cuyas instituciones no puede sustraerse”. (p.203).

[1]Para mayor profundad del concepto, remitirse al trabajo *Dialéctica del iluminismo* de Adorno y Horkheimer, publicado en 1947 pero que fue retomado a finales de los 60´s por Adorno, para sentar las bases que definieron este campo de estudio.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Está visión, no le concede ningún tipo de cualidades a las actividades que se desprenden de las Industrias Culturales. En este caso el Cine, solo quedaría reducido a un instrumento alienante. El valor de los postulados de Adorno recae entonces en dar por primera vez una visión al carácter industrial de manifestaciones culturales y artísticas, lo que abre a futuro un amplio campo de estudio.

La formulación de Adorno sirve primariamente para establecer el profundo impacto de los productos culturales en nuestra sociedad, pero no todos ellos con efectos negativos. Así, el cine y el audiovisual actualmente continúan facilitando una serie de gratificaciones y sentidos para quienes los consumen. Se convierten así en bienes simbólicos:

> Al ama de casa la oscuridad del cine ofrece, a pesar de las películas destinadas a integrarla ulteriormente, un refugio donde puede permanecer en paz, sin ser controlada por nadie, un par de horas, lo mismo que antaño, cuando aún había viviendas y tardes de fiesta, pasaba horas enteras mirando por la ventana. Los desocupados de los grandes centros encuentran fresco en verano y calor en invierno en los locales con temperatura regulada. (Adorno, 1947, p.183).

A partir de la postulación de Adorno, dos líneas investigativas se erigieron y sin proponérselo, durante mucho tiempo se les considero contrarias: La Economía Política (EP) de la Comunicación y la Cultura y los Estudios Culturales (EC). Estas vertientes han llegado a desarrollarse como extensos campos de estudio opuestos y en permanente discusión.

Los Estudios Culturales privilegiaron en su análisis al ciudadano y su consumo cultural. La Economía Política por su parte buscó enfocarse en las dinámicas económicas y políticas. Es en la Economía Política donde los medios (como el cine), al ser Industrias Culturales, pueden explicarse como afectados por las lógicas del mercado capitalista. Según manifiestan Rodrigo Gómez García y Enrique E. Sánchez Ruiz (2011), «La Economía Política de la Comunicación y la Cultura tiene como principal objeto de estudio “las relaciones sociales

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

(particularmentelas relaciones de poder) que constituyen la producción, la distribución y el consumo de bienes simbólicos”».(p.2).

Sin embargo, en las tres últimas décadas, esa divergencia entre EC y EP empezó a tender puentes, puesciertos autores impulsaron una mirada más amplia e integradoraque superó las diferencias iniciales.

En el siguiente cuadro ser resaltan los aportes de las dos últimas décadas al respecto al tema hechos porlos investigadores Douglas Kellner y Vincent Mosco:

| **Douglas Kellner (1998)**<br>**Vencer la línea divisoria entre economía política y los estudios culturales** | **Vincent Mosco (2006)**<br>**Repensar la economiapolitica-enfoque transdisciplinar:** |
|---|---|
| • La producción y distribución de la cultura tienen lugar en un sistemaeconómico específico, que está constituido por relaciones entre el Estado, la economía, las instituciones y las prácticas sociales, la cultura y las organizaciones como los medios de comunicación. La economía política engloba la economía y la política, las relaciones entre ellas y las otras dimensiones centrales de la sociedad y la cultura. (p.189). | • Repensar la economía política también enfatiza el cambio social, los procesos sociales y las relaciones sociales, por encima de la tendencia tradicional en la economía política a partir de las estructuras sociales y las instituciones. (p.58)<br>• Repensar y renovar la Economía Política también requiere mirar hacia fuera. (p.73) |
| Es importante situar el análisis de los textos culturales en su sistema de producción y distribución, a menudo referido como ‘economía política’ de la cultura. Pero ello requiere cierta reflexión acerca del tipo de economía política que podría resultar útil a los estudios culturales. (p.189) | Los Estudios Culturales también han ampliado el significado de análisis cultural, partiendo de la premisa de que la cultura es ordinaria, producida por todos los actores sociales más que por una elite privilegiada, y que lo social está organizado tanto alrededor de divisiones de género y nacionalidad |

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

| | |
|---|---|
| | e identidades, como por la clase social. (p. 73) |

Como se observa en el cuadro, para Mosco (2006)la Economía Política debe aprender de los puntos en común, pero también puede contribuir a repensar los Estudios Culturales. Kellner (1998) por su parte destaca la necesidad de que los estudios culturales incluyan análisis sobre las formas de producción y distribución culturales.Solo así será posible entender los procesos alternativos generados por la sociedad civil, los cuales no pueden ser solamente explicados desde la dominación y la resistencia generada:

> Es verdad que la cultura de los medios de comunicación, abrumadoramente apoya los valores capitalistas, pero también es un lugar de intensa lucha entre las diferentes razas, clases, sexos y grupos sociales y, por consiguiente se teoriza mejor como un terreno de disputa, abierto a las vicisitudes de la historia y la lucha, más que tan solo un campo de dominación(p. 196).

Una economía política de la comunicación y la culturatransdisciplinarsurge entoncescomo el lugar indicado para estudiar las relaciones antes mencionadas. Es en ella donde el cine, al ser Industria Cultural,puede explicarse como afectado por dinámicas capitalistas.

Según manifiestan Rodrigo Gómez García y Enrique E. Sánchez Ruiz (2011), es por eso que este campo de estudio facilita investigaciones que examinen las industrias mediáticas ya que se ocupa de advertir cómo la economía afecta a las tecnologías, a las políticas, a la cultura y a la información. Particularmente las políticas y por ende el Estado son los que nos interesan en este caso particular de los festivales de cine, en la medida que sus acciones evidencian relaciones de poder.

Ellostambién han señaladoquela economía política se centra en cuatro procesos: “el desarrollo de las industrias culturales [televisivas, cinematográficas y del vídeo, etc.]; la extensión de su rango corporativo; su mercantilización y; el cambiante rol de la intervención del Estado y los gobiernos en la producción cultural” (Golding y Murdock, 2000, p.74, citados por Gómez García y Sánchez Ruiz, 2011, p. 6).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Esto también coincide con lo expresado por Kellner (1998):

> El estudio de la producción de la cultura nos puede ayudar a dilucidar los códigos que son actualmente vigentes y de este modo, ver en qué tipos de textos se producen. (…) Así mismo, el estudio de la economía política puede ayudar a determinar los límites y la gama de discursos y efectos políticos e ideológicos, y puede ayudar a indicar qué discursos son dominantes en una coyuntura específica. (p. 193).

De acuerdo con lo anterior, es pertinente enfocar el estudio de los festivales de cine en Bogotá bajo los parámetrosde análisis de la economía política. Este abordaje sirve para enmarcarlo como una dinámica propia del desarrollo de la industria audiovisual y como un producto cultural afectado por presiones de diversa índole.

### 1.3. Industrias Culturales en la actualidad

Como ya se señaló, el campo de las Industrias Culturales es un escenario de relaciones, o de tensiones entre varios actores, según se quiera mirar, lo cual requiere establecer cómo se desarrollan estos vínculos en el contexto actual. Por esto no hay que olvidar que el auge de los servicios tecnológicos en las últimas décadas[2] y las crisis políticas[3] y económicas han reconfigurado la forma como los ciudadanos se relacionan con la realidad[4]; y en ese cambio las Industrias Culturales han sido participes.

> En un mundo cada vez más dominado por imágenes, sonidos, textos y símbolos, en el que la conectividad está cambiando los estilos de vida y las tendencias de consumo, se evidencia que la economía creativa está impulsando el comercio y la innovación en varias partes del mundo. (Dos Santos, 2009, p.79).

[2] Hablamos de fenómenos como la masificación del internet a partir de la década de los 90´s junto al avance en la tecnología de comunicación por celular y otros adelantos como los videojuegos, la televisión por cable y satélite, el CD-Rom o el Blu-ray, entre otros.

[3] A partir de los ataques a las torres gemelas en Estados en el 2011, el enfrentamiento entre Oriente y Occidente ha cobrado nuevos matices. Desde la invasión a Irak, el establecimiento del Estado Islámico, el resurgimiento de los ataques terroristas, la crisis migratoria en Europa; hasta la revelación de información clasificada en el año 2010 por la organización Wikileaks, entre otros acontecimientos.

[4] Estamos hablando del año 2011 con el movimiento Occupy Wall Street en Estados Unidos, las revoluciones en los países musulmanes conocidas como la Primavera Árabe y la de Los Indignados en España, que tuvieron eco gracias al rol del internet en ellas. Para ver en detalle estos fenómenos ver el libro *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de Internet (Castells, 2012).*

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Es por tal razón que es imprescindible no desligar los elementos sociales, políticos y tecnológicos de lo que sucede en las dinámicas de funcionamiento de las Industrias Culturales.

Manuel Castells (1995) habla de una ciudad informacional, donde el modelo de desarrollo que genera productividad ya no se basa en la tierra ni en la industria, sino en el conocimiento[5]. De esta forma el modelo capitalista sufre una transformación provocada, entre otros aspectos por los avances tecnológicos, y que a su vez ha generado cambios de consumo de los bienes culturales.

Se trata pues de cambios o hibridaciones[6] que han modificado el contexto actual de análisis de las Industrias Culturales. Es Bernard Miège (2006) quien llama a este fenómeno *mutaciones,* teniendo como base el modelo económico capitalista renovado[7] caracterizado por la concentración económica y de producción de contenidos.

> La cuestión de las industrias culturales constituye hoy sin duda un componente fundamental para la comprensión del funcionamiento de las industrias de contenidos. La multiplicación de los enfoques, añadida al análisis de la concentración, es pues un factor clave para la comprensión de cuanto ocurre en el análisis de las relaciones entre concentración y evolución de los contenidos. (p.158).

En el campo del cine la mutación se ve clara en la pérdida de control de distribución, pues con la masificación del internet se establecieron canales más amplios de difusión de la producción y lejos del control habitual de las grandes productoras.Históricamente el cine se desarrolló “como una gran industria, oligopolizada tanto en USA como en Europa y abocada al mercado internacional” (Zallo, 1988, p. 97), con lo cual la supervivencia del modelo de negocio iba intrínsecamente ligada a su capacidad de expansión y penetración a niveles globales.

[5] Ver en detalle el libro *La ciudad Informacional: tecnologías de la información, estructuración económica y el proceso urbano-regional (1995).*

[6] Autores como Juan Carlos de Miguel y Ramón Zallo han usado el término hibridación para referirse a este tipo de cambios.

[7] Castells (1995) habla de constitución de un nuevo modelo tecnológico informacional en donde, “las nuevas tecnologías se encuentran a su vez articuladas dentro de un sistema más amplio de producción y organización, cuyas raíces son en último término de origen social, pero a cuyo desarrollo las nuevas tecnologías contribuyen poderosamente”. (p.43).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

A este cambio propiciado por las nuevas tecnologíasMiège (2006) lo llama mutaciones en la distribución y difusión de los productos culturales e informativos, las cuales se desarrollan en dos vías: por un lado la creciente diversificación de los mecanismos de control de quienes detentan la producción (Estados Unidos y el cine de Hollywood); y por otro la multiplicación de iniciativas independientes que “rompen” ese modelo. Dentro de esas iniciativas se encuentran nuestro objeto de estudio, los festivales de cine

### *1.3.1. A cambios tecnológicos vienen cambios de consumo*

Lo que se encuentra es una *hiperreproductibilidad*del producto cultural, que entre otras características,

> Propicia la gratuidad del producto en sí, debido a los intercambios cooperativos (las licencias «creativecommons » y los «copylefts», los protocolos p2p de intercambio de archivos mp3 o mp4 y la circulación de software libre), así como las redes sociales (Facebook, MySpace, Twitter) que estimulan el intercambio y las páginas especializadas en música (Spotify, Goear, Lastfm, Grooveshark), fotografía (Flickr), vídeo (You -Tube, BlipTV) y cine (Peliculasyonkis, CineTube). (Rodríguez, 2011, p.151).

De esta forma, se establece un sistema mediático basado en la competencia, el cual favorecerá presiones y mecanismos de control para preservar la producción y difusión de ciertos contenidos culturales. La clave entonces se ha centrado en que para acceder a los bienes culturales hay que pagar y las empresas productoras han centrado su postura en el mantenimiento de ese modelo. Ejemplos claros son las luchas de los gremios editoriales, cinematográficos y de música frente a la piratería.

Esto plantea un escenario donde productores, instituciones, mercados y receptores deben comenzar a pensar en acuerdos. De este modo cobra sentido pensar en los hábitos de consumo y las características de estos nuevos consumidores, a las luz de cambios tecnológicos recientes. Se trata de un nuevo usuario cualificado, planetario y heterogéneo (Azpillaga,*et al*., 1998), que viene generando nuevos modelos de consumos y de creación dentro de las industrias culturales.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Como indica Raúl Rodríguez (2011), “ya no es la posesión exclusiva de un bien cultural lo que prima, su archivo y disfrute acaso aplazado, la reverencia ofrendada a su autor, sino la disponibilidad total para el acceso en cualquier momento y lugar” (p. 152). Esto ha ocasionado un cisma en el modo tradicional del manejo de la industria cultural al permitir exponencialmente la creación y difusión de contenidos que escapan del control de las industrias culturales dominantes.

En la actualidad ya no es posible establecer tan fácilmente medidas como tiempos de difusión de una película a nivel global, sin contar con acuerdos donde se tomen las demandas de los espectadores. A solo un clic de distancia está la disponibilidad de acceder y así la comunidad de consumidores ha adquirido un valor mundial. Néstor García Canclini (1991) habla de una *comunidad hermenéutica de consumidores, “*cuyos hábitos tradicionales llevan a relacionarse de un modopeculiar con los objetos y la información circulante en las redes internacionales”. (p.4)

Esta nueva ‘comunidad global’ se encuentra ávida de participación y se mueve independientemente de los modelos tradicionales, crea sus propios contenidos y los lleva al terreno masivo. Es lo que Castells (2009) llama la autocomunicación de masas:

> (…) cualquier cosa que se cuelgue en Internet, con independencia de la intención del autor, se convierte en una botella lanzada al océano de la comunicación global, un mensaje susceptible de ser recibido y reprocesado de formas imprevistas.
> Del ingenio de jóvenes usuarios reconvertidos en productores han surgido formas revolucionarias de autocomunicación de masas. (p.109)

Así, esta autocomunicación enaltece el valor del consumidor como sujeto activo en una disputa frente a los grandes poderes económicos y políticos. Esto como señal clara de los cambios en las dinámicas globales, las cuales igualmente afectan el territorio de la producción de contenido. “Si alguna vez (este) fue un territorio de decisiones más o menos unilaterales, hoyes un espacio de interacción, donde los productores y emisores no solo deben seducir a los destinatarios sino justificarse racionalmente”.(García Canclini, 1991, p. 2).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Ante este escenario caben dos caminos: en el primero, las corporaciones mediáticas como grandes conglomerados multimedia, dirigen un ataque frontal por mantener el control de producción y difusión. Se establecen entonces estrategias cada vez más agresivas para conseguir mayor penetración de sus contenidos en la mayor cantidad de plataformas tecnológicas posibles, limitando así el poder de decisión del consumidor. El segundo camino, privilegia el consumo en la Industria Cultural como un escenario en el cual la diversidad ocupa un preferencial y por esta razón todos los actores son bienvenidos. El factor de ganancia económica se deja de lado para dar paso a visión más integradora.

GarciaCanclini (1991) establece tres requisitos para analizar cómo los independientes les están haciendo contrapeso a los contenidos clásicamente impuestos desde la Industria Cultural tradicional:

> a) Una oferta vasta y diversificada de bienes y mensajes representativos de la variedad internacional de los mercados, de acceso fácil y equitativo para las mayorías;
>
> b) Información multidireccional y confiable acerca de la calidad de los productos, con control efectivamente ejercido por parte de los consumidores y capacidad de refutar las pretensiones y seducciones de la propaganda;
>
> c) Participación democrática de los principales sectores de la sociedad civil en las decisiones fundantes del orden material, simbólico, jurídico y político donde se organizan los consumos: desde la habilitación sanitaria de los alimentos a las concesiones de frecuencias radiales y televisivas, desde el juzgamiento de los especuladores que ocultan productos de primera necesidad o informaciones claves para tomar decisiones. (p. 5)

### 1.4. La necesidad de una política cultural audiovisual en Latinoamérica

Sin embargo, estos postulados confrontan un modelo de negocio que se caracteriza por un oligopolio de producción y distribución gobernado básicamente por Estados Unidos (Zallo, 1988). Por lo cual cumplir lo que señala Canclini generalmente se ha manifestado con la aplicación en muchos países de medidas proteccionistas de su industria.Estas medidasvan “desde

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

las cuotas de distribución y pantalla hasta las ayudas institucionales" (Zallo, 1988, p. 101).

> (…) los impuestos a los boletos en India son de un 100 por ciento mientras que en Malasia son de un 32 por ciento. En Hungría, se agrega un 20 por ciento de impuesto por distribución especial de películas pornográficas o violentas. Otras naciones impusieron diversas formas de impuesto sobre películas extranjeras. (Wasko, 2005).

Algunas otras normativas usadas en el caso de la industria cinematográfica son las cuotas de importación, aranceles, permisos, cuotas de pantalla y subsidios a la producción nacional. No obstante, estas medidas no llegan a ser suficientes debido al mismo tamaño de la industria local, caso que sucede en Latinoamérica donde ha sido crucial la labor que se realiza desde la política cultural.

En términos industriales solo tres países de la región han logrado un desarrollo mediano de su propia industria cinematográfica. "Entre 2007 y 2010, las producciones nacionales cubrieron el 14% del total de la asistencia al cine en Brasil, 11% en México, 7% en Argentina, en 2012 8% en Colombia y en el Perú 11.7% en 2013"(Hendrickx, 2015, p.12). En el resto de países de la región la producción cinematográfica ha venido surgiendo de manera intermitente en las últimas décadas por lo que aún se habla de industria incipiente y no en todas las regiones bajo el mismo ritmo.

Es así que enpaíses con industria cinematográfica poco desarrollada, como los latinoamericanos, no se puede pensar en la promoción de películas localessin la intervención del Estado, a partir de la conformación de políticas públicas en la materia, esto unido al apoyo o subvenciones a proyectos como los festivales de cine. Estas iniciativas deben tener un enfoque donde los Estados "puedan proteger legalmente y auspiciar económicamente programas de producción y distribución que ayuden a existir a los grupos y redes menos poderosos, más innovadores o representativos de minorías". (García Canclini, 2001, p. 10).

Gracias a la intervención del Estado, películas lejos del canon impuesto por Hollywood, tanto nacionales como las de mercados igualmente menores, logran ver públicamente la luz de la pantalla. Sin embargo, este tipo de apoyos

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

resultan mínimos frente a la exhibición predominante del cine comercial y ahondar en ello resulta fundamental para entender el por qué los festivales de cine surgen en este contexto. Tal como señala el investigador venezolano Carlos Guzmán Cárdenas (2006) “En las actuales condiciones de oligopolio, incluso un aumento en el número de salas de exhibición, sólo significa la ampliación del mercado para un idéntico y reducido número de películas”. (p. 72)

Es en este tipo de escenario donde los festivales de cine pueden convertirse enpromotores de ‘otras cinematografías’.

Así pues, se pretende que el Estado sea quien propicie la creación de política pública que permita un escenario de diversidad como contrapeso al producto cultural dominante, en este caso el cine comercial hollywoodense.Vista de ese modo, la política pública cultural debe ser más que una declaración de buenos deseos, deber ser un instrumento práctico de los Estados para hacer resistencia.

> (…) un contrapunto a los valores que rigen la lógica del mercado debe fortalecer la creación de empresas públicas en las diversas industrias culturales, que puedan así, ofrecer diversos productos y servicios que no son de interés para las empresas privadas por su baja rentabilidad financiera (por no hablar de sus restricciones ideológicas).[8](Alexandre Barbalho, 2011, 8).

Desde allí es donde es posible pensar en una ofertaaudiovisual alternativa. Como manifiesta López (2006) la innovación implica, “(…) la generación de un nuevo producto cultural que es distinto a los anteriores y por lo tanto conlleva a un aumento en la diversidad. Los procesos de creación cultural aportan nuevos productos al mercado y por lo tanto flujos económicos que expanden y dinamizan los mercados”. (p.1).Así, los festivales de cine pueden ocupar un lugar fundamental como vehículos que integren formas propias de acceso al mercado, que responden más a los intereses y necesidades de estas

[8]Traducción libre del original en portugués: “umcontrapontoaos valores que regem a lógica de mercado devem fortalecer a criação de empreendimentos públicos nas diversas indústriasculturais, que possam, assim,ofertar produtos e serviços diversos que nãointeressamàs empresas privadas por suabaixarentabilidadefinanceira (semfalarnasrestrições ideológicas)”.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

comunidades no dominantes.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

# CAPÍTULO 2.

# ¿POR QUÉ LA EXHIBICIÓN ES IMPORTANTE EN EL MODELO INDUSTRIAL DEL CINE?

Como se esbozó a final del capítulo anterior, en las industrias culturales se dan cita fuertes tensiones políticas y económicas. La industria cinematográfica no es ajena a estas dinámicas y en las siguientes líneas se profundizará en los mecanismos por los cuales se rige a nivel mundial, teniendo presente que el mayor exponente de este tipo de modelo es el cine de Hollywood.

Anteriormente se mencionó que el cine se comporta como una industria oligopolizada que tiene un accionar a escala global. Como acota Zallo (1988), el film es un "producto internacional e infinitamente exportable" (p. 101), con lo cual el margen de ganancias de una película exitosa puede llegar a cifras astronómicas a pesar también de contar con un presupuesto abultado, pues dentro de un mundo globalizado se tiene en cuenta todo el planeta como posible público. Para que esto sea posible es necesario implementar ciertas estrategias por parte de quienes están a cargo deuna producción cinematográfica.

De esta forma, resulta de especial importancia comprender cómo se configura la táctica de Hollywood en las pantallas de países extranjeros y qué tipo de mecanismos entran en funcionamiento para lograr dicha dominación. Este tipo de análisis atañe directamente a la cadena productiva del cine y al descomponerlo se llega inevitablemente a la etapa de exhibición, crucial para la comprensión particular de los festivales de cine, foco de la tesis. Por ejemplo, por qué se privilegian cierto tipo de géneros cinematográficos en la exhibición y otros son relegados o no tomado en cuenta. Si se reconocen ciertas dinámicas de la exhibición comercial será más claro comprender cómo se configura la exhibición alterna.

Los planteamientos de Janet Wasko (2006) marcan claramente el por qué es necesario comenzar desde dicho análisis:

> Más que celebrar los éxitos de Hollywood, la Economía Política está interesada en saber cómo las películas norteamericanas consiguen dominar el mercado cinematográfico internacional, qué mecanismos se utilizan para mantener este predominio, cómo el Gobierno de los Estados Unidos se involucra en dicha política, cómo la exportación de películas está relacionada con la comercialización de otros productos mediáticos, qué implicaciones tiene para las industrias nacionales de otros países, y qué consecuencias políticas y culturales se derivan de esta situación. (p. 102)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Lo primero que se debe establecer para abordar la perspectiva industrial del cine es que la película debe considerarse como el producto final- y por lo tanto comercializable- dentro de esta industria. Así pues la cadena productiva del sector cinematográfico va ligada necesariamente a la evolución del filme como producto físico. Siendo así, "El concepto de industria cinematográfica designa los momentos y actividades de producción de bienes y servicios en esta órbita audiovisual, en especial los de producción, distribución o comercialización y exhibición"[9] (Artículo 2, Ley de cine, 2003).

Nos centraremos especialmente en las dos últimas etapas del proceso: distribución y exhibición puesto que una depende directamente de la anterior. Sin embargo, el foco principal será la exhibición, cuyas particularidades se tratarán a fondo en el capítulo 3, dedicado a la industria cinematográfica colombiana.

## 2.1. Las ganancias por hacer una película

La exhibición es el último eslabón de la cadena productiva del cine y de ella dependen las ganancias o retorno a la inversión de la película, así que para los productores y realizadores no es un asunto menor, más si el contenido debe competir frente a millones de opciones para captar la atención de los posibles espectadores del filme.

Cabe señalar que dentro de la exhibición se establece el mecanismo de *ventanas*, el cual determina los canales, orden, tiempos y territorios en el cuales se comercializará la película. En la actualidad se puede hablar de las siguientes ventanas de exhibición: *theatrical*, Televisión, DVD y Blu-ray y; Video onDemand (VoD). De hecho no todas estas tienen vocación comercial pues su uso puede ser doméstico, privado o para usos educativos como los cineclubes. Esta distinción es de importancia para entender que no solo los fines comerciales orientan la actividad de exhibición ya que hay prácticas que no

[9]Para el propósito de esta investigación se ha usado la estructura implementada en Colombia para la cadena productiva cinematográfica. Esto sin desconocer que hay cierta autonomía en la forma de nombrar las etapas, dependiendo de la fuente consultada. En otros países se fusionan algunas de las fases o se les llama de forma diferente. Por ejemplo, en una cadena productiva se incluye preproducción o se divide solo en producción, distribución y proyección.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

pasan por ese enfoque lucrativo. Ese es el caso de nuestro objeto de estudio, ya que los festivales de cine manejan otro tipo de dinámicas, las cuales se detallarán en los siguientes capítulos.

*Theatrical* corresponde a la exhibición en salas de cine de las películas y ha sido usualmente la primera ventana, por lo cual es la más importante para cualquier distribuidor. El primer termómetro en este caso lo constituye el día de la proyección inicial.

Para José Manuel Saiz Álvarez (2004), "el estreno, como puente entre la distribución y la exhibición, constituye una excelente rampa de lanzamiento para las películas y es una referencia real del comportamiento del filme a corto y mediano plazo en su explotación comercial posterior" (p. 22). De lo que suceda allí con los comentarios del público y prensa especializada dependerá las posibilidades de que la cinta sea distribuida de manera más fácil.

Es así como el ingreso por taquilla se convierte en el primer indicador del éxito económico de una película. Según analizó Crusafon (1999) en su tesis doctoral, "la sala de cine es hoy el inicio de la vida de marketing de los productos cinematográficos, que después maximizarán sus beneficios en mercados secundarios" (p.146). Esto se traduce en que el resultado en taquilla afecta directamente la capacidad de negociación del distribuidor para ofrecer su producto en otros mercados fuera del doméstico, que en este caso es Estados Unidos.

Según Saiz (2004) podemos "definir al estreno como un punto multiflexión del que parten diversas trayectorias cinematográficas en función de las recaudaciones obtenidas y que son únicas para cada filme" (p.72). Tan particular e imprevisto es ese comportamiento que el grado de incertidumbre frente al éxito de una cinta se incrementa con la competencia; ya que en la exhibición, la oferta es mucho mayor frente a la limitada capacidad de captar el interés del espectador por un producto y no otro.

Por lo tanto, es en el *theatrical* donde se concentran los mayores esfuerzos para recibir ingresos sobre las cintas y así las semanas en cartelera son la que determinan el periodo de vida de ellas. "Entendemos por trayectoria

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

cinematográfica a la evolución de la recaudaciones conseguidas gracias a la pre-ventas en la distribución y las recaudaciones en salas durante la exhibición de un producto cinematográfico mientras dura su periodo de ciclo vital". (Saiz, 2004, p.71)

Visto lo anterior se entiende el porqué del rol crucial de las distribuidoras y su relación directa con la exhibición. En Estados Unidos la responsabilidad de una exitosa distribución y exhibición recae en las grandes compañías productoras conocidas como las *majors*. Son seis los grandes estudios que integran este grupo: Sony (Columbia Pictures), Walt Disney Pictures, Warner Bros. Pictures, Viacom,20th Century Fox yNBC Universal[10]. Este es el oligopolio con el cual se dominan los ingresos por las películas estrenadas a nivel global.

Para 2015 así operaba esta concentración: "The Walt Disney Company (19,3% de la cuota de mercado), 21st Century Fox (17,2%), NBC Universal Media (14,9%), Time Warner Inc (13%) y Viacom Inc. (10,6%). El gigante Sony tan sólo cuenta con una cuota de mercado del 4,4%, según datos del estudio de Ibisworld", (Olascoaga, 2015, p 53). Además,no hay que olvidar que muchas de estas compañías también cuentan con un área para cine independiente o alternativo, con lo cual prácticamente cubren todo el espectro de lo que se produce. En la Tabla1 se puede apreciar algunas de las compañías filiales que integran a las *majors,* cada una de ellas especializada en algún tipo de producción.

[10] Estas compañías funcionan como conglomerados mediáticos con integración vertical, por lo cual no es difícil encontrar su presencia como *majors* en otras industrias culturales como la prensa, la televisión y la industria discográfica.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

**Tabla 1.***Conformación de las majors estadounidenses*

| Grupo | Matriz | Estudio filial (major) | Algunas marcas filiales |
|---|---|---|---|
| Sony | Sony Pictures | Columbia Pictures | • ScreenGems,<br>• Sony PicturesClassics<br>• TriStarPictures<br>• Sony PicturesAnimation<br>• Destination Films<br>• Triumph Films<br>• Stage 6 Films<br>• Affirm Films |
| News Corporation[11] | Fox FilmedEntertainment | 20th Century Fox | • 20th Century Fox Animation<br>• Fox SearchlightPictures<br>• 20th Century Fox Home Entertainment<br>• Fox StarStudios<br>• Blue SkyStudios |
| The Walt Disney Company | Buena Vista MotionPicturesGroup | Walt Disney Pictures/ | • TouchstonePictures<br>• Pixar<br>• Miramax<br>• Lifetime<br>• Hollywood Pictures<br>• ImageMoversDigital<br>• Lucas Film<br>• MarvelStudios<br>• Disneynature |
| Time Warner | Warner Bros. Entertainment, New Line Cinema, HBO | Warner Bros. Pictures | • Home Box Office (HBO)<br>• Time Inc<br>• New Line Cinema<br>• Castle Rock Entertainment<br>• Turner Entertainment<br>• Warner Bros. Animation<br>• DC Entertainmen |
| Viacom | ParamountMotionPicturesGroup | ParamountPictures | • ParamountClassics,<br>• InsurgePictures<br>• Paramount Home Media Distribution<br>• ParamountFamousProductions<br>• NickelodeonMovies<br>• MTV Films<br>• ParamountVantage |
| Comcast | NBC Universal | Universal Studios | • Universal Studios Home Entertainment<br>• FocusFeatures<br>• WorkingTitle Films<br>• Universal Pictures,<br>• IlluminationEntertainment |

Fuente: Elaboración propia basada en los datos de los documentos *El mercado del cine en EEUU* y *Top 10 MovieProductionCompanies of All Time!*

Para este punto valdría preguntarse entonces por qué el modelo de negocio del cine en Hollywood debe interesarle a países y latitudes diferentes a su mercado primario. La respuesta justamente tiene que ver con los ingresos por taquilla y distribución y lo que en la actualidad esto representan para las*majors*a nivel mundial.

[11] Cabe mencionar que para comienzos de 2019 se formalizó la compra de Fox por parte Disney. La compra fue $71 mil millones de dólares e incluye todas las marcas de la casa matriz.

## 2.2. La importancia del mercado internacional

Las películas más comerciales del cine hollywoodense son para las *majors* la joya de la corona, por lo cual enfocan sus esfuerzos en su realización y promoción. No por nada son llamadas coloquialmente superproducciones, por el nivel de inversión requerido. Según cifras de Box Office Mojo (2017) la película de *Starwars: ThelastJedi*(RianJhonson, 2017)recaudó ese año 1.332 millones de dólares a nivel mundial, siendo la más taquillera. La siguiente de la lista fue *La bella y la bestia*(BillCondon, 2017) con 1.263 millones de dólares y teniendo un presupuesto de 160 millones de dólares. El tercer lugar no se quedó atrás pues *TheFate of theFurious*(F. Gary Gray, 2017) alcanzó una cifra de 1.236 millones, con un presupuesto de 250 millones.

Ante tal nivel de inversión no es sorprendente que lo grandes estudios busquen una explotación comercial de sus filmes lo más rentable posible y la mejor forma de maximizarla es acudiendo al mercado internacional.Por ejemplo en Colombia *TheFate of theFurious (Rapidos y furiosos 8)* fue las cinta más taquillera de 2017 “con $36.588 millones de pesos recaudados (USD 12.398.565). El top 20 de estrenos obtuvo el 53% de la asistencia total a salas y el 55% del total recaudado en taquilla. La totalidad de las películas del top 20 de estrenos son de nacionalidad estadounidense”. (Ministerio de Cultura, 2018, p.18). De hecho,la ganancia internacional de una cinta como las mencionadas en muchas ocasiones supera el recaudo del mercado doméstico. Para ello solo basta comparar las cifras de las 10 películas con mayor ingreso en el 2017 en los dos mercados.

**Tabla 2.** *Las 10 películas con mayor taquilla mundial en 2017*

| | Película | Estudio | Taquilla total | Taquilla USA | % | Taquilla Extranjero | % |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | **Star Wars: The Last Jedi** | Buena Vista | $1,332.5 | $620.2 | 46.5% | $712.4 | 53.5% |
| 2 | **Beauty and theBeast (2017)** | Buena Vista | $1,263.5 | $504.0 | 39.9% | $759.5 | 60.1% |
| 3 | **The Fate of the Furious** | Universal | $1,236.0 | $226.0 | 18.3% | $1,010.0 | 81.7% |
| 4 | **Despicable Me 3** | Universal | $1,034.8 | $264.6 | 25.6% | $770.2 | 74.4% |
| 5 | **Jumanji: Welcome to the Jungle** | Sony | $962.1 | $404.5 | 42.0% | $557.6 | 58.0% |
| 6 | **Spider-Man: Homecoming** | Sony | $880.2 | $334.2 | 38.0% | $546.0 | 62.0% |
| 7 | **Wolf Warrior 2** | H Collective | $870.3 | $2.7 | 0.3% | $867.6 | 99.7% |

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **8** | **Guardians of the Galaxy Vol. 2** | Buena Vista | $863.8 | $389.8 | 45.1% | $473.9 | 54.9% |
| **9** | **Thor: Ragnarok** | Buena Vista | $854.0 | $315.1 | 36.9% | $538.9 | 63.1% |
| **10** | **WonderWoman** | Warner Brothers | $821.8 | $412.6 | 50.2% | $409.3 | 49.8% |

Fuente: Box Office Mojo 2017

Como se puede observar en la Tabla 2, los ingresos mundiales se reparten entre las denominadas*majors* y sus divisiones (Buena Vista hace parte de Walt Disney Pictures). Más allá del claro oligopolio expuesto, este cuadro detalla cómo los porcentajes primordiales de ingreso por taquilla provienen del mercado intencional, llegando en la mayoría de los casos a ser al menos el 50% del total de las ganancias[12].

En una entrevista France Seghers, en su momento vicepresidente de la Sony, manifestaba qué tan importante resultan los mercados internacionales: "En todo el mundo, nuestros productos deben ser deseados, y ese deseo se prepara, es una profesión" (Martel, 2011, p.84). Esto significa que los estudios productores de Hollywood no dejan al azar la promoción de sus películas. Por ejemplo Walt Disney, "que a partir de una película establece una línea de producto que después se continúa a través de la televisión, el cable, las revistas, los parques temáticos, el merchandising, etc". (Wasko, 2006, p. 105)

Claro que estas estrategias son secundarias pues el primer paso para los estudios es lograr muy buenos acuerdos de distribución en países extranjeros bajo una estrategia comercial planetaria. Se crean así compañías filiales de las*majors* solo dedicadas a la distribución en aquellas regiones con lo cual se mantiene el control en cada territorio sobre el coste por distribuir. Otra opción es "crear *joint-ventures* con otras majors, normalmente en mercados subdesarrollados o en los que se necesita un grado muy alto de conocimiento local (por ejemplo: en Hungría, Polonia, Corea). Un ejemplo es la United International Pictures (UIP), creada por la Paramount, MHM/UA, y Universal". (Crusafón Baques, 1999, p.201). El jointventure es un tipo de acuerdo que permite que varias compañías se unan en su operación mediante la figura de

[12] Cifras obtenidas de la Box Office Mojo, base de datos que recopila las cifras de la industria cinematográfica a nivel mundial: https://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2017&p=.htm

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

la alianza comercial o consorcio, que solo los vincula para ese propósito comercial, sin comprometer toda la empresa.

Esta iniciativa de manejarse como bloque a la hora de negociar acuerdos de distribución es muy común para las *majors*. Esto les permite una penetración contundente en el mercado secundario y de forma casi que segura. Este es el caso de la venta de paquetes en bloque: "(…) si la película ha sido considerada de éxito se denominará 'locomotora' y, en caso contrario, 'vagón'. Como la locomotora tira de los vagones siempre es deseable una locomotora en los paquetes de venta para subir así los precios del paquete vendido" (Saiz, 2004, p. 51). De esta forma cuando en un país se busca exhibir una película como *JurassicWorld*(Colin Trevorrow,2015), solo se otorgan los derechos con el compromiso de la compra de otro grupo de películas.

Estas tácticas que favorecen el oligopolio no actúan de forma separada sino que hacen parte de una estratégica claramente diseñada para tal fin y que tiene su máximo poder de expresión en las labores de la Motion Picture Asociation (MPA o MPPA).

### 2.3. La MPA o por qué Estados Unidos domina la industria cinematográfica

Hasta ahora se han definido las características actuales de la industria del cine y las condiciones que favorecen un modelo de negocio global y oligopolizado que viene beneficiando principalmente a las *majors:*

> Diferentes informes alegan que los estudios estadounidenses más importantes controlan por lo menos la mitad, pero probablemente alrededor de tres cuartos del mercado de distribución de películas fuera de Estados Unidos y que toda la industria cinematográfica gana más de un 40 por ciento de sus ingresos de exportación de películas a mercados extranjeros. (Wasko, 2005)

Sin embargo, aún queda por aclarar los factores que siguen permitiendo dicho dominio y los cuales al final terminan afectan la exhibición comercial y por ende propician el surgimiento de iniciativas de exhibición alternativa como los festivales de cine. Es la Motion Picture Association (MPA) como organismo de presión de la industria cinematográfica estadounidense, que sin ser un

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

organismo estatal, ha protegido históricamente los intereses de las *majors*en el exterior.

> A escala internacional, este brazo político de los estudios también se apoya en el Congreso para favorecer la exportación de laspelículas de Hollywood y, con la ayuda del Departamento de Estadoy de las embajadas estadounidenses, presiona a los gobiernos paraque liberalicen los mercados, supriman las cuotas de pantalla y losaranceles, y suavicen la censura. (Martel, 2011, p.28)

Esto significa que los estudios, aun siendo competencia, deciden manejarse en el extranjero bajo la sombrilla de un solo grupo.En la MPA tienen asiento los representantes de todas las *majors (*Walt Disney Company, Sony PicturesEntertainment, Inc., Metro-Goldwyn-Mayer, Inc.; ParamountPicturesCorporation, Twentieth Century Fox Film Corp., Universal Studios, Inc. y Warner Bros). Cabeza visible de la MPA fue durante mucho tiempo Jack Valenti[13], cuyo rol tuvo su máximo esplendor en la lucha frontal contra la piratería.

"La MPA fomenta a los gobiernos internacionales a regirse por, e implementar por completo, tratados importantes como el Tratado de Aspectos Relacionados a los Derechos de Propiedad Intelectual (TRIPS, en inglés) y los tratados de la Organización de Propiedad Intelectual Mundial". (Wasko, 2005). Así, gracias al lobby de la MPA es como se ha logrado una política que favorece el libre mercado de los productos de Hollywood en el escenario internacional pero que internamente es cerrado frente al ingreso de producciones extranjeras en territorio americano. Esto ha dejado en desventaja a los demás países pues las condiciones para la comercialización de sus propias cinematografías están supeditadas a lo que imponen los tratados internacionales de Libre Comercio tales como NAFTA, ALCA, GATT, OMC, entre otros; donde la MPA ejerce como vocero de la industria cinematográfica estadounidense.

El factor político solo es uno de los elementos que, junto a dinámicas históricas, económicas y culturales, contribuyen al predominio de la exhibición de productos audiovisuales estadounidenses:

[13] Para conocer más sobre la figura de Jack Valenti y el funcionamiento de la MPA, consultar el capítulo *Jack Valenti o el lobby de Hollywood* del libro Cultura Mainstream (Martel, 2011).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> (…) la lengua (el inglés es la lengua más conocida en otros países); el gran tamaño y la estructura competitiva del mercado estadounidense (fomenta la creación de muchos productos destinados a los muchos gustos de la audiencia); la disponibilidad de una masa crítica de personal creativo competente (esto permite a los EEUU tener un flujo predecible de productos); y la disponibilidad de servicios financieros e industriales (que permite a los productores poseer los recursos materiales básicos para sostener la producción) (Turow, 1992, p.213, citado por Crusafou Baques, 1999,p. 167)

Así pues, como indica Wasko (2005), "(…) el supuesto encanto 'universal' de los productos de Hollywood, si en realidad existe, no es improvisado o accidental, a medida que el personal creativo de Hollywood continúe a ser impulsado para 'pensar de forma global'". De esto se desprende que en mercados menores, como el colombiano, la exhibición cinematográfica se convierte en un campo de lucha donde el mercado local debe enfrentarse en una competencia del tamaño David vs Goliath. Es allí donde conviene revisar en detalle cómo funciona la industria audiovisual colombiana frente a las presiones que el modelo de Hollywood ejerce en su mercado.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

# CAPÍTULO 3.

# INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA Y EXHIBICIÓN EN COLOMBIA

La forma como se organiza la exhibición comercial en Colombia, e incluso la historia de la industria cinematográfica nacional,proporcionan valiosa información de contexto sobre la situación actual del sector de la exhibición alternativa, lo cual es paso obligado antes de hablar de las dinámicas de los festivales de cine en Bogotá. No se puede llegar a analizar estos eventos sin antes realizar una inspección a dichos elementos.

En primer lugar, debemos remontarnos a la llegada del cine a Colombia. Se habla de 1897 como el año en el que llega el primer cinematógrafo al país y de ahí pasaría más de una década para que se formara el hábito de asistir a una proyección y claro, el pagar por ello, con la directa creación de compañías dedicadas a esta actividad. Según Martínez Pardo (1978), la primera empresa dedicada a ello fue la Compañía Cronofónica en 1907 y a partir de allí se conformarían otras:

> En 1909 entran la Empresa de Kinematógrafos y Luis Martínez (gerente del Variedades) a organizar la explotación del cine con regularidad. A estos se suman los Di Doménico, también en 1909, quienes iniciaron sus proyecciones con bastante continuidad para constituirse en compañía (SICLA) en 1913 (p. 20)

Justamente, son los hermanos Di Doménico trascendentales para el desarrollo de la cinematografía nacional, ya que además de los teatros, fueron los encargados de realizar la primera obra de ficción colombiana en 1915. Se trata de la reconstrucción de un hecho histórico del país, al cual se le llamó *El drama del 15 de octubre* (Francisco y Vicente di Domenico). Luego de este primer hito es apenas en 1922 cuando se realiza el primer largometraje llamado *María* (Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro), adaptación de un clásico de la literatura colombiana[14].

Este lento crecimiento frente a períodos de producción constante (y otros de desfinanciación a la industria) hicieron que no hubiera continuidad a lo largo del siglo XX en el desarrollo de una industria cinematográfica colombiana, como sí lo consiguieron México y Argentina, por mencionar algunos casos. El desarrollo

[14] Para mayor información sobre los inicios del cine en Colombia y las primeras producciones ver el Álbum del Sagrado Corazón del cine colombiana (Chaparro, 2016), el cual cuenta con fichas de las películas colombianas estrenadas desde 1915 hasta 2015.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

cinematográfico nunca ha estadoen las prioridades estatales y, aun así, el primer intento de política cultural en la materia terminó desencadenando una crisis dentro de la cinematografía nacional.

Por esta razón, retomamos la historia del cine colombiano en la década de los 70, cuando desde el Estado se generaron una serie de medidas cuyas consecuencias contribuyeron el estancamiento de la industria nacional hacia el fin del siglo XX. A este período se le llama ‘el sobreprecio’.

> En el primer intento de fomento industrial centralizado, que comienza con la Ley de Sobreprecio (1972) y la creación de Focine (1978), el Estado terminó asumiendo la financiación, distribución y exhibición de películas con pérdidas que se calculan en 1,757 millones de pesos o 3’066,081.42 dólares de hoy hasta la eventual parálisis de la institución 10 años después y su formal liquidación en 1993. (Castañeda, 2011, p. 147).

Este esfuerzo estatal aunque dejó varias obras cinematográficas no estuvo cohesionado pues fue objeto de corrupción y favoritismos políticos que llevaron a una crisis institucional, la cual se sintió en toda la década de 1990 donde el modelo neoliberal recortó la financiación estatal a la actividad cinematográfica, por lo cual se redujo la producción de películas colombianas.

Solo fue hasta la promulgación de la Ley General de Cultura en 1997, luego de una nueva constitución política en el año de 1991, cuando se empezó a armar un andamiaje institucional para las áreas culturales. Para esta época el estado colombiano había reorientado su enfoque. Con el aprendizaje de lo ocurrido con Focine se contempló una ley de cultura que en verdad favoreciera la industria audiovisual.

> Allí se planteó algo que traería resultados: en virtud de la importancia estratégica para la sociedad y su capacidad generadora de memoria colectiva propia e identidad nacional, el Estado estaba desde entonces en la obligación de atizar la conservación y divulgación de la cinematografía colombiana y su desarrollo, algo que debería hacer incluso por intermedio de varios ministerios. (Castellanos, 2014, p.38)

Es así como las directrices gubernamentales le abrieron paso a una política cultural específica en el sector cinematográfico: la ley 814 de 2003 o Ley de Cine, de la cual se desprendió el desarrollo reciente del cine nacional.La

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Figura1esboza a grandes rasgos cómo es la organización de leyes para el fomento del cine en país.

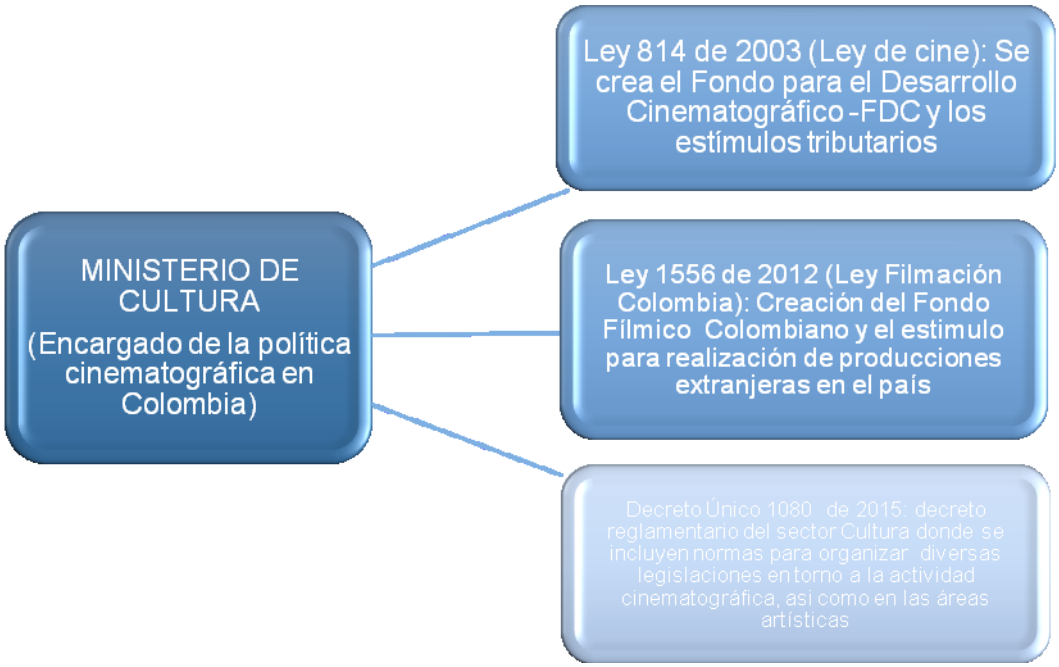



**Figura 1. Principales legislaciones del Ministerio de Cultura en materia de política Cinematográfica**
*Fuente:Normas del cine en Colombia, 2016. Ministerio de Cultura de Colombia.*

El mecanismo más robusto dentro de la política cinematográfica vigente es el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) y por eso merece una explicación más detallada. El FDC funciona como un fondo mixto constituido con recursos parafiscales que sirve para apoyar el desarrollo del cine colombiano. Los recursos que de allí provienen se destinan a la producción y distribución de películas nacionales, así como para la formación de realizadores y públicos, instalación de servicios técnicos, créditos, garantías financieras y conservación del patrimonio fílmico.

Al recurso parafiscal recaudado se le denomina Cuota para el desarrollo cinematográfico y debe “ser pagada por los exhibidores y distribuidores de películas extranjeras en salas de cine ubicadas en Colombia (largometrajes, cortometrajes de cualquier género); y por los productores de largometrajes

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

colombianos, cuando éstos se presenten también en una sala en el país". (Castellanos, 2006, p. 46).

La forma como se aplica la cuota varía según la procedencia de la cinta. "Para películas extranjeras la taquilla recaudada se divide en la forma acordada entre el exhibidor y el distribuidor, y cada uno de ellos debe aportar al FDC un 8,5% sobre sus respectivos ingresos netos, es decir, después de descontar los impuestos sobre la boleta (…) en el caso de los largometrajes colombianos, la taquilla recaudada también se divide en forma porcentual entre el exhibidor, el distribuidor y el productor; aquí el distribuidor y el exhibidor no pagan la Cuota" (p.48).

De esta manera se ha logrado involucrar al sector privado con el público, uniendo esfuerzos para el fomento de la industria cinematográfica colombiana. Todo esto fortalecido por las otras legislaciones enunciadas en la Figura 1.

### 3.1. Panorama regional

Si se comienza a hablar del estado de la producción cinematográfica en Colombia señalando que en 2017 se estrenaron 304 películas, se estaría dando erróneamente un parte de crecimiento en la actividad dentro del país. De hecho, según datos oficiales por recaudo de taquilla existió aumento del 232% comparado con los ingresos reportados en el año 2008, un aumento del 11% comparado con el año 2015 y un aumento del 42% comparado con el año 2014.( Mincultura, 2018, p. 11).

Aunque estas cifras sí sugieren un aumento, quedan incompletas si no se tiene la información de lo que está sucediendo en el contexto latinoamericano. Solo por poner un ejemplo, la película más vista en el 2017 en México tuvo 23.300.000 espectadores, mientras que en Colombia el estreno más taquillero

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

ese año convocó a 3.896.113 personas y para Brasil la cifra fue de 8.989.024[15].

Así pues, si se señala que en Colombia se presentaron 44 películas colombianas en 2017, 3 más que en el 2016, debe esto contrastarse también con lo que ha estado sucediendo en las cinematografías de los países de la región, esta comparación permitirá conocer en detalle el nivel de desarrollo real en el que se encuentra el país, más allá del registro numérico de un aumento en la producción y exhibición. Incluso en Colombia esta cifra debe ser vista en perspectiva pues en el mismo periodo, de 2016 a 2017, la asistencia a ver cine nacional presentó un decrecimiento del 23%. Esto plantea la paradoja de que se hacen más cintas pero se ven menos.

Para ilustrar mejor esta situación, en la Tabla 3 comparamos algunos datos de Colombia y de los países latinoamericanos en relación a asistencia, número de pantallas,número de estrenos y datos de recaudación en el 2017.

**Tabla 3.** *Cuadro general de la asistencia, pantallas estrenosy taquilla en 10 países de Latam*

| País | Pantallas | Estrenos | | Espectadores | | Taquilla (en USD) |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | Totales | Nacionales | Totales | Cine Nacional | |
| **Argentina** | 933 | 445 | 199 | 50.893.560 | 7.326.480 | 270.183.834 |
| **Bolivia** | 109 | 318 | 16 | 6.575.916 | 80.580 | 36.721.716 |
| **Brasil** | 3.168 | 457 | 143 | 184.307.848 | 30.410.522 | 675.046.267 |
| **Chile** | 388 | 216 | 17 | 27.702.903 | 1.738.335 | 133.692.329 |
| **Colombia** | 1.008 | 312 | 41 | 61.437.298 | 4.786.999 | 173.998.170 |
| **Ecuador** | 302 | 258 | 10 | 14.549.109 | 130.808 | 67.510.254 |
| **México** | 6.225 | 407 | 90 | 321.243.000 | 30.511.572 | 792.228.000 |
| **Perú** | 613 | 320 | 26 | 51.113.035 | 5.702.078 | 163.831.630 |
| **Uruguay** | 115 | 234 | 12 | 3.326.668 | 46.902 | 18.047.511 |
| **Venezuela** | 471 | 267 | 26 | 18.958.701 | 429.773 | - |

Fuente: Datos obtenidos del documento Panorama Audiovisual Iberoamericano 2017 EGEDA.

[15] Datos consignados en los anuarios estadísticos de los respectivos países.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Si analizamos el cuadro por espectadores vemos que Colombia está muy lejos en términos de cifras de los grandes de la región como México y Brasil, lo cual permite entender mejor la diferencia que nos separa ya que estos dos superan los 100 millones de espectadores al año. Caso diferente sucede con los demás países pues es mucho más cercana la cifra de espectadores. En estos países las diferencias se explican por otros factores, como Argentina cuya población es ligeramente menor pero nos cuadruplica en números de estrenos nacionales y cuenta con 70 pantallas menos.

Un rasgo común es la diferencia notable en todos los países de la cantidad de espectadores para las películas nacionales frente a los títulos extranjeros. En ninguno de los países este porcentaje llega a ser el 10 por ciento de los espectadores totales.

En general, Colombia cuenta con buena oferta de pantallas, puesto que frente a las 1008 que posee, en países como Chile (388) o Perú (613) la cifra es mucho menor. Esto sugiere un espacio ideal para la exhibición en Colombia soportado en una oferta de pantallas acorde al nivel de producción. Sin embargo, esto no nos dice sobre el tipo de oferta a la cual están asistiendo los colombianos y cómo es la relación producción-exhibición a nivel interno y regional. Por eso se hace necesario ver detalles del comportamiento de los estrenos de los países latinoamericanos con mayor desarrollo de su industria cinematográfica. En la Tabla 4 comparamos el estado de estrenos en Colombia, Argentina, Chile, México y Brasil durante el 2016:

**Tabla 4.** *Comparativo de estrenos y taquilla en Colombia, Argentina, México, Chile y Brasil en 2017*[16]

| | **Colombia** | **Argentina** | **México** | **Chile** | **Brasil** |
|---|---|---|---|---|---|
| **Películas nacionales** | 41 | 199 | 90 | 17 | 143 |
| **Total películas** | 312 | 445 | 407 | 216 | 457 |

[16]Datos obtenidos del documento Panorama Audiovisual Iberoamericano 2017 EGEDA

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Película Nacional con mayor taquilla** | El coco (1.154.011 espectadores) | Me casé con un boludo (1.969.192 espectadores) | ¿Qué culpa tiene el niño (5.893.885 espectadores) | Sin filtro (1.290.926 espectadores) | Moisés y los diez mandamientos: la película (11.173.146 espectadores) |
| **Película extranjera con mayor taquilla** | Buscando a Dory (2.780.568 espectadores) | Buscando a Dory (2.925.762 espectadores) | Capitán América: Civil War (14.523.084 espectadores) | Ice Age: El gran cataclismo (1.526.764 espectadores) | Capitán América: Civil War (9.443.715 espectadores) |

Si comparamos el nivel de estrenos totales, vemos que relativamente en Colombia hay una distribución menor con los demás países que lideran la región. Hay un acceso a un considerable número de cintas pero aunque tenemos más pantallas que varios de esos países eso no se traduce en diversidad de cintas. Cuando observamos el nivel de producción local, estamos aún lejos de lo que se produce en países como México y la diferencia con Argentina (más de cuatro veces) es muestra del rezago en el desarrollo de nuestra industria cinematográfica.

Claro que esta vista general, además de las diferencias, también permite ver algunos comportamientos similares. En todos los países el nivel de producción local es mínimo comparado con lo que llega del extranjero y así mismo esto se ve en el número de espectadores. Solo en el caso brasileño la ecuación se invierte pues la taquilla de*Moisés yLos diez mandamientos: la película (*Alexandre Avancini, 2016), no es la norma sino la excepción. Acá si una cinta local fue la más vista del año.

Como resultado de comparar los datos de la tabla 4, vemos que la taquilla mayoritariamente la lideran títulos extranjeros y con amplias diferencias frente al mercado local. En la mayoría países revisados, salvo Chile y Brasil, la distancia entre los espectadores de la mayor película nacional y la mayor extranjera no es comparable y en el mejor de los casos el mayor logro es alcanzar la barrera del millón de espectadores. En Colombia solo una película alcanza esa cifra y más que por mérito propio, lo hace por una serie de

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

factores que hacen que cada año la cinta que lanza su director tenga ese mismo comportamiento.[17]

En Colombia valdría la pena preguntarse cuál ese tipo de relación entre la oferta, la producción y el acceso a la exhibición cinematográfica. Volviendo a las cifras iniciales: en el país en 2016 se estrenaron 41 películas colombianas y en 2017 fueron 44, síntomas de que hay un crecimiento de la industria pero, ¿Y cuántas de estas películas nacionales alcanzaron la barrera del millón o incluso los 100 mil espectadores?, ¿cuáles son las cifras de la películas independientes, europeas, latinoamericanas?, ¿se ven documentales, animaciones o cortometrajes?

Es en este tipo de análisis dónde es posible encontrar mejores elementos sobre el estado de la exhibición en Colombia y la circulación de contenidos alternativos. Esto en últimas permitirá identificar el lugar que ocupan los festivales dentro del circuito de exhibidores de cine, tal como se profundizará en el siguiente capítulo.

### 3.2. Ver cine en Colombia

Como ya se ha expuesto, es el cine comercial es el que lidera la taquilla en Colombia y sobre él no estará nuestro foco. Nos interesa lo que sucede con ese otro cine que puede definirse como el que se realiza, "(...) bajo condiciones de producción diferentes a las de la gran industria estadounidense, y que por tanto puede tener diferencias con relación a los parámetros estéticos, narrativos e ideológicos del cine industrial". (Zuluaga., Krieger, Díaz, y Jara, 2004, p.15).

En esta gran sombrilla caben términos como cine alterno, cine independiente, tercer cine, cine de arte y ensayo, cine de autor o cine arte sin que todos ellos signifiquen lo mismo. Y así mismo debe considerarse al cine producido en

[17] El director y productor colombiano Dago García estrena desde 1999 una película cada 25 de diciembre. Enmarcada siempre en el género comedia y con una fuerte campaña publicitaria, ha logrado una audiencia constante y en aumento a través de los años.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

países no dominantes como los de Latinoamérica como integrantes de ese aquel ‘otro cine’. Esa es la diferencia que suscita que en primera instancia se contemple la separación entre cine comercial y alternativo, separación tal que conduce a una distribución comercial e independiente y por último a una exhibición tradicional yuna alterna.

Esa división dentro de la oferta de contenidos da cuenta de que no solo es importante lo que se exhibe sino qué tanto se ve. Es por eso que resultan sorprendentes datos como que en el 2017 el número de espectadores de cine llegó a 62.963.454, generando una taquilla de 545.956 millones (USD 184.987.084), un incremento del 2% en espectadores y del 3% de la taquilla Pero de estas cifras, el cine colombiano obtuvo apenas el 5,9% de asistencia y una reducción del 23% de asistentes frente al año anterior. Así, las cintas nacionales solo recaudaron $26.940 millones de pesos, 20 veces menos que la taquilla extranjera.

Son cifras que evidencian un problema cuando no de interés, si de acceso a ese tipo de contenidos. No por nada la película *Colombia Magia Salvaje*( MikeSlee, 2015) es hasta ahora la cinta hecha en Colombia más taquillera en la historia del país con 2.370.239 boletas vendidas. Este documental contó con apoyo de la empresa privada y beneplácito del público, que gracias a una agresiva campaña publicitaria acudió a los cines.

Erróneamente a como se promocionó, este film no es colombiano pues a pesar de ser filmado en el país, el equipo técnico en su mayoría fue extranjero, incluido el director. Este caso muestra a la perfección como una cinta de un género difícil como el documental, si cuenta con los apoyos suficientes, puede tener la preferencia de los espectadores.

Escenarios como los anteriores hacen necesario revisar cómo está organizado el sistema de distribución y exhibición en Colombia pues son ellos lo que posibilitan en última instancia el que una película se vea. Para esto resulta útil realizar la siguiente distinción:

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

2. Exhibidor. Quien tiene a su cargo la explotación de una sala de cine o sala de exhibición, como propietario, arrendatario, concesionario o bajo cualquier otra forma que le confiera tal derecho.
3. Distribuidor. Quien se dedica a la comercialización de derechos de exhibición de obras cinematográficas en cualquier medio o soporte (Articulo 3, Ley de cine, 2003)

### *3.2.1 Del distribuidor al espectador: una carrera de obstáculos*

La mejor forma de llegar al tema de la exhibición alternativa, de la cual hacen parte los festivales de cine es comenzar con el plano general del sector de la exhibición en Colombia. Según cifras del Ministerio de Cultura de Colombia (2018), en el 2014 en el país existían del año 2017 existían 219 complejos cinematográficos, 1.082 salas y 193.982 sillas en salas de cine. De estas salas la mayor concentración se da en Bogotá con el 27.4% del total del país, tal como se muestra en la Figura 2.

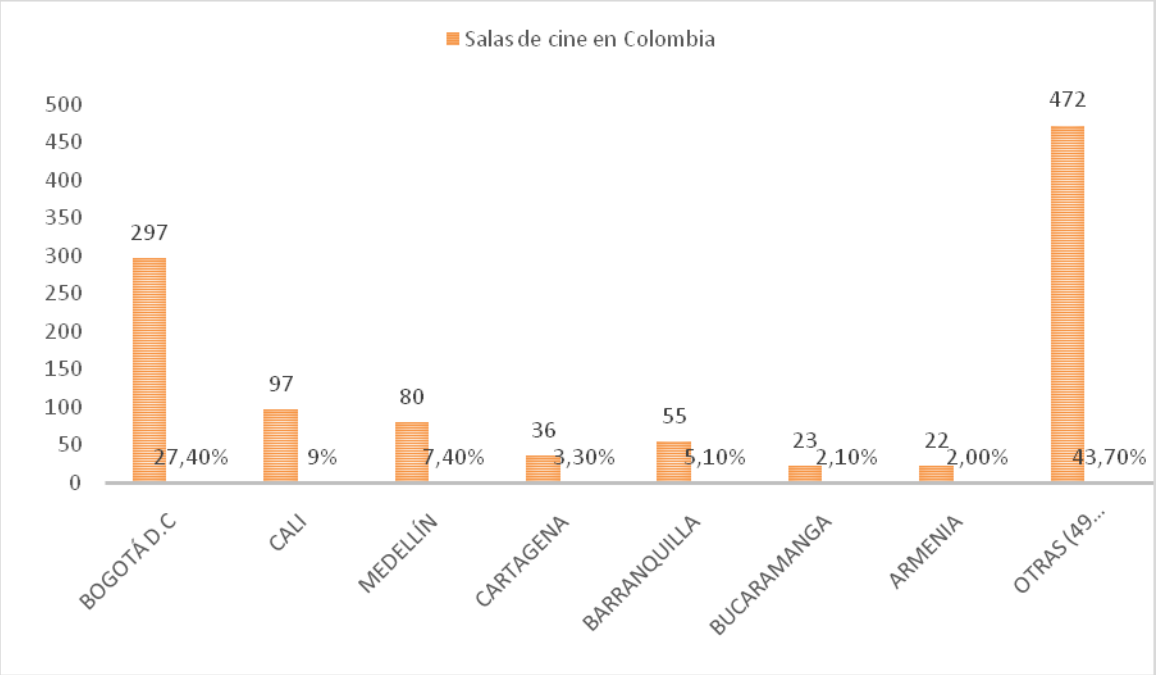



**Figura1 . Número de salas por ciudades principales de Colombia 2017.**

*Fuente: Anuario estadístico de cine colombiano 2017. Ministerio de Cultura de Colombia*

Sin embargo, para ese año se contaba con 42 empresas diferentes dedicadas a la exhibición, lo que da cuenta a primer vistazo de una amplia representación, aunque un análisis detallado revela datos más prometedores. Por ejemplo,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

antes de la exhibición, el camino de las películas comienza por el distribuidor y él es quien nutre al exhibidor.

De esta forma, en el sector de la distribución se pueden encontrar ciertas dinámicas que ya marcan el camino que se seguirá en la exhibición:

> En Colombia, el distribuidor asegura el estreno de la película (pago de derechos, tiraje o adquisición de las copias, campaña de publicidad, trabajo con el jefe de prensa, afiches, spots de TV, etc.) y se encarga de encontrar las salas que le permitirán tener la mejor carrera de explotación posible. Así, la relación entre exhibidor y distribuidor resulta clave, ya que de ella depende la armonía y la fluidez para llevar a cabo, para las dos partes, una buena programación. (Ministerio de Cultura de Colombia, 2004, p, 24)

Esta simbiosis es la que explica fenómenos como el de la empresa colombiana Cine Colombia, la cual es distribuidora y exhibidora. Hecho que no es menor ya que, como veremos, es la empresa que domina el mercado. Teniendo esto en cuenta, revisemos cómo es se organiza la distribución en el país:

- Cine Colombia representa a la 20th Century Fox, a algunos sellos independientes y a películas colombianas
- Warner Bros. también era representada por Cine Colombia pero ya lo hace por cuenta propia
- UIP (United International Pictures) representa Sony / Columbia, Universal y Paramount.
- Cinecolor Films representa a Walt Disney Studios.
- UIP y Cinecolor Films son también distribuidores de sellos independientes y películas colombianas.
- Diamond Films, Procinal, Cineplex, Babilla Films, Royal Films y V.O. Cine distribuyen cine independiente y ocasionalmente distribuyen cine nacional[18].

Para el año 2014 el 96.3% de los espectadores y el 96.8% de la taquilla de cine en Colombia, correspondía a películas distribuidas por las cuatro primeras

[18] Datos provenientes del anuario estadístico de cine colombiano 2014 ( Mincultura,2014)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

empresas de listado, siendo Cine Colombia la que se llevaba 51.9% de los asistentes y el 51.2% de los ingresos por taquilla[19].

En 2017 las cifras arrojaron que las cinco grandes distribuidoras tenían el 23% del total de los estrenos, pero llevaron el 80% de los espectadores a salas de cine. Del mismo modo ellos exhiben en 327 pantallas colombianas en promedio y sus títulos permanecen 46 días en promedio en pantalla. (Mincultura, 2019, p. 13). Esto se traduce en una predominancia de la distribución comercial frente al contenido independiente o alternativo.

Es una tendencia que se mantiene con los años. Por ejemplo para 2013 se observaban dos tipos de mayorías: la de Cine Colombia como distribuidor y la del contenido estadounidense. Aun así, Cine Colombia era el que más películas latinoamericanas o de otras cinematografías decidía distribuir. De las 105 que distribuyó ese año, 11 eran de América Latina y 16 de Europa, cifra en todo caso muy distante de las de origen hollywoodense.

En el 2014 la tendencia continuó de forma similar pues solo 8 empresas distribuyeron cine colombiano: Cine Colombia con 14 obras nacionales, Cinecolor Films 8, UIP 1, Cineplex 5, Babilla 1, Royal Films 3, Procinal 3 y OTH 3. (Ministerio de Cultura de Colombia, 2015).Así para 2017 los catálogos de Babilla y Cineplex conjuntamente abarcaron el 24% de los estrenos del año pero sus películas lograron menos del 2% de los espectadores totales. En general cualquiera de todos estos distribuidores, que también le apuestan al contenido alternativo, tiene una cinta exhibida durante un promedio de 46 días y alcanzan 30 pantallas (menos del 3% del total de salas del país), en promedio. (Mincultura, 2019, p. 17)

Un escenario tan reducido para los productores de cine no comercial hace que el primer paso sea el de convencer al distribuidor dominante para que se interese por una película. Caso igual sucede con los realizadores de las películas colombianas, “los productores negocian directamente con los

[19] Cifras provenientes del anuario estadístico de cine colombiano 2014 ( Mincultura,2014)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

exhibidores o con empresas que cumplen la doble función de distribuidor y exhibidor como Cine Colombia, generando que estos agentes tengan la última palabra al aprobar –o no– la proyección de las películas nacionales en sus salas". (Castañeda, 2011, p.158).

No resultan menores estos trámites puesto que en promedio una película colombiana cuesta 700.000 dólares y lo ideal es recuperar dicha inversión. Es allí donde,

> (...) Cine Colombia ejerce un alto poder de negociación frente a los productores para quienes firmar un contrato con esta empresa significa tener acceso a más pantallas. Esto es clave en el negocio si se considera que el *theatrical*o salas de cine es la ventana de exhibición que en la mayoría de los casos –si no en su totalidad– permite la recuperación de la inversión. (Castañeda, 2011, p.160).

Ya desde este paso el destino de la cinta parece premeditado pues si no es de interés de la distribuidora (también exhibidora), las oportunidades de buenas pantallas serán mucho menos, con lo cual los ingresos y la posibilidad de que el público vea la cinta serán menores. Así una cinta lanzada en Bogotá (donde se concentran la mayor cantidad de salas) y que ha sido distribuida y exhibida por Cine Colombia entra con una ventaja sobre una cinta estrenada sólo en regiones y que no cuente con su apoyo.

> Variables como el precio de la boleta, la inversión en promoción y mercadeo de cada película, el número de salas en las que se exhibe, la elección de la fecha de estreno, el número de copias, la capacidad de negociación del distribuidor, el género, etc. impactan la asistencia del público a las salas de cine. (Proimágenes, 2015)

Así, muchos de los aspectos antes mencionados se definen en el momento en que se hace el acuerdo con el distribuidor y el exhibidor, incluso son implementados de forma unilateral, como los horarios de exhibición, con lo cual poco o nada puede hacer el productor para interferir en el curso que tendrá su obra. Esto hace parte de las concesiones o acuerdos que se deben lograr para conseguir que la película se pueda exhibir.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Según indica Castellanos, “en forma habitual se negocia la totalidad de la taquilla en un 60% para el exhibidor y o el distribuidor, quienes incurren en costos de intermediación, promoción, servicios y distribución, y un 40% para el productor” (2006, p.17).Este porcentaje se diluye luego en perjuicio del productor ya las diferencias entre taquilla y costos de realización hacen que sea casi imposible dejarle algún tipo de ganancia. Todo esto en función también de la cantidad de pantallas y tiempo de exposición que los exhibidores le brinden a la película.

### *3.2.2. Exhibir para que te vean*

Como regla en la industria cinematográfica, el primer fin de semana de una película es el que marca el rumbo que ella tendrá en las salas. Colombia no es la excepción y conseguir una segunda semana en un buen número de salas es otro de los retos a superar de las películas, teniendo en cuenta que cada semana ingresan títulos a la cartelera. En este sistema, que operaría a libre albedrío del exhibidor, cobra especialmente vigencia la cantidad de copias de la cinta, costo que debe asumirlo el productor y que va incidiendo en el margen de ganancias. Caso similar ocurre con el VPF (Virtual PrintFee), un impuesto sobre la copia digital, que deben pagar los productores de las películas a los exhibidores. Es un cargo que cobran los estudios a los exhibidores para digitalizar sus salas, pero que estos últimos decidieron trasladar a los productores y realizadores. En Colombia el cobro a productores es cerca del 50% del VPF, un valor que no afecta tanto a las *majors* pero sí al resto de cine.

Pensemos en este ejemplo de una película pequeña, la cinta colombiana *Tierra en la lengua*(Rubén Mendoza, 2014),

> Aunque la película logró 7,007 espectadores en total y un recaudo bruto de $50’584.450 de pesos en sus dos semanas de exhibición, de los cuales se supone que bajo condiciones normales le quedaría un 40% de las boletas vendidas (aproximadamente $20’233.780 de pesos) para repartir con el distribuidor (un 10% del total), con el sobreprecio del abusivo VPF, que suma $8.450 dólares ($15’632.500 de pesos al 1.850 por dólar), al productor de la película (que además le ha tocado cubrir los costos de trailers, copias en DCP, fotos, mercadeo, publicidad, premier de lanzamiento, etc., etc.) , le

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> queda un saldo en rojo A DEBER a los exhibidores de la película por la suma de $457.265!. (Luzardo, 2015)

Así pues, se sigue recortando el margen de ganancias pues ni siquiera los subsidios, en el caso de las cintas colombianas, logran copar este gasto. La ley contempla que a través del Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC)[20], se entreguen estímulos automáticos para la promoción de las películas colombianas. Este monto puede ser de hasta de 70 millones de pesos colombianos, cifra insuficiente pues el VPF termina siendo el que recibe recursos que podrían usarse para la promoción misma de la película. Tal como lo muestra la Figura 3, en el caso de las cintas colombianas se está destinando en promedio el 24 % de los recursos de promoción para el VPF, dejando relegados otros aspectos que ayudarían a que la película se viera más:

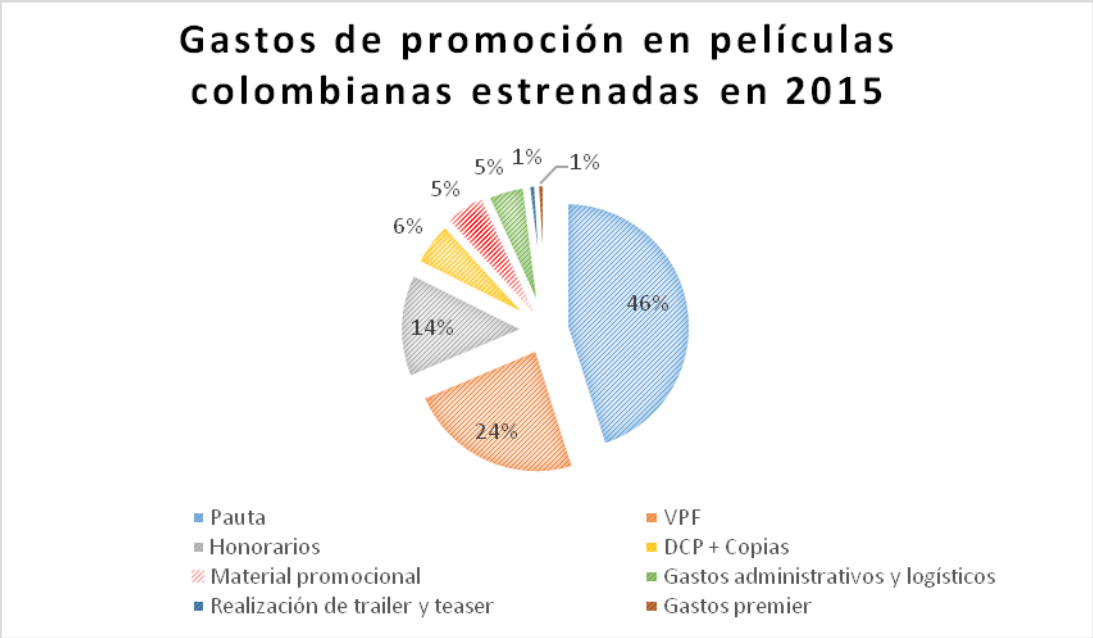



**Figura 3. Gastos de promoción de películas colombianas estrenadas en 2015**.
*Nota: Tomado del informe especial - Gastos de promoción de películas colombianas. Proimágenes, 2015)*

Tal como queda planteado este sistema, es mínimo el margen de maniobra de los pequeños productores, las películas no comerciales, el cine independiente y el cine colombiano, pues "en últimas la decisión de proyectar y reproducir el

[20] El FDC es un fondo mixto constituido con recursos parafiscales que sirve para apoyar el del desarrollo del cine colombiano.

capital cultural es dejada en manos de agentes privados con intereses económicos en juego" (Castañeda, 2011, p. 161).

### 3.3 Organización del sector de exhibición en Colombia

Bajo las anteriores condiciones, el productor llega con su película debajo del brazo ante un exhibidor y se encuentra con 42 opciones diferentes. Esto no significa 42 opciones iguales pues el número de salas y pantallas no es igual en términos de cobertura o presencia en algunas regiones. Como se ve en la tabla 5 el grueso de las salas para 2017 lo concentraban los primeros cinco lugares de la lista de exhibidores, los cuales pertenecen a empresas privadas. Otro tipo de exhibidores como universidades o centros culturales, con apenas uno o dos teatros, no logran ser en esa medida una competencia equitativa.

**Tabla 5.** *Listado de exhibidores y salas en Colombia*

| | **Exhibidor** | **Salas** | **% Part Salas** | **Sillas** | **% Part Sillas** |
|---|---|---|---|---|---|
| **1** | Cine Colombia S.A. | 307 | 28.4% | 59,254 | **30.5%** |
| **2** | Royal Films | 251 | 23.2% | 4,1719 | **21.5%** |
| **3** | Cinemark Colombia S.A.S. | 193 | 17.8% | 38,762 | **20.0%** |
| **4** | Procinal | 148 | 13.7% | 23,124 | **11.9%** |
| **5** | Operadora Colombiana De Cines S.A. (Cinepolis) | 54 | 5.0% | 8,961 | **4.6%** |
| **6** | Inversiones Rofi S.A.S | 41 | 3.8% | 7,302 | **3.8%** |
| **7** | Cinelandia Múltiplex S.A.S | 14 | 1.3% | 2,326 | **1.2%** |
| **8** | V.O. Cines Y Cía S En C | 9 | 0.8% | 953 | **0.5%** |
| **9** | Babilla Cine S.A. | 5 | 0.5% | 333 | **0.2%** |
| **10** | Cinemanía S.A. | 4 | 0.4% | 320 | **0.2%** |
| **11** | Cinemas Ot S.A.S | 4 | 0.4% | 1,063 | **0.5%** |
| **12** | Cines Unidos S.A.S - Cines3 | 4 | 0.4% | 590 | **0.3%** |
| **13** | La Galería Y Cia S.A. | 4 | 0.4% | 600 | **0.3%** |
| **14** | Campos Saab S.A.S | 3 | 0.3% | 368 | **0.2%** |
| **15** | Inversiones C.G.S. S.A. | 3 | 0.3% | 518 | **0.3%** |
| **16** | Javier Hernán Vera Cadena | 3 | 0.3% | 622 | **0.3%** |
| **17** | Redespiral S.A.S | 3 | 0.3% | 60 | **0.0%** |
| **18** | Asociación Club Cine Tonalá La Merced | 2 | 0.2% | 100 | **0.1%** |
| **19** | Centro Colombo Americano De Medellín | 2 | 0.2% | 306 | **0.2%** |
| **20** | Comercializadora Improser S.A.S | 2 | 0.2% | 286 | **0.1%** |

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **21** | Corporación Maloka De Ciencia, Tecnología E Innovación | 2 | 0.2% | 490 | **0.3%** |
| **22** | Fundación Cinemateca Del Caribe | 2 | 0.2% | 176 | **0.1%** |
| **23** | John Camilo Orozco Dávila | 2 | 0.2% | 136 | **0.1%** |
| **24** | Sandra Patricia Vergara Garcia | 2 | 0.2% | 222 | **0.1%** |
| **25** | Adriana Lucía Salazar | 1 | 0.1% | 500 | **0.3%** |
| **26** | Asociación Para La Promoción De Las Artes - Proartes | 1 | 0.1% | 72 | **0.0%** |
| **27** | Atlantic Films Ltda. | 1 | 0.1% | 400 | **0.2%** |
| **28** | Caja De Compensación Familiar De Risaralda | 1 | 0.1% | 285 | **0.1%** |
| **29** | Cámara De Comercio De Ocaña | 1 | 0.1% | 376 | **0.2%** |
| **30** | Camara De Comercio De Pereira | 1 | 0.1% | 300 | **0.2%** |
| **31** | Carlos Góngora Botero | 1 | 0.1% | 460 | **0.2%** |
| **32** | Casbel Cinematográficas Ltda | 1 | 0.1% | 700 | **0.4%** |
| **33** | Cine Éxito Ltda | 1 | 0.1% | 450 | **0.2%** |
| **34** | Corporación Museo De Arte Moderno De Medellín | 1 | 0.1% | 256 | **0.1%** |
| **35** | Corporación Museo La Tertulia | 1 | 0.1% | 300 | **0.2%** |
| **36** | Fundación Diego María Producciones | 1 | 0.1% | 35 | **0.0%** |
| **37** | Fundación Museo De Arte De Pereira | 1 | 0.1% | 300 | **0.2%** |
| **38** | Hotel Tiuna S.A.S | 1 | 0.1% | 120 | **0.1%** |
| **39** | Importaciones Milenio 2000 Ltda | 1 | 0.1% | 460 | **0.2%** |
| **40** | Instituto Distrital De Las Artes - Idartes | 1 | 0.1% | 170 | **0.1%** |
| **41** | Instituto Municipal De Cultura Y Turismo | 1 | 0.1% | 107 | **0.1%** |
| **42** | John Uribe Sullivan | 1 | 0.1% | 100 | **0.1%** |
| **Total** | | 1082 | 100.0% | 193,982 | 100.0% |

Fuente: Anuario Estadístico de Cine Colombiano 2017, Ministerio de Cultura, 2018.

Las cifras del 2017 no hacen sino corroborar el dominio de Cine Colombia en el sector de la exhibición con un 28.4%de las salas. Seguido de ella, el mercado lo controlan cuatro grandes cadenas que en su orden son Royal Films, Cinemark, Procinal y Cinépolis. Son estas cinco compañías las que se repartieron en ese año el 88.1% de los espectadores[21]. Tal como se visualiza en la tabla 6, es Cine Colombia quien lidera la participación en el mercado con el 39.7% de los espectadores y el 45.1% de la taquilla.

[21] Cifras del Anuario Estadístico de Cine Colombiano 2017

**Tabla 6.** *Participación de los exhibidores colombianos*

| Exhibidor | % Espectadores 2017 | % Taquilla 2017 |
|---|---|---|
| **Cine Colombia** | 39.7% | 45.1% |
| **Cinemark** | 19.2% | 15.5% |
| **Royal Films** | 17.1% | 17.2% |
| **Procinal Bogotá** | 12.1% | 10.7% |
| **Cinépolis** | 4.3% | 5.4% |
| **Otros (33 Exhibidores)** | 7.6% | 6.1% |

Fuente: Anuario Estadístico de Cine Colombiano 2017, Ministerio de Cultura, 2018.

Cabe señalar que tanto productores, distribuidores y exhibidores, como otros actores de la industria cinematográfica deben realizar un registro en el Sistema de Información y Registro Cinematográfico, SIREC, lo cual los habilita para su actividad. En el caso de los exhibidores el registro del SIREC direcciona los requerimientos para el funcionamiento de la sala, que luego permitirán un registro de habilitación ante el Ministerio de Cultura.

Es así como el Estado, "(...) considera como sala de cine o sala de exhibición cinematográfica, todo local abierto al público, dotado de una pantalla de proyección que mediante el pago de un precio o cualquier otra modalidad de negociación, confiere el derecho de ingreso a la proyección de películas en cualquier soporte". (Ministerio de Cultura, 2016, p. 17).

### *3.3.1 Los grandes exhibidores*

Para este punto, se podría hablar de un circuito de cine comercial de exhibición conformado por las grandes compañías antes nombradas. Tanto Royal Films como Cine Colombia y Procinal son de origen nacional y capital privado. Por su parte, Cinemark y Cinépolis son multinacionales, la primera de origen estadounidense y la segunda de México. A continuación una breve reseña sobre ellas:

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

- Cine Colombia fue fundada el 7 de junio de 1927 en la ciudad de Medellín, por Alejandro Ángel Londoño y otros diez empresarios colombianos. Es la mayor empresa de este sector y la más antigua. Pionera de muchos de los avances en el país en cuanto a infraestructura e implementación de tecnología. Fue la primera cadena en inaugurar un múltiplex (1993) en el Centro Comercial Andino de Bogotá. De capitales mayoritariamente colombianos, en el 2010 es comprada por el Grupo Santo Domingo, propiedad de Julio Mario Santo Domingo, reconocido grupo industrial colombiano que es miembro de empresas en varios rubros, incluido el de información y entretenimiento[22].
- Cinemark es una empresa multinacional fundada en 1984 por Lee Roy Mitchell y Paul Broadhead. "La empresa ha logrado posicionarse en diez ciudades, y se ha caracterizado por sus confortables y elegantes teatros. Además, ofrece a precios asequibles para todo el público, gracias a las promociones que implementa mensualmente" (Calvachi Prieto, Natalia; *et.at,* 2011, p. 15). Cuenta también con mecanismo de fidelización de clientes como la tarjeta de socios y se preocupa por ofrecer servicios de lujo en sus salas.
- ProcinalLtda fue fundada en 1946 en la ciudad de Medellín por Camilo Correa, en compañía de Charles Riou. Su presencia es mucho menor que la de sus mayores competidores (apenas 13 teatros en Bogotá) y su estrategia está vinculada a ofrecer precios más bajos.
- Royal Films inició labores en octubre de 1974. Su primer teatro fue en la ciudad de Barranquilla y se describieron como una sociedad familiar[23]. Es el segundo exhibidor con mayor número de salas, la mayoría de ellas en las ciudades intermedias del país. Solo hasta hace dos años hizo incursión en Bogotá.
- Cinépolis es la empresa más nueva en el mercado de los grandes exhibidores en el país. Llegó a Colombia en el 2008 pero en latinoamérica tiene más de 60 años de trayectoria, convirtiéndose así en la cadena más grande el continente y la cuarta a nivel mundial[24]. En la

[22] Con información de www.cinecolombia.com [Recuperado el 11 de agosto de 2016]
[23] Con información de http://www.royal-films.com/ [Recuperado el 11 de agosto de 2016]
[24] Con información de https://intranet.cinepolis.com/ [Recuperado el 11 de agosto de 2016]

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> actualidad cuenta con presencia en apenas 5 ciudades pero se encuentra en fase de expansión. “En su país de origen cuentan con tres tipos de segmentos: vip que son cines con atributos de exclusividad; Cinépolis general, y Xtreme, para nichos de ingreso bajo o medio pero con un interés por el cine. En Colombia funciona Cinépolis enfocado en los estratos 3 y 4 (…)”.(Chavarro, Forero y Zuluaga, 2009, p.25)

La competencia entre estos 5 grandes fluye estrictamente ligada a las condiciones del libre mercado ya que en Colombia existe libertad en precios de boletería. Según el decreto 183 de 1988, “las tarifas de admisión a las salas de exhibiciones cinematográficas serán señaladas libremente por los exhibidores”. Así en la oferta se pueden encontrar entradas que bien abarcarían a un amplio espectro de la población o darse diferencias abismales. Por ejemplo, justo las cadenas de cine de mayor tamaño son las que tienen los precios más altos: “El precio promedio de boleta más alto es el de Cinépolis, con $10.263 [3,3 USD][25] , seguido de Cine Colombia con $8.271 [2,67] y Cinemark con $8.173[2,63]. Los precios más bajos son los de Procinal Bogotá con $6.423[2,07] y Royal Films con $6.998[2,26]”. (Ministerio de Cultura, 2015, p.17)

De este modo, la libertad de precios condujo a un enfoque marcadamente mercantilista,

> Con precios liberados, las empresas exhibidoras concentraron su interés en la consolidación de complejos cinematográficos ubicados en sectores de clases medias, medias altas y altas, creando una gran crisis en la exhibición de cine en los barrios, en los centros de las ciudades y, en general, en los teatros patrimoniales. (Chavarro, et at., 2009, p.15).

Entonces, uno podría preguntarse si a estas compañías les interesa el cine alternativo, ¿será que estos grandes competidores le apostarán a un contenido que no lleve tantos espectadores a sus salas? ¿Tomarán el riesgo de exhibir contenidos no comerciales y con narrativas poco comunes? ¿Le darán suficiente tiempo de exhibición?

[25] Tasa vigente a julio de 2016

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

### *3.3.2 Distribuir cine independiente*

Para representantes de la crítica periodística la actitud de los grandes distribuidores y exhibidores colombianos frente a esas otras cinematografías no ha sido la mejor:

> (...)nunca el cine independiente fue una convicción; fue solo un nicho mal explotado en esos cines de la 72 a los que, con todo y sus deficiencias, hay que defender antes de que se los coma El paseo 7 o Rápido y estúpido 42. Con una programación muy dependiente de los distribuidores pequeños y sin arriesgar nada, o casi nada, Cine Colombia nunca entendió el juego. Mucho menos Cinemark, que hoy evita alérgicamente el buen cine. O mejor, lo entendieron demasiado bien: el cine independiente no es tan rentable, pues a cada una de sus películas entran entre 500 y 2.500 personas, a lo sumo. Por eso con seguridad dicen "¿para qué arriesgar? Que los pequeños distribuidores independientes (Babilla, Cinepléx y otros) traigan el cine; nosotros decidimos si lo hacemos durar en unas pocas salas, si lo publicitamos o no; y si se nos da la gana lo retiramos", sin importar si se trata de una joya colombiana, como sucedió con la extraordinaria película Tierra en la lengua. (Morales, 2016)

Así mismo como la anterior opinión, compartida informalmente en discusiones no académicas, se ha ido creando una idea de que el cine independiente o alternativo no cuenta con el suficiente apoyo, difusión y espectadores. Sin embargo, un panorama más acertado de la situación podría estar de lado de las cifras. Según los datos más recientes, para el 2015 "el cine independiente en Colombia fue visto por 13.176.245 personas y generó $ 98.968.436.810 ($36.075.234,2 USD) con 194 películas independientes estrenadas durante 2015, es decir, el 22,3% de los espectadores y el 20,1% del total de la taquilla del país con el 66,4% de las películas estrenadas y el 43,5% de los estrenos". (Ministerio de Cultura, 2016).

Visto de este modo, esta 'otra cinematografía' cuenta con casi la mitad de estrenos pero en cuestiones de espectadores apenas se alcanza la quinta parte de los números generales. No son cifras menores pero aun así merecen aún más análisis. Por ejemplo, si hablamos de distribuidoras que se ocupan de este tipo de cine, vemos que Cine Colombia dedica buena parte de su stock a ese rubro. Claro que habría que pensar si los estrenos alternativos tienen

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

buenos horarios y en qué ciudades o teatros se encuentran cuando llegan a exhibirse.

Caso similar sucede con la taquilla de estos títulos pues un examen a los ingresos dados por películas catalogadas dentro de esta categoría señala varios hallazgos. Se clasifica como independientes a films que corresponden a cintas estadounidenses que en su propio país si son distribuidas por sellos pequeños. Estos, aun siendo pequeños en aquel mercado, en el nuestro no lo tanto. Tal es el caso dela última cinta de la saga*Los juegos del hambre* (Francis Lawrence, 2015).

**Tabla 7.** *Top 20 de películas independientes en 2015*

| # | PELÍCULA | TAQUILLA | | ESPECTADORES | DISTRIBUIDOR |
|---|---|---|---|---|---|
| | | $COL | $USD | | |
| **\|1** | Colombia Magia Salvaje | 13.793.728.042 | 5.027.986,6 | 2.370.239 | Cine Colombia |
| **2** | The hunger games: Mockingjay part 2 3D | 11.774.427.507 | 4.291.926,2 | 1.263.831 | Cine Colombia |
| **3** | Thelastwitch hunter | 5.984.925.403 | 2.181.580,2 | 832.627 | Cine Colombia |
| **4** | Uno al año no hace daño | 4.142.381 | 1.509.949,8 | 548.382 | Cine Colombia |
| **5** | La familia Belier | 4.499.738.278 | 1.640.210,9 | 538.404 | Cine Colombia |
| **6** | Insurgent 3D | 4.469.232.894 | 1.629.091,3 | 504.147 | Cine Colombia |
| **7** | Thelittleprince 3D | 3.613.233.729 | 1.317.068,9 | 463.926 | Cine Colombia |
| **8** | Se nos armó la gorda | 3.059.131.188 | 1.115.091,6 | 452.546 | UIP |
| **9** | Guelcometo Colombia | 2.072.412.370 | 755.420,3 | 301.899 | Diamond Films |
| **10** | Thevatican tapes | 1.861.455.463 | 678.523,8 | 257.314 | Diamond Films |
| **11** | No escape | 1.736.244.143 | 632.882,7 | 247.698 | Diamond Films |
| **12** | Transporterrefueled | 1.663.826.613 | 606.485,6 | 230.285 | Cine Colombia |
| **13** | Sinister 2 | 1.392.246.976 | 507.491,5 | 199.441 | Cine Colombia |
| **14** | Se nos armó la gorda 2 | 1.141.267.450 | 416.006,3 | 177.154 | UIP |
| **15** | Th house of magic 3D | 1.097.907.174 | 400.200,9 | 148.196 | Cine Colombia |
| **16** | Woman in black 2 | 979.381.743 | 356.996,9 | 141.945 | Diamond Films |
| **17** | 7th Dwarf 3D | 1.059.662.951 | 386.260,4 | 138.875 | Cine Colombia |
| **18** | The beauty and the beast | 948.512,991 | 345.744,9 | 134.001 | Cine Colombia |
| **19** | El cartel de la papa | 923.658.628 | 336.685,1 | 124.508 | Cine Colombia |
| **20** | Opps Noah is gone 3D | 820.733.708 | 299.167,7 | 113.795 | Cine Colombia |
| | **Total Independientes 2015** | **67.034.108.429** | **24.434.771,7** | **9.189.214** | |

Fuente: Anuario Estadístico de Cine Colombiano 2015, Ministerio de Cultura, 2016.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Por ejemplo, en la tabla 7 donde se lista la taquilla de los estrenos independientes en el 2015[26], se pueden encontrar cintas colombianas, europeas e incluso un documental. De nuevo esto hablaría bien del estado de la diversidad de oferta en nuestra exhibición pero volviendo al análisis cualitativo, cuando se revisan aquellos títulos se encuentra de nuevo una preeminencia de la marca Cine Colombia como distribuidor con 14 de los 20 nombres. Cine Colombia siendo también exhibidor tendría una posición de ventaja para otorgarle a los mismos títulos que distribuye un espacio privilegiado. No por nada son justo las películas colombianas de tinte más comerciales (y distribuidas por Cine Colombia) las que están en el listado y no otras.

*3.3.3 Dos caminos a la hora exhibir*

Por lo menos en el terreno de la exhibición, son claras dos tendencias: la comercial, de la que son deudoras las cinco grandes cadenas, y la del cine alternativo o independiente. Esta diferenciación ni siquiera es arbitraria pues el mismo Estado colombiano definió, con base en el contenido que se exhibe, el carácter de las salas. De este modo, existirían dos tipos de contenidos:

> Cine de interés cultural: incluye cine colombiano, películas exhibidas en festivales, muestras y ciclos, documentales, cine de todos los países diferentes a Estados Unidos y cine producido en Estados Unidos por fuera del circuito mainstream.
>
> Cine comercial: cine producido en Estados Unidos dentro del circuito mainstream. (Chavarro, et al., 2009, p.59).

Así la búsqueda de diferenciación entre cinematografías sirvió en el caso de Colombia para organizar dos sistemas de exhibición que pudieran de cierta forma coexistir. En la práctica esto se ha visto en el desarrollo de una política cultural que pretende fortalecer al sector de la exhibición alterna, medidas que no se podían implementar antes sin hacer dicha distinción. El Sistema de

[26] En los anuarios estadísticos de cine colombiano realizados en años posteriores no hace referencia a los resultados específicos del cine independiente, por lo cual estaría sería la medición disponible más reciente.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

clasificación de salas de cine fue ejecutado a partir de 2009, pero apenas dos años antes otros documentos estatales indicaban que no había necesidad de diferenciar el cine, sus públicos y sus salas:

> La diferenciación entre cine comercial y cine arte no tiene sentido, porque:
>
> - La diferencia entre el cine comercial y el cine arte muchas veces es solamente de presupuesto. Es decir, ambos pueden tener buenas películas.
>
> - El cine comercial puede ser una estrategia que impulse el cine arte sin que vaya en detrimento de lo que se considera una buena película de este último género.
>
> En la práctica, el mismo espectador de cine arte también ve películas de cine comercial. (Ministerio de Cultura, 2007, p. 18)

Como lo veremos a continuación, mucho del desarrollo de la exhibición alternativa surge de esa reorientación del Estado colombiano sobre cómo se entiende el cine y de lo que se quiere lograr como meta en el fortalecimiento del sector. Lo conveniente o no de esta diferenciación es algo susceptible de analizar pues en la medida que se creó una demarcación también se originaron ciertas imposiciones. Una de las más claras es concebir a la exhibición alternativa y todo lo que la rodea como una actividad cuya función debe ir encaminada primordialmente a la formación de públicos.

### 3.4 Exhibición alternativa y diversidad de contenidos

Dentro del panorama nacional ya hablamos de las grandes cadenas que tienen su foco en el cine comercial. Ahora nos detendremos un poco para conocer sobre lo que pasa con las compañías interesadas en el cine alternativo o independiente. Además de la franja de Cine Colombia dedicada a este tipo de contenidos, llamada Cineco Alternativo, en el mapa colombiano se destacan

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

dos distribuidoras de cine independiente: Cineplex y Babilla Ciné, este último también exhibidor, con dos teatros en Bogotá.

Estos serían los dos extremos de la exhibición, sin que en la mitad no haya caminos intermedios que fluyan entre una y otra tendencia. Por lo menos en Colombia se identificaron cuatro perfiles de exhibidores:

> (...) los grandes exhibidores de cine comercial que sin embargo abren un espacio para el cine de interés cultural, exhibidores pequeños que también se enfocan en cine comercial, los grandes exhibidores de cine de interés cultural ubicados principalmente en ciudades grandes y los pequeños exhibidores de cine de interés cultural. (Chavarro, et at., 2009, p.102)

Así un distribuidor independiente claramente buscará dentro de este abanico los espacios más adecuados para su película, ya que "lo que busca, antes que cualquier otra cosa, es llenar un vacío o una necesidad que tiene el público de ver películas diferentes a las que ofrece la cartelera comercial" (Ministerio de Cultura, 2004, p. 25). Esto crea un gran reto para el distribuidor pues con menos recursos debe lograr convencer al exhibidor de que se interese por la nueva cinta. Es por eso que las estrategias de promoción para este tipo de cintas deben incluir alianzas con exhibidores alternativos y otras formas de mercadeo. Algo que podría llamarse un marketing micro "que consiste en utilizar estrategias y medios alternativos sin gastar grandes sumas de dinero, pero enfocándose en un grupo objetivo (nicho), y que le permite reducir costos y ganar (en menor escala) participación en el mercado" (Chavarro, et at., 2009, p. 28).

Para este punto pareciera que la diferenciación es un asunto ligado más hacia la capacidad económica, de ingresos y participación en el mercado de las salas alternas. Sin embargo, aunque es fundamental este aspecto, la diferencia no pasa solo por allí sino por entender que este tipo de exhibición cuenta con ideología, o al menos así lo concibe el estado colombiano: "La sala alterna tiene propósitos culturales, artísticos o educativos, explícitos o implícitos; le interesan las ganancias económicas en la medida en que le ayuden a mejorar el cumplimiento de este otro tipo de objetivos". (Zuluaga, et al., 2004, p.13).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Cuando en el país se comenzó hace algunos años a plantear esta diferenciación, se avanzó en la medida que desde la política cultural se entendió la necesidad de fortalecer a estas salas alternas en la medida que se ayudaba a crear una red. La Red de Salas Alternas Kaymán "(...) surgió cuando un grupo de exhibidores en desventaja competitiva, decidieron unirse y probar experiencias de distribución a pequeña escala y de acuerdo con su capacidad económica" (Chavarro, et at., 2009, p. 30)

La red Kaymán se creó en el 2008 y estuvo conformada por las siguientes salas a lo largo del país: Cinemateca del Caribe de Barranquilla, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Cinemateca Museo La Tertulia de Cali, Proartes de Cali, Centro Colombo Americano de Medellín, Museo de Arte Moderno de Medellín, Cine en cámara de la Cámara de Comercio de Pereira, Centro Cultural Bolívar de Popayán, Cinemateca Distrital de Bogotá, Cinemateca Universidad Nacional de Colombia, Fundación Universidad Central de Bogotá, Cine Club Borges de Pereira, Museo de Arte Moderno de Pereira, Universidad Industrial de Santander de Bucaramanga y Cinemateca Universidad del Valle.

Este esfuerzo cohesionó a los pequeños exhibidores pero su permanencia se vio afectada por el cambio de gobierno, pues hoy la iniciativa no perdura ya que la financiación de este proyecto corrió por cuenta del Estado. A pesar de su corto tiempo de ejecución, este episodio permite reflexionar sobre la aproximación que ha hecho el Estado colombiano a la exhibición alternativa, que errada o no, ha influido en la posterior promoción de este sector.

Por un lado, iniciativas como la Red Nacional de Salas Alternas Kaymán generó condiciones inequitativas para los pequeños actores (lo cual parecía funcionar muy bien) y por el otro; el Estado colombiano aprovechó esta cohesión para delimitar y en cierta medida imponer una función a la exhibición alterna y a las salas dedicadas a este tipo de proyecciones:

> (...) es clave que las salas alternas asuman conscientemente su papel de formadoras de público e intenten aportar en la cualificación de los espectadores, en el desarrollo de su sentido crítico, en el modelado de sus gustos, en la concientización de sus derechos como consumidores de productos audiovisuales y en la calidad de la información que reciben de las pantallas (Zuluaga, et al., 2004, p.19).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Como veremos más adelante, la exhibición alternativa quedó atada a la definición dada desde el Ministerio de Cultura como “formadora de públicos”. Esto se traduce en que en los últimos años mucha de la política cultural constituida para apoyarla, incluidos los festivales de cine, ha estado orientada hacia la formación de públicos.

En cierta medida, parece una camisa de fuerza para los exhibidores pequeños ya que la misma configuración de la red Kaymán demostró que lo hay es diversidad dentro del sector de la exhibición alternativa.

> El principal problema que ha enfrentado esta fase del Programa de Salas Alternas canalizada a través de la Red Kaymán, que contó con ocho salas socias fundadoras y un total de 15 comprometidas, es que aún es poco incluyente y deja por fuera un sector de la exhibición conformado por muchas salas pequeñas y medianas que no necesariamente privilegian la exhibición alterna o la formación de públicos (Chavarro, et at., 2009, p. 17).

Esta diferencia se nota aún más a la hora de observar los festivales de cine, espacios que así como la red Kaymán han logrado cohesionar a los actores del circuito de cine independiente en el país. “(...) atraer el público a una sala no resulta fácil y para lograrlo puede ser importante organizar actividades complementarias, identificar cualquier potencial que la película tenga y hacerlo resaltar y, en resumen, crear un ambiente propicio para la recepción de la película”.(Chavarro, et at., 2009, p. 26).

Es en esta creación de ambientes propicios para las películas independientes donde los festivales de cine, algunos de ellos creados bajo la unión de los integrantes de la red Kaymán, empezaron a popularizarse:

> (...) la organización de festivales y ciclos de cine, son una de las principales actividades de la exhibición alterna, pero que también interesan a las grandes compañías. Por ejemplo, Cine Colombia se ha vinculado de manera muy estrecha al Festival de Cine Europeo y el Festival de Cine Francés, convirtiéndose en el principal exhibidor en ambos eventos. (Chavarro, et at., 2009, p.28).

Los mencionados festivales se organizan en Bogotá y a ellos se ha unido tanto la empresa privada como las embajadas. Son ejemplos que demuestran que el

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

cine alternativo aumentaba de interés en la medida que se enmarcaba en estos eventos. Prueba de esto es su permanencia, ya que el Festival de Cine Francés cumple en 2018 16 años de existencia y Eurocine por su parte llegó a su versión número 24.

Se cumple así la premisa de llegar con un cine diferente a la mayor cantidad de personas. En su momento se señaló que estos dos festivales en Bogotá, “son los de mayor acogida, por su buena organización y la buena calidad de cine que incluye; además, porque posibilitan ver películas que difícilmente son programadas” (Ministerio de Cultura, 2007, p. 150)

A partir de experiencias exitosas en los anteriores festivales, la corta duración de la Red Kaymán y el fortalecimiento de la política cultural hacia este sector, es que en los últimos quince años se ha visto un aumento considerable en la realización de festivales de cine en Colombia y en Bogotá. Su coherencia, trascendencia, diversidad e identidad respecto al propio sector que representan y a lo que espera el público, la competencia y el Estado de ellos; es algo que requiere conocer más sobre sus dinámicas.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

# CAPÍTULO 4. FESTIVALES DE CINE EN BOGOTÁ

## 4.1. Los festivales de cine en el escenario mundial

Como se exploró en el capítulo anterior, la importancia de los festivales de cine dentro de la industria cinematográfica ha crecido en las últimas décadas. Los eventos de este tipo en Cannes (primera versión en 1939), Venecia (1932) y Berlín (1951) son considerados los referentes obligados de la exhibición alternativa. Estrenos mundiales, premiaciones y alfombras rojas, entre otros elementos se dan cita cada año en estos escenarios. De manera similar, a lo largo del mundo se han replicado experiencias como el Sundance Film Festival en Estados Unidos (1983), el Festival Internacional de Cine de Guadalajara (1986), el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires – BAFICI (1999) o el Festival Internacional de Cine de Cartagena (1959), entre otros.

Según un relevamiento hecho por la revista digital Latam Cinema (2014) se trata de un sector que recientemente ha tenido una explosión en número y variedad,sobre todo en Latinoamérica:

> El papel de los festivales parece ir más allá de la exhibición de películas y abarca, en muchos casos, áreas como el desarrollo y producción de proyectos, la formación profesional y el fomento del networking a través de las denominadas secciones de industria, que en muchos casos suelen tener más protagonismo que los propios certámenes. En los últimos años, ha sido notorio el aumento de los encuentros de coproducción, talleres de especialización y work in progress, transformando a los festivales en eventos donde la película no sólo termina su recorrido, sino también dónde lo comienza. (p.8)

Una mirada regional muestra que no solo en Colombia ha habido un crecimiento exponencial de festivales cinematográficos. Por ejemplo, en México entre 2013 y 2014 surgieron unos quince nuevos certámenes. “En 2014 se registraron un centenar de festivales, de los cuales más de la mitad no superan las cinco ediciones, según datos del Anuario Estadístico de Cine Mexicano del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Un tercio de los festivales tiene como sede el Distrito Federal y el 60% de los eventos se celebra entre los meses de agosto y noviembre”. (Michelin, 2015, p.23).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Sin embargo, a pesar de su importancia, en el continente solo 2 festivales están acreditados ante la FIAPF (Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos), entidad que clasifica los festivales de cine en el mundo. Los integrantes latinoamericanos son el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en Argentina y el Festival Internacional de Cine de Cartagena –FICCI, el más antiguo del continente con 59 ediciones para 2019.

### 4.2. Los festivales de cine a nivel nacional

A partir de la proliferación de estos espacios de exhibición, en las últimas décadas se ha generado un interés académico por analizarlos. Habiendo ya esbozado el panorama general de la industria de la exhibición cinematográfica en Colombia, nos adentraremos en el caso puntual de los festivales de cine. Más exactamente el foco escogido será Bogotá, ya que es la ciudad donde se concentra la mayor actividad de exhibición comercial y alternativa del país y lo que sucede allí puede dar un mayor panorama de lo que ocurre en la totalidad del territorio. Según listados del Ministerio de Cultura de Colombia, para 2016 existían 83 festivales de cine en el país, tal como se evidencia en la tabla 8.

**Tabla 8.** *Listado de Festivales de cine registrados ante Mincultura en 2016*

| # | Nombre del evento | Municipio donde se realiza el evento | Departamento donde se realiza el evento |
|---|---|---|---|
| **1.** | 1er FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE - FICCARABANTÚ y 4ª Muestra de Cine y Vídeo Etnoeducativo Afro | Medellín | Antioquia |
| **2.** | Festival de Cine Experimental de Bogotá CineAutopsia | Bogotá D.C. | Bogotá D.C. |
| **3.** | Festival de Cine Futbolero | Bogotá DC | Cundinamarca |
| **4.** | Festival Latino de Cine en Barrancabermeja | Barrancabermeja | Santander |
| **5.** | Memoria contenida - Festival de historias archivadas | Medellín | Antioquia |
| **6.** | SANFICI | Bucaramanga | Santander |
| **7.** | Corto Circuito Festival de cortos latinos de Nueva York en Cali | Cali | Valle del Cauca |
| **8.** | Festival de cine al carrete | Ibaguè | Tolima |
| **9.** | Festival Itinerante de Cine Tolima Ve y Se Ve | Ibagué | Tolima |
| **10.** | FIAfest Festival Internacional Audiovisual | Chía | Cundinamarca |
| **11.** | Fiesta Mirada Sur | Caldas, Sabaneta, Envigado, Itagui, La Estrella, Medellin | Antioquia |

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

| | | | |
|---|---|---|---|
| **12.** | Muestra de Cortos estudiantiles por la paz | Bogotá | Cundinamarca |
| **13.** | Smart Films | Bogotá | Cundinamarca |
| **14.** | Trama Fest | Medellín | Antioquia |
| **15.** | Festival de Cine CreativeCommons Bogotá | Bogotá | Cundinamarca |
| **16.** | Festival Internacional de Cine de Fusagasugá | Fusagasugá | Cundinamarca |
| **17.** | Festival Internacional De Cine Por Los Derechos Humanos – Bogotá | Bogotá | Bogotá D.C |
| **18.** | Festival Juvenil de Cine Corto MopaMopa | Pasto | Nariño |
| **19.** | FIDAAC- MIIFF - Medellín International Film Festival. | Medellín | Antioquia |
| **20.** | Intermediaciones Muestra de videoarte y video experimental | Medellín | Antioquia |
| **21.** | Jornadas de Cinde | Medellín | Antioquia |
| **22.** | Derecho a Ver - Muestra itinerante de documentales de Derechos Humanos | Bogotá | Bogotá, Valle del Cauca, Cauca, Antioquia, Tolima y Atlántico |
| **23.** | Festival De Cine De Ituango | Ituango | Antioquia |
| **24.** | Festival Internacional Audiovisual Mambe | Florencia | Caquetá |
| **25.** | Festival Internacional De Cine De Barranquilla | Barranquilla | Atlántico |
| **26.** | Festival Internacional de Cine de Villavicencio | Villavicencio | Meta |
| **27.** | Festival Internacional de Documental DocsBarcelona+Medellín | Medellín | Antioquia |
| **28.** | Medellín en corto. Festival de cine bajo las estrellas | Medellín | Antioquia |
| **29.** | Festival de Cine de Aventura | Medellín | Antioquia |
| **30.** | Muestra Rodante De Cine Comunidad | Bogotá | Cundinamarca |
| **31.** | Quinto Festival Internacional Cine Al Mar | Santa Marta | Magdalena |
| **32.** | CineMigrante - Muestra Internacional de cine y formación en Derechos Humanos de las personas migrantes | Bogotá | Bogotá D.C. |
| **33.** | El SamanFesticine Video Imagen | Viterbo | Caldas |
| **34.** | Festival de Cine Verde Festiver | Barichara | Santander |
| **35.** | Festival Internacional de Cine y Audiovisual Infantil y Juvenil (FICAIJ) | San José de Cúcuta | Norte de Santander |
| **36.** | Feria Internacional de cine de Manizales - FICMA | Manizales | Caldas |
| **37.** | Festival de Cine Juvenil y Uso de las TIC, VII Nominaciones Yoguis 2016 | Medellín | Antioquia |
| **38.** | Festival Internacional de Cine de Córdoba | Montería, Cerete, San Antero, Sahagun | Córdoba |
| **39.** | Muestra Audiovisual Cine Sinú | Montería | Córdoba |
| **40.** | VII Festival de Cine: Infancia y Adolescencia "Ciudad de Bogotá 2016" | Bogotá | Cundinamarca |
| **41.** | 8º Festicine San Agustín | San Agustín | Huila |
| **42.** | Festival de Cine Corto de Popayán | Popayán | Cauca |
| **43.** | Festival Internacional De Cine De Cali | Santiago De Cali | Valle Del Cauca |
| **44.** | Festival Intravenosa | Cali | Valle del Cauca |
| **45.** | Pantalones Cortos | Medellín | Antioquia |
| **46.** | 9o Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario "OjoalSancocho" 2016 | Bogotá | Cundinamarca |

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

| | | | |
|---|---|---|---|
| **47.** | Festival Audiovisual Estudios Takeshima | Santiago de Cali | Valle del Cauca |
| **48.** | Festival Internacional de Cine de Oriente | Guatape y Rionegro | Antioquia |
| **49.** | Festival Internacional de Experimentación CINETORO | Toro | Valle del cauca |
| **50.** | Festival de Cine de Neiva CINEXCUSA | Neiva | Huila |
| **51.** | Festival Internacional de Cine de DosQuebradas y Área Metropolitana Centro Occidente -FICDOS ÁMCO- | Área Metropolitana Centro Occidente (Pereira, La Virginia, DosQuebradas) | Risaralda |
| **52.** | Festival Internacional De Cine De Pasto | Pasto | Nariño |
| **53.** | festival de cine del sur | Pereira | Risaralda |
| **54.** | Muestra Audiovisual Mirada de Gato | Neiva | Huila |
| **55.** | XIII Festival internacional de cortometrajes y escuelas de cine El Espejo | Bogotá | Cundinamarca |
| **56.** | Festival de Cine Colombiano de Medellín | Medellín | Antioquia |
| **57.** | SINCELEJO MICine | Sincelejo | Sucre |
| **58.** | XV Festival Internacional de la Imagen | Manizales | Caldas |
| **59.** | XVI Festival Internacional de Cortometrajes Cine a la Calle | Barranquilla | Atlántico |
| **60.** | Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia | Santa Fe de Antioquia | Antioquia |
| **61.** | FesticineKids | Cartagena | Bolívar |
| **62.** | 19 Encuentro Nacional De Críticos Y Periodistas De Cine | Pereira | Risaralda |
| **63.** | 19 Festival de Cine Universitario Equinoxio | Bogotá | Bogotá |
| **64.** | Salón Internacional del Autor Audiovisual | Barranquilla | Atlántico |
| **65.** | 33 Festival De Cine De Bogotá | Bogotá | Cundinamarca |
| **66.** | Festival Internacional De Cine De Cúcuta | San Jose de Cúcuta | Norte de Santander |
| **67.** | Vartex muestra de video arte y experimental | Medellín | Antioquia |
| **68.** | Festival de Cine Afro "Ananse" | Santiago de Cali | Valle del Cauca |
| **69.** | ALTA FIDELIDAD - Muestra Internacional de Cine Documental Musical | Bogotá | Cundinamarca |
| **70.** | Siembra-fest “Festival de Cine Colombiano al Campo” | Villeta, Cundinamarca [Sede Administrativa: Bogotá D.C.] | Cundinamarca |
| **71.** | Incidental | Bogotá | Cundinamarca |
| **72.** | ZinemaZombieFest | Bogotá | Cundinamarca |
| **73.** | Muestra Internacional Documental de Bogotá, MIDBO | Bogotá | Cundinamarca y otros |
| **74.** | Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia Daupará | Apartadó | Antioquia |
| **75.** | Ambulante Colombia Gira de Documentales | Bogotá | Cundinamarca, Antioquia, Valle, Atlántico y Bolívar |
| **76.** | Tornado Cartagena | Cartagena | Bolívar |
| **77.** | Cine En Femenino | Bogotá | Cundinamarca |
| **78.** | Festival Internacional De Cine Independiente De Villa De Leyva | Villa De Leyva | Boyacá |
| **79.** | Festival De Cine Y Video Comuna 13 La Otra | Medellín | Antioquia |

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

| | | | |
|---|---|---|---|
| | Historia | | |
| **80.** | Festival De Cine Y Artes Visuales Bugarte | Guadalajara De Buga | Valle Del Cauca |
| **81.** | Bogotá Short Film Festival / Festival De Cortos De Bogotá – Bogoshorts | Bogotá | Cundinamarca |
| **82.** | Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca | Bogotá | Valle del Cauca |
| **83.** | Festival Internacional de Cine Contracorriente | Bogotá | Bogotá D.C |

Fuente: Datos suministrados por el Ministerio de Cultura de Colombia. Documento privado

Tal como se evidencia en la Figura 4, de los 83 Festivales de cine que se realizaron en Colombia durante el 2016 (registrados por el Ministerio de Cultura), 22 tuvieron como sede Bogotá[27].Cabe recordar que este año será el período de estudio de la presente tesis.

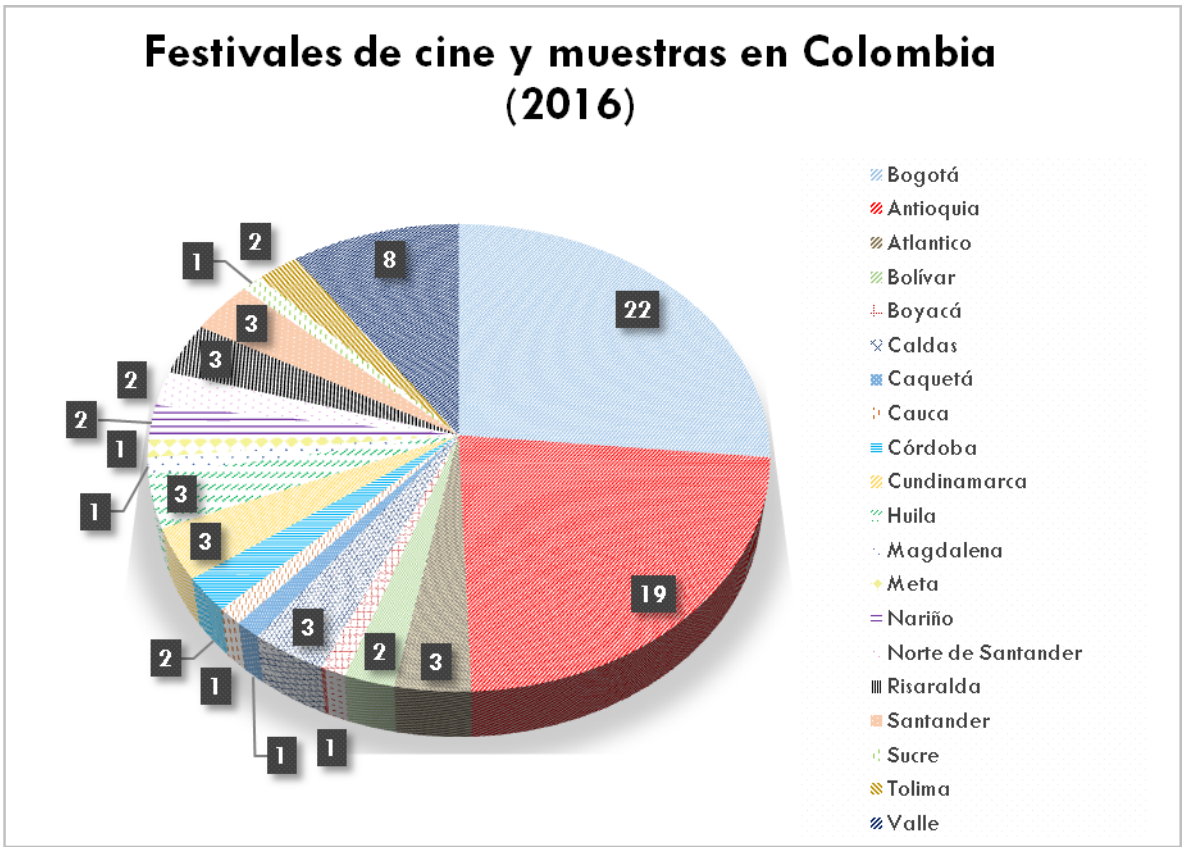



**Figura4. Festivales de cine y muestras colombianos que se inscribieron ante el Ministerio de Cultura de Colombia en 2016**
*Fuente: listado Festivales de cine inscritos 2016 (Mincultura*)

Sin embargo estos números alentadores aun presentan inexactitudes pues depende mucho de que los mismos festivales se registren ante Mincultura. En el 2014 en el registro de festivales se contabilizaban 63 en todo el país y para

[27] Estas cifras se hacen a corte de junio de 2017 con los datos oficiales disponibles en ese momento. No se tomaron en cuenta listados publicados posteriormente a esa fecha.

2015 el número resultó siendo menor, solo 54 de estos eventos registraron programación[28]. En la tarea de formalizar el sector, el estado colombiano ha venido trabajando con el fin de que estos registros sean mucho más cercanos a la realidad, de lo cual dependen factores aun por clarificar. Por ejemplo, no es posible ahora hablar de las causas por las cuáles algunos festivales no se registran: ¿Desconocen la herramienta? ¿Olvidaron hacerlo en los plazos determinados? ¿No les interesa?, ¿Se terminaron de un año a otro? ¿Hay otro tipo de organizaciones de tipo alternativo que los agremie?

Todas estas inquietudes están a la espera de verse sino resueltas, al menos expuestas, al analizar la situación del sector de los festivales de cine del país. Por lo pronto, desde el mismo gremio se conformó la Asociación Nacional de Festivales, Muestras y Eventos Cinematográficos y Audiovisuales de Colombia (ANAFE), la cual cuenta con reconocimiento de Mincultura y con quien realizan actividades conjuntas. ANAFE se creó en el año 2011 y para 2016 contaba con 54 festivales muestras y eventos cinematográficos como miembros[29], tal como se desglosa en la Tabla 9.

**Tabla 9.** *Festivales miembros de ANAFE para 2016*

| | Festival o muestra | Página web o sitio en Facebook | Ciudad |
|---|---|---|---|
| **1** | Festival Internacional De Cortometrajes y Escuelas De Cine El Espejo | https://elespejo.co/ | Bogotá |
| **2** | Festival Internacional De Cine Y Video Comunitario Ojo Al Sancocho | http://www.ojoalsancocho.org/ | Bogotá |
| **3** | Festival Equinoxio | http://festivalequinoxio.org/ | Bogotá |
| **4** | Festival De Cine De Bogotá Bogocine | http://www.bogocine.com/ | Bogotá |
| **5** | Muestra Internacional Documental De Bogotá MIDBO | http://www.midbo.co/ | Bogotá |
| **6** | Salón Internacional De La Luz | http://saloninternacionaldelaluz.com/ | Bogotá |
| **7** | Daupará – Muestra De Cine Indígena ( Tiene Versión Itinerante Y Versión En Bogotá, Una Por Año) | http://www.daupara.org/ | Bogotá |
| **8** | Festival De Cine Espiritual Contracorriente | http://festivaldecinecontracorriente.com/ | Bogotá |
| **9** | Festival Iberoamericano De Cine Azul Surrealidades | http://www.surrealidades.com/ | Bogotá |

[28] Cifras suministradas por el Ministerio de Cultura.

[29] Información consignada en la página de www.anafe.co

| | | | |
|---|---|---|---|
| **10** | Eurocine | http://festivaleurocine.com / | Bogotá/Otras Ciudades |
| **11** | Festival De Cine Infancia Y Juventud | http://fcicBogotá.com/ | Bogotá |
| **12** | Muestra Rodante Cine Comunidad | http://muestrarodantecineco.wixsite.com/muestrarodante | Bogotá |
| **13** | ZinemaZombie | http://www.zinemazombie.com/ | Bogotá |
| **14** | Muestra Cine En Femenino | http://www.mujeresaudiovisual.org.co/portal/ | Bogotá |
| **15** | Festival Cine Corto Popayán | http://www.festicinepopayan.com/ | Popayán |
| **16** | Festicine San Agustín | https://festicinesanagustin.wordpress.com / | San Agustín-Huila |
| **17** | Festival de cine y video comuna 13, La otra historia | https://www.facebook.com/pg/FestivaldecineComuna13laotrahistoria2015/about/?ref=page_internal | Medellín |
| **18** | Festival Internacional De Experimentación CINETORO | http://cinetoro.com/que-es-2/ | Valle Del Cauca |
| **19** | Feria Internacional De Cine De Manizales FICMA | http://www.ficma.co/info/ | Manizales |
| **20** | Festival Internacional De Cine Al Mar | https://www.facebook.com/FestivalInternacionalCineAlMar/ | Santa Marta |
| **21** | Festival Internacional De Cine De Cartagena De Indias, Ficci | http://ficcifestival.com/ | Cartagena |
| **22** | Festival De Cine De Santa Fe De Antioquia, | http://www.festicineantioquia.com/ | Antioquia |
| **23** | Festival De Cine Del Sur | https://www.facebook.com/CineDelSur/ | Pereira |
| **24** | Festival De Cortos Intravenosa | http://www.intravenosa.com/festival/ | Cali |
| **25** | Festival Internacional Cine Al Mar | https://es-es.facebook.com/FestivalInternacionalCineAlMar | Santa Marta |
| **26** | Muestra De Cine Independiente INDIVISIBLE | | Medellín |
| **27** | Festival Internacional De Cine Independiente De Villa De Leyva | https://es-la.facebook.com/Festival-Internacional-de-Cine-de-villa-de-Leyva-143573105719370/ | Villa De Leyva |
| **28** | Cinecita - Festival Internacional De Cine Y Televisión Infantil Y Juvenil | http://www.proimagenescolombia.com/secciones/eventos/evento_interna.php?ntd=260 | Bogotá |
| **29** | Festival Audiovisual Takeshima. | https://www.facebook.com/estudiostakeshimacali/photos/a.460279563996932.108319.404232589601630/1278982312126649/?type=3&theater | Cali |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **30** | "ANANSE" Festival De Cine Afro | https://www.facebook.com/ananse festival/photos/pb.168076436575151.-2207520000.1488757756./946464025403051/?type=3&theater | Cali |
| **31** | Encuentro Nacional De Criticos | http://encuentrosnacionalesdecriticosdecine.blogspot.com.co/ | Pereira |
| **32** | Muestra Internacional Iitinerante De Cne Alternativo Y Video Comunitario | https://artefilm.jimdo.com/ | Bucaramanga |
| **33** | Muestra Audiovisual Cinesinú | https://www.cinesinu.com/ | Córdoba |
| **34** | Festival De Cine Colombiano De Medellín | http://www.festicineantioquia.com/index.php/festicine-colombiano/el-fest-col | Medellín |
| **35** | Festival Internacional De Cine De Pasto | http://www.ficpa.co/el-festival/ | Pasto |
| **36** | Festival Internacional De La Imagen | http://www.festivaldelaimagen.com/es/# | Manizales |
| **37** | Festival De Cine Verde De Barichara FESTIVER | http://festiver.org/ | Barichara |
| **38** | El Samán Festicine Video Imagen | http://festicinevideoimagenelsaman.blogspot.com.co/ | Caldas-Viterbo |
| **39** | Muestra Audiovisual Mirada De Gato | http://miradadegato.wixsite.com/miradadegato | Neiva |
| **40** | Estival Nacional De Cine Y Video Comunitario Del Distrito De Aguablanca, FESDA | http://fesdacine.co/ | Cali |
| **41** | Festival De Cine Y Artes Visuales BUGARTE | http://festivalbugarte.org/ | Buga |
| **42** | Festival De Cine De Provincia | https://festivaldecineprovincia.wordpress.com/ | Ibagué |
| **43** | Festicinekids Cartagena | http://festicinekids.org/festicinekids/ | Cartagena |
| **44** | Festival Internacional De Cine De Cordoba, | http://www.cordobafilmfestival.com/ | Córdoba |
| **45** | SINCELEJO Micine | http://sincelejomicine2015.blogspot.com.co/ | Sincelejo |
| **46** | Festival Internacional De Cine De Dosquebradas FIC AMCO | | Risaralda |
| **47** | Festival Internacional De Cine De No Violencia Y Medio Ambiente | https://festivalcinenovma.jimdo.com/ | Santander |
| **48** | Festival Audiovisual De Los Montes De María | https://montemariaaudiovisual.wordpress.com | Sucre |
| **49** | Festival Internacional De Cine De Santander – FICS | https://www.ficsfestival.co | Santander |
| **50** | Festicica –Festival De Cine De Castilla | http://www.festivalcica.com/ | Medellín |
| **51** | Festival De Cine CINEXCUSA | http://www.cinexcusa.com/ | Neiva |
| **52** | Encarrete Isleño | https://www.facebook.com/encarreteisleno.fesactv | San Andrés |
| **53** | Festival Internacional De Cine De Cali | https://festivalcinedecali.wordpres | Cali |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | s.com/ | |
| **54** | XVI Festival Internacional De Cortometrajes Cine A La Calle | http://www.cinealacalle.org/ | Barranquilla |

Fuente: listado de miembros la ANAFE publicado en su sitio web www.anafe.co

### *4.2.1 Definiciones, transformaciones y primeras categorizaciones*

Como se evidenció anteriormente, los festivales de cine han originado muy rápidamente dinámicas que han reconfigurado, al menos en el caso colombiano, la manera cómo el Estado concibe esta actividad. No ha sido menor la forma como los festivales han tomado relevancia en la última década. Unido a la conformación del gremio, se siente en el sector un aura de unidad frente a esta actividad. “Es reconfortante que los cinéfilos podamos ver en pantalla gigante aquellos títulos que nunca pasarán por las salas comerciales y que las comunidades de las regiones se acerquen al cine mientras comparten con personalidades de la industria (…)”. (Rivera, 2012).

Por ejemplo, en 2012 fue necesario derogar el artículo sobre festivales de cine incluido en el decreto 358 de 2000, el cual dicta normas sobre la cinematografía nacional para cambiar la definición que contemplaba la ley para un festival o muestra de cine. Para el Ministerio de Cultura se convirtió la formación de públicos en unos de los ejes de su política pública cinematográfica. En ese esquema los festivales de cine fueron vistos como la herramienta ideal para ese objetivo, por lo cual era necesario darle un apoyo a su gestión.

La primera definición señalaba: “Festival de cine. Acto o evento de carácter nacional o internacional, en el que se presentan películas de estreno en el territorio nacional, con el propósito de valorar muestras cinematográficas o de otorgar a ellas premios o distinciones”[30]. (Ministerio de Cultura de Colombia, 2000).

A partir de la modificación a este artículo, la definición vigente en este aspecto para el 2016 es: “Festival o Muestra de Cine: Evento, único o de periodicidad no inferior a un año, realizado en el territorio nacional, en el que se presenten

[30] Artículo 34. Decreto 358 de 2000

películas, con el propósito de valorar muestras cinematográficas o de otorgar a ellas premios o distinciones, y que realicen actividades de formación o promoción de cultura o industria cinematográfica"[31].

En esta modificación se agregó también el siguiente parágrafo: "La programación cinematográfica de entidades sin ánimo de lucro cuya finalidad sea la formación de públicos podrá asimilarse a Festival o Muestra de Cine". (Ministerio de Cultura de Colombia, 2013).

Así mismo, la ANAFE profirió su propia categorización para sus miembros, la cual hace las siguientes precisiones. "Los Festivales, Muestras y Eventos de Cine y Audiovisuales son espacios que fortalecen la Formación de Públicos y animan la circulación y exhibición del Cine en Colombia; permite que todos los sectores del audiovisual interactúen y que diferentes tipos de audiovisual sean democratizados". (s.f.). De esto se desprende la coincidencia gremial con lo definido por el Ministerio de Cultura de Colombia, más el agregado de la democratización.

ANAFE incluso va un paso más allá y categoriza los eventos de este sector, haciendo una necesaria diferenciación entre festival, muestra y evento cinematográfico. A partir de ella elaboramos la tabla 10que permite diferenciar algunos ítems de clasificación preliminares como ámbito de la selección, duración u organizadores:

**Tabla 10.** *Categorización comparativa para festivales, muestras y eventos de cine*

| ITEM | FESTIVAL | MUESTRA | EVENTO |
|---|---|---|---|
| **COMPETITIVOS** | Evento audiovisual o cinematográfico de carácter competitivo | Evento audiovisual o cinematográfico de carácter no competitivo | Espacio del sector cinematográfico o audiovisual con fines formativos, académicos, de organización o discusión. |

[31]Esta modificación se incluye en el decreto 255 de 2013 del Ministerio de Cultura de Colombia

| | | | |
|---|---|---|---|
| **ÁMBITO DE LA SELECCIÓN** | • Puede ser internacional o nacional lo que implica que su convocatoria oficial solo admitirá películas en competencia de acuerdo al territorio elegido. | • Esta debe estar centrada en una característica especial dentro del amplio mundo del cine (Francés, documental, animado, corto, de derechos humanos, Ambiental, indígena, etc.) (TEMATICO)<br>•Una Muestra de Cine puede ser internacional o nacional. | Está centrado en alguna característica dentro del sector cinematográfico o audiovisual |
| **DURACIÓN** | • Es periódico<br>• Si es internacional su duración mínima será de 5 días consecutivos, con al menos 4 horas de exhibición diaria<br>• Si es nacional su duración mínima será de 4 días consecutivos, con al menos 4 horas de exhibición diaria | Se realiza en al menos cuatro días<br>• Es periódica<br>• Si la muestra es internacional deberá tener una duración mínima de cuatro días consecutivos con una exhibición diaria de al menos cuatro días y tener al menos dos invitados internacionales. El material proyectado deberá ser al menos un 40% internacional.<br>• Si la muestra es nacional deberá tener una duración mínima de tres días consecutivos con una exhibición diaria de al menos cuatro días y tener al menos dos invitados nacionales.<br>• Puede ser itinerante, en tal caso esta será definida con suficiente antelación. | • Su duración será de al menos 3 días<br>• Es periódico |
| **MECANISMOS DE PREMIACIÓN** | • Tiene categorías y reconocimientos definidos<br>• Si es internacional tiene al menos dos jurados internacionales idóneos<br>• Si es nacional tiene al menos dos jurados nacionales idóneos | NO APLICA | NO APLICA |
| **MECANISMO SELECCIÓN PELÍCULAS O** | • Procura que los directores o parte del equipo realizador de los trabajos | • Es básicamente una selección que realiza el equipo de la muestra a través de convocatoria o invitación | Mantiene un proceso de información correcta y |

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

| | | | |
|---|---|---|---|
| **ACTIVIDADES** | seleccionado participen en el festival<br><br>• Mantiene un proceso de información correcta y completa alrededor de las obras a proyectar.<br><br>• Tiene una convocatoria y metodologías de selección clara, transparente y pública. | directa.<br><br>• Mantiene un proceso de información correcta y completa a l rededor de las obras a proyectar<br><br>• Si hace convocatoria esta es convocatoria clara, transparente y pública. | completa a l rededor de las obras a proyectar |
| **EVENTOS ACADÉMICOS** | Realiza eventos académicos | Realiza eventos académicos | Realiza eventos académicos |
| **ORGANIZADORES** | Son gestionados y organizados por personas jurídicas | NO SE INDICA | NO SE INDICA |
| **PROTECCIÓN DERECHOS DE AUTOR** | Respeta los derechos de autor de las obras proyectadas y las que llegadas a su selección no hacen parte del festival | Respeta los derechos de autor | Respeta los derechos de autor |

.**Fuente**: Adaptada de documento de Categorización de la Asociación Nacional de Muestras y Festivales de cine de Colombia, ANAFE.

Dentro de los listados que maneja por el momento MinCultura se encuentran algunos intentos de ordenamiento que indagan por aspectos como los ejes temáticos de los festivales y/o especialidades. Así mismo la categorización de la ANAFE permite encontrar aspectos preliminares para una eventual clasificación (duración, temáticas, premiación, entre otros).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

### *4.2.2. Enfocar la mirada: más allá de la visión estatal*

Como ya se manifestó, en Colombia se definió una visión estatal desde donde se promueve a los festivales de cine como vehículos para la promoción de la diversidad cultural y la formación de públicos. En 2002 existían en Colombia 12 festivales de cine en 7 departamentos y para el 2010 la cifra era ya de 55 festivales y muestras en 22 departamentos del país (Ministerio de Cultura, 2010, p. 27), un aumento del 358% en apenas 8 años. Un crecimiento exponencial que sigue dándose pues en 2016 se habla 83 eventos (Tabla 8) de esta índole.

Frente al rol que le atribuye el Estado, (festival como formador de públicos), surge la inquietud por contrastar si esta definición coincide o no con lo que sucede en el terreno práctico de este sector.

Aquella única visión no responde de manera integral sobre cuál es la función real que están cumpliendo privilegiando los festivales de cine en Colombia, y en específico en Bogotá. Es necesario conocer los argumentos que le atribuyen sus creadores, entre otros sectores. Este análisis parte de que al cine también se le confieren diversas funciones. Por ejemplo, Gomezjara y de Dios (1973), mencionan al cine: como industria, como evasión, como ocio y como arte, entre otros de sus posibles usos. Esto evidencia que surgen múltiples perspectivas de análisis al preguntarse ¿para qué sirve el cine? cuestión que también ocurre al ahondar sobre ¿para qué sirven los festivales de cine? Hacer esta pregunta conlleva a revisar cuáles son las funciones sociales que se desprenden de realizar esta actividad. Para poder dar respuesta a esto hay que considerar por qué se hacen festivales de cine en el país y eso inevitablemente lleva a buscar las motivaciones que existen para hacerlos. Estas motivaciones no surgen de un mismo sector, involucran a los diversos actores que hacen parte de la industria cinematográfica como los organizadores de los festivales, directores, asistentes al evento y el Estado, entre otros.

Hasta el momento en Colombia, solo se ha definido la visión que tiene el Estado a través de sus políticas sobre lo que deben ser los festivales de cine,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

pero no se ha profundizado si hay correspondencia entre estos postulados y lo que realmente sucede en esta actividad. Más aún, teniendo en cuenta que en un festival de cine no solo se presentan películas sino se realizan eventos paralelos como charlas, talleres, encuentros de la industria, mercados culturales, etc.

Así mismo, se ha privilegiado el factor cuantitativo más no el cualitativo a la hora de conocer cómo es la oferta de festivales A pesar que desde el Ministerio de Cultura de Colombia se lleva un registro del número de festivales de cine, este enfoque solo nos muestra cifras sin ahondar en las características de los mismos, lo que en definitiva podría evidenciar la diversidad o alternativa que representan frente a los circuitos tradicionales.

Una lectura rápida a cualquier listado ya daría cuenta de la diversidad presente. Como indica Rivera (2012),

> Entre los eventos que hoy se realizan en el país se destacan festivales de cine al aire libre realizados en pequeñas y bonitas ciudades históricas y coloniales como Barichara, San Agustín, Santafé de Antioquia y Villa de Leyva; festivales temáticos como Festiver (cine verde) Cinexcusa (temáticas sociales), El Espejo e Invitro (especializados en cortometrajes), FesticineKids (cine infantil) y CineToro (especializado en cine experimental); festivales de grandes capitales del país como el de Bogotá, el de Cali y el de cine colombiano en Medellín, ciudades que también tienen festivales alternativos en sectores marginados como el de Ojo al sancocho (Ciudad Bolívar) y el Festival Comuna 13. Últimamente han surgido también festivales con énfasis en los medios digitales como el Festival Audiovisual CC (CreativeCommons) y los 140 caracteres (videos inspirados en twitter).

Por tal razón, esta investigación pretende ahondar en los festivales de cine realizados en Bogotá hasta el 2016, con más de una versión, con el fin de dar cuenta cómo se están desarrollando sus procesos. Así se podrá establecer, entre otros aspectos, cuáles son las motivaciones que definen al sector de los festivales de cine dentro del ámbito de la exhibición alterna y así mismo, dar cuenta del lugar que ocupan en todo el circuito audiovisual colombiano.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

## 4.3 Festivales de cine en Bogotá: delimitando la muestra

El escenario bogotano permite con gran amplitud dar cuenta de la diversidad manifestada en las líneas anteriores sobre la realización de los festivales de cine en Colombia, siendo esta la ciudad con mayor número de evento de esta índole en el país. De allí se desprende la decisión de escoger este marco geográfico como ámbito de acción de la investigación y del cual también brotan aspectos como la diversidad de actores, número de eventos de este tipo y trascendencia de los mismos que transcurren en dicha ciudad.

De esta forma se configura este objeto de estudio, que aun siendo más acotado que el principal (los festivales de cine del país), debe ser reducido un poco más para asegurar la practicidad de la investigación y dado las limitaciones para hacer un estudio que abarque más casos. Este primer recorte se desprende al cruzar las dos bases de datos disponibles que contienen datos sobre los festivales, muestras y eventos de este tipo en Bogotá. Se cruzaron en tal caso los nombres pertenecientes a la base de datos del Ministerio de Cultura (Tabla 8) y los de la ANAFE (Tabla 9).

En un primer conteo se estableció que la ANAFE tenía para 2016 a 14 eventos bogotanos de esta índole dentro de sus afiliados, mientras el número de festivales registrados en Mincultura ascendía a 22. En tabla 11 se puede ver que del cruce de los listados disponibles se establecen 26 festivales de cine en Bogotá, de aquellos, 14 son miembros de la ANAFE, 22 están registrados en Mincultura, 10 están presentes en ambos listados y 4 de ANAFE no están registrados en el ministerio.

**Tabla 11.** *Listado de festivales de cine en Bogotá registrados por Mincultura y ANAFE en 2016*

| Festival, Muestra o Evento | Realización Itinerante | Total de Versiones | Miembro Anafe | Inscrito Mincultura |
|---|---|---|---|---|

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **1** | Festival de Cine Experimental de Bogotá CineAutopsia | Bogotá | 1 | | X |
| **2** | Festival de Cine Futbolero | Bogotá | 1 | | X |
| **3** | Muestra de Cortos estudiantiles por la paz | Bogotá | 2 | | X |
| **4** | Smart Films | Bogotá | 2 | | X |
| **5** | Festival de Cine CreativeCommons Bogotá | Bogotá | 3 | | X |
| **6** | Festival Internacional De Cine Por Los Derechos Humanos – Bogotá | Bogotá | 2 | | X |
| **7** | Derecho a Ver - Muestra itinerante de documentales de Derechos Humanos | Bogotá, Cali, Palmira, Popayán, Inzá, La Vega, Ibagué, Barranquilla, Entre Otros Bogotá, Valle del Cauca, Cauca, Antioquia, Tolima y Atlántico | 3 | | X |
| **8** | Muestra Rodante De Cine Comunidad | Bogotá | 4 | X | X |
| **9** | CineMigrante - Muestra Internacional de cine y formación en Derechos Humanos de las personas migrantes | Bogotá D.C. | 6 | | X |
| **10** | VII Festival de Cine: Infancia y Adolescencia "Ciudad de Bogotá 2016" | Bogotá D.C | 6 | X | X |
| **11** | 9o Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario "OjoalSancocho" 2016 | Bogotá | 9 | X | X |
| **12** | XIII Festival internacional de cortometrajes y escuelas de cine El Espejo | Bogotá y Madrid | 13 | X | X |
| **13** | 19 Festival de Cine Universitario Equinoxio | Bogotá | 18 | X | X |
| **14** | 33 Festival De Cine De | Bogotá D.C. | 33 | X | X |

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Bogotá | | | | | |
| **15** | ALTA FIDELIDAD - Muestra Internacional de Cine Documental Musical | Bogotá | | 4 | | X |
| **16** | Incidental | Bogotá D.C. | | 1 | | X |
| **17** | ZinemaZombieFest | Bogotá | | 8 | x | x |
| **18** | Muestra Internacional Documental de Bogotá, MIDBO | Bogotá Y Otros | Cundinamarca y otros | 17 | X | X |
| **19** | Ambulante Colombia Gira de Documentales | Bogotá, Sopó, Medellín, Cali, Barranquilla, Nabusimaque, Puerto Colombia, Cartagena, El Islote | Cundinamarca, Antioquia, Valle, Atlántico y Bolívar | 3 | | X |
| **20** | Cine En Femenino | Bogotá D.C. | | 7 | X | X |
| **21** | Bogotá Short Film Festival / Festival de Cortos De Bogotá – Bogoshorts | Bogotá | | 14 | | X |
| **22** | Festival Internacional de Cine Contracorriente | Bogotá D.C | | 2 | X | X |
| **23** | Salón Internacional de la Luz | Bogotá | | | X | |
| **24** | Daupará – Muestra de Cine Indígena ( Tiene versión itinerante y versión en Bogotá, una por año) | Bogotá | | | X | |
| **25** | Festival Iberoamericano de Cine Azul Surrealidades | Bogotá | | | X | |
| **26** | Eurocine | Bogotá/Otras Ciudades | Cundinamarca, Antioquia, Valle, Atlántico y Bolívar | | X | |

Fuente: Mincultura y Anafe

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Esta clasificación ilustra las primeras tipologías que podrían tomarse en cuenta como por ejemplo la pertenencia en alguno de los dos listados, alguno o ninguno. Esta última característica ya revela algunos descubrimientos pues existen casos como el Festival de Cine Independiente de Bogotá (Indiebo) o el Bogotá International Film Festival (Biff) que no pertenecen a ninguno de los listados a pesar de estar vigentes desde el 2015 y haberse posicionado como referentes en estos años dentro de la ciudad. Así mismo, eventos como Ciclo de Cine Rosa o el Festival de Cine Francés que llevan más de 10 años se encuentran invisibilizados en estos listados.

A pesar de estas omisiones se considera el cruce de listados una fuente más certera que el cálculo basado en la memoria o criterios subjetivos. Por tal motivo son el primer insumo aunque se definió hacerle un segundo recorte. Se estableció que la antigüedad y permanencia sería un segundo criterio por lo cual de este listado de 26 festivales, solo se tuvieron en cuenta los festivales que para 2016 contaran con al menos dos versiones ya que esto revela la continuidad de sus propuestas.

Como se detalla en la tabla 12, el recorte nos deja con 23 festivales, muestras o eventos de cine realizados en Bogotá. El criterio que diferencia muestra o festival, que los separa según tienen premiaciones y competencia no es crucial para nuestro análisis pues no es un elemento que hable de la diversidad de lo presentado como si lo harían el género o temática. De esta forma en el listado estos certámenes se asimilan a la misma clase de eventos cinematográficos y solo se hará una mención nominal a su pertenencia a muestra o festival llegado el caso.

**Tabla 12**. Listado de festivales de cine en Bogotá con mínimo dos versiones para 2016

| | **Festival, Muestra o Evento** | **Realización** | **Versiones** |
|---|---|---|---|
| **1** | Muestra de Cortos estudiantiles por la paz | Bogotá | 2 |
| **2** | Smart Films | Bogotá | 2 |
| **3** | Festival de Cine CreativeCommons Bogotá | Bogotá | 3 |
| **4** | Festival Internacional De Cine Por Los Derechos Humanos – Bogotá | Bogotá | 2 |

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

| | | | |
|---|---|---|---|
| **5** | Derecho a Ver - Muestra itinerante de documentales de Derechos Humanos | Bogotá, Cali, Palmira, Popayán, Inzá, La Vega, Ibagué, Barranquilla, Entre Otros | 3 |
| **6** | Muestra Rodante de Cine Comunidad | Bogotá | 4 |
| **7** | CineMigrante - Muestra Internacional de cine y formación en Derechos Humanos de las personas migrantes | Bogotá D.C. | 6 |
| **8** | VII Festival de Cine: Infancia y Adolescencia "Ciudad de Bogotá 2016" | Bogotá D.C | 6 |
| **9** | 9o Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario "OjoalSancocho" 2016 | Bogotá | 9 |
| **10** | XIII Festival internacional de cortometrajes y escuelas de cine El Espejo | Bogotá Y Madrid | 13 |
| **11** | 19 Festival de Cine Universitario Equinoxio | Bogotá | 18 |
| **12** | 33 Festival de Cine de Bogotá | Bogotá D.C. | 33 |
| **13** | ALTA FIDELIDAD - Muestra Internacional de Cine Documental Musical | Bogotá | 4 |
| **14** | ZinemaZombieFest | Bogotá | 8 |
| **15** | Muestra Internacional Documental de Bogotá, MIDBO | Bogotá Y Otros | 17 |
| **16** | Ambulante Colombia Gira de Documentales | Bogotá, Sopó, Medellín, Cali, Barranquilla, Nabusimaque, Puerto Colombia, Cartagena, El Islote | 3 |
| **17** | Cine En Femenino | Bogotá D.C. | 7 |
| **18** | Bogotá Short Film Festival / Festival de Cortos de Bogotá – Bogoshorts | Bogotá | 14 |
| **19** | Festival Internacional de Cine Contracorriente | Bogotá D.C | 2 |
| **20** | Salón Internacional de la Luz | Bogotá | 7 |
| **21** | Daupará – Muestra de Cine Indígena ( Tiene versión itinerante y versión en Bogotá, una por año) | Bogotá | 8 |
| **22** | Festival Iberoamericano de Cine Azul Surrealidades | Bogotá | 7 |
| **23** | Eurocine | Bogotá/Otras Ciudades | 22 |

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Fuente: elaboración propia

La anterior delimitación permite vislumbrar criterios importantes que deben tenerse en cuenta para pensar en una diferenciación: origen de los organizadores, temáticas de la muestra, ámbito de la selección, entre otros. Factores que resultan de interés para una tipología que permita identificar la real diversidad del sector de los festivales de cine en Bogotá.

Tal como se ha expuesto, definir la tipología no resulta una tarea sencilla puesto que los criterios deben superar subjetividades y arbitrariedad propios del ejercicio investigativo. Esto lleva inevitablemente a categorizar acudiendo a la diversidad como concepto primario, ya que se busca saber qué tanto se parecen o no los festivales que se realizan en Bogotá. Así a través de las dimensiones de la diversidad se pueden encontrar las que sean pertinentes para dar cuenta de las dinámicas dentro de los festivales de cine.

En el siguiente capítulo ahondaremos en las ventajas que proporciona este tipo de enfoque, lo que lo convierte en la herramienta más precisa para evidenciar las posibles funciones que los festivales están cumpliendo dentro del gran entramado de la exhibición alternativa.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

# CAPÍTULO 5. ¿CÓMO INVESTIGAR UN FESTIVAL DE CINE?

## 5.1 Las dimensiones de la diversidad como metodología

Una clasificación primaria que permita categorizar los 23 festivales de cine en Bogotá nos lleva indiscutiblemente a tocar el tema de la diversidad cultural y este aspecto no puede abordarse de forman inocua. La diversidad se integra como elemento fundamental pues es el escenario desde donde las prácticas alternativas tienen relevancia:

> (…) el modelo de *diversidad cultural* es el único que incorpora plenamente a los medios comobienes culturales, espectáculos y servicios, en un marco internacional. Es similar a un modelo de *servicio público* renovado, en el que el Estado es el eslabón intermedio que favorece la construcción de comunidades, la justicia social, la equidad económica y las voces minoritarias, y mantiene el pluralismo cultural dentro de sus fronteras, con el monitoreo de otros actores,incluyendo a los distintos miembros de la sociedad civil. (Frau -Meigs, 2012, p. 45)

Este concepto trasladado a terrenos prácticos conduce a comprobar si en un sector particular o expresión cultural se están cumpliendo las características que favorecen la diversidad. Los festivales de cine por su misma esencia son manifestaciones perfectas para entrar a analizar este aspecto y, para algunos, debe ser primordial que sean examinados y protegidos a partir de,

> el monitoreo de una serie de acontecimientos considerados como de “gran importancia para la sociedad” (deportes, festivales...), y extender dicha protección a toda la gama de eventos comunitarios y de industrias creativas basadas en el desempeño colectivo y el conocimiento agregado por los usuarios (Frau- Meigs, 2012, p. 53)

Así surge la pertinencia de monitorear los festivales de cine en Bogotá, tomando como eje la diversidad. Esto lleva a pensar en cómo se puede manifestar la diversidad y para ello se ha hablado de las dimensiones de la misma. Establecer las dimensiones que son pertinentes en el sector de los festivales inevitablemente lleva a construir una categorización, la cual supera la subjetividad del investigador o criterios arbitrarios.

En este punto resultan útiles las siguientes definiciones para ayudar en la comprensión de lo que significaría entrar a estudiar las dimensiones de la diversidad dentro de los festivales de cine en Bogotá: “al pensar la diversidad

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

cultural, podemos distinguir con McQuail cuatro tipos: la diversidad de medios; la diversidad de emisores que concurren en el espacio público; la diversidad de contenidos y, finalmente, la diversidad de audiencias" (Sierra, 2005, p.4).

De manera similar se ha dicho que "la diversidad se manifiesta en tres distintos ámbitos: los recursos, la oferta de contenidos (diversidad abierta) y la respuesta de la demanda a la oferta de contenidos (diversidad reflectiva)" (Lopez, 2006 p.4). Por eso, sería un error pensar que solo por generar una oferta que brinde representación a los múltiples actores de la sociedad, se está asegurando la diversidad cultural.

Autores como McQuail han realizado diversos trabajos tendientes a caracterizar las diferentes dimensiones y definiciones de la diversidad, así como Phillip M. Napoli, Richard Van der Wurff y Jan Van Cuilenburg. A manera general se esbozan ciertos conceptos claves que serían susceptibles de ahondar en la investigación a realizar. Eva Pujadas Capdevila[32] ha recopilado en diversos trabajos los conceptos que los anteriores autores y otros han desarrollado sobre el tema:

1. La diversidad como reflejo, la diversidad como acceso y la diversidad como el número de canales, basándose en lo señalado por McQuail. (Capdevila y Rota, 2008. p6).
2. Así como, la diversidad interna o diversidad vertical y la diversidad externa o diversidad horizontal, también enunciada por McQuail. (Capdevila y Rota, 2008, p.6).
3. La diversidad de fuentes, la diversidad de contenidos y la diversidad de consumo, según Napoli y Aslama. (Capdevila y Rota, 2008, p.6).
4. La diversidad reflejada y la diversidad abierta, descritas en los trabajos de Van der Wurff y Van Cuilenburg, y McQuail. (Capdevila y Rota, 2008:6)

[32] Se destacan los trabajos *Construcciod'unprotocold'anàlisi d la diversitat de la programació televisiva (2007), Evaluar la diversidad de la programación televisiva en el Estado español (2008) y Analizar la diversidad de la programación televisiva. Identificación de dimensiones y construcción de indicadores (2011).*

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Además de las anteriores distinciones, se ha incluido la evaluación de la diversidad de acceso, ya que "la audiencia no incrementa su consumo de diversidad de forma proporcional al incremento de la oferta" (Capdevila y Rota, 2008, p.7), por lo que se hace necesario revisar el tema del acceso a estos contenidos.

A partir de este mapa general ofrecido es posible estimar que para abordar los festivales de cine es necesario un protocolo de evaluación que contemple alguna o quizás todas las dimensiones que con anterioridad se han definido en la literatura sobre el tema. Sin embargo, para nuestro análisis se tendrá en cuenta la diversidad abierta, traducida ésta en diversidad de fuentes, emisores y contenidos. Quedarían para trabajos posteriores los análisis profundos que den cuenta de la diversidad reflejada o la diversidad de acceso, los cuales se ocupan de aspectos como el consumo y las audiencias. Estos aspectos requieren de un trabajo exhaustivo que es imposible de abarcar en este primer acercamiento por parte del investigador.

Centrarse en la diversidad abierta permite llegar a identificar qué funciones pueden estar cumpliendo los festivales de cine y qué tan diversos o no pueden ser entre sí. López (2006) a partir de la revisión de la literatura, propone un tipo de análisis sobre cuatro dimensiones: Variedad, Balance, Distinción y Disparidad. Estos los consideramos los más apropiados para extrapolarlos al sector de los festivales de cine, con excepción de la dimensión Distinción.[33]

Estas dimensiones han sido tomadas como base en la mayoría de estudios que se acercan a la diversidad de expresiones culturales. De hecho, el modelo propuesto por López se basa en el método Stirling para la medición de la diversidad cultural, una metodología ampliamente reconocida y cuyo seno surge de la UNESCO. De la aplicación del modelo Stirling la misma UNESCO

[33] Para López (2006) la Distinción permite conocer "qué tanto la distribución de las categorías de un recurso determinado se aleja o acerca a la distribución de las categorías de todo el mercado". Este aspecto del mercado se aleja del objetivo de nuestra investigación pues el foco no es comparar la exhibición tradicional con la alternativa, sino intrínsecamente el sector de festivales.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

en 2011 publicó datos sobre la diversidad en la producción cinematográfica a nivel mundial tomando en cuenta tres dimensiones. En este caso se determinó que el análisis debería abarcar la diversidad producida, distribuida y consumida. Esto significa que la unidad de análisis serían las cintas en cada uno de los ítems. Estas películas se analizarían a través de las tres dimensiones de la diversidad (Variedad, Balance y Disparidad) y se las categorizaría a través de cuatro formas (título, lenguaje, origen geográfico y género). (UNESCO-UIS, 2011, p. 18)

El uso de estas dimensiones para abordar la diversidad en la industria cinematográfica ha demostrado su validez no solo en este caso sino en otros escenarios, lo cual lo convierte en un método relevante para nuestro caso de estudio. Por ejemplo, en México las dimensiones de diversidad fueron empleadas en un estudio sobre la producción cinematográfica. De nuevo se acudió a los conceptos de Variedad, Equilibrio (Balance) y Disparidad para hacer la clasificación de la siguiente forma:

> La diversidad de un sistema (la programación de un canal) sólo puede medirse cuando sus elementos (por ejemplo, largometrajes) han sido agrupados en categorías (por ejemplo, las nacionalidades de estos largometrajes). Una vez que la categorización ha sido hecha, la variedad corresponde al número de categorías, el equilibrio a la forma en que los elementos están repartidos entre las categorías (por ejemplo, la porción que corresponde a cada nacionalidad), y la disparidad equivale al nivel de diferencia entre las categorías (por ejemplo, entre cada par de ellas o entre las dos más diferentes). (Pereira, *et.al*., 2016, p.123)

Dicho esto, cabe delimitar lo que define cada una de las dimensiones. La Variedad, sería el número de categorías presentes en el mercado en un periodo determinado (López, 2006, p.5). Por su parte, el Balance además de revisar el número de categorías, evalúa la ubicación y distribución de los elementos al interior de dichas categorías (López, 2006, p5) y la Disparidad, hace referencia a qué tan distinta es una categoría de la otra. (López, 2006, p.6).

Por ejemplo, cruzando estos tres conceptos se podría identificar no solo cuántos y cuáles son los festivales de cine en Bogotá (Variedad), sino cuántos

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

de ellos tiene cortometrajes, animación, documental, etc. (Balance) y en qué grado de diferencia o similitud se encuentra uno del otro (Disparidad).

Aunque en los casos acotados se incluyeron algunos cálculos matemáticos como aplicaciones de índices de diversidad, en nuestro análisis no serán objeto de escrutinio. El interés más allá de los datos cuantitativos se enfoca hacia un análisis en profundidad de casos en concreto de las categorías que saldrán de esta categorización realizada. De esta forma, es posible abordar el objeto de estudio a partir de la aplicación de los conceptos de Variedad, Balance y Disparidad, sin que la falta del cálculo matemático afecte la rigurosidad del ejercicio.

## 5.2 Festivales en detalle: entre atribuciones, impactos y funciones

Si bien la categorización clarificará el panorama de nuestro objeto de estudio, los 23 festivales de cine, es necesario ahondar un poco más en casos concretos, pues solo un examen detallado podrá dar precisión sobre lo que ocurre realmente dentro de la planeación u organización de un evento de esta clase. Como se ha señalado anteriormente “es importante analizar diferentes aspectos de los eventos señalados que tienen que ver con la participación de las comunidades, la relación con el espacio, la salvaguarda del patrimonio, la apropiación e inclusión social y el reconocimiento de la diversidad, entre otros” (Moscoso,*et.al*, 2012, p. 21).

Dichos aspectos se pueden traducir en funciones de los festivales, un para qué, el cual en términos investigativos suele definirse como impacto, destacándose así el impacto económico o el impacto social. Por ejemplo, establecer la función de un festival con base en las audiencias que asisten. Esto sería un estudio de su impacto social. Este tipo de investigación permite “documentar los datos sobre los públicos y también permite detectar sectores de la población participan y qué sectores de la sociedad quedan excluidos de las actividades culturales”. (Colombo, 2010, p.63).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Igualmente, otro tipo de impactos son posibles de medir en la ejecución de un festival de cine. Es factible realizar estudios de impacto económico que, "tratan de estimar la importancia y los efectos de una actividad cultural en la economía de determinada área en determinado periodo de tiempo". (Colombo, 2010, p. 64). Este tipo de análisis requieren la aplicación de herramientas econométricas y para el caso objeto de esta investigación no será el enfoque adoptado.

Tanto los estudios de impacto económico como los de impacto social arrojan luces sobre las dinámicas dentro de los festivales de cine, pero resultan parciales para dar cuenta de todos los aspectos. Si bien analizar las audiencias permite conocer cómo perciben ellas esta actividad, no da cuenta de las motivaciones de quienes la gestionan. Por su parte, conocer si un festival está generando ganancias económicas resulta pertinente si lo que se quiere saber es su rentabilidad, pero no arroja elementos de análisis para saber si las personas no acuden porque no les interesa la oferta o porque no la conocen.

Un festival puede generar impacto social (buen número de asistentes) y, aun así, tener un impacto económico bajo. Por esta razón, hablar del impacto resulta insuficiente y se hace necesario indagar otra clase de perspectivas que puedan contener más elementos análisis. Es allí donde cabe la pena pensar en las funciones de un festival o incluso en sus repercusiones.

Si bien una repercusión puede ser vista como un impacto, no se trata en este caso de establecer cuál es la repercusión de un festival de cine, sino de cuál es la repercusión atribuida al festival por parte de los diferentes actores que tienen vínculo con su realización. Teniendo como base lo anterior, es posible hablar de:

1. Repercusiones económicas[34]: "los festivales atraen a espectadores locales y visitantes que gastan su renta en las actividades culturales, así como en otros bienes y servicios relacionados" (Devesa et al, 2012, p. 3).

[34] Esta clasificación es tomada de Devesa, M., Báez, A., Figueroa, V., & Herrero, L. C. (2012). Repercusiones económicas y sociales de los festivales culturales: el caso del Festival Internacional de Cine de Valdivia. *EURE (Santiago)*, *38*(115), 95-115.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

2. Repercusiones turísticas: su realización puede ser la clave para elección de un destino por parte del turista.
3. Repercusiones culturales: al ser un lugar donde se pueden ver y participar en manifestaciones artísticas que no están disponibles el resto del año.
4. Repercusiones sociales: permiten “la creación de un sentido de lugar por parte de los ciudadanos, así como la generación de un espacio social y de interacción”. (Devesa et al, 2012, p.4)
5. Repercusiones físicas: a raíz de su realización se puede ver modificado el entorno urbanístico y de uso del lugar donde se efectúan.

Por su parte, la investigadora Montserrat Jurado Martí realizó una tesis de doctorado, la cual da luces sobre cómo podría abordarse el tema de los festivales de cine. En su hipótesis dictamina que los festivales de cine tienen la función de ser “la plataforma de los nuevos realizadores para darse a conocer en el complejo mundo del cine” (Jurado, 2006:3). En este caso, ya se le atribuyó una función a estos eventos, que pretendía corroborarse en el transcurso de la investigación.

Para llegar a su objetivo la tesista tuvo que identificar, además de la función buscada, las demás que fueron surgiendo a través de la revisión bibliográfica y el trabajo de campo. Este tipo de abordaje resulta pertinente para el caso de la presente investigación, aunque cabe aclarar que su desarrollo depende de las características propias del contexto bogotano.

Es válido destacar dos hallazgos que conviene tener en cuenta. La autora identificó dos grandes tendencias en torno a las funciones atribuidas a los festivales de cine.

> “Desde el punto de vista de la industria, los festivales tienen como función la de promocionar, distribuir y servir de mercado del cine, así como herramienta de marketing de los productores para la promoción de películas. Desde el punto de vista cultural de los mismos promotores de la industria cinematográfica, así como de algunos directores de festivales, éstos tienen como función la de servir de punto de encuentro para profesionales, nuevos realizadores y público, ser escaparate de la producción, exhibidores y entregar premios para consolidar carreras profesionales”. (Jurado, 2006, p.209).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

En nuestra investigación está definida una primera función atribuida a los festivales de cine en Colombia: la de formación de públicos y apoyo a la circulación cinematográfica alternativa. Ahora queda contrastar esa visión con lo que sucede en el sector a través de lo que sus mismos actores expresen. De allí se contempla la realización de entrevistas a profundidad a los festivales representativos que surjan luego de desarrollar el ejercicio de categorización. No solo son útiles las entrevistas a las direcciones ejecutivas de los festivales, sino a representantes de gremios, Academia, socios, autoridades e incluso participantes. Estos últimos entendidos como quienes postulan sus obras ya que el aspecto de asistentes, debido a su amplitud de muestra sería imposible de abarcar en esta investigación.

Por el momento es posible acercarse desde esta investigación a los festivales de cine en Bogotá ocupándose de variables que permitan analizar si se está cumpliendo con la capacidad que tienen estos eventos de ser “instrumentos para la difusión de las manifestaciones del patrimonio cinematográfico mundial y colombiano” (Ministerio de Cultura, 2013, p. 182). Esto se ha identificado como la relevancia y representatividad cultural de un festival. En otras palabras, nos centraremos en las repercusiones culturales y sociales que le son atribuidas a los festivales de cine de Bogotá generando una tipología que los clasifique.

De la clasificación resultante se establecerán casos representativos que tendrán un examen más profundo, que incluye tanto un análisis de los hallazgos de la tipología como los testimonios de los actores involucrados que contrastarán su visión con la de la postura estatal.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

# CAPÍTULO 6.

# CARACTERIZACIÓN DE LOS FESTIVALES DE CINE EN BOGOTÁ

La diversidad abierta (Van der Wurff, Van Cuilenburg y McQuail), definida como la diversidad de fuentes, emisores y contenidos presentes en una oferta que se brinda, tiene elementos de gran utilidad para el análisis de los festivales de cine en Bogotá. Como ya se indicó en el capítulo 5, para dar cuenta de cómo está configurada dicha oferta es necesario plantear dos acciones: construir una tipología de análisis que permita categorizarlos y analizar dichas categorías a la luz de las dimensiones de la diversidad.

Para el caso de las dimensiones se tomarán en cuenta los conceptos de Variedad, Balance y Disparidad; los cuáles deben estar basados en datos de cada uno de los festivales de cine de Bogotá. La información que se decidió recolectar sobre los festivales tomó en cuenta tres criterios: Origen geográfico de las cintas presentes en el festival, Secciones en las cuales se divide el festival, presencia de actividades académicas o capacitación en él. Estos tres criterios son constitutivos de cada uno de los festivales, lo que permite realizar una comparación equiparable de su oferta. Además, integran elementos necesarios para el análisis de la diversidad pues permiten establecer características sobre sus contenidos, emisores y fuentes.

De esta manera fue necesario hacer un relevamiento de información y para el efecto se construyó una ficha por cada uno de los festivales. La ficha permite de manera organizada recolectar la información de cada festival y posteriormente sistematizar en matrices de datos el conjunto de información. De hecho, no todo el contenido de la ficha se usará como insumo para la categorización. La tabla 13 muestra el modelo de información.

**Tabla 13.** *Ficha Festivales de cine de Bogotá*

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **NOMBRE** | | | | |
| **FECHA DE REALIZACIÓN:** | **NÚMERO DE EDICIONES PARA 2016:** | | | |
| **Origen geográfico de las cintas en 2016** | Colombia | Latinoamérica | África | Asia |
| | Europa | Oceanía | Norteamérica | |
| **Secciones del** | | | | |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **festival** | | | | | | | |
| **Actividades académicas (Charlas, conferencias, masterclass)** | SI | | NO | | | | |
| **Actividades de formación (talleres prácticos)** | SI | | NO | | | | |
| **COSTO INGRESO Películas** | Gratuito | | De pago | | | | |
| **ORGANIZADOR** | | | | | | | |

Fuente: Elaboración propia.

Como insumo, para cada ficha fue usada la información proveída por el mismo festival de cine, ya sea por su página web o por contacto directo. La fuente primaria fueron los catálogos y programaciones de la muestra o festival, las cuales contenían la mayoría de los datos pedidos. Dentro de las dificultades para hallar la información se evidenció que algunos festivales no contaban con la información disponible vía internet y los datos de su programación se hallaban en páginas secundarias como reportes de prensa. En estos casos fue necesario corroborar los datos con los organizadores para comprobar la veracidad.

De esta forma con el recorte inicial de 23 festivales y muestras de cine, se procedió a resolver la ficha por cada uno de ellos, lo cual dejó 19 festivales para su análisis final. Esta variación se dio a la hora de corroborar la primera información que se poseía: el lugar de realización del festival y el número de versiones. En un primer cotejo de información, se estableció que el listado inicial tenía inconsistencias en el número de versiones de algunos de los festivales.

Corregida esta información, se revisaron cada uno de los festivales del listado inicial y se descartaron dos: Derecho a Ver - Muestra itinerante de documentales de Derechos Humanosy Daupará – Muestra de Cine Indígena. En el primer caso, el evento no se realiza desde el año 2014 y en el caso de

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Daupará, tiene una versión itinerante, esto quiere decir que un año se realiza en Bogotá y el otro en una región del país. En el 2016 Daupará tuvo su versión en la zona de Urabá Antioqueño, la versión en Bogotá fue en 2015 y 2017.

También quedaron por fuera del análisis la Muestra de Cortos estudiantiles por la paz y la Muestra Rodante de Cine Comunidad, ya que no fue posible acceder a la información de dichos certámenes. No se encontraron datos confiables vía internet sobre su realización y nunca hubo respuesta de sus organizadores en las comunicaciones vía mail y telefónica. Siendo los datos de la ficha un insumo imprescindible para el avance del análisis, sin acceso a ellos no fue posible incluir dichos eventos en nuestro estudio. De esta forma, para la realización de la caracterización se tuvieron en cuenta los datos de 19 fichas de los festivales mencionadas en la tabla 14.

**Tabla 14.** *Listado corregido de festivales de cine en Bogotá en 2016*

| | **Festival Muestra de cine** | **Versiones para 2016** |
|---|---|---|
| **1** | Smart Films | 2 |
| **2** | Festival de Cine CreativeCommons Bogotá | 3 |
| **3** | Festival Internacional De Cine Por Los Derechos Humanos – Bogotá | 3 |
| **4** | CineMigrante - Muestra Internacional de cine y formación en Derechos Humanos de las personas migrantes | 6 |
| **5** | VII Festival de Cine: Infancia y Adolescencia "Ciudad de Bogotá 2016" | 7 |
| **6** | 9o Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario "OjoalSancocho" 2016 | 9 |
| **7** | XIII Festival internacional de cortometrajes y escuelas de cine El Espejo | 13 |
| **8** | 19 Festival de Cine Universitario Equinoxio | 19 |
| **9** | 33 Festival de Cine de Bogotá | 33 |
| **10** | ALTA FIDELIDAD - Muestra Internacional De Cine Documental Musical | 4 |
| **11** | ZinemaZombieFest | 8 |
| **12** | Muestra Internacional Documental de Bogotá, MIDBO | 18 |
| **13** | Ambulante Colombia Gira de Documentales | 3 |
| **14** | Cine En Femenino | 8 |
| **15** | Bogotá Short Film Festival / Festival De Cortos De Bogotá – BOGOSHORTS | 14 |
| **16** | Festival Internacional de Cine Contracorriente | 3 |
| **17** | Salón Internacional de la Luz | 7 |
| **18** | Festival Iberoamericano de Cine Azul Surrealidades | 7 |
| **19** | Eurocine | 22 |

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Fuente: Elaboración propia con base en cotejo de información con los propios festivales

## 6.1 Diversidad geográfica de los festivales de cine en Bogotá

Como unidad de análisis de este criterio se tomó en cuenta el país origen de producción de la cinta, para el caso de coproducción se contabilizan cada uno de los países participantes en la obra audiovisual. Como se ve en la tabla 15, se estableció una matriz de análisis donde se indica el nombre del festival y el origen geográfico de las cintas por continente y número de países dentro de cada continente.

**Tabla 15.** *Festivales de cine en Bogotá por origen geográfico de las obras recibidas*

| | Festival | Colombia | Europa | Asia | Latinoamérica | Oceanía | África | Norteamérica (Estados Unidos y Canadá) | Total países |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **1** | **BOGOTÁ SHORT FILM FESTIVAL / FESTIVAL DE CORTOS DE BOGOTÁ – BOGOSHORTS** | 1 | 29 | 13 | 11 | 2 | 1 | 2 | 59 |
| **2** | **Salón Internacional de la Luz** | 1 | 25 | 6 | 14 | 1 | 4 | 2 | 53 |
| **3** | **Ambulante Colombia Gira de Documentales** | 1 | 13 | 5 | 6 | | 2 | 1 | 28 |
| **4** | **33 FESTIVAL DE CINE DE BOGOTÁ** | 1 | 11 | 4 | 6 | 1 | 1 | 2 | 26 |
| **5** | **CineMigrante - Muestra Internacional de cine y formación en Derechos Humanos de las personas migrantes** | | 10 | 5 | 4 | | 4 | 2 | 25 |
| **6** | **XIII Festival internacional de cortometrajes y escuelas de cine El Espejo** | 1 | 9 | 2 | 10 | | 1 | 1 | 24 |
| **7** | **ZINEMA ZOMBIE FEST** | 1 | 12 | 3 | 4 | 1 | | 2 | 23 |
| **8** | **Festival Internacional De Cine Por Los Derechos Humanos – Bogotá** | 1 | 8 | 3 | 7 | | 2 | 1 | 22 |

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **9** | **VII Festival de Cine: Infancia y Adolescencia "Ciudad de Bogotá 2016"** | 1 | 8 | 3 | 5 | | | 1 | 18 |
| **10** | **Festival Iberoamericano de Cine Azul Surrealidades** | 1 | 3 | 3 | 9 | | 1 | 1 | 18 |
| **11** | **Eurocine** | | 17 | | | | | | 17 |
| **12** | **Smart Films** | 1 | 3 | 1 | 8 | | 1 | 2 | 16 |
| **13** | **ALTA FIDELIDAD - Muestra Internacional de Cine Documental Musical** | 1 | 8 | | 4 | | 1 | 2 | 16 |
| **14** | **Muestra Internacional Documental de Bogotá, MIDBO** | 1 | 6 | 1 | 6 | | | 1 | 15 |
| **15** | **Festival Internacional de Cine Contracorriente** | 1 | 5 | 3 | 4 | | | 1 | 14 |
| **16** | **19 Festival de Cine Universitario Equinoxio** | 1 | | 1 | 9 | | | 2 | 13 |
| **17** | **Festival de Cine CreativeCommons Bogotá** | 1 | 7 | 1 | 2 | | | 1 | 12 |
| **18** | **9o Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario "OjoalSancocho" 2016** | 1 | | | 6 | | | | 7 |
| **19** | **CINE EN FEMENINO** | 1 | 2 | | 4 | | | | 7 |
| | **Presencia total de cada continente en los festivales** | **17** | **17** | **15** | **18** | **4** | **10** | **16** | |

**Fuente: Matriz de elaboración propia con base en la información de los festivales de cine bogotanos**

Una versión simplificada de la Tabla 15 permite centrarse más en la presencia total por continente. Como se visualiza en Tabla 15.a se encuentra el consolidado por continente presente en cada festival. Allí a cada región le corresponde el valor de 1, que indica la existencia de producciones de esa región en el festival.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

**Tabla 15.a** *Consolidado de continentes de los Festivales de cine en Bogotá*

| | Festival | Colombia | Europa | Asia | Latinoamérica | Oceanía | África | Norteamérica |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | – BOGOSHORTS | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 2 | Salón Internacional de la Luz | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 3 | Ambulante Colombia Gira de Documentales | 1 | 1 | 1 | 1 | | 1 | 1 |
| 4 | 33 FESTIVAL DE CINE DE BOGOTÁ | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 5 | CineMigrante - | | 1 | 1 | 1 | | 1 | 1 |
| 6 | El Espejo | 1 | 1 | 1 | 1 | | 1 | 1 |
| 7 | ZINEMA ZOMBIE FEST | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | | 1 |
| 8 | Festival Internacional De Cine Por Los Derechos Humanos – Bogotá | 1 | 1 | 1 | 1 | | 1 | 1 |
| 9 | VII Festival de Cine: Infancia y Adolescencia "Ciudad de Bogotá 2016" | 1 | 1 | 1 | 1 | | | 1 |
| 10 | Festival Iberoamericano de Cine Azul Surrealidades | 1 | 1 | 1 | 1 | | 1 | 1 |
| 11 | Eurocine | | 1 | | | | | |
| 12 | Smart Films | 1 | 1 | 1 | 1 | | 1 | 1 |
| 13 | ALTA FIDELIDAD - | 1 | 1 | | 1 | | 1 | 1 |
| 14 | MIDBO | 1 | 1 | 1 | 1 | | | 1 |
| 15 | Festival Internacional | 1 | 1 | 1 | 1 | | | 1 |

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | **de Cine Contracorriente** | | | | | | | |
| **16** | **19 Festival de Cine Universitario Equinoxio** | 1 | | 1 | 1 | | | 1 |
| **17** | **Festival de Cine CreativeCommons Bogotá** | 1 | 7 | 1 | 1 | | | 1 |
| **18** | **"OjoalSancocho" 2016** | 1 | | | 1 | | | |
| **19** | **CINE EN FEMENINO** | 1 | 1 | | 1 | | | |
| | **Presencia total de cada continente en los festivales** | **17** | **17** | **15** | **18** | **4** | **10** | **16** |

**Fuente: Matriz de elaboración propia con base en la información de los festivales de cine bogotanos**

Así, la clasificación por continente permitirá categorías de análisis útiles a futuro en la investigación. Sin embargo, para una diferenciación más clara se hizo dos variaciones. En primer caso se separó Colombia de la contabilización de los países provenientes de Latinoamérica y así mismo se dejó como parte de Norteamérica a Estados Unidos y Canadá.

Esta división responde a la necesidad de evidenciar la presencia o no de cine nacional dentro de la oferta en los festivales de cine. Caso similar ocurre con Norteamérica, pues como se señaló en el capítulo 3, corresponde a esta región geográfica la mayoría de contenido audiovisual que se exhibe y consume en territorio colombiano. Diferenciar claramente este origen frente a otro, también permitirá revelar la naturaleza de la oferta en los festivales analizados.

La primera de las dimensiones de la diversidad de utilidad para nuestra categorización es la Variedad, la cual consiste en un recuento nominal de lo encontrado. Tal como señaló anteriormente, la Variedad, sería el número de categorías presentes en el mercado en un período determinado (López, 2006, p.5).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

### *6.1.1 Variedad y origen geográfico*

En los festivales categorizados se encontró un rango de países participantes de mínimo de 7 países hasta máximo 59. Entre estos dos extremos podemos hacer una gradación de valores que permita establecer una mayor o menor presencia de países diferentes en los 19 festivales. Hacer el listado por países no resulta práctico en la medida que estaríamos trabajando sobre una base de mínimo 194 países, que son los reconocidos por las Naciones Unidos. Resulta por esta causa más pertinente establecer rangos sobre la presencia real de diferentes países en cada uno de los festivales, estableciendo un mínimo y máximo posibles.

La figura 5 indica cómo se da la distribución de menor a mayor, en cada uno de los festivales de acuerdo al número de países.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

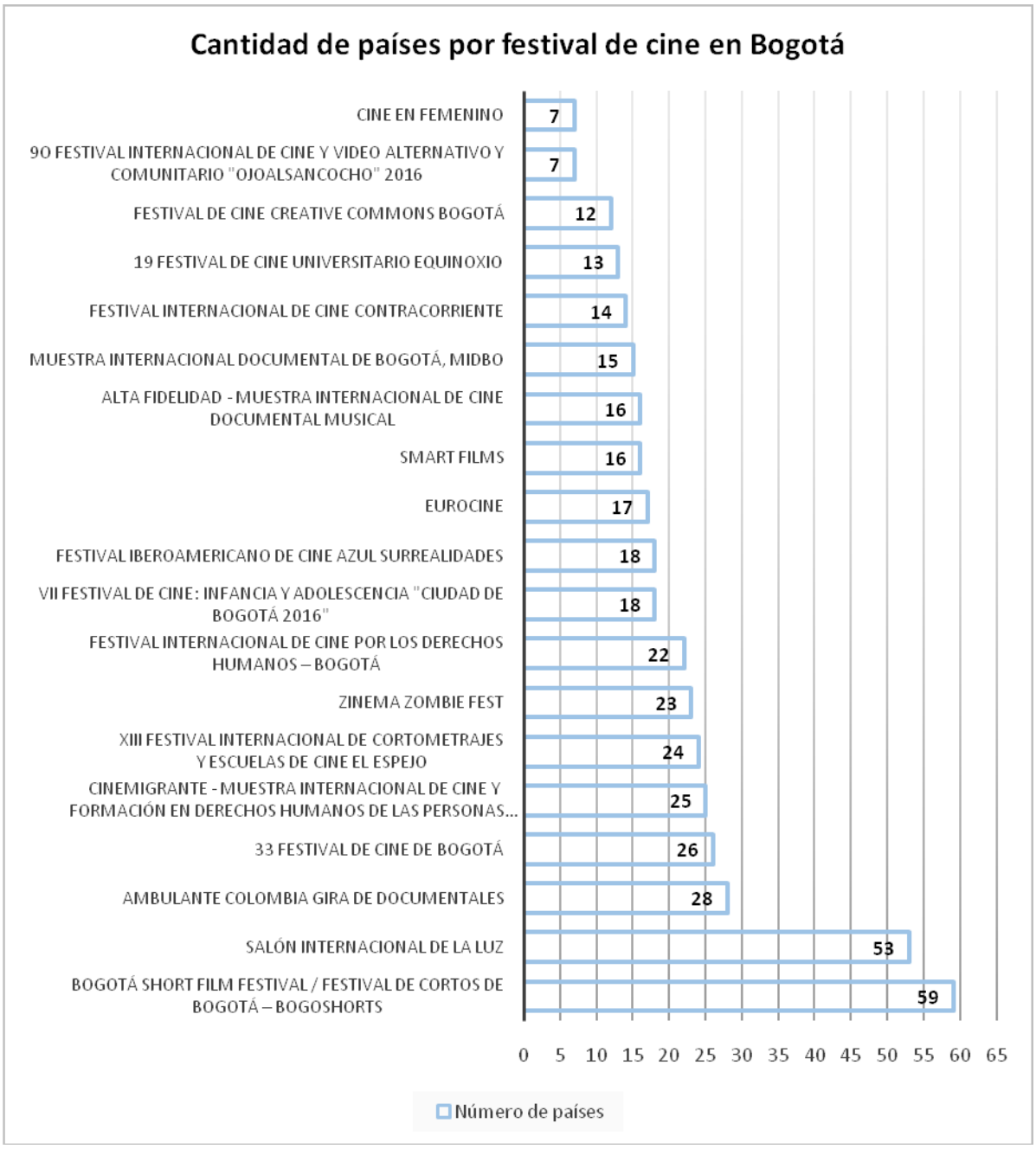



**Figura 5. Distribución de los festivales de cine en Bogotá por número de países participantes**
Fuente: Elaboración propia

Para facilitar el análisis, en la figura 6 se muestran solo la cantidad de países presentes en cada festival y su distribución. Visualmente se notan 5 rangos de categorías: 1 a 10 países, 11 a 20, 21 a 30, 31 a 50 y 51 a 60. Dos festivales están por encima de los 50 países, dos festivales por debajo de los 10 y el grueso de datos se encuentran en el rango de 10 a 20 países y de 21 a 30 países. En el rango de 31 a 50 no hay ningún festival.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

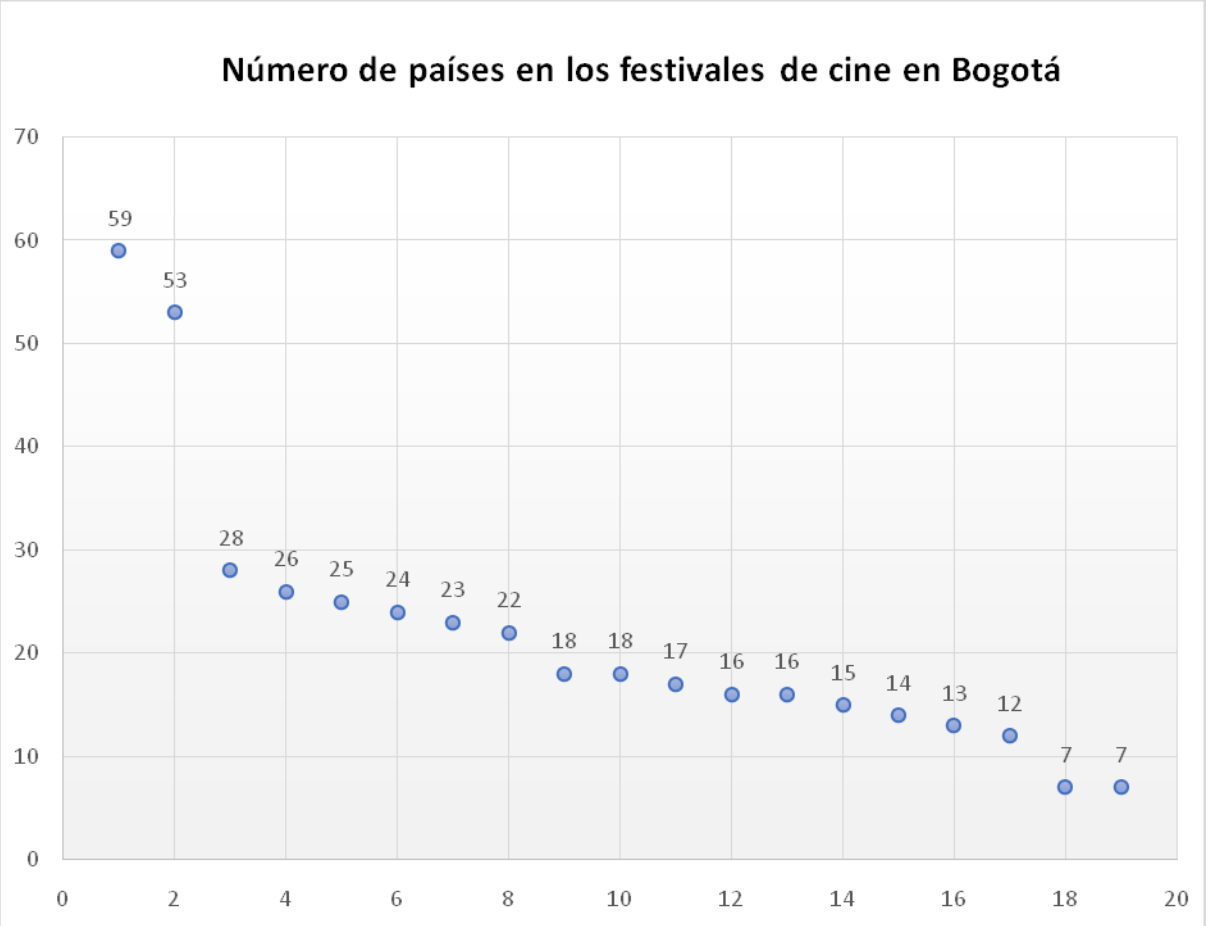



**Figura 6. Número de países en los festivales de cine en Bogotá**
Fuente: Elaboración propia

Si se establece en términos de porcentaje, se observa que en el rango de entre 11 y 20 países tenemos 9 festivales, lo que corresponde a un 47,3 % de los 19 festivales; así mismo en el rango de 21 a 30 países hay 6 festivales, un 31,5 %. Estos dos rangos medios concentran así el grueso de los datos, ubicándose en el centro de la gradación, con lo cual lavariedad geográfica se encuentra equilibrada al no inclinarse a ninguno de los extremos encontrados en la medición.

### *6.1.2 Balance y origen geográfico*

La variedad indica la presencia de categorías diferentes en nuestro mercado (los festivales de cine en Bogotá). Sin embargo, no revela cómo es esa oferta ni hacia dónde se inclina o si hay una tendencia. Para dar cuenta de estos datos es necesario acudir a la dimensión Balance de la diversidad, que además

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

de revisar el número de categorías, evalúa la ubicación y distribución de los elementos al interior de dichas categorías.

Para analizar el balance no sirve solo el criterio de la cantidad de países, útil para establecer la variedad. Es necesario, como se mencionó anteriormente, establecer categorías mucho más detalladas que revelen cómo está distribuido el origen geográfico dentro de la oferta de los festivales.

Cabe recordar que los festivales son nuestra unidad de análisis y no las películas, por lo cual se toma el festival como un todo para descomponer. Así, lo que más interesa son los hallazgos sobre cuáles son las regiones geográficas que son más o menos visibles en la oferta festivalera; y no tanto lo que sucede con cada película y la región de donde proviene.

Por este motivo se escogió como base de análisis la división por continente, la cual permite agrupar los países bajo un origen geográfico similar. Sin embargo, se establecieron tres modificaciones sobre el manejo de información: en primer lugar, se separó América en Latinoamérica y Norteamérica, además para Norteamérica se incluyó solo Canadá y Estados Unidos como parte de esta categoría. Del mismo modo en el conteo de Latinoamérica se excluye a Colombia y este país se constituye como una nueva categoría.

De esta forma, los festivales se distribuyeron por origen geográfico según siete categorías: Colombia, Europa, Latinoamérica, África, Asia, Oceanía y Norteamérica. Se consolidó así la presencia de cada continente en cada uno de los festivales. Como se muestra en la figura 7, de los 19 festivales analizados, en 18 de ellos hay presencia de cine latinoamericano, siendo este el continente con mayor representatividad. Le siguen muy de cerca Europa y Colombia, con 17 festivales que tiene obras de estos orígenes. (Ver Tabla 15)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

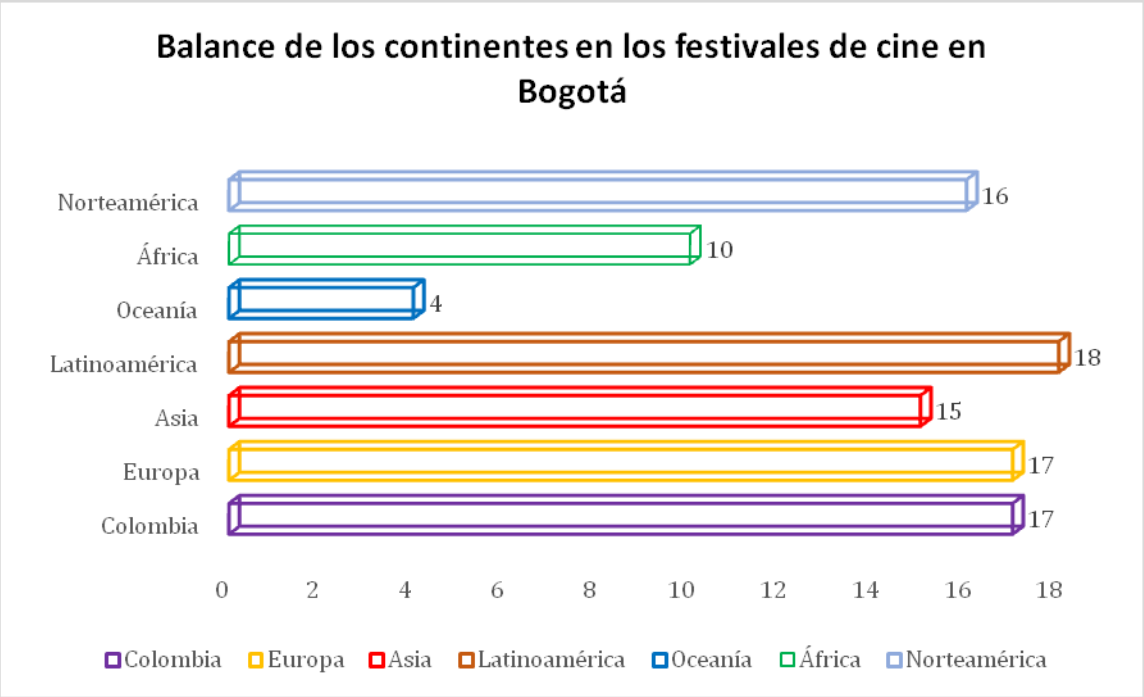



**Figura 7. Balance de los festivales de cine en Bogotá según origen geográfico**
Fuente: Elaboración propia

En cuarto lugar se encuentra Norteamérica con presencia en 16 festivales y Asia con presencia en 15. Los continentes menos representados son África con 10 y Oceanía con 4.

El análisis del balance como dimensión de diversidad, revela que hay una tendencia hacia el cine de nuestro continente ya que solo un festival no contempla la presencia latinoamericana. El 94,3 % de las muestras o festivales tienen dentro de su programación obras provenientes de dicha región y así mismo el 89,4 % tiene además exhibición de cine colombiano.

El cine europeo iguala esa cifra al también tener el 89,4% y un poco más abajo el cine asiático (78,9 %), lo cual si indica un foco orientado hacia otro tipo de cinematografías. Si bien Norteamérica tiene una cifra considerable de participación (84,2 %) no es el primer lugar, como ocurre en la cartelera comercial y su representatividad está muy cercana a Europa o Asia.

En el caso de África (52,6 %) y Australia (21, 05 %), a pesar de ser números más chicos permiten mostrar que hay una ventana donde todas las regiones geográficas, incluso las más lejanas tienen un espacio.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

En términos de balance geográfico de la oferta, la diversidad en los festivales de cine muestra una distribución mayormente orientada al cine regional latinoamericano y colombiano, en el cual la ventaja podría estar ligada al idioma. La presencia de cine europeo y asiático con números muy cercanos al norteamericano también señala una distribución mucho más equitativa de la oferta.

### 6.1.3 *Disparidad y origen geográfico*

Siguiendo este orden de ideas, se puede entrar a comparar si en el caso de los festivales de cine en Bogotá existe una misma proporción en la oferta, dado que la dimensión de disparidad lo que pretende evidenciar es las similitudes o diferencias en las categorías de continente. En este caso, revelar si es similar o diferente la oferta de una región geográfica respecto a otra y así mismo qué tan cercanas o lejanas son estas categorías.

No se puede hacer está comparación sin antes hacer la distinción sobre que cada continente tiene un techo. Oceanía cuenta con un máximo de 14 países, mientras que en Europa son 50. Dichos datos harían pensar que usualmente la presencia de Europa sería siempre mayor que la de Oceanía u otros continentes ya que hay más posibilidades numéricas de que así sea. De hecho, el nivel de producción europeo está concentrado en algunos países que aportan a una cifra elevada. Según datos del Observatorio Europeo del Audiovisual, entre 2007 y 2016 la producción se ha concentrado en cinco países: Reino Unido, Francia, Alemania, España e Italia, los cuales contabilizan el 53,6% de la producción total europea, así mismo, “los diez países con mayor producción contabilizan el 73% de las cintas filmadas entre 2007 y 2016. Un total de 18 países produjeron menos del promedio de 25 cintas al año durante ese periodo”[35] (2017).

Para evitar caer en supuestos sobre los niveles de producción que arrojarían comparaciones entre continentes, que no producen en la misma proporción, se

[35]Traducciónpropiadel original: “The top five producing European countries – the UK, France, Germany, Spain and Italy - accounted for 53.6% of overall production in the 36 countries covered in the analysis and the top 10 producing countries accounted for 73% of the films shot between 2007 and 2016. A total of 18 countries produced fewer than the average 25 films a year during that period”.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

hizo necesario igualar bajo los mismos criterios sus cifras. De esta forma se decidió contabilizar los festivales no de forma nominal sino de manera porcentual. La oferta según origen geográfico de los festivales no se hará contando el número de cintas por continente sino el porcentaje de ese continente respecto al 100% de la oferta general festival.

En la figura 8 se puede visualizar como cada festival es una unidad (100 por ciento) donde existen proporciones diferentes de acuerdo al continente de origen de la cinta. Estas proporciones están dadas por el número de países de ese continente que hicieron parte de la oferta.

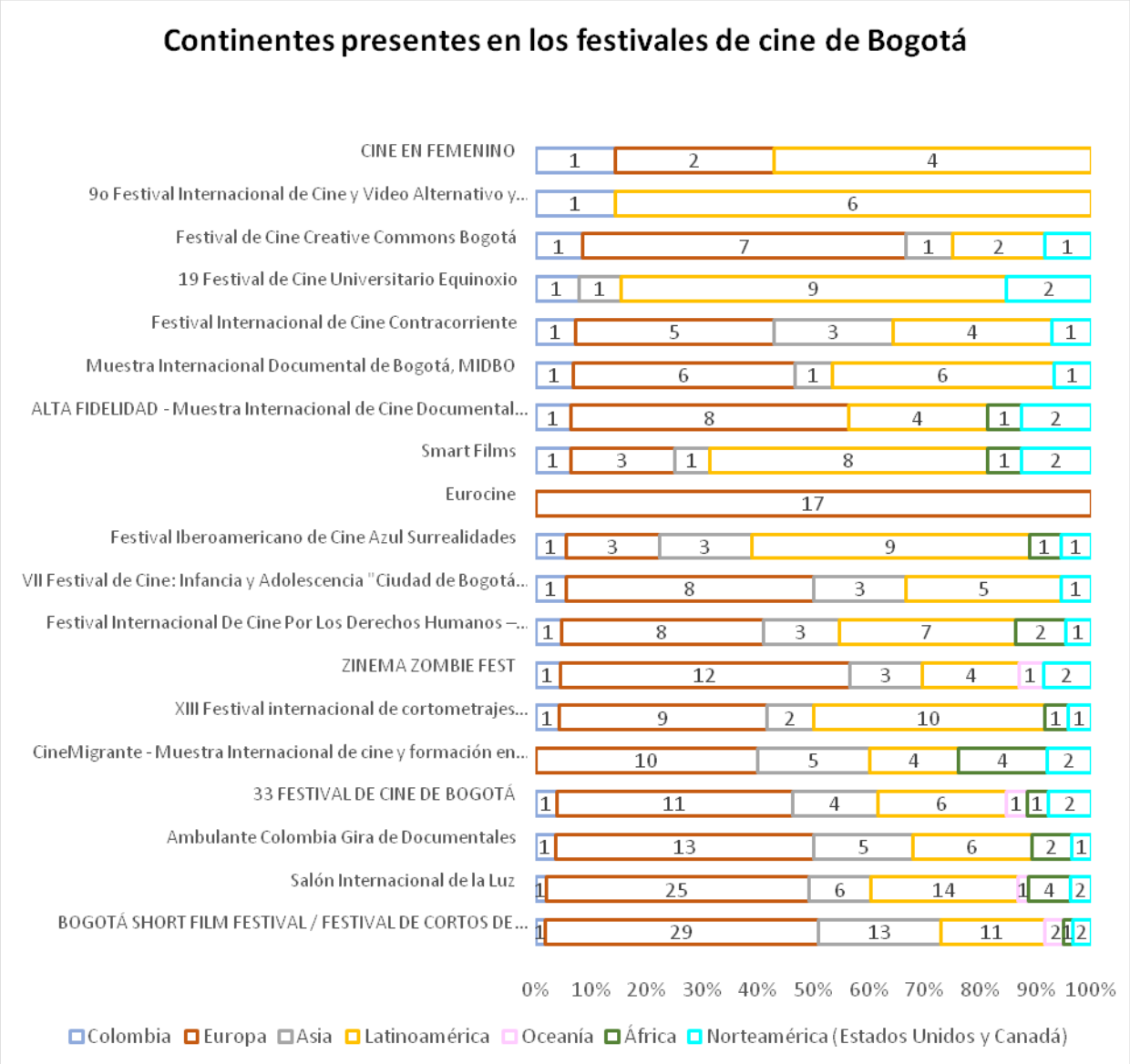



**Figura 8. Proporción de los continentes en los festivales de cine de Bogotá**
Fuente: Elaboración propia

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Por ejemplo, el festival Cine en femenino (primer lugar de la figura) cuenta con 7 países dentro de su exhibición y 4 de ellos son de origen latinoamericano. Si revisamos el caso de Bogoshorts (último lugar de la figura), encontraremos 59 países y una presencia de 11 países latinoamericanos. En el primer caso la presencia latinoamericana es mayor (4 de 7), pero en el segundo ejemplo, a pesar de ser más países (11), Latinoamérica ocupa el tercer lugar en proporción a otros continentes. Para más detalles de los festivales se puede acudir a la matriz sobre origen geográfico de los festivales de cine en Bogotá (Ver Tabla 15).

Debido a que cada festival tiene una cantidad variable de países y continentes que lo integran, es imposible una comparación directa. De allí surge su análisis en términos porcentuales. En la figura 9 se puede ver los mismos datos, pero ahora expresados en modo porcentual.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

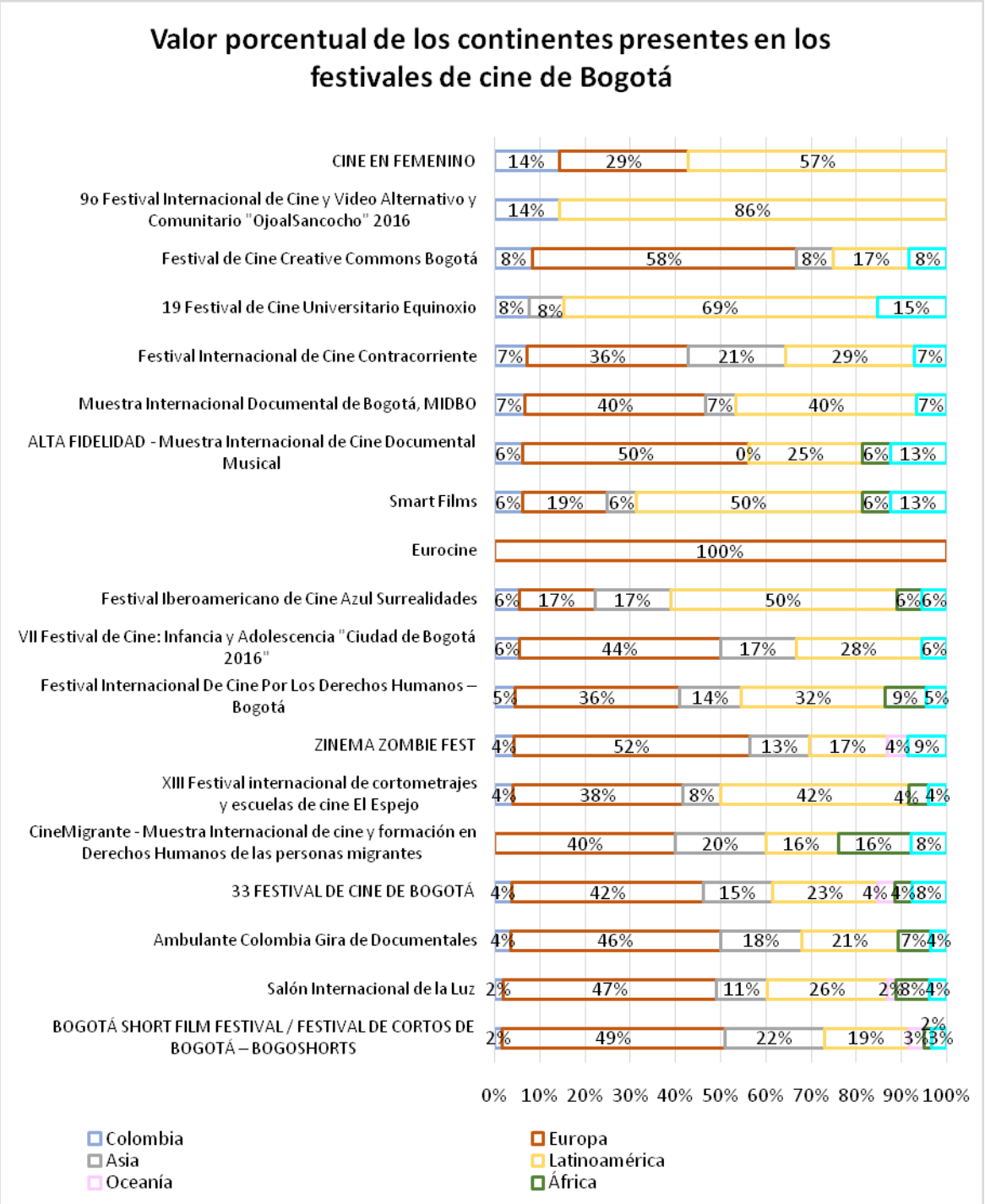



**Figura 9. Proporción porcentual por continente en los festivales de cine de Bogotá**

Fuente: Elaboración propia

Si analizamos cada categoría de origen geográfico, encontraremos que la franja de color ocre, correspondiente a Europa, es la que más ocupa dentro de la mayoría de los festivales de cine. Como en cada festival la proporción no se da bajo el mismo porcentaje, se optó para cada categoría establecer un rango de mínimo y máximo valor.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Al delimitar rangos por cada categoría de origen geográfico es más sencillo establecer ladistancia entre ellas y así mismo su similitud o diferencia. Los rangos tomaron como valor porcentual mínimo la menor presencia dentro en un festival. Cuando la presencia es nula, o sea del 0 por ciento, no se consideró pues no revela ningún dato sobre oferta. En la tabla 16 se visibiliza la disparidad de la oferta en los festivales de cine de Bogotá según el origen geográfico y bajo un mínimo y máximo porcentual.

**Tabla 16.** *Disparidad de los festivales de cine según origen geográfico*

| Origen geográfico | Porcentaje mínimo | Porcentaje máximo | Promedio de participación |
|---|---|---|---|
| **Europa** | 16% | 100% | 58% |
| **Latinoamérica** | 17% | 86% | 52% |
| **Asia** | 6% | 22% | 14% |
| **África** | 2% | 16% | 9% |
| **Norteamérica** | 3% | 15% | 9% |
| **Colombia** | 2% | 14% | 8% |
| **Oceanía** | 2% | 4% | 3% |

En tabla 16 se puede evidenciar como Europa lidera en proporción ya que está entre el 16% y el 100 % en la oferta de un festival y en un promedio del 58% de todos los festivales. Continua Latinoamérica cuyo rango va del 17 al 86 por ciento y un promedio del 52%, luego Asia cuenta con valores del 6 al 22 por ciento y un promedio del 9%.

Para África el rango es del 2 a 16 % y el promedio de 9%; Norteamérica tiene un valor entre 3 y 15 por ciento, con un promedio del 9 %. Colombia se sitúa en niveles similares con un rango entre el 2 y el 14 por ciento y un promedio del 8%.

Oceanía tiene un valor entre 2 y 4 por ciento, siendo la de menor proporción que aparece en la medición. Esto, además de la distancia geográfica con Colombia, puede estar relacionado con el tamaño del continente, puesto que es el que menos cantidad de países lo integran.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Lo que revela la disparidad de la oferta por origen geográfico es una mayor presencia del cine europeo, seguido del latinoamericano. Estas dos categorías se encuentran más cercanas. Así mismo África, Norteamérica y Colombia tienen cifras similares. Oceanía presenta una participación casi nula y Asia; aunque ocupa el tercer lugar, no es cercana su cifra a la del cine europeo o latinoamericano.

Se puede decir que el cine europeo tiene mayor presencia puesto que la cantidad de países que se exhibe es mínimo del 16% de un festival, frente a un mínimo 2% que tienen regiones como Oceanía, Colombia o África. Esto marca una lectura distinta con la dimensión Balance donde es el cine latinoamericano quien tiene más presencia en la mayoría de festivales.

Para ilustrar por qué es posible esta situación, conviene recordar que Latinoamérica está presente en 18 festivales y Europa en 17. Sin embargo, como se evidencia en la tabla 16, cuando participa Europa lo hace en promedio con el 58% del total de la oferta; mientras que cuando Latinoamérica está presente en un festival, lo hace con un promedio del 52%.

De hecho, hay festivales donde no hay presencia de alguno o varios de los continentes e incluso se dio el caso de un festival totalmente de un solo origen geográfico. Eurocine, por su misma identidad solo permite exhibiciones de esta región.

Como ya se ha señalado, resulta interesante un análisis mucho más detallado a esas características sobre los países o regiones que integran cada uno de los festivales, pero eso implica ir más a fondo en la unidad de análisis, la cual no son las películas sino la totalidad del festival. Un análisis de ese tipo podría revelar que incluso dentro del mismo continente hay países con mayor participación que otros.

Por ejemplo, el cine colombiano en nuestro análisis aparece en un penúltimo lugar, pero si nuestro foco fuera la diversidad interna dentro de cada festival y las películas, nos encontraríamos que Colombia ya por número de cintas, lidera la participación en varios de los eventos.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Explicar las causas de por qué hay más presencia del cine europeo o mucho menor del cine asiático, requería entrar a mirar elementos como los niveles de producción de cada región. Queda así la puerta abierta para este tipo de análisis, ya que resultaría valioso entender más allá de la oferta brindada, los factores internos y externos que condicionan que la oferta sea de una u otra manera.

### 6.2 Diversidad de las secciones de los festivales de cine en Bogotá

Al momento de revisar los festivales de cine nos encontramos con una característica que también atañe a las películas, la forma en la que suelen clasificarse. De hecho, la literatura sobre el tema ahonda en la taxonomía por género o temáticas, siendo estas las más comunes al hablar de cine. Las posibilidades han ido diversificándose de tal forma que podemos incluso hablar del cine clasificado por la forma de producción del mismo, por ejemplo el cine hecho por niños y adolescentes.

Esta característica, llevada al momento de establecer una taxonomía o tipología para los festivales de cine, presenta la cualidad de ser excluyente si se elige una u otra categoría. Por ejemplo, si quisiéramos establecer la diversidad de géneros cinematográficos, estaríamos dejando por fuera toda la oferta temática. En el caso contrario, si privilegiáramos una taxonomía temática, dejaríamos por fuera todo lo que pasa con el género. Ni que decir de clasificaciones que se verían invisibilizadas como en el caso del festival que exhibiera solo trabajos universitarios.

Como el foco de nuestra investigación es la diversidad en la oferta de los festivales, es necesario escudriñar en cómo es esa oferta lo más ampliamente posible, sin establecer un sesgo primario por una u otra forma de categorización. De esta forma las secciones, como forma de organización que hay en los mismos festivales, surgen como un corpus de análisis más diáfano.

La programación del festival abre la puerta a una categorización no excluyente ya que comparte asiento el género o la temática, pues depende de cómo el propio festival decide constituirse. Respetar la autodefinición de los festivales no solo señala una forma organizativa sino que en cierta medida revela las

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

motivaciones, intereses y focos que los organizadores tienen, en la medida que privilegian y visibilizan cierto tipo de cine al decidir que tenga una sección específica.

De esta forma se construyó la tabla 17, que alberga la matriz de secciones de los festivales de cine en Bogotá y que parte de lo que los mismos festivales declaran al conformar sus secciones. Para facilitar su lectura, cada ítem fue nombrado con una sigla que se explica en el numeral 6.2.1.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

**Tabla 17.** *Secciones de los festivales de cine en Bogotá*

| | Festival | Género (19 festivales) | | | | | | | | | | Temática (10 Festivales) | | | | Tipo de producción (6 festivales) | | Género del director | Homenajes (10 festivales) | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | L | C | F | A | SP | VC | Ex | TM | NT | D | CS | DD.HH. | TyF | NyA | CRE | U | Hecha por mujeres | PI | FI | R | H |
| 1 | Bogotá Short Film Festival / Festival De Cortos De Bogotá – Bogoshorts | | 1 | 1 | 1 | | 1 | 1 | | | 1 | | | 1 | 1 | | | | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 2 | Salón Internacional De La Luz | 1 | 1 | 1 | | 1 | 1 | 1 | | | 1 | | | | | | 1 | | | | | 1 |
| 3 | Ambulante Colombia Gira De Documentales | | | | 1 | | | | | | 1 | | 1 | | 1 | | | | | | | |
| 4 | 33 Festival De Cine De Bogotá | 1 | 1 | | | | | | | | 1 | 1 | | | 1 | | | | | | | 1 |
| 5 | Cinemigrante – Muestra Internacional De Cine Y Formación En Derechos Humanos De Las Personas Migrantes | | | | | | | | | | 1 | | 1 | | | | | | | | 1 | |
| 6 | XIII Festival Internacional De Cortometrajes Y Escuelas De Cine El Espejo | | 1 | | | | | | | | 1 | | | | | 1 | 1 | | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 7 | ZinemaZombieFest | 1 | 1 | | | | | | | | 1 | | | 1 | | | | | | 1 | 1 | 1 |
| 8 | Festival Internacional De Cine Por Los Derechos Humanos – Bogotá | 1 | 1 | | 1 | | | | | | 1 | | 1 | | | | | | | | | |
| 9 | VII Festival De Cine: Infancia Y Adolescencia "Ciudad De Bogotá 2016" | | 1 | 1 | 1 | | | | | | | | | | 1 | | | | | 1 | | |
| 10 | Festival Iberoamericano De Cine Azul Surrealidades | 1 | 1 | 1 | 1 | | | | | | 1 | | 1 | | 1 | 1 | | | | | | |
| 11 | Eurocine | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | | 1 | 1 |
| 12 | Smart Films | | | | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | |
| 13 | ALTA FIDELIDAD - Muestra Internacional De Cine Documental Musical | | | 1 | | | | 1 | | | 1 | | | | | | | | | | | |
| 14 | Muestra Internacional Documental De Bogotá, MIDBO | | | | 1 | | | | | 1 | 1 | | 1 | | | | 1 | | 1 | | | |
| 15 | Festival Internacional De Cine Contracorriente | | 1 | 1 | | | | | | | 1 | | | | | 1 | | | | 1 | | |
| 16 | 19 Festival De Cine Universitario Equinoxio | | 1 | 1 | 1 | | | | | | 1 | | | | | | 1 | | | | | |
| 17 | Festival De Cine CreativeCommons Bogotá | | 1 | | | | | | | 1 | 1 | | | | | | | | | 1 | | |
| 18 | 9o Festival Internacional De Cine Y Video Alternativo Y Comunitario "Ojoalsancocho" 2016 | | | 1 | | | 1 | | | | 1 | | | | 1 | 1 | | | | | | |
| 19 | Cine En Femenino | 1 | 1 | 1 | 1 | | | | | | 1 | | | | | | | 1 | | | | |
| | **Consolidado Por Secciones** | **7** | **12** | **9** | **8** | **1** | **3** | **3** | **1** | **2** | **16** | **1** | **5** | **2** | **6** | **4** | **4** | **1** | **4** | **6** | **5** | **6** |

**Fuente: Matriz de elaboración propia con base en la información de los festivales de cine bogotanos**

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

### 6.2.1 *Variedad y secciones*

La propuesta de taxonomía basada en lo que los mismos festivales definen para clasificar su programación (secciones) deja abierta la puerta un número diverso de elementos. Nos enfrentamos a revisar lo declarado por cada uno de los 19 festivales. De esta forma nuestra revisión de las secciones nos permitió encontrar una variedad de 21 categorías diferentes en los festivales (ver tabla 17). Las secciones declaradas por ellos fueron:

1. Largometrajes (L)
2. Cortometraje (C)
3. Ficción (F)
4. Animación (A)
5. Spot Publicitario (SP)
6. Videoclip (VC)
7. Experimental (Ex)
8. Smartphones- teléfonos móviles (TM)
9. Nuevas tecnologías (cine expandido, transmedia, crosmedia, webseries, realidad virtual, video 360, etc ) (NT)
10. Documental (D)
11. Cine Sagrado (CS)
12. Derechos Humanos (DD.HH)
13. Terror y fantasía (TyF)
14. Niñez y Adolescencia (NyA)
15. Producción hecha por mujeres
16. Producción comunitaria, regional o étnica (CRE)
17. Producción universitaria (U)
18. País o ciudad invitado (PI)
19. Festivales o muestras invitados (FI)
20. Retrospectivas (R)
21. Homenajes (cumpleaños y tributos) (H)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

De nuevo señalamos que estas secciones no son excluyentes, pues cada festival puede tener diferentes formas para mostrar su oferta, sin que una riña con la otra. De lo que si nos habla estas categorías declaradas es de los focos de interés que tiene cada festival al decidir organizar la oferta de una forma particular. De hecho, la variedad excede en cantidad al número de festivales, lo cual habla del nivel de diversidad en la oferta de programación. Así, la Variedad permite reconocer a primera vista categorías similares pero también notables diferencias para cada una de las categorías, por eso es necesario un análisis sobre su Balance.

### 6.2.2 *Balance y secciones*

El Balance nos indica no solo la cantidad (21 secciones diferentes) sino la distribución de los festivales en cada una de las categorías. Este análisis permite establecer tendencias. Como se observa en la figura 10, encontramos que se privilegia el contenido documental con presencia en 16 de los 19 festivales, así mismo el cortometraje se encuentra en 12 de los 19 festivales.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

**Figura 10. Balance en las secciones de los festivales de cine en Bogotá**
Fuente: Elaboración propia

Del mismo modo el género Ficción se contabiliza como sección en nueve festivales, la Animación en ocho y El largometraje en siete. Ya con presencia menos contundente vemos que seis festivales tienen secciones enfocadas en Derechos Humanos o en niñez y adolescencia, así como para homenajes cumpleaños, tributos y festivales o muestras invitados. Cinco festivales tienen secciones enfocadas en retrospectivas y cuatro festivales dedican una sección a un país o ciudad invitados, a la producción universitaria o la producción comunitaria.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

En menor medida, solo tres festivales tienen en su programación un foco en el videoclip o el experimental y dos certámenes hacen lo propio con la producción generada con nuevas tecnologías. El cine de terror y fantasía hace parte de la programación de dos eventos y de manera mínima con presencia en un solo festival encontramos estas secciones: cine sagrado y spot publicitario. También se destaca un solo festival orientado a la producción hecha desde teléfonos móviles (Smart Films Festival) y un solo festival que tiene foco en la producción hecha por mujeres (Cine en Femenino)

### 6.2.3 *Disparidad y secciones*

La diversidad de la oferta de los festivales de cine teniendo en cuenta su programación y secciones ha demostrado una variedad notable (21 categorías) y un balance que favorece notablemente a algunas de estas. Sin embargo, la disparidad, al medir que tan disimiles o similares son las categorías, es la dimensión que nos permitirá señalar en detalle cómo es el carácter de esta oferta.

En este punto sí resulta útil una categorización para agrupar estas 21 secciones en forma amplia, si así lo revela la misma naturaleza de ellas. Siguiendo la matriz de análisis sobre secciones de los festivales de cine en Bogotá (ver tabla 17), encontramos cinco categorías para agrupar los festivales de cine: género, temática, tipo de producción, homenajes y género del director.

La tabla 17 también indica de forma consolidada la cantidad de festivales que tienen secciones por cada una de ellas. El consolidado arroja:

- Género :19 festivales
- Temática : 10 festivales
- Tipo de producción: 6 festivales
- Género del director: 1 festival
- Homenajes: 10 festivales

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Las secciones que privilegian el género están en la totalidad de los festivales, la temática hace parte de 10 festivales y así mismo los homenajes. En menor medida, solo seis festivales deciden resaltar el origen de la producción.

Respecto al género del director, el Festival Cine en Femenino se constituye como el único festival de la muestra que declara en sus secciones un foco por el cine hecho por mujeres. Siendo este un caso de un único exponente, nuestro análisis no se detendrá allí sino en las cuatro categorías donde fue posible agrupar las secciones, de esta manera analizaremos la disparidad en la programación por género, temática, tipo de producción y homenaje:

- **Género:** La oferta por género predomina, haciendo presencia en todos los festivales y teniendo 10 subcategorizaciones diferentes (Largometraje, Cortometraje, Ficción, Animación, Spot publicitario, Videoclip, Experimental, Teléfonos móviles, Nuevas tecnologías y Documental). Como se observa en la figura 11, es el documental (color rojo) quien tiene mayor proporción en la mayoría de los festivales, con presencia en 16 de ellos.

Más allá, el documental aun resiste mayores clasificaciones pues incluso dentro de su mismo género se encontraron dos casos que nombran al documental musical (Ambulante y Alta Fidelidad), así mismo existe un caso que incluye las clasificaciones de documental social, ambiental y de arte (Festival de Cine de Bogotá).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

**Figura 11Disparidad por género cinematográfico en los festivales de cine de Bogotá**

Fuente: Elaboración propia

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Otros géneros también indican hallazgos interesantes al revisar la matriz de secciones de los festivales (Tabla 17). Ya hablamos de los buenos números del cortometraje (color azul claro)con presencia en 12 festivales, ficción (nueve), animación (ocho) y largometraje (7).

Sin embargo, estos géneros son los usuales. Cabe resaltar en este punto la presencia, aunque mínima de géneros menos reconocidos como el spot publicitario (color negro) que tiene sección en el Salón Internacional de la luz, en donde también está el experimental y videoclip. Del mismo modo, Bogoshorts incluye en su selección el videoclip (color verde) y el experimental (Color morado) e incluso, Alta Fidelidad también exhibe experimental.

Sin embargo, la categoría que más habla de una apertura es la de Nuevas tecnologías (color café oscuro), en la cual se agruparon todas las secciones que dan cabida a las vanguardias de la producción, pues contemplan las nuevas formas de realizar. Se observa en este punto que dos festivales han generado propuestas que amplían la experiencia audiovisual hasta los terrenos del cine expandido, transmedia, crosmedia, webseries, realidad virtual, video 360, entre otros. Los eventos que incluyen este enfoque son Muestra Internacional Documental de Bogotá- Midbo y Festival CreativeCommons Bogotá.

Caso similar es el Smart Films Festival, único exponente de la muestra dedicado a difundir obras realizadas enteramente desde teléfonos móviles.

- **Temática**: Diez festivales de cine, de los 19 que se realizan en Bogotá, declaran tener en su programación alguna preferencia temática. Esto significa que más de la mitad de la muestra contiene secciones específicas sobre uno o varios tópicos. Como se visualiza en la figura 12destacan los temas de Derechos Humanos (color rojo) y niñez y adolescencia (color verde), cada uno con seis festivales; superan la mitad del conteo**.** Valdría la pena ahondar en los factores que motivan a los organizadores a dar foco a estastemáticas sobre otras, la respuesta puede estar en el mismo contexto sociopolítico de Colombia.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Dos festivales (ZinemaZombie y Bogoshorts), le apuestan al contenido de terror y fantasía (color gris), un contenido que demuestra ser de interés para el público colombiano puesto que en la cartelera comercial arroja buenos números. Según el análisis *Estadísticas de la exhibición en salas de cine en Colombia en 2016,* durante ese año pese que el género solo representó el 17 % de los estrenos, su nivel de asistencia fue del 61 % de los espectadores (Proimágenes, 2018).

El único caso de Cine Sagrado (Festival de cine de Bogotá), señala un interés particular de este evento que no tiene relación directa con alguna coyuntura particular (color azul). Su incidencia, aunque mínima, podría ser objeto de indagación para conocer los factores que motivan esta inclusión.

Cabe anotar que nueve festivales no manifiestan tener en sus secciones una categorización temática, pero esto no significa que no la tengan. Una revisión temática para cada uno de los 19 festivales exige una labor exhaustiva de cruce de variables que llega al nivel de analizar película por película. Una labor que excede las posibilidades de esta tesis pero que supone un nutrido terreno de investigación a futuro.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

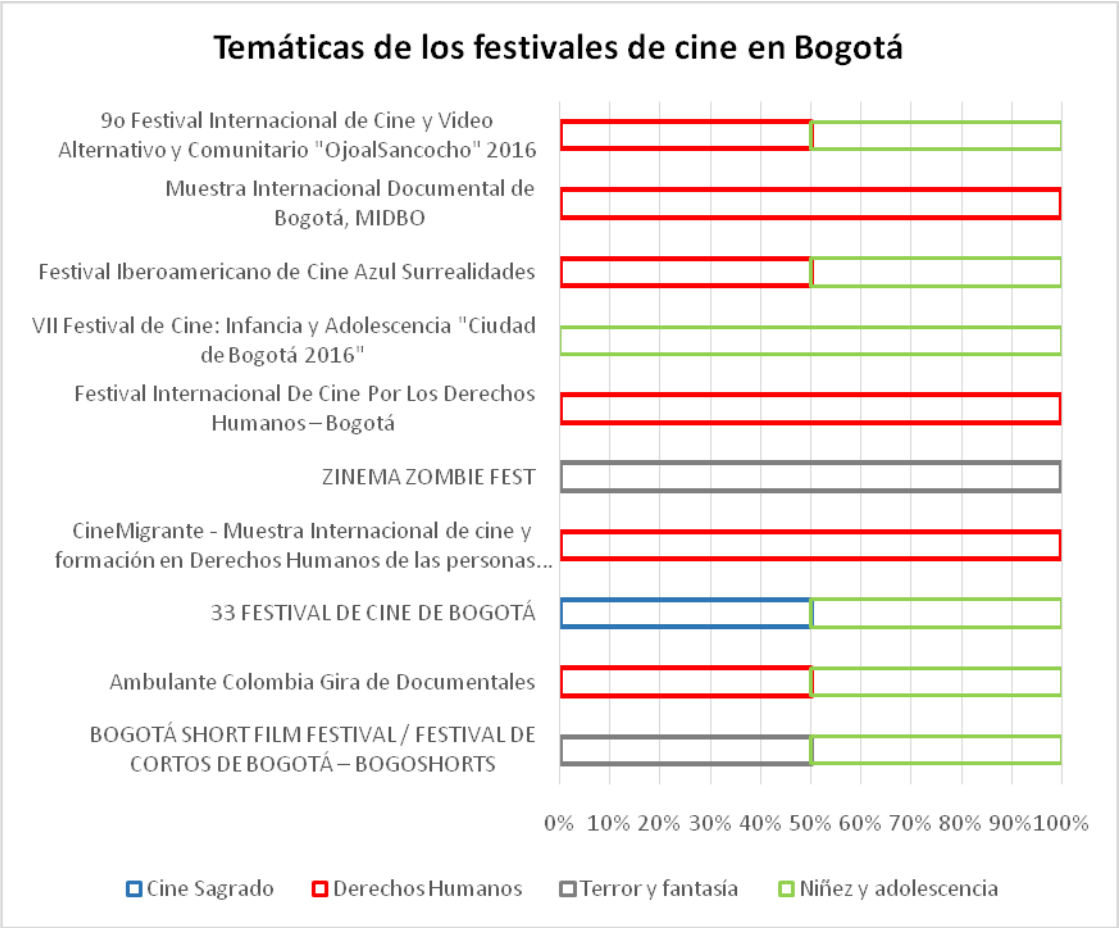



**Figura 12Disparidad temática en los festivales de cine de Bogotá**
Fuente: Elaboración propia

- **Tipo de producción:** Al realizar el rastreo de la programación nos encontramos con festivales que buscan resaltar la autoría de realizador y una forma específica de hacer cine. Son solo siete festivales que en sus secciones resaltan el origen de la producción. Para no generar confusiones con el uso del término origen (ligado a tema geográfico), se definió esta categoría como la de tipo de producción.

Las dos autorías diferentes halladas fueron: producción comunitaria, regional o étnica; y producción universitaria.

En la figura 13 se visualiza como el color amarillo y el verde comparten la misma visibilidad tiene dentro de los festivales que deciden en darle foco a este tipo de obras. Cuatro eventos exhiben producción universitaria: Festival Equinoxio,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Muestra Internacional Documental de Bogotá – Midbo, Festival El Espejo y Salón Internacional de la Luz.

En el caso de la producción comunitaria, regional o étnica, son también cuatro festivales que resaltan esta oferta (color verde): Festival Ojo al sancocho, Festival Contracorriente, Festival Surrealidades y Festival El Espejo, siendo este último el único festival que comparte los dos tipos de presencia

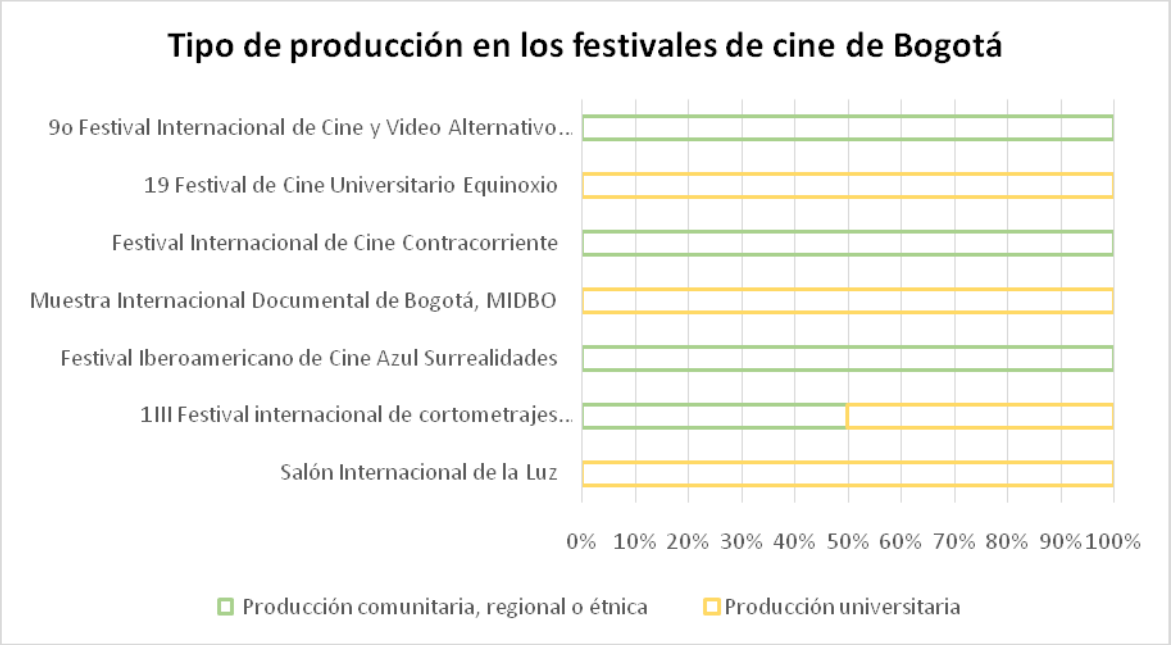



**Figura 13.Disparidad por tipo de producción en los festivales de cine de Bogotá**
Fuente: Elaboración propia

El foco en el cine universitario lleva a pensar que los festivales de cine bogotano son un trampolín para visualizar a los futuros realizadores. Así mismo los cines de origen comunitario, afrodescendiente, regional o indígena tienen una ventana valiosa para un país con marcadas diferencias culturales y sociales.

Queda en deuda el tema de género y, en todo caso, la visibilización en general de estas otras cinematografías. Con solo siete festivales que se ocupan de ellas, de un total de 19, se revela que los festivales realizados en Bogotá sirven más para visibilizar cinematografías externas; y no tanto para dar cuenta de la riqueza intercultural de los diversos sectores sociales que habitan Colombia.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

- **Homenajes:** Esta forma de programar agrupa los festivales que en sus secciones realizan algún tipo de homenaje o tributo. En el relevamiento de la matriz (tabla 17) se encontró que en 10 casos se realiza exhibiciones con el objetivo de celebrar un aniversario de una película o una institución, así mismo se decide homenajear la trayectoria de un director a través de una retrospectiva. También se invita a un festival con parte de su muestra o incluso a un país.

A este tipo de secciones que buscan algún tipo de reconocimiento se les agrupó en cuatro formas: País o ciudad invitado, festivales o muestras invitados, retrospectivas, tributos y cumpleaños. En la figura 14 se puede ver en detalle cómo opera la disparidad respecto a esta categoría.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

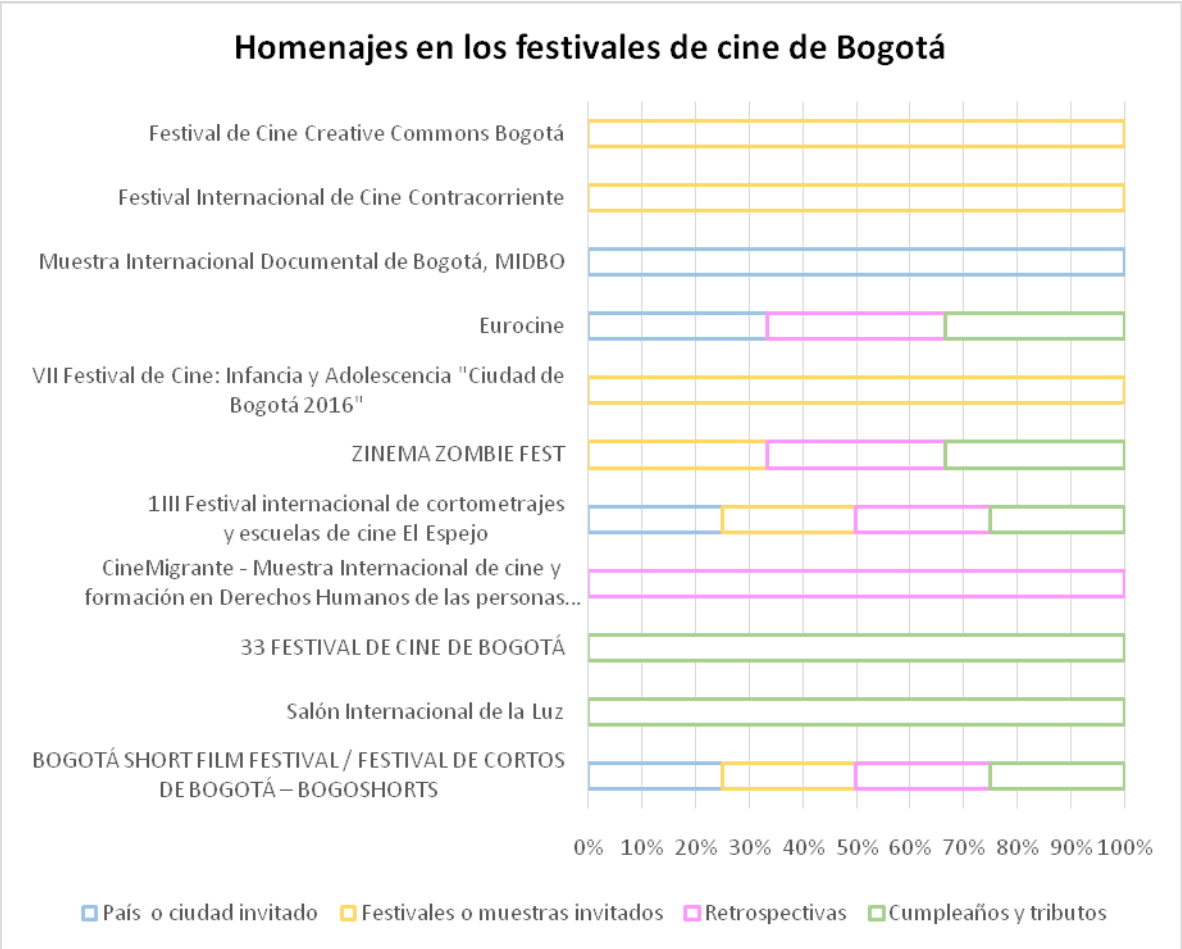



**Figura 14.Disparidad por homenajes en los festivales de cine de Bogotá**
Fuente: Elaboración propia

Seis de los 10 festivales que tiene sección de homenaje lo hacen reconociendo cumpleaños y tributos. En color verde de la figura 14 se ve al Festival de cine de Bogotá, Bogoshorts, Festival El Espejo, Salón Internacional de la luz, ZinemaZombie y Eurocine. Con la misma cantidad, encontramos a festivales invitados (color amarillo), cinco festivales realizan retrospectivas (color rosa) y solo cuatro decidieron tener una sección para un país o ciudad invitado (color azul).

Cabe destacar que en los festivales Bogoshorts y El Espejo hay presencia de forma simultánea de estas cuatro formas de homenaje. Por su parte, en los festivales Eurocine y ZinemaZombie, hay presencia de tres de ellos.

Que 10 eventos de 19 cuenten con secciones de homenaje revela que en estos casos los festivales conservan el sentido más puro de celebración: elogiar el

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

séptimo arte de manera explícita. El festival como escenario para la memoria y diálogo entre espectadores y diversas cinematografías. Otra prueba de ello es que las proporciones entre estas cuatro formas no presentan una disparidad extrema: el valor mínimo los tiene el homenaje tipo “país invitado”, que está presente en cuatro festivales y el valor máximo son las categorías cumpleaños y tributos y festivales invitados, con presencia en seis.

## 6.3 Diversidad en actividades paralelas de los festivales de cine en Bogotá

En el contexto de la presente tesis fue fundamental dar cuenta de las actividades paralelas que realizan los festivales dado que desde la visión estatal se indica que los festivales son vehículos para la formación de públicos. Este cometido no solo se materializa con la exhibición, sino que se encuentra en otra serie de actividades de las que vale la pena hacer mención.

De esta forma, en este apartado se revisó la oferta de los festivales en cuanto a actividades paralelas vinculadas a la formación dentro de la industria audiovisual, sea para el público general tanto como profesional del sector. Según lo encontrado, se elaboró una matriz con actividades paralelas de los festivales de cine en Bogotá. En tabla 18 se observa que 16 festivales cuentan con algún tipo de actividad de este estilo y tres no las realizan.

**Tabla 18.** *Actividades paralelas de los festivales de cine en Bogotá*

| Festival | Actividades académicas (Charlas, conferencias, masterclass) | Actividades de capacitación (talleres prácticos) | Solo exhibiciones |
|---|---|---|---|
| Bogotá Short Film Festival / Festival De Cortos De Bogotá – Bogoshorts | 1 | 1 | |
| Salón Internacional de la Luz | 1 | 1 | |
| Ambulante Colombia Gira de Documentales | 1 | 1 | |
| 33 Festival De Cine De Bogotá | | | 1 |
| CineMigrante - Muestra Internacional de cine y formación en Derechos Humanos de las personas migrantes | 1 | | |

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1III Festival internacional de cortometrajes y escuelas de cine El Espejo | 1 | | |
| ZinemaZombieFest | 1 | | |
| Festival Internacional De Cine Por Los Derechos Humanos – Bogotá | 1 | 1 | |
| VII Festival de Cine: Infancia y Adolescencia "Ciudad de Bogotá 2016" | 1 | 1 | |
| Festival Iberoamericano de Cine Azul Surrealidades | 1 | | |
| Eurocine | | | 1 |
| Smart Films | 1 | 1 | |
| ALTA FIDELIDAD - Muestra Internacional de Cine Documental Musical | 1 | | |
| Muestra Internacional Documental de Bogotá, MIDBO | 1 | 1 | |
| Festival Internacional de Cine Contracorriente | 1 | | |
| 19 Festival de Cine Universitario Equinoxio | | 1 | |
| Festival de Cine CreativeCommons Bogotá | 1 | 1 | |
| 9o Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario "OjoalSancocho" 2016 | 1 | 1 | |
| Cine en Femenino | | | 1 |
| Consolidado actividades paralelas | 15 | 10 | 3 |

**Fuente:** Matriz de elaboración propia con base en la información de los festivales de cine bogotanos

Como se nota en la figura 15 podemos señalar tres categorías principales: actividades académicas, actividades de capacitación y solo exhibiciones. La Variedad acá no es muy amplia puesto que solo existen estas tres posibilidades. Sin embargo, podemos encontrar en el Balance datos reveladores.

Encontramos 15 festivales con actividades académicas, frente a 10 que cuentan con actividades de capacitación. Esto nos muestra que para los festivales bogotanos ese propósito de ser formadores se está realizando pues 78 % lo incluyen, así mismo el 52 % tienen capacitaciones.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

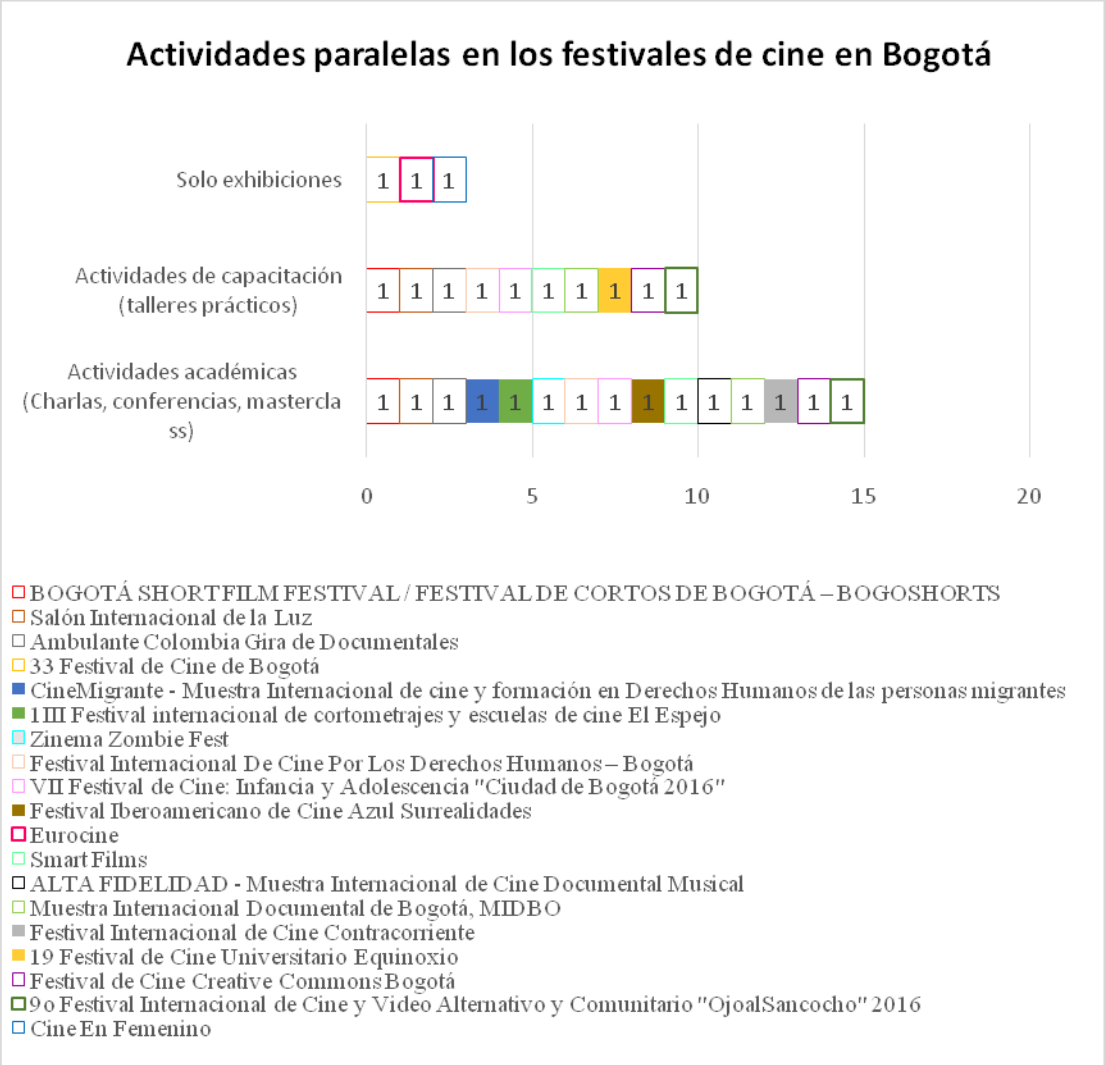



**Figura 15.Actividades paralelas en los festivales de cine de Bogotá**
Fuente: Elaboración propia

Aunque esta última cifra no resulta tan significativa, se debe analizar en conjunto con lo académico, pues en 9 festivales donde hay capacitaciones también hay actividades académicas. Solo en un caso, el festival Equinoxio, se hacen únicamente actividades de capacitación.

Este tipo de especificaciones resultan también útiles a la hora de mirar la disparidad y explican el porqué de la categorización propuesta. En las actividades académicas se incluyen los eventos que pretenden acercar al público hacia algún aspecto del quehacer cinematográfico pero sin un componente práctico, de esta

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

forma hablamos de charlas, conversatorios, seminarios o masterclass donde uno o varios invitados comparten con la audiencia algún foco temático.

Este tipo de actividades son las que más abundan en los festivales analizados. 15 festivales cuentan con eventos de esa clase por lo cual queda palpable la importancia que se le da a la formación de públicos en los festivales, por los menos en el contexto bogotano.

Caso similar ocurre con las capacitaciones, que para nuestra categorización, fueron las actividades que tiene un componente de formación aplicada para profesionales de la industria (directores, directores de fotografía, guionistas, sonidistas, entre otros. En estos espacios los asistentes desarrollan actividades para mejorar su experticia dentro de algún campo profesional. En este caso hablamos sobre todo de talleres, los cuales se realizan en diez de los festivales bogotanos. Una cifra que también habla los festivales como escenarios para la profesionalización del sector.

De hecho, en el único espacio donde se hacen únicamente actividades de capacitación es en el Festival Equinoxio, un festival de cine universitario, lo cual señala el interés del festival por ofrecer una oportunidad de aprendizaje de los nuevos realizadores, foco fundamental de su evento.

Aunque de forma mínima, tres festivales en el 2016 no tuvieron ninguna de las actividades paralelas, solo hubo exhibiciones. Los festivales Eurocine, Cine en femenino y Festival de Cine de Bogotá en ese año no contemplaron dichos eventos en su realización. Sin embargo, al revisar ediciones de otros años sí se encuentra que han incluido este tipo de actividades, por lo cual se podría hablar de una intermitencia en su realización.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

## 6.4 Consideraciones generales sobre la oferta de los festivales de cine bogotanos

El análisis a la oferta de los festivales de cine en Bogotá demostró que se comportan de forma dinámica, no son estáticos ni en tiempo ni en espacio por lo cual son un escenario que va mutando y evolucionando. Al revisar la diversidad por origen geográfico se encontró una oferta variada, donde un 47,3 % de los festivales recibe de 11 a 20 países; así mismo, un 31,5% alberga cintas de 21 a 30 países.

Este buen indicador en términos de cantidad señal caminos sobre las opciones que tiene un espectador y en un examen más detallado permitió reconocer que esa oferta contiene una mayor presencia del cine latinoamericano y colombiano en la totalidad de los festivales, seguidos del europeo. Esta inclinación da cuenta del interés de los festivales por resaltar el lazo regional y nacional, cuya representatividad en la cartelera comercial no es alta. Si bien estas cinematografías hacen parte de la mayoría de los festivales (18), su nivel de presencia no es igual que el del cine europeo, que ya dentro de cada festival llega a ocupar entre el 16% y 100% de la oferta.

El foco sobre el cine europeo habla no solo del nivel de producción que de esa región llega a Colombia sino de intereses de los programadores o incluso facilidades o acuerdos entre estas zonas y nuestro país, desmarcándose así de la oferta tradicional, donde prima el contenido norteamericano. En un estudio publicado por Proimágenes sobre la oferta de la cartelera comercial en 2016[36] se indica que en Colombia “el predominio de las películas estadounidenses en las salas de cine del país es evidente. Estas representan el 55% de los estrenos y el 89% de la asistencia total. Por su parte, las películas colombianas representan el 13% de los estrenos totales y explican el 8% de los asistentes a salas.(…) Entre

[36] El estudio *Estadísticas de la exhibición en salas de cine en Colombia en 2016* excluye de su análisis la exhibición en festivales de cine por lo que en cierta medida complementa la medición realizada en esta tesis.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

tanto, las europeas representan el 22% de los estrenos y explican el 2 % de asistencia, mientras que las latinoamericanas representan el 6% de la oferta y explican menos del 1% de los espectadores" (Proimágenes, 2018).

Tal como se detalla en la tabla 19, al comparar la oferta comercial nacional frente a la oferta de los festivales de cine en Bogotá se ven dos orientaciones muy distintas frente al origen de la exhibición. Habría que revisar si esa tendencia en Bogotá se reproduce en la exhibición de los festivales de cine a nivel nacional, sin embargo, siendo la capital la zona donde más cantidad de estos eventos se realizan, si se puede hablar de un foco orientado hacia esas cinematografías.

**Tabla 19.***Comparativo exhibición comercial Colombia y exhibición festivales de cine Bogotá*

| Continente | Presencia en los festivales de cine de Bogotá 2016* | Presencia en la cartelera comercial Colombia 2016 |
|---|---|---|
| **Latinoamérica** | 94,3 % | 6% |
| **Colombia** | 89,4 % | 13% |
| **Europa** | 89,4 % | 22% |
| **Norteamérica** | 84,2 % | 55% |
| **África** | 52,6 % | 4% |
| **Australia** | 21, 05 % | |
| **Asia** | 78,9 % | |

* Los porcentajes no son acumulativos puesto que en un mismo festival puede haber presencia de varios continentes. Se consolida por la presencia del continente en la totalidad de los festivales. Por ejemplo, Latinoamérica está presente en el 94.3% de la oferta de los festivales.
Fuente: Elaboración propia y Estadísticas de la exhibición en salas de cine en Colombia en 2016 (Proimágenes, 2018)

De nuevo, frente a la cartelera comercial, los festivales bogotanos se apartan de la ficción y el largometraje como géneros favoritos. En el análisis *Estadísticas de la exhibición en salas de cine en Colombia en 2016* (Proimágenes, 2018*)*, se encuentra que en cuánto a géneros cinematográficos, la ficción domina la cartelera comercial, siendo drama (37 %) el que tiene mayor porcentaje, le sigue terror y fantasía con el 17%. El documental solo tiene el 5% de la cartelera y llega al 0,1% de espectadores. Sin embargo, en los estrenos nacionales el documental

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

ocupa el 22% de las cintas colombianas con apenas el 1% de espectadores, mientras que la comedia colombiana se lleva el 93%. Frente a este panorama, resulta aún más valioso lo hecho por los festivales bogotanos a la hora de enfocarse una creciente producción documental que en la cartelera comercial no está teniendo una debida visibilidad.

En este punto se nota más claramente la diferencia con la exhibición comercial tradicional ya que vemos una presencia notoria del documental en 16 festivales y del cortometraje en 12. Estos géneros, al tener mayor exposición, demostrarían el lazo entre exhibición en los festivales y formación de públicos. De hecho, cabría preguntarse si gracias a la gestión de los festivales por visibilizar el documental es que en la actualidad hay mayor relevancia de este género. Según cifras de taquilla de cine colombiano de 2017, dos documentales llegaron a estar en los 20 primeros lugares. El documental Señorita María (Mendoza, 2016) tuvo 40.357 espectadores y Amazona (Weiskopf, 2016) llegó a 32.460 espectadores, con lo cual ocuparon los puestos 12 y 14, respectivamente (Proimágenes, 2018).

Volviendo a nuestro estudio, la presencia del cine de infancia y adolescencia también le apunta en cierta a medida a la formación de públicos, ya que se enfoca en contenidos especializados para una población de la que surgirán los nuevos espectadores. De eso da cuenta su presencia en seis de los festivales. Sin embargo, también esa cifra la tiene el tema de Derechos Humanos, con lo cual también se evidencia el rol de los festivales como mecanismos para la reivindicación social, ventana para que las problemáticas sociales tengan mayor resonancia. Cabe también destacar que en lo encontrado la oferta de producción regional, comunitaria o étnica es mínima. Solo cuatro festivales le apuestan a lo local.

De esta forma los festivales de cine en Bogotá estarían no solo siendo formadores de públicos sino también depositarios de elementos como la visibilización de sectores marginados, vitrina para los realizadores y las nuevas tecnologías en los festivales que le apuestan a la producción universitaria o al cine hecho con

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

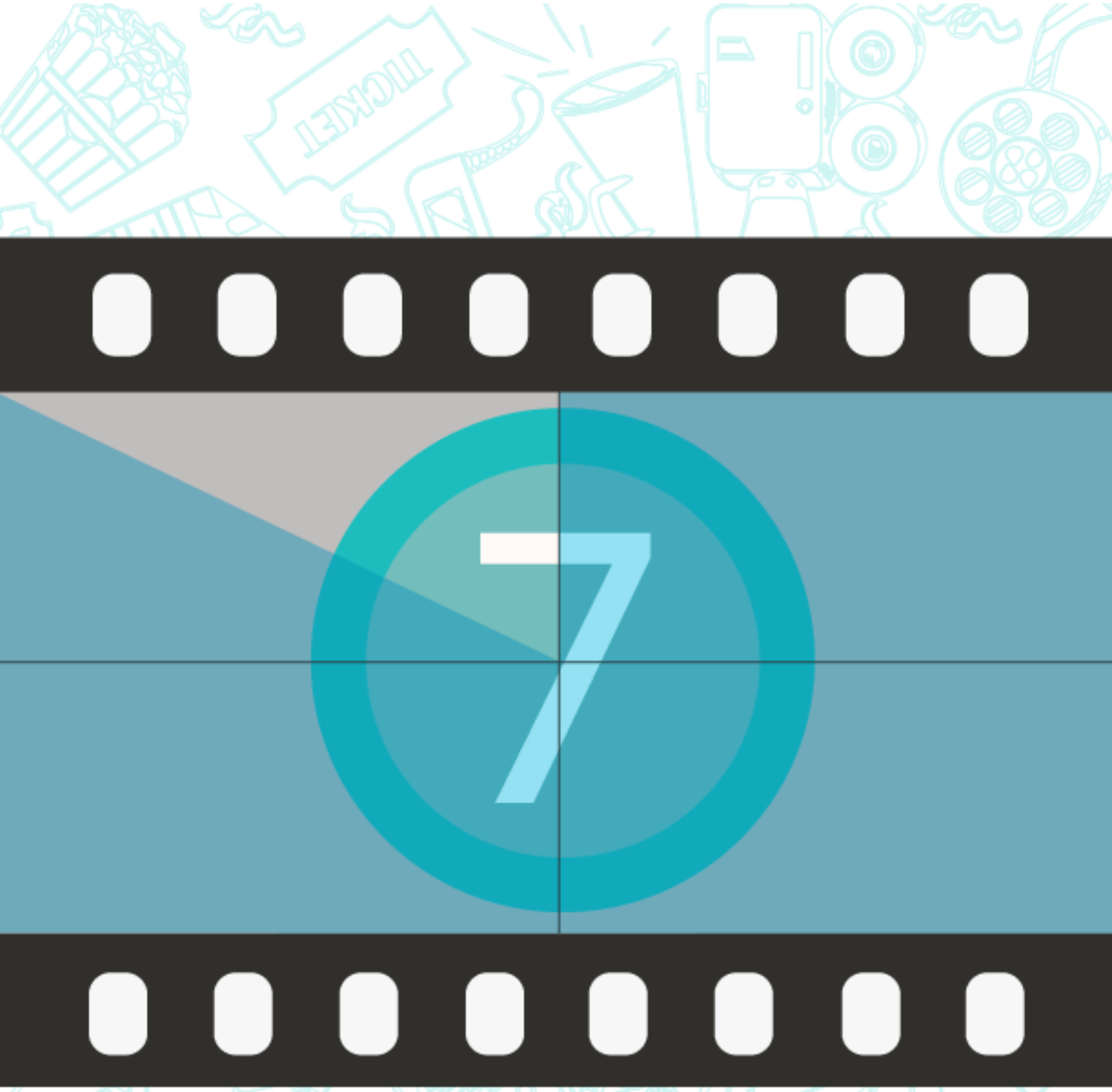
celulares; y espacios para la celebración donde también se rinden homenajes al séptimo arte.

La libertad con la cual cada festival planea su programación deja así una sensación de dispersión frente a la capacidad de estas ofertas de generar relevancia. ¿Tres festivales dedicados a la producción regional sí son representativos de la diversidad cultural en Colombia?, ¿son suficientes, demasiados o pocos?, ¿por qué hay más festivales dedicados al cine fantástico que a la producción hecha por mujeres?

Incluso, queda en el aire la necesidad de contrastar dicha oferta con la demanda que efectivamente tienen los festivales: ¿Los espectadores están respondiendo a lo ofertado? Un análisis de la demanda en los festivales de cine, aunque se escapa del alcance de la presente tesis sería un adecuado complemento para el trabajo realizado.

A pesar de las tendencias encontradas, el tema de la exhibición alternativa no se agota con este análisis primario a la oferta de los festivales de cine en Bogotá. De hecho, lo que abre son más interrogantes sobre las condiciones en que esta oferta juega frente a la exhibición comercial. Las motivaciones de los organizadores orientan de cierta forma el tipo de oferta y a su vez deben dialogar con las diferentes posturas que, desde el Estado, la Academia, los gremios o los patrocinadores; existen sobre cuál es la función que deben tener los festivales de cine. Solo así es como se configura finalmente la real naturaleza de dicha oferta y por eso es necesaria una revisión de estos elementos.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes



# CAPÍTULO 7.

## LOS CAMINOS DE CUATRO FESTIVALES DE CINE BOGOTANOS

La oferta de los festivales de cine en Bogotá así como sus orientaciones y tendencias quedaron en evidencia a partir de la caracterización realizada en el capítulo 6 de la presente tesis. Sin embargo, tal como se planteó desde un comienzo, es necesario complementar la información cuantitativa con lo que los mismos festivales declaran sobre su gestión. Una mirada interna que arroje claridad sobre lo que motiva la realización de este tipo de eventos en la ciudad.

Para ello, se estableció la realización de entrevistas semiestructuradas a cuatro de los 19 festivales de los cuales se relevó información. Se optó por escoger exponentes que fueran representativos dentro de la oferta, en la medida que se alinean a las tendencias encontradas. Bogoshorts, un festival enfocado al cortometraje; MIDBO, cuyo foco es el documental; El Espejo que le apuesta al cine universitario, comunitario e indígena y;SmartFilms, un festival que incluye a las narrativas digitales dentro de su oferta.

De esta forma se condensa a continuación la mirada de cuatro representantes de estos festivales sobre el origen de sus eventos, sus motivaciones, la manera de programar y su visión frente a la actividad de exhibición alternativa, el Estado y los gremios.

## 7.1. Bogoshorts, el festival de cortos que se hizo gigante

A comienzos de este siglo en Colombia solo existían 12 festivales de cine, una cifra ínfima comparada con el número de habitantes. De hecho solo hasta 2003 con la promulgación de Ley de Cine es que ese número comienza a aumentar, casualmente es por ese año que un grupo de amigos arma la iniciativa In Vitro Visual, una idea que 16 años después se fue consolidando para ser el Festival de Cortos de Bogotá Bogoshorts. El crecimiento de Bogoshorts junto a la misma consolidación de Ley de cine y todo el desarrollo posterior de nuestra industria audiovisual, permite mostrar cómo se fue gestando en Bogotá el interés hacía la actividad de los festivales.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

El ambiente propicio del bar In Vitro en Bogotá permitió que varios aficionados al audiovisual, que provenían de sectores como la publicidad y las artes, encontraran allí un espacio para la exhibición audiovisual. Así lo señaló en entrevista Felipe Montoya, actual jefe de programación de Bogoshorts. “El ánimo fue crear un espacio en el que se presentaban producciones audiovisuales de estos clientes asiduos del bar que estaban haciendo cine. Y decidieron crear un espacio llamado In Vitro Visual que tradicionalmente se empezó a funcionar los martes en la noche. Entonces ese día se ponía un cortometraje y se exhibíacon el director presente”. (F. Montoya, comunicación personal, 28 de agosto de 2018)

Esta dinámica funcionó durante varios meses hasta que Jaime Manrique, en cabeza de Laboratorios Black Velvet, una compañía ligada a la promoción cinematográfica, decidió involucrarse en el evento dado la falta de espacios en esa época la divulgación y promoción del cortometraje que se estaba haciendo en el país. Así surgió una colaboración entre Laboratorio Black Velvet y los dueños del bar, la Corporación In Vitro Visual.

Así la convocatoria de los martes de In Vitro Visual, como se le conocía al espacio, se fue consolidando. Ya no solo se exhibían cortometrajes de amigos del bar sino que se amplió la selección y así mismo la divulgación y los asistentes.“En el 2004 se decide hacer una premiación de lo mejor que se había presentado en ese anterior año. En la Cinemateca Distrital se hace la primera edición de los premios In Vitro Visual y esto fue a principios del mes de diciembre. Así es como surge la tradición de hacer una premiación a final de cada año, que se hace en 2004, 2005, 2006, 2007. Incluso entre el 2006 y 2007 se establece una estatuilla oficial que es el premio la Santa Lucía, que es una mártir italiana que era ciega pero podía ver, y ella representa nuestra fe ciega en el cine, en el cortometraje y en Bogotá”. (Montoya, 2018).

Esa primera etapa de In vitro visual dio paso en 2008 a la idea de transformar el evento de cierre en diciembre en un festival. Las exhibiciones semanales

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

continuarían hasta la fecha pero ya se concebía el Festival Internacional In Vitro Visual como un evento más largo en el tiempo, con participación en más escenarios de la ciudad y teniendo muestras paralelas e incluir invitados internacionales, así como actividades académicas y fiestas.

Durante cinco años el festival funcionó de esa forma hasta que en 2012 el bar In Vitro cerró sus puertas, lo cual fue visto por los gestores como el paso preciso para evolucionar y transformar de nuevo el festival. Es así como surgió el Festival de Cortos de Bogotá – Bogoshorts para la edición de 2013, del cual Jaime Manrique continúa como gestor y director. “El objetivo fue transformar el evento hacia algo que respondiera a dos necesidades: posicionar internacionalmente a Bogotá como un escenario para ver el cortometraje y dentro del circuito de festivales internacionales; y ofrecer a la ciudad una ventana para ver el cortometraje más allá de lo que se estaba haciendo en Colombia. Era traer lo internacional y traer más miradas del cortometraje para ofrecerlas al público bogotano que no tenía como acceder a ello”. (Montoya, 2018).

Así, Bogoshorts ya no solo es la vitrina del cortometraje colombiano sino que ha ido integrando competencia internacional, competencia de cortometraje de género e incluso para 2017 tuvo presencia la realidad virtual. Un crecimiento constante que les ha permitido ser una de las ofertas festivaleras más completas para el público en Bogotá.

Una solidez en la propuesta que comienza incluso desde la convocatoria a participar la cual abre un 9 de abril, fecha conocida como *El Bogotazo*, de gran importancia en la historia bogotana y nacional. Así mismo, cierran inscripciones en el cumpleaños de la ciudad, 6 de agosto.

Se trata de una convocatoria internacional en cinco categorías para cortometrajes de máximo 30 minutos: ficción, documental, animación, experimental y video clip. Las obras pueden participar tanto en la competencia nacional como en la

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

internacional. Además hay una competencia de género desde 2015 llamada F3 Fanático Freak Fantástico y la de realidad virtual desde 2017.En la competencia Colecciones, se reúnen programas temáticos de amor, religión, ciencia ficción, deportes, adolescentes, entre otros, y todos ellos compiten por el premio del público.

“Luego hay otra gran gama de secciones no competitivas, que lo que buscan es dar una diversidad al espectador para que podamos alcanzar a muchos tipos de públicos en términos de edades, de intereses culturales, entre otros; y también ofrecer una visión del cortometraje muy diferente”. (Montoya, 2018). Dentro de esas secciones se encuentran Panoramas, Conexión, Especiales,Cortofilia, Largos de cortos, Viva la Ciudad, World Tour y ChiquiShorts. Cada una brindando una aproximación diferente al mundo de la apreciación del cortometraje.

Solamente en el proceso de convocatoria internacional la organización recibe entre 3700 a 3900 cortometrajes de más de 120 países y llegan a exhibir durante el festival alrededor de 400. “Queremos proponer en nuestra programación cortometrajes de alta calidad técnica, eso se debe reconocer para que la gente pierda esa costumbre de que los cortometrajes son malos o se ven tan mal como los que se han visto en salas de cine en los últimos años, pero que además sean propuestas artísticas. Primero en las que se pueda reconocer una obra de un realizador, que uno esté viendo una propuesta diferente o al menos una propuesta independiente y también que tengan un carácter de entretenimiento para que el público pueda reconocer que el cortometraje es también una forma de entretenimiento”. (Montoya,2018).

Con una oferta tan amplia, es fácil para sus organizadores señalar que si hay una apuesta por la diversidad, a pesar que puedan existir tendencias o intereses curatoriales como con el F3 Fanático Freak Fantástico con el género fantasía y terror. Un caso tal es la procedencia de las obras ya que si existe una sección llamada Conexión donde se presentan cortometrajes de España, Latinoamérica,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Brasil y los latinos en Estados Unidos, por lo cual luego de la fase de selección competitiva, suele revisarse la existencia de obras que cumplan ese requisito para fortalecer dicha sección.

Esto se une al propósito de fortalecer también lo hecho Latinoamérica, cómo indicó en entrevista F. Montoya (2018), “Latinoamérica todavía no tiene muy claro como es el proceso de distribución y sacarle provecho a un cortometraje. Entonces puede que en Argentina haya una industria cinematográfica muy fuerte pero todavía no mueven sus cortometrajes de la mejor manera y en Bolivia, Ecuador, Perú y Paraguay, supongo que hacen cortometrajes pero no los mueven. Entonces si queremos llegarles con diferentes estrategias para que inscriban más sus cortometrajes”.
Esto no sucede en Europa, de donde si provienen la mayoría de cortometrajes inscritos, ya que hay una institucionalidad ligada la promoción. De hecho solo Francia ha llegado a enviar más de 600 inscripciones. Esta relevancia de Bogoshorts como festival de exhibición de cortometrajes se ha nutrido también de un esfuerzo denominado World Tour donde el festival hace presencia en otros eventos a nivel mundial, entre ellos el Festival Internacional de Cortometrajes Clermont Ferrand en Francia, el evento más importante de su tipo en el mundo.

Respecto al cine nacional, se reciben al año entre 350 y 450 cortometrajes colombianos, usualmente de las principales ciudades como Bogotá, Medellín, Cali y poco menos de Bucaramanga o Barranquilla. “Estamos en contacto con las universidades para que sus estudiantes inscriban los cortometrajes que hacen durante los procesos de formación. Estamos en los diferentes festivales colombianos también promoviendo nuestra convocatoria y queremos recibir la mayor cantidad de cortometrajes colombianos posibles, para descubrir de allí nuevas voces, nuevas miradas, nuevos talentos y demás”. (Montoya, 2018)

Esa gestión de Bogoshorts por proyectar el cortometraje lo sitúa más del lado de la producción universitaria, ya que es donde se da el mayor semillero de

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

producción de cortos. Esto marca claramente un nicho y una programación definida que lo aleja de propuestas que vienen por ejemplo de la producción indígena o comunitaria.

“No estamos cerrados a ninguna de ellas. Si las recibimos muy bien, vamos a evaluar su calidad frente a los otros en igualdad de condiciones. La universitaria si porque en las universidades vemos que hay un desarrollo del tipo de cortometrajes que buscamos para el festival, que han funcionado mejor más frecuentemente que en ese otro tipo de producciones (…) además hay otros eventos en la ciudad que están determinados para ese tipo de producción y no solamente no les queremos quitar el nicho, sino que también nosotros tenemos un interés de programación diferente”. (Montoya, 2018).

En ese esfuerzo por ser un festival que se sienta en Bogotá, Bogoshorts le ha ido apostando a ser cada vez más coyuntural. De hecho algunas de sus secciones temáticas le apuntan a ese escenario como por ejemplo Especiales donde se busca un elemento que resulte atractivo para los espectadores, como puede ser la presencia de cortos colombianos del Festival de Cine de Cannes. “El festival está tratando permanente de capturar nuevos públicos, no solamente de la gente que ya conoce el formato del cortometraje y gente que está interesada en lo mejor del cortometraje internacional de ficción, sino atraerlos de diferentes maneras. Es decir, si a cierto público le podemos llamar la atención con un programa especial de cortometrajes de futbol, lo hacemos para ver si capturamos este nuevo público para que conozca el formato del cortometraje a partir del futbol, pero además lo conozca y se antoje de ver más cortometrajes y diferentes” (Montoya, 2018). Por eso en la programación se encuentran ciudades invitadas, países invitados, festivales y especiales dedicados a una persona, una institución, a un tema en particular o a una celebración.

Así la oferta de Bogoshorts se plantea como robusta y diversa pero así mismo se orienta a generar un espacio para el cortometraje que trasciende la exhibición.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Además de las actividades académicas y de formación, en su propuesta también ha incluido elementos de industria como el BogoShorts Film Market, Workshops, incubadora de proyecto o pitchs para proyectos audiovisuales. Además hay fiestas que se desarrollan los días el festival, exposiciones y hasta una actividad que vincula gastronomía y cine. “Desde hace tres años tenemos Bogoshorts degusta, que es algo que yo sepa hay lo hace un festival en Portugal y lo hace la Berlinale y San Sebastián. Un Comité especial selecciona 4 o 5 cortometrajes de todos los contenidos del festival y se los entrega a chef colombianos que interpretan ese cortometraje en un plato, para crear un menú de degustación en el que en una noche del festival en el restaurante Salvo Patria la gente ve los cortometrajes y se los come”. (Montoya, 2018).

Con esta propuesta Bogoshorts ha logrado expandir el universo del cortometraje más allá de lo que comenzó como encuentro de amigos en un bar de Bogotá. El movimiento Bogoshorts, como ahora suelen denominarse, ha unido a todos los amantes de este formato y ha permitido que muchos creadores se visibilicen. En la actualidad siguen las exhibiciones semanales, además del evento central del festival en diciembre, unido a conversatorios en la Cinemateca Distrital y recorrido de lo mejor de su selección en festivales aliados dentro y fuera del país. No solo se ha visibilizado y ampliado la exposición de la producción del cortometraje sino que este género es más cercano al espectador en la medida que se ha propiciado un espacio para conocer el contexto de dónde, quién y cómo se produjo.

### 7.2. Midbo, un festival para la reflexión y la memoria

El cine de ficción está ampliamente difundido y apreciado por los públicos alrededor del planeta. Las cifras mundiales de taquilla pocas veces dejan espacio para el documental, el cual queda relegado a un espacio mucho más reducido e incluso ser visto como un género que pasa directos a las pantallas de la televisión. Frente a este escenario, los esfuerzos por visibilizar el documental siempre son apreciados dentro de quienes están en el quehacer audiovisual.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Ese espíritu de trabajo mancomunado dentro de los documentalistas se materializa en iniciativas como la que dio origen a la Muestra Internacional Documental de Bogotá, MIDBO, en 1998. Con un recién creado Ministerio de Cultura en el país, aún faltaba mucho camino en el fortalecimiento de políticas específicas para el sector. De hecho, Proimágenes, el fondo mixto creado para el desarrollo de la Industria Cinematográfica vería la luz en ese mismo año.

En ese momento hubo un ambiente particular que favoreció que el Ministerio de Cultura, desde la Dirección de Comunicaciones y Cinematografía, promoviera la realización de un encuentro documental. En entrevista Paola Figueroa Cantino, actual coordinadora del comité directivo de la MIDBO, relató cómo fue ese inicio. “La intención era tener un espacio dedicado al cine de no ficción, al cine documental. En ese momento existía muy poca oferta en el país, las salas de cine no pasaban documentales nunca, la existencia de festivales era mucho más limitada y no teníamos las posibilidades de ver por internet, los canales, yo creo que ni el DVD. Cuando comenzamos estábamos incluso usando el formato Beta, era otro momento histórico, pero había gente muy interesada haciendo documental acá en Colombia”. (P. Figueroa, comunicación personal, 1 de septiembre de 2018).

Ese interés permitió que a las gestiones de Adelfa Martínez, de parte de Mincultura, se unieran documentalistas como Ricardo Restrepo y Gustavo Fernández, quienes se articularon para darle forma al encuentro. Incluso el documentalista chileno Patricio Guzmán asesoró la primera selección del encuentro Muestra Internacional Documental en 1998. Con los años a esta iniciativa se sumaron otras entidades públicas y privadas como el IDARTES y así mismo se constituyó la Corporación Colombiana de Documentalistas, ALADOS, la cual es la principal organizadora del evento. “Se crea esta agremiación, con el interés fundamental de defender, buscar y crear política pública para la realización documental, pero también para ir posicionando este tipo de cine E ir abriendo escenarios. El espacio fundamental para eso es la MIDBO”. (Figueroa, 2018)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

En la actualidad el espíritu cooperativo de la MIDBO se mantiene ya que no cuentan con un director único sino con un comité directivo para la toma decisiones. Las secciones fundamentales de la muestra si cuentan con un director y se han definidocomo la exhibición de cine documental, el encuentro académico 'Seminario internacional Pensar lo real', que se realiza desde la primera edición y un sección dedicada al documental expandido, que lleva para 2018 ya seis ediciones.

La forma como se organiza la exhibición se ha dividido en cuatro muestras: Documental Nacional, Otras miradas, para el documental internacional; Miradas emergentes, donde se incluye el documental estudiantil y que en su última edición también incluye resultados de procesos de formación y opera prima; y Espejos para salir del horror. Esta última para 2018 contaba con 6 ediciones y se ideó enfocada en "temas de memoria, conflicto, postconflicto y que permita recoger las películas que lo abordan tanto nacionales como internacionales. Que nos puedan servir como una base para la reflexión de nuestra historia, de lo que está pasando en nuestro país y también del quehacer y del papel del documental en términos de esa memoria colectiva". (Figueroa, 2018)

En este sentido, la MIDBO como festival mantiene una relación más cercana con las problemáticas del país y su visibilización. Incluso en su esencia se concibe no solo como un espacio de exhibición sino también de reflexión frente al quehacer documental y la cualificación del sector. "Siempre ha estado un interés de tener una diversidad temática pero también de tener una reflexión que me permita pensar en la memoria, en nuestra historia, como cosas que nos permitan reflexionar también como país (…) y en ese tipo de exploración ha entrado con mucha fuerza el documental más familiar, o mucho más de ensayo, de historia personal". (Figueroa, 2018)

Para poder dar cabida a toda esta diversidad de visiones la MIDBO realiza una convocatoria pública, la cual puede contar cada año con alrededor de 200 obras,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

la cual es examinada por un comité curatorial dentro de cada sección. Además de esto se reciben obras por invitación directa, en especial para la sección de Documental Expandido, ya que es visto como un escenario ideal de posicionamiento frente a lo que está sucediendo dentro del documental.
P. Figueroa (2018) indicó que ese interés parte de "reconocer que nuestro lenguaje y nuestra forma de recoger esas narrativas arraigadas a lo real a la cotidianidad puede ser tan subjetiva (…) y ha superado desde hace tiempo la sala tradicional de proyección y la relación monocanal con una sola pantalla, con el estar en la sala, en espacio cerrado y con el audio definido. Y así comenzamos a mirar y abrirnos a esas otras narrativas hacia donde también se ha ido yendo el documental. Allí hay cosas tan amplias desde la videoinstalación, webdoc, transmedia, video performance, instalaciones sonoras, realidad virtual o realidad aumentada, Entonces lo que hemos hecho desde hace 5 o 6 años ese institucionalizar este espacio que tenemos como una exposición que va dentro de la MIDBO, incluso va más tiempo que las películas".

Esta sería la última gran apuesta de un festival que en sus 20 años de trayectoria buscó siempre abrir sus perspectivas. En un comienzo fue la visibilización de llamado documental de creación o de autor, que no se identificara tanto con el uso televisivo del documental, al que el público en general está más habituado. Este periodo, ligado también a los intereses de quienes fueron directores de la MIDBO, fue variando de la mano de otros directores que lo reforzaron para no solo tener solo esta mirada sino la que venía de otros espacios como el documental indígena o el comunitario.

Al final junto al criterio de la diversidad viene el de la calidad, que permita visibilizar la creación dentro de todo el territorio nacional y así mismo las diferentes formas de producción. "Nos interesamos en este tipo de producciones porque creemos que ese tipo de producción también recoge lo que es el país, y recoge la narración y lo que vamos contando de Colombia. El cine crea una identidad, una visión de lo que somos, crea nuestra representación oficial. Esa idea de Patricio

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Guzmán de que un país sin cine documental es como una familia sin álbumes de fotografía (…) Nosotros tenemos diferentes tipos de producción, unos más ligados a lo institucional y que pueden ser producciones más grandes, donde los que narran o narramos desde ahí tenemos una visión y tenemos una forma de contar las historias y de reflejarnos. Pero también tenemos toda la gente que está desde otros lugares buscando como narrarse, teniendo las narrativas, contando otras realidades o a veces puede ser la misma realidad, la misma historia, el mismo lugar pero la óptica es muy diferente: la óptica local de la propia gente".(Figueroa, 2018)

Por tales razones la presencia de la producción nacional es notable en la muestra, incluso fuera de la sección que compete a las obras colombianas. Así como existe una sección temática planteada con relación a la coyuntura del conflicto armado colombiano, la participación internacional se orienta frente a cómo puede dialogar con la realidad interna.

El aporte no solo es en términos de exhibición sino la sección de formación-reflexión donde la MIDBO ha enfocado mucho de sus esfuerzos a lo largo de su existencia. Así es como el Seminario pensar lo real donde un eje temático ha institucionalizado la reflexión frente al público sobre la trascendencia del documental. Para los gestores de la muestra este sigue siendo un espacio que le da razón de ser al evento. "Conversar con las películas te da una dimensión diferente a verla película en la sala, así tengas un muy buen proyector y un súper sonido, pero la sala te permite encontrarte con los otros y queremos aprovechar esa posibilidad de hablar con los otros". (Figueroa, 2018)

De hecho el dialogo con espectadores y documentales no solo se hace en el marco del festival sino que durante el año se realizan funciones con las películas colombianas de la edición del año anterior en la Cinemateca Distrital. Esto unido a foros con el director o algún otro miembro vinculado a su realización, con el fin de mantener viva la charla sobre el cine de no ficción. Un tipo de contenido que en los

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

últimos ha empezado a tener mayor presencia en las salas comerciales de Colombia pero que sigue siendo limitado frente a lo que se considera desde la MIDBO como potencial de la oferta del sector.

Una apertura creativa que también ha puesto en riesgo el mismo funcionamiento de la MIDBO. Dada su longevidad, ha podido ser partícipe de este cambio, primero como aliado directo de Mincultura cuando no existía una política pública definida frente al sector, a entrar a competir ahora por los recursos frente a la multiplicidad de nuevos festivales. Esto siendo ya una muestra de mayor envergadura a la de sus años iniciales. Paradójicamente las limitaciones de recursos y dependencia de la financiación estatal contrastan con el crecimiento y posibilidad de realización que el universo digital le ha dado al documental.

Así lo planteó P. Figueroa (2018), “esto nos frustra a veces un poquito, al principio hacemos una selección y decimos queremos esta cinta. Miramos en festivales, podemos ir escogiendo unas obras y luego comienza el proceso de mirar cuánto nos cobra, cómo lo vamos limitando y llegando finalmente a esas obras que nos proponemos. Esa es una cosa que ha ido cambiando la dinámica y lo ideal para nosotros sería poderle pagar un *fee* a todas las películas. Eso sería genial y poder reconocer el trabajo de los directores, poder remunerarlo bien. Eso sería lo ideal, pero tenemos esa limitación”.

Conseguir esos recursos frente a una menor asignación estatal es visto desde la MIDBO como un gran reto, teniendo en cuenta que la apuesta del documental es de nicho. ¿Cómo atraer posibles aliados o inversionistas para la exhibición de cine de no ficción?, se plantea como un derrotero dentro la gestión de festivales y muestras como la MIDBO, los cuales a pesar de su trayectoria se enfrentan a una competencia mucho más amplia. Su subsistencia vuelve entonces a estar ligada a la comunidad que lo compone porque el documental como género vivo que transforma, se basa también en la supervivencia de los espacios que lo exhiben. No solo los mismos documentalistas han logrado consolidar el gremio sino el

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

propio espectador que ellos han ayudado a configurar. Son ellos quienes pueden a largo plazo definir esta relación de fidelidad y perdurabilidad de los contenidos que exhiben y los procesos y reflexiones que generan.

### 7.3. El Espejo, el cine como escenario de lucha

La escena de la exhibición alternativa en Bogotá no puede pensarse sin la permanencia de un proyecto como Festival Internacional de Cortometrajes y Escuelas de Cine El Espejo, cuyo perfil de actuación siempre ha estado delineado. Eso se desprende del diálogo con Felipe Moreno Salazar, gestor cultural, actual programador artístico del festival y artífice del mismo desde su concepción. “Nosotros vemos el campo audiovisual como un campo de batalla, porque es un campo de lucha simbólica por nuevas estéticas y nuevas ideas. Nada que hacer, Hollywood es súper ideológico, las películas de Walt Disney son políticas, te dicen un montón de cosas del patriarcado, de cómo debe ser la vida. Nosotros nos interesan esos otros discursos de las comunidades, de las comunidades indígenas, de las comunidades afro, de la diversidad sexual”. (F. Moreno, comunicación telefónica, 6 de agosto de 2018).

Ese derrotero ha marcado los 16 años de vida de este proyecto, que ha logrado subsistir bajo múltiples figuras. En un comienzo se plantea la necesidad en 2003 de dar un espacio para la exhibición del cortometraje en Bogotá y como primera ventana se logra posicionar un espacio en el canal público de la ciudad para ello. Así el programa Premier Capital, transmitido por Canal Capital y presentado por F. Moreno da por primera vez un espacio al cortometraje colombiano en televisión. De hecho El Espejo se disputa con Bogoshorts ser el festival bogotano más antiguo dedicado al formato corto.

Es el programa el que termina posibilitando la realización del festival, el cual fue organizado por la Corporación Audiovisual El Espejo con apoyo de la Alcaldía y el Mincultura, así como la participación de personas interesadas en esta visión del

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

audiovisual como Mónica Varela, Patricia González, Luisa Fernanda Ramírez y Cristhian Perdigón Lesmes, actual Coordinador General y Representante Legal de El Espejo.

Así el programa de televisión potenció durante muchos años las acciones del festival pero a medida que cambió la administración local, el espacio televisivo empezó a tener intermitencia. Siendo incluido o no como parte de la parrilla según el gobierno de turno. Este hecho detalla cómo las iniciativas culturales requieren mecanismos que permitan su independencia de los entidades estatales, no tanto por temas ideológicos sino porque la misma subsistencia de ellas no debe ir de la mano de la coyuntura sino de políticas públicas formuladas a largo plazo.

Aunque el programa que dio vida al festival ya no existe, el propio evento si logró sobrevivir a estos vaivenes y se ha expandido a muchos escenarios de la ciudad como plazas de mercado o cementerios. “Nosotros vemos el cine muy relacionado con lo social, como un espacio para debatir problemas de nuestra cotidianidad, nuestra realidad y también para dar alternativas a personas jóvenes que necesitan de la cultura y del arte. El Espejo tiene ese enfoque, me imagino que tiene que ver con que yo soy psicólogo y Cristhian es filósofo, entonces de alguna manera no vemos el cine aislado de un fenómeno social y tampoco lo vemos como una oportunidad de ganar dinero; sino como una oportunidad de gestionar cosas para la ciudad y generar vínculos culturales, productos y procesos culturales”. (Moreno, 2018)

De hecho el festival se precia de haber sido escaparate para la nueva ola de realizadores colombianos recientes como Ciro Guerra, Rubén Mendoza Iván Gaona y Oscar Ruiz Navia, quienes presentaron sus primeros trabajos en El Espejo. Para sus gestores es en el cortometraje donde existe mayor diversidad y experimentación, por lo cual es mucho más interesante ver lo que sucede allí que lo que pasa por el largometraje o ficciones televisivas colombianas.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Esto también incluye, a diferencia de Bogoshorts, revisar lo que ocurre dentro de las comunidades. “El audiovisual es un medio y es un fin a la vez. Y esas narrativas existen desde las comunidades minoritarias y normalmente excluidas de los medios masivos, que también nos interesan. Y normalmente hemos trabajado con ellas, nos mandan sus cortos. Lugares como Belén de los Andaquíes o Montes de María, han participado en El Espejo con sus películas y producciones.
La relación con la producción universitaria, nosotros somos escuelas de cine y siempre nos ha interesado. El corto de alguna manera está pegado a las escuelas de cine pues es el ejercicio pedagógico por excelencia de cualquier cineasta”. (Moreno, 2018)

Es así como la selección del festival no solo contempla producción bogotana sino también nacional y una marcada presencia internacional con la participación de festivales y escuelas de cine de distintos puntos del planeta. La Selección Nacional la integra la competencia de cortometrajes colombianos, Panorama Nacional que funciona como muestra de la producción reciente nacional y Panorama Internacional con cortos de todo el mundo pero con un énfasis en la producción latinoamericana. Además se incluyen retrospectivas de cineastas y una sección de largometrajes colombianos donde se le da cabida a propuestas no tan conocidas o que pasaron desapercibidas en la taquilla comercial.

En especial se destaca dentro de sus secciones el esfuerzo por invitar en una misma edición varias muestras de festivales, un propósito que viene de la mano del trabajo por impulsar la Asociación Nacional de Festivales y Muestras de cine, ANAFE. Una estrategia para descentralizar la oferta y permitir que se vean contenidos no solo de las principales ciudades de Colombia o países del mundo, sino de escenarios donde haya una expresión artística e independiente. “Nos interesa Latinoamérica por el lenguaje, pero también es una posición política si se quiere de hablar entre nosotros. Sobre todo en las Industrias Culturales existe mucho referente a Norteamérica, a Europa, pero dejamos de lado y miramos por encima del hombro las producciones de otros países. Desconocemos total el cine

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

argentino, el ecuatoriano, uruguayo, que son tan buenos. Las cosas que hay en Perú, en países más pequeños como Bolivia. Entonces si es un interés de El Espejo abrir una pequeña ventana a toda esa producción regional, hablada en nuestro mismo idioma, que aquí no llega". (Moreno, 2018)
Esto no significa que no haya presencia de otros lugares, de hecho por nivel de producción sigue siendo mayoritaria la presencia en El Espejo de Europa, principalmente España y Alemania donde ha habido un trabajo estrecho de sus realizadores con espacios como el Festival de Cine de Berlín.

En esa búsqueda curatorial no se ha puesto el foco en lo tradicional sino en lo que se puede denominar más como cine de no-ficción o experimental que explote en muchos niveles la creatividad de su autor o autores. De hecho bajo esa visión se piensa el producto audiovisual como una creación colectiva, que tenga una búsqueda estética explicita. Eso ha llevado a que el festival incluya procesos que están ligados a otras artes como la fotografía o videoensayo, dejando de lado el concepto de géneros y algo que denomina F. Moreno (2018) como dispositivos audiovisuales. "Nos interesa ese proceso de bajo presupuesto que genera el cine de autor, que una persona consigue los recursos y las maneras de sacar adelante sus películas. (…) A veces presentamos cosas muy raras: por ejemplo un proyecto de El Vagón, que era un experimental hecho con fotos viejas, de Andrés Santamaría un realizador bogotano. Todo lo que sea inclasificable nos interesa, lo que no sea fácilmente metido en un cajón, esas cosas audiovisualmente nos interesan".

Este tipo de exhibición requiere un acercamiento al público que no solo se plantea en términos de la proyección del contenido sino que exige escenarios de interlocución para poner en cuestión un tema, que puede ser desde la diversidad sexual hasta la seguridad alimentaria. Lograr que esos espacios académicos y de reflexión sean cada vez más completos es uno de los retos de El Espejo ya que consideran que esas actividades paralelas en ocasiones no se abordan con el rigor debido, ya que complementan fuertemente los procesos de exhibición. "Creo

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

que todo lo que se haga en pro de la formación de públicos y de estudiar el cine es muy valioso, porque seguimos viendo el cine como ese espectáculo, para ir a comer palomitas y tal; pero resulta que es un objeto de estudio bien interesante a través del cual se puede conocer mucho de la sociedad, de las personas que están involucradas con eso. Hace falta rigor en muchas actividades que se hacen en medio de los festivales porque no da el tiempo que se requiere, pero si son necesarias y útiles para que otro público se entere de muchas cosas. La alfabetización audiovisual en el caso de Colombia eso es lo que nos falta". (Moreno, 2018)

El balance de 16 años de labores de El Espejo, pese a los vaivenes sobre todo económicos, es más de logros que de pérdidas. Dado su enfoque más independiente sigue siendo una tarea lograr conseguir fondos por ejemplo para la premiación de películas, algo que para un festival resulta vital si quiere mantener su relevancia. Sus organizadores han encontrado barreras ya que los recursos públicos no se pueden destinar a este rubro y consideran que un vínculo con la empresa privada desdibujaría la esencia del festival en la medida que una marca establece generalmente condiciones que limitan el ejercicio del evento.

Sin embargo, El Espejo sigue adelantando acciones dentro de esa propia red alternativa que incluye festivales comunitarios, escuelas de cine y cine experimental a lo largo del país. Alianzas que lo han llevado a ciudades como Barranquilla, Tunja o Cali donde existen eventos similares o zonas de Bogotá donde no hay salas o donde no está concentrada la oferta cultural de la ciudad, expandiéndose así a otras comunidades y de igual forma visibilizando los procesos audiovisuales que de allí pueden surgir.

### 7.4. Smartfilms, el universo del cine a solo un clic

En 2011 llega a Colombia la compañía más importante de la transmisión de video por streaming a nivel mundial, Netflix. Desde ese momento el crecimiento de las

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

plataformas VOD (Video onDemand) en el planeta solo ha ido en aumento. No solo en amplitud sino en posibilidades ya que también existen plataformas que permiten visualizar contenido alternativo como por ejemplo Retina Latina (https://www.retinalatina.org/), iniciativa para promover el contenido audiovisual de los países de Latinoamérica.

Este nuevo escenario digital en el que conviven infinidad de interlocutores también ha permitido que dispositivos como el celular se conviertan en herramientas para la creación. No solo desde los videos que suelen subir los usuarios a plataformas como Youtube sino incluso largometrajes enteramente filmados usando la cámara de un teléfono inteligente. Ya existen eventos que buscan reunir este tipo de producción a nivel mundial como el Toronto Smartphone Film Festival (TSFF), el Mobile Film Festival (MFF) de Francia o el Smartphone FlickFest (SF3) en Australia.

Dentro de esta tendencia, Colombia cuenta desde 2015 con SmartFilms, Festival de cine hecho con celulares, que se une a este espíritu de la producción audiovisual realizada con smartphones. En entrevista con Juan Beltrán, su creador y cofundador, manifestó que “quería crear un espacio, un festival en donde ayudemos a los realizadores que no han podido hacer su película y necesitan mostrarse. A los nuevos realizadores que salen y que no saben qué va a pasar y que quieren contar sus historias (…) quiero mostrar mis proyectos, tener la capacidad de que no se quede ahí, que se viralice, mostrar nuevas perspectivas de narrativa y contar historias que nunca han sido contadas o que nunca han sido exhibidas. Quiero juntarme con gente diferente, no las del gremio que ya conozco sino con nuevos realizadores que tienen mentalidad mucho más fresca y tienen una percepción del mundo diferente a la que ya tenemos muchos, eso ayuda a refrescar también las narrativas”. (J. Beltrán, comunicación personal, 13 de julio de 2018)

Bajo esa motivación de crear un festival de cine lejos de lo convencional se fue estructurando un proyecto en donde se une la empresa Valencia Producciones, de

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

los hermanos Andrés y Yesenia Valencia quienes se asocian con J. Beltrán para poder construir lo que ahora es el festival, el primero de su tipo en el país. SmartFilms plantea la necesidad de difusión y visibilización dentro de la creación y producción colombiana pero no solo contemplándola dentro del sector profesional, sino como el acceso a que cualquier persona pueda realizar contenidos. De esta forma el teléfono celular resulta ser el medio indicado para plasmar ese espíritu democratizador.

**“**El Smartphone por ser la herramienta, nos permite ir todos los años a la vanguardia de lo que está pasando en el mundo digital. En el 2016, nuestra segunda edición, ya teníamos una versión más estable de lo que nos estábamos soñando y este años no mostró que SmartFilms no era cine, que no era un contenido audiovisual. Que SmartFilms es un híbrido entre el cine análogo, el cine digital y la creación de contenidos”. (Beltrán, 2018)

Esa perspectiva llevó a sus organizadores a no pensar en formatos, géneros o categorías sino plantear un escenario donde la creación, la creatividad y la narrativa se pensaran más como un espacio de experimentación. Por eso el festival cuenta con vínculos cercanos a lo que sucede en las redes sociales, a la televisión interactiva y no le tiene miedo a unir series y películas. De esta forma tiene cabida desde la crónica o documental periodístico, hasta el argumental o proyectos de series.

No se estructuran de esta forma categorías tradicionales sino que se privilegia a los creadores. En SmartFilms se encuentra la exhibición organizada por quienes realizan el contenido en el teléfono celular por lo cual llegan a recibir cerca de 17 mil trabajos de todo el mundo, los cuales se dividen en juvenil, familiar, aficionado y profesional; que compiten por premios al mejor dentro su categoría. Así mismo Smart Incluyente que se enfoca en personas con algún tipo de discapacidad y desde la edición 2018 existen las categorías de Crónica y Making of.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

En Crónicas se estructuró la convocatoria con patrocinio del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), en la cual bajo el proyecto Construyendo paz, se quería mostrar colombianos que hace paz desde proyectos de innovación o proyectos sociales y destacar que hay gente que trabaja sobre ella. Del mismo modo Making of, patrocinada por Mac Center, se centra en mostrar cómo se hacen las películas y en ediciones anteriores se desarrolló la convocatoria Reto al guion donde se financiaba desde su concepción un proyecto transmedia para que se mejorara su escritura, se materializara en una serie web y se estrenara en la siguiente versión.

En ese empoderamiento de las comunidades a través de la creación el festival ha trabajado con comunidades indígenas y barrios de alto impacto en la ciudad. Hemos ido también donde personas con discapacidad y víctimas del conflicto, pero quisiéramos ir a muchos más espacios, poder llegar a enseñar en estos escenarios. También no solo que quede ahí sino que ellos mismos vean SmartFilms como un espacio de creatividad, donde puedan levantarse todos los días y decir voy a hacer algo diferente y que lo van a ver miles de personas; o voy a hacer algo diferente con mi comunidad, con mis grupos, no necesariamente tiene que ser una película, también puede ser una crónica, donde puedan mostrar cosas diferentes que están sucediendo".(Beltrán, 2018)

La propuesta de SmartFilms al ser tan amplia ha significado que sea un festival recursivo por naturaleza, ya que para su ejecución se requieren recursos considerables. Por esta razón en su esencia no han discriminado las alianzas fuera del sector estatal. Su potencial lo han visto en buscar involucrar fuertemente a la empresa privada por medio de patrocinios e incluso las exhibiciones y eventos en su mayoría son pagos, a diferencia de los otros festivales que ocurren en la ciudad.

El público de las exhibiciones se encarga de decidir los ganadores, los cuales obtienen un premio en efectivo. Sin embargo la curaduría si se encuentra en

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

manos de la organización del festival, donde se evalúa elementos conceptuales como también técnicos. En este caso, que efectivamente el cortometraje haya sido realizado totalmente desde un teléfono móvil inteligente y que sea máximo de cinco minutos de duración. Para el envío los participantes tienen a su disposición un formulario en línea y así mismo deben subir el material a una plataforma.
Para la selección oficial solo se escogen 365 cortometrajes. “Esta es la capacidad de cortos que podemos proyectar dentro del marco del festival por categorías, de cinco minutos durante los tres días. Una vez que se cura la selección oficial, estos son los que entran a participar y que ven los jurados. Ellos dan un 80% de la votación, 10% depende de la inclusión de marca, que la manejen bien, aunque no es obligatorio y el otro 10% por las votaciones del público. Luego durante esos días la gente vota, se abren las plataformas de votación por cada corto, se hacen campañas y ya nos enteramos hasta el último día de la premiación. Entre los ganadores damos más de 100 millones en estímulos en efectivo. El mejor cortometraje gana 35 millones, el mejor aficionado gana 25, el mejor Smart TIC Incluyente gana 25, mejor juvenil gana 15, mejor familiar gana 15 millones. Además está el más votado por el público y la mejor campaña publicitaria”. (Beltrán, 2018)

Esta forma de entender la producción audiovisual y la manera de hacer festivales de cine ha permitido que SmartFilms pese a su corta trayectoria, sea uno de los festivales con mejor visibilidad en la ciudad. En sus convocatorias anuales reciben producción tanto nacional como internacional, en donde destacan que los cortometrajes colombianos suelen tener mejores resultados pues pueden realizar con mayor la campaña de promoción para votaciones.

Como no hay un formato o género cerrado para participar, dentro de la selección se encuentra apertura para pensar más su programación de forma temática y abordar situaciones como puede ser la violencia o el conflicto. “Son unos temas que sentimos que nos pueden ayudar a hacer más país y más comunidad. Por ejemplo con la categoría juvenil el primer año nos llegaron chicos que todo el

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

tiempo se querían suicidar, entonces dijimos por qué se quieren matar tanto. Este año pensamos, a los jóvenes crearles campañas en las que transformen con creatividad (…) Les dijimos, sabemos que te quieres morir pero ahora muéstrame porqué te quieres morir o cómo estas percibiendo el mundo y si el mundo en el que estás no te gusta muéstrame cómo es el mundo mejor para ti". (Beltrán, 2018)

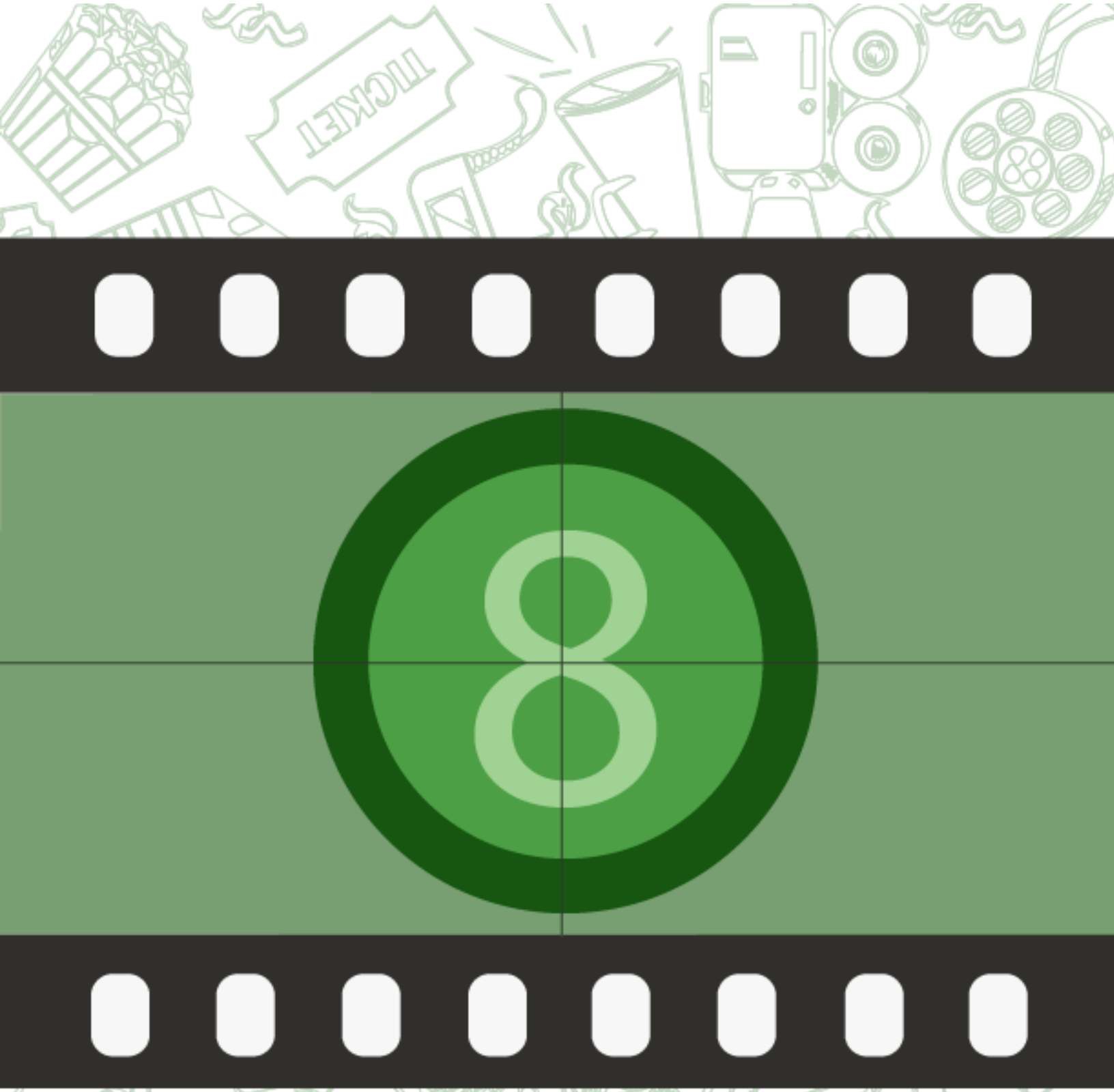
Esta iniciativa junto a otra del festival se orienta hacia lo que ellos llaman la democratización del pensamiento, por lo cual no se plantean exhibiciones de los cortos en concurso dentro de la programación sino también talleres prácticos cuyo rango de público se ha pensado ampliamente. "El cine solo no es para realizadores o para personas que se dediquen 100% a la realización, sino que también hay muchas personas que se pueden dedicar a él, que lo pueden ver como opción o que lo necesitan para comunicar diferentes cosas. (…) Los talleres de realización son como cambiar el chip para los que ya saben hacer o para los que no saben y no tienen el presupuesto. El cine constantemente está creciendo desde la narrativa hasta la técnica con la que se hace y en Colombia son muy pocos los espacios que quieren formar realizadores o capacitar o actualizar". (Beltrán, 2018)

Esta situación señalada por J. Beltrán (2018) es la que aprovechan muchos festivales de cine, para ser los escenarios de actualización profesional, ya que permiten no solo estar a la vanguardia sino tener cercanía con referentes en los campos de dirección, producción o interpretación. SmartFilms ha hecho lo propio en este caso al no solo brindar la oportunidad para hablar de estas nuevas narrativas sino que ha generado lazos con figuras del cine tradicional. "Poder traer estas personas como Oliver Stone este año. Es privilegio que acepte dada su carrera, pero también es privilegio que una persona de estas nos pueda compartir su experiencia. Esa experiencia va a servir para potencializar a quienes ya están haciendo o para inspirar a nuevos que no han hecho. Poder dictar esa masterclass es actualizar a nuestros realizadores y e inspirar a muchos nuevos a que hagan".

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Desde esta perspectiva, SmartFilms no solo ha permitido que en el país exista un festival pensado en las nuevas narrativas digitales sino que ha dado pie para ampliar las posibilidades de dicha producción, fuera del nicho de consumidores y realizadores de la industria audiovisual. Así mismo, está abriendo un espacio para tender puentes entre dinámicas que históricamente no se relacionaban como el cine, la televisión y la publicidad. No por nada SmartFilms ha estado más ligado a recibir fondos del Ministerio TIC que del mismo Ministerio de Cultura, una muestra de que el futuro del contenido cinematográfico y audiovisual dependerá de la capacidad para explorar otras fronteras y concretar sinergias creativas.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes



# CAPÍTULO 8.

## ESTADO, POLÍTICA PÚBLICA Y OFERTA FESTIVALERA

Así como los festivales de cine se desarrollan bajo parámetros y perspectivas diversas que les van dando personalidad, no se puede desligar su desarrollo de la intervención de múltiples actores, quienes también los configuran. En ese sentido no solo serían los gestores de los festivales figuras decisivas sino también los realizadores de cine, gremios y entidades públicas y privadas que fungen como patrocinadores, financiadores y colaboradores en su ejecución.

Por tal razón, ya visto cómo los festivales se valoran a sí mismos, resulta pertinente conocer su relación con otros actores como el Estado. Una perspectiva externa sobre cómo son percibidas sus dinámicas, toda vez que existen determinantes que afectan la ejecución de los festivales como podría ser la aplicación de cierta política pública o la consecución de financiamiento. Igualmente, resulta acertado contrastar los hallazgos del capítulo seis frente a la política pública en materia cinematográfica y conocer la visión que desde los entes estales ligados a la exhibición se tiene de estas dinámicas.

En el caso de Bogotá, son dos entidades las que se relacionan más con los festivales. Por un lado, el Ministerio de Cultura desde la dirección de Cinematografía y por el otro, la Cinemateca Distrital que es también la Gerencia de Artes Audiovisuales de la ciudad, por lo cual además de actividades propias de una cinemateca, está a cargo de la política audiovisual a nivel distrital.

Desde la Cinemateca, Ricardo Cantor, que apoya su gestión como asesor misional de la entidad, manifestó en entrevista por qué en Bogotá logra confluir esta diversidad de oferta en los festivales. “Aquí está también la mayor concentración de programas de formación, de profesionales, de equipamientos culturales que tienen la capacidad de exhibición audiovisual. Todos estos elementos, que están con una amplia presencia en la ciudad, permiten de entrada que se forjen sinergias que redunden en proyectos culturales y varios de ellos son basados en la circulación”. (R. Cantor, comunicación personal, 5 de julio de 2018**).**

Como se expuso en el capítulo anterior, son más de 20 festivales y muestras de cine en Bogotá y desde el Estado ese aumento se ha percibido de forma positiva,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

aunque también se hace eco de los matices que llevan a que la oferta se oriente hacia una u otra tendencia. YennyChaverra, profesional de la línea de apropiación y formación de públicos de la Dirección de Cinematografía del Mincultura, lo explica en entrevista personal de la siguiente forma: “creo que sí es una oferta diversa en el sentido que es múltiple, pero es muy probable que en algunos festivales confluyan ofertan muy similares o que traten como de cubrir varios frentes. Hay una diversidad, pero quizás no todos son tan especializados. En términos de la competencia y de la proliferación es la especialización lo que empieza a volverte algo diferente, es generarte una identidad y a partir de ahí atraer un público que luego se fidelice”. (Y. Chaverra, comunicación personal, 17 de julio de 2018)

Esta situación vista a la luz de los festivales indica que más allá de la cifra, cada vez más estos eventos le están apuntando a establecer un foco. De hecho, son pocos los festivales generalistas encontrados en la caracterización y confirmación de ello son los cuatro casos abordados anteriormente. Así se percibe desde el Distrito que en Bogotá la oferta se ha construido con cierto nivel de diversidad.

> *“Existen de festivales de cine comunitarios o festivales de cine local o universidades que tienen programas en audiovisuales. Pero también uno encuentra otro tipo de festivales que le apuntan a un género, a una temática, a una coyuntura histórica o algún fenómeno social y que digamos tienen la dimensión que el programador o el gestor logra por supuesto darle. Además tenemos unos festivales que si quieren alcanzar una dimensión metropolitana y que en términos de comunicación, de presencia en salas y pantallas y de financiación, logran una presencia mucho más amplia en los territorios de la ciudad. Son festivales que tienen una amplia oferta en contenidos y espacios y unos componentes como exhibiciones, académicos, hacer sesiones de preguntas y respuestas con los directores o los creadores, paneles, conferencias, talleres prácticos y encuentros entre expertos”. (Cantor, 2018).*

Como manifiesta R. Cantor, se estarían también marcando dos tipos de festivales de acuerdo a su alcance, unos más ligados a procesos sociales y comunitarios y otros con ejes organizativos y curatoriales más estructurados. Esto último no se puede desligar del componente de financiamiento, pues es un determinante esencial para valorar el alcance de cualquier evento cultural.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Si se sigue esta diferenciación se encuentra que también el Ministerio de Cultura identifica que en los festivales de cine se desarrollan procesos disímiles. “El BIFF (Bogota International Film Festival), es un festival que tiene un perfil muy tipo formato festival internacional donde vemos películas que han estado en festivales internacionales muy importantes o premieres latinoamericanas o colombianas. Entonces ahí no tiene mucho sentido incluir producción comunitaria porque no es su foco, pero está Ojo al Sancocho que es comunitario. Digamos que hay una serie de festivales pequeños barriales que se enfocan mucho en lo comunitario. Y ese tipo de festivales se crean mucho en estos entornos porque es la manera de que sus propias producciones circulen”. (Chaverra, 2018)

De esta forma se evidencia cómo dentro de los procesos de los festivales de cine en Bogotá existe en muchos casos una intención de visibilización no solo del quehacer cinematográfico sino de las comunidades y sus propias dinámicas y problemáticas. De esta manera, “los mismos creadores de esas esferas o grupos poblacionales son quienes finalmente al ver que están creando y de pronto no encontrar fácilmente lugares en los escenarios de circulación, desarrollan dentro de su proyecto cultural, no solamente unos pilares para la creación, sino también unos escenarios que permitan que lo que están creando circule. Ellos mismos se están encargando de crear escenarios para circular su producción y de conseguir y gestionar aliados para que esa circulación sea más amplia”. (Cantor, 2018).

La realización de eventos como el Festival Ojo al Sancocho de cine comunitario o el Festival El Espejo no es percibida como una orilla rígida que no dialoga con otro tipo de manifestaciones. De hecho, se complementa con una oferta que dialoga con el cine latinoamericano. Para Y. Chaverra (2018), representante del Ministerio de Cultura, es un vínculo lógico y de hecho percibe que en los festivales bogotanos existe esa prevalencia. “Hay una tendencia quizás por una empatía regional con el cine latinoamericano y creo que la prevalencia es la producción nacional, local y regional dentro de lo local. Pero si luego tú me dices cuáles son las aristas, te diría que cine latinoamericano, porque ese cine también se ve muy

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

poco en la oferta comercial y un cierto cine internacional de autor o a lo que suelen llamar cine internacional, que es una cosa más amplia".

En términos de lugar de procedencia, lo que manifiesta Y.Chaverracoincide parcialmente con lo encontrado en el análisis a la oferta donde el cine europeo ocupa el primer lugar de presencia en los festivales y en el segundo y tercer lugar con igual porcentaje se encuentra el cine latinoamericano y colombiano. Esa presencia del cine europeo responde a fenómenos que escapan del ámbito artístico y están más ligados a las dinámicas comerciales, lo cual lo explica de esta forma R. Cantor (2018), "su circulación viene mediada por el impulso de quienes se encargan de comercializarlo, venderlo y circularlo; que siguen siendo también predominantemente agentes de ventas o norteamericanos o europeos. En cambio,países con producciones tan altas como Argentina o Brasil, paradójicamente estando en el mismo continente y en la misma región, no es fácil que circule entre nuestros países y ni hablar de los niveles de producción y el musculo que permite la circulación de contenidos africanos o asiáticos". (Comunicación personal, 5 de julio de 2018).

De este tipo de dinámicas es de donde surge el interés gubernamental por intentar propiciar y visibilizar otros contenidos, en este caso los de las cinematografías latinoamericanas que tienen niveles y procesos de producción similares a los colombianos. Dada su función como orientador de la política pública cinematográfica, en la dirección de Cinematografía de Mincultura se sigue muy de cerca la oferta de los festivales de cine bogotanos. Al dialogar con su responsable, se encuentran coincidencias con los hallazgos prácticos de la investigación, en especial con esa dominancia del cine latinoamericano, cierto cine de autor internacional, el cortometraje y el documental en la oferta festivalera.

De nuevo no se trata de categorías rígidas sino de transversalidad que afectan la diversidad de la oferta y que se manifiestan de manera más o menos continua o frecuente. Las causas que orientan dichas presencias están dadas para Y.Chaverra (2018) por fenómenos cercanos a la realidad nacional. "El documental es un tema de fenómeno nacional, se ve por su condición poco en salas de cine,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

entonces tiene un problema o más bien una condición; porque hay documentales para televisión o para festivales pero que no están hechos pensando mucho en las salas comerciales, por eso el documental está ahí en los festivales. Por otra parte, creo que hay una primacía del cortometraje. Hay una preocupación porque el cortometraje sea visto y porque sea consumido. En Colombia y en todo el mundo la producción de cortometrajes es profusa y quizás es donde hay más diversidad y se deben encontrar pantallas para esa producción".

Del mismo modo, el talante de las exhibiciones viene ligado a una serie de actividades paralelas que acompañan usualmente la realización de los festivales. R. Cantor (2018) destaca que "se pueden encontrar obras que consideren muy destacadas y no lo van a programar porque sea estudiantil o porque sea indígena o porque sea de algún enfoque poblacional, sino porque la obra en sí misma le encuentran unos valores y la programan. Cada festival plantea con libertad sus criterios curatoriales, entonces eso va a dar a que ellos tengan tendencias e intereses particulares de acuerdo a los curadores que están en ese momento a cargo".

Por lo tanto, no existe desde el actor estatal una limitación en cómo debe ser la oferta, a pesar de que si existe un interés desde el gobierno nacional por la promoción del cine colombiano, el cual de todas formas no es impuesto ni obligatorio. Desde el Ministerio de Cultura se entiende que el festival de cine debe ser una ventana para el cine colombiano. Para Y. Chaverra (2018), "una de las posibilidades de los festivales de cine es acercar de una manera un poco más amable el público al cine colombiano en un contexto para que sea valorado de una manera más justa, distinta a la competencia en carteleras comerciales".

Es en este punto es donde se cruza la promoción cine colombiano, con la visión de formación de públicos, yaque si se cultivan audiencias con la alfabetización audiovisual, se estaría generando una afinidad hacía los contenidos nacionales. Para el Estado iría de la mano la formación de públicos, los festivales y la promoción del cine colombiano.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> *“Son la principal ventana del cine colombiano. Tanto de las películas de estreno, como de su diversidad. Entran a complementar allí una oferta y a fortalecer quizás un vacío que encontramos en el comportamiento de la exhibición comercial del cine colombiano (…) Aunque los festivales de cine tienen una duración limitada en el tiempo, esa duración limitada vuelca toda su estrategia de promoción, de formación de públicos y de interlocución con el sector y de visibilización del cine, al cine nacional y latinoamericano, digamos en segundo orden.Así se convierten en espacios de encuentro y de experiencia entre el público, el sector y las películas“. (Y. Chaverra, 2018)*

Además de lo expresado, se considera que los festivales de cine también cumplen la función de descentralizar la oferta ya que mucha de ella no llega a la cartelera comercial y no pasa de las grandes ciudades. De hecho, no se puede pensar en territorios diferentes puesto que ni si quiera existe la posibilidad de una sala alternativa. Para R. Cantor (2018) además de la formación de públicos los festivales son necesarios en la medida que “los creadores y los productores de las obras audiovisuales necesitan de espacios y plataformas que permitan circular y también explotar comercialmente sus productos o las obras que realicen. Así los festivales permiten que nos encontremos con otro tipo de planteamientos, con otro tipo de lenguajes, con otros creadores y con otras geografías, con otras latitudes y con otros autores que están por fuera de ese marco predominante”.

Más allá de estás miradas gubernamentales hacía la oferta festivalera, que validan el accionar de estas expresiones y la importancia con la que son vistas, se van también marcando posibles caminos de acción. En este sentido es una oferta que se percibe diversa, que complementa y refuerza los vacíos de la cartelera comercial y que potencializa lazos dentro de las comunidades, pero que también debe plantearse nuevos horizontes ligados también a nuevas formas de producción.

“Creo que de todas formas la oferta es diversa, pero hay cosas que uno extraña. Que haya más presencia las creaciones con nuevas narrativas y con nuevos medios. Uno también comienza a ver la necesidad de tener esas otras nuevas formas de esas culturas o esos lenguajes audiovisuales”: (Cantor, 2018). De manera similar opina Y.Chaverra (2018), para quien urge empezar a revisar las

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

coyunturas actuales del audiovisual, en especial el tema de series web y narrativas digitales diversas que se encuentran en auge y expansión. “

### 8.1. Festivales en Colombia: más allá de la formación de públicos

La formación de públicos como derrotero dentro de la política pública cinematográfica ligada a los festivales no es una camisa de fuerza. Sin embargo, este discurso sí ha calado en la forma como los festivales piensan su actividad. Ya se dejó en claro que desde el Ministerio de Cultura es primordial la formación ligada a la promoción del cine nacional. “Nosotros queremos que la gente vaya a cine a ver lo que quiere, pero entonces ahí los festivales cumplen el rol de acerquémonos al cine colombiano. Quizás usted cree que no es tan de buena calidad, mire le muestro que eso no es verdad.Entonces se hace una sensibilización hacia el cine nacional y hacía otros cines, que en definitiva son formadores de manera indirecta y directa”. (Chaverra, 2018)

A partir de ese enfoque, que no se piensa de manera restrictiva, se desarrollan otros procesos que vienen de la mano de la formación de públicos y que, en cierta medida, le han dado personalidad a este tipo de eventos.“Los festivales tienen la posibilidad de generar encuentros entre creadores de las obras y creadores locales o entre los creadores y los públicos. Contribuyen a propiciar ese diálogo con obras que no necesariamente tienen unas posibilidades de difusión amplias o que si no es por el festival no llegan al país. Además, permiten la posibilidad de fortalecer los procesos de apropiación y apreciación de las películas”. (R. Cantor, comunicación personal, 5 de julio de 2018).

Desde los mismos festivales, la formación de públicos también es vista como fundamental dentro de su esencia. En el caso de Bogoshorts, F. Montoya (2018) indicó que, “sentimos que debemos hacer un festival precisamente para eso, para la formación de públicos. Precisamente desarrollamos una estrategia muy amplia de formación de públicos porque creemos que es la respuesta a una presencia limitada del cine colombiano en salas y una presencia limitada del cortometraje en

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

otras ventanas de exhibición (…) está bien que haya unos componentes que complementen esa exhibición para que un público se acerque al cortometraje o a ese contenido que está presentando el festival de una manera diferente. Porque si es solo a ver, lo más probable es que el público vaya a sentir un poco de rechazo en primera instancia a solo ver".

En ese mismo sentido es la opinión desde el Festival El Espejo, "la cuestión de la formación de públicos es necesaria y debería ser indispensable en todas las cuestiones culturales. No se gana nada con que la misma elite disfrute los productos que esa misma elite realiza. Entonces sí es necesario no olvidar esa parte importante de la formación de públicos de todos los eventos y muestras de cine y procesos académicos como programas académicos y universitarios" (Moreno, 2018). Es en ese tipo de posturas donde se alcanza a descubrir el alcance de la formación de públicos no solo como herramienta de los festivales de cine sino como elemento transversal a diversas manifestaciones culturales y artísticas.

De hecho, la formación de públicos también es vista como un objetivo primordial para tener más asistentes. En la MIDBO por ejemplo se destaca la amplia oferta de festivales y cómo la formación los obliga a pensar en impactar y posicionarse con un contenido específico como lo es el documental. "El objetivo es tener un mayor público e ir abriendo y llegando a otra gente, que no seamos los mismos siempre escuchándonos y viéndonos, pero es una tarea fuerte. Sí creo que tenemos ese rol importante de formadores y la muestra en cierta forma ya es un patrimonio de la ciudad." (Figueroa, 2018)

Si esto ocurre en un festival como MIDBO que cuenta con 20 ediciones se podría pensar que no lo es tanto para un evento mucho más joven, cuya conformación viene dada por otras coyunturas. Sin embargo un certamen como el SmartFilms Festival, que para 2018 cumple su cuarta versión, también resalta la formación de públicos como vital en eventos relacionados con la creatividad e incluso amplía su

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

impacto al llevarlo no solo ya a formar sino a que el público sea un creador, muy a tono con las nuevas tendencias del consumo y producción colaborativa.

“Cada Festival y cada proyecto que quiera generar un impacto social tiene que transformar de alguna manera, sino transforma entonces cuál es la tarea. ¿Suministrar ocio que era lo que normalmente se hacía con estos eventos culturales como las ferias, los desfiles o los reinados? No, esto es un espacio donde puedes tener rumba, puedes tener workshops, puedes tener networking, pero también puedes tener una formación y además una vez que entras no eres el mismo cuando sales de los cuatro días. Te transformas de alguna manera, pero positivamente porque te incentivan todo el tiempo a querer hacer y a buscar espacios”. (Beltrán, 2018)

De esto modo, un festival de cine no solo se aborda desde su ejecución sino además, desde su relación con la industria cinematográfica, a través de cómo interactúa con la oferta de la cartelera comercial. El festival debería tener un *leivmotiv,* un lugar que lo diferencie de esa otra oferta.Al ser interrogados, los responsables de los festivales señalan la importancia de ellos frente a una oferta comercial y cómo se desmarcan. “Los festivales complementan la oferta cinematográfica que le está llegando al público colombiano porque muchas veces están presentando cosas que de ninguna manera van a llegar a las salas de cine comerciales, o que van a servir para comenzar el voz a voz de una película antes de que sea presentada en salas de cine”. (Montoya, 2018)

De manera similar lo perciben desde la MIDBO, pues el documental no es visibilizado en la oferta comercial en la misma medida que se produce, “es vital el papel que tenemos como festivales en términos de esa otra oferta, es decir, lo que la gente puede llegar a ver allí. Hay constante en el año y tenemos una oferta súper variada que no se encuentra en la oferta comercial. Un mediometraje, un corto experimental o un largo de ensayo no lo vas a tener en una oferta comercial y si lo puedes tener en los festivales”. (Figueroa, 2018)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Desde esa complementariedad con la oferta comercial es que los festivales logran marcar su perfil frente a ella y darle a la audiencia contenido que de otra forma no llegaría a sus ojos. Esto no solo incluye las exhibiciones pues el entorno digital ha acercado las posibilidades, sino también la posibilidad de dialogar con los creadores y otros públicos con las mismas inquietudes e intereses artísticos. Como señala F. Moreno, del Festival El Espejo (2018), “se trata descubrir nuevas cosas, poner lo que no tiene esa demanda comercial, productos audiovisuales que, si no es un festival de cine, no se ven. El festival de cine de alguna manera también ve el cine como un objeto de estudio, ahí se ponen películas que tienen un valor estético mayor al comercial a lo que la gente quiere ver (…) o sea, terminan siendo la alternativa para poder ver películas que parten de una identidad cultural y del cine como expresión artística”.

Incluso dentro del circuito alternativo los festivales han venido ganando espacios en Colombia como primeras ventanas de exhibición en la medida que los cineclubes y las salas alternativas de artes y ensayo se han opacado. Sin esa red alternativa no se podría consolidar el funcionamiento de los festivales pues se apoyan en entidades como la Cinemateca Distrital, las universidades y algunas salas de cine alternativo que generalmente se vinculan como socios, aliados o patrocinadores de los eventos.

Así lo considera, por ejemplo, F. Moreno (2018), para quien los festivales serian como la primera instancia de todas estas otras ventanas de exhibición.Si le va muy bien en los festivales se supone que le va mejor en los otros espacios. “Así, un festival de cine es una ventana permanente de exhibición que usa las otras para seguir haciendo bulla y dándose a conocer para que tenga mucho más apoyo y más películas le lleguen”.

Un caso claro de cómo funcionan estas sinergias en el sector alternativo es Bogoshorts.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> *“Si estoy ofreciendo un tipo de contenidos en una sala alternativa a este sector, pues ya me ha formado un público que va a ser más receptivo cuando llegue mi festival.Por eso Bogoshorts tiene las dos, tiene un festival anual que ofrece sus contenidos de manera exclusiva y de manera especial durante un periodo de tiempo determinado pero también un programa de formación de públicos y de exhibición continua de cortometrajes durante todo el año, para que la gente no se desacostumbre de todo lo que puede ofrecer el cortometraje y todas las semanas les metemos cortometrajes por los ojos. En un estreno en Cine Tonalá Bogotá los martes, en exhibiciones al aire libre en Bogoshorts bajo la luna en la Universidad de los Andes, con un conversatorio con sus directores el último viernes de cada mes en la Cinemateca Distrital y muchos otros más. E incluso llevando los contenidos que destacamos en nuestro festival a festivales en Colombia y a festivales e instituciones en otros países del mundo, a través de Bogoshorts World Tour y Bogoshorts Ruta Colombia y a todo eso le llamamos el movimiento Bogoshorts”. (Montoya, 2018)*

Ese trabajo en red de los festivales y su relación con el circuito alternativo es visto como baluarte constitutivo dentro de este engranaje. **“**Estamos en una alianza y en una llave con todo ese circuito de distribución alternativa, pues en buena medida la programación de estas salas viene de las apuestas de los festivales, y creo que son nuestros aliados fundamentales, tanto por el público que tienen y el espacio que brindan para poder estar nosotros con nuestras propuestas también allí. (Figueroa, 2018). De esta forma los festivales han venido desarrollando estratégicas de comunidad como lo sería la constitución de la ANAFE, con el fin de generar espacios cohesionados no solo para alianzas sectoriales sino para su intercomunicación con las instancias gubernamentales.

### 8.2. La Política pública culturalno solo es financiamiento

Hasta el momento se ha visto cómo los festivales de cine en Colombia, específicamente los realizados en Bogotá, se integran dentro del circuito de la exhibición alternativa como un actor primordial. Ese eje central en parte se ha logrado por la participación y articulación con otros actores del accionar cultural como lo son universidades, entidades de promoción cultural, embajadas, patrocinadores privados y el Estado.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Este último, como se desarrolló anteriormente, ha sido determinante desde la política pública para fomentar la formación de públicos y foco en el cine colombiano que de una u otra forma se hace visible en la oferta festivalera. Esa definición se materializa con la financiación y recursos otorgados por convocatorias destinadas para actividades que dentro de los festivales le apunten a esta línea y cierto tipo de fomentos más generales a la exhibición alternativa.

Dentro de las iniciativas nacionales de fomento, en cabeza de la Dirección de Cinematografía de Mincultura, y, en el plano bogotano, con la Cinemateca Distrital; se manejan a grosso modo dos modalidades de apoyos: los estímulos y los programas de concertación. Los estímulos funcionan como premios que bajo concurso permiten otorgar recursos específicos para festivales, por su parte la concertación es un escenario mucho más amplio de competencia pues el Estado destina ciertos recursos para apoyar todas las actividades artísticas y culturales, por lo cual los festivales entran a competir con todo tipo de expresiones.

Así, el Ministerio de Cultura con el fin de fortalecer el circuito alterno de exhibición, a través de la Dirección de Cinematografía tiene una línea de acción fundamental que es la de circulación de contenidos y formación de públicos, desde donde se coordinan acciones como la convocatoria de estímulos que específicamente apoya con recursos a los festivales de cine. Bajo esta modalidad que genera financiación también está el Programa Nacional de Concertación Cultural donde se apoyan los festivales y muestras desde la línea de actividades artísticas y culturales de duración limitada. Allí suele suceder que se presentan propuestas que involucran actividades cinematográficas.

Paralelamente, el Fondo de Desarrollo Cinematográfico contempla desde hace varios años la inclusión de convocatorias que se ocupan de la exhibición y circulación.“Son hasta tres convocatorias en el FDC: hay una que son festivales colombianos hechos en el exterior, hay otra que tiene que ver con estímulos automáticos para que los productores colombianos, si son invitados a un festival

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

nacional, puedan ir a ese festival yhay una convocatoria específica para festivales de cine, para que esos festivales puedan hacer sus espacios de formación de públicos e incentivar la oferta de cine colombiano de manera legal". (Chaverra, 2018)

Incluso más allá de líneas de fomento, también desde la Dirección de Cinematografía, se han planteado actividades de formación y formalización del sector."Para nosotros ha sido muy importante generar acciones que incorporen a los festivales en la industria del cine. ¿Qué quiere decir eso? Es muy importante que se formalicen, que se organicen, que entiendan los temas legales. Hacemos un taller de festivales de cine desde hace siete años como taller, hace ocho años como encuentro (…) estuvimos acompañando mucho a los festivales en su formalización y en incentivar en que fueran un gremio. Obviamente por el esfuerzo de los festivales mismos existe la ANAFE y todas esas acciones empezaron a hacer que el mismo sector y el Consejo Nacional de Cine, se diera cuenta que los festivales eran fundamentales, que había que apoyarlos y darles la venia". (Chaverra, 2018)

Según lo manifestado, desde Mincultura el objetivo de este tipo de acciones es formar a los festivales para que se integren a la industria, conociendo las dinámicas en relación con productores, distribuidores y agentes de ventas; para así poder manejar escenarios como la compra o adquisición de una película para proyectarla en un festival o incluso identificar los impuestos que deben cancelar.

En cuanto a la labor de la administración bogotana, desde hace cerca de cinco años se han incluido convocatorias que se orientan a fortalecer procesos curatoriales o procesos de circulación de obras, bien sea a través del Portafolio Distrital de Estímulos o de otras líneas de apoyos concertados o apoyos metropolitanos que tiene la Secretaría de Cultura y el IDARTES. Esto significa, favorecer iniciativas que, si bien no se presentan como específicas de festivales,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

generalmente suelen hacer parte de una de las acciones realizadas en el marco de un evento de esta índole.

En cuanto a los programas de Apoyos Concertados, aunque no es una convocatoria exclusiva para festivales, varios de ellos lo hacen porque históricamente en la ciudad las salas alternativas también han sido salas concertadas donde antes se presentaban artes escénicas y artes vivas, pero en la actualidad se han abierto a otro tipo de actividades. Con lo cual buscan recursos desde lo audiovisual para seguir desarrollando su labor.

Adicionalmente, los festivales de Bogotá cuentan con la ventaja de que la Cinemateca Distrital, al contar con un espacio físico, es aliada para la exhibición alternativa. De hecho, es el espacio más reconocido para este tipo de proyecciones. “La gran mayoría de festivales que ocurren en Bogotá sean del talante que sean, buscan que la Cinemateca Distrital sea una de sus casas, sus sedes o una de sus pantallas en la ciudad. Para lo cual la Cinemateca siempre ha tenido una postura muy perceptiva, muy de recibir el proyecto, escucharlo, analizar las necesidades y eso contrastarlo versus a los intereses que hay en mantener unos estándares y unos niveles en la programación.” (Cantor, 2018). De esta forma se apoya con la infraestructura que facilita la realización del festival: proyeccionista, operación del equipamiento, exhibiciones en el pasillo de la propia Cinemateca. Lo cual también se une a premieres, lanzamientos, aperturas y clausuras de los festivales. Igualmente, la sede es escenario de los componentes académicos de varios de los festivales que se realizan en la ciudad y ella misma programa ciclos, muestras y curadurías propias.

De esta forma, tanto desde el Estado como desde el Distrito se materializan acciones integrales dentro de la política pública que no solo se enfocan en la financiación sino que, como se planteó el líneas anteriores, buscan fortalecer el sector de los festivales bien sea buscando su formalización, abriendo espacios

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

físicos para su circulación o posibilitando su interacción con el gremio, públicos y otros actores de la industria.

### 8.3. Retos para un gremio de festivales de cine

Si bien el fomento público está permitiendo la realización de los festivales de cine, también sus gestores encuentran dificultades a la hora de acceder a estos recursos. Ante mayor oferta surge una mayor competencia por la asignación y aún para muchos festivales esta es su principal fuente de financiación, o incluso la única. "¿Con qué nos estamos encontrando? Con qué los festivales son muy dependientes del presupuesto público. Ahí estamos encontrando una debilidad muy grande, una oportunidad de mejora porque los festivales al depender tanto de lo público, se ven en serios riesgos de desaparecer si un año un jurado no elige este festival o el otro año sí". (Chaverra, 2018).

En este punto es donde el Estado ha detectado que la gestión de un festival empieza a desarrollarse también en temas de calidad y de organización administrativa, lo que viene a incidir en una ejecución más organizada. En ese aspecto de calidad frente a oferta y organización es donde los festivales observan una tensión sobre lo que sucede en cuanto a la participación estatal.

Tal como señala Y. Chaverra, dentro de los festivales se considera el aporte económico como insuficiente dada una dependencia histórica a esos recursos estatales. Un caso que ejemplifica la situación es la MIDBO, que lleva 20 años de realización y que en un comienzo funcionó con asignación directa de recursos por parte de Mincultura o del Distrito. Cuando entra todo el sistema de convocatorias, con menos recursos, se hizo patente la dificultad para conseguir nuevos ingresos.

"Te estoy hablando de 12 millones de pesos para formación de festivales que se da desde la Dirección de Cinematografía y 12 millones de pesos para una muestra de la dimensión de la MIDBO es realmente bajo. Con eso puedes hacer una

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

décima parte de lo que es la muestra. Entonces es difícil también cumplir los parámetros y lo que exige. Quieren invitados internacionales, espacios de formación establecidos, una cantidad de requisitos que cuando tú vas a ver 12 millones de pesos no nos da. En esa dimensión, siento que sí habría que pensar esa política pública en términos de tener un aporte mayor a los festivales". (Figueroa, 2018)

Desde SmartFilms también existe un reparo sobre la cifra, la cual se fija en 10 millones de pesos y no 12 como indican desde la MIDBO. De hecho, por su enfoque tecnológico mencionan que su aliado ha sido más el Ministerio TIC que el propio Mincultura, ya que indican que esos estímulos son muy pequeños frente a la envergadura del festival. En la misma línea se encuentra El Espejo, que hace énfasis no en la cifra otorgada sino en la cantidad de trámites para poder desembolsar el dinero, lo cual no se justificaría a la luz del monto dado. "Las convocatorias ayudan pero por 10 millones de pesos usted tiene que hacer cientos de papeles. Legalizarles esa plata a ellos es complicado. Esa convocatoria de festivales por suerte se está cambiando y la de apoyos concertados es más fácil. Ya hay una dinámica y eso ya funciona. Nosotros hemos ganado esas como ocho veces. Y la del FDC ganamos por ahí seis, pero ya no nos presentamos más. (…) En eso se está trabajando ahora, como flexibilizar esa convocatoria, porque para dar 20 millones son súper estrictos, pero para dar 780 millones alguien puede llevar un simple papel". (Moreno, 2018).

Lo que queda claro frente a estas posturas es que el tema de cómo se desarrolla el sector de festivales está en constante discusión y que se han ido abriendo espacios que al final fortalecen el dialogo y así mismo al gremio. Como manifiesta F. Montoya (2018), esa apertura se percibe en "un reconocimiento de la necesidad de organizar festivales de cine o de hacer procesos de formación de públicos a través del cine. En los últimos años se le ha dado un reconocimiento mayor, hay unos recursos destinados para ello y consideramos que es fantástico. Sin embargo, nos inquieta es en qué tipo de actividades se está invirtiendo ese dinero,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

es decir, toda actividad es válida porque una película está llegando a los ojos de una persona cuando no podría haberlo hecho antes magnifico. Pero si el evento se está limitando a presentar un cierto número de películas, a un limitado número de personas en lugar de pensar en otra estrategia de divulgación y de formación de públicos de pronto no es elemento que necesita los recursos, por así decirlo".

Este reparo se hace desde la orillade un festival cuyos procesos son más locales o comunitarios frente al alcance de una realización como la de Bogoshorts que ya cuenta con más de 15 ediciones. Esta podría ser también la realidad de espacios con larga trayectoria en los cuales existe mayor impacto en términos no solo de cobertura sino también de organización y de estructuración de la propuesta.

De hecho, ese sería el camino indicado hacia el futuro de muchos de estos eventos y sería también la formula como también se lograría menos dependencia de los recursos públicos "A la política pública le sigue faltando más presupuesto para apoyar a los festivales, pero no sólo a ella, sino también a otros sectores que deberían relacionarse de una manera más directa con los festivales. Estos eventos son una muy buena oportunidad para un montón de otras cosas que no son sólo las películas mismas (…) Es decir en cómo estos festivales empiezan a constituirse como quizás empresas, con o sin ánimo de lucro, pero empresas, con una continuidad mayor y que puedan ofrecer servicios y que tengan más claro su potencial con otros sectores. (Chaverra, 2018).

Ese derrotero de lo que debiera ser un festival contrasta con las realidades de cada uno de estos eventos. El camino escogido por Bogoshorts parece brindar una alternativa viable cuando indica que, "además de la participación en convocatorias públicas, hemos logrado establecer alianzas particulares con programas de formación, de exhibición o de algún programa o estrategia para lograr asociaciones con esas mismas entidades públicas que se salen de la convocatoria, a partir de un programa bien fundamentado que ofrece algo más de lo que establece el festival". (Montoya, 2018).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Pero en otros espacios la misma diversidad de este sector nos muestra que la fórmula no se puede trasladar de un lado a otro. Así lo indica P. Figueroa respecto la MIDBO (2018), cuyo enfoque es documental. “La empresa privada tiene una dinámica en la que nosotros podemos tratar de ofrecer, de adaptarnos y de proponer ciertas cosas que le interese, pero la empresa privada quiere o se imagina cierto tipo de festival. Entonces es un festival que tenga alfombra roja, que tenga premiaciones, que tenga figuras (…)Entonces quedamos en esa disyuntiva de cómo tratar de suplir una forma de lo que la gente se imagina que deberíamos ser y cómo mantener nuestra identidad y mantenernos económicamente teniendo una oferta y una propuesta”.

Este tipo de particularidades dan cuenta de que el escenario dentro del sector de exhibición alternativa no se reduce solo a la consecución de recursos o formalización empresarial, sino que deben plantearse otros espacios de manejo. Para F. Moreno (2018), es allí donde la agremiación puede tener un rol protagónico a la hora de plantear frente al Estado estas y otras necesidades. “Quisiéramos tener asiento en el CNACC- Consejo Nacional de Arte y cultura Cinematográfica. Desde ahí se ha intentado siempre a través de la Asociación de festivales (ANAFE) que abran un cupo de representatividad para los festivales, pero no han querido, le tienen miedo a que en ese ente decisorio del cine en Colombia estemos los festivales. (…) Ese es el debate que hay que dar desde la política pública. Desde el CNACC para que se amplíe y se apoye a los festivales de cine porque si creemos que hace falta pensarse la exhibición de buen cine, de cine alternativo en Colombia, desde los festivales y también pensándose en las otras ventanas de exhibición que existen”.

Es un reto que no solo habla de las inquietudes del sector, sino que también plantea cómo cada festival concilia su agenda interna con lo que el gremio podría llegar a necesitar. De hecho, en los festivales consultados es común encontrar términos como cercanía, aliados, festivales hermanos o colaboraciones donde las

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

muestras de uno y otro festival se rotan en los escenarios del otro. Si bien es cierto se puede pensar en una competencia, se ha logrado por ahora en casos puntuales redes de trabajo que incluso llevan a que invitados internacionales asistan a más de un festival cuando vienen al país.

Por lo señalado, es aun tarea pendiente el pensar, más allá de lo coyuntural y específico, sinergias duraderas donde el gremio se apoye más. Esto de la mano de menos dependencia estatal y más juego con la industria privada. Para J. Beltrán de SmartFilms (2018), “depender de los espacios de un Estado creo que me amarran y la creatividad es mucho más que eso. Si le damos el poder a esa imaginación y creatividad pueden salir cosas que hasta puedan ayudar al Estado, entre esas pensar que no me voy a fortalecer solo por él sino también por inversión privada, yo no le veo problema”.

Desde la institucionalidad se planea la necesidad de seguir propiciando no solo escenarios de formalización sino la interlocución con un gremio que en la medida que se organice buscará mayor protagonismo en la toma de decisiones dentro de la industria audiovisual. Desde la Cinemateca se visualiza de esta forma, “es un campo de tensión, pero sin duda es importante concertar, encontrar y discutir formas que incentiven la circulación de otros contenidos. Es decir, si nosotros no exponemos a los públicos a otros contenidos no va a haber interés, ni demanda, ni apropiación de esos otros contenidos por los públicos”. (Cantor, 2018). Garantizada una oferta diversa, formalizada y organizada se perfilarán los festivales de manera que fallas como la sobreoferta en el calendario o las dificultades de recursos se puedan resolver de formas más efectivas. Aún el sector de festivales, así como la propia industria audiovisual colombiana, se encuentra en consolidación por lo cual de lo que acá se construya depende el futuro de estas iniciativas culturales.

El balance frente a labor estatal se inclina, según lo expresado por los festivales, hacía el lado positivo de la balanza, en la medida que se entiende que tanto

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

gestores como entidades deben trabajar de la mano para esa promoción de los contenidos alternativos y más aun con los retos que plantea la distribución multiplataforma y digital.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

# CONSIDERACIONES FINALES

- Cuando se planteó el interés por analizar los festivales de cine de Bogotá se hizo desde la percepción de un fenómeno en claro aumento en la ciudad desde inicio de este siglo. Además, como parte de la actividad cultural de la ciudad y su relación con la oferta comercial tradicional, se entendía su importancia más allá de las cifras oficiales, las cuales solo hablaban de un aumento en la realización de eventos de este tipo. Más allá de los datos cuantitativos, siendo el cine una Industria Cultural con valor simbólico, fueimprescindible considerar una pregunta que guio la presente investigación: ¿Para qué sirve un festival de cine?

  Además, fue necesario plantearse cuáles son las implicaciones y repercusiones que los festivales de cine están generando, todo esto dentro de análisis de las dinámica de consumo y exhibición de películas, más allá de la taquilla. A partir de aquellas inquietudes, el camino investigativo llevó a descomponer a fondo cómo funciona el sistema de distribución y exhibición de películas en Colombia. De esta forma, se pudo corroborar como a la par de una exhibición comercial concentrada por las *majors* estadounidenses, se desarrolla el circuito de exhibición alternativa, del cuales hacen parte los festivales de cine.

  De hecho, el análisis comparado con otros países de Latinoamérica en cuanto a exhibición reveló una sintomatología similar: las producciones hollywoodense superan por mucho los ingresos en taquilla de producciones nacionales e incluso regionales. En Colombia la tendencia es similar. En el país adicionalmente existeuna concentración en el sector de la exhibición pues son cinco empresas las empresas que dominan el mercado. Cine Colombia tiene un 28,4% de participación, siendo además distribuidor de películas, con lo cual mantiene acuerdos con un par de las *majors.* El cine colombiano y alternativo entra así al mercado colombiano en desventaja ya que no cuenta con el mismo nivel de difusión, marketing y presencia en salas que puede llegar a tener una cinta proveniente de los denominados ‘tanques cinematográficos’.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Hay que recordar que en el país hay libertad de precios en boletería y no hay compromiso de cuota de pantalla por lo tanto la permanencia de una película solo depende de las lógicas del mercado: la cantidad de salas con la que arranca en su primer fin de semana y lo que logre en taquilla en ese periodo. De su comportamiento en el estreno se determinará su recorrido en salas.

Ante esta situación los productores y distribuidores de cine alternativo deben agotar una serie de estrategias para lograr el fin último de sus productos, que sean vistos. Es cierto que bajo este entorno el impacto de la exhibición alternativa resulta mínimo frente a los ingresos y consumos dados por la oferta comercial, pero eso mismo alienta la necesidad de que en Colombia como en otros países de la región se promuevan eventos como los festivales de cine, los cuales le apuestan a valores éticos y artísticos diferentes a los que provienen de los grandes estudios y cadenas de exhibición comerciales.

Dada la finalización de espacios como la red Kayman y el descenso de los cineclubes como espacios de exhibición alternativa, es la gestión de los festivales de cine como proyectos incluyentes los que están logrando la difusión y circulación de los contenidos alternativos.

- La necesidad de un estudio que abordara los festivales de cine permitió visibilizar a un sector que no había sido lo suficientemente analizado en la literatura académica. De esta forma la presente investigación aportó en el entendimiento de la configuración de los festivales y muestras de cine en el país y a la relación de estos dentro de un gran sistema de exhibición alternativa. Esto permitió adelantar una serie de metodologías donde se pudo trazar un panorama del sector para entender en primer lugar su funcionamiento.

  De allí se deprendió el primer gran hallazgo de la investigación, generar una categorización de los festivales y muestras de cine en Bogotá. Desde un comienzo se entendió que su realización estaba marcada no por la uniformidad sino por la diversidad y solo un examen juicioso a esa oferta festivalera podría evidenciar o no el grado y la orientación que en ella estaba presente. Este trabajo de

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

caracterización no se había realizado con anterioridad en el país y se basó en la aplicación de conceptos del Método Stirling para la medición de la diversidad cultural.
De esta forma se analizó la oferta de 19 festivales de cine que se realizan en Bogotá. Una descomposición que permitió conocer sus temáticas, secciones, países participantes y hasta preeminencia de ciertos tipos de eventos paralelos. Se encontró entonces una oferta de festivales donde el cine colombiano, latinoamericano y europeo tiene gran presencia, donde el documental y el cortometraje son los géneros predilectos y donde los temas de Derechos Humanos e Infancia y adolescencia tienen gran presencia. Además donde la producción universitaria tiene cierta relevancia.

En sentido contrario, no es una oferta donde haya gran presencia del cine comunitario, étnico o regional, así como el cine realizado por mujeres donde solo un festival le apuesta al género. Las nuevas tecnologías tampoco hacen presencia notable, siendo mínimos los festivales los que incluyen elementos como la producción hecha con teléfonos móviles o producciones croosmedia y transmedia.

Visibilizar estas tendencias permitió reconocer cómo los festivales de cine generan orientaciones y posibilidades que los van perfilando y desmarcando de la oferta tradicional. De hecho, en la caracterización realizada se encontró que muchos de ellos contemplan actividades paralelas no solo de exhibición dentro de su programación. Se trata de productos tan variados como charlas, homenajes, tributos, retrospectivas e incluso exposiciones que hablan de un sector dinámico que sí complementa la oferta comercial, brindando inicialmente alternativas de consumo al público.

Dicho sea de paso, se encontró un sector que se ha venido formalizándose con los años y que pese a sus diversos orígenes comparten un interés por la difusión de otro tipo de cinematografías. Un logro fue poder comparar esta oferta con lo que sucede en la exhibición comercial y dar cuenta de que efectivamente los

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

festivales de cine en la ciudad se ocupan, al menos en lo que ofrecen, de brindar contenidos no prevalentes en la oferta tradicional.

- La caracterización de los festivales permitió estudiar la oferta de estos eventos en Bogotá más allá de lo cuantitativo. Se pudo confirmar lo expresado en el inicio de la investigación sobre el carácter diverso que la oferta de los festivales podría llegar a tener y las posibilidades de abordar este campo de estudio desde otras aristas. En este caso la investigación se orientó por una senda, pero el tema no se agota allí ya que se pueden hacer pesquisas que se ocupen por ejemplo de si esta demanda diversa está siendo consumida por el público, qué tanta afinidad existe o qué tipo de impacto social está generando. Así mismo queda en mora, por limitaciones del investigador, ahondar en temas como la financiación de estos eventos o si la oferta está demasiado concentrada en algunas fechas del año o en algunas zonas de la ciudad.

  Estas sugerencias parten de un elemento que sirvió como objetivo orientador de esta tesis, el cual está relacionado con el para qué se hacen festivales, cuáles son sus motivaciones y cuáles son esos impactos. Este trabajo buscó responder estas inquietudes y por esta razón se complementó la caracterización con entrevistas a miembros organizadores de cuatros festivales bogotanos.

  Así, de 19 festivales caracterizados se decidió entrar a revisar cuatro en detalle. Cuatro miradas que sirven de panorama a todo un sector y que cada una arroja una mirada sobre lo que los mismos gestores buscan al realizar un festival de cine.

- La oferta de festivales en Bogotá demostró tener un nivel de diversidad notable, siendo así complementaría de la oferta comercial y habiendo logrado establecerse dentro de su propio nicho. Llegar a este lugar fue posible por los esfuerzos de un gremio que, aunque diverso y no tan cohesionado, ha logrado posicionar cada uno de sus eventos. En las entrevistas personales, se marcaron tendencias diferentes en la forma programar y curar las muestras, pero también se encontraron puntos en común a cerca de la visión sobre el cine y la realización de un festival.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Festivales grandes como Bogoshorts y la MIDBO, Muestra Internacional Documental de Bogotá, que han logrado ganar espacio y ahora son referentes de la ciudad. El Espejo, que se orienta más hacía el cine universitario y comunitario donde la exhibición también es un espacio de interlocución entre los poderes y la comunidad; o SmartFilms donde las nuevas tecnologías le dan paso a la creatividad en múltiples formas y formatos.

Cada uno de ellos, desde su esencia, resaltó el valor del cine como formador de públicos y la necesidad de una interlocución con el gremio y con el Estado. Al Estado le abonan su rol como promotor de iniciativas que han logrado elevar la actividad de exhibición alternativa con financiación y otros elementos de fomento y capacitación, aunque también persiste el reclamo por mayores recursos máxime cuando el número de festivales en el país aumenta día a día. La sostenibilidad de este tipo de eventos se convierte así en uno de los mayores retos para su supervivencia, de la mano de su propia formalización como organizaciones e incluso como empresas.

La realización cada año de un evento de exhibición requiere de esfuerzo conjunto de particulares, empresas y Estado y en las entrevistas se develó que la realización de cada versión determina poner en juego estos elementos. La supervivencia o envergadura de un festival depende aun en gran medida de los recursos públicos que puedan llegar a obtener en el año de su realización.

- Para el avance de esta investigación siempre fue un punto crucial el contrastar la correspondencia entre política pública cultural en materia de festivales de cine y con su realidad práctica. Por eso se buscó poner en una balanza el objetivo estatal de la formación de públicos. Bajo está lupa se realizaron entrevistas a miembros tanto del Ministerio de Cultura como de la Cinemateca Distrital y se compararon puntos de vistas con los festivales.

  Si bien en un comienzo se planteó este contraste como excluyente, las entrevistas demostraron que el eje de formación de públicos orientado desde el Estado, se articula lógicamente al resto de piezas de la política cinematográfica. Los

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

festivales, deseosos de ampliar el acervo cultural de sus asistentes, consideran que la formación de públicos es constitutiva dentro de las acciones del festival y les permite también afianzar su actividad.

Cuando se planteó la tesis, no existían muchas de las herramientas estatales que ahora se plantean para el fomento de la actividad de los festivales. Esto habla del interés que ha habido para formalizar este sector y la importancia que ha ido ganando, no solo para el público, sino para las entidades que pueden llegar a ser socias o colaboradoras. Los mismos festivales han ido fortaleciendo sus estrategias para asegurar su continuidad, así que no solo hay formación de públicos sino espacios de conversación, de industria, talleres, clases, conferencias, muestras itinerantes y otra serie de actividades durante el año.

De hecho, la investigación dejó en evidencia cómo los festivales funcionan en la medida que en su ejecución interviene no solo el Estado sino una serie de entidades y organismos interesados en la cultura, de suerte que se conforma una red de apoyo, la cual podría ser una fuente de estudios posteriores, donde se podría ahondar aspectos como formas de funcionamiento, entre otros.

Así las muestras y festivales de cine en Bogotá, siguen en constante cambio para ser una alternativa atractiva y sostenible frente a la oferta comercial. Incluso siendo complementaria a esta y creando alianzas respecto a la exhibición. Cada vez es más común conocer de muestras itinerantes de los festivales bogotanos que abarcan otros territorios del país o que se insertan dentro de las programaciones de otros eventos de su tipo en la ciudad. Esto va en el camino de seguir siendo actividades vivas dentro de la oferta cultural.

Así, los hallazgos de la tesis solo pretenden abrir un lugar para conocer más sobre este sector, cuyas posibilidades pueden llegar a ser muy amplias en la medida que si respondan a inquietudes de los mismos espectadores por el audiovisual. Ante una oferta de más de 19 festivales al año en la ciudad, cabe pensar qué ocurre desde el lado del consumo y su relación con la oferta. Con el cine colombiano ha

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

sucedido la paradoja de que en los últimos años se ha incrementado la producción, pero menos gente lo está yendo a ver. Caso similar debería analizarse en posteriores estudios sobre cómo son las audiencias de los festivales de cine en Bogotá.

Del mismo modo no es posible desligar a las nuevas tecnologías, ya que hacen parte de ese nuevo escenario audiovisual y allí es donde existen más oportunidades de seguir ampliando la diversidad. No solo desde la multiplicación del acceso a contenidos sino a la diversidad de modos de creación y también desde el empoderamiento de quienes ahora además de ser consumidores han pasado a ser creadores y cocreadores de las historias que realizan. Este futuro cada día más cercano abre un espacio en donde los festivales pueden seguir siendo determinantes, dada toda la trascendencia dentro del escenario de difusión y exhibición alternativa.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

## Referencias Bibliográficas


- Adorno, Theodor. La Industria Cultural En Dialéctica del iluminismo. HORKHEIMER, May y ADORNO, T. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

- Agência Nacional do Cinema (2015). AnuárioEstatístico do Cinema Brasileiro 2014. Recuperado de http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Anuario_Estatistico_do_Cinema_Brasileiro_2014.pdf

- Aira, César (2011).Festival. Buenos Aires: Mansalva

- Álvarez, J. M. S. (2004). *Economía audiovisual: claves para la venta y distribución de una película*. LibrosEnRed

- Asociación Nacional de Muestras y Festivales de cine de Colombia, (ANAFE) (s.f). Categorización ANAFE. Documento privado.

- Azpillaga, P., Miguel, J. C., & Zallo, R. (1998). Las industrias culturales en la economía informacional. Zer-Revista de Estudios de Comunicación, Bilbao, (5), 53-74.

- Barbalho, Alexandre. (2010). “Políticas e industrias culturales en América Latina”, en Portal de la Comunicación, Lecciones del Portal. http://portalcomunicacion.com/lecciones.asp [Consultado 21 de diciembre de 2011]

- Becerra, Martín y Guillermo Mastrini (2006), “Senderos de la economía de la comunicación: un enfoque latinoamericano”, en *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 11, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, p. 111-128.

- Calvachi Prieto, N., Cárdenas Méndez, J., Galvis Osorio, L. F., y Rivera Rodríguez, H. A. (2011 *Turbulencia empresarial en Colombia: sector cines.*Borradores de Investigación: Serie documentos administración, No. 86 .Recuperado dehttp://repository.urosario.edu.co/handle/10336/3309

- Capdevila, Eva Pujadas y Rota, Mercè Oliva (2008). "Evaluar la diversidad de la programación televisiva en el Estado español." En Investigar a comunicación: Actas y memoria final: Congreso Internacional Fundacional AE-IC, Santiago de Compostela, 30, 31 de enero y 1 de febrero de 2008, p. 103. Asociación Española de Investigación de la Comunicación, Recuperado el 26 de marzo de 2013, de http://www.upf.edu/depeca/unica/pagines/activitats/congresos/santiago/evaluar_diversidad_televisiva.pdf

- Castañeda López, L. (2011). Agentes del sector cinematográfico y la diversidad cultural en Colombia. Comunicación y sociedad, (15), 143-168.

- Castellanos, G. (2006). Cine en Colombia: siéntalo, entiéndalo y hágalo.Bogota: Proimágenes.

- Castellanos, G. (2014). Cinematografía en Colombia. Bogotá: Ícono, Proimágenes.

- Castells, M. (1995). La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional. Alianza editorial

- Castells, M. “Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad red (II). Los nuevos espacios de la comunicación”. Revista Telos. Cuadernos de comunicación e innovación. Abril-Junio 2008. Nº 75 http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articuloautorinvitado.asp@idarticulo=1&rev=75.htm [Consultado 20 de diciembre de 2011]

- Castells, M. (2009). Comunicación y poder. Madrid: Alianza Editorial.

- Chavarro, A., Forero, D., y Zuluaga, P. A. (2009). *Sistema de clasificación de salas de cine*. Bogotá, Colombia, Ministerio de Cultura -Dirección de Cinematografía.

- Cine Colombia (2016). Recuperado el 22 Agosto de 2016, a partir de www.cinecolombia.com

- Cinepolis (2016). Recuperado el 22 de agosto de 2016, a partir de https://intranet.cinepolis.com/


Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

- Colombo, Alba (2010). Impacto social en la audiencia de un festival. En Mercados culturales: doce estudios de marketing (p. 59-73). Recuperado el 25 de marzo de 2013, de http://books.google.es/books?id=1OlgMFp8g7cC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2015).Resultados del espectáculo cinematográfico en Chile 2014. Recuperado de http://chileaudiovisual.cultura.gob.cl/informe2014/assets/res_esp_cine_2014-v21i.pdf

- Crusafon, C. (1999). *El espacio audiovisual europeo. Análisis de la industria audiovisual y de las políticas europeas en la década de los 90* (Tesis doctoral, Bellaterra: UniversitatAutònoma de Barcelona).

- Decreto número 358 de 2000. Ministerio de Cultura de Colombia. Diario oficial. Año cxxxv. N. 43932. 13, marzo, 2000. Recuperado el 4 de abril de 2017, de http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=6274

- Decreto 255 de 2013. República de Colombia. Ministerio de Cultura. Recuperado el 4 de abril de 2017, de http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/herramientas-y-utilidades/normatividad/Documents/Decreto%20255%20de%202013.pdf

- Devesa, María, *et al* (2012). "Repercusiones económicas y sociales de los festivales culturales: el caso del Festival Internacional de Cine de Valdivia. Santiago de Chile: EURE (p. 95-115). Recuperado el 28 de marzo de 2013, de http://www.scielo.cl/pdf/eure/v38n115/art05.pdf

- Dos Santos, E. (2009). La economía creativa: Estimulo a la recuperación económica (. En Memorias /Seminario Internacional el Sector Cultural Hoy. Oportunidades, Desafíos y Respuestas (pp. 78-82) .Cartagena de Indias: Universidad tecnológica de Bolívar: Ministerio de Cultura, 240 p.

- EGEDA (2018). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2017.* Madrid: EGEDA Entidad de gestión de derechos de los productores audiovisuales. Recuperado el 17 de abril de 2019 de http://www.egeda.org.co/ECo_Publicaciones_PAI2017.asp


Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

- Frau – Meigs, Divina (2012). La diversidad cultural y la sociedad de la información nuevas configuraciones y tendencias emergentes en cuestiones transnacionales. *Quaderns del CAC, 22, vol. XV (1).*p. 45-55. Recuperado el 03 de marzo de 2017, de http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q38_frau_meigs_ES.pdf

- García Canclini, N. (1991). El consumo sirve para pensar. Diálogos de la Comunicación, 30.

- García Canclini, Néstor. "Por qué legislar sobre industrias culturales". Revista Nueva Sociedad. Número 175. Septiembre-Octubre, 2001: 23-34.

- Getino, O. (2007). Los desafíos de la industria del cine en América Latina y el Caribe. Zer: Revista de estudios de comunicación= Komunikazioikasketenaldizkaria, (22), 7.

- Godoy, C. (2007), *Estudio de públicos en salas alternas.* Bogotá, Colombia, Ministerio de Cultura - Dirección de Cinematografía.
- Gómez García, Rodrigo y Sánchez Ruiz, Enrique E. (2011), "Política de la Comunicación y la Cultura. Tradiciones y conceptos", en Portal de la Comunicación, Lecciones del Portal.http://portalcomunicacion.com/lecciones.asp

- Gomezjara, Francisco y de Dios, Diana Selene (1973). Sociología del cine. Secretaría de Educación Pública. México.

- Guzmán Cárdenas, C. E. (2006). La industria cinematográfica y su consumo en los países de Iberoamérica. Un análisis comparativo diacrónico. Anuario ININCO–Investigaciones de la Comunicación, 1, 18.

- Hendrickx, Nathalie. (2015). Proyecto Plataforma de Coordinación Regional para la Distribución Audiovisual. *Diagnóstico del Mercado Theatrical, Televisión, Dvd y Blu-Ray, y Plataformas Digitales VoD en América Latina*. Informe Final, 1.


Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

- Instituto de Políticas de Desarrollo – IPD (Ed). (2013). Diez festivales en Colombia: valores e impacto. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana; Ministerio de Cultura de Colombia. 389 p.

- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. (2015) Anuario 2014 de la Industria Cinematográfica y Audiovisual. Recuperado de http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/Anuarios/Anuario_2014.pdf

- Jurado Martín, Montserrat (2006) Los festivales de cine en España incidencia en los nuevos realizadores y análisis del tratamiento que reciben en los medios de comunicación. Tesis Doctoral. Recuperado el 13 de marzo de 2013, de http://eprints.ucm.es/7306/

- Kellner, Douglas (1998), "Vencer la línea divisoria: estudios culturales y economía *política*", en Ferguson, Marjorie y Peter Golding (eds.) *Economía política y estudios culturales*, Bosch, Barcelona, p. 185-212.

- Latam Cinema (Abril 2014). Dosssier Festivales de cine latinoamericano 2014. Revista digital LatamCinema . número 8.

- L
ey 814 de 2003, Ley de Cine. Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá, Colombia, 2 de julio de 2003
- López Olarte, Omar (2006). Las relaciones entre concentración, competencia y diversidad de contenidos en los mercados de la televisión: revisión bibliográfica y lineamientos para un estudio en Colombia, inédito.

- Luzardo, J, (2015). ¿Se Justifica Distribuir Cine Alternativo en Colombia? Recuperado de http://cinecolombiano.com/se-justifica-distribuir-cine-alternativo/

- Martel, F. (2011). *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Taurus.

- Martín-Barbero, Jesús (2008), "Políticas de comunicación y cultura", en *Documentos CIDOB,* Barcelona. 35 p.

- Martinez, H, (1978. Historia del Cine Colombiano


Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

- Michelin, G. (Marzo 2015) Arrieros en el camino. Revista digital Latam Cinema. Recuperado de https://issuu.com/latamcinema/docs/numero13

- Miège, B. (2006). La concentración en las industrias culturales y mediáticas (ICM) y los cambios en los contenidos. CIC Cuadernos de información y comunicación, 11, 155-166.

- Ministerio de Cultura de Colombia. (2010). Informe de gestión 2002 – 2010. Bogotá. Recuperado el 27 de marzo de 2013, de http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/Ministerio/Informemincultura.pdf

- Ministerio de Cultura de Colombia. (2014). Registro de Festivales de Cine de Colombia. Manuscrito inédito.

- Ministerio de Cultura de Colombia. (2015). Listado de festivales que registraron programación en el año 2015. Manuscrito inédito

- Ministerio de Cultura de Colombia. (2015). Anuario Estadístico de Cine Colombiano 2014. Recuperado de http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Anuario%20Estad%C3%ADstico%20Cine%20Colombiano%202014.pdf

- Ministerio de Cultura de Colombia. (2016). Anuario Estadístico de Cine Colombiano 2015. Recuperado de http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del-sector/Documents/Anuario%20Estad%C3%ADstico%20Cinematograf%C3%ADa%202015.pdf

- Ministerio de Cultura de Colombia. (2016). Festivales inscritos 2016. Manuscrito inédito.

- Ministerio de Cultura de Colombia. (2017). Anuario Estadístico de Cine Colombiano 2016. Recuperado de www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del.../Anuario2016.pdf


Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

- M inisterio de Cultura de Colombia. (2018). Anuario Estadístico de Cine Colombiano 2017. Recuperado de http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Documents/Anuario%20Estad%C3%ADstico%20Cine%20Colombiano%202017.pdf

- Morales, N. (2016) ¡Mil Tonalás! Recuperado de http://www.revistaarcadia.com/opinion/columnas/articulo/mil-tonalas/38928

- Mosco, Vincent (2006), "La economía política de la comunicación: una actualización diez años después", En CIC, *Cuadernos de Información y Comunicación*, nº. 11. http://es.scribd.com/doc/39052077/economia-politica. [Consultado 21 de diciembre de 2011]

- Moscoso, F., Ramírez, J., Andrade, N., Machicado, J., Mordo, A., González, E., & Rodríguez, L. (2014). Impacto económico, valor social y cultural de seis festivales en Colombia en 2012. Bogotá: Universidad EAN.

- Olascoaga Ajuria, Aitziber. Oficina Económica y Comercial de España en Los Angeles (2015). *El mercado del cine en EE UU 2015*. ICEX España Exportación e Inversiones. Recuperado de http://www.clag.es/sites/default/files/servicios_de_informes/descargas/2015/12/04/el_mercado_del_cine_en_usa_octubre_2015_icex.pdf

- Pereira Canedo, D., Ranaivoson, H., Loiola, E., & Gómez-Pan, P. (2016). Midiendo la diversidad y la integración de la producción cinematográfica en los países del Mercosur desde el Análisis de Redes Sociales. *21*, 117-138. Recuperado el 03 de marzo de 2017, de http://search.proquest.com/openview/51bd535b7d38f4d9b1ff6954e59dd7b8/1?pq-origsite=gscholar&cbl=54827

- Proimágenes de Colombia. (2019). Informe Especial Caracterización de la distribución en Colombia (Cine en cifras No 16). Recuperado de http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine-en-cifras-16-mar-2019/cine_en_cifras_Ed_16_boletin_Especial_mar_2018_ESP.pdf

- Proimágenes de Colombia. (2018). La exhibición en salas de cine en Colombia en 2016 (Boletín No 16). Recuperado de

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine_cifras_listado.php

- Proimágenes de Colombia. (2015). Evolución del mercado cinematográfico en Colombia. Cine en cifras (Boletín No 10). Recuperado de http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine_en_cifras_2015-4/espanol/1-evolucion-del-mercado-cinematografico-en-colombia.html

- Proimágenes de Colombia. (2014). Informe especial - Panorama de Distribución 2013. Cine en cifras (Boletín No 6). Recuperado de http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/2014_1/espanol/4-cuarto-informe-especial.html

- Proimágenes de Colombia. (2011). Informe especial Gastos de promoción de películas colombianas- Cine en cifras (Boletín No 10). Recuperado de http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine_en_cifras_2015-4/espanol/5-informe-especial.html
- Reguillo, Rossana. (2004), "Los estudios culturales. El mapa incómodo de un relato inconcluso, en Portal de la Comunicación, Lecciones del Portal. http://portalcomunicacion.com/lecciones.asp. [Consultado 20 de diciembre de 2011]

- Resolución 1021 de 2016, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, Colombia, 3 de mayo de 2016.

- Rivera, Jerónimo (2012)."Festivaliar": un verbo para cinéfilos Blog El tiempo del cine. Recuperado el 4 de abril de 2017, de http://blogs.eltiempo.com/el-tiempo-del-cine/2012/10/02/festivaliar-un-verbo-para-cinefilos

- Rodríguez-Ferrándiz, R. (2011). De industrias culturales a industrias del ocio y creativas: los límites del «campo» cultural. Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación, 18(36), 149-156.

- Royal Films. (2016). Recuperado el 22 Agosto 2016, a partir de http://www.royal-films.com/

- Sierra, Francisco (2005) "Políticas de comunicación y cultura. Un nuevo marco para el desarrollo", en Políticas de comunicación y educación. Critica

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

y desarrollo de la Sociedad del Conocimiento, Gedisa; Barcelona. Recuperado el 27 de marzo de 2013, dehttp://es.scribd.com/doc/35692448/Sierra-Francisco-Politicas-d

- Talavera Milla, Julio (2017) *Film production in Europe – Production volume, co-production and worldwide circulation*. European Audiovisual Observatory, Strasbourg. Recuperado de: https://rm.coe.int/filmproductionineurope-2017-j-talavera-pdf/1680788952

- Top 10 Movie Production Companies of All Time! (2015). Reeldown. Recuperado de: https://reelrundown.com/film-industry/Top-10-Movie-Production-Companies

- UNESCO-UIS (2011) "Measuring the diversity of cultural expressions: applying the Stirling model of diversity in culture. Two case studies (TechnicalPaper No. 6)". Montreal: Instituto de Estadística de la UNESCO (UIS).

- Wasko, J. (2006). La economía política del cine. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, *11*, 95-110. Recuperado dehttps://es.scribd.com/doc/24944800/Anuario-ININCO-VOL17-N-2-2005-completo-Tema-central-Economia-de-la-Cultura-y-la-Comunicacion

- Wasko, J. (2005). Industrias culturales globales: nuevas estrategias, viejas motivaciones. *Anuario Ininco*, *17*(2). Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/146586

- Zallo, Ramón (1988), *Economía de la comunicación y la cultura*, Akal, Madrid, 207 p.

- Zuluaga, P. A., Krieger, S., Díaz, M. C. y Jara, S. (2004). *Manual de gestión de salas alternas de cine.* Bogotá, Colombia, Ministerio de Cultura - Dirección de Cinematografía.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

## Listado de entrevistas

- YennyChaverra. Profesional de la línea de apropiación y formación de públicos de la Dirección de Cinematografía del Mincultura. 17 de julio de 2018.
- Ricardo Cantor. Asesor misional de la Cinemateca Distrital. 5 de julio de 2018**.**
- Felipe Moreno Salazar. Programador artístico de El Espejo, Festival de cortometrajes y escuelas cine. 6 de agosto de 2018.
- Felipe Montoya. Jefe de programación de Bogoshorts, Festival Internacional de cortos de Bogotá. 28 de agosto de 2018.
- Paola Figueroa Cantino, coordinadora del comité directivo de la MIDBO, Muestra Internacional Documental de Bogotá. 1 de septiembre de 2018.
- Juan Beltrán. Creador y cofundador de SmartFilms. 13 de julio de 2018.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes