

**PROYECTO DE GRADUACION**  
Trabajo Final de Grado

**Cine industrial colombiano: de la utopía a la realidad.**  
Como históricamente otros países lo han logrado.

Gonzalo Quintero  
Cuerpo B del PG  
12/12/2016  
Lic. Dirección Cinematográfica  
Ensayo  
Historia y tendencias  
Facultad de diseño y comunicación  
Universidad de Palermo.

## **Agradecimientos**

Este Proyecto de Grado es la culminación de una etapa que emprendí con esmero y sacrificio pero hubiese sido imposible para mi llegar a la meta trazada sin la ayuda incansable de mi mamá Nohra Morales, de mi papá Gonzalo Quintero que con sacrificio me apoyaron en el sueño que me trace cumplir. Gracias también a mi hermana y a todos los que con palabras de aliento me animaron a seguir. Pero mi agradecimiento más grande es para Dios que es el autor y consumidor de cada sueño y cada meta que me propongo, a Él todo la gloria y la honra.

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>P.4</b>
<b>Capítulo 1: La industria de Hollywood.....</b>	<b>P.11</b>
1.1 Primeros años de industria.....	P.12
1.2 La primera guerra mundial.....	P.12
1.3 Los expresionistas alemanes llegan a América.....	P.17
1.4 la industria cultura.....	P.19
1.5 Sistema de estudios y estrellas.....	P.23
<b>Capítulo 2: El caso de La India.....</b>	<b>P.28</b>
2.1 Surgimiento de la industria y distribución de la industria.....	P.29
2.2 Obstáculos en el camino.....	P.34
2.3 El <i>Star System</i> Indio.....	P.35
2.4 Estado actual de la industria.....	P.38
<b>Capítulo 3: El Boom cinematográfico en América Latina.....</b>	<b>P.41</b>
3.1 la industria en la Argentina.....	P.42
3.2 la cinematografía de México.....	P.46
3.3 Breve vistazo del cine latino.....	P.51
<b>Capítulo 4: La cinematografía en Colombia .....</b>	<b>P.54</b>
4.1 Inicios.....	P.55
4.2 Intentos fallidos de la industria.....	P.60
4.3 El grupo de Cali y la porno miseria.....	P.69
<b>Capítulo 5: Panorama del cine en Colombia.....</b>	<b>P.72</b>
5.1 Estado actual de la industria.....	P.73
5.2 Esfuerzos para incentivar la producción nacional.....	P.77
5.3 Preservación del patrimonio filmico colombiano.....	P.86
5.4 Cine con sello colombiano.....	P. 81
<b>Conclusiones.....</b>	<b>P.84</b>
<b>Lista de referencias bibliográficas.....</b>	<b>P.88</b>
<b>Bibliográfica.....</b>	<b>P.90</b>

## Introducción

El Proyecto de Grado (PG) se enmarca en la categoría de Ensayo, ya que se va exponer los elementos que tienen las grandes industrias latinoamericanas y las más destacadas mundialmente, para de esta forma tratar de comprender lo que ha hecho falta en Colombia. Este será un repaso histórico que permitirá entender cómo se desarrollaron las diferentes industrias a estudiar y como estos pasos comunes no se dieron en el país suramericano. En el trabajo escritural, se aborda la forma en que, la industria cultural donde se encuentra el cine, se ha desarrollado a través de las décadas de su primer siglo de existencia, por esta razón, el ensayo tiene como línea temática historia y tendencias, ya que se va a revisar los antecedentes de las industrias cinematográficas que se han desarrollado en países como Argentina, México, India y Estados Unidos, además de mostrar la historia cinematográfica colombiana.

La pregunta problema que se tratará de responder será ¿Qué ha impedido el crecimiento de una industria cinematográfica en Colombia? De igual forma que *Hollywood* aprovechó un momento de caos mundial, Colombia podría aprovechar un momento propicio para el florecimiento del cine y el inicio del post conflicto, esto si se llegase a firmar la paz, sería ideal para fomentar la cultura. En este sentido, el objetivo general de este trabajo es reflexionar acerca de los elementos que hicieron posible que en los casos expuestos se desarrollaran industrias firmes y duraderas. En cuanto los objetivos específicos, son mostrar posibles elementos que pueden servir como impulso de la actividad industrial del cine en Colombia, sin dejar de lado el contexto del país que difiere con los países que se estudiarán, pero si se tratará de encontrar puntos en común que se estén aplicando. En las últimas décadas se ha visto un considerable crecimiento de la producción cinematográfica en América Latina, y no sólo en cuanto a volumen de producción, sino también en calidad. Se ve claramente reflejado en los reconocimientos a cineastas de la región en distintos festivales y premiaciones a nivel internacional. Pero esta bonanza está

polarizada en un pequeño grupo de países. Como lo son la Argentina y México. Esto se debe a distintas razones entre las que se encuentran, mayor apoyo estatal y privado, interés del público por la cinematografía local y contar con estructuras industriales de producción. Por otra parte, en estos países antes mencionados se ha incentivado la realización de producciones extranjeras, por medio de beneficios arancelarios y motivados por los bajos costos de mano de obra calificada. En Colombia se han venido tomando medidas desde el ejecutivo para lograr disparar la producción en masa de cine en el país.

¿Cuál es la razón para que estos países le hayan sacado tanta ventaja a Colombia en el rubro cinematográfico y que coincidencias se pueden observar entre Colombia y dichas industrias? De esta forma se podrá empezar a entender el enterrando que supone la producción, distribución y exhibición que garantiza la rentabilidad para productores y cineastas y a los espectadores variedad y contenido de excelencia, que en definitiva, es lo que la gente desea. Esto es algo que se ve en las industrias sanas. Estados Unidos junto a India, son los países con mayor éxito en el ámbito industrial a nivel global. Pero son dos casos distintos.

Por un lado, Estados Unidos es el mayor exportador de material audiovisual del mundo, si bien su mercado doméstico es descollante, el alcance global de sus producciones es realmente el que constituye el éxito en cuestiones económicas. Elementos como la sincretización de los contenidos y la homogeneización de los mismos, permite que el producto sea vendido en cualquier país del mundo, sin importar lenguaje, cultura o creencias religiosas o inclinación políticas. La industria Hollywoodense se basa en el pragmatismo. Saben que es lo que quiere el público y se lo dan, se centran en pocas, pero grandes producciones al año que garanticen un éxito de exhibición apabullante. La utilización de sistemas como el *star system*, que vincula a un actor o actriz de gran popularidad con una película, generalmente, garantiza la asistencia en masa del público aunque este film no sea el mejor. Otra característica que destaca a la industria

americana, es que se adapta fácilmente a los cambios del mercado. Cuando gran parte de la crítica considera que el cine va a desaparecer, *Hollywood* arremete con algún éxito de taquilla que deja desconcertados a los más pesimistas.

Por el lado de la India, la industria se aboca principalmente al mercado local. Esto lo pueden hacer gracias a que es un país con gran diversidad cultural y de dialectos, lo que los obliga a tener producciones cinematográficas específicas para cada etnia o grupo racial. En cuanto a las temáticas tratadas en estos filmes reinan las películas históricas y religiosas, además de comedias románticas donde sobresalen los musicales con danzas típicas indias. Con estas medidas se ha garantizado la afluencia del público a las salas de cine. *Boliwood* como es conocida la industria desarrollada en Bombay, capital económica de la India, se ha tomado muy en serio la calidad en sus producciones, respetando a sus espectadores. Otro aspecto que se tiene que tomar en cuenta para entender el éxito de la industria cinematográfica en este país asiático es la densidad poblacional, superando ampliamente a cualquier país americano. Esto les permite poner a muy bajo costo la boletería, siendo igualmente rentable.

En Colombia la producción cinematográfica tiene larga data, de hecho ha logrado tener representantes en los grandes festivales como es el caso de la vendedora de rosas, de Víctor Gaviria, que fue a Cannes. Pero este tipo de cinematografía, a las que algunos califican peyorativamente, *Porno miserias*, es bien recibida principalmente en Europa, creando un estereotipo del ciudadano marginal colombiano. El gran desafío del cine colombiano, es, lograr que la población se vuelque a consumir cine local, ya que actualmente es un riesgo para un productor financiar cine nacional, debido a que la gran mayoría de veces, no logra recuperar su inversión.

Este momento se presenta propicio para que el cine colombiano, ya que es evidente la buena recepción del cine latino en las altas esferas cinematográficas, por esta razón es pertinente estudiar que se hizo bien en México y en la Argentina, para lograr que los espectadores locales vieran su cine. Tal vez medidas como el abaratamiento de las

entradas e incentivos impositivos a productores mitiguen de alguna forma la escasa producción cinematográfica en Colombia. Hay que generar una cultura de cine para poder vivir del cine y esto solo se logra generando espacios de aprendizaje, donde se piense al cine. Es una posibilidad que debido a la convulsionada situación sociopolítica que ha vivido el país desde mediados del siglo 20, las expresiones artísticas con lo es el cine, hayan quedado relegadas. Esto será algo que en este ensayo se tratará de confirmar o desmentir. Colombia ha sobresalido en la producción televisiva, sus producciones, como es el ejemplo de *Yo soy Betty la fea*, que fue vendida por RCN televisión a más de cincuenta países. Lo anterior carece de conexión directa con el área cinematográfica pero sirve como modelo y plataforma para empezar a comprender los gustos y preferencias del público, que son potenciales espectadores de cine.

El trabajo ensayístico aborda a la industria cinematográfica como estructura funcional y sostenible de la producción en Colombia. En el marco teórico se presenta, los conceptos básicos desde los cuales se desarrolla el escrito. Lo anterior se realiza con el fin de que sea diáfana y de fácil comprensión para el lector. El teórico Bertrand Tavernier acota hablando de la industria cinematográfica que, Es el mecanismo por medio del cual se puede generar una línea dinámica de realización, distribución y exhibición que haga posible hacer rentable la producción cinematográfica, siempre teniendo a la línea de producción *fordiana* como eje central. (1997, p. 14)

Para encontrar posibles razones de que la industria cinematográfica en Colombia no haya logrado sostenerse económicamente como si se ve en Estados Unidos o la India sin ayuda estatal o como en la Argentina y México con apoyo gubernamental, se debe tratar estudiar la historia de estas cinematografías, observando sus etapas evolutivas, obstáculos y acierto donde el pragmatismo jugó un papel importante para desarrollarlas. Gombrich, historiador de arte y teórico, afirma que: el pragmatismo es lo que permitió a los grandes imperios ser lo que fueron, Roma tomó la estética griega y le implantaron sus

adelantos prácticos como la cúpula y el arco de media punta, convirtiendo el Panteón griego a El Partenón Romano. (Gombrich, 1950).

El pragmatismo es el elemento diferenciador de las industrias que encabezan el mercado mundial. Como ejemplo paradigmático de esto, se puede hablar de Hollywood, ya que a raíz de la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos tomó el mando de la industria, dado el estado en que se encontraban las industrias europeas. Estados Unidos entro entonces a armar la industria que se conoce hoy en día. Lo primero que hicieron fue crear un sistema de producción en cadena al mejor estilo de Henry Ford. Ya con el sistema, le agregaron la estética a las películas, para esto trajeron de Europa a algunos abanderados del expresionismo alemán para que impartieran sus conocimientos en iluminación y narrativa, a los técnicos americanos, que resultaban ser muy capaces. Si bien el cine en los Estados Unidos está relacionado con David Grifitt, es en este momento en el que todo se organiza para crear una verdadera industria. A todo esto se le sumó los teatros en cadena para presentar las películas y sistema de comercialización para llegar a todas las naciones posibles.

Entre los antecedentes que se encuentran con relación al trabajo, está, *Cine digital vs. Cine analógico* de Mastia M. (2013) este escrito refleja dos periodos de la historia del cine, que sirve como base de comparación de cómo era la industria hace algunos pocos años nada más y como cambió. *Cine ecuatoriano, el incesante proceso del resurgimiento*, de Calderón, M. (2010) Ilustra una problemática que no solo es de Ecuador, sino que pareciese que ocurre en la mayoría de países latinoamericanos que no han logrado surgir en el mundo del cine. *La influencia del cine en la moda* de Crucio A. (1012) Hace un planteo de cómo se filtran los conceptos de uno a otro mundo artístico, habla de pragmatismo y es algo de lo que se hablará en el presente trabajo. *Cine peruano construyendo una industria cinematográfica* por Salcedo. M. (2013) Remarca una vez más la problemática de la cinematografía suramericana. *El cine independiente argentino* por Wainstein, C. (2008) Muestra otra mirada sobre los distintos métodos de financiar y



explotar la cinematografía de un país. *Made by everyone* (hecho por todos) de Fernández, J. (2013) Muestra como la industria va cambiando a la par de las necesidades del momento. *Más allá de mito: De la hibridación del cine latinoamericano y sus orígenes* por Frank Guevara. (2014) Contextualiza y da luces de cómo se generó la cinematografía que hoy en día se tiene. *Medios de comunicación y su relación con el autoritarismo* por Bonola, J. (2014) Muestra como han influido las dictaduras y gobiernos autoritarios en las comunicaciones. Crisis en el cine de terror después de la posmodernidad. Por Bikinis, (2012) Habla de la crisis que vive un género cinematográfico por consiguiente habla de la crisis del cine. *El glamour retratado: Fotografía en Hollywood en sus años dorados*. Por Arzabe, (2013) Refleja la opulencia que se vivía mediados del siglo 20 en Hollywood en pleno apogeo de los sistemas industriales de estudios y de estrellas.

Para sustentar este trabajo, se utilizarán textos que abarquen esta temática, de forma seria. El texto en el que se soportará el trabajo para hablar de la situación de la cinematografía en Latinoamérica será, *Hacer cine, Producción audiovisual en Latinoamérica* compilado por Eduardo A. Russo. (2008) Para introducirse formalmente en lo que compete a Colombia, *Historia social del cine en Colombia* de Álvaro Concha Henao (2014) servirá para hacer el recuento histórico de la industria Cinematográfica colombiana; *Cinematografía en Colombia, Tras las huellas de una industria* de Gonzalo Castellanos (2014) sirve para ver el estado actual de la industria en el país. Además *Cine colombiano: Estética, modernidad y cultura* de Guillermo Pérez La Rotta (2013), permitirá conocer en que consistieron las películas más destacadas de los últimos años en Colombia. Por último, en cuanto a Colombia, *Cali, ciudad abierta* de Katia González Martínez (2012) facilitará comprender a profundidad lo que se conoció como *el grupo de Cali* y para contar la historia de la industria norteamericana, *Cincuenta años de cine norteamericano* publicado por Tavernier y Coursodon (1997), será muy útil. También se apoyará con los textos Faustich y Korte, especialmente *Cien años de cine, una historia de*

*cien en cien películas*. (1995) para hablar de la industria cultural, en el capítulo abocado a Hollywood se contará con el texto de Morin, E. La industria cultural. (1967). En el aparte de el periodo silente el texto que apoyará lo escrito será Historia del cine I. La época muda. De Sadoul G. (1960) Para conocer sobre la industria de La India, se usará *Los cines periféricos* de Alberto Elena (1999).

Capítulo 1 titulado Surgimiento de la industria de Hollywood en el que se mostrará cómo surgió la industria que se conoce como Hollywood, como se llegó a eso y de qué forma influyó la Primera Guerra Mundial en el establecimiento de Estados Unidos como epicentro del cine internacional desplazando a Europa. El capítulo 2, es llamado, el caso de la India, en este capítulo se hablará del sistema industrial de la cinematografía del país asiático. Se mostrará como la cultura y las costumbres moldean el mercado del cine en el país. El capítulo 3 titulado El boom cinematográfico en Latinoamérica se mostrará la historia cinematográfica de los países mas destacados en el rubro, prestando especial atención a los momentos cruciales. Se hará hincapié a dos casos puntuales. El caso de la Argentina. Se presentará la génesis de la industria en este país, el reconocimiento internacional y los elementos destacados de la industria cinematográfica argentina. El caso de México. Se presentará el estado actual de la industria en este país, el reconocimiento internacional y la historia de la industria cinematográfica mexicana. Por último se hará un breve vistazo de la cinematografía cubana. En el capítulo 4, se desarrollará una exhaustiva revisión histórica de la cinematografía colombiana. Desde sus dificultosos inicios, pasando, por los intentos fallidos de establecer una industria y finalizando con lo que se conoció como el grupo de Cali y la *porno miseria*. Capítulo 5. Se hablará del estado actual de la industria, los esfuerzos para incentivar la producción, la preservación del patrimonio fílmico y el cine con sello colombiano.

## Capítulo 1: Surgimiento de la industria de Hollywood.

Sin lugar a dudas, Cuando se habla de Hollywood, inmediatamente remite a espectacularidad, opulencia y dinero en demasía. Es el estereotipo de industria cultural, sus súper producciones inundan las salas de cine y no hay cinematografía que logre hacerles competencia. Este capítulo indagará en el enterrando que supone esta descollante factoría de películas, para tratar de entender el motivo de su éxito descomunal y de las estrategias que los llevaron a ser los amos y señores del mercado mundial en este rubro. Será pertinente ir a las raíces, desde sus inicios como distribuidor de cine europeo, pasando por su gran oportunidad, en la primera guerra que los llevó a quedarse con el control del mercado. Se analizará su sistema de homologación de temáticas necesario para tener el alcance global del que gozan. Por otra parte se estudiará como actos pragmáticos, como la importación de talento humano, específicamente del Expresionismo alemán nutrió su industria de estética y esto como fue incorporado a su sistema de producción en cadena, tomado de las grandes empresas automotoras como la Ford. Se hablará del sistema de estudios y de estrellas que impusieron los americanos, así como de las *Majors y Minors*, las películas clase A y las clase B, también tendrán lugar en este capítulo. Como en todo país que pueda sacar a relucir una industria cinematográfica, Estados Unidos vivió una época dorada a mediados del siglo 20, se abordará esta situación y se tratará de rastrear las raíces hasta Broadway que sirvió de ejemplo e inspiración en cuanto a temáticas. Se tocará el tema de películas alusivas a la gran prohibición y al cine de mafias, tratando de sacarle provecho a un fenómeno criminal que azotaba a esa nación por aquellos años. Para este fin se tomará como fuentes bibliográficas 50 años de cine norteamericano de Bertrand Tavernier y Jean Pierre Coursedon, de la misma forma *La industria cultural* de Edgar Morin.

## 1.1 Primeros años de industria

Desde que Alba Edison emprendió su batalla contra los realizadores de filmes en lo que se conoció como la *guerra de patentes* en 1897, los empíricos cineastas se trasladaron de Nueva York a la costa californiana. Se asentaron en el distrito de *Hollywood*, dado que su cercanía con México resultaba ser oportuna para huir del ejército de Edison, además que era mucho más soleado que Nueva York, lo que les permitía rodar por más horas, ya que en sus inicios el cine dependía de la luz solar. En la primera década del siglo 20, gran cantidad de judíos europeos migraron a tierras Norteamérica, huyendo de las condiciones adversas que atravesaban en aquel continente. Al llegar al nuevo mundo, algunos de estos semitas se abocaron a la realización de películas, organizándose y formando lo que hoy se conoce como la industria Hollywoodense.

Transcurrido 1908 el trust Edison-Biograph pareció triunfar. El fogoso Kennedy no tenía otros adversarios que despreciables ropavejeros, payasos, vendedores de baratijas, comerciantes en arenques o pieles de conejo, explotadores sin importancia, casi todos inmigrantes de reciente data como Liam Fox, Carl Leammle, Louis B. Mayer, Balaban, Katz Kessel, Bauman, Los hermanos Warner, Adolph Zukor, Samuel Goldfish. (Sadoul, 1960, p.115)

A diferencia de los migrantes que llegaron a Colombia, que principalmente fueron españoles, estos inmigrantes vieron la potencialidad industrial del cine, que los llevó, inclusive, a jugarse la vida en contra de un personaje de preponderancia inconmensurable como lo fue Alba Edison, quien como lo acota Sadoul, no le resultaban desafiantes en un primer momento, el veía como verdadera competencia a los exhibidores y distribuidores de cine europeo como lo era Murdock, quien tenía la batuta de la *International Producing and Projecting Company*, que nucleaba las empresas cinematográficas del viejo continente que posteriormente vería como entraría en detrimento con el cada vez más cercano comienzo de la primera guerra mundial que sumiría a Europa en un estado crítico en todas sus industrias. La figura de Jeremiah P. Kennedy, quien fue designado por Edison para presidir la *Motion Picture Patent Company* o *M.P.P.C* por sus siglas, quien se encargaba de cobrar las regalías por el uso de las

creaciones de este para hacer cine, crecía en importancia toda vez que ante el colapso europeo quedó sin competencia, lo que hizo aún más grande el monopolio de Alba Edison, quien tenía las tres ramas de la industria en su poder. Para dar datos específicos, la *General Film Company*, filial de la *M.P.P.C* de Edison adquirió por una suma no menor a los dos millones de dólares las 57 más importantes empresas de alquiler de películas y en su poder también tenía 5.281 establecimientos de exhibición de los 9.480 existente para la época en Estados Unidos, en datos redondos, el 51% de la explotación estaba en manos del magnate inventor. (Sadoul 1960)

Esto deja ver que desde los albores de la cinematografía norteamericana la industria estuvo en manos privadas, lo que no significa algo positivo en este caso. Por eso es que se torna indispensable el acompañamiento del estado para prevenir y desarticular los monopolios y demás fenómenos que atenten contra el normal funcionamiento de la industria que impidan el crecimiento de pequeñas y medianas empresas dedicadas al rubro del espectáculo audiovisual, así como también blindar a los promotores de cultura, con iniciativas y desarrollo de proyectos que garanticen un espacio para la exhibición y distribución de su materia, siempre y cuando no se entrometa el gobierno en las decisiones artísticas y narrativas de los mismos. Esto es utópico pero necesariamente se debe confrontar y luchar para lograr independencia en este aspecto.

De estos inmigrantes judíos perseguidos por los grupos monopólicos, surgirían las principales empresas de cine, conocidas como las *Majors* que resultarían de las mezclas y coproducciones de dichas compañías. En su comienzo se auto denominaban independientes, ya que al margen de la *M.P.P.C* eran técnicamente ilegales y no contaban con ningún tipo de respaldo. Estos entusiastas como lo fueron Carl Laemmle, Fox, Zukor se convirtieron en los propietarios de los que se conoció como *Los Nickel Odeons*, al respecto Gutiérrez Espada sostiene “Pero el fenómeno característico y determinante de la difusión del cinematógrafo fueron los *nickelodeons*. En 1905, y en la ciudad de Pittsburg dos avanzados negociantes, Jhon P. Harris y su cuñado Harrys

Davis, abrieron una sala cinematográfica” (1979, p.203). A estos se les unieron personajes y actores que trabajaban en las ferias y que conocían de primera mano las preferencias del público. Hay que entender que en el sistema montado por Alba Edison, se realizaban 3 o 4 películas por semana, por lo que se sobre entiende que el nivel de calidad era bastante precario. Gracias a esto, con un poco de inversión y sumándole trabajo creativo, estos independientes lograban superar a las hechas por los de Edison, captando rápidamente la preferencia de los espectadores populares. De hecho Edwin S. Porter, pionero del cine norte americano y principal director al servicio de Edison, se unió a estos empresarios dado el éxito que estaban teniendo. (Sadoul 1960)

Esta es otra muestra más de que el público es el que rige el destino de una industria de forma indefectible, como en los capítulos anteriores se marcó, los éxitos industriales en cada caso se debió a que se le dio importancia a lo que la sociedad demandaba. Una vez más se hace necesario hacer hincapié en que de los recursos obtenidos por estas películas taquilleras, nace el estímulo económico para el crecimiento no solo en cuanto a producción, sino que también en calidad y profundidad artística y temática de una industria cinematográfica nacional. En la medida en que los responsables de hacer cine en Colombia o en cualquier otro país en vía de desarrollo industrial, dejen de ver con inferioridad a este cine de fácil comprensión y con temáticas triviales, la viabilidad de empresas audiovisuales será más factibles.

## **1.2 La primera guerra mundial**

Todo momento de de confrontación bélica o política, supone un estado de completa aridez industrial. Pero en ocasiones son en estos momentos donde el ingenio del hombre saca a relucir su brillantez. Esto es de lo que se trata hacer una industria, de aprovechar la bonanza, pero es en circunstancias adversar cuando se demuestra ciertamente el potencial de un negocio. Esto justamente fue lo que ocurrió con la industria de Hollywood, luego de la aparente normalización en la disputa entre los *independientes* y el *trust*. Zukor

compró en 1912 un film francés *La reina Isabel* por una cuantiosa suma de dinero. El fin de esta adquisición fue exhibirla, ya no en los *nikel Odions* sino en teatros glamurosos y sofisticados. Fue un éxito rotundo lo que lo convirtió en el creador de lo se conoce como salas de cine. De esta forma se hizo importador de films europeos y junto a las demás creaciones criollas, se generó una gran oferta de espectáculo. Esto demuestra una vez más que con audacia y sabiendo leer los tiempos se pueden generar resultados positivos. A la postre la industria europea cinematográfica sedería su posición dominante, por su imposibilidad de encarar el negocio, empañado por la gran guerra. Al respecto Sadoul afirma que “La guerra de 1914 señaló la declinación del cine europeo y el establecimiento de la supremacía norteamericana. Para las películas, como para la industria y las finanzas, la guerra había acelerado una evolución ya prevista por algunos espíritus clarividentes” (1960, p. 135)

Tal vez esta sea un motivo por el cual Colombia no ha logrado posicionarse como un bastión cinematográfico. Más de 60 años de guerra interna y no menos de cinco grupos insurgentes de derecha e izquierda han opacado el intento incansable de muchos entusiastas por desarrollar una industria audiovisual en el país suramericano. Y tiene sentido que esto ocurra ya que antes que entretener a la sociedad y aún antes que culturizarla, por áspero que suene, hay que garantizarle los derechos fundamentales como la alimentación, la seguridad y la salud, que son eternamente más importantes que el cine. El hecho de que se adelanten conversaciones de paz con dos de los grupos guerrilleros más sanguinarios de Colombia y que se hayan desmovilizado la mayor parte de la insurgencia de ultra derecha, abre un sendero, estrecho, pedregoso pero transitable para adelantar políticas artísticas y culturales que sirvan para que en el tan anhelado pos conflicto, se enseñe y se replacen con historias, luces y cámaras las armas bélicas. Incluso serviría el cine como un instrumento para hacer conocer ideologías, que siempre deben tener lugar para su promulgación, siempre y cuando no sea a través de la violencia. Servirá también, para que estas historias de sufrimiento y desangre de la patria

no queden en el olvido y que perduren como muestra de la incansable búsqueda de la paz.

Primeramente Estados Unidos Tomó el papel de importador y distribuidor de las obras cinematográficas europeas que suponían una calidad superior, especialmente la francesa. Para 1912 si bien, ya había producción interna en el país del norte, la realidad dictaba que no contaba con los estándares preestablecidos por las producciones del viejo continente. Esto en gran medida se debió la guerra sin cuartel adelantada por los de Edison contra los llamados *Independientes* y por otra parte a los *Nikel Odions* que por su carácter de espectáculo ferial, no requería gran realización. Pero esto empezaría a cambiar con la ya nombrada aparición de las salas de teatros devenidas en salas de cine que revistió de glamur las exhibiciones y exigió a los empresarios del séptimo arte a esmerarse por hacer un cine cada vez con mayor calidad en cuanto a lo técnico y artístico. A esto también ayudó que se hicieran coproducciones entre Europa y América. Tal es el caso de *Quo Vadis?* Film francés realizado por Pathé y financiado por un exhibidor de la ciudad de Chicago. Esto llevó a que el francés vendiera 20 veces más en Norte América que en el resto del mundo. (Sadoul, 1960 .pp. 135-136). A medida que una industria cinematográfica crece, lo debe hacer también su calidad, esto es algo que casi indefectiblemente ocurre. Si se analiza el caso colombiano, se puede ver que a medida que la audiencia es mayor, como un efecto lógico, la exigencia crece debido a que el público compara entre la cartelera local y la foránea. Otro elemento que le juega a favor a la industria colombiana es la población del país, que después de Brasil y México es la más grande de América Latina, lo que da a entender un gran potencial, si se tiene en cuenta que los países donde se ha desarrollado una industria auto sostenible como Los Estados Unidos o la India sobresalen por su gran población. La cuestión radica en convertir a la población en espectadores asiduos de cine primeramente y luego enamóralos de la propuesta domestica.



### **1.3 Los expresionistas alemanes llegan a América.**

A raíz de la situación convulsionada de una Alemania enfrentada con el mundo, los grandes cineastas que participaron de lo que se conoce como el Expresionismo alemán, emigraron hacia una creciente industria que precisaba de conocedores de técnica y estética audiovisual, *Hollywood*. Esta vanguardia se caracterizaba por el contraste de las imágenes, las temáticas penumbrosas que de cierta forma reflejaban y predecían lo que sería la época más oscura del país germano, el social nacionalismo de Hitler. Entre estos directores se encuentran figuras excluyentes como Ernest Lubitsch, F.W Murnau, E.A Dupont, Douglas Sirk, Poul Leni o Fritz Lang el que tal vez se destacó más en el país americano. Es necesario en cualquier ámbito industrial, la capacitación del personal técnico y gerencial, por esta razón resulta pertinente y casi con obligatoriedad que Colombia se nutra de los conocimientos adquiridos por años de experimentación y academia de realizadores y académicos extranjeros o de nacionales educados en otras latitudes. Esto fue algo de lo que se careció en sus orígenes, de academia que permitiera desarrollar profesionales en el oficio del cine. De ninguna forma la idea es subestimar a los educados localmente, por el contrario, lo que se buscaría sería tomar elementos que puedan potenciar lo nativo, que es sin ninguna duda muy prometedora. Pero no resultaría algo extraño para el país sudamericano, ya que gran cantidad de realizadores televisivos principalmente provenientes de Argentina y España, llegaron a Colombia en las últimas décadas del siglo 20 para dirigir las telenovelas y comerciales de las cadenas nacionales. A la postre estos directores foráneos dejaron sus enseñanzas a los locales que lo tomaron, lo transformaron y lo mejoraron convirtiendo a la industria televisiva colombiana en una de las más importantes de América latina y no resultaría mentiroso decir que cuenta con gran preponderancia a nivel global. Continuando con lo que concierne a *Hollywood* fue preponderante la llegada de estas mentes maestras del expresionismo, para fortalecer una industria que ya contaba con una estructura sólida de producción pero que carecía de estética. Al estudiar un poco la historia del arte en

civilizaciones como la egipcia, la griega o la romana, es fácil encontrar que una era la continuación de la anterior en cuanto a estética, por esta razón es que en el periodo arcaico griego las representaciones artísticas tienden a parecerse a las egipcias, ya que carecían de escorzo. De igual forma en las edificaciones romanas son evidentes las reminiscencias Jónicas, dóricas y corintias griegas. Este último caso es tal vez el más parecido al de *Hollywood* ya que los de Roma erigieron sus monumentales creaciones con sus innovaciones estructurales como el arco de media punta, que a su vez heredaron de los etruscos, lo que les permitía alcanzar grandes alturas sin comprometer la estabilidad de la estructura, una vez estaba terminada se decoraba con el exquisito estilo artístico de los griegos. Es exactamente lo mismo que se hizo en Estados Unidos, cuando los pioneros armaron un sistema de producción en línea al mejor estilo de Henry Ford y lo revistieron en un acto pragmático de la estética europea. Muestra de lo anterior es lo preponderante que resultó el expresionismo alemán en lo que sería uno de los géneros por excelencia americanos, el Cine Negro. Esto queda evidenciado en lo escrito por Faustich y Korte, "El cine negro norteamericano, un desarrollo ulterior del cine expresionista alemán, sobre todo de autores exiliados como Fritz Lang, Robert Siodmak y Billy Wilder" (1995 p. 121). No solo directores alemanes, sino también actores y demás elementos humanos que hacen parte de la producción cinematográfica, llegaron de Europa en lo sucesivo del siglo 20, años más tarde llegaría el destacado director británico Alfred Hitchcock y realizaría sus filmes más memorables en suelo americano. Con lo anterior queda demostrado una vez más que el pragmatismo es favorable para el crecimiento de una industria. No es necesario recorrer el camino desde cero, ya que es posible aprehender los conocimientos y la práctica de profesionales de otras latitudes para que de esta forma el negocio del cine se avizore exitoso.

#### 1.4 La industria cultural

Como cualquier otra industria, la cinematográfica sigue un conducto regular para alcanzar las grandes masas de consumidores, en este caso de espectadores. En los primeros años del siglo 20, el mundo vivía la que se conocería como la segunda industrialización, esta no tuvo el enfoque en los objetos sino en algo intangible, las imágenes y los sonidos. De esta forma, como ya se mencionó anteriormente, comenzaron a proliferar los entusiastas empresarios que vieron en el cine una gran oportunidad de negocio. Esto nunca hubiese sido posible sin la tecnología pertinente pero una vez aparecieron en escena los elementos técnicos que permitían captar imágenes la industria empezó a tomar forma. Con esto anterior, la idea no es volver en los paso de este escrito y redundar en los inicios, sino que se apela a la recapitulación para hacer hincapié en la importancia de lo *técnico* en una industria. Pero más allá de resaltar la preponderancia de lo meramente funcional, hay que prestar especial atención hacia donde esta inclinada la industria, si hacia un modelo capitalista manejada por las corporaciones o hacia un modelo estatal que prima la propaganda sobre el rédito económico. En los Estados Unidos el negocio ha estado concentrado en manos particulares, esto no está ni bien ni mal, de hecho para nadie es un secreto que las producciones de *Hollywood* tienden a exaltar a Norte América como el gran salvador, haciendo de esta forma una propaganda. Pero más allá de esto las decisiones temáticas y artísticas han estado, en la mayoría de los casos, aislados de la opinión del gobierno. Por lo general, en los países que gozan de una industria cinematográfica, el gobierno se encarga de fiscalizar y hasta censurar el contenido de las películas, pero en Estados Unidos ocurrió algo particular, la misma industria se auto censuró con el conocido *Código Hays* con el fin de evitar la intervención estatal. (Morin 1967). De esta forma se va marcando las diferencias entre lo que significa el cine con proyección industrial y el cine con proyección propagandística como fue lo que se vivió por ejemplo, en la unión soviética.

Morin asevera que “En los estados llamados socialistas, el estado es jefe absoluto, censor, director, productor de las comunicaciones de masa: no hay mediación entre la concentración industrial y la concentración estatal” (1967, p. 2) partiendo de este concepto, se puede entender que uno de los principales inhibidores del cine y de su industria puede ser el estado cuando es manejado por fuerzas absolutistas. De ahí que Colombia tiene la favorabilidad de contar con un gobierno liberal y que cuanta con un sistema capitalista que benéfica a la industria, de hecho su guerra interna se debe al inconformismo de los comunistas. Con lo anterior no se está haciendo apología del capitalismo, solo se expone una de las ventajas que esto significa. La libertad de comercio. Lo importante ahora es que no se menoscabe al cine, o a cualquier otra expresión artística, a mero entretenimiento, o aún peor que se considere al entretenimiento como algo inferior a cualquier otra área industrial. Es de vital importancia para una sociedad, el esparcimiento, la culturización, ya que si esto no existiera la raza humana sería más parecida a autómatas que a seres vivos. En este sentido es que debe tomar relevancia lo cultural, dejándola de ver como algo efímero o superfluo, para repensarlo ahora como una necesidad, si se permite, inherente para el hombre. Esta necesidad de entretenerse, relajarse y demás sensaciones y sentimientos que se desprenden de las artes. Pero si se piensa al cine como una industria, sería equívoco pensar que no está sujeto a estructuras o conductos regulares, ya que si bien se asocia al arte y a lo cultural con la espontaneidad y la individualidad, al convertirse en un producto, se torna indispensable estandarizarlo y organizarlo dentro de esquemas que permitan su elaboración de forma industrial, de igual forma que funciona una compañía que realice autos o lápices, el cine tiene que amoldarse a ciertos requerimientos. Pero si bien el ejemplo anterior sirve para graficar la connotación empresarial de la cinematografía, no sirve cuando se piensa en que por ser un producto no deja de ser fruto de la creatividad de artistas y que esto siempre implica que haya una impronta personal en cada obra. Es aquí donde se debe conciliar dos conceptos que se

encuentran en las antípodas, estandarización e individualización. Como todo producto el cine tiene sus planos de construcción, el guión. Este elemento se encuentra estandarizado en cuanto a lo industrial, cuenta con una serie de elementos que lo esquematiza. Es lo que se conoce como estructura de guión clásico. Este viene desde los comienzos del cine americano y se le adjudica en gran parte a David W. Griffith quien se le conoce como uno de los máximos exponentes del *Modo de Representación Institucional M.R.I* que es de donde se enmarca el cine clásico moderno. Se compone de un listado de reglas que van desde el encuadre, movimientos de cámara pasando por las temáticas y duración. El guión cinematográfico, entonces, hace las veces de manual de instrucciones, donde destacan, por ejemplo, los tres actos clásicos, los puntos de giro, los personajes recurrentes, los finales felices, las tramas y sub tramas, que hacen en conjunto una estructura modular, que permite que se sostenga la historia, dando lugar a la creatividad pero garantizando que esta creatividad se sustente en un andamiaje estable y fidedigno. Morín asevera que “El cine busca la *vedette* que una el arquetipo y lo individual; se comprende entonces que la *vedette* sea el mejor *antiriesgo* de la cultura industrial y especialmente del cine” (1967, p.4). De lo anterior expuesto por el autor, se puede comprender que como toda industria tiene que sustentarse sobre bases que disminuyan el riesgo a la hora de encarar un proyecto, este *antiriesgo* como él lo llama, es la estandarización del modelo, que está demostrado que funciona para el público, es por esta razón que las películas más experimentales realizadas de forma independiente, normalmente no logran llenar los grandes espacios de exhibición, aunque es indiscutible que resulten necesarios para la evolución del arte cinematográfico. *Hollywood* ha entendido a la perfección, que el éxito se encuentra en la organización, en la planificación industrial y no dejarse llevar solo por el impulso artístico. Si se presta atención a las películas más taquilleras de la filmografía norte americana, será fácil encontrar estos rasgos característicos antes mencionados. En la cinematografía colombiana resulta difícil encontrar con claridad esta estructura, salvo excepciones.

Pero para crear una industria sólida y económicamente sustentable, es necesario alcanzar el mercado internacional. Esto siempre ha sido un obstáculo para las cinematografías periféricas debido a la falta de comercialización y exhibición que son prácticamente monopolizadas por las producciones norteamericanas. Para hacer frente a esto, habría que indagar en cómo Hollywood logró imponerse de forma global. Al hacer esta tarea se encuentra que lo que sustenta a la industria del país del norte es la exportación de sus filmes a lo largo y ancho del mundo y esto se lo deben a que consiguieron hacer un producto que pudiera ser consumido por cualquier persona sin importar su singularidad. Para que se entienda más esto, la industria cultural americana se vale de un esquema en el que por el lado de la producción está regido por la *estandarización*, que logra, como antes se mencionó realizar producciones en una misma estructura, variando lo externo. La *homogenización* que permite un producto consistente y que tenga temáticas que puedan ser entendidas y disfrutadas por cualquier persona, sin importar su condición social, cultural o económica, inclusive sin importar su idioma. Por otro lado se encuentra el *sincretismo* que integra las diferentes creencias y credos para continuar con el ideal de hacer un producto universal. Por el lado de la difusión la homogenización tiene en cuenta edades, enfocado al segmento juvenil, en el sexo al femenino que es más frecuente espectador de cine, a la clase media que toma con relevancia el entretenimiento familiar y va enfocado al hombre medio, que para *Hollywood* resulta ser el americano. (Morín, 1967 p.13). Tener esto en cuenta ha sido una de las razones para que la cinematografía norteamericana haya logrado hacerse con el dominio indiscutible de las salas de cine de casi todo el mundo. Haría falta prestar mayor atención a la forma en que se elaboran productos audiovisuales en Colombia, para que en los años venideros se pueda empezar a ver en mayor cantidad, producciones colombianas en otras latitudes. Ya que de la única forma en que se convertirá en una industria preponderante, es sacándola al mundo, comenzando por nuestro barrio. América Latina.

## 1.5 Sistema de estudios y estrellas

A diferencia de lo que ocurre en Colombia, donde las empresas cinematográficas duran lo mismo que la producción que realizan, en los Estados Unidos, gracias a la consolidación de su industria, las productoras de cine perduran y logran desarrollar emprendimientos inclusive arquitectónicos. Aunque en estos tiempos la industria norteamericana no brilla como lo hizo a mediados del siglo 20, sigue representando uno de los principales motores de la economía de aquel país. Pero para entender lo que significa el gigantesco sistema de producción de *Hollywood* hay que remontarse a la edad de oro de esa industria. Entre los años treinta y cincuenta del siglo pasado, donde se vivió el apogeo empresarial más grande de la historia del cine. En 1939 cuando ya eran una realidad los emprendimientos cinematográfico, la inversión que se hizo en ese rubro en los Estados Unidos fue aproximadamente de dos mil millones de dólares, que en la actualidad sería una suma descabellada, lo que ubicó al cine entre las 45 empresas más importantes de dicho país. Puede parecer poco ocupar ese puesto, pero si se tiene en cuenta el nivel de industrialización con el que contaba el país para aquel entonces, sería claro lo preponderante de aquella factoría de historias en la economía nacional. Entre los tres sectores del cine, la producción, distribución y exhibición, se empleaban a casi 200 mil personas, lo que habla de la importancia como motor de empleo que suponía. (Tavernier, Coursodon 1997) Para un país como Colombia, donde si bien se entiende que se goza de una economía sana, pero a la vez es catalogada como una de las naciones con mayor desigualdad entre sus ciudadanos por la falta de empleo, desarrollar una industria cinematográfica significaría emplear a centenares de personas colaborando a la disminución de esta estadística desfavorable. Fue en esta época donde se realizaron los filmes más significativos y recordados del catálogo americano, entre estos destacan *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz que tuvo un costo de realización de 638.000 dólares cuando la media de realización era de 100.000 dólares por película. Pero la más costosa de la época fue *Gone with the wind*, *Lo que el viento se llevó* en la que se gastaron 4, 2

millones de dólares. Estas inversiones hubiesen sido impensadas sin no se contara con una estructura que lograra soportar tales presupuestos, estructura que hacia capaz, no solo recuperar la inversión, sino que dejara rédito. Esto narrado anteriormente es con el objetivo de demostrar el poderío económico con el que contaba la industria a mediados del siglo 20. (Tavernier, Coursodon 1997 p.13) En estos años ya estaban firmemente establecidas las *Majors*, que estaban conformadas por *Metro Golden Mayer M.G.M*, *Fox*, *Warner Bros*, *Paramount*, *R.K.O*, *Universal*, *United Artists* y *Columbia*. Estas empresas creadas por inmigrantes en su mayoría judíos como antes se mencionó, en 1939 arrojaron dividendos de 192.594.000 dólares, sin contar el recaudo extranjero que fue el 35% del recaudo domestico, lo cual significó una baja en comparación al año inmediatamente anterior, debido al inicio de la segunda guerra mundial en Europa. El gran éxito económico de los grandes estudios no radicaba en la realización, ni en la distribución, sino en la exhibición, ya que en este sistema todos los eslabones del negocio cinematográfico estaban en poder de las *Majors*, de esta forma era posible equilibrar las finanzas y generar ganancias. En Colombia nunca ha existido algo semejante a lo que se pudo ver en la época de oro de *Hollywood*, inclusive en estos tiempos donde ya no se exhibe la misma exuberancia en la industria de cine de norte América, es posible encontrar similitudes con el país sur americano. Tal vez la falta de organización y de entusiasmo pueda ser motivo del lento avance de la industria en dicho país.

Pero el sistema de estudios estaba mucho más articulado de lo dicho en las líneas anteriores. Si bien se habla históricamente de los *ocho grandes* para diferenciarlos de los independientes, dentro de estos, había una subdivisión, los *cinco grandes* que eran conformados por *MGM*, *Fox*, *Paramount*, *Warner* y *R.K.O*. y los *tres pequeños* conocidos como *Minors* que eran integrados por *Universal*, *Columbia* y *Uited Artist*. Tavernier y Coursodon aseveran que “Las *Majors* son *trusts* que acumulan la producción, la



distribución y, la mayor parte de las veces, directa o indirectamente, la exhibición, y que poseen sus propias cadenas de salas” (1997 p.14)

Gracias a esto, las *Minors*, dependían de las *Majors* para lograr exhibir sus producciones. Estas películas de los tres pequeños contaban con un presupuesto inferior y de la única forma en la que lograban ser presentadas en las salas de cine, era por el sistema de *dobles programas* que consistía en que el espectador disfrutaba de una película de *clase B*, de austeros fondos, y otra película hecha por las *majors* que suponía mayores estándares de calidad debido a su holgado presupuesto. Además de esto dada la gran demanda y al sistema de producción en cadena usada por *Hollywood*, había gran cantidad de filmes en poco tiempo, lo que permitía que se renovara la cartelera aproximadamente cada quince días. En el caso de los independientes las cosas les resultaba cuesta arriba, toda vez que la prioridad de la exhibición de *B Pictures* como eran realmente llamadas, las tenían las *majors* y las *minors*, dejando muy poco margen para la presentación de los filmes producidos por cualquier emprendedor por fuera de los ocho grandes. La mayor causa para que estas producciones no fueran mostradas eran por su pobre calidad dado los pocos recursos con los que se contaban. Pero existían alternativas para los pequeños realizadores, muchas veces se ha dicho que en la unión esta la fuerza, esto lo entendieron un grupo de productores y cineastas en los que destacaban Samuel Goldwyn, David O. Selznick y el descolante nombre de Charles Chaplin, que aunaron fuerzas junto a otros más, para crear *United Artist*. Tal vez en Colombia hace falta que los noveles realizadores se integren para generar recursos, tanto humanos como económicos, que permitan solventar la producción de filmes de calidad, de esta forma antes que hacer cinco películas precarias, sería preferible hacer una sola con altos estándares que garantice su exhibición local y extranjera. Un elemento que resultaría determinante para la industria cinematográfica hollywoodense sería el *Star system*. Este sistema que funcionó de la mano con el de estudios, consistía en que las *majors* celebraban contratos de exclusividad con los actores más populares y

convocantes del momento. Esta medida les garantizaba que un número determinado de espectadores acudirían a las salas sin importar cual fuese la película, solo por ver a su artista predilecto. Estos contratos por lo general eran excesivamente rígidos e impedían el paso de un estudio a otro de los actores, por lo que los actores se convertían en un sello de la compañía y se negociaba con ellos entre las *majors* como ocurre hoy en el fútbol. Esta es una medida que podría resultar beneficiosa para la floreciente industria cinematográfica nacional, tal vez con la rigurosidad contractual, pero si la de utilizar la fama de los actores para atraer espectadores a las salas de cine.(Tavernier, Coursodon 1997) De hecho ya está ocurriendo, dado es el caso de la serie de películas escritas y producidas por el ya mencionado Dago García, conocidas como *El paseo* donde echa mano de la popularidad desbordante de Carlos *El pibe* Valderrama, ex futbolista cafetero y de John Leguizamo, actor de vasta trayectoria en *Hollywood*. Estas películas constituyen las producciones cinematográficas colombianas más taquilleras del reciente tiempo.

Las empresas cinematográficas norteamericanas en la época de oro, tenían un organigrama jerárquico bastante claro, que le permitía trabajar en varias producciones al mismo tiempo. De esta forma la autoridad mayor era *El presidente*, es la máxima autoridad del estudio, se encarga de la parte administrativa y corporativa, por lo general tenían sus oficinas en la ciudad de Nueva York ya que desde ahí se lograba rose directo con bancos y se hacía más fácil todo lo relacionado con lo gubernamental. En esta ciudad se encontraban también los miembros de las juntas directivas de las compañías audiovisuales, mientras que en Los Ángeles estaba el equipo operativo. A este le seguía en la pirámide, el *Vicepresidente de producción*, quien se encontraba en el estudio propiamente dicho, es quien tomaba las decisiones más importantes y sin su aprobación ningún proyecto se llevaba a cabo. A su cargo tenía lo que sucedía en su sede de *Hollywood*. *Productores ejecutivos*, por lo general había uno por estudio y era el encargado de comprar guiones, sugerir ideas, contratar directores y actores.

Regularmente existían roces entre estos y sus directivos debido a diferencias en cuanto a funcionamiento interno de la compañía, por lo que era recurrente que migraran de una *major* a otra. Los *productores* tenían a su cargo distintas áreas dentro del estudio, algunas veces eran designados para llevar las riendas de la exhibición o la comercialización, como de las películas de un género en específico. También se encargaban de llevar las cuentas y supervisar la realización de un film en específico y les rendían cuentas a sus autoridades inmediatas sobre el proyecto. En algunos casos aislados, algunos directores llegaron a ser productores de su propia película, es algo más recurrente en el cine independiente, pero dado el éxito o la preponderancia del director se le daba esta licencia. (Tavernier, Coursodon 1997, p. 18)

A mediados de la década del cincuenta este modelo de industria empezó a decaer, debido en gran medida a su misma auto censura, conocida como el *Código Hays*, pero principalmente por la aparición de la televisión, en las décadas siguientes la industria se tuvo que amoldar a la tendencia mundial hacia la *caja del diablo*, como le llamaban despectivamente. Los estudios empezaron a ser adquiridos por conglomerados económicos de distintas índoles convirtiéndolos ya no en el principal producto sino en uno más de su portafolios de servicio por lo que se mermó el gasto y se enfocó en sacar rédito de las películas en la naciente televisión digital y paga. Pero quedan elementos de los antiguos modelos, como el sistema de estrellas que si bien dista mucho del de la época de oro, se mantiene vigente. *Hollywood* continúa siendo una industria de éxito descomunal y el ejemplo para muchas de las nacientes industrias a lo largo y ancho del planeta tierra. Para una cinematografía como la colombiana, queda mucho para aprender de *Hollywood*, que sacó rédito de su potencial global y creó una fórmula para hacer de sus películas un producto consumible en cualquier rincón del mundo.

## **Capítulo 2: El caso de La India.**

La India en la actualidad se erige como una superpotencia cinematográfica a nivel mundial, es junto a *Hollywood* la industria más grande en importancia del planeta. En este capítulo se dará cuenta de los comienzos de la India en la industria de séptimo arte, se hablará de sus pioneros y de la importante influencia inglesa, al ser la India parte del *Raj británico* en el tiempo en que comenzó el nacimiento del cine. Abordará la exitosa etapa de las películas silentes hindúes y cómo fue su paso al sonido. Esto anterior como contextualización del cine indio. Posterior a esto se abordará a profundidad la industria India, sus principales bastiones, su distribución por el país dependiendo de las creencias y los dilectos, además se indagará para tratar encontrar la respuesta al fervoroso gusto de sus ciudadanos por su cinematografía interna, por encima inclusive, de la Hollywoodense, que parece radicar en la utilización de temáticas arraigadas en su rica cultura y en sus creencias religiosas ancestrales, además de la apropiación del musical como principal género en sus superproducciones. Esto anterior servirá para conocer cómo fue su camino y que elementos fueron fundamentales para el fortalecimiento industrial. Se prestará especial atención a la forma de administrar los recursos. Esta será un punto de vista opuesto al estudiado con las cinematografías de Argentina y México, donde el estado es coproductor de los films lo que los convierte en voz imperativa dentro de estos. Como texto para fundamentar la investigación, se tomará *Los cines periféricos* de Alberto Elena, acompañado de bibliografía que aporte información oportuna y detallada del quehacer cinematográfico en el subcontinente indio.

### **2.1 Surgimiento de la industria**

Desde que en 1913 se estrenó la primera película india, *Raja Harishchandra* de Dadasaheb Phalke quien en 1912 crearía la *Phalke Film Company*, el cine de este país ha gozado de una prosperidad desbordada. En el periodo silente de la cinematografía India, Bombay se levantó como el centro de la industria fílmica en este país, esto gracias

a la falta de voces que posibilitaban realizar películas allí y presentarlas en cualquier parte de la India sin importar el dialecto. Luego de este estreno y con más de veinte años de producción ininterrumpida en el país asiático con cerca de 1.300 filmes realizados, se presenta el otro suceso, el que toda cinematografía vivió, la aparición de las voces, esto ocurrió en 1931 con *Alam Ara*. A la par de la ya mencionada empresa de Phalke, nacieron otras tales como *la Hindustan Film Company*, *Kohinoor Film Company*, *la Indo-Brithish film company*, *Imperial-film company*, *Laxmi pictures* entre muchas otras que lograron captar el 64% de los títulos producidos en el continente. Esto anterior solo tomando en cuenta la producción de Bombay. En ese año se produjeron 200 películas en el país, ya que por ser una nación o en ese entonces, colonia británica, multilingüística, se hacía necesaria la realización de films en todos los idiomas y derivaciones dialécticas. Tal vez pueda parecer un número gigantesco de obras para la época, pero si se tiene en cuenta la densidad poblacional en 2014 fue de 436 personas por kilómetro cuadrado según cifras del Banco Mundial, no resulta ser descabellado. Seis años más tarde, se presentaría *Kisan Kanya*, la primera película a color que sería tan exitosa como lo fue *Alam Ara*. Las salas de exhibición fueron numerosas por todo el país, un parsi de Calcuta J.F Madan, era dueño de 126 salas a lo largo del territorio indio para 1931, lo que representaba un tercio de la totalidad de las salas del subcontinente. Los empresarios hindúes siempre se mostraron receptivos a las innovaciones del séptimo arte, con la llegada del sonoro, el *Madan Theatres* en 1928 importó de los Estados Unidos un moderno lote de equipos de sonido para instalar en sus salas con el fin de presentar las ya primeras obras con diálogos audibles como fue el caso de *Melody of love* realizado por los estudios *Universal*, que se presentó en el *El phinstone picture palace* de Calcuta el 28 de diciembre de 1928, convirtiéndose en la primer sala permanente con sonido incorporado en todo oriente. A finales de 1930 la India contaba con treinta salas equipadas con sonido (Elena 1999). Esto habla del pragmatismo con que abordaron el tema cinematográfico en el país asiático, no se tardó en integrar las nuevas tecnologías,

sino que por el contrario fue pionero de las transformaciones que vivía el cine a nivel mundial, lo que le permitió mantenerse a la vanguardia de los cines de los países centrales, como el caso de Estados Unidos y los países europeos. De hecho *Madan theatres* trajo del extranjero técnicos en el nuevo arte de grabar imágenes y sonidos para comenzar en Calcuta su bastión. Entre los sonidistas estaban los destacados ingenieros E.B Lyford y P. Juraschek, los operarios K. Dannert y T. Marconi, así como el técnico en laboratorio D. Tromolone. Entre las primeras grabaciones que se hicieron y presentaron por parte de *Madas*, estaban cortometrajes, piezas musicales y hasta un discurso del premio Nobel de Física, C.V Raman, que es un gran orgullo para el pueblo de Bengala. De esta forma esta empresa de salas exhibidoras y posteriormente productora de filmes, se levantaba como el más importante conglomerado de la industria cinematográfica india por los años treinta. Esto no duró mucho, en 1933 la compañía entró en una severa crisis que la llevó al cese de actividades impidiéndole realizar el primer largometraje con diálogos, el ya antes mencionado *Alam Ara*, estrenado por *Imperial Film Company* en Bombay. Esto sirve para comprender la complejidad del negocio del entretenimiento con las películas, lo que puede parecer en un comienzo un éxito rotundo puede terminar convertido en desastre descomunal. De ahí que se presenta indispensable tomar recaudos a la hora de producir, como lo es guardar las ganancias a modo de ahorro e invertir en otros rubros que permitan el sostenimiento de las compañías en tiempos de crisis, en otras palabras, aprovechar el tiempo de las vacas gordas para cuando llegue el inminente periodo de las vacas flacas. Si bien la película de Irani, *Alam Ara* no se destacó por su calidad técnica, ya que en el afán de estrenar primero que *Madan* presentara *Jamai Sashti*, se improvisó de más y no se contó con el adiestramiento suficiente, no obstante se instruyeron con Wilford Deming que por costos, no fue contratado para toda la película. Pero para Irani no fue este un inconveniente mayor, saco provecho de otros elementos como la utilización del *star system*, conformado por dos súper estrellas del momento, Zubeida y Master Vithal y además la historia era la adaptación de una obra del

teatro *persi* que gozaba de gran aceptación entre el público ya que era un melodrama sentimental que le permitió al director integrar piezas musicales y de hecho de esas saco un *hit* llamado *De DeKhuda KeNam Par Pyaare*. (Elena 1999).

¿En los comienzos de la cinematografía colombiana se apeló al costumbrismo o más bien se trató de recrear la utilización de historias extranjeras y lejanas al afecto de los colombianos? Si se ve en la historia no se hayan muchas películas que estén estrechamente conectados con su idiosincrasia y costumbres arraigas en lo profundo de la colombianidad, como lo puede ser su música, bailes y diario vivir. En la actualidad si es posible encontrar eso en las películas de Dago García, muy golpeado por la crítica, pero exitoso comercialmente, que usa temáticas triviales y cotidianas del colombiano común. Dejando de lado esta acotación, La India continuaría con su fórmula de grandes estrellas y piezas de canto con baile como piedra angular de su industria cinematográfica, si se halla éxito con una formula, no se tiene que tocar mucho. Esto resintió una rivalidad que data de muchos años, el enfrentamiento entre Calcuta y Bombay. Pero en este caso resultó ser beneficioso para ambas partes, debido a la necesidad de generar material audiovisual para satisfacer las necesidades de los ciudadanos indios, el problema radica en que al ser un país con multitud de lenguajes distintos, se tiene que desarrollar películas para regiones específicas convirtiéndose en un arduo trabajo. De esta forma Bombay se dedicó a hacer producciones para los Hindi-parlantes que sumaban más de 140 millones de personas. Calcuta por su parte, se convirtió en la realizadora de material en la lengua Bengalí que era usada por 53 millones de personas. Madrás concentraría la producción de las distintas lenguas dravídicas del sur, el Tamil la principal con 20 millones de personas y que inauguraría su cinematografía con Kalidasa de Reddy hecha en 1931. Curiosamente en la región de Bombay la lengua más hablada no es el Hindi, sino el marathi, pero como buenos empresarios, no quisieron dejar escapar el mercado más grande de la India, sin dejar de lado su propia lengua que vería el inicio de su producción en 1932 con la realización de *Ayod byecha raja* dirigida por Vadruke

Shantaram, destacado cineasta. Algo habitual en los primeros años de cine sonoro en la India, era la hibridación de lenguas en las películas, con el afán de no perder ningún mercado, las películas principalmente grabadas en Calcuta y en Bombay tenía dos y hasta tres versiones de un film cambiando el doblaje (Elena 1999). Otra gran prueba de pragmatismo empresarial, ¿algún día se verán producciones latinoamericanas hechas en otros idiomas para alcanzar otras latitudes? Es una pregunta para pensar en que se hace en esta parte del continente para generar mayores visualizaciones de sus producciones.

A estas primeras empresas cinematográficas las relevaron tres que serían las que tendrían la supremacía en la era del sonido. Estas fueron *Bombay Talkies*, *Prabhat film Company* y *The news Theatres*. En un primer momento la *Bombay Talkies* se interesó por hacer coproducciones con cinematográficas europeas, esto con el fin de poder exportar sus películas a sus países, pero luego de darse cuenta que no era viable económicamente, se volcó nuevamente al mercado domestico indio. Para potenciar y avasallar con el mercado, la Bombay uso un lenguaje coloquial del hindi para acercarse más a la ciudadanía, alejándose de la forma culta que se venía trabajando en las películas en los años anteriores. También tomó temáticas mas sociales, hablando de problemáticas y asuntos relacionados con las emociones. Para garantizar la calidad técnica contrató a personal alemán altamente capacitado encabezado por el cineasta Franz Osten. Su primer gran éxito fue *Achbut Kanya*, la intocable en 1936. Justamente esta película hablaba de la dificultad de una pareja para estar juntos. Este sería el tinte de las películas hechas por esta productora.

Por el lado de la *Prabhat Film Company*, que fue fundada en 1929 pero tuvo que ser movida a Puna en 1933, tuvo como principal característica que fue fundada por un grupo de cineastas empíricos que debían su formación a *la Maharashtra Film Company*. *Prabhat*, gracias a sus fundadores, contaba con gran capacidad técnica y artística, pero también era presa de la insolvencia económica. El director de la compañía fue el más joven de los iniciadores de la empresa, Vandruke Shantaram, quien tomaría también la



dirección de las primeras películas como fueron, *Gopal Krishna* en 1929 y que aún era silente. Luego vendría *Reni Sabeba* en 1930 entre otras. Sus primeras películas habladas, se llevaron a cabo una vez se mudaron a Puna donde grabaron la primera película en lengua marathi. Se especializó en la temática mitológica, abundante en la India, cautivando a los adeptos de las diferentes ramificaciones del hinduismo. Se basaban en el expresionismo alemán. Uno de los títulos más conocidos y laureados de *Prabhat* es *Sant Tukaram*, una biografía de un poeta que escribía en marathi, justamente el hablado en la película. Esta fue la primera película india en tener un reconocimiento en un festival internacional, el de Venecia en 1937. Se convertiría en una obra clásica que luego los nuevos cineastas del sesenta tomarían como ejemplo e inspiración. (Elena 1999). *Amar Jyoti*, *Duniya Na Mane* y *Admi Manus* constituye una trilogía sobre la mujer india. *The news Theatres* que se estableció en Calcuta, fue fundada por B.N Sircar, un ingeniero formado en Gran Bretaña, quien ya contaba con experiencia produciendo películas silentes. Su arranque resultó sin éxitos ni fracasos, hasta que se rodó *Chandidas* hablada en Bengali y estrenada en 1932. Se convirtió en la película más taquillera hasta entonces de la India. Permaneció más de un año en cartel. Realizada por Debaki Bose, un activo militante nacionalista que había iniciado su carrera como cineasta en 1928. Según lo visto hasta el momento, algo que tienen en común estas cinematografías, es haber iniciado su producción hace un siglo, lo que les ha permitido equivocarse y aprender de eso para generarlos aciertos que los tienen en lugares de privilegio. Lamentablemente en Colombia el cine no se tomó en serio, sino hasta hace poco relativamente. El camino por recorrer es muy largo aún pero prometedor. Debe ser transitado con paciencia. Ya que como se ha visto en las cinematografías hasta ahora estudiadas, su éxito es el resultado de décadas de esfuerzo, de caer y levantarse hasta conseguir afianzar la industria.

## 2.2 Obstáculos en el camino

En los negocios no todos es felicidad y dinero, casi de forma indefectible los problemas surgen y pueden ser catastróficos o el trampolín para llegar más lejos. De esto no se salvó la industria de la India, luego de la independencia de Gran Bretaña, en un momento de reformas y gestación de un gobierno que hasta entonces no existía, los dirigentes se dieron cuenta de la importancia con la que contaba la industria cinematográfica en la India, al notar los altos volúmenes de producción, un promedio anual entre 200 y 300 de largometrajes desde mediados de los cuarenta hasta comienzos de los setenta donde se incrementó este número a 400, decidieron fomentar la realización de documentales alegóricos a la independencia y a la liberación del pueblo como lo había hecho Remesh Saigal con títulos como *Shaheed* o *Samadhi* en 1948 y 1950 respectivamente, que llenaron de orgullo a la clase política pero que no trascenderían en la historia por su pobre labor estética y técnica. Estos documentales tendrían un éxito sorprendente en festivales como *la mostra de Venecia 1951*. Pero esto llevó a que las autoridades intervinieran la industria, esbozando una serie de medidas que regulaban y *controlaban* por medio de la censura. Elena manifiesta lo siguiente al respecto

La industria no pudo sino reaccionar con intranquilidad ante estas medidas, pero sería sobre todo la nueva política de impuestos a la producción y exhibición cinematográficas la gota que colmara el vaso de su paciencia. La tradicional *entertainmenttax*, que antes de la independencia representaba el 12,5% de los ingresos brutos de taquilla, oscilaba ahora entre el 25% y el escandaloso 75% de bengala, lo que por término medio a escala nacional significaba aproximadamente un 33%. (1999, p.95)

Además de esto se deberían contemplar impuestos menores que sumado todo podría terminar siendo 66% en impuestos sobre una producción. De esta forma continuar con la industria era impensable, ya que los altos costos de las estrellas, sumado al pago de toda la mano de obra, arrojaría saldos rojos. Es por esta razón que el negocio cinematográfico tienen que mantenerse al margen de los entes gubernamentales, hasta cierto punto, ya que está bien pagar impuestos que luego enriquezcan la industria y la fortalezcan, pero no se debe permitir el abuso estatal que empobrece al cine y no le da incentivos para

continuar. Eso es lo realmente preocupante en los países latinoamericanos, que al carecer de instituciones fuertes y libres de corrupción, se ven expuesta la práctica cinematográfica. Siguiendo con el ejemplo de los hindúes, cansados de los abusos impositivos, se declararon en huelga, obligando al estado a conversar y rever las políticas de censura e impositivas llegando a la creación de la *Film Enquiry Committee* que se encargó de los asuntos de séptimo arte en el país y propuso, entre otras cosas, la creación de una *Expo Corporation* que se encargara de distribuir internacionalmente sus largometrajes más allá de festivales y concursos aislados. Superado estos obstáculos la cinematografía India continuó su camino exitoso y con el apoyo estatal se desarrollaron diferentes mecanismos de incentivo a la industria como la creación de festivales y eventos para exaltar el cine de la India y de paso celebrar su independencia. Esta es una idea digna de replicar, ya que si lo que se busca es incentivar la cinematografía, los festivales resultan ser apropiados, dado que en estas reuniones se intercambian conocimiento, se hacen negocios y se buscan inversores. En este mismo sentido los talleres de instrucción para jóvenes aunado con los cine clubs potencian una generación que se apasione por el cine y logre engrandecer la cinematografía colombiana.

### **2.3 El *Star System* Indio.**

Un elemento que distingue a la industria india del cine, y que difícilmente podría verse en algún otro país, es la fervorosa predilección de sus habitantes sobre las producciones de Hollywood. Por más que se ha intentado por parte de los exhibidores penetrar con las superproducciones Norte americanas, ni doblar las películas al hindi, ni ningún otro esfuerzo ha visto resultados favorables. Por dar ejemplos reales y comprobables, *Forrest Gump* de Robert Zemekis (1994) o *Apolo 13* de Ron Howard (1995) dos películas que tuvieron un éxito apabullante a nivel mundial, ni siquiera lograron ser estrenadas en Bombay y otra súper producción como *Brave heart* de Mel Gibson (1994) que estrenó en el país asiático, apenas logró cubrir los gastos generados por la exhibición. Esto deja

claro que para los espectadores indios su cine nacional está por encima de cualquier otra propuesta, algo que cualquier cinematografía del mundo anhelaría lograr. En contra posición a estos ejemplos de productos Hollywoodenses, están *Hum Aapke Hain Kaún* (¿Quién soy yo para ti?) dirigida por Suraj Barjatya en 1994 *Dilwale Dulhania Le Jayege* (El corazón conquistará a la novia) de Vidhu Vinod Chopra del mismo año. Que rompieron records históricos de espectadores. (Elena, 1999, p.135). Pero ¿Cuál es el motivo o los motivos de tal contundencia? ¿A que se le debe superar a la maquinaria de *Hollywood*? La India es una cultura milenaria, que ha soportado embates como el colonialismo Británico, hambrunas, desastres naturales pero siempre ha mantenido vivo el fervor y el respeto por sus costumbres ancestrales. De hecho hoy en día, siendo una de las súper potencias económicas del mundo, sigue conservando sus costumbres, modernizándose pero sin perder su esencia. Este tal vez sea uno de los muchos motivos para que prevalezca su cultura reflejada en imágenes cinematográficas sobre cualquier otro intento de penetrar con costumbres que son ajenas a su vivir. La India sigue siendo muy oriental, la influencia de occidente no ha sido tan fuerte como en otros países asiáticos, por lo que es fácil pensar que si lo que ven en los filmes norte americanos está alejado de su diario vivir no les resulte atractivo y más bien se inclinen hacia lo que si sienten propio, dirigido por coterráneos y actuados por personas con sus mismos rasgos, dialectos y hasta vestimenta. Es en este punto que entra a jugar un papel fundamental la figura del *Star System*. Este término se asocia a la edad de oro del cine de *Hollywood*, donde existían estrellas que eran seguidas por miles de fanáticos a todos los proyectos cinematográficos, o de cualquier otra índole, en los que estuvieran, lo que resultaba beneficioso ya que tener a alguna de estas figuras garantizaba la asistencia de un número determinado de espectadores sin importar que la película en sí misma, fuese interesante. En los años posteriores a la primera guerra mundial, La India desarrolló su cinematografía de forma descomunal lo que potenció la aparición de figuras de renombre dentro de sus producciones.

Pese a seguir siendo una colonia británica y a que la presencia norteamericana en sus pantallas alcanzaba una cuota de en torno al 80%, no pudo sino generar un vigoroso *Star System* en la década de los veinte. Con unas trescientas salas permanentes al final del periodo mudo y una producción total de más de 1.200 títulos hasta que el sonoro terminara de imponerse a comienzo de los años treinta, la India devino en un autentico continente cinematográfico en el que naturalmente no podían faltar sus estrellas. (Elena, 1999, p. 136)

Con la primera producción importante *Raja Harishchandra*, de la que ya se habló, también nacería la primera súper estrella del cine Hindú, Salunka, quien se desempeñaba como cocinera en un restaurante pero que fue tenida en cuenta por *Phalke* ante la falta de actores y su carisma natural. De esta forma el naciente cine indio se nutrió de actores naturales para conformar su sistema de estrellas ante la negativa de los actores de teatro que veían al cine como algo carente de incentivos artísticos. Al estar distribuida la producción de cine en distintas ciudades de la India, hubo un *Star System* para cada una de ellas, que estaban destinada a un determinado grupo de personas que compartían el mismo idioma y las mismas creencias. De esta forma existían actores homólogos de las súper estrellas norteamericanas, por dar algunos ejemplos, Master Vithal y los Hermanos Billimoria eran los predilectos para filmes de acción, emulando a Douglas Fairbanks de forma casi idéntica. Ermeline, otra *super Star* india, era considerada la Mary Pickford de Bombay. De forma casi automática, se recurre a la generación de ídolos, ya sea por su carisma, belleza o éxito. ¿Colombia tuvo o a tiene un *Star System*? ¿Cómo se genera un *Star System* criollo? Y aunque puedan resultar diversas respuestas a estas preguntas, lo que es casi una certeza es que el mismo ejercicio cinematográfico tiende a generar sus estrellatos, así pues, hace falta continuar trabajando con el propósito de levantar una industria solida y atractiva. Ya hay casos del *Star System* en Colombia, por ejemplo Andrés Parra, quien se hiciese famoso por encarnar al narcotraficante Pablo Escobar en la exitosa seria televisaba del canal Caracol, *Escobar, el patrón del mal*. Una forma pragmática de generar un sistema de estrellas en Colombia, pudiera ser importarlos de la televisión, donde el país suramericano tiene gran recorrido y reconocimiento del público nacional e internacional.

Volviendo al tema de la India, con la llegada del cine sonoro, aparecieron problemas para los actores y actrices estelares de la escena cinematográfica en el país asiático. Al igual que ocurrió en Hollywood y demás cinematografías con este cambio, muchos intérpretes quedaron excluidos del nuevo cine, gracias a que no contaban con voces aceptables para ser escuchados por los espectadores, de esta forma la primera camada de estrellas encabezada Salunka, dieron un paso al costado para que una nueva generación de actores, esta vez provenientes del teatro, tomaran su lugar. Gracias a su procedencia, el cine de la India se caracterizó por su grandilocuencia y gesticulación en demasía. *Zubeida*, actriz que estelarizó la primera película no silente india, *Alam Ara*, encabezaría este nuevo *Star System* acompañada por Devika Rani entre otros. Pero no fue hasta después del grito de independencia del imperio británico, que este modelo tomaría dimensiones espectaculares, entrarían en escena nombre tales como *Raj Kapoor*, *Dilip Kumar*, *NArgis*, *Guru Dutto* *Waheeda Rehman*. Tienen tanta influencia las estrellas en la India que han alcanzado la esfera política y gracias a su descomunal carisma. Tal es el caso de NTR y MGR, Siglas que pertenecen a N.T Rama Rao y a M.G Ramachandran. Estos dos actores se hicieron celebres en el sur de la india por haber sido elegidos para el cargo de primer ministro de sus respectivos estados, *Andhra Pradesh* y *Tamil Nadu*. En la historia de Estados Unidos tenemos un caso idéntico, aunque en el caso del país americano resulta ser más representativo por haber alcanzado el cargo más importante de la nación, Ronald Reagan. (Elena, 1999)

#### **2.4 Estado actual de la industria.**

Si se toma en consideración el avance de la industria cinematográfica india desde la década del ochenta hasta estos años del siglo 21, ha resultado verdaderamente beneficioso, captando la atención de la sociedad en general y lográndose blindar de las producciones extranjeras, principalmente de las provenientes de *Hollywood* que aunque han intentado entrar al mercado por medio de traducciones en las distintas lenguas

habladas en el país asiático, no han logrado permear las salas de cine que están prácticamente abocadas exclusivamente a la producciones nacionales lo que llevó al cine de la India a levantarse como el más grande productor de cine aún por encima del coloso norte americano. Elena dice esto al respecto “India venia ya siendo el principal productor mundial de películas desde los años setenta, llegando a superar los novecientos títulos anuales en 1985 y alcanzando un record histórico en 1990 con 948 títulos.”(1999, p. 129). Las cifras de asistencia a las salas de cine en este país son exorbitantes, para mediados de la década del noventa, se contaban en diez millones de diarios, número que palidece ante la cantidad de habitantes de la India. No obstante resulta un número muy alto que demuestra una vez más, las preferencias de los indios por consumir cine y principalmente el nacional, antes que cualquier otra clase de entretenimiento de masas. Como le sucedió al cine en todas las latitudes del mundo, con la aparición de la televisión a color y con contenidos de alta calidad, se vio expuesta a una crisis, que en algunos países no se pudo detener y en otros el cine se unió a la televisión para subsistir. En el caso de la India no fue diferente esto.

La televisión nacional india no despegaría realmente hasta los años ochenta, es solo a comienzos de esta década cuando comienza a dispararse el número de receptores, cuadruplicándose la audiencia entre 1983 y 1988 hasta alcanzar a aproximadamente el 12% de la población....concentrarán así la intención de un número mayor de espectadores que el que cualquiera de los más populares éxitos cinematográficos pudiera reunir en las salas. (Elena, 1999, p. 128)

Pero ni siquiera este traspie pudo hacer tambalear la producción cinematográfica en la India, que supo reponerse y seguir a delante como la industria colosal que se conoce en la actualidad, siempre apostando a reforzar su *Star System* pero concentrándose ahora principalmente en Bombay, que gracias a la posibilidad de doblar las voces en cualquier dialecto hablado en el país, estas películas originalmente habladas en hindi han conseguido éxito en a lo largo y ancho de la nación. Las temáticas continúan siendo muy arraigadas a las costumbres de la India, mezcladas con humor y musical, pero también existe un lugar para el cine más social, el que trata temáticas políticas y de coyuntura económica nacional, dando espacio también a la crítica sin dejar de ser un producto de

consumo masivo. Esto es algo que no ocurre en Colombia, donde si una obra cinematográfica va realizar una crítica al gobierno o a cualquier organización establecida, significa que deba dejar de ser entretenida, entendiendo entretenida a que capte a atención por su estética y narrativa y no que se convierta en un producto de consumo de nicho, sino que trate de ser lo mayor abarcadora posible. En la actualidad el cine indio ha conseguido trascender sus fronteras, llegando a ser consumido en Asia y Europa, gracias al entendimiento de que la obra cinematográfica debe ser un producto universal sin importar su idioma o cultura. El que inicio con esta expansión internacional fue *Sholay* súper producción que constaría 30 millones de rupias en 1975 y que consiguió conquistar el mercado de Hong Kong corazón financiero de Asia. Esta película dirigida por Ramesh Sippy, quien ostenta el título del rey de *Star System*, tiene influencias del *Spaguetti western* y del *kung fu*, demostrando una vez mas que no hay acto más pragmático en el cine que tomar ejemplos y anexar culturas para que la obra logre trascender, misma fórmula usada en *Hollywood*. (Elena 1999). Es indispensable para el fortalecimiento de un bloque cinematográfico en América latina entender esto, si se logra implementar más a menudo la coproducción entre los países del continente y se garantiza la exhibición de estas producciones en cada uno de estas naciones, se robustecerá la industria latinoamericana de cine.



### **Capítulo 3: El Boom cinematográfico en América Latina.**

En este capítulo se hablará de los sistemas de producción con los que se desarrollan las cinematográficas de La Argentina y México, que actualmente son, tal vez, los países con mayor volumen y calidad de películas en cuanto a América latina respecta. En cada subcapítulo, se abordará cada caso en particular; La Argentina como industria cultural del cine, su sistema, modo de financiación, elementos relevantes de taquilla doméstica y se analizará por medio de los autores estudiados, si es posible considerarla como una industria cinematográfica sana y funcional. De esta misma forma se indagará en la rentabilidad de sus filmes y de su éxito en cuanto a reconocimientos internacionales ya que esto habla de una cinematografía madura y relevante. México en los últimos años, ha visto como la crítica y la academia internacional han laureado a sus cineastas más relevantes. Esto no es resultado del azar, más bien es fruto del estímulo y del trabajo arduo de este país por generar realizaciones de alta calidad estética y narrativa, que resulten atractivas para el gran público, tanto interno con extraterritorial, pero también que problematizará la condición actual de su industria interna, ya que estos reconocidos cineastas locales desarrollan su actividad, mayormente, con recursos extranjeros. El entendimiento de las leyes en cuanto a cinematografía, dará luces sobre su forma de producir.

#### **3.1 El caso de la Argentina.**

Como la mayoría de los países latinoamericanos, Argentina ha vivido en la última mitad del siglo una seguidilla de altibajos políticos y económicos, que ha generado inestabilidad en las industrias de toda índole. La cinematográfica no ha sido ajena a estos vaivenes, se ha visto inmersa en conveniencias políticas y disposiciones económicas. A pesar de todo esto, los cineastas argentinos han sabido sobrellevar las adversidades e inclusive han sacado provecho de sus desdichas para convertirlas en filmes exitosos. Tal vez gracias a la oleada de inmigrantes europeos, especialmente italianos donde el cine tiene gran

preponderancia social y cultural, es que en la Argentina existe un respeto del público por el séptimo arte, son espectadores, en la mayoría de los casos, conocedores de cine. Este público, en sus inicios tenía como costumbre concurrir de forma masiva a las salas tradicionales de cine. Justamente un italiano, Luis Ángel Mentasti, fue el que comenzó con el primer estudio de cine en el país en los años treinta. El nombre de esta empresa cinematográfica es *Argentina SonoFilm*. La primera película realizada en los estudios de Mentasti, fue *Tango*, que sobresalió por ser la primogénita película sonora en el país. Estos fueron los años dorados del cine argentino, que tenía mucha similitud con lo que se vivía en *Hollywood*. Contaba con su propio *Star system* estelarizado por Libertad Lamarque, Tita Merello entre otros. Con el paso de los años las salas céntricas de las grandes ciudades argentinas, fueron cediendo el lugar a los complejos múltisalas de capital foráneo de los grandes *shopping* que comenzaron a aparecer en los noventa. Esto trajo consigo, que estas empresas impusieran su cartel de exhibición, sin tener muy en cuenta la cuota nacional. Pero más allá de esto, la cinematografía argentina vivía un momento brillante con los nuevos cineastas que se dedicaron a narrar historias desde su óptica joven que surgieron de las escuelas de cine que por aquellos años surgieron en el país, son ellos los que tomaron la batuta dejada por Leonardo Favio, Torre Nilsson, entre otros grandes cineasta argentinos.

A pesar de la rica historia fílmica de la Argentina, algunos consideran que no se le puede dar el título de industria a la práctica de hacer cine en el país, debido a que no es auto sostenido por sus ingresos.

Sueñan con una industria cultural fuerte, nacional y popular, con un cine nacional que se imponga en los mercados locales y globales del espectáculo de este mundo regido por el libre intercambio y el mercado financiero. Algo discutible por cierto. Esta acción discursiva, que parte de un eufemismo como puede ser el concepto de *industria cultural*, es equivalente al discurso que proclama el auge del turismo porque ambos dan por sentada una instancia de industrialización y desarrollo que en los hechos es inexistente, en el sentido de producción de manufacturas elaboradas y bienes de capital con autonomía, continuidad y de manera sustentable, destinados al consumo masivo en el país y en el mundo. (Russo 2008, p.216).

Teniendo en cuenta lo anterior, Argentina tiene un sistema mixto de producción, ya que parte de los recursos con los que se hace cine es privado, pero sería casi imposible pensar en realizar una producción sin el apoyo de los subsidios y créditos que otorga el *INCAA*, Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales de la república Argentina. Esto si bien es un gran apoyo para los cineastas y productores, resulta ser una ilusión para la industria, ya que no es sustentable por sus propios ingresos, lo que en lo estrictamente comercial no sería rentable. Para poner un ejemplo coloquial, un niño pone una venta de limonadas frente a su casa, su madre le proporciona los ingredientes para su elaboración, limones, agua, azúcar. Si con el pasar de los días el niño tiene que seguir recurriendo al *subsidio* de su madre para continuar con su negocio, significa que el mismo no está dando recursos para su funcionamiento. Resulta conveniente que los estados velen por la salud de su cinematografía y la apoyen con leyes y recursos que estimulen su desarrollo, pero lo sano para el negocio sería que pueda andar por sus propios medios. Russo al respecto acota “Y es que la actividad cinematográfica en la Argentina no es rentable y es industrialmente inexistente salvo en muy extrañas circunstancias” (2008, p.220). Estas extrañas circunstancias a las que hace referencia Russo son la de películas que comúnmente son llamadas *pochocleras* que para la crítica carecen de valor estético y artístico pero que son rentables en taquilla. En estos casos se encuentran a películas como *Bañeros III* (Rodolfo Ledo, 2006) o *El Ratón Pérez* (Buscarini, 2006) que superaron el millón de espectadores. Para desarrollar una industria sólida tienen que existir estas películas desdeñadas por los académicos y con las ganancias de estas, solventar producciones de mayor contenido intelectual y más arriesgadas, porque no solo basta con hacer *buen cine*, hace falta vender. Como prueba de que se puede hacer cine con contenido y a la vez exitoso comercialmente, solo es necesario ver la corta pero jugosa filmografía del fallecido Fabián Bielinsky, quien contó con un buen número de espectadores. (Russo, 2008)

La cinematografía argentina continua siendo muy preponderante en Latinoamérica por su excelsa calidad de contenido y estética. También cabe destacar que el *INCAA* es un estamento autártico, lo que significa que si bien, es una dependencia de la presidencia de la república, no depende económicamente de ella, sino que se autoabastece por medio de mecanismos creados para ese efecto. Por dar algún ejemplo, el diez por ciento de todas las entradas vendidas para cine, ya sea nacional o internacional van a un fondo para subsidiar proyectos nacionales. Además de esto también cuenta con programas para apoyar a los realizadores novatos como lo es el concurso de historias breves, que da un subsidio para realizar un cortometraje, como también el opera prima, estos elementos son dignos de imitar en los países con poca vida cinematográfica. Inclusive para hacer frente a la cartelera extranjera de los complejos de multisalas, se crearon en el 2004 los conocidos *espacios INCAA*, que resultó de tomar los teatros que quedaron en desuso en todo el país para convertirlos en salas de cine donde se garantiza la exhibición de películas argentinas sin importar si fueron estrenadas comercialmente o no, esto con el fin de abrir espacios de visualización para los realizadores argentinos y generar una cultura cinéfila, que ha estado en decadencia en los últimos años. Son más de 55 salas en todo el territorio argentino, lo que garantiza la accesibilidad para los ciudadanos, sin importar lo remota que este su ciudad. Todo esto dispuesto en la Ley N. 17.741, Ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional. Al margen de los elementos positivos y negativos que se puedan encontrar en la cinematografía argentina, como ya se mencionó, es equívoco negar sus logros en cuanto a sus obras innovadoras y arriesgadas que les han valido importantes reconocimientos internacionales, como es el caso de *La historia oficial* ganadora del Óscar en 1986 dirigida por Luis Puenzo y más recientemente *El secreto de sus ojos*, de Juan José Campanella quien obtuvo la estatuilla en 2009. Solo por nombrar las ganadoras entre una decena de nominaciones. Entonces, ¿esta infraestructura cinematográfica es muestra de un avance que se ha gestado en décadas de ejercicio audiovisual? La figura de apoyo estatal debiera servir como muletas

para una industria que se encuentra lisiada temporalmente, por lo menos es el deseo. Pero también se tiene que aprender a consolidar una estructura auto sostenible para que estos apoyos sean destinados a los nacientes directores y realizadores. K&S Films es la empresa del acaudalado farmacéutico argentino Hugo Sigman que en la actualidad, es la principal productora de cine industrial y privada de la república Argentina. El no solo produce películas nacionales sino que también presta servicios para realizaciones foráneas. Esto permite ilusionarse con una industria potencialmente próspera, donde conjuntamente lo artístico y lo comercial puedan colaborar para desarrollar empresas audiovisuales destinadas al divertimento y la culturización. Que puedan existir productoras de este calibre, es una muestra más del estado del cine argentino que se ha fortalecido durante tantos años de arduo trabajo. Esto no es algo que ocurre de la noche a la mañana, lo que hoy se ve es el fruto del esfuerzo de muchos. También vale la pena destacar que en la Argentina existe una gran oferta académica en carreras afines con la actividad cinematográfica. Universidades como la Fundación universitaria del Cine (FUC) o como la Universidad de Palermo, brindan capacitación teórica y técnica en el oficio, estos dos necesarios por igual para generar mano de obra calificada y con criterio estético y artístico. De estas y otras universidades argentinas que vieron oportunamente la necesidad de profesionalizar el cine, surgió la generación del nuevo cine argentino de los noventa, que a estas fechas son consolidados cineastas que aportan a la cinematografía de su país. También está el Centro de Formación Profesional del Sindicato de la industria cinematográfica Argentina *SICA*, donde se imparten conocimientos técnicos del oficio. La educación es el pilar fundamental de cualquier industria, sin profesionales para suplir las necesidades en la articulación empresarial del cine, se estará sujeto a la mediocridad y a la necesidad de importar manos capacitadas generando sobrecostos y falta de generación de trabajo para los connacionales. Tal vez harían falta mayores oportunidades de educación en Colombia en lo que refiere a cine

para fomentar el crecimiento del mismo, si esto se hubiese hecho hace algunas décadas, los resultados se estarían viendo en la actualidad.

### **3.2 El caso de México.**

México fue donde todo comenzó para la historia cinematográfica latinoamericana, gracias a que la presidencia de Porfilio Díaz coincidió con el nacimiento de las capturas en video con el artilugio creado por los Lumiere. Díaz era conocido por su debilidad por la cultura francesa por lo que a la llegada de Gabriel Veire con el cinematógrafo a México, fue muy bien recibido por la aristocracia del país norteamericano. Caso diametralmente opuesto a lo ocurrido en Colombia cuando arribó a sus costas el mismo Veire. Desde los albores de la cinematografía, México se interesó no solo por ver las filmaciones realizadas por los franceses sino que también por capturar ellos mismos los paisajes manitos. (Concha Henao 2014)

Rápidamente se convirtió en algo habitual entre los mexicanos que se nutrían principalmente de la influencia europea ya que mantenían conflictos con Los Estados Unidos. Con el paso de las primeras décadas del siglo 20, la rudimentaria labor cinematográfica en el país maduró hasta punto de convertirse en una firme industria, gracias al aporte de grandes cineastas de talla mundial como el soviético, Sergei Eisenstein que en 1930 llegaría a tierras aztecas para filmar apoyado por un grupo de izquierda norteamericano. De esta forma el soviético comenzó a rodar *¡Que viva México!* película que nunca llegaría a culminar, pero de donde se nutrieron los realizadores locales que usaron fotogramas para otras películas y aprendieron el arte del montaje y la iluminación soviética, sobresaliente mundialmente. De esta forma la cinematografía mexicana pasó por todas las etapas desde el cine silente hasta la llegada de las voces con la que llegaría su época dorada como lo tuvieron los países con industria. Su inicio está marcada por la filmación de *Allá en el rancho grande*, perteneciente al género por excelencia mexicano, la comedia ranchera. Como toda industria cinematográfica, se

contó con un *Star System* preponderante encabezado por Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, María Félix, Dolores del Río y con la figura excluyente de Pedro Infante. Este cine trascendió fronteras llegando a ser exhibida con subtítulos en las salas de Norte América y se difundió por todos los países hispano parlante. Otra figura que contribuyó de forma dramática a la cinematografía mexicana fue el español Luis Buñuel, el gran representante del surrealismo se radicó en el país en 1950 y quien desarrolló la mayor parte de su cinematografía en dicho país. Tomó como aprendices a entusiastas del cine como el conocido director Arturo Ripstein. Todas estas vertientes cinematográficas crearon una ambiente ideal para desarrollar una industria preponderante. (Torres 2005)

Pero por más reconocimiento internacional que tenga la cinematografía mexicana, no escapa de la problemática que supone hacer cine en los países periféricos, entiéndase que hay un cine central, el de los países que son potencias económicas y donde de una u otra forma el cine se ha podido levantar como una industria, en el amplio sentido de la palabra y otro que es en el que América del sur se encuentra. En ocasiones se inflan las cifras de producciones cinematográficas con los cortometrajes y medimetrajes producidos para otros medios de exhibición como la televisión y medios electrónicos y aunque son grandilocuentes, no resultan ser veraces del todo. Gustavo Montiel asevera en el compilado de Russo lo siguiente “La industria del cine mexicano tradicional está, ha estado y seguramente estará en crisis perenne. Nada puede salvarla, como no se salva prácticamente ninguna de las industrias enfrentadas a la realidad de un mercado dominado por las *majors* estadounidenses” (2008, p.45). Aunque resulte apocalíptica y pesimista esta postura, la realidad es que para las cinematografías latinoamericanas el camino al éxito económico es cuesta arriba, ya que por más que se garantice una cuota de pantalla nacional, las producciones Hollywoodenses acaparan la atención del gran público que impávido corre a sacar entradas para ver la última entrega del súper héroe de moda, por citar un caso. Pero no se trata de ver el problema en la cinematografía norteamericana, esa costumbre que existe en América Latina de culpar de todo a los

*yanquisno* es más que sofisma ceñido para no aceptar la responsabilidad en el problema ¿Qué se puede hacer para estimular el consumo de las producciones domesticas? Tal vez la respuesta se encuentre en lo que la gente está buscando, no se trata de hacer por hacer películas, se trata de hacer un producto que resulte provocativo para el espectador. El ejemplo en México es Eugenio Derbez, quien es un conocido actor cómico, director y escritor de cine que en 2013 lanzó *No se aceptan devoluciones*, esta película de tinte moralista y con un mensaje esperanzador y reflexivo sobre el amor de un padre por su hija enferma recaudó a nivel mundial \$99, 067,206 dólares con la pírrica inversión de \$ 5 millones de dólares lo que la convirtió en la película más taquillera de todos los tiempos en México (IMDB). Los críticos podrán hablar de que no es una película con contenido innovador y jamás estaría nominada a un Óscar, pero en definitiva y por crudo que suene, si se piensa al cine como un negocio la idea debería ser vender aunque esto no quiera decir que sea a cualquier precio. En contraparte a este cine existe uno con gran reconocimiento de la crítica y que también cuenta con gran aceptación del público. Pero lo que se busca analizar y exponer es el modelo de producción vigente en México. Como se vio en la Argentina, sin el estímulo económico del estado se hace impensable el desarrollo de la industria cinematográfica en este país. Pero México vivió un sistema de producción atípico en nuestros países más de derecha que de izquierda, Montiel lo narra así,

El tema de cine industrial vs. Cine de calidad es perfecto para la tertulia, pero en este caso, es realmente importante para deshacer la majadera. .... El hito es el periodo 1970 – 1976, en el que la producción fue prácticamente estatalizada, expulsando – sin robarle su poder- a la vetusta iniciativa privada. Se trata de un caso único en la historia de occidente: el estado productor de película solo existió en países socialistas y es una figura sumamente extraña que en su momento, sin embargo pareció servir para revivir al dinosaurio, sacudirlo de su letargo y abrirle nuevos horizontes. (Montiel 2008, p. 49)

Este es un ejemplo de que el estado debe tomar las riendas de la cinematografía para encauzarla pero también es un ejemplo contradictorio si lo que se busca es que la industria cinematográfica sea privada e independiente en sus criterios y decisiones, esto con el objetivo de impermeabilizar al cine de intereses políticos que haga cambiar de



ruta cada vez que se cambie de dirigentes. La cinematografía de un país debe ser regulada mas no direccionada por el estado, esta función y también la de que sea rentable debe corresponder a los empresarios, como cualquier otra actividad industrial y comercial. El estado mexicano en las últimas décadas del siglo 20, se convirtió en productor, en vez de brindar las garantías para la evolución de la industria cinematografía por medio de subsidios, créditos, y demás medidas. Hasta el año 1983 existió el Banco nacional cinematográfico, que suponía una gran ayuda para los productores y cineasta, pero que rápidamente se convirtió en una dependencia corrupta y clientelista que negaban créditos y subsidios a los opositores del gobierno en turno. La contracorriente de esto, estuvo en cabeza de directores ahora míticos del cine mexicano como lo son Arturo Ripstein, Felipe Cazals o Jorge Fons que crearon un cine de autor sin dejarse persuadir por la maquinaria estatal. La iniciativa privada volvió a surgir con lo que se conoce como productoras de *churros*, películas con bajo presupuesto, pero también mala calidad que tenían como único propósito generar filmes de forma rápida. La cinematografía mexicana se encuentra sometida por la falta de garantía de exhibición en las cadenas de multisalas que están al servicio de las *majors* americanas. Al no existir una cuota de pantalla nacional, se ven relegados, en el mejor de los casos, a mostrarse en festivales o por otros medios de exhibición digital. En la primera década del siglo 21, IMCINE, el Instituto Mexicano de Cinematografía, a cargo por aquellos años de Alejandro Joskowicz, emprendió una batalla legal contra las productoras hollywoodenses para lograr el conocido *peso por taquilla* que consiste en tomar como impuesto un peso por cada taquilla vendida en las salas de cine, con el fin de invertirlo en la producción de películas nacionales. El cumplimiento de esta ley se hizo a medias, ya que basándose en el TLCAN, tratado de libre comercio firmado entre los gobiernos de México y Estados Unidos, las empresas cinematográficas consiguieron en apoyo de la secretaría de Hacienda mexicana, para burlar esta normativa. Este impuesto es el Homologo del 10% por boleto establecido en el INCAA para el territorio argentino y que

se puede encontrar en otras cinematografías como la francesa. Montiel señala que “Se ha propuesto una solución a través de un mecanismo alternativo que permite destinar a la inversión de películas hasta un 10% de los impuestos que se deben pagar anualmente. El artículo 226 del impuesto sobre la renta es hoy la panacea” (2008, p. 53). Con esto se podría aportar hasta el 80% del total del costo de la película, dejándoles el restante 20% a inversionistas privados. Por otra parte las condiciones de juego para los productores independientes del estado son realmente desalentadoras, ya que no existe una fuente de créditos para esta área y hacerse de un subsidio del estado, que más bien es un crédito, supondría perder su legitimidad sobre el proyecto, quedando a merced de la voluntad burocrática en cuanto temática y calidad. Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, resulta interesante el apoyo económico estatal para desarrollar una industria, siempre y cuando se garantice la total independencia y soberanía sobre el resultado final al productor. Esto es algo utópico que posiblemente nunca ocurra, toda vez que por parte del estado se ha tomado como política la exclusión de los productores en los acuerdos, tratando directamente con los directores, haciendo insostenible cualquier posibilidad de empresa productora de cine en el país. Pero este no es el único obstáculo que tienen que sortear los productores mexicanos, a esto hay que sumarle que si logran la titánica tarea de financiar su producción y llevarla a feliz término, se verían obligados a recurrir a las salas de cines propiedad de las *majors* si quieren recuperar por lo menos la inversión de su proyecto, ya que no hay otras alternativas, fuera de los medios digitales de difícil rédito, para exhibir como si las hay en Argentina por ejemplo. Aún llegando a presentar sus películas en salas de cine, la recuperación de la inversión, solo sería del 17% del ingreso total de taquilla y se haría efectiva un año y medio después de haber hecho el gasto.

También se impide la instauración de sistemas de producción regulares, de condiciones especiales de trato con los proveedores y los servicios y las ventajas de la producción continuada. Y es que a la inconstancia de la política cultural debe sumársele la falta de lo que podríamos llamar políticas de fomento industrial, que serían indispensable ya que al mismo tiempo, en ese mundo lleno de paradojas, se insiste en mantener viva la noción de industria. (Montiel, 2008, p.55)

Para contrastar todo lo anterior, surgió una generación enriquecida por toda esa tradición cinematográfica mexicana y que está llevando a lo más alto el nombre del séptimo arte azteca. Se trata de directores como Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón o Guillermo del Toro, que han sido reconocidos por la crítica extranjera y llevan varios Premios Óscares en su haber. Pero esta generación, y gracias a su éxito local, migró a otras cinematografías, principalmente a *Hollywood*, por lo que si bien exalta el nombre de México como potencia cultural, no hacen parte de la producción nacional, ya que no son realizadas bajo el sistema industrial mexicano. Esto puede generar un estupor que lleve a pensar en un crecimiento del cine mexicano, y de hecho no es del todo falso, pero si el enfoque está puesto en lo estrictamente industrial no hace mucho, el punto crucial sería, generar un mecanismo para aprovechar ese reconocimiento internacional para atraer inversores privados extranjeros para producir películas mexicanas y así mismo encontrar la posibilidad de ser exhibidos internacionalmente inclusive. Todo esto anterior tiene que ir de a mano de elementos que permitan resguardar los derechos de autoría y soberanía.

Por otra parte existe un grupo de jóvenes cineastas que aportan al fortalecimiento de la industria mexicana, son jóvenes talentosos que son apoyados por el estado y por particulares que hacen películas con un alto contenido de innovación y que son muy bien recibidos por los festivales internacionales. Generalmente son fracasos comerciales pero aportándoles elementos industriales a su cinematografía seguramente generarán ganancias y pondrán su semilla a la consolidación del negocio audiovisual.

### **3.3 Breve vistazo al cine latino.**

América latina ha permanecido en un estado de constante convulsión; estados gobernados por tiranos, invasiones extranjeras, corrupción y de mas demonios que sumen a un pueblo en un contexto problemático. Pero lejos de esto convertirse en un obstáculo para el florecimiento de las artes, parecería que es un aliciente para que

artistas de todo tipo saquen a relucir lo mejor de esta región de la gran América. Escritores, pintores, escultores, músicos y cineastas, han narrado las bondades y dificultades que supone América latina en sus obras. El castellano, idioma hablado en casi toda la región dota de cierta mística y poética a los relatos que se inspiran en lo cotidiano y fantástico, en lo natural y en lo artificial que compone esta sección geográfica. Gabriel García Márquez, prolífico novelista y periodista colombiano, exaltó la inventiva regional revistiendo de magia hechos triviales de su natal pueblo de Aracatáca, creando un universo paralelo al que llamó Macondo. Esto señala la capacidad de crear y explorar la parte más creativa de los nativos de la América hispanohablante, posiblemente el caos en el que se sabe sumido el ciudadano lo hace explorar lugares ficticios crear realidades supuestas. Por más poéticas que puedan parecer las líneas anteriores, es una justificación para tan grande potencial que existe en los creadores latinoamericanos. Justamente uno de los cines mas revolucionario por sus temáticas y estéticas es el cine cubano, Si bien no se podría hablar de una industria cinematográfica en Cuba, ya que es ajena a los principios capitalistas, si es un cine del que las demás cinematografías Latinoamérica deberían nutrirse dado a que cuentan con una amplia experiencia en cuanto a realización de contenido cinematográfico, como también de decisiones gubernamentales para el incentivo de la práctica artística.

El cine a Cuba llego de la misma forma que llegó al resto del continente, por medio del francés Gabriel Veyre, el mismo que llegó a México y a Colombia. El día 15 de enero de 1897, el gallo realizaría una exposición del cinematógrafo de los Lumière. Desde aquel día Cuba adoptó como propio al cine, algo muy contrario a lo que ocurrió en Colombia, donde no pasó de ser un mero espectáculo ferial. (Castillo 2008, p.87)

Tal vez este espíritu narrativo visual que se despertó en la mayoría de países de América latina no se despertó en Colombia debido a que están empeñados en cosas que consideraban que realmente valiera la pena como no perder a Panamá o simplemente el

tiempo para que el cine colombiano viera su génesis no era en aquellos años lejanos, sino en tiempos más recientes. Cual fuese el caso, lo cierto es que el crecimiento de cualquier industria o actividad lo dan los años de práctica, no se puede pretender en Colombia contar con la misma pericia en cuanto a narrativa y estética que la cubana o Argentina que cuentan con más de un siglo de experiencia en el oficio, tal como lo deja ver Catillo a continuación, “Apenas tres meses después, el 24 de marzo, fue publicada la ley N° 169, primera del reciente gobierno en el ámbito cultural, para la creación del instituto Cubano del Arte e industria Cinematográficos (ICAIC)”.(2008, p.87).

El cine latinoamericano está compuesto por siglos de tradición oral, que los pueblos aborígenes de civilizaciones milenarias construyeron en los andes y en las costas del Caribe, llenos de mitos y leyendas que enriquecen la cultura regional y permiten realizar obras exquisitas que son apetecidas en todo el mundo. Hace faltan entonces, organizarse como bloque comercial para expandir las realizaciones hechas en dicha región, primeramente entre los países vecinos, legislando conjuntamente para garantizar la comercialización y exhibición de estas obras cinematográficas en cada uno de los países de América latina y concretando coproducciones entre empresarios cinematográficos de distintas naciones, de esta forma el cine hispano americano, alcanzará niveles de excelencia y visibilidad inimaginables en las actuales condiciones industriales del rubro, que de forma individual pretende trascender en una industria que es voraz con los que muestran sus debilidades. *El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra, es un buen ejemplo de esta unión latinoamericana, si bien es una película colombiana, tuvo como coproductores a Argentina y a Venezuela lo que la fortaleció para alcanzar el reconocimiento que logro a nivel mundial.

#### **Capítulo 4: La cinematografía colombiana.**

El presente capítulo tiene como finalidad contextualizar en cuanto a los inicios del cine en América Latina y específicamente a lo que Colombia se refiere. Se contará la historia del cine colombiano, sus éxitos industriales que lograron cosechar buenos números de espectadores y difusión internacional, también se mostrarán los intentos fallidos de establecer una industria cinematográfica en el país. Además se presentará lo conocido como *Porno miseria* y su gran éxito internacional. Se hablará del grupo de Cali y su influencia en la cinematografía local. Para dar sustento a este análisis, se tomará para abordar la historia del cine colombiano, *Historia social del cine en Colombia* de la autoría del profesor Álvaro Concha Henao. Para estudiar la implicancia del grupo de Cali en la cinematografía colombiana, se hará uso al libro, *Cali, ciudad abierta* escrito por Katia González Martínez, además *Cine colombiano: Estética, modernidad y cultura* de Guillermo Pérez La Rotta ayudará a reforzar. Finalmente para dar un repaso por la situación actual de la industria cinematográfica en Colombia, será indispensable adentrarse en el texto *Cinematografía en Colombia, tras las huellas de una industria* del docente Gonzalo Castellanos V. en donde el autor muestra el alcance que ha tenido la ley 814 de 2003 o ley de cine, en cuanto a la estimulación de la industria cinematográfica en Colombia respecta. Además se contará con los datos y conceptos actualizados que aporta, *Impacto del sector cinematográfico a la economía colombiana: Situación actual y perspectivas*. Estudio elaborado para la corporación Fondo Mixto de promoción cinematográfica *Proimagenes en movimiento* elaborado por Luis Alberto Zuleta J, Lino Jaramillo G y Mauricio Reina E en 1999, que permite conocer el futuro que se suponía tendría la industria en los primeros años del nuevo siglo 20.

## 4.1 Inicios

Los albores de la cinematografía colombiana se encuentran al comienzo del siglo 20. Fue cuando Gabriel Veyre, uno de los que realizó la primera exposición del cinematógrafo en el *Boulevard des Capucines*, llegó a tierras americanas con el artefacto para deslumbrar a los criollos, esto ocurre algunos años antes de la primera guerra mundial, cuando multitudes de europeos llegaron a América en busca de mejores oportunidades de vida. Pero antes de esto en 1860 Julio Bosco un prestidigitador que trajo a las Américas el *silforama*, una especie de linterna que proyectaba pequeñas imágenes que daban la sensación de estar en movimiento, diseminó este artilugio por los países suramericanos, aunque en Colombia no pudo hacer mucho. (Concha Henao 2014)

Otro hecho que da luces de las primeras linternas mágicas en el país, son las presentaciones del conde de Lesseps, donde proyectaba un mapa de Colombia y subrayaba el istmo de Panamá para explicar la forma en que se debía construir, si bien no es una prueba fehaciente de que estas reuniones eran realizadas en el país, es sabido que en el Diciembre de 1879 el conde se reunió con los ingenieros del canal de Panamá en la ciudad de Barranquilla donde posiblemente se utilizó este predecesor del cinematógrafo. En esta reunión estaba presente David López Penha, amigo del conde y hermano de Abraham López Penha, el fundador de *Kinematografos universal*, el primer establecimiento de distribución de cine en Colombia creado en 1912. Con la aparición en escena del artefacto creado por los Lumière, diferentes fotógrafos empezaron a experimentar con imágenes en movimiento, pero esto no necesariamente muestra el nacimiento del cine en Colombia, ya que como los mismos Lumière pensaban, para los fotógrafos nacionales, el cinematógrafo no era más que un artilugio sin otro futuro que ser un artefacto de ferias que en sí mismo representaba una novedad y no era pensado como un generador de arte. (Concha Henao 2014).

Una de las primeras proyecciones de cine que se hizo en el país, data de 1899 en el Teatro Borrero de la ciudad de Cali. Esto no implica que haya sido el inicio meramente dicho, de las exhibiciones ya que hasta los años diez no se empezó en propiedad la exhibición en lo que serían los vestigio de las primeras actividades industriales relacionadas con el cine, en el sentido más rudimentario. Colombia se mostró apática a la utilización de estos inventos como elementos de desarrollo industrial y cultural desde la misma aparición de estos. Mientras que en otros países latinoamericanos, los fotógrafos comenzaron a grabar episodios cotidianos, en Colombia no hubo mayor práctica con dichos instrumentos.

Tal vez la razón de esto, sea que Colombia en aquellos años era un país con extensas tierras pero con una población escasa que por esa misma razón no contaba con una industria real, lo que no permitía que existiera un interés mayor por las artes.

La fragmentación nacional, es decir, la falta de integración económica, la inexistencia de un mercado interior y la carencia de unidad cultural por las dificultades geográficas y de comunicación en un país despoblado, extenso y de producción exigua, contribuyó al desarrollo de unas condiciones materiales de existencia desiguales entre las diferentes regiones de Colombia(Concha Henao, 2014, p. 12)

A esto hay que sumarle la problemática por la guerra conocida como *la de los 1000 días* que se desarrolló en el territorio nacional en la época de mayor difusión del cine alrededor del mundo. Gabriel Veire, quien es considerado como uno de los precursores de la cinematografía en Colombia, fue un destacado farmacéuta francés que devino en operario del artilugio creado por los hermanos Lumière. Él se desplazó por toda América, comenzando por Nueva York, pasando por México D.F, llegando al puerto de Colón, Panamá en 1897, que por ese entonces hacia parte del territorio colombiano. Veire hizo demostraciones del cinematógrafo en este puerto, luego emprendió viaje hacia Bogotá, capital colombiana, navegando por el río Magdalena. Este viaje nunca tuvo el arribo esperado a la capital, debido a la inclemencia del clima y a la plaga de mosquitos que tornaron insufrible el trayecto. Bogotá, es tal vez, una de las únicas capitales que se encuentra apartada de puertos marítimos o fluviales. Esto imposibilitó la llegada de



Gabriel Veire y tal vez, del cine formalmente hablando. Ya que donde este delegado de los Lumière, llegó ya Fuese a Venezuela, México o Cuba rodó pequeñas piezas filmográficas, que se podrían considerar como los primeros registros de imágenes en movimiento de dichas cinematografías y que de hecho hacen parte del catálogo Lumière. Además de esto anterior, Bogotá ha visto como la lejanía del mar ha dificultado su surgimiento como una capital importante desde tiempos coloniales.

Pero tal vez el que más mérito de precursor tiene es el sueco John M. Miller, quien era un prolífico mago al que apodaban el *mago Balabrega* quien el 13 de abril de 1897, dos meses antes que Veire, desembarcó en el puerto de Colón en Panamá, con su *compañía universal de variedades* donde una de sus principales atracciones era el *Vitascopio de Edison*. De esta forma sería el iniciador de las los espectáculos cinematográficos en el país. Miller entró a Colombia por la frontera venezolana que limita con Cúcuta. En esta ciudad realizó presentaciones con su compañía en el Teatro Guzmán entre las que se encontraban números como por ejemplo, el de *Los tres bemoles*, predecesores de *Les luthiers* que realizaban presentaciones musicales con elementos no ortodoxos o el acto llamado *Fooling with the spirits*, realizada por su esposa, Emma Lynden y que consistía en parodiar a los tramadores que leían cartas y prometían comunicarse con seres del más allá. Su presentación con el Vitascopio consistían en proyectar pequeños fragmentos de grabaciones en los que se podían ver diferentes escenas casuales y sin ningún ánimo estético ni narrativo. En un momento en el que todo lo que llegaba del viejo continente era novedad, este artefacto, era considerado como un elemento fantasioso y sobrenatural que sorprendía en demasía a una sociedad ávida con conocer las maravillas que suponían existían en otras latitudes del mundo y que por medio de estos artistas itinerantes, podían conocerlas. El mago *Balabrega* incluso, dio una entrevista para el diario local barranquillero, *El anotador* el cuatro de Diciembre de 1894.

Esto da luces de que recorrió gran parte de la geografía colombiana, ya que hay registros de las realizaciones de sus presentaciones en la capital, sin dejar de mencionar

lo dificultoso del viaje hasta allá, que lo tornaba travesía. Nuevamente queda demostrada la importancia que tiene la capital de un país en el desarrollo cinematográfico de la nación. En una patria tan centralizada como lo es Colombia, que existiesen dificultades para que se presentara ante la sociedad burguesa bogotana esta novedad, supuso un atraso considerable en la industria cultural, cosa que no ocurrió en otros países donde su capital está integrada y conectada por múltiples medios al resto de la nación.

Algo que se puede destacar es que, por razones obvias de tránsito y localización, Panamá por aquel entonces de Colombia, se levantó como un centro multicultural donde los espectáculos tenían un espacio preponderante para la distracción de la comunidad cosmopolita que frecuentaban el puerto de Colón. El autor Concha Henao afirma que “La fiebre del oro que estalló en California en 1848 convirtió a Panamá en el paso de millares de transeúntes de un lado al otro” (2014, p. 22)

Estos precursores abrirían la senda para que emprendedores locales iniciaran de forma empírica la precaria cinematografía colombiana. Si a estos extranjeros innovadores les toco nadar contra la corriente en el territorio nacional para presentar sus artilugios, no sería de forma distinta para lo que se aventuraron a trabajar con un arte sin muchos antecedentes, inventando desde lo más básico hasta lo más complejo dentro de lo que supone una industria. Las ciudades costeras a lo largo de la historia universal han sido los lugares de inicio de las grandes civilizaciones. Por esto es de suponer que por los municipios costeros colombianos entró la cinematografía. Si bien como se menciona antes, a Panamá cuando aún era de Colombia, llegaron los primeros exhibidores, la práctica industrial de producción, distribución y exhibición empezó por otra frontera, no la marítima que conecta con el mundo entero, sino por el límite terrestre de Colombia con Venezuela. Un hombre venezolano, de nombre Manuel Trujillo Duran, enviado de Luis Manuel Méndez, quien se hizo con los derechos de explotación para Venezuela, Colombia y el resto de Sur América del Vitascopio, fui quien llegó a la ciudad colombiana de Bucaramanga para el 21 de agosto de 1897 hacer la exhibición de material

filmográfico. Llama la atención que esto se llevara a cabo en una ciudad emplazada en el centro del país y no se hubiese realizado estas presentaciones en las ciudades costeras. Pero la proximidad de Bucaramanga con Cúcuta, ciudad fronteriza con Venezuela, permite entender la razón de este suceso.

Al margen de esto, se continuó la instalación de la exhibición en el país, de hecho a raíz de esto, se generaron pleitos por el dominio monopólico del mercado en Colombia.

Las rivalidades por el control del negocio en Colombia enfrentaron a Méndez con un competidor de Curazao, quien había anunciado en agosto de 1896 que viajaría a Barranquilla para exhibir el Vitascopio como representante de Edison. Esto suscitó una carta reclamo de Méndez a *The Vitascope company* en el cual decía, entre otras cosas, que he nombrado ya a un agente en Barranquilla quien me informará si el Señor barreras exhibirá el Vitascopio allí (Concha Henao 2014, p. 25)

Ante esto la compañía de Edison se puso del lado de Méndez, incautando el artefacto a Barreras. Trujillo era fotógrafo, periodista, empresario y editor y a él se le atribuye el comenzar a grabar material filmico tanto en Venezuela como algunos paisajes colombianos y luego exhibidos en ambos países. Esto lo convertiría en el pionero de la filmación en Colombia. Como no hay certeza absoluta de lo anterior, aparece otro personaje que reclama ser el iniciante de la cinematografía colombiana, de nombre Ernesto Vieco Morote, originario de la ciudad costera colombiana de Santa Marta, sería el primero en nacer en Colombia de los antes mencionados, este funcionario público de la alcaldía de Barranquilla, se lanzó en el negocio del cine sin mucho éxito al hacerlo. El nulo apoyo de los estamentos nacionales a la naciente industria de la exhibición, lo llevó a la ruina teniendo que pedir prestado para cubrir los costos operacionales. Otra de las posibles razones por las que fracasó en su intento es que no contaba con el aval de la empresa de Edison, por lo que realizaba una actividad ilegítima. Vieco moriría sin cumplir sus sueños de realizar filmaciones. (Concha Henao 2014)

Lo que le ocurrió a Vieco es lo que ha ocurrido en los sucesivos años en Colombia. No se ha logrado establecer un mecanismo mancomunado entre el estado y el sector privado para fortalecer la industria cinematográfica integralmente. Haciendo infructíferos los esfuerzos de cineastas y productores para generar una industria fuerte y próspera.

Las primeras imágenes filmadas en Colombia fueron exhibidas el 13 de junio de 1899 en el antes mencionado Teatro Borrero de la ciudad de Cali. En esta presentación, se mostraron vistas fijas o cuadros vivos de una corrida de toros en España, una caballería francesa, una vaquería en México, una pelea de gallos ingleses y aparecen las imágenes del frente de la capilla de los hermanos y unas vistas de la catedral de Medellín además de vistas fijas tituladas *la del puente*, *las hermosas ceibas*, *la de san francisco*. Además de planos de calles y edificios de Cali. Esto representa entonces, las primeras imágenes de la cinematografía colombiana propiamente dicha sin que se sepa con exactitud quien o quienes fueron los autores de dichas obras. Cali fue la ciudad, después de las de la costa atlántica, que más presencio espectáculos filmográficos en este periodo de pre guerra en Colombia, esto debido a su cercanía con el puerto de Buena Ventura, en las costas del pacífico colombiano.

#### **4.1 intentos fallidos de la industria**

Entre los primeros empresarios que vieron en el cine la posibilidad de que crear industria en Colombia, se encuentran algunos reconocidos personajes de la política y los negocios, como lo es Nemesio Camacho, quien fue Senador de la república, Ministro y presidente del Banco Central de Colombia. Él fue tal vez el abanderado que aprovechó la bonanza económica que se vivía en el país entre 1910 y 1914, época de pre guerra. Esta bonanza se debió, en gran parte a la construcción de la malla ferroviaria en la nación que permitió comerciar el café de forma internacional. Esta red de trenes también permitió que se pudieran distribuir las películas a lo largo y ancho del territorio nacional, convirtiéndolo en un negocio prometedor. En este momento la cinematografía se iba tornando cada vez más narrativa y estéticamente atractiva, ya no solo eran imágenes de hechos cotidianos, sino que ahora contaba algo. Esto permitió que fuese mucho más digerible para una sociedad que se encontraba en un momento de gran trabajo debido a los cambios en la economía del país, en este sentido el cine se iba paulatinamente convirtiendo en un

medio de esparcimiento. El mercado de la distribución y comercialización, lo tenía monopolizado Pathé y en menor cuantía Gaumont, pero la aparición con fuerza de cinematografías europeas como la italiana, amenazó el próspero negocio de los franceses, esto sumado al acercamiento de la gran guerra, hizo que buscaran nuevos mercados lejos del conflicto y en América encontraron un negocio prometedor. Estas razones tanto internas como externas crearon un clima propicio para desarrollar una industria cinematográfica en Colombia, por lo menos en lo que a distribución, comercialización y exhibición respecta. Camacho tenía como ventaja que era propietario del teatro Junín en Medellín y junto a los hermanos Di Doménico y otros reconocidos empresarios, desarrollaron el Gran Salón Olimpia en Bogotá espacio concebido para la proyección de cine de todo el mundo. (Concha Henao 2014).

Algo muy fuerte contra lo que tuvieron que batallar los primeros empresarios del cine en Colombia, fue contra las costumbres y paradigmas de la población, ya que era difícil convencer a los patriarcas de que el cine era algo bueno y útil, y una vez conseguido esto, se tenía que incorporar como un bien de consumo regular, como podría ser los establecimientos de dispersión como lo son las cantinas, galleras y plazas de toros. Algo que ayudo a mitigar esta problemática cultural, fue la llegada de revistas de moda europeas que instaban a las mujeres de la alcurnia bogotana a vestirse bajo los parámetros de la moda de vanguardia de París y Milán. Lamentablemente, en la sociedad colombiana aún en estos tiempos, no se ha logrado general una cultura cinematografía en cuanto a su cinematografía local.

Pero poco a poco en los años de la preguerra el cine, que se constituiría como un entretenimiento ciudadano, fue ganando respeto en las esferas intelectuales y adineradas de las grandes capitales del país. Concha Henao habla de esto: “Don Tomas Carrasquilla fue la excepción, a partir de 1914 empezó a escribir en *El espectador* de Medellín. Allí se publicó su artículo *El buen Cine* en abril del año mencionado donde mostró dotes como crítico y teórico del medio naciente”. (2014, p 81)

Lo anterior aunado al gusto naciente de los jóvenes, ayudó al crecimiento de la exhibición en Colombia, que poco a poco fue insertando este nuevo arte a su estilo de vida, aunque hasta aquel momento no existía producción cinematográfica doméstica, que hubiese permitido su aceptación desde las tempranas épocas del cine en Colombia.

La primera empresa que se dedicó a la exhibición en Colombia fue *Kinematógrafos Universal* fundada en la ciudad costera de Barranquilla por Abraham Zacarías López Penha en 1912. En 1913 el pabellón de las máquinas de la capital fue alquilado por el Ministerio de Obras Públicas a dicha empresa barranquillera que utilizaba el lugar como centro de operaciones en la capital del país, este movimiento se realizó con el fin de quedarse con el dominio del Salón Olimpia. Además de estos espacios teatrales adaptados para la exhibición de cine, en algunas ciudades y pueblos del país, se comenzaron hacer proyecciones en plazas y parques, utilizando como pantalla una sábana blanca extendida entre dos postes de madera. Para el público estas exhibiciones resultaban gratuitas, pero los promotores de dichos espectáculos lo redituaban por medio de publicidad. Gozaba de gran aceptación en el público de bajos recursos, que disfrutaban de las películas del cómico francés Max Linder, mientras que la alta sociedad no lograba insertarlo en su círculo de entretenimiento.

Juan del Diestro un destacado actor y director de teatro colombiano fue uno de los que se embarcó en los *cines al parque*, hecho que molestó notoriamente a los industriales del cine más *comercial* por decirlo de alguna forma. Los Di Doménico y Camacho entre otros, levantaron su voz de protesta ante las autoridades exigiéndoles que se le cobrase a los exhibidores callejeros impuestos como a ellos. Esto lejos de acabar con esta práctica, incentivó a otros emprendedores a llevar el aparato proyector a diferentes barrios de Bogotá. Esto refuerza la idea de que las clases populares fueron las que valoraron más el cine en los inicios de este en Colombia, en donde casi únicamente se veía cinematografía italiana y francesa y aunque de estos países proviene la crítica y el periodismo cinéfilo, no lo llevó consigo al país, donde las esferas intelectuales y líderes de opinión no lo

encontraban interesante. (Concha Henao 2014). Es posible que por esta razón, el poco interés de la clase dominante, no se impulsara de una forma contundente el séptimo arte en esta nación.

Gracias a la demanda nacional de cine, la oferta internacional de producciones y el capital producto de la bonanza del café en Colombia, se logró desarrollar una industria de comercialización y exhibición rudimentaria pero prometedora. En este periodo de ante guerra se levantaron no menos de cuatro grandes empresas encargadas de este rubro de la economía que parecía improductivo para los burgueses capitalinos. Como se mencionó antes en Cúcuta, ciudad fronteriza con Venezuela, se inició la exhibición en suelo netamente colombiano en el teatro Guzmán – Berti. Luego del sismo de 1875 en dicha ciudad, Domingo Guzmán, acaudalado hombre de negocios y periodista, donó tierras y dinero para la reconstrucción de Cúcuta. También ejecutó la construcción de un centro cultural al que se le llamaría Teatro Guzmán. En los primeros años del siglo 20, otro hombre visionario, el General José Agustín Berti Aranda, demolió la edificación para levantar allí un escenario Más moderno. Fue en ese momento que el teatro pasó a llamarse Guzmán – Berti. El general conservador, descendiente de inmigrantes italianos, forjó su fortuna importando comestibles de Europa y Estados Unidos. Era un ejercicio fácil, ya que el puerto venezolano de Maracaibo le servía como puerta al exterior y dada la cercanía con Cúcuta, la mercancía era llevada por tren.

En estos mismos viajes marinos que traían alimentos desde el viejo continente, venían las latas con los rollos de celuloide mandados por la empresa distribuidora de Pathé que luego eran exhibidas en su teatro. Berti publicitaba en *El cine gráfico* revista oficial del teatro, productos como queso, chocolates y almendras que comerciaba. (Concha Henao 2014).

El caso del General Berti es paradigmático de los empresarios cinematográficos actuales, que nutren a la industria con recursos de sus empresas multidisciplinarias. Berti también inspiró a los periodistas de la época a crear espacios escrito donde se hiciera énfasis en

el cine. Nacen así, las revistas especializadas, *El cinematógrafo* en 1914, *El Correo del Cine* 1915 y *el Cine Gráfico* en el mismo año. Estas revistas muestran el crecimiento de la industria por aquellos años y sirve como punto de inflexión en la historia del cine en Colombia, ya que donde hay crítica, hay pensamiento reflexivo y que haya esto significa que se le daba más importancia que en tiempos pasados. Pero el éxito del teatro Guzmán – Berti, no duraría mucho. Donato Di Doménico, también empresario del cine lo empujó a la quiebra tal como lo narra Concha Henao,

Aunque el vínculo geográfico con la cuenca del lago Maracaibo le permitió establecer nexos económicos con Venezuela e introducir el cine al territorio colombiano, el bazar de la frontera no le generó las fuerzas suficientes para escalar el muro de los Andes y conquistar el raquítico mercado nacional después de numerosos ataques recíprocos con Di Doménico, este antiguo *cantadino del vigneto* le hizo revivir al viejo general el asedio del *novecento* en Cúcuta. Lo obligó a rendirse en su propio escenario tras una guerra de precios declarada. (2014, p. 90)

Otro gran oponente a los Di Doménico, fue Abraham Zacarías López Penha, quien era un judío sefardí que arribó a Barranquilla en 1886. López Penha nacido en Santo domingo, al llegar esta ciudad se encontró con una ambiente de prosperidad inmejorable, la bonanza cafetera generó que se adelantarán proyectos de infraestructura portuaria que dio como resultado Puerto Colombia, población que como su nombre lo indica, sirvió de puerta hacia el atlántico, que llegó a ser el más largo de América y por donde entraba y salía mercancía desde y hacia el resto del mundo. López se asoció con Carlos Martínez Aparicio en 1911 para crear negocios de distinta índole.

El mercado marítimo que tenía esta región, generó que Barranquilla se convirtiera en un centro cosmopolita donde la diversidad cultural era común. De los muchos negocios que emprendieron López y Martínez, en el que encontraron la mayor ganancia fue en el de la exhibición de cine. Ellos disponían de un delegado en Europa que hacía lo pertinente para enviarles desde el viejo mundo latas de cinta y aparatos reproductores lo que les representó una ventaja sustancial sobre sus competidores. En 1912 inauguran en Barranquilla el Salón Universal. En la primera función se presentó *Nuestra Señora de Paris* de 1911, producida por Pathé y dirigida por Alberto Capellini. Aunque entre el



público fue un éxito, no cayó bien en ciertos círculos sociales debido a que era muy polémica por meterse directamente con el clérigo lo que generó la debida protesta de la iglesia católica colombiana. (Concha Henao 2014)

Luego de este éxito, se estrenó una película que mostraba imágenes reales del reciente hundimiento del trasatlántico más famoso de la historia, *El Titánic*. Esto queda reflejado en lo contado por Concha Henao ocurrido en Bogotá “El cinematógrafo del parque de la independencia se ve obligado por demanda del público a pasar seis funciones diarias, durante más de un mes, con la película que muestra estremecedoras escenas del naufragio del Titánic” (2007, p.93)

Estas películas eran llevadas desde Barranquilla, sede de operaciones de la joven empresa, hacia Bogotá por un delegado de López y Martínez, debido a que no contaban con una oficina en la capital. Salón Universal se transformó en sinónimo de sala de cine en Colombia, gracias a su gran éxito en taquilla. El 28 de octubre de 1913, oficialmente se creó *Kinematógrafos Universal* que en ese mismo año cerró acuerdos con distintos exhibidores en todo el país para que se presentaran las películas de las que ellos eran dueños de los derechos de proyección. *Kinematógrafos Universal* se reservaban los derechos y de esta forma monopolizaron el mercado en Colombia.

La empresa continuó expandiéndose por toda la nación y empezaron a vender una suerte de franquicias en las capitales más importantes. Es así como para Cartagena Alfredo de Francisco se hizo con los derechos de exhibición por parte de *Kinematógrafos Universal* y como delegado de la empresa consiguió el Circo de Toros de la ciudad para realizar las exhibiciones. De la misma forma ocurrió en Bucaramanga el 10 de febrero de 1913, Enrique otero y Carlos Brokate fueron investidos como representantes de la compañía en dicha ciudad y el 19 de abril del mismo año abrieron las puertas *Del Salón Universal del cine Minerva*. Julio Enrique Blanco y Rodolfo Eckart tomaron las riendas del negocio en la ciudad de Manizales, así mismo Jorge Zawadsky en Cali y Sergio Martínez Apárcio y Luis Carlos Noguera en Bogotá. En la ciudad de Medellín fueron los hermanos

Racines Villaveces, hijos de un destacado fotógrafo bogotano. Ellos eran propietarios del Cine Eclair pero debido al contrato, debieron cambiar el nombre al de Salón Universal. (Concha Henao 2014)

Esto da muestras de que era posible desarrollar una empresa, netamente privada, que se encargará de diseminar el cine en el país y de paso, hacer de este un negocio prospero. Obviamente al convertirse en la empresa de exhibición y distribución más importante del país, Los Di Doménico no iban a estar contentos, ya que se veía reducidas las entradas a su Salón Olimpia. López y Martínez, se valieron de material exclusivo y boletas a costos ínfimos para desplazar del lugar de privilegio a la sala de la competencia.

¿*Quo Vadis?* Fue la primera súper producción estrenada en el país el 23 de Septiembre de 1913. No obstante días antes se hizo *la Premier*, con la ilustre presencia de Carlos E. Restrepo, Presidente de la república y de sus más allegados colaboradores. Acá se encuentra otro punto de inflexión de la historia del cine en Colombia, ya que esto supone la aceptación del cine como arte por parte de las grandes luminarias y políticos, abriendo el camino para los demás industriales del cine. En los años siguientes López Penha le dejaría la dirección de la empresa a Belisario Díaz, miembro de una familia importante en Barranquilla. Díaz trasladó la sede de Kino Universal a la vecina ciudad de Cartagena. Di Doménico vio en esto una oportunidad para quedarse con el predio donde quedaba el teatro universal, y ante la negativa de la junta directiva encabezada por Díaz, a la propuesta de renovación por parte de Colombia de Gerlein, dueña del lugar, que ponía como requisito innegociable la colocación de su sobrino, Arturo Gerlein, en la sede de la empresa en Medellín. Finalmente Di Doménico compra el espacio dando un duro golpe a su competencia y generando una gran herida en la empresa.

Sin embargo, esta empresa habría de devolver el guantazo con otro que resistió a su vez a Di Doménico en la capital del país. En efecto Kine se alió con Acción Social, obra caritativa de la iglesia católica y constructora del teatro Bogotá del cual la empresa barranquillera sería el ente operador. La nueva sala era más cómoda y apropiada para cine que el Salón Olimpia. (Concha Henao, 2014, p. 99)

De esta forma se ve frustrado el nuevo intento de Di Doménico para quedarse con toda la exhibición y comercialización. Otro de los aspectos que ha sumado para que el cine en Colombia no haya prosperado lo suficiente, son las envidias y contiendas entre los empresarios del espectáculo cinematográfico. En 1918 llega a su fin Kine Universal debido al desinterés de los accionistas en continuar con su labor unido a los esfuerzo de Di Doménico por destrozar a su oponente.

Otro hombre importante dentro de la historia de los primeros empresarios del cine en Colombia, es sin lugar a dudas, Belisario Díaz Ruiz, quien peleó la guerra de los mil días lo que le hace merecedor del título de Coronel. En 1912 funda en Cartagena la empresa *la heroica*, que se encargaría de exhibir películas en el teatro que lleva el mismo nombre y que se encuentra en el patio del convento San Francisco en la capital de Bolívar. Aunque este teatro fue cambiando de nombre hasta llamarse Teatro Cartagena. El 22 de agosto de 1913, *la Heroica* se fusionó con la de Alfredo de Francisco, Salón Universal, que funcionaba en el circo de toros y de esta forma empezó la vinculación de Díaz con la mayor empresa de distribución y exhibición de cine en el país, *Kine Universal*. Belisario Díaz, en este periodo también incursionó en el mercado inmobiliario lo que le valió amasar una gran fortuna que utilizó en la industria cinematográfica. A los pocos años, dado que López Penha se distancia de la gerencia general de la empresa para perseguir nuevos retos, Díaz toma el lugar y lleva a la empresa a su lugar predilecto, Cartagena.

Esto no le gustó a los Di Doménico que vieron como nueva mente era puesto en riesgo su monopolio por lo que llegaron a acuerdos que los favorecían ampliamente a ellos, prohibiendo a Díaz comprar teatros en la Ciudad de Barranquilla, acto que solo podían realizar los hermanos. No obstante Díaz logró comprar el teatro Cisneros y construyó el Salón Barranquilla. Consiguió alquilar películas a Pathé y de esta forma se convirtió nuevamente en una amenaza real para los de *Sicla* ya que ahora estaban en igualdad de condiciones para que el monopolio fuera erradicado del mercado del entretenimiento. (Concha Henao 2014).

La empresa establecida por Díaz tuvo un auge aún mayor al tenido por su antecesor en la costa, ya que en poco tiempo montó Salones en Ciénaga, Aracataca y Sevilla, pueblos del departamento del Magdalena, además de mantener sus puntos en el interior del país que eran asistidos operativamente, por Kino Universal en algunos casos y por el circo de España en otros. Esto anterior refleja el estado de aquellos años de la industria cinematográfica que hasta entonces solo se limitaba a distribuir y exhibir sin que se vislumbrara la remota posibilidad producir cine en suelo colombiano, con elementos artísticos, guionistas y directores de Colombia. Para mostrar la situación de estos primeros empresarios del cine en Colombia, hay que mostrar los periodos de actividad de cada uno. El Teatro Guzmán – Berti tuvo un periodo de actividad comprendido desde 1912 hasta 1917, Kinematógrafos Universales desde 1912 hasta 1918, la empresa cinematográfica de Belisario Díaz de 1918 hasta 1927 y Di Doménico Hermanos – Sical quien tuvo el periodo más largo de actividad desde 1912 hasta 1928, no resultando en ninguno de los casos ser perdurable en el tiempo y limitándose a periodos cortos de explotación de los recursos disponibles. Sería injusto no reconocer los grandes avances que conseguimos en cuanto a industria se trata y debe servir para entender que es viable tener una industria sólida y nutrida que se sostenga por sus mismos medios y tenga calidad de exportación, como lo son otras cinematografías latinoamericanas que llevan gran ventaja en cuanto a producción cinematográfica se trata. Para estos pioneros de la industria resultó ser tan complicado como puede ser para un productor cinematográfico abrirse camino en el difícil mundo del espectáculo. (Concha Henao 2014).

En el mismo periodo en el que en Colombia se empezaba a establecer la exhibición de cine extranjero, ya en otras latitudes se exhibían producciones de factura autóctona, esto deja entender que el cine colombiano desde sus inicios se rezagó frente a países como Argentina o México. Pero esto antes de desanimar, debería servir como aliento para continuar con la ardua tarea de construir una cinematografía digna de admirar, para esto, entre otras cosas se debe lograr insertar en las costumbres de los ciudadanos

colombianos, el gusto por su propia cinematografía y que se vuelva altamente consumible por sus estándares de calidad.

#### **4.2 El grupo de Cali y la porno miseria.**

Para que se pueda pensar en una industria cultural como la cinematográfica, se hace casi indispensable que antes se haya hecho escuela y que existan pensadores que se tomen el tiempo de meditar en el cine de forma profusa generando discursos que ayuden a fortalecerlo. Esto se puede ver en los principales países que tienen una industria. Para citar algunos casos se puede mencionar a la *nouvelle vague* que estaba formada por un grupo de críticos de cine que escribían para *cahier du cinema* revista especializada en cine. Estos escritores como lo fueron Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y François Truffaut, luego devinieron en directores de cine, se encargaron de polemizar y discutir sobre la cinematografía francesa a la que tildaban de solapada y reivindicaron a directores americanos o que trabajaban en *Hollywood* que eran menospreciados por la comunidad cinéfila gala. Entre estos Alfred Hitchcock y Howard Hawks. De igual forma sucedió en Cuba para citar un caso del continente americano. Colombia no fue la excepción a esto, en la ciudad de Cali, que colinda con la costa pacífica y que es conocida por ser culturalmente muy activa principalmente en la salsa, género musical tropical, en los años setenta un grupo de entusiastas del cine encabezado por Andrés Caicedo, comenzaron con los *cine clubes* en la ciudad. Esto incentivó a los jóvenes caleños a involucrarse en el cine dando a luz una generación que lo tomó con seriedad tal como lo narra Katia González “de tal modo que cultivar la cinefilia implicaba además de ver, escribir y hacer cine, formar un público cinéfilo” (2012, p.17) de esta generación surgieron personajes que contribuyeron a la cinematografía colombiana de forma preponderante como es el caso de Carlos Mayolo, Luis Ospina o el mismo Andrés Caicedo. El grupo de Cali, se nutrió de vanguardias y movimiento de alrededor del mundo como lo fue el cine negro y la *nouvelle vague*, así mismo del neorrealismo italiano como

lo hace constar González “son claves las corrientes como el cine negro, la <<Nueva ola>> francesa, el *cinéma vérité*, así como la filmografía de Ingman Bergman, Billy Wilder, Federico Fellini y Luis Buñuel, entre otros” (2012, p.17)

Carlos Mayolo y Luis Ospina fueron grandes directores pero también críticos no solo de cine, sino que también se involucraban en lo social. Al juntar estas dos herramientas, el cine y la crítica, estos cineastas trataran de manifestar sus inconformidades con respecto de cómo se centralizaba todo en la capital colombiana, como igualmente sucedía en las primeras décadas del siglo veinte. Al respecto de esto Mayolo señaló “El calor es el origen de toda estética” (1982) al decir esto hacía alusión a las provincias, ya que Bogotá es una ciudad fría y de hecho la mayor riqueza cultural viene de las ciudades al nivel del mar, como es el caso de los escritos del Gabriel García Márquez (Magdalena) o Jorge Isaacs (Valle del Cauca). Con esto no se está incentivando al regionalismo, por el contrario se quiere mostrar el cegamiento capitalino hacia la provincia.

Fue el mismo Mayolo, que junto a Luis Ospina notaron el abuso del uso de la miseria en la cinematografía colombiana a partir de los años setenta animados con la creación del Fondo de fomento cinematográfico en Colombia (FOCINE). Esto los llevó a escribir y filmar *Agarrando Pueblo* (Mayolo, Ospina, 1977) en este documental se satiriza al *cine miserablista* o *porno miseria* como lo llamaron estos autores. Este es un cine que se vale de mostrar la condición humana en su expresión más baja, teniendo como protagonistas a población en condición de calle, prostitutas y demás grupos sociales menospreciados. El fin de esto era tener gran acogida en el mercado internacional, principalmente el europeo donde veían a estas películas con cierta lastima. Esto anterior lo asevera Mayolo

Este film es crítica de cine hecha en forma de película sobre algunos documentales producidos en Latinoamérica, donde la miseria se asume como OBJETO de análisis haciéndose de ella interpretaciones de tipo falsamente sociológico y político, olvidando el real SUJETO o sea el hombre dentro del cual se encuentra toda una carga subvertora y una gran potencialidad de cambio y de enfrentar sus propios problemas. Esta subvaloración que se hace a veces, utilizando la parte impactante de la imagen del pueblo a producido todo un género miserablista o porno-miseria donde solo descriptiva y, a veces, sensacionalistamente, crea en el espectador europeo una especie de sentimiento de compasión y caridad. (Mayolo 1978)

Víctor Gaviria es, quizá, el más conocido internacionalmente de los directores colombianos gracias a su película *La vendedora de rosas* (1998) que estuvo nominada a la Palma de Oro en Cannes. Este realizador se destaca por la utilización de actores naturales, locaciones reales y temáticas con alto contenido amarillista, como niños drogadictos, abusos sexuales y familias disfuncionales, en otras palabras, hacia películas del género de *porno miserias*. A tomado como inspiración al neorrealismo italiano, tanto así, que su opera prima se tituló *Rodrigo D: No futuro* (1990) es un guiño a la película *Humberto D.* dirigida por Vittorio de Sica en 1951, en pleno apogeo del Neorrealismo. De hecho se parecen mucho las dos historias, toda vez que el la de Sica su protagonista decide no suicidarse por no tener con quien dejar a su perro y en la de Gaviria, Rodrigo no quiere seguir viviendo una vida tan paupérrima y decide suicidarse. Este es un reflejo de la utilización de la humillación humana en relatos cinematográficos colombianos. (Pérez La Rotta 2013).

La tanda de películas sobre narcotráfico y guerra de la que se ha visto repleta Colombia en la última década, sin lugar a dudas es una evolución de la *porno miseria*. La idea no es oponerse a este tipo de películas, ya que representan una realidad que no se debe tapar y que nutre la historia colombiana y que casi por derecho propio hay que sacarle provecho, lo preocupante del asunto es que se convierta en la única temática y toda la tradición oral y escrita quede aislada de la posibilidad de convertirse en cine.

Por otro lado resulta repetitivo para el mismo público colombiano, estas historias bélicas y amarillistas y en los últimos años no ha sido tampoco bien recibida en las exhibiciones extranjeras. Entonces la pregunta sería ¿Qué atraería a los espectadores colombianos a ver cine doméstico? Es una pregunta a la que se le tratará de dar respuesta. Es posible encontrar similitudes en la cinematografía de Víctor Gaviria y del director argentino Pablo Trapero, es un cine con tinte social, donde los lugares marginales son protagonistas y sus estrellas son personas del mismo entorno social.

## Capítulo 5: panorama de la industria colombiana

En los últimos años se ha visto de manera considerable un crecimiento en la producción cinematográfica en Colombia. Pareciese que se está llegando a una edad madura en la realización en el país, gracias en gran parte a la ley 814 de 2003 ó conocida también como la ley del cine que ha potenciado las capacidades de realizadores colombianos a lo largo de más de una década.

En el presente capítulo se expondrá el estado actual de la industria colombiana, sus éxitos, reconocimientos internacionales y lo que se espera en los años venideros. Tomando como hecho paradigmático la primera nominación al Oscar, conseguido por Ciro Guerra con su obra *El abrazo de la serpiente*. Se tratará de reflexionar en los elementos que puedan explicar la razón del lento tránsito de la cinematografía colombiana en la historia mundial del cine. Se destacarán a los realizadores que han logrado un éxito considerable en el ámbito local, no solo los logros estéticos como los *del abrazo de la serpiente*, sino también los logros económicos que ha consolidado Dago García, por nombrar solo uno. De esta manera se entenderá de una mejor manera la relevancia que pueda llegar a tener la industria cultural en Colombia y como son las perspectivas para los años venideros. Los programas de fomento y las oportunidades de subsidios para incentivar las películas autóctonas colombianas también tendrán su lugar en el presente capítulo. La preservación del patrimonio fílmico colombiano, como medida que resguarde nuestra historia cinematográfica será tratada también por su importancia en la formación de una industria cinematográfica que resulte sólida y duradera. Finalmente se tratará de indagar cual sería el sello colombiano que lo diferencie de otros. Para sustentar este capítulo se contará con el libro, *Cinematografía colombiana, tras las huellas de una industria*, del historiador Gonzalo Castellano V.



## 5.1 Estado actual de la industria.

El panorama de la industria cinematografía en Colombia se vislumbra alentadora, toda vez que la ley de cine o ley 814 de 2003 se ha establecido con rigurosidad. Con la implementación de esta ley se creó Proimagenes Colombia, ente administrador del Fondo Para el Desarrollo Cinematográfico *FDP* que se nutre de la Cuota Para el Desarrollo Cinematográfico *CDP*. Esta cuota se genera de la contribución parafiscal, que se cobra a las empresas o empresarios que su actividad económica esté relacionada con el cine. Estos son, por ejemplos, distribuidores, exhibidores y productores. Desde la puesta en marcha de esta ley, el incremento en el recaudo del FDC siempre ha ido en aumento pasando de 1.851.018.568 COP en 2003 a 17.139.099.816 COP en 2013. Esto se ve reflejado en el promedio de estrenos nacionales que a comienzos del siglo 21 era de 4 películas al año a pasar a 25 películas en 2014. (Castellanos, 2014 p.61). Existen tarifas distintas para los contribuyentes dependiendo de varios factores; si se trata de películas extranjeras el total de ingresos por taquilla será dividida entre el distribuidor y el exhibidor y cada una de las partes deberá tributar el 8,5 por ciento sobre el ingreso neto. Si la película es colombiana, indiferentemente de la división entre distribuidor, exhibidor y productor, este último deberá contribuir con 5 por ciento de su ingreso bruto; Las dos partes restantes no tienen obligación tributaria en este caso. La CDC es deducible del impuesto de renta de productores, exhibidores y distribuidores, lo que significa que se restará esa cantidad a final de cada año de los impuestos a pagar, esto ayuda a que la contribución sea casi imperceptible para el empresario pero resulte muy beneficioso para la industria. El 85 por ciento del recaudo proviene de películas extranjeras y el 70 por ciento de ese recaudo va destinado a la producción cinematográfica nacional. Lo que da a entender dos cosas: en primer lugar que se le saca provecho a la industria extranjera para producir cine domestico, lo que resulta ser bueno, pero en segundo lugar muestra que aún es muy superior la exhibición extranjera sobre la local. Si bien el número de espectadores que asiste a ver películas de realización nacional aún son inmensamente

inferiores a los espectadores que concurren a ver películas foráneas, es algo que va cambiando paulatinamente, la ley tiene menos de quince años de existencia, lo que resulta poco tiempo en la centenaria historia de la producción hollywoodense. Proimagenes es una entidad que trabaja con capital mixto, es decir, que parte es proporcionado por el estado y otra parte por privados. Esta es la modalidad con la que actualmente funcionan casi todas las industrias cinematográficas en los países periféricos, lo que resulta un alivio para productores a la hora de conseguir patrocinio para sus realizaciones, pero diezma la independencia ante el estado. Lo utópico sería una industria que no sea vulnerable ni dependiente económicamente del gobierno, que puede cambiar de políticas con el cambio de mando o con la aparición de otras prioridades. En este sentido, es preciso aclarar que no se debe pretender desligarse de la autoridad que el estado supone, de hecho resultaría contra producido no acatar ordenanza y decisiones del ejecutivo, más bien se debe tratar como un aliado en cuanto a regulaciones y estímulos a empresarios para que se invierta en la creación de empresas cinematográficas que tengan vidas longevas como en otras áreas del sector privado, pero por el bien de la industria se debe perseguir generar recursos por sí mismos, más allá que el impulso económico con el que las instituciones gubernamentales autárquicas, sean definitivo para el surgimiento de una industria solidada.

El caso que resulta paradigmático es el del productor y guionista, Dago García, quien comenzó en la televisión como libretista de grandes éxitos colombianos como lo pueden ser la novela *Pedro el escamoso* (Caracol tv 2001) o *La Saga, negocios de familia* (Caracol tv 2004) que fueron bien recibidas en diferentes latitudes del planeta. García se ha dedicado en los últimos años a escribir y producir películas que han resultado en éxitos indiscutibles de taquilla. Su fórmula al mejor estilo del Modo de Realización Institucional *M.R.I* que rige al cine industrial en el mundo, se basa en historias de fácil entendimiento, que contengan alto grado de humor y con marcas del colombianismo. Además de esto acompañado de un *Star System* criollo que convoque al público y que

esté siempre contenido por una gran empresa productora o *Major*. Resulta ser conveniente la fecha escogida por este productor para estrenar sus filmes, casi todos los 25 de diciembre se presenta una película de Dago García, lo que se ha convertido en un clásico para los espectadores colombianos, que luego de la fiestas navideñas, que en Colombia se festeja el 24 a media noche, concurren a las salas de cine a ver estas películas en familia. Para demostrar esto con un ejemplo verídico, hay que ver *El paseo 2*, película estrenada por García el 25 de diciembre de 2012. Dirigida por Harold Trompetero, director con gran trayectoria en Colombia. En el elenco de la película se encontraban personalidades excluyentes como lo puede ser Carlos *El pibe* Valderrama ex futbolista que es idolatrado en el país o John Leguizamo actor colombiano de gran trayectoria en el cine Hollywoodense, esto garantiza que el público se interese por la película solo por sus actores, del mismo modo en el que *Hollywood* acostumbra a hacerlo. La historia es de fácil entendimiento y resulta común para las familias colombianas, como es el hecho de que una familia promedio que vive en la capital, fría y frenética, viajan al Caribe colombiano para épocas de vacaciones. Aquí se desarrollan una serie de acontecimientos cómicos. Esto es ideal para una salida familiar que a todas luces resulta más conveniente económicamente que una película donde se excluya a los espectadores infantiles. Para cerrar con esta lista de ingredientes para un gran éxito, esta película cuenta con el preponderante apoyo de *Caracol Televisión*, una de las televisoras más importantes de Colombia que supone no solo un apoyo económico para producir el film sino que también a través de su conglomerado de medios (Televisión, radio, prensa escrita y electrónica) puede saturar el país con la publicidad del film. Para dar cifras concretas, la película en su día de estreno, 25 de diciembre de 2012, 102.689 espectadores vieron la película ese día, superando por lejos a la más vista hasta entonces, que resulta ser su pre cuela, *El paseo* (2010) que llevó a las salas de exhibición en su primer día a 62.796 espectadores. Dago García, el rey Midas del cine colombiano, es bastamente golpeado por la crítica especializada del cine en Colombia,

por considerar que hace cine de poco valor estético y que no aporta al crecimiento de la cinematografía colombiana, restándole importancia a sus cifras. Lo contradictorio de esto, es que la comunidad cinéfila que no solo critica, sino que llega al punto de la indignación, pareciese no entender que estas películas *pochocleras* como despectivamente se les llama en parte del continente, son las que más aportan al cine en sí mismo, ya que el 5 por ciento de cada entrada va destinado al fondo de fomento cinematográfico, lo que se traduce en más recursos para hacer cine en Colombia. En este sentido, entre más súper producciones destinadas al mero entretenimiento, tanto extranjero como colombiano se estrenen en el país, más recursos estarán disponibles para el crecimiento de la industria nacional. Así que si la idea es apoyar al cine nacional, una forma práctica de hacerlo es convertirse en consumidores asiduos de cine y especialmente del nacional.

Otro hecho diciente de la evolución de la industria en Colombia es *El abrazo de la serpiente* (2015) película dirigida por *Ciro Guerra*, quien entre sus largometrajes cuenta con creaciones de gran aporte estético y narrativo, además que aborda temáticas que conciernen a la antropología colombiana. Este film se destaca por varias razones; fue grabada en el Amazonas colombiano, lo que supone una gran dificultad de producción, fue hecha a blanco y negro en lenguaje aborigen de los indígenas raizales. Pero más allá de esto, y por efímero que pueda parecerle a algunos, ésta es la primera película colombiana en ser nominada a un premio Óscar. Lo indica, que el cine colombiano está llamando la atención de la crítica especializada internacional. El costo de esta producción fue de 2 millones de dólares, distribuidos entre recursos de Colombia, Venezuela y Argentina. Por el lado de Colombia, la financiación provino del FDC y por otra parte de Caracol Televisión, teniendo entre los productores al ya nombrado *Dago García*. Lo interesante del asunto es que esta obra que tuvo gran aceptación de la crítica, tuvo como uno de los responsables a alguien que es víctima de las definiciones mordaces de estos mismos. Sirve de ejemplo paradigmático este hecho, para entender que el cine necesita

de productores que vean oportunidades de reeditar para poder apostar a proyectos más ambiciosos y menos prometedores.

Sin lugar a dudas, Colombia vive un momento crucial, el *boom cinematográfico* por el que pasa debe servir para fortalecer una industria que resulte perdurable, es el momento de pensar como se puede aprovechar, por ejemplo, el pos conflicto que se avecina si se logra la tan anhelado firma de la paz con los grupos guerrilleros, para potenciar las oportunidades de inversión internacional. Los periodos de pos guerra siempre han sido tierra fértil, no se puede desaprovechar esta oportunidad, aportando elementos a ésta nueva figura que presenta la ley 814 que estimula aún más la industria tomando ejemplos de cinematografías funcionales alrededor del mundo. El punto central debe ser el pragmatismo.

## **5.2 Esfuerzos para incentivar la producción nacional.**

Con el fin de estimular la producción de filmes en el territorio colombiano, se han adelantado esfuerzos como el (FFC) Fondo fílmico Colombia, que fue diseñado para alentar a los cineastas y productores a rodar sus producciones en los paisajes, con la música y mostrando la diversidad cultural de Colombia. Para esto el sistema funciona devolviendo, hasta el 40 por ciento del total invertido en la producción si se cumplen con algunos requerimientos como contratar mano de obra local, utilización de elementos colombianos y tener tomas en exteriores reconocibles.(Castellanos, 2014 p. 90)

Todo esfuerzo que se lleve adelante para fomentar la realización cinematográfica en el país, es más que beneficioso para suministrar las herramientas necesarias para levantar la industria. Tantas décadas de atraso en el ámbito cinematográfico se puede mitigar a través de estas medidas. La consolidación de un sistema de producción que permita una constante oferta de filmes locales en las salas de cine del país, tal vez permita que los espectadores colombiano se familiaricen con las realizaciones domesticas. De esta misma forma que el estado a través de dichas medidas, pueda lograr la vinculación de la

empresa privada se presenta crucial para que se consolide una industria estable y duradera. El interés que el cine despierte en estas esferas gubernamentales y empresariales es de vital necesidad ya que no se puede vislumbrar una industria sin el apoyo económico que estas partes suponen. Pero no solo basta con la utilización de paisajes naturales nacionales ya que, posiblemente, si se le pregunta a cualquier persona por el paisaje de su país, dirá que es hermoso, por esto es que hace falta profesionalizarse en cuanto a la creación de guiones interesantes, con profundidad y que genere un paso de nivel en la industria cinematográfica colombiana.

“En consecuencia, las comisiones fílmicas tienen una lista de misiones que empiezan por conocer la oferta de servicios (locaciones, personal artístico y técnico, equipos, infraestructuras, laboratorios, estudios y transporte) y ponerlos en contacto con el grupo de producción de una obra, facilitando e incidiendo en ese dialogo.” (Castellanos, 2014, p. 94)

En este sentido el (FFC) no solo regula sino que además hace las veces de productor al permitir conexiones entre los realizadores y las empresas que cubren con las necesidades de una producción, algo que es de vital importancia para el sano crecimiento de una industria. Además de esto, también se encarga de atraer a producciones internacionales a rodar en el país con el fin de dar empleo a la mano de obra calificada que se ha formado en los últimos años. Esto resulta ser beneficioso para todas las partes. Por un lado el rédito económico para los trabajadores y por el otro el crecimiento profesional que implica laborar con profesionales de otras latitudes.

Por otro lado en el país suramericano se viene adelantando esfuerzos para consolidar polos audiovisuales como lo son Medellín, Bogotá o Cartagena por nombrar solo algunos. En el caso de Medellín, por ejemplo, en los últimos años se han rodado y grabado una cantidad considerable de producciones casi siempre teniendo en común la temática narcoterrorista de la que fue víctima en los años ochenta. Este hecho ha causado controversia entre los colombianos, que no ven con buenos ojos que se muestre ese pasado oscuro. Pero con mayor razón, si causó dolor y sufrimiento, lo menos que se puede hacer es sacarle el mayor provecho comercial como lo han hecho los alemanes y

judíos con el holocausto. En la medida en que las ciudades tomen como un potencial negocio el rubro cinematográfico, se incentivará aun más las grabaciones tanto nacionales como foráneas, dejando un gran rédito no solo al rubro audiovisual, sino a todas las industrias que se vean directa o indirectamente relacionadas como lo puede ser la hotelera, gastronómica, además de servir indefectiblemente como publicidad para la ciudad. El cine y las grandes urbes se han venido estrechando cada vez más, como un resurgir neorrealista, directores destacados como Woddy Allen se han volcado, no solo a grabar en exteriores de ciudades importantes, sino que han convertido a la misma ciudad en protagonista de sus filmes. (Castellanos, 2014, p.96)

### **5.3 Preservación del patrimonio fílmico**

Para lograr mantener una identificación tanto de cineastas como de los espectadores con la cinematografía de su país, es indispensable poder consolidar una filmoteca nacional que resguarde y preserve el patrimonio fílmico de la nación. Con esta medida se perpetuará la historia fílmica colombiana y se nutrirá de las nuevas realizaciones. Es una herramienta de educación y culturización que no solo estimulará a los nuevos realizadores sino que instruirá a los nuevos espectadores. Tristemente la mayoría de obras cinematográficas filmadas en el país en el siglo 20 se ha perdido debido a la desidia de los entes que deberían procurar resguardarlas del paso del tiempo. Esto lo sostiene también Castellanos “Gran parte del cine silente del siglo XX está perdido debido a las condiciones altamente frágiles, al deterioro progresivo de la emulsión, de la película de celuloide impregnada de nitrato.”(2014, p.98).

En los tiempos que se viven y con los adelantos tecnológicos que permiten guardar cantidades gigantescas de información en pequeñas placas digitales, se hace mucho más fácil poder resguardar esta filmografía nacional del paso del tiempo, aunque no por esto se encuentre del todo segura, toda vez que existen riesgos informáticos que podrían llegar a atentar contra la integridad del material por lo que se necesita de recursos y de la

voluntad política para que se garantice la preservación de estos bienes de interés cultural. Este patrimonio que resulta ser inmaterial pero almacenado en artefactos tangibles, alberga más que historias ficcionales, sino que también cuenta las historias del país en el siglo 20, ya que cada realización tiene el potencial de ser una muestra de los paradigmas que estaban establecidos en el momento de su filmación. Un filme tiene la facultad de encapsular en pocos minutos universos enteros y realidades paralelas, desatados por el imaginario colectivo o individual que en Colombia prolifera. De ahí que se haga necesario conservar para la posteridad estas obras nacionales. El mecanismo que se implementa en la actualidad para captar el material, es pedir al productor del filme una copia en digital y celuloide para ser almacenada. Esta copia o copias también servirán como material de seguridad en la eventualidad que el dueño de los derechos de autor necesite hacer más reproducciones. Además de los filmes como tal, también se guardan afiches, guiones, fotografías, notas periodísticas entre otras cosas, que hagan parte del estreno de una película. En función del cumplimiento de esto, se aplican multas a los productores o representantes legales que no cumplan con el compromiso de hacer llegar las copias a la entidad competente. (Castellanos, 2014, p.101)

No obstante es un misterio si el Ministerio de Cultura de Colombia podrá garantizar la conservación en condiciones ideales de estos contenedores de información, ya que se necesitan lugares con humedad controlada, discos duros de gran capacidad y servidores virtuales que den otra plataforma de almacenamiento. De esto depende en gran parte el crecimiento de la industria Colombiana, ya que es más fácil y pragmático levantar nuevos realizadores cinematográficos con las bases de sus predecesores. Si se estudian las cinematografías de Estados Unidos o Argentina, con facilidad se encontrará la filmografía a través de los años, esto no ocurre en Colombia donde hay vacíos históricos. Décadas de desidia en el marco cinematográfico en el país, han menguado las posibilidades de articular una historia cinematográfica confiable y que sirva para educar a los espectadores y realizadores colombianos.



#### **5.4 Cine con sello colombiano.**

El origen de una obra cinematográfica se hace evidente por el idioma, locaciones, actores, director y temáticas entre otros elementos que le otorgan una nacionalidad al filme. Cuando vemos una película procedente de la India, las facciones de sus actores, la musicalización y temáticas delatan su origen. De hecho se hace difícil desligar la nacionalidad con las películas, siempre es uno de los principales datos que salen a relucir. La pregunta es ¿Qué características distintivas tiene el cine colombiano? Una respuesta banal pudiera ser que se destaca por sus temáticas narco-terroristas, pero en la narrativa colombiana tanto en literatura, como en la música y demás expresiones artísticas, lo que destaca es el fuerte costumbrismo arraigado en la tradición oral de los pueblos principalmente los de la costa Caribe. En este sentido el realismo mágico macondiano vendría a ser un sello característico del cine que se puede ver en *La estrategia del caracol* laureada película de Sergio Cabrera. Pero en los temas más formales para ser tenido en cuenta para un subsidio del fondo de fomento cinematográfico colombiano, el largometraje tiene que durar no menos de 70 minutos si su finalidad es ser presentado en salas de cine, si el filme fuera destinado a ser mostrado en televisión su duración mínima debe ser de 52 minutos. Además de esto debe contar con un elenco donde el 70 por ciento de los actores sean colombianos y en este mismo porcentaje las locaciones en territorio nacional. El equipo técnico colombiano debe ser el 51 por ciento del personal (Castellanos, 2014, p.111)

Pero todos estos datos formales solo sirven en función de obtener beneficios de los estamentos gubernamentales colombianos, lo que realmente convierta a una película en colombiana debiera ser un sello inconfundible. Tal vez sea un poco difuso encontrar ese sello, pero se torna indispensable generarlo para fortalecer la identidad del cine colombiano. Si nos remontamos en la historia de grandes cinematografías como la alemana en su momento de mayor relevancia con el Expresionismo, se caracterizó por

sus temáticas oscuras, tratamientos estéticos con muchos claros-oscuros y sombras que acompañaban su narrativa fatalista. Otro caso al que se puede remitir es al Neorrealismo italiano, que se caracterizó por usar decorados reales dadas las condiciones en la que se encontraba sumida Italia después de la segunda guerra mundial. La miseria, el hambre, la desesperanza fueron elementos recurrentes en los filmes de dicho periodo. Tal vez resulte ser lo más acertado hacer parte de este sello colombiano a la temática narco-terrorista, ya que no se puede desenlazar la historia de las representaciones cinematográficas, de igual forma que en los dos casos antes mencionados, la cinematografía colombiana, quiera o no, estará íntimamente conectada con el triste pasado colombiano, al igual que el cine argentino una y otra vez recrea la crueldad de sus dictaduras. Otro de los elementos que compone el sello colombiano debiera ser su rica tradición oral que se ha movilizó de generación en generación en los pueblos caribeños. De esta fuente se nutrió la destacada literatura de Gabriel García Márquez, de grandes Vallenatos, género musical del Caribe colombiano, que en sus comienzos se encargaba de pregonar las noticias de un pueblo a otro, sus intérpretes eran llamados juglares. De hecho, el más laureado de los directores colombianos, Ciro Guerra, a través de su cinematografía ha narrado historias costeñas, llenas de misticismo proveniente del realismo mágico de García Márquez aunado con personajes de la cultura Caribe como en *Los viajes del viento* (2009) donde su personaje Ignacio Carrillo, quien es un juglar que canta e interpreta su acordeón de pueblo en pueblo, decide devolverle el instrumento a su legítimo dueño, El diablo. Estos elementos son, por antonomasia, parte esencial de la cinematografía colombiana. En este mismo sentido, si bien es positivo tomar ejemplos de industrias cinematográficas exitosas, sería un error apropiarse de sus temáticas e historias, ya que cada sociedad es dueña de su propia historia, que difiere una de la otra, y que conforma una estética y narrativa en sus manifestaciones artísticas.

Estos son algunos de los retos que afronta la industria de cine en Colombia, donde se han tomado medidas para potenciarla y se han visto resultados como los mencionados

anteriormente, pero aún queda un arduo camino por recorrer, lleno de retos por superar pero que seguramente consolidarán a Colombia como un bastión cinematográfico en el continente.

## Conclusiones

Luego de transitar el camino de este trabajo estudiando estas cuatro cinematografías, se puede entender que el éxito de estas industrias radica en el esfuerzo de muchos y del trabajo continuo a lo largo de décadas. Estos países, desde la génesis del cine vieron el potencial artístico, socializador y culturizador que suponía este. Tal vez para Colombia existían otros asuntos prioritarios que no le permitieron explorar ni explotar las bondades del séptimo arte, por lo que estas industrias antes mencionadas le llevan casi un siglo de ventaja en cuanto al quehacer cinematográfico, habiendo tenido todas ellas una época dorada entre otras etapas que las hicieron madurar para hoy por hoy destacarse en el mundo cinematográfico. Estos son nuevos tiempos para Colombia, tiempos de cambio en muchos sentidos, política, cultural, económicamente hablando dista mucho de los comienzos y mediados del siglo 20. Son estos, tiempos de búsqueda de la paz y de inversión extranjera que han levantado industrialmente a la nación mostrando números que indican crecimiento. Así como a partir de los ochenta la televisión colombiana tomó el liderazgo en la producción de telenovelas a nivel mundial y la consolidó para ser uno de los mayores exportadores de este contenido, el cine colombiano puede y debe nutrirse de todo lo aprendido por los pioneros de la narrativa televisiva para adaptarla al cine, tal como lo ha hecho Dago García, que paso de la televisión al cine con éxito descomunal en Colombia. Desde la implementación de la ley 814 del 2013 durante el gobierno del presidente Álvaro Uribe Vélez, se ha visto el crecimiento exponencial de las producciones cinematográficas en el país suramericano, pero aún falta seguir nutriendo a la industria nacional con elementos que la hagan crecer y destacarse a nivel internacional, tanto por sus éxitos en taquilla como por arriesgarse en su propuestas artísticas y estéticas.

La finalidad de este Proyecto de Grado es mostrar los elementos que llevaron a las cinematográficas estudiadas a consolidarse en la industria del cine. El reconocimiento que supone que la academia nominara a mejor película extranjera en los Oscars a *El abrazo de la serpiente* del director colombiano Ciro Guerra, supone una vitrina para el

cine colombiano, sobre este buen momento que vive el cine latinoamericano es sobre el que la industria colombiana debe sostenerse para lograr captar la atención de la comunidad cinematográfica mundial, lo que se traduciría en inversión, exhibición internacional entre muchas más posibilidades que se presentan. Sin lugar a dudas aprender a adaptarse a las circunstancias y la capacidad de tomar como ejemplo lo que a otros les ha funcionado, llevará al cine colombiano a otro nivel, por esto es que se precisa prestar atención a lo hecho en la cinematografía argentina, que si bien no se ha logrado independizar del estado, si ha conseguido posicionarse como un cine preponderante a nivel mundial y que genera producciones taquilleras a nivel nacional e internacional. La sociedad argentina es entendida del cine, visita las salas de exhibición con regularidad y no discrimina a su cine nacional, por el contrario lo consume constantemente. Esto también gracias a la creación de un *Star System* que moviliza a los espectadores. Los espacios *INCAA* resultan ser beneficiosos para la consolidación de una industria cinematográfica.

México tiene una conexión natural con Colombia, sus producciones cinematográficas de la segunda mitad del siglo 20 fue recibida con gran éxito en el país suramericano, donde retumban mas nombres como Pedro Infante que los de Mirta Legrand. La penetración cultural en todo centro América, el Caribe y la parte norte de Suramérica del cine mexicano habla de una cinematografía exitosa debido a también crear un *Star System* nacional y temáticas comunes en toda la región. A esto debe apuntar la industria de cine en Colombia a homogenizar sus películas para que logran la mayor repercusión internacional posible, llegando hasta consolidarse En los Estados Unidos, lo que supone un número importante de espectadores de habla hispana, tal como lo ha hecho México. La industria de la India tiene mucho para enseñarle a la colombiana, principalmente como logró que su cine nacional sea más visto que el de *Hollywood* en sus salas, esto se debe a que han consolidado, por casi un siglo, espectadores fieles a sus producciones llenas de su cultura y con elementos que generan captar su atención como lo son, las piezas

musicales que son muy apetecidos por los habitantes del país asiático así como consolidar un *Star System* criollo, algo que se repite en todas las grandes industrias. No hay que dejar de lado que la gran cantidad de habitantes de la India supone que aunque vaya a cine un pequeño porcentaje de ciudadanos, significará un número importante. Por último de la industria Hollywoodense hay que resaltar su sistema industrial de producción en cadena, más parecido a una cadena de montaje de zapatos pero que resultó positivo para la industria americana. Su pragmatismo que los llevó a sacar ventaja en los momentos de convulsión mundial, trayendo a América a los principales exponentes del Expresionismo alemán para que revistieran de estética su estructura industrial, debería servir de ejemplo para que en Colombia se integren conocimientos de otras latitudes. Así mismo la homogenización de sus películas que los llevaron a gobernar la esfera cinematográfica mundial, es un elemento que debería tener en cuenta la industria colombiana a la hora de desarrollar sus proyectos cinematográficos. Las herramientas están dadas para que Colombia pueda levantarse como una mega industria, falta voluntad y mucho trabajo para conseguirlo. Pero lo que ha venido ocurriendo en los últimos años da una luz de esperanza y lo visto en estas cinematografías demuestra que crear una gran industria lleva tiempo, con un trabajo constante y paciente. El futuro del cine colombiano vive su momento crucial, su momento de definición. Crear un cine con identidad será fundamental si lo que se busca es destacarse en el ámbito regional hasta mundial. Esta nueva camada de cineastas y productores han conseguido logros que nunca se habían visto en el país suramericano, estos autores son el resultado de los esfuerzos aislados como los del grupo de Cali encabezado por Carlos Mayolo, que con casi apoyo nulo, lograron generar una narrativa y una estética inusual que muchos no entendieron en los setenta, pero que hoy en día se les reconoce como visionarios. También son el resultado de todo el cine realizado por autores como Víctor Gaviria o Sergio Cabrera, que hicieron una carrera destacada hipotecando sus casas y adquiriendo

deudas por la pasión que les generaba hacer cine, a ellos gracias por sus aportes a la cinematografía colombiana.

## Referencias Bibliográficas

Castellanos G., (2014) *Cinematografía en Colombia, tras las huellas de una industria*, Bogotá: Icono editorial Ltda.

Castillo L. (2008) *El cine cubano, mas allá de la fresa y el chocolate*. En Russo E. (Ed). *Hacer cine, (Producción audiovisual en América Latina)* (p.87). Buenos Aires: Paidós.

Concha A., (2014) *Historia social del cine en Colombia*. Bogotá: Publicaciones Black María.

Elena A., (1999) *Los cines periféricos, África, Oriente Medio, India*. Buenos Aires: Paidós

Faustich W., Korte H., (Ed) (1995) *Cien años de cine, una historia del cine en cien películas*. Madrid: Siglo Veintiuno de España editores.

Gombrich, E., (1950) *Conquistadores del mundo*. Londres: Pheiton Press.

González K., (2012) *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Mayolo, C. Ospina L. (directores). (1978) *Agarrando pueblo*. Disponible en: <http://www.imdb.com/title/tt0225033/>

Morin, E., (1967). *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.

Pérez G., (2013). *Cine Colombiano: Estética, modernidad y cultura*. Popayán: Universidad del Cauca

Russo E., (ed.) (2008) *Hacer cine (Producción audiovisual en América Latina)* Buenos Aires: Paidós

Sadoul G., (1960) *Historia del cine I. La época muda*. Buenos Aires: Losange.

Tavernier B., Coursodon J.P., (1997). *Cincuenta años de cine norteamericano*. Akal, Madas (2 tomos). (ED. Original 1991).



Torres A., (2005) *Buñuel y sus discípulos*. Madrid: Huerga y Fierro editores.

## **Bibliografía.**

Castellanos G., (2014) *Cinematografía en Colombia, tras las huellas de una industria*, Bogotá: Icono editorial Ltda.

Castillo L. (2008) *El cine cubano, mas allá de la fresa y el chocolate*. En Russo E. (Ed). *Hacer cine, (Producción audiovisual en América Latina)* (p.87). Buenos Aires: Paidós.

Caracol Televisión. Disponible en:  
<http://www.caracoltv.com/>

Centro de formación profesional del Sindicato de la industria argentina. Disponible en:  
<http://www.cfpsica.org.ar/contacto.html>

CMO Producciones. Disponible en:  
<http://www.cmoproducciones.com/>

Concha A., (2014) *Historia social del cine en Colombia*. Bogotá: Publicaciones Black María.

Derbez E. (Director) (2013). *No se aceptan devoluciones*. Disponible en:  
<http://www.imdb.com/title/tt2378281/business?ref =tt dt bus>

Ebert R., (2006) *Grandes películas II*. Barcelona: Ediciones Robinbook I.s

Elena, A., (1999) *Los cines periféricos, África, Oriente Medio, India*. Buenos Aires: Paidós

Espacios incaa. Disponible en:  
<http://espacios.incaa.gov.ar/>

Faustich W., Korte H., (Ed) (1995) *Cien años de cine, una historia del cine en cien películas*. Madrid: Siglo Veintiuno de España editores.

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (s.f). *Historia del cine colombiano*. [En línea].  
Recuperado de:  
[http://www.patrimoniofilmico.org.co/documentos/publicaciones/historia\\_del\\_cine\\_colombiano\\_fafc.pdf](http://www.patrimoniofilmico.org.co/documentos/publicaciones/historia_del_cine_colombiano_fafc.pdf)

García D. (Escritor). (2001) *Pedro el escamoso*. Disponible en:  
<http://www.imdb.com/title/tt0283770/fullcredits>

Guerra C. (Director). (2015) *El abrazo de la serpiente*. Disponible en:  
[http://www.imdb.com/title/tt4285496/business?ref=tt\\_dt\\_bus](http://www.imdb.com/title/tt4285496/business?ref=tt_dt_bus)

Gaviria V. (Director). (1998) *La vendedora de rosa*. Recuperado de:  
<http://www.imdb.com/title/tt0157154/>

Gaviria V. (Director). (1990) *Rodrigo D: No Futuro*. Recuperado de:  
<http://www.imdb.com/title/tt0100508/>

Gombrich, E., (1950) *Conquistadores del mundo*. Londres: Pheiton Press.

González K., (2012) *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*.  
Bogotá: Ediciones Uniandes.

Gutiérrez Espada, L., (1979) *Historia de los medios audiovisuales*. Madrid: Pirámide.

Hernández, E. (17 de octubre de 2015). Lo que vino con la ley de cine en  
Colombia. Barranquilla: El Heraldo. Recuperado  
de: <http://www.elheraldo.co/economia/lo-que-vino-con-la-ley-de-cine-en-colombia-223186>

Ley 17.741 (1968), *Ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional*.  
Recuperado el 07/04/2016 Disponible en:  
<http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/17938/norma.htm>

Ley N° 814. Alcaldía de Bogotá, Bogotá, Colombia, 2 de Julio de 2003.

Marino A., (2004). *Cine argentino y latinoamericano, Una mirada crítica*.  
Buenos aires: Nobuko

Mayolo, C. Ospina L. (directores). (1978) *Agarrando pueblo*. Disponible en:  
<http://www.imdb.com/title/tt0225033/>

Moncada, R. (15 de Julio de 2013). La Ley que hizo florecer el cine colombiano. Medellín:  
El país. Recuperado de: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/ley-hizo-florece-cine-colombiano>

Morin, E., (1967). *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.

Oquendo, C. (2015, Julio 7) [Periódico web] *La ley que quieren los actores colombianos*  
El Tiempo Recuperado en:  
<http://www.eltiempo.com/entretenimiento/arte-y-teatro/la-ley-que-quieren-los-actores-colombianos/16057157>

Pérez G., (2013). *Cine Colombiano: Estética, modernidad y cultura*.

Popayán: Universidad del Cauca

Proimagenes Colombia. Disponible en: <http://www.proimagenescolombia.com/index.php>

Russo E., (ed.) (2008) *Hacer cine (Producción audiovisual en Latinoamérica)*  
Buenos Aires: Paidós

RCN Cine. Disponible en:

<http://www.rcncine.com/>

Sadoul G., (1960) *Historia del cine I. La época muda*. Buenos Aires: Losange.

Sadoul G., (1972) *Historia del cine, desde los orígenes*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Sigman H (2013) biografía, recuperado el 01/04/2016. Disponible en:

<http://www.hugosigman.com.ar/>

Universidad del cine (2016) disponible en:

<http://www.ucine.edu.ar/>

Tavernier B. Coursodon J.P., (1997). *Cincuenta años de cine norteamericano*. Akal, Madas (2 tomos). (ED. Original 1991).

Torres A., (2005) *Buñuel y sus discípulos*. Madrid: Huerga y Fierro editores



