25

cuadernos de cine colombiano

▶ CINE Y TELEVISIÓN

NUEVA ÉPOCA • 25 • 2016

cuadernos de
cine colo

cuadernos de cine colombiano

▸ CINE Y TELEVISIÓN

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Enrique Peñalosa Londoño
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

María Claudia López
SECRETARIA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Juliana Restrepo Tirado
DIRECTORA GENERAL

Catalina Rodríguez Ariza
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES (E)

Ingrid Liliana Delgado Bohórquez
SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Liliana Valencia Mejía
SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA

MINISTERIO DE CULTURA

Mariana Garcés Córdoba
MINISTRA DE CULTURA

Zulia Mena García
VICEMINISTRA DE CULTURA

Enzo Rafael Ayala
SECRETARIO GENERAL

Adelfa Martínez Bonilla
DIRECTORA DE CINEMATOGRAFÍA

Marina Arango Valencia y Buenaventura
COORDINADORA GRUPO DE MEMORIA, CIRCULACIÓN E INVESTIGACIÓN

Henry Caicedo Caicedo
ASESOR GRUPO DE MEMORIA, CIRCULACIÓN E INVESTIGACIÓN

Samar Charif
ASESORA ADMINISTRATIVA DIRECCIÓN DE CINEMATOGRAFÍA

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Paula Villegas Hincapié
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Ricardo Cantor Bossa
ASESOR MISIONAL

Jenny Alexandra Rodríguez Peña
ASESORA DE PUBLICACIONES

David Andrés Zapata Arias
ASESOR DE FORMACIÓN Y CONVOCATORIAS

María Paula Lorgia Garnica
ASESORA DE PROGRAMACIÓN Y NUEVOS MEDIOS

Laura Camila Puentes Ruiz
Xiomara Rojas Prieto
Diego Saldarriaga Cuesta
EQUIPO LOCALIDADES

Juan Carlos González Navarrete
COORDINADOR BECMA

Angélica Reyes Hernández
ASISTENTE BECMA

Luz Johana Castillo García
ASESORA ADMINISTRATIVA

Andrea Acevedo Caicedo
ASISTENTE ADMINISTRATIVA

Cristian Camilo Reyes David
APOYO LOGÍSTICO

Luisa Fernanda Montero Trigos
ENLACE PRENSA-OFICINA ASESORA DE COMUNICACIONES

Camilo Parra Martínez
Jaiver Sánchez Leal
PROYECCIONISTAS

Angélica Clavijo Ortiz
ASESORA COMISIÓN FÍLMICA DE BOGOTÁ

Reina Tinjacá Jiménez, Milena Pimentel Vásquez, Yesith Pineda Cortés, Carlos Valderrama, Miguel Zanguña Villalba, Diana Cifuentes Gómez, Nicolás Cuadrado Ávila, Bibiana Rivera Guerrero y María del Pilar Acosta
EQUIPO COMISIÓN FÍLMICA DE BOGOTÁ

Lady Martínez Ospina
GESTIÓN DE INFORMACIÓN

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Calle 8 n.º 8-52
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
www.idartes.gov.co

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Carrera 7 n.º 22-79
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750, ext. 3400 - 3410
infocinemateca@idartes.gov.co
www.cinematecadistrital.gov.co
Facebook: Cinemateca Distrital
Twitter: @cinematecadb

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO N.º 25

CINE Y TELEVISIÓN ▸▸

David Melo
EDITOR INVITADO

Paula Villegas Hincapié
Julián David Correa Restrepo
Marina Arango Valencia y Buenaventura
Jenny Alexandra Rodríguez Peña
Henry Caicedo Caicedo
COMITÉ EDITORIAL

Jenny Alexandra Rodríguez Peña
COORDINACIÓN Y DIRECCIÓN DE ARTE

Neftalí Vanegas Menguán
DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

Sofía Parra Gómez
CORRECCIÓN DE ESTILO

Panamericana Formas e Impresos S.A.
IMPRESIÓN

ISSN 1692-6609

El contenido es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).

Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: infocinemateca@idartes.gov.co.

▸▸

Descárguelos en internet en:
www.cinematecadistrital.gov.co/cuadernos-de-cine-colombiano

Cuadernos de Cine Colombiano - nueva época : cine y televisión / Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES
Bogotá : Cinemateca Distrital ; idartes ; Ministerio de Cultura, 2016
228 p. : fot. ; 20 cm (ISSN 1692-6609 ; no. 25)
1. Cine y televisión – Colombia – Siglo XX – XXI
2. Industria cinematográfica – Colombia – Siglo XX – XXI
3. Industria de la televisión – Colombia – Siglo XX – XXI
4. Televisión – Producción y dirección - Colombia
5. Documentales para televisión – Colombia
6. Preservación cinematográfica

Fotografía de la cubierta: fotograma de **Tiempo de morir** (Jorge Alí Triana, 1985) a partir de copia digital restaurada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, FPFC.

Fotografías de la contracubierta de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: * Margarita Rosa de Francisco y Sergio Cabrera en rodaje de **Ilona llega con la lluvia** (Sergio Cabrera, 1996). Foto: Patricia Rincón. Archivo: Sergio Cabrera * Jesús Martín Barbero en entrevista realizada para estos *Cuadernos de Cine Colombiano*. Foto: Jenny Alexandra Rodríguez * Foto de Pepe Sánchez y Jennifer Steffens en busca de locaciones en 1977. Archivo: María Isabel y Magdalena Sánchez Steefens * Frank Ramírez y Andi Baíz en el rodaje de **Metástasis** (Andi Baíz, 2014) versión latinoamericana de **Breaking Bad** (Vince Gilligan, 2008-2013) * Jorge Alí Triana y Gabriel García Márquez en el rodaje de **Edipo alcalde**. Foto: Germán Barón. Archivo: Jorge Alí Triana * Gloria Triana con Alejo Durán y su madre Juana Díaz en el Paso, Cesar, en rodaje de **Los últimos juglares y el nuevo rey** (Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila, 1985), de la serie **Yuruparí**. (1983-1986).

Imágenes del interior: como aparece en cada foto.

Imagen del colofón: montaje con un fotograma de **Milagro en Roma** (Lisandro Duque Naranjo, 1988).

Agradecimientos especiales: Rito Alberto Torres, Marina Arango, Silvia Velandia, Manuela Rodríguez Maldonado, Edisson Fernando Sanabria, Julio Luzardo, Carlos Álvarez, Tatiana Duplat, Jorge Mario Vera, Diana Guavita, Ligia González, Angie Rico, Yamid Galindo, Ramiro Arbeláez, Luis Hernández, Sandra Escobar, Lorena Chávez, Gerylee Polanco, Camilo Aguilera, Alirio González, Daniel Suárez, Adriana González, Natalia Schönwald, Joan Bocanegra, María Camila Silva, María Vásquez, Alejandra Romero, Martha Elena Restrepo, Paola Pérez y Sergio Cabrera.

Fotograma de **Milagro en Roma** (Lisandro Duque Naranjo, 1988).

[S]i hoy escribiera una nueva historia [...] habría que introducir variables tecnológicas importantísimas que están produciendo al espectador, todo lo que son las nuevas tecnologías que en cine están incluidas. Pero más allá de lo que es el cine está el celular, los computadores, la diversión, la cibernética, todo eso es construcción del espectador, y el cine no se hace al margen del público. [...] En síntesis [la Historia del cine colombiano*] fue como un trabajo de círculos concéntricos que todavía están por concretarse.*

Hernando Martínez Pardo, en Anne Burkhardt, 2016. *Historia y Espacio* 46 (febrero-junio 2016), pp. 287-309. En línea.

contenido

▶ PRESENTACIÓN

6 25 y 45: 25 títulos de los *Cuadernos de Cine Colombiano* nueva época. 45 años de la Cinemateca Distrital
Juliana Restrepo Tirado

8 Cine y televisión: un viaje a las fronteras de nuestra pantallas
Paula Villegas

▶ EDITOR INVITADO

10 Cine y televisión en Colombia, del mismo modo y en sentido contrario
David Melo

▶ ENTREVISTA

28 ▶▶ Jesús Martín-Barbero: de una televisión y un cine que supieron meter país, hacer memoria y contarnos su historia
Omar Rincón

▶ ARTÍCULOS

46 ▶▶ El destino de los amores contrariados. Las relaciones entre las políticas públicas de cine y de televisión en Colombia
Germán Rey

74 ▶▶ Ficción televisiva y ficción cinematográfica: ¿dos orillas de un mismo río?
Pedro Adrián Zuluaga

▶ ENTREVISTAS

98 ▶▶ Del cine a la televisión y viceversa, la perspectiva de los directores
Margarita Martínez

100 **Pepe Sánchez:** "no pensé que la televisión se iba a acabar antes que yo"

110 **Jorge Alí Triana:** "el cine y la televisión son como el óleo y la acuarela"

116 **Lisandro Duque Naranjo**: "el cine terminó ganando"

124 **Carlos Moreno:** "siempre el cine"

▶ ARTÍCULOS

134 ▶▶ Desde la pantalla del cine hasta la pantalla del teléfono
Ricardo Silva Romero

154 ▶▶ El documental en la televisión pública colombiana
Óscar Campo

CASOS

160 **Yuruparí:** de la tradición oral a la producción audiovisual y a la recuperación de la memoria popular
Juana Suárez y Gloria Triana

168 **Rostros y rastros:** una experiencia de documental universitario en la televisión pública
Óscar Campo

176 **Madera Salvaje:** en contra del régimen, todo; a favor del régimen, nada
Santiago Andrés Gómez

186 Documental y televisión pública -nacional- en el siglo XXI
Gustavo Fernández

196 ▶▶ Encuentros cercanos con el metraje encontrado: un viaje personal por los archivos cinematográficos
Luis Ospina

208 ▶▶ Filmografía

224 ▶▶ Perfiles de los autores

25 y 45

25 títulos de los *Cuadernos de Cine Colombiano* - nueva época
45 años de la Cinemateca Distrital

Juliana Restrepo Tirado
Directora general
IDARTES

El Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), entidad adscrita a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía Mayor de Bogotá, fomenta, fortalece, dinamiza y proyecta las prácticas artísticas y culturales mediante sus programas en el Distrito. Las acciones que realiza a través de sus diferentes gerencias son una invitación permanente a vivir la música, la literatura, las artes plásticas y visuales, los lenguajes audiovisuales, la danza y las artes escénicas en Bogotá; una invitación a apropiarse de los diferentes escenarios y disfrutar de sus programas y convocatorias.

Nos llena de orgullo anunciar este 2016 el aniversario número cuarenta y cinco de la Cinemateca Distrital y, con él, la publicación de los *Cuadernos de Cine Colombiano* – nueva época n.º 25. El tiempo y el público han sido testigos de la imparable actividad de esta, una de las salas de cine más hermosas y comprometidas de la ciudad; y de los *cuadernos* que han guardado historias y han convertido tantas imágenes en palabras.

Hoy, desde la Dirección del IDARTES me complace confirmar nuestro compromiso con el sector, anunciando la continuidad de los proyectos de investigación, promoción y divulgación, de los *Cuadernos de Cine Colombiano* y de la Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales (BECMA). Seguiremos trabajando en la diversificación de programas e impulsando las políticas públicas, la estrategia Cinemateca Rodante, el portafolio de estímulos, la creación de la Comisión Fílmica de Bogotá y el desarrollo de la naciente y en construcción nueva Cinemateca.

El IDARTES y la Cinemateca Distrital, a través de la Gerencia de Artes Audiovisuales, presentan los *Cuadernos de Cine Colombiano* – nueva época n.º 25 *Cine y televisión*; una relación cargada de encuentros y desencuentros que han acompañado la vida cultural de los colombianos. Quienes nacimos en la década del setenta hemos sido formados y deformados por las narrativas y las estéticas de la televisión colombiana. Tras la inauguración de la televisión en 1954 y hasta la primera quincena de años posteriores al cambio de milenio, muchas cosas han pasado. La Constitución de 1991 marcó un hito en este proceso, luego llegaron la apertura económica, la globalización y una presencia innegable y permanente de la tecnología y los lenguajes digitales. Estos últimos siguen hoy transformado la creación audiovisual, el contacto con el público y la forma como el cine y la televisión se relacionan.

Por eso, estos *cuadernos* dedicados al tema resultarán de gran curiosidad para neófitos y expertos; su publicación pretende presentar, o al menos vislumbrar, algunas de las relaciones, convergencias y divergencias que se han dado entre el cine y la televisión. Es pues una gran oportunidad para continuar explorando un tema que ya algunos investigadores han abordado.

Contar con David Melo como editor invitado augura desde ya buenos vientos; con su invaluable gestión en el cine colombiano ha seguido muy de cerca los rumbos de la televisión, y aquí comparte su experiencia con los más acertados autores para tratar este tema. Los invitamos a leer a Germán Rey, Pedro Adrián Zuluaga, Ricardo Silva Romero, Luis Ospina, y Óscar Campo. A dejarse provocar por las voces de Juana Suárez, Gloria Triana, Santiago Gómez y Gustavo Fernández; y a disfrutar las entrevistas a Jesús Martín-Barbero por Ómar Rincón, y a los directores Pepe Sánchez, Jorge Alí Triana, Lisandro Duque Naranjo y Carlos Moreno, por la periodista y documentalista Margarita Martínez.

Esperamos que este título de *Cuadernos de Cine Colombiano* contribuya al entendimiento de las relaciones entre el cine y la televisión y a forjar y dilucidar un camino de amores encontrados. Quizás al final se cumpla el deseo del ilustre Jesús Martín-Barbero: “Lo que sueño es que antes de que me muera exista una televisión pública que sea decente con el país”. ▣

Cine y televisión: un viaje a las fronteras de nuestras pantallas

Paula Villegas
Cinemateca Distrital
Gerente de Artes Audiovisuales
IDARTES

▶ CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 25-2016 NUEVA ÉPOCA

Hemos llegado al número veinticinco de nuestros *Cuadernos de Cine Colombiano* - nueva época, a través de los cuales la Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES hacen un aporte al estudio y documentación de los umbrales que atravesamos como país para recrear nuestra cultura audiovisual.

Este cuaderno aborda la relación entre cine y televisión en Colombia y en este abordaje nos propone viajes en diferentes dimensiones. Esta relación ha sido similar a la de dos países fronterizos que por momentos se han dado la espalda y en otros han sido buenos anfitriones de sus migraciones. Esta es una las dimensiones del recorrido propuesto, un viaje a esa frontera. Al parecer esta frontera es hoy cada vez más invisible; relatos, directores, equipos de trabajo se mueven de aquí a allá, y se vuelven a encontrar en un terreno que para todos tiene el mismo sentido, el de contar historias para todo tipo de pantallas.

A lo largo de este cuaderno se logra también un viaje por aquello que nos hemos contado; lo que hemos puesto en nuestras pantallas. De este modo, cada lector se encontrará con algunos de los títulos que lo han transformado y que hacen parte de su memoria y de su universo. En este sentido, podemos intuir las imágenes de las que están hechas diferentes generaciones y, a su vez, las imágenes creadas por estas generaciones. Todo esto habla de los momentos históricos que hemos atravesado y da cuenta de los intereses reflejados en nuestras pantallas, más allá de los relatos.

Otro itinerario propuesto en este *cuaderno* tiene que ver con transitar de las micro y macro historias del relato nacional, central, al tejido necesario y profundo creado por los relatos regionales, de la mano de personajes que han vivido diversos tiempos de nuestra historia audiovisual y el reconocimiento de un país hecho de regiones. Este cruce entre

memoria y territorio da cuenta del recorrido logrado en el terreno de nuestro patrimonio cinematográfico, de la conciencia sobre los archivos de las imágenes en movimiento y de su potencia, tema abordado en nuestro anterior número *Cuadernos de Cine Colombiano* – nueva época n.º 24 *Patrimonio audiovisual.*

El presente *cuaderno* nos propone también un viaje hacia el futuro, cuyo punto de partida es la confluencia actual del cine y la televisión y de estos dos frente al panorama actual de las múltiples plataformas. A partir de ahí nos propone, a mi modo de ver, un horizonte de nuevas maneras para abordar nuestras historias, para que podamos no solo encontrar algo más en ellas, sino también algo más de nosotros mismos. La influencia de la tecnología en nuestras formas narrativas quizás no ha incidido mucho en los relatos, pero definitivamente puede incidir en lo que alcanzamos a ver de ellos.

Agradezco a David Melo como editor invitado por aceptar esta invitación y por convocar en esta misión a personas tan relevantes para dar cuenta de este tema. Sin duda es un *cuaderno* escrito por voces autorizadas que hacen un aporte invaluable para nuestra memoria y nuestra comprensión actual del panorama audiovisual colombiano. ▣

Fotograma de **Los hongos** (Óscar Ruiz Navia, 2014).

Fragmento de foto de Pepe Sánchez y Jennifer Steffens en busca de locaciones en 1977. Archivo: María Isabel y Magdalena Sánchez Steefens.

Cine y televisión en Colombia, del mismo modo y en sentido contrario

Film and Television in Colombia: In the Same Way and in the Opposite Direction

Por David Melo
Editor invitado

Palabras clave: cine y televisión, directores colombianos de cine y televisión, cine de ficción, documental, políticas públicas de cine y televisión; audiovisual en la transición digital, convergencia digital.

Resumen: artículo introductorio de *Cuadernos de Cine Colombiano* – nueva época n.º 25 *Cine y televisión*. En la larga historia de encuentros y desencuentros del cine y la televisión en Colombia, el artículo selecciona momentos determinantes en las decisiones sobre políticas públicas y sus principales consecuencias en el desarrollo de cada uno de los dos medios, así como obras y directores de ficción y documental que fluctuaron entre el cine y la televisión, con énfasis en las décadas del ochenta y noventa del siglo pasado y, más someramente, durante el presente siglo. Plantea reflexiones sobre la convergencia en los modos de producción y de consumo del cine y la televisión en el entorno digital y sostiene la urgencia de avanzar en la concertación de una solución que integre las políticas públicas dispersas en la actualidad.

Keywords: Relations between film and television; cinema and television directors; works of fiction and documentaries; public policies for cinema and television; audiovisual media in the digital transition; digital convergence.

Abstract: *Introductory article to the 25th edition of Cuadernos de Cine Colombiano*. In the long history of encounters and clashes between cinema and television in Colombia, this article highlights defining moments in public policy decisions and their main impacts on the development of each of the two media. It also portrays works and directors of fiction and documentaries who fluctuated between cinema and television, focusing on the 80s and 90s of the last century, and more briefly during the present century. The article reflects on the convergence that is taking place in the modes of production and consumption of each of them in the digital environment, and supports the need to move towards a converging solution in terms of public policies.

En estos tiempos de plataformas y contenidos digitales, en los que gracias a ellos tanto se habla de la convergencia de diversas formas de creación, especialmente en el campo audiovisual, y desde ahí con los diferentes artes y oficios que este involucra —escritura, dirección, actuación, fotografía, sonido, música, edición, arte—, así como con tantos otros con los que ha ido construyendo relaciones productivas —publicidad, diseño y una gama creciente de plataformas multimediales propias de esta era digital—, la Cinemateca Distrital del IDARTES y la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura decidieron la preparación de esta edición de *Cuadernos de Cine Colombiano* que recorre algunos momentos de las relaciones entre el cine y la televisión en nuestro país.

No era necesario el surgimiento de la era digital para que se dieran convergencias entre el cine y la televisión, exploraremos algunas de ellas en este cuaderno. Podrían haber sido muchas más y sigue siendo extraño que aún ahora y durante tanto tiempo sus caminos hayan estado tan distantes en muchos aspectos. No han sido muchos los países que han propiciado explícitamente la convergencia de medios; en el caso colombiano son particularmente notorias las distancias entre el cine y la televisión, especialmente en sus marcos regulatorios, pero también en sus modelos de producción, su desarrollo industrial, su cobertura geográfica, su apropiación por parte de las audiencias y hasta en sus estrategias de preservación y aprovechamiento de las obras realizadas, que constituyen el patrimonio cultural del país.

Jesús Martín Barbero y Ómar Rincón en entrevista realizada para estos *Cuadernos de Cine Colombiano*. Foto: Jenny Alexandra Rodríguez.

Representaciones audiovisuales de un país diverso

Aunque el cine ha sido el que de manera más explícita se ha propuesto ser un espacio para la representación de los grandes asuntos nacionales, con resultados de trascendencia para la cultura audiovisual del país tanto en la ficción como en el documental, en últimas ha sido la televisión la que mejor ha logrado constituirse en espejo de una nación diversa.

En estricto sentido, ninguno de los dos ha dado una mirada suficientemente amplia de este país complejo, pero con relación al cine son muchos más los momentos en que la televisión ha conseguido entregar representaciones regionales y culturales diversas, y aún más importante, es ella la que ha conseguido que estas representaciones hayan sido apropiadas por audiencias más amplias y en diferentes momentos ha logrado poner a la opinión pública a reflexionar sobre asuntos relevantes de la agenda nacional, principalmente por medio de ese género tan discutido que ha sido la telenovela.

En una suerte de homenaje a Jesús Martín Barbero, quien ha sido uno de los analistas más agudos del papel de la telenovela en la configuración de un relato nacional, resolvimos iniciar este cuaderno con una breve conversación entre Martín Barbero y su discípulo Ómar Rincón. En esta conversación, y después en los textos con acento en la ficción (Germán Rey, Pedro Adrián Zuluaga, Margarita Martínez y Ricardo Silva) y en el documental (Óscar Campo, Juana Suárez, Gloria Triana, Santiago Andrés Gómez, Gustavo Fernández y Luis Ospina), veremos algunas de las obras para cine y televisión que mejor han contribuido en este ejercicio de representación de un país de regiones, un país diverso. El balance final es agridulce, ya que independientemente de las omisiones del cuaderno, la revisión de estas experiencias evidencia mucho país todavía por contar desde el audiovisual.

Óscar Campo y Ramiro Arbeláez. Foto: Lugar a dudas.

Cali es Cali

Si bien en principio no fue intencional, gradualmente el proceso de preparación del cuaderno terminó en un reconocimiento al papel central de Cali como uno de los principales motores de la cultura audiovisual del país y, en particular, a la centralidad de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Martín Barbero llegó en los setenta a Cali para abrir la escuela y entre sus aciertos decidió convocar a quienes lideraban la movida cinéfila de la ciudad (y del país) como Luis Ospina y Andrés Caicedo. La escuela tuvo después la buena fortuna de contar con la laboriosidad y la seriedad de personajes como Óscar Campo, Ramiro Arbeláez o Antonio Dorado, quienes lideraron la formación de las generaciones siguientes de directores como Óscar Ruiz, Carlos Moreno, Jorge Navas o César Acevedo, y tal vez lo más importante de todo, en diferentes momentos

todos ellos, alumnos y profesores, realizaron obras documentales o de ficción, muchas de las cuales representan lo mejor de la producción fílmica y televisiva del país.

Del proyecto educativo a las bases de un proyecto de comunicación-cultura-industria

A pesar de llegar al país con varias décadas de diferencia, en sus etapas de desarrollo inicial tanto el cine como la televisión tuvieron su mayor impulso mediante los proyectos educativos del momento, sospechosamente cerca de las estrategias de publicidad de los gobiernos de turno, desde el cine educativo de la década del treinta impulsado por Olaya Herrera e intelectuales ligados a su administración, como Luis López de Mesa en el Ministerio de Educación y Daniel Samper Ortega en la Biblioteca Nacional, hasta la llegada de la televisión en la década del cincuenta liderada por el dictador Rojas Pinilla. Pero ni en esos tiempos ni aún ahora el audiovisual ha alcanzado la prioridad que siempre ha tenido la cultura escrita en el proyecto educativo del país, y solamente en momentos específicos ha sido utilizado como una herramienta pedagógica complementaria, gracias a esfuerzos puntuales de realizadoras como Adelaida Trujillo o Patricia Castaño y su empresa Citurna.

En sus etapas de consolidación y en ciclos claramente diferenciados, tanto el cine como la televisión han adquirido mayor relevancia en la sociedad gracias a las políticas de fomento a la información y las comunicaciones, la cultura y en menor grado en el fomento al comercio y la industria. Mientras los modelos de incentivo creados desde 1942 hasta la década del setenta resultaron fallidos para promover una producción cinematográfica de calidad y sostenible en el tiempo, poco después del Gobierno de Rojas Pinilla, finalizando la década del cincuenta se instauró el modelo de televisión mixta que, como lo analiza el artículo de Germán Rey en este cuaderno, para la década del ochenta conseguía sus mejores resultados con cerca de setenta programadoras de televisión privadas y algunas de las series de televisión con mayor trascendencia en toda su historia; inversiones estatales en el desarrollo y mantenimiento de la infraestructura requerida para tener una cobertura en la mayor parte de las regiones del país; políticas de cuotas para garantizar franjas de contenidos locales —incluso una porción de ellos tuvo altos niveles de incidencia en la vida cotidiana de los colombianos, en especial en las franjas de mayor audiencia—; un modelo excepcional en el contexto latinoamericano que le permitió a Colombia el desarrollo de una industria de televisión que en América Latina solo habían logrado México, Argentina y Brasil, mientras la mayor parte de los demás países de la región consumía principalmente productos extranjeros.

Mediados de los ochenta y principios de los noventa: *la edad de oro*

Este período de consolidación del modelo de televisión mixta coincide con los mejores resultados, hasta ese momento, en el fomento a la producción cinematográfica gracias a la controvertida gestión de la Compañía para el Fomento Cinematográfico (FOCINE). Aunque en el inicio de los noventa debieron cerrarla, primero, por la imposibilidad de los productores para cumplir con las difíciles condiciones financieras que impuso y, después, por los problemas que surgieron con el Estado como productor de las películas, el período de FOCINE dejó cerca de cuarenta largometrajes y algunos títulos de trascendencia para la cinematografía nacional como **Cóndores no entierran todos los días** (Pacho Norden, 1984), **Confesión a Laura** (Jaime Osorio, 1990), **Rodrigo D. No futuro** (Víctor Gaviria, 1990), **Tiempo de morir** (Jorge Alí Triana, 1985) o **La estrategia del caracol** (Sergio Cabrera, 1993), para mencionar algunos de los más representativos.

Jorge Alí Triana director de **Tiempo de morir** (1985) con María Eugenia Dávila.

En este período entran en operación también los canales regionales, una estrategia de descentralización de la televisión pública que generó espacios valiosos especialmente durante sus inicios. Con el tiempo estos canales han tenido altibajos importantes en diferentes regiones.

Gabriel García Márquez, cine y televisión con perspectiva latinoamericana

La larga vinculación del nobel colombiano con el cine en América Latina va desde los

guiones de largometrajes como **Tiempo de morir** (Arturo Ripstein, 1966), **Presagio** (Luis Alcoriza, 1974), **María de mi corazón** (Jaime Humberto Hermosillo, 1979) o **Erén-dira** (Ruy Guerra, 1983), hasta su participación en la creación de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, su liderazgo en la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y el impulso a coproducciones gestionadas por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), que dieron viabilidad a películas colombianas coproducidas por FOCINE como **Confesión a Laura** (1990), **Visa USA** (Lisandro Duque Naranjo, 1985) o **Tiempo de morir** (1985), esta última con una versión para televisión del año anterior realizada por la programadora RTI.

Los proyectos de García Márquez en la televisión se caracterizaron por la participación de directores de cine que crearon obras más elaboradas a las usuales en este medio. Este es el caso de **Amores difíciles** (1988), serie de seis cuentos del nobel coproducida por la Televisión Española que incluye **Milagro en Roma**, de Lisandro Duque Naranjo (Colombia); **Fábula de la bella palomera**, de Ruy Guerra (Brasil); **El verano de la señora Forbes**, de Jaime Humberto Hermosillo (México); **Un domingo feliz**, de Olegario Barrera (Venezuela); **Cartas del parque**, de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba); y **Yo soy el que tú buscas**, de Jaime Chávarri (España).

En la televisión colombiana el nobel trabajó con la programadora estatal Audiovisuales en proyectos que contaron con la participación de directores de cine como Jorge Alí Triana y Luis Alberto Restrepo en la serie **Crónicas de una generación trágica** (1993); o con Patricia Restrepo, Heriberto Fiorillo y nuevamente Luis Alberto Restrepo en la serie **De amores y delitos** (1995).

Directores del cine a la televisión (y viceversa)

El fenómeno de directores formados para el cine que llegaron a la televisión es analizado por Pedro Adrián Zuluaga para este cuaderno y constituye una de las razones por las que la televisión del período de consolidación del sistema mixto produjo algunas obras de mucho mejor factura. A medida que el sistema de FOCINE fue generando más y más dificultades, estos directores con formación y con experiencia en el cine encontraban alternativas laborales en la televisión y en la publicidad.

Programadoras de televisión de la época tomaron el riesgo de contratar a algunos de estos directores y de darles rienda suelta para la creación de programas con estándares del cine. A la ya mencionada programadora del Estado, Audiovisuales, se sumaron algunas de las privadas como RTI, Caracol, RCN, Coestrellas, Colombiana de Televisión y TeVecine. Mención especial merece el trabajo desarrollado por Fernando Gómez Agudelo como presidente de RTI, empresa productora de telenovelas innovadoras basadas en clásicos de la literatura latinoamericana como *La mala hora* (1976), de Gabriel García Márquez; *El gallo de oro* (1982), de Juan Rulfo; *La tía Julia y el escribidor* (1981), de Mario Vargas Llosa; o *La tregua* (1980), de Mario Benedetti; la serie **El cuento del domingo**, que cuenta entre sus títulos más sobresalientes con algunos encargados a directores de cine, como **Vivir la vida** (1986) de Pepe Sánchez o **Últimas tardes con Teresa** (1985) y **Castigo divino** (1990) de Jorge Alí Triana; y tal vez uno de los mayores logros que se le reconoce a Gómez Agudelo fue la innovación en el modelo de producción adoptado para la comedia **Don Chinche** (1982-1989), al introducir en la televisión colombiana elementos del lenguaje cinematográfico de la mano del director Pepe Sánchez.

De los directores de esta época con formación cinematográfica que aportaron su experiencia y su visión a la televisión, la periodista y directora de documentales Margarita Martínez entrevistó para este cuaderno a Pepe Sánchez, considerando la presencia de su largometraje **San Antoñito** en la Semana de la crítica del Festival de Cannes y la influencia del cine en sus trabajos para televisión más notables; a Jorge Alí Triana, quien trabajó dos

Frank Ramírez y Lisandro Duque Naranjo en el rodaje de **Milagro en Roma**, (1988).

largometrajes con García Márquez y consiguió un **Tiempo de morir** entrañable y obras para televisión con un lenguaje más elaborado como es el caso de **Crónicas de una generación trágica** (1993), **Los pecados de Inés de Hinojosa** (1988), **El Cristo de espaldas** (1987) y **Maten al león** (1989); y a Lisandro Duque Naranjo, director para cine de **Visa USA** (1985) y **El escarabajo** (1983), entre otras, y en televisión de producciones de calidad como **Milagro en Roma** (1988), **La vorágine** (1990) y **María** (1991).

Entre los nombres de quienes hicieron con mayor éxito este tránsito entre los dos medios durante este período están también el de Carlos Mayolo, quien hace **Azúcar** (1989-1991) para televisión algunos años después de sus películas de largometraje, **La mansión de Araucaima** (1986) y **Carne de tu carne** (1983); Sergio Cabrera, director de películas emblemáticas como **La estrategia del caracol** (1993), **Técnicas de duelo** (1988) o **Ilona llega con la lluvia** (1996),

y de una diversidad de obras para televisión entre las que sobresale **Escalona** (1991); Carlos Duplat, con obras para televisión como **Cuando quiero llorar no lloro** (1991) o **Amar y vivir** (1988-1990), que después fue llevada al cine bajo su dirección (1990); o el trabajo de Leopoldo Pinzón en la dirección de la versión de largometraje para el cine de **La abuela** (1980), después de la exitosa versión para la televisión concebida por Julio Jiménez (1979-1980), quien lideró durante años la franja *prime* como escritor de obras como **Los cuervos** (Alí Humar, 1984-1986), **El hombre de negro** (David Stivel, 1982) y **La pezuña del diablo** (David Stivel, 1983).

Un poco más tarde está el trabajo de Luis Alberto Restrepo, que participa en una amplia gama de proyectos de televisión desde **Bituima, 1780** (1995), que hizo parte de la serie **De amores y delitos**, hasta nuestros días, y que dirigió los largometrajes **La pasión de Gabriel** (2009) y **La primera noche** (2003); Víctor Gaviria, el único colombiano con dos películas en la competencia oficial en Cannes, **Rodrigo D no futuro** (1989) y **La vendedora de rosas** (1998), y que realiza para la televisión una de sus obras mejor logradas, **Simón el mago** (1994); o Felipe Aljure, con sus películas de culto **La gente de La Universal** (1993) y **El colombian dream** (2006), cuenta entre sus obras con el unitario realizado para televisión (*telemovie*) **Amor atado** (2000), producido por Punch Televisión y protagonizado por la diva nacional María Eugenia Dávila, posteriormente transferido a fílmico en versión que no llegó al público por conflictos entre el director y la empresa productora.

Experiencias de producción documental en la televisión pública

Mientras la producción de cine de largometrajes de ficción en Colombia ha tenido una fuerte dependencia de las políticas públicas, los realizadores de documentales de calidad han tenido que enfrentar una cierta desatención tanto de las autoridades de fomento de la televisión como de las autoridades de fomento cinematográfico. Las obras más consolidadas de la producción documental en Colombia son el producto de la tenacidad y la persistencia de sus realizadores. Han sido contadas las experiencias de trabajo convergente entre los dos medios y una gran proporción de estas producciones para emisión en televisión son documentales periodísticos con escaso valor cinematográfico.

De la mano de Óscar Campo —nuevamente Cali y nuevamente la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle— escogimos para este cuaderno algunas de las experiencias más valiosas de producción documental de calidad para emisión en televisión; además de su trabajo y el de otros realizadores caleños en **Rostros y rastros** (1988-2000), producida por el canal regional Telepacífico, Juana Suárez y Gloria Triana hacen un breve balance de **Yurupari** (1983-1986), producida por FOCINE y Audiovisuales para su primera emisión en el canal cultural de la televisión pública en ese momento a cargo de INRAVISIÓN; Santiago Gómez nos lleva por los tiempos de Madera Salvaje y esboza los vínculos con el canal regional Teleantioquia; y Gustavo Fernández hace un recorrido por diferentes iniciativas desde el trabajo de Pablo Mora en Telecaribe con las comunidades de la Sierra Nevada de Santa Marta hasta producciones más recientes, algunas vinculadas a Señal Colombia.

Los mediometrajes de FOCINE en televisión

El cortometraje en Colombia ha tenido unos desarrollos particulares respecto al que puede haber tenido en otros países. El llamado sobreprecio, política de fomento al cine desarrollada en la década del setenta, generó un estímulo para la producción y exhibición de cortometrajes nacionales en salas de cine y, ante la falta de mejores condiciones para la producción de largometrajes, se constituyó durante este período en una de las mejores opciones para desarrollar habilidades de producción en realizadores que fluctuaron entre el cine de cortometraje y la publicidad.

Desde entonces y hasta ahora, por alguna extraña razón la legislación vigente mantiene un estímulo similar que reduce del 8,5% al 2,25% el impuesto a la taquilla a cargo de los exhibidores que presenten antes de cualquier largometraje un cortometraje de producción nacional. En teoría esta enorme reducción de cerca del 75% del impuesto ha buscado crear opciones de circulación para un formato que naturalmente parece determinado a verse casi exclusivamente en eventos y festivales especializados. En cualquier caso, la inmensa mayoría de los cortometrajes de calidad realizados en el país durante la vigencia de cualquiera de estas iniciativas de reducción de impuestos o sobreprecios no fue producida gracias a ellas y la calidad de la mayor parte de los cortometrajes exhibidos en asocio con estas políticas de fomento deja mucho que desear.

La televisión tampoco ha sido una ventana usual para el cortometraje en Colombia, con excepciones como la franja de Canal Capital, **El espejo**, o los mediometrajes de FOCINE en esa década que hemos llamado de oro, en los ochenta del siglo pasado.

En un momento en que empezaban los problemas con los modelos de intervención de FOCINE, su programa de mediometrajes **Cine**

en TV representa una experiencia valiosa de relación entre los dos medios, aunque el debate ha sido amplio sobre una diversidad de aspectos entre los que se incluyen, por ejemplo, la pertinencia del formato y el lenguaje utilizados para su emisión en televisión o la capacidad que tuvieron de vincular audiencias acostumbradas a formas narrativas más simples. Resaltamos de este grupo **Los habitantes de la noche** (Víctor Gaviria, 1983) y **Los músicos** (Víctor Gaviria, 1986); **Aquel 19** (Carlos Mayolo, 1985); **De vida o muerte** (Alexandra Cardona y Jaime Osorio, 1987); **Aroma de muerte** (Heriberto Fiorillo, 1985); **La mejor de mis navajas** (Carl West, 1986) y **El hombre de acero** (Carlos Duplat, 1985).

Constitución del 91 y sus leyes. Privatización de la televisión, fomento al cine, nuevos ámbitos de regulación y estímulo a la producción audiovisual

El ordenamiento jurídico colombiano tuvo transformaciones sustanciales gracias a la nueva constitución que se aprobó en 1991 como producto de los procesos de negociación con grupos alzados en armas. La que hubiera podido ser una oportunidad para crear una mayor convergencia entre el fomento al cine y la televisión, por el contrario generó un régimen particular para la regulación de la televisión basado en la mayor autonomía respecto de los Gobiernos de turno mediante la creación de la Comisión Nacional de Televisión.

En 1992 el Gobierno nacional decidió la liquidación de FOCINE y trasladó al Ministerio de Comunicaciones algunas funciones regulatorias, aunque no creó ningún programa de incentivo a la producción. Solamente con la creación del Ministerio de Cultura y, en su interior, de la Dirección de Cinematografía, desde 1998 se volvió a contar con un esquema de convocatorias públicas para la entrega de subsidios no reembolsables a la producción cinematográfica, basado en las convocatorias del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Este modelo había sido importado a Colombia por Ramiro Osorio, primer ministro de cultura en 1997, para ser aplicado al fomento de las artes plásticas y escénicas cuando había sido director de COLCULTURA en 1992.

En 1998 se puso en marcha el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes en Movimiento, organización privada sin ánimo de lucro creada por la ley de cultura (Ley 397 de 1997) en la que se reunieron actores públicos y privados representantes de diferentes eslabones de la cadena de creación y comercialización del cine.

También en 1998 se cerraba la época de oro de la pluralidad y el riesgo que habían

Fotogramas de **Los músicos** (Víctor Gaviria, 1986), **Habitantes de la noche** (Víctor Gaviria, 1983) y **Áquel 19** (Carlos Mayolo, 1985).

representado en mayor o menor medida las programadoras de televisión, para dar paso al duopolio de los canales de televisión privada, RCN y Caracol. Gracias al marco regulatorio de franjas de contenido nacional que ha tenido el país desde mediados del siglo pasado, estos canales han mantenido hasta la fecha la producción de telenovelas y seriados de televisión para las franjas de mayor audiencia.

En 1999 se otorgaron las licencias para la operación de los canales de televisión por suscripción, los cuales, a diferencia de la televisión abierta, no están obligados a producir y programar contenidos nacionales. Desde entonces han crecido exponencialmente en audiencias, programando contenidos variados de producción internacional, especializados en temas como deportes, infantiles, culturales, de cine, series de televisión, entre otros.

Gestada por el Ministerio de Cultura y Proimágenes en Movimiento, en concertación con los diferentes actores que participan en la junta directiva de este último, en el 2003 se aprueba la que es conocida como ley del cine (Ley 814 de 2003). Esta surge de haber recuperado para el nivel nacional un impuesto a la boleta de cine cuyo recaudo había sido transferido años antes a la ciudad de Bogotá para diferentes fines, mediante una modalidad denominada fondo parafiscal, que permite darle un uso específico al dinero recaudado para el fomento del cine y permite que sean los mismos actores de la cadena representados en un Consejo quienes determinen los usos de los recursos, solamente con la limitación de que mínimo el 70% de lo recaudado debe destinarse a la producción de películas. Como el 10% se destina a la administración del fondo, uno de los bemoles de esta ley es que el 20% restante es insuficiente para atender las demandas de otros actores de la cadena, en especial de la formación, la distribución, la exhibición y la preservación del patrimonio.

▶1· Uno de los próximos números de *Cuadernos de Cine Colombiano* estará dedicado a los instrumentos del Estado para el fomento del cine.

Esta ley cuenta entre sus mejores resultados el de haber fortalecido la figura del productor como aquel que puede generar condiciones apropiadas de viabilidad para el trabajo del equipo técnico y creativo, y haber generado un incremento en el número de películas producidas, entre ellas un grupo razonable de competitivas en los festivales del circuito principal, películas más independientes con sello autoral. Entre las críticas y desafíos, resaltamos el pobre desempeño en taquilla y número de espectadores de la mayor parte de las películas producto de esta ley —con excepción de las producidas en los dos o tres primeros años a partir de su aprobación—, incluidas aquellas sin mayor complejidad o méritos estéticos producidas con el propósito principal de llegar a audiencias más amplias, propósito que no han logrado cumplir en la mayoría de los casos. Múltiples factores explican este comportamiento que será objeto de análisis de otro de los cuadernos de esta colección[1]. En todo caso, es claro que no hay en este momento la conexión esperada entre las películas producidas gracias a la ley de cine y las audiencias en las salas de cine del país, así que urge pensar en soluciones para esta u otras ventanas posibles.

En 2012 se aprueba la denominada ley filmación Colombia (Ley 1556 de 2012), que consiste en un reembolso del 40% de los gastos realizados en la industria local audiovisual y del 20% de los gastos realizados en la industria turística. Se ha enfocado en rodajes internacionales que tienen como requisito trabajar con una productora local para obtener el reembolso. Desde su aprobación se han realizado cerca de veinte películas con impactos en un grupo reducido de productoras locales, efectos problemáticos en el aumento de los costos de producción en el país que afectan en especial a películas de productoras con menor trayectoria e impactos positivos en la generación de empleos y transferencias de experiencias internacionales entre los técnicos y profesionales del sector. Es prematuro aún evaluar su impacto, aunque probablemente requiera ajustes importantes en el futuro próximo.

También en el 2012 mediante la Ley 1507 se transforma la Comisión Nacional de Televisión en Autoridad Nacional de Televisión (ANTV), trasladando algunas funciones regulatorias del espectro, conservando lo relacionado con la operación pública y privada de la televisión y creando el Fondo para el desarrollo de la televisión y los contenidos, cuyo objetivo es el fortalecimiento de los operadores públicos del servicio de televisión, la financiación de la programación educativa y cultural, el apoyo y promoción de contenidos audiovisuales en la televisión de interés público y el funcionamiento de la ANTV.

En el actual escenario de convergencias, el Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones ha surgido como un nuevo actor para el fomento de la producción audiovisual en el país. Mediante convocatorias conjuntas con el Ministerio de Cultura, han creado líneas de estímulo a la producción de videojuegos, libros digitales y series de animación.

El cine es bueno y la televisión es mala... ¿sí?

Con más dificultad que nunca podemos hoy establecer diferencias claras entre el cine y la televisión. Por momentos resulta casi anacrónico seguir defendiendo la vigencia de los dos lenguajes y de las diferencias entre las dos *plataformas* de producción y circulación de contenidos audiovisuales, cuando el uno cada vez más ha penetrado al otro.

Hemos incluido en este cuaderno una conversación más de Margarita Martínez con Carlos Moreno, otro de los directores que han transitado entre el cine y la televisión, en este caso, en tiempos más recientes correspondientes al período de la ley del cine. Moreno reclama más tiempo y recursos para desarrollar sus proyectos en televisión, acogiendo la visión tradicional de quienes la han visto siempre como la productora apresurada de contenidos con poca oportunidad para experimentar y madurar como en el cine, tal como lo ha demostrado en sus largometrajes de ficción **Perro come perro** (2008) y **Todos tus muertos** (2011).

Carlos Moreno en rodaje de **Pablo Escobar, el patrón del mal**, (2012).

En el sentido contrario tenemos también evidencias de las influencias del modelo de producción de televisión en el cine, con el caso más reconocido de las películas de Dago García en alianza con el Canal Caracol. El resultado de este modelo televisivo en el cine se caracteriza por los escasos recursos de lenguaje audiovisual, facturas muy pobres

e historias elementales que conectan con audiencias más masivas.

Sin embargo, los tiempos que corren han dado muestras de un proceso inverso que no se había previsto: el boom de las series de televisión. Desde finales de los noventa se cuenta con ejemplos internacionales sobresalientes como **Los Soprano** (David Chase, 1999-2007), que lejos de ser un fenómeno eventual ha ido consolidando a la televisión como una de las plataformas de mayor innovación en el lenguaje —y con capacidad de atraer grandes audiencias—, con ejemplos más recientes como **Breaking Bad** (Vince Gilligan, 2008-2013), **Mad Men** (Weiner, Matthew, 2007-2015), **The Wire** (David Simon, 2002-2008), **Six Feet Under** (Alan Ball, 2001-2005) o **Game of Thrones** (David Benioff y Daniel Weiss, 2011-).

Directores con trayectorias consolidadas en el cine han aportado a este fenómeno internacional en uno o varios capítulos de **House of Cards** (Beau Willimon, 2013-), dirigidos por David Fincher; **The Knick** (Steven Soderbergh, 2014-), dirigidos por Steven Soderbergh; **The Wire**, dirigidos por Agnieszka Holland; **Mad Men,** dirigido por Barbet Schroeder o **Los Soprano**, dirigido por Peter Bodganovich. La lista de directores internacionales que han dirigido recientemente para la televisión se extiende a Woody Allen, Martin Scorsese, Gus Van Sant, Ridley Scott, Jane Campion, Quentin Tarantino, Danny Boyle, Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, Rodrigo García Barcha.

El fenómeno se repite en Colombia, con casos de directores de cine a cargo de capítulos para series de televisión como Andi Baiz dirigiendo la mayor parte de la segunda temporada de **Narcos** (2015-2016) y de **Metástasis** (2014), versión en español de **Breaking Bad**; Carlos Moreno en **Pablo Escobar, el patrón del mal** (2012) y Felipe Martínez y Riccardo Gabrielli en **Cumbia Ninja** (2013-2015), **Tiempo final** (2007-2009) y **Lynch** (2012). Cada uno de ellos tiene una lista más amplia de participaciones en la televisión y siguen creciendo los directores que transitan con buenos resultados entre el cine y la televisión, aunque todavía nuestras series no parecen haber producido casos tan notables como los que se han dado en la televisión de Estados Unidos y el Reino Unido, para mencionar solamente los ejemplos más conocidos.

Paradójicamente, una de las innovaciones más sensibles asociadas con este tipo de producciones para la televisión es la de darle cada vez menos importancia al sello del director, mientras adquieren mayor relevancia tanto el papel del productor de la serie como el del equipo encargado de su escritura (por lo general ya no es un solo guionista), quienes trabajan de la mano con el productor en un modelo que cuenta con diferentes experiencias innovadoras, una de ellas, por ejemplo, la de

encargar la escritura de diferentes personajes principales a diferentes guionistas. Muchos se preguntan si valdría estimular este tipo de experiencias en el cine nacional, con frecuencia tan frágil en la efectividad de sus guiones.

De ventana en ventana. La transición digital

De la mano de Ricardo Silva este cuaderno incluye un análisis de varios de los casos colombianos de convergencia entre el cine y la televisión contemporáneos. Y en un ejercicio que muy probablemente resultará sorprendente para muchos, Silva identifica además algunos de los proyectos audiovisuales locales "más allá del cine y de la televisión", en especial los casos de series web de relativo éxito como **4 extraños en D. C.** (Jaime Moreno, 1999-), **Parodiario** (Simón Wilches, 2006-2007), **El pequeño tirano** (Simón Wilches y Santiago Rocha, 2008), **Susana y Elvira** (María Fernanda Moreno y Marcela Peláez, 2012-2014), **Colombia en off** (Colombia en off, colectivo audiovisual, 2010), **Cositas de niñas** (Federico Barragán, 2011), **Telegordo** (Escuela Audiovisual Infantil, 2012), **Déjà Vu** (Juan Francisco Pérez, 2013), **Atlético Victoria** (Carlos Mario Urrea, 2013), **Adulto contemporáneo** (Federico Barrágan y Juan Camilo Rodríguez, 2013-), **Entre panas** (2014-) —dirigida por Carlos Moreno—, entre varias otras.

Aunque todavía no parece haberse consolidado una economía de las nuevas plataformas digitales que dé seguridad y viabilidad a las productoras audiovisuales para los nuevos medios y los contenidos transmedia, Silva señala el caso de **En órbita** (Héctor Mora, 2013-2014), producido por Señal Colombia, como uno de los más interesantes de narrativa transmedia en nuestro país, por su capacidad de desarrollar diferentes plataformas con autonomía y eficacia en la comunicación: página web, libro, archivo de canciones y galería fotográfica.

Seguramente desconocemos aún muchos otros ejemplos de producciones convergentes en el entorno digital, aunque ese desconocimiento también puede estar hablando de carencias en los modos de circulación y vinculación de audiencias dentro de la nueva economía digital. Hace falta una mayor investigación y divulgación del estado de estos nuevos procesos de creación y consumo audiovisual en nuestro país.

En cualquier caso, no podemos dejar de anotar la preocupación por la dispersión de los esfuerzos públicos por consolidar la producción audiovisual del país en este entorno, en especial de las políticas provenientes de la ley del cine que siguen ancladas en las definiciones más tradicionales del lenguaje cinematográfico, así como de las derivadas de las leyes de fomento a la televisión abierta, una televisión que en Colombia parece estar

Fotograma de **Todo comenzó por el fin** (Luis Ospina, 2015).

agonizante, con un descenso cada vez mayor de la calidad en las producciones y de la conexión con audiencias que han migrado hacia las plataformas de descarga tipo Netflix y a las televisiones por cable, estas con indicadores de audiencia crecientes.

Todo comenzó por el fin

La preservación de los archivos fílmicos y televisivos tiende a estar siempre en la parte final de las reflexiones sobre las políticas de fomento en ambos campos. Mientras las creaciones de los primeros años de la televisión no pudieron conservarse porque correspondían a emisiones en directo que no fueron grabadas en ningún soporte preservable, después una parte significativa de los archivos de los soportes producidos por INRAVISIÓN se perdieron entre disputas sindicales y falta de criterio de los responsables; algo similar ocurrió con una parte importante de los materiales producidos por las programadoras de la época del sistema de televisión mixta. Posteriormente, es de resaltar el trabajo que han hecho personas como Martha Helena Restrepo para Canal Caracol y Tatiana Duplat para Señal Memoria de RTVC, que ha permitido sistematizar y preservar archivos recientes y no tan recientes de la historia de la televisión nacional, y han logrado crear sistemas de aprovechamiento económico basados en la intervención técnica sobre el material, así como en la revisión de la situación jurídica de la propiedad de los derechos patrimoniales de los materiales preservados y puestos a disposición del público.

En la labor de restauración del material fílmico la historia ha sido contada en otros *Cuadernos de Cine Colombiano*[2] y lo más organizado de este proceso puede encontrarse reunido en la labor de la actual Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, además de algunos archivos regionales (mención especial a la Cinemateca del Caribe) y particulares. Los

▶ **2** • *Cuadernos de Cine Colombiano* – nueva época n.º 24 *Patrimonio Audiovisual,* que cuenta entre otros, con una entrevista a Martha Helena Restrepo.

procesos de restauración han sido graduales y lentos, con recursos limitados aportados principalmente por el Ministerio de Cultura y el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, con algunas contribuciones de cooperación internacional. Ni unos ni otros han sido suficientes y existe todavía mucho material que espera desde la revisión inicial hasta una posible intervención de restauración.

Más compleja aún es la tarea de poner el material preservado a disposición del público, pues, a pesar de la diversidad de publicaciones, plataformas digitales, eventos académicos, muestras y exhibiciones especializadas, entre varias otras, todavía una parte mayoritaria del material preservado resulta prácticamente inaccesible para el público del común. Iniciativas como la aplicación para dispositivos móviles RTVC Play, impulsada por Señal Memoria, ofrecen acceso a materiales como el recientemente restaurado **Yuruparí**. Este y otros casos, como la plataforma web de los materiales producidos por Luis Ospina, generan la esperanza de que haya cada vez más y mejores oportunidades de acceder a los archivos de la televisión y el cine producidos en Colombia.

Justamente escogimos a manera de epílogo un artículo redactado por Ospina en el que explica el papel del material de archivo en sus procesos creativos, como una muestra de todo el potencial narrativo y de apropiación social de los archivos fílmicos y televisivos. Y aunque las entrevistas con los expertos nos dieron muchas razones para desarrollar independientemente los procesos de preservación del cine y de la televisión, seguimos pensando que la dispersión de esfuerzos también ha sido nociva en este caso.

No son todos los que están ni están todos los que son

Nos tomó más tiempo del esperado lograr esta selección de temas, autores y artículos, en buena medida porque el análisis de las relaciones entre el cine y la televisión en Colombia resultó mucho más amplio de lo que vislumbramos al inicio. Así que somos conscientes en especial de omisiones en diferentes frentes, las cuales —estamos seguros— tendrán posibilidades de mayor desarrollo en próximos números de esta colección. Un agradecimiento especial a todos los que participaron con sus textos y sus entrevistas; a Julián David Correa, quien estaba a cargo de la Cinemateca cuando nos invitó a desarrollar este cuaderno; y a Jenny Rodríguez que lideró la producción editorial del cuaderno con un equipo calificado, bajo la supervisión de la actual directora de la Cinemateca, Paula Villegas. A todos gracias, muchas gracias. ▣

Jesús Martín-Barbero Ávila, España, (1937). Estudió Filosofía en el Instituto de Filosofía de Lovaina, Bélgica, donde se doctoró en 1971. Hizo estudios de posdoctorado en Antropología y Semiótica en la Escuela de Altos Estudios de París. Hizo parte de la fundación de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle en Cali (Colombia), donde estuvo entre 1975 y 1995. Fue docente del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, en Guadalajara, México y ha sido profesor visitante de varias universidades entre ellas la Complutense de Madrid, Autónoma de Barcelona, Standford, Libre de Berlín, King's College de Londres, Puerto Rico, Buenos Aires, Sao Paulo. En 2003, obtuvo la nacionalidad colombiana. Doctor 'honoris causa' por la Universidad Nacional de Rosario (Argentina) y por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (Colombia). Autor de más 12 libros e innumerables artículos sobre comunicación, medios, sociedad y cultura.

Jesús Martín-Barbero: de una televisión y un cine que supieron meter país, hacer memoria y contarnos su historia

Jesús Martín-Barbero: Television and Cinema that were able to Include the Country, Build its Memory, and tell its Story

POR ÓMAR RINCÓN

Palabras clave: cine, telenovela, televisión, Colombia, cultura, Martín-Barbero.

Resumen: tres escenas-testimonio: primero fue el cine como modo de descubrir lo diverso y lo propio; luego la televisión que metió en la pantalla muchas formas de ser colombiano; y finalmente, un cine de películas pero que no saben a Colombia. Estas tres escenas se construyen con los testimonios que aportó Jesús Martín-Barbero, un crítico de la imaginería costumbrista, que enseñó en Cali a pensar y sentir en imágenes, y el investigador que introdujo las telenovelas en la academia.

Key words: Cinema; soap-opera; television; Colombia; cultural diversity; Martín-Barbero.

Summary: Three witness-scenes: first, cinema as a way of discovering diversity and what is one's own; then TV, which introduced many forms of being a Colombian into the screen; and finally, a cinema of films without a "Colombian taste". These three scenes are built with the testimonies provided by Jesús-Martín-Barbero, a critic of *costumbrist* imagery who taught how to think and feel in images in Cali: the researcher who introduced "soap-operas" to the academy.

Jesús Martín-Barbero en el Festival Internacional ZEMOS98, 11.ª edición, 2009. Foto: Julio Albarrán (CC BY-NC-SA 2.0).

Jesús Martín-Barbero es el pensador más citado en América Latina en los campos de la comunicación, los medios y las culturas. Nació español pero después de vivir más de cuarenta años en esta tierra, tener esposa e hijos colombianos, se hizo ciudadano colombiano. Su fama se llama "mediaciones", la categoría más citada, hablada, leída y conversada en la comunicación de nuestra América. Su valor, atreverse a mirar desde otros lados: lo popular, la telenovela, los jóvenes, las redes, las "urbanías". Pero como su querencia han sido el cine y la magia de las imágenes, es en el campo audiovisual donde han calado más hondo sus miradas, ensayos, investigaciones y reflexiones.

A Jesús Martín-Barbero lo leí desde temprano en mi vida y lo conocí cuando llegó a Bogotá después de haber convertido a la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle en el mejor laboratorio audiovisual de Colombia y haber posicionado a Cali como referente de la mejor teoría y práctica de la comunicación, la cultura y lo popular en América Latina. Llegó a Bogotá y siguió haciendo escuela. Sigue siendo el maestro, ya que atiende cada día a quienes buscan una conversación inteligente, una vida con dignidad y un intelectual al que le duele este país, su política, los modos que están tomando las comunicaciones, el capitalismo y las imágenes. Jesús Martín-Barbero es un intelectual, o sea, uno que no solo estudia y produce teorías, sino que se compromete políticamente con la transformación de la realidad. Y como intelectual le gusta el análisis antes de hablar, la crítica como manera de comprender y afirmar, pero, sobre todo, le encanta pensar lo que genera esperanza. Y su esperanza está en los jóvenes, las mujeres, los indígenas, los afrodescendientes... en todos estos otros que ahora encuentran en las redes digitales, el Internet y lo audiovisual la posibilidad de imaginar otros modos para la realidad.

Jesús Martín-Barbero es un maestro que enseña aprendiendo. Por eso esta conversación sobre el papel de la televisión en las imágenes de Colombia, el cine como expresión cultural y la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle no podría ser otra cosa más que un aprender en vivo y en directo. Por eso decidí jugar al diálogo de fragmentos como modo de ensayar a pensar la realidad en el siglo XXI, donde recuerda sus cines, nos cuenta su escuela audiovisual del Valle, piensa la televisión que predijo la diversidad cultural y relee el cine que nos tocó vivir.

1944. Del cine que sonaba mejor de lo que se veía y del descubrimiento de las culturas otras

Ómar Rincón: primero fue el cine, eso dicen, o primero lo hace a uno el cine...

▶**1** • La producción española **Raza**, que también se llamó **Espíritu de una raza** (versión de 1950), sintetiza el *ideario del buen español* desde la perspectiva del régimen de Francisco Franco en los primeros años de la posguerra a través de la historia de tres hermanos y sus vicisitudes durante la guerra civil. Estrenada en 1941, fue dirigida por José Luis Sáenz de Heredia y tuvo guion técnico del mismo director a partir de un argumento de Jaime de Andrade, seudónimo con el que se ocultaba el general Francisco Franco.

¿cómo fue el cine que lo hizo amar las imágenes, las películas?

Jesús Martín-Barbero: vi la primera película a los siete años, se llamaba **Raza** (José Luis Sáenz Heredia, 1942). Figuraba como director el caudillo Franco[1], y era la exaltación de lo que había sido la guerra, terminando con su propia exaltación por haber liberado a España del comunismo. En mi pueblo, que pertenece a la provincia de Ávila, pero está a solo una hora de Madrid, había dos salas de cine: una medio moderna que tenía asientos para el cine, y otra en la que la gente tenía que llevar sus propias sillas para sentarse. Yo vi **Raza** de pie, como nos tocaba a los niños. Pero lo que de esa película quedó en mi recuerdo no fueron las imágenes ni las escenas que el público aplaudía, sino mi descubrimiento de la polifonía que cantaban los coros y la orquesta. Quizá parezca inverosímil, pero puedo asegurar que de la trama solo me quedó la escena final y muy borrosa: el asalto a un templo en la montaña donde se había atrincherado el ejército rojo. De resto, lo que me sorprendió y me tuvo emocionado no fueron las imágenes de la guerra, sino algo completamente nuevo para mí: la magia de la música polifónica, cuyo nombre yo desconocía por completo y que me dejó una sensación maravillosa. No tardé mucho tiempo en saber cómo se llamaba la música mágica, pues un amigo que veraneaba en mi pueblo, y que tenía diez u once años, como yo, fue quien me entendió y me puso a escuchar en su tocadiscos el *Capricho italiano* de Tchaikovski. Lo cierto es que mi enamoramiento del cine se debió a su magia, o sea, al *mundo otro* que me abría.

Luego, en la España de mi niñez y adolescencia, disfruté las interminables películas del gordo y el flaco (*Laurel and Hardy*, 1927-1950) y, principalmente, las de Chaplin. Y, otra vez, más que las tramas, lo que me fascinaba eran los cuerpos y, muy especialmente, los rostros. El lenguaje del cine era lo que me posibilitaba ver algo que iba más allá de lo que veía. Y esto no porque yo fuera un pequeño intelectual, sino porque yo vivía en un pueblito que acaba de salir de la guerra civil. Una guerra que había dividido al pueblo en nacionales y rojos y dejó una situación terrible para la población *roja* que había perdido la guerra. Y el cine de Chaplin me posibilitaba ver a los perdedores de mi pueblo con otros ojos, muy distintos a como los veían los franquistas. Pues Chaplin era muy parecido a los pobres de mi pueblo, que eran los que habían perdido la guerra: un tipo lloroso y al que le acababa yendo mal siempre o casi siempre. Me encantaba por eso que el crítico de literatura

más importante de Francia entre los años sesentas y ochentas, Roland Barthes, escribió en su libro *Mitologías* que Chaplin *era un pobre* y no el *proletario* que veían los críticos marxistas. Salvo en **Tiempos modernos** (Charles Chaplin, 1936), que Chaplin juega-de-obrero, él es de principio a fin, no solo un hombre pobre, sino un *pobre hombre*. Y eso era lo que yo veía en mi pueblo: un montón de gente pobre para quienes la guerra civil encendió la esperanza de una vida mejor, pero como perdieron la guerra, lo habían perdido todo. Y a quien le debo primero el aprendizaje de la tragedia que vivía *el pueblo* fue a mi madre, pero eso es otra, una muy otra historia.

Junto a Chaplin vimos, también, mucha comedia italiana y norteamericana. Era el *cine moderno* que nos permitía ver el franquismo, al mismo tiempo que nos prohibía todo *el otro* cine, y además recortado en imágenes por una durísima censura previa de ciertas imágenes que *nos traducían los parlamentos*. Al doblar las películas al castellano censuraban todo lo que asustaba o no comprendían los censores. Y atrapado en la magia de las imágenes fui descubriendo que mi pasión por el cine hacía parte de la formación de mi sensibilidad. Lo que se hizo palpable cuando nos llegó el neorrealismo italiano, pues empecé ya no solo a sentir, sino también a pensar cuánto de mi modo de ver lo-real-callejero había ido cambiándome por dentro. El cine había moldeado mis modos de ver, o sea, de sentir, de experimentar.

Y fue así como el cine me abrió a muchos otros mundos, nada más ni nada menos que eso que ahora llamamos *diversidad cultural*: la existencia de un montón de culturas otras, desde los indígenas en Latinoamérica, a los negros, chinos e hindúes. Aunque fuera mirando por un agujerito, le debo también al cine el haberme asomado a una diversidad cultural que replanteaba el ignorante y tenaz *monoteísmo cultural* en el que había sido educado.

Y como el afuera diverso, también el interior personal se me convirtió en extraño. Y ello se debió tanto a la travesía de la adolescencia, como a que los frecuentes viajes a Madrid ampliaban mi cinefilia, justo cuando la atrasada España empezaba a abrirse al mundo y nos empezaron a llegar —de mediados a finales de los años cincuenta— los otros cines del mundo y, en especial, el cine de Ingmar Bergman. De la mano de **El séptimo sello** (1957) y **Fresas salvajes** (1957), de **Persona** (1966) a **Gritos y susurros** (1972), y de **Secretos de un matrimonio** (1973) a **Sonata de otoño** (1978) fue haciéndose visible mi *otro* yo, el que emerge del inconsciente, el aún más extraño mundo interior que somos cada uno. Era el descubrimiento de la intimidad, el enfrentarme a ese otro. Ese paso de la adolescencia a la juventud lo viví de la mano de mi amigo Bergman, sus relatos intensos me fueron descubriendo y construyendo, me enseñaron a pensar ese mundo con mi cabeza y a sentirlo desde mi propia sensibilidad. Esas cosas hace el cine.

1963. Llegada a Colombia y cuando se le apareció la televisión

OR: el cine descubre diversidades culturales exteriores y diversidades de identidad interior... y eso ya es más que suficiente. Pero, volvamos a Colombia, usted llega y descubre que lo que hay es televisión, y le sigue el rastro y descubre que la televisión es la que introduce más Colombia en la pantalla... ¿Cómo es ese aporte de la televisión a las imágenes y relatos de nación y del audiovisual colombiano?

JMB: en Colombia quien logró meternos en la pantalla —tanto al pueblo como a los eruditos— fue Pepe Sánchez, y fue en la de televisión. Pepe nos trajo el neorrealismo poniendo la cámara en un bus lleno de gente para acercarnos sin retórica a los cuerpos y sus cansancios, a los sudores y los dolores cotidianos del común de la gente. O la llegada al cuarto en el que duerme una agotada prostituta con su hija pequeña, a la que cuida una vecina durante el día y ella ve solo de noche.

Jesús Martín-Barbero en en la ciudad de Avila (España) vista desde "Los cuatro postes", (1969). Archivo: Jesús Martín-Barbero.

Y es que, salvo películas aisladas y solemnes, Colombia no hizo cine antes de hacer televisión. El cine se hizo en los países del sur, Argentina, Brasil, Chile y, sobre todo, en México, que supo muy temprano hacer cine tanto para los de adentro como para el mundo hispánico de varios continentes. Y en televisión comenzamos lento, ya que las primeras teleficciones eran teleteatro, o peor, porque, como lo que se llevaba al nuevo medio eran textos literarios, el director contaba poco, ya que lo más importante era que se respetara al autor de la novela. Y así, a lo que asistíamos fue a una puesta en diálogos mucho, muchísimo más, que a una puesta en imágenes. Se hacía lo que estaba escrito por encima de lo que se iba a ver. Y como

Fotogramas de **Café, con aroma de mujer** (1994-1995), **La madre** (1998-1999) -archivo: RCN Televisión- dirigidas por Pepe Sánchez y **La historia de Tita** (1987) -archivo: Autoridad Nacional de Televisión, ANTV-.

la cámara de televisión era tan pesada, sus posiciones o miradas eran dos: desde el frente y el atrás, y el arriba y el abajo. Pero menos mal existió García Márquez, quien tenía mucho cine en sus novelas y, aunque todavía no era premio nobel, los directores de televisión le tenían no solo respeto, sino miedo. Eso fue lo que vimos cuando se hizo en televisión **La mala hora** (Bernardo Romero Pereiro y Luis Eduardo Gutiérrez, 1977), pero su imaginación irradió el espíritu de la televisión que vendría.

Insisto en recordar a Pepe Sánchez pues, en un país que no había tenido teatro, sino cuando llegaban a Bogotá las compañías hispanoargentinas, y sin un cine nacional que fuera popular, es él quien introduce en la televisión el mundo de vida de la gente, no como tema ni escenografía, sino como historias de vida. Desde la larga comedia de **Don Chinche** (1982-1989) y el neorrealismo a la nuestra con **La historia de Tita** (1987), pasando por **Vivir la vida** (1986), **Café, con aroma de mujer** (1994-1995) y **La madre** (1998-1999), Pepe Sánchez rompió tanto con las costuras de lo televisible/televisable, como también con las censuras y especialmente las autocensuras que la Iglesia católica había inculcado en la conciencia de la *gente de bien* impidiendo hacer pública la vida de *los de abajo*, de la gente del común, pues a ellos había que ocultarlos para que no nos dieran pena. Y la visibilidad que le otorga a la gente no es empobreciéndola, sino mostrando qué es la pobreza, que no es solo en cuanto ausencia de, sino también en cuanto capacidad para... sobrevivir. No es con *miserabilismo* para que sintamos compasión, sino para que sepamos en qué país vivimos.

Esta visión hizo que se mostrara que el principal papel de la televisión no era el de divertirnos, ni tampoco el de entristecernos, sino el de ayudarnos a percibir de qué estaba hecho este país, donde hay una inmensa mayoría de pobres y una pequeñísima minoría de ricos a la que los

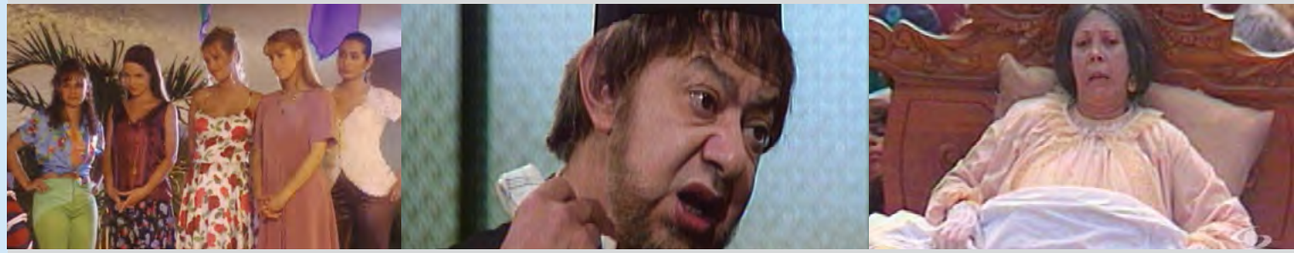
pobres les importan muy poco. Era otra televisión, la de **Don Chinche** fue una televisión que tenía dignidad y relato, chispa local y un lenguaje en el que cabía un montón de país que parecía no existía aquí.

Y obviamente que eso no lo hizo solo Pepe Sánchez, también Bernardo Romero Pereiro abrió espacios y tiempos a este país en el género hondamente popular que va desde la encantadora historia de **San Tropel** (1987-1988) a la macondiana historia de **Caballo viejo** (1988) y en su pionero género masmediero representado por el trayecto que lleva de la inconforme **Señora Isabel** (Alí Humar, 1993-1994) a **Las Juanas** (Tony Navia, 1997)[2]. Romero Pereiro marca, para mí, un momento estratégico estética y temáticamente. Pues esa telenovela fue capaz de poner en televisión la magia del país que conecta al otro resto con el mundo-caribe, que es la gracia de las novelas garciamarquianas. También, ahí vemos seres humanos que siguen viviendo después de muertos pero en un entremundo del que sacan advertencias y consejos para los amigos aún vivos; y la mezcla de país campesino y rezandero con el otro que quiere ser urbano y gozoso. Escribí hace muchos años que "en la vastedad del rio Sinú, en la voluminosidad del cuerpo de la tía Cena, en la mezcolanza delirante de las vidas que encarna Reencarnación, y en la multiplicidad de saberes y sabores que mestiza Epifanio, se rasgaron las costuras del relato melodramático y por allí se colaron la magia de la palabra y una secreta fusión de lo local con lo universal"[3]. Y eso fue **Caballo viejo**.

El más importante descubrimiento que hizo la telenovela fue la Colombia diversa. En **El Divino** (Kepa Amuchastegui, 1987)

▶ **2** • Tanto **Señora Isabel** como **Las Juanas** fueron historias originales de Bernardo Romero Pereiro; y la primera fue escrita junto a Mónica Agudelo.

▶ **3** • Jesús Martín-Barbero, "Los laberintos del gusto", en *Gusto latino,* coordinado por Eliseo R. Colón Zayas (Buenos Aires: La Crujía, 2009), p. 168. Cita mencionada en la entrevista y ajustada en relación con la publicación original.



Fotogramas de **Las Juanas** (Tony Navia, 1997) -archivo: RCN Televisión-; y de **San Tropel** (1987-1988) y **Caballo viejo** (1988) de Bernardo Romero Pereiro -archivo: Caracol Televisión-.

Fotogramas de la serie **La casa de las dos palmas** (Kepa Amuchastegui, 1990-1991) -archivo: RCN Televisión-, **El Cristo de espaldas** (Jorge Alí Triana, 1987) -archivo: ANTV-; y **Pero sigo siendo el rey** (Julio Cesar Luna, 1984) -archivo: Caracol Televisión-.

se descubre la finura del erotismo de este país. También se hizo televisión sobre los campesinos de Boyacá (**El Cristo de espaldas**, Jorge Alí Triana, 1987). Y eso fue muy importante porque forjó el acercamiento digno, en términos cinematográficos, de lo que hacía incontable el tamaño del país y, al mismo tiempo, nos abrió los ojos sobre lo que estábamos viviendo en esos durísimos años.

La telenovela recuperó la expresividad colombiana en el humor (**Pero sigo siendo el rey**, Julio César Luna, 1984), ese humor en el que los humanos encontramos una dimensión clave. O díganme si no, cómo diablos puede uno moverse y vivir en Bogotá sin un poco de humor. En **Pero sigo siendo el rey** fue la primera vez que las cámaras no estaban pendientes solo de las caras de los personajes, sino del medio ambiente; la cámara se libera de los impostados cuerpos de los actores, se libera de la obsesión por que se vea lo bien que hablan y torna importante los modos de la escucha, pues solo desde ahí podían hacerse sensible y sensorialmente cuerpos moviéndose eróticamente para nosotros.

Y podría seguir enumerando los descubrimientos de país que nos hizo las telenovelas y las series, pero quiero terminar con **La casa de las dos palmas** (Kepa Amuchastegui, 1990-1991) que es para mí lo mejor de la historia de Colombia que se ha hecho en televisión. Solo en esa *novela-televisada* vimos un país en el que los machos cafeteros que cortaban monte eran a su vez obedientes a las mujeres en la casa porque eran ellas las que sabían manejar la plata. Y ellos, bastante más analfabetos para las cuentas que para los cuentos, eran buenísimos para cortar árboles y sembrar café. Lo mejor que hizo la telenovela por este país fue una televisión que supo meter en los relatos al más diverso país y hacer con esos relatos una historia para la gente de común.

El país que nos puso a ver el cine colombiano

OR: y del cine colombiano, ¿qué se puede decir?, ¿qué películas, qué historias, qué autores son los que aportan a ese relato de nación llamado Colombia?

JMB: nuestro cine es lo que da la tierra, pero no toda. Se hace cine en Cali, Bogotá, Medellín y algo en el Caribe, pero no más. No hay cine que venga de Manizales, de Bucaramanga o Popayán. Y no creo que eso tenga que ver con el tamaño de la ciudad, ni con los capitales necesarios. Tiene que ver más bien con ocasiones y tipo de gente que sabe pillar algo y ponerlo en un guion realmente interesante, en el sentido de *lo que gusta*, como en el sentido de *los intereses*.

De la televisión con **La historia de Tita** saltamos al cine con **La estrategia del caracol** (Sergio Cabrera, 1993). Y ahí vemos cómo se revuelve todo: ya no aprende de la telenovela del cine, sino que el cine aprendió de la telenovela. **La estrategia del caracol** logra poner en el lenguaje cinematográfico una historia inverosímil pero maravillosa y encantadoramente colombiana. En ella vimos al mejor país, el de la gente del común con sus marrullerías y su más creativa imaginación ganándole a los ricachones. La creatividad popular que hay en esa película es excepcional. Es como si el país cerrara —en el sentido de completar— el círculo: pues la película está hecha con actores de telenovela que se ponen a hacer cine. Un cine que empodera la inteligencia de los que viven de alquiler. Y son tantos, ¡que solo por eso merecía poner ese país en una película! Con un valor formidable: el país que era de los dueños cede el protagonismo al país de los alquilados, los

Foto fija de **La estrategia del caracol** (Sergio Cabrera, 1993). Foto: Luis Alfonso Triana. Archivo: Sergio Cabrera.

realquilados, esos que no eran dueños ni siquiera de una pequeña habitación, pero que sí tenían ganas de dignidad y ello con un ingenio y una capacidad imaginativa maravillosa.

Durante muchos años el cine colombiano estuvo imitando a la televisión con películas de comedia bufa protagonizadas por el gordo Benjumea, pero también con muchos otros actores que de verdad sabían contar chistes. Pobre país con un cine de cuenta chistes, o sea, un cine de mala televisión. Nunca me pude reír con Benjumea, en la televisión sí, pero en el cine perdía la gracia.

Pero dicen que *la marca* —o sea lo que ha marcado de verdad al cine colombiano— es la violencia. Y en parte lo ha sido, pero es una lástima porque solo se cuenta lo que queda de una guerra, y lo trágico es que cuando se acaban las batallas la gente desaparece.

Donde el cine cogió forma fue en Cali, que ha sido la primera meca del cine colombiano y le hacía guiños al público popular. Según los historiadores el cine nació en Cali, la primera cámara apareció filmando el Valle, y tal vez de ahí vengan las raíces que han hecho de Cali la ciudad más fílmica. Y Cali tiene las dos caras: de un lado, **Carne de tu carne** (1983) de Carlos Mayolo, con un cine explosivo y erótico que halla su matriz en la explosión, en 1956, de los camiones con dinamita en Cali, y del otro está **Pura sangre** (1982) de Luis Ospina, que nos cuenta la historia de un hombre encerrado que sobrevive bebiendo la sangre que le recogen matando gente por la calle, a imagen de un murciélago que no puede salir a la luz porque la luz lo acaba, y entonces vive de la sangre de los adolescentes. Mayolo, por su parte, explota cinematográficamente la juntura entre el estallido de los camiones en simultáneo con el momento del orgasmo de la parejita; así como la historia del rico violentísimo que va a caballo por el Valle y cuando ve a los campesinos llorando, porque en la noche les habían quemado la finca, les pregunta: ¿y ahora ustedes qué van hacer, de qué van a vivir, querrían vender la finca?, y ¿quién se la va a comprar? La respuesta a esa pregunta era, obviamente: "yo se la compro"... y sacaba el fajo de billetes. Hay una capilaridad sensorial surrealista en ese cine que metió mucho país en un cine de verdad, un cine más que serio, en serio, un cine que le dio ganas a mucha gente de hacer cine, tanto en Cali como en el resto del país.

Unos años después aparece un otro cine en Medellín con **Rodrigo D. No futuro** (1990). Tiene otro tono mucho más documental desde el que reinventa otra vez el cine, el que busca contarnos lo que le

pasa al personaje, pero un personaje cuya expresividad pone al desnudo lo que le rodea.

Lo claro es que no hay un *cine colombiano*, no hay una marca Colombia, pero hay películas. El cine es como el país, vive de estallidos porque este es un país estallado.

La Escuela de la Universidad del Valle que hizo escuela del cine en Colombia

OR: hay directores colombianos: está Gaviria de Medellín, con obras en clave personal y paisa; Cabrera, con su aporte bogotano; el nuevo autor con obra y el más exitoso, que es Ciro Guerra; se puede hablar del Grupo de Cali, con Mayolo y Ospina, los escritos de Andrés Caicedo, los aportes de Óscar Campo y Sandro Romero Rey..., ¿pero qué hay el papel qué usted cumplió en ello? Luis Ospina afirmó hace poco que

> A Cali llegó Jesús Martín-Barbero para abrir una Escuela de Comunicación Social y nos llamó a Andrés y a mí para que hiciéramos el esbozo del pensum para enseñar cine en la Universidad del Valle. Yo fui el primer profesor de cine de la universidad, en 1975. Mis alumnos después se incorporaron al cine. Esos alumnos míos, a su vez, se volvieron profesores. La continuidad de la Universidad del Valle ha sido mérito de Ramiro Arbeláez, que era del Cine Club de Cali y de la revista *Ojo al Cine*, y también de Óscar Campo[4].

¿Cómo es eso de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle que usted creó y se convirtió en el mejor laboratorio audiovisual de Colombia y referencia para América Latina?

JMB: el protagonismo de la creatividad audiovisual que ha marcado a la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle la tiene Cali. Yo tuve la suerte de que las directivas de la universidad me dejaran hacer un programa de comunicación muy distinto al que había en las tres facultades que existían a mediados de los años setenta, que enseñaban publicidad, periodismo y relaciones públicas. Lo que yo propuse fue un departamento y una carrera profesional que asumieran el estudio y la investigación de los procesos políticos, las prácticas sociales y los medios de comunicación. Ese proyecto de formación de comunicadores buscaba estudiar y potenciar los modos de vida y de comunicación que habían despertado en los jóvenes una peculiar pasión por la comunicación audiovisual en la ciudad de Cali. Al llegar allí, en 1975, había cinco cineforos los días sábados; y uno de ellos era el que dirigía Andrés Caicedo. Y del otro lado, la vida caleña se hacia con la

4 • Eduardo Arias, "Luis Ospina, autorretrato de familia", *Bocas* 51 (abril 2016), p. 51. En línea.

salsa, con sus ritmos y su sonoridad que permeaban, especialmente, la corporeidad de la gente joven. Llegar a Cali implicaba asumir los ritmos de su sonoridad, pues la salsa sonaba en los buses y los andenes de las calles; por todos lados sonaba y ritmaba el ir y venir de la gente. Así, Cali mestizaba como ninguna otra ciudad los ritmos y la pasión audiovisual.

Ese momento, además, fue el más precioso y fecundo de Cali en su desarrollo cultural. Enrique Buenaventura estaba en lo más fecundo de su aventura de creación teatral, al mismo tiempo el cine había iniciado su momento crucial y el Festival de Arte alcanzaba su tiempo más abierto y más lleno de propuestas y públicos.

En ese contexto, el desafío de la carrera de comunicación era el de potenciar la vocación mayoritaria de una juventud de ciudadanos caleños que se miraban tanto a sí mismos como a la ciudad desde este mestizaje sonoro-audiovisual. Este desafío no implicaba solamente saberes técnicos, sino una compleja formación sociocultural y política. De ahí la prioridad de las ciencias sociales (historia, economía, sociología, filosofía, semiótica y estética) estudiando los procesos y las prácticas de comunicación en los cuatro primero semestres, para poder dedicar los cuatro últimos semestres al estudio, tanto de la historia del cine como de las competencias requeridas por el hacer cine, y en ese momento también las competencias requeridas por la televisión. El éxito tuvo que ver con la libertad expresiva que se proponía en la Escuela buscando ensanchar las culturas audiovisuales en Cali. En esa creación estuvimos desde el comienzo con el caleño Fernando Verón y el bogotano Antonio Soriano. Y obviamente con Luis Ospina y Andrés Caicedo quienes le dieron su toque especial al experimento curricular. Y lo hicimos llevándole la contraria a lo que le preguntaban en las otras facultades de comunicación a la entrada de los estudiantes: "¿en qué medio quieres trabajar: radio, prensa o televisión?", nosotros preguntábamos, "¿qué problemas y procesos de comunicación hay en tu barrio?", y "¿qué harías para mejorar la comunicación entre la gente del barrio?". Pues la pregunta no apuntaba a lo que ellos iban a encontrar en la Universidad, sino a lo que ellos traían como preguntas a investigar y potenciar con sus estudios.

OR: y en esa Escuela nace ese otro mito que se llama **Rostros y rastros** (1988-2000). Luis Ospina lo cuenta así en la misma entrevista de *Bocas*:

> En 1986 FOCINE ya iba en decline y la Universidad del Valle obtuvo un espacio en Telepacífico que se llamaba **Rostros y rastros**, donde cada semana se

Jesús Martín-Barbero y Ramiro Arbeláez. Archivo. Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle.

De izquierda a derecha: Carlos Patiño, Óscar Campo, Jesús Martín-Barbero, Ramiro Arbeláez, Hernán Toro, José Hleap, Alejandro Ulloa, Griselda Gómez, Giovanna Carvajal, Maritza López y Antonio Dorado. Reunión del Claustro de la Escuela de Comunicación Social, *circa*, 2002. Archivo: Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle.

presentaba un documental. Rodábamos en tres días y editábamos en dos. Eso resultaba muy gratificante para los estudiantes, porque ellos hacían casi todos los trabajos. Sus películas salían al aire, esa fue una época de oro[5].

▶ 5 • Ídem.

¿Cómo fue la historia?

JMB: tuvimos una oportunidad estratégica para poner la idea de la Escuela en práctica: la creación del segundo canal regional de Colombia, Telepacífico (1988). Y fue una suerte de coyuntura, ya que estábamos a punto de sacar los primeros egresados cuando aparece Telepacífico. Ahí, la Escuela de Comunicación participó activamente. Esa oportunidad fue maravillosa para la primera generación de alumnos. En ese canal, además, la Escuela abrió otro derrotero, que se materializó en el programa de televisión **Rostros y rastros**, concebido y realizado por sus profesores y alumnos. Fue la primera y más valiosa manifestación de creatividad audiovisual de la Escuela. También para mí, fue una experiencia preciosa, ya que fue pensada y realizada semanalmente durante varios años, y no fue un programa donde darles trabajo a los egresados, sino un laboratorio donde integramos las perspectivas de lo que queríamos que fuera el canal en su totalidad. **Rostros y rastros**, además, tiene que ver con el momento espléndido que estaba viviendo Cali y la Universidad del Valle, en la que trabajaba un grupo numeroso de los mejores profesores e investigadores en ciencias sociales de todo el país. La única sombra que yo le vi a ese momento es que no había mucha gente de Cali que conversara con la universidad. Pero, al menos desde **Rostros y rastros** sí se puso a la universidad a conversar con Cali.

El inventor tanto del nombre como del programa fue Óscar Campo. El más joven de los integrantes de la pandilla de los cineastas caleños que acababa de terminar los estudios y se estrenaba como profesor. Estaba ahí, listo para asumir el reto. Siendo uno de nuestros primeros egresados nos desafío a todos; Óscar llegó un día a mi oficina proponiéndome en detalle el programa, incluyendo su nombre: **Rostros y rastros**. Y empezó con las uñas, sin guion previo, sobre la marcha, para que todo fuera en directo y se lograra poner en televisión la vida cotidiana de la gente de la calle, la vida de la ciudad. Y así fue. Cada programa era un día en la plaza Caicedo, un día en el manicomio, un día con la gente de la calle que convivía al lado del puente... Fue algo realmente prodigioso: ahí fue donde la formación cinematográfica, esa que había empezado en los cineforos sabatinos y continuó en la carrera de Comunicación, se transformaron en experimento estético y ciudadano. Esos jóvenes no querían sentarse a hacer

Equipo de producción de **Rostros y rastros** en el rodaje de **Mariposas muertas** (Patricia Villegas, 1997). Se destacan en la foto Óscar Campo (camiseta a rayas), a su izquierda Patricia Villegas y a su derecha Antonio Dorado. Foto: Luis Hernández. Archivo: Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle.

tareas, querían recrear la ciudad en imágenes con ritmo.

Rostros y rastros se convirtió en escuela de muchos otros y hasta en ejemplo mundial, pues no eran trabajos de grado, era algo que se hacía semanalmente en pequeños equipos. La otra fuente de creatividad fue que Óscar Campo enseñó a los estudiantes para que fueran capaces de mirar desde la cámara, para que voltearan la mirada a lo que había que ver, y no se ensimismaran con las angulaciones y los planos. Lo que había que captar se hallaba en lo que de vida real y mortal mostraba y contaba la gente del lugar, fuera el viejo tramoyista del Teatro Municipal o un payaso callejero. Y eso que se veía y oía se ponía en imágenes para potenciar el gesto y la voz de la gente de todas las clases sociales y de todas ideologías. **Rostros y rastros** logró que la cámara sirviera para imaginar e imaginarse llenando de sentido lo que la gente sentía cuando hablaba y cuando se quedaba muda. Y ese sentido es el lugar crucial, ya que junta lo significado con lo sensible, pues la cámara no refleja, la cámara dice: habla, pone y quita distancias, pone colores, olores, sensaciones. Así se creó este programa que tuvo muchos años de vida y episodios de mucha complejidad y belleza. Fue un laboratorio de formación en vivo y en directo cada semana.

OR: Y pasando a lo de ahora ¿cómo le parecen las dos últimas películas de egresados de la Escuela de Comunicación de

Foto del rodaje de **La tierra y la sombra** (César Acevedo, 2015). De izquierda a derecha: César Acevedo, Marleyda Soto, José Felipe Cárdenas, Hilda Ruiz y Haimer Leal. Foto: William Vega.

la Universidad del Valle: **Qué viva la música** (Carlos Moreno, 2015) y **La tierra y la sombra** (César Acevedo, 2015)?

JMB: Qué viva la música me pareció completamente tramposa porque nombra la película con el título de una novela que tiene un autor, que son emblemáticos de Cali... y la película no es eso. *¡Qué viva la música!*, la obra literaria, mezcla lo que pensaba el autor, con lo que soñaba despierto y dormido, con lo que temía, con lo que quería; es un borbotón de vida, un borbotón que tiene sentido porque el texto tiene ritmo, pausas, complejidad, tiene la escritura de Andrés Caicedo... Por eso me parece tramposo decirle a los que iban a ver la película que eso era la novela de Andrés Caicedo y se encontraban con una cosa de turismo erótico.

Otra cosa es **La tierra y la sombra**. Una película impresionante, ya que cuenta a un personaje quebradizo. La película es muy fuerte y, en el mejor sentido, enfermiza. Hay cosas enfermizas que son la única manera en que alguien es capaz de romper lo ya hecho, lo ya visto, lo ya pensado para crear una pequeña historia en la que le va a la vida y se le va la vida, porque lo es todo. Esta es una película que tiene una relación muy fuerte con los

ritmos, las sonoridades y las visualidades del Valle. El ritmo de la película es lo más difícil para mí y lo más valioso. Una película que tiene que ver con esa ciudad casi rota de este momento. Una ciudad que es como ese dolor profundo que tiene el personaje que se muere en la mitad de la nada. Y al mismo tiempo con una belleza cinematográfica enorme. Hay un poco de supervivencia en esto porque los caleños han tenido mucho coraje y siguieron adelante y se mantuvieron.

Y para terminar: un deseo

OR: vengo del fragmento y por eso no hago más que brincar de piedra en flujo, que el cine y la vida, que la televisión y la nación audiovisual, que el cine como relato de Colombia, que el invento de la Escuela de Comunicación como laboratorio audiovisual y de ciudad... Y es que con Jesús Martín-Barbero, si se está dispuesto y se tiene paciencia, en cada piedra hay una historia de historias, análisis, teorías, esperanzas, entonces, preferí mezclar a lo Dj los diversos temas como en una comunicación de incitación, o sea, que no termina nada, sino que abre posibilidades al sentido y al relato. Por eso, ahí les dejo esos fragmentos para que hagan lo que puedan con ellos... y voy a lo último para cerrar. Jesús, un deseo audiovisual mirando a futuro, ¿qué desea del audiovisual colombiano?

JMB: puesto que la mayoría de los colombianos no tuvimos cine propio cuando éramos adolescentes y jóvenes, ni tuvimos teatro cuando éramos pequeñitos, ni televisión dramatizada en serio casi hasta el siglo XXI y buena parte del mejor audiovisual lo estamos viendo en iseries de televisión gringas! Y como hemos llegado un poco tarde a cada una de esas expresiones de la vida, creo que lo que debería haber —pues lo necesitamos vitalmente— es que haya un canal público que rompa con las telenovelas baratas de esas cadenas privadas que le están haciendo trampa al país, a su imaginación y su creatividad. Necesitamos una televisión pública que ponga a las nuevas generaciones a hacer teleseries que enganchen con el país y el lenguaje del cine de hoy. Lo que sueño es que antes de que me muera exista una televisión pública que sea decente con el país.

Referencias

Arias, Eduardo. "Luis Ospina, autorretrato de familia", Bocas 51 (abril 2016). En línea.

Martín-Barbero, Jesús. "Los laberintos del gusto". en *Gusto latino*, coordinado por Eliseo R. Colón Zayas, pp. 165-177. Buenos Aires: La Crujía, 2009. En línea.

Fotograma de **Tiempo de morir** (Jorge Alí Triana, 1985) con los actores Sebastián Ospina y Nelly Moreno. Fuente: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC).

El destino de los amores contrariados

Las relaciones entre las políticas públicas de cine y de televisión en Colombia

The Fate of Frustrated Loves: Relations between Public Policies for Cinema and Television in Colombia

Por Germán Rey

Palabras clave: cine y televisión, políticas culturales, Ley 1507 de 2012, espectadores, programas regionales de televisión, televisión educativa, múltiples pantallas.

Resumen: el cine y la televisión en Colombia han construido sus propios territorios como industrias en la relación con los espectadores y la definición de sus políticas públicas. Estas se pueden rastrear en las instituciones que los promueven, así como en su circulación, apropiación y consumo. El cine —presionado por la producción estadounidense— ha configurado un paisaje propio con unas narrativas que delinean las transformaciones del país; la televisión se convirtió en un fenómeno masivo que impulsó géneros como la telenovela y encontró un lugar en la vida cotidiana de los colombianos. Ambos se enfrentan a contextos nuevos —digitalización, múltiples pantallas, cambios en su sostenibilidad— ante los cuales se experimentan políticas y se rediseñan posibles futuros.

Keywords: Film and television; cultural policies; spectators; regional television programs; educational television; multiple screens.

Abstract: Cinema and television in Colombia have built their own territories as industries in their relationship with spectators and the definition of their public policies. The former can be traced in the institutions that promote them, as well as in their circulation, appropriation, and consumption. Cinema—pressed by production in the U.S.—has set up a landscape if its own with narratives that delineate the transformations of the country; on the other hand, television became a mass phenomenon that prompted genres such as soap-opera and found a place within the daily life of Colombians. Both face new contexts: digitization, multiple screens, changes in their sustainability, upon which policies are being experimented and possible futures are being redrawn.

▶1• Hernando Martínez Pardo afirma que **El drama del 15 de octubre** (Vincenzo di Doménico, 1915) es la primera película colombiana de la que se tienen documentos. Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano,* (Bogotá: Editora Guadalupe, 1978). Y en el listado de largometrajes colombianos realizados hasta 1954, que aparecen en el catálogo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, figuran treinta. El propio Hernando Martínez Pardo menciona dieciséis empresas productoras de cine en Colombia hasta el momento en que aparece la televisión (1954).

▶2• Durante el Gobierno de Turbay Ayala (1978-1982).

Si buscáramos una metáfora para dibujar las relaciones entre el cine y la televisión en Colombia, bien podría acogerse la de los "amores contrariados" que le traía el olor de las almendras amargas al doctor Juvenal Urbino, el memorable personaje de *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez.

Más de medio siglo separa el surgimiento del cine en Colombia y la aparición de la televisión a mediados del siglo XX. Pero lo que fue un lento desarrollo en el primero, fue un crecimiento exponencial en la segunda. Cuando el general Gustavo Rojas Pinilla crea la televisión en 1954 ya se habían producido películas de ficción o argumentales nacionales de cine[1]. Sin embargo, en solo treinta años de existencia, la televisión había alcanzado el 94% de audiencia, había desarrollado una industria cultural en expansión y tenía hasta 68 programadoras privadas de televisión[2].

Inauguración de la televisión colombiana en junio de 1954. De izquierda a derecha: Teniente Coronel Alberto Ruiz Novoa, Julio E. Sánchez Vanegas, -maestro de ceremonias-, Teniente General Gustavo Rojas Pinilla, presidente de Colombia, y Fernando Gómez Agudelo, director de INRAVISIÓN. Archivo: Señal Memoria-RTVC.

Los tiempos lentos del cine colombiano frente a los más rápidos de la televisión se explican por la inexistencia de una institucionalidad cultural más estructurada de promoción del cine, hasta prácticamente la creación de FOCINE. Los costos de la producción cinematográfica frente a los de la televisión, el bajo número de empresas privadas cinematográficas frente a la temprana consolidación de un conjunto importante de programadoras privadas de televisión y la ausencia de leyes y políticas públicas referidas al cine, que —si bien ya existían en los años cuarenta— solo se fortalecieron hacia la última década del siglo pasado, con la ley general de cultura de 1997 y la primera Ley del Cine del 2003. A todas estas razones se suma un mercado del cine reducido y capturado por las realizaciones cinematográficas de Hollywood, con una producción de televisión nacional protegida por las cuotas de pantalla, las disposiciones sobre la naturaleza de las franjas durante los años del sistema mixto y el contexto del negocio televisivo que privilegiaba a las creaciones propias sobre la oferta internacional. Muy pronto se generó un dinámico mercado televisivo que alimentaba las parrillas de programación diaria de los canales estatales y que, inclusive, favoreció la exportación de productos nacionales entre los que sobresalió la fuerza arrolladora de la telenovela nacional. Mientras tanto, se contó con el rápido crecimiento de la infraestructura televisiva frente a la reducida infraestructura de teatros de cine. Si los sistemas de transmisión superaban la endiablada geografía nacional, llevando la televisión de manera gratuita a los sitios más recónditos del país, la circulación del cine estaba reducida a la frágil red de salas de cine que existía en los grandes centros urbanos y algunos municipios, y que ha estado dominada especialmente por Cine Colombia desde 1927.

Antes de la creación de FOCINE hay por lo menos cinco momentos históricos en el desarrollo de las políticas públicas del cine en Colombia. En primer lugar, y de manera fundamental, las políticas culturales de la República Liberal y concretamente las referidas al cine. En segundo lugar, el Acuerdo n.º 1 del Concejo de Bogotá que ya en 1918 destinó el 10% del valor de la boleta de entrada a las salas de cine al Fondo de Pobres, un porcentaje que años más tarde (1932) se destinaría a los gastos de guerra y en 1967 a la reconstrucción de Quibdó. En tercer lugar, la Ley 9 de 1942; en cuarto lugar, la llamada política de sobreprecio y, finalmente, la creación de un fondo especial destinado a financiar la industria cinematográfica nacional.

La importancia de la República Liberal en materia de cultura ha sido brillantemente expuesta por Renán Silva en su libro *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Silva recuerda que "la República liberal no solo significó una profunda originalidad en el campo de los proyectos de extensión cultural, sino que representa una de las etapas de más alta integración entre una categoría de intelectuales públicos y un conjunto de políticas de Estado"[3]. Precisamente en estos proyectos de extensión cultural estaban los conciertos populares, las conferencias de divulgación de temática amplia, las ferias del libro, la propaganda cultural, la memoria histórica y cultural del país, la investigación folclórica y la cinematografía educativa. En las misiones culturales ambulantes promovidas en los años treinta, junto a los libros para préstamo y las cartillas obsequiadas a los campesinos estaba el cine sonoro, que Enrique Olaya Herrera definió en su Mensaje al Congreso Nacional en 1934 "como medio de expresión cultural".

Teatro Garnica (Bucaramanga), donde se instaló el primer cine parlante en 1931. En *Fotografía italiana de Quintilio Gavassa* de Edmundo Gavassa, Bucaramanga, 1982.

▶3• Renán Silva, *República Liberal, intelectuales y cultura popular,* (Medellín: La Carreta Editores, 2005), p. 22.

Con el cine educativo es posible enseñar hoy —escribió Daniel Samper Ortega— desde el alfabeto hasta el cálculo infinitesimal. Con la misma claridad presenta al labriego normas fáciles para prevenir las enfermedades que lo asedian, cuidar al niño

II La obra educativa del Gobierno en 1940. Automóviles de las misiones culturales ambulantes, que incluían cine educativo. Imagen tomada de *La extensión Cultural.* T. I, II y III. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

o mejorar su pequeña industria o cultivo, y enseña al médico las más complicadas operaciones de alta cirugía y al astrónomo los movimientos de los astros. Claro está que para hacer una labor netamente colombianista necesitamos producir nuestras películas aquí, atendiendo a las características y a las deficiencias del medio; pero esta es empresa sencilla: casi puede afirmarse que no existe hoy un pueblo civilizado donde el Estado no esté ejerciendo una influencia persistente y definitiva por medio del cine sobre las masas que el toca gobernar[4].

A la opinión de Samper Ortega se agrega la de Luis López de Mesa, quien como Ministro de Educación señala que

[E]l Ministerio proyecta que haya al menos unos cincuenta "equipos" ambulantes de cinematógrafo, para que vayan de aldea en aldea, y aun a apartados corregimientos, mostrando las películas especialmente seleccionadas para ello, en sendas series que comprenden el "noticiero" de las últimas ocurrencias mundiales, la película dramática, la cómica, y en fin, la educativa. Y no está bien decir que solo la última sea la educativa, puesto que todas deben serlo a su manera, más ambiciono aclarar con esta distribución nominativa el mucho cuidado que me merece la amenidad que es forzoso tener en mientes al realizar esta obra. Afortunadamente las cintas llamadas de "documento", es decir, las demostrativas de alguna útil enseñanza, las de viajes etc., son tal vez las mejores de este arte, las más apetecidas y de más perdurable recuerdo"[5].

Un texto muy impresionante por su anticipación, su sentido de lo educativo, el involucramiento cultural del cine y su referencia a la "amenidad".

La Ley 9 de 1942 ya es claramente una ley de fomento a la industria cinematográfica colombiana definida por medio de tres parámetros: que no menos del 80% del capital invertido en la película sea colombiano; que el 85% del personal tanto técnico como directivo sea del país y "que el material que produzca esté destinado a presentar temas o argumentos únicamente nacionales"[6]. Se proponen exenciones de derechos de aduana "para las sustancias químicas necesarias para la elaboración de cintas y para el material

▶ **4** • Daniel Samper Ortega, "Sobre los propósitos del Ministerio de Educación", 1934, citado por Yamid Galindo Cardona, *El cine en el proyecto educativo y cultural de la República Liberal 1930-1946,* tesis de la maestría en Historia, (Universidad Nacional de Colombia, 2014), p. 85.

▶ **5** • Luis López de Mesa, "Gestión administrativa y perspectiva del Ministerio de Educación", 1935, citado por Yamid Galindo Cardona, *El cine en el proyecto educativo y cultural de la República Liberal 1930-1946,* ob. cit., p. 100.

▶ **6** • Congreso de Colombia, Ley 9 de 1942 (31 de agosto), art. 2c.

II Fotogramas de algunos cortometrajes producidos durante la política de sobreprecio: **Cali: de película** (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1973), **Carrera séptima, arteria de una nación** (Diego León Giraldo, 1975), **Y su mamá qué hace** (Eulalia Carrizosa, 1981) y **TV or not TV** (Lisandro Duque Naranjo, 1980).

virgen [películas] que introduzcan al país con destino a la producción a que se dediquen"[7]. También se habla de exenciones de impuestos para los exhibidores.

Pasaron veinticinco años entre la promulgación de la Ley y su reglamentación, lo que muestra las relaciones entre industria y reglamentación jurídica y particularmente el lento ritmo de desarrollo de la industria cinematográfica. En el Decreto reglamentario 2288 de 1977 se crea un fondo para la financiación de la industria, administrado inicialmente por la Corporación Financiera Popular y que participó años después en la creación de FOCINE.

La política de sobreprecio promovida por el Decreto 879 de 1971, ha sido permanentemente valorada como una especie de política coja. Destinaba un porcentaje del valor de la boleta de cine a la promoción de cortometrajes que, sin embargo, no se caracterizaron por su calidad, aunque sí por su cantidad y que además generaron prácticas que fortalecieron muy poco el desarrollo del cine nacional[8].

Por su parte, el crecimiento de la industria televisiva se explica por la temprana participación de las agencias de publicidad y de los anunciantes en el negocio de la televisión, por la conformación de empresas de producción de televisión favorecidas por el sistema de asignación de frecuencias y por el crecimiento de las audiencias. Si, aún en el 2016, el cine colombiano lucha con un esfuerzo enorme para tratar de convocar a unas audiencias que le son remisas, existe por el contrario una historia de las audiencias televisivas comprometidas, no solo por las rutinas diarias y la incorporación de la televisión a la vida cotidiana de la mayoría de los colombianos y colombianas, sino por la atracción que sobre ellos han tenido los géneros televisivos, los déficits sociales de entretenimiento y la acogida de la televisión desde sus primeros días por amplios sectores poblacionales que habían sido excluidos de las manifestaciones de la cultura culta.

▶ **7** • Ibídem art. 4.

▶ **8** • Ministerio de Cultura, *Colombia de película. Nuestro cine para todos. Cartilla de historia de cine colombiano,* (Bogotá: Ministerio de Cultura, Dirección de Cinematografía, 2015), p. 38

La distancia entre el cine y la televisión se profundizó por su participación mayoritaria en el monto general de la pauta publicitaria, lo que permitió que la industria televisiva creciera hasta transformarse en el sector más importante de las industrias culturales colombianas[9]. Ese crecimiento estuvo acompañado por el corpus regulativo que se produjo y la creación de autoridades de televisión que definieron los límites y posibilidades de su desarrollo, así como por la diversidad de los géneros televisivos que combinaban exitosamente el melodrama con la música, la información con los programas infantiles.

Las políticas públicas como comprensiones sociales

Los amores contrariados tienen que ver en buena parte con la historia de las políticas públicas del cine y la televisión. O mejor, con las comprensiones que tanto el Estado como sectores de la sociedad han tenido de las dos expresiones de la cultura, porque junto a las definiciones jurídicas del Estado están las visiones de las élites políticas, empresarios, los propios productores audiovisuales, creadores y públicos sobre lo que representan para una sociedad el cine y la televisión y, especialmente, lo que quieren hacer de ellos. "Hablar de cinematografía local —escribe Gonzalo Castellanos— significa no solo referirse al número de películas que hace cada país, sino poner el foco en la entraña, donde se mueve el trabajo organizado, empresas, tecnologías, escuelas, infraestructura, arte o el valor agregado de la economía de un país"[10].

En un trabajo reciente estudié la red de interacciones que se da entre la institucionalidad cultural y la comunicativa en Colombia y comprobé qué políticas de comunicación se producen al interior de las decisiones del Ministerio de Cultura y qué políticas culturales se producen en el Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones[11]. En el primero hay una tradición de trabajo con radios y televisiones comunitarias, además de una producción de contenidos culturales para televisión; y el segundo participa en las definiciones de la televisión que toma la Autoridad Nacional de Televisión y estimula la creación de nuevas tecnologías asociadas con lo audiovisual. Estos entrecruces no son recientes, aunque sí mucho más abundantes que en el pasado y rebasan completamente los límites de los estados nacionales. Una buena parte de las políticas culturales —entre ellas las cinematográficas y las de televisión— se definen en el contexto de organismos internacionales como la Organización Mundial de Comercio (OMC) o de la UNESCO, en las normas de los tratados internacionales y en las juntas o consejos de las grandes corporaciones o empresas tecnológicas y audiovisuales. La transformación de los porcentajes de producción nacional de televisión en los horarios de máxima audiencia (*prime time*) fueron pactados en el Tratado de Libre Comercio entre Colombia y los Estados Unidos y las cuotas de pantalla para el cine europeo fueron el canto del cisne del Tratado entre la Unión Europea y Estados Unidos antes de que se excluyeran definitivamente este tipo de transacciones de los temas incluidos dentro de la llamada "excepción cultural". Lo que vemos los colombianos en televisión es una decisión autónoma de los canales privados, que si bien tienen algunas obligaciones, ya no son como las que existían durante el sistema mixto cuando las reglas estatales definían la naturaleza de las franjas, su duración y hasta el tipo de contenidos que se debían transmitir. Durante décadas, los procesos de producción televisiva estuvieron determinados por las prescripciones jurídicas y los mecanismos de protección que permitieron el desarrollo de las realizaciones nacionales. El sistema mixto, que fue un modelo bastante extraño de la televisión colombiana en el panorama internacional, garantizó en cierto modo el carácter nacional de la producción, a diferencia de los países cuyo sistema fue originalmente privado. Existen algunas diferencias en esta historia de relaciones. La televisión persistió en el sistema mixto hasta que se crearon los canales privados y el cine, que tuvo una historia mucho más larga de iniciativa privada, estuvo marcado por el surgimiento de instituciones y leyes de promoción que nacieron de la ley general de cultura en 1997. Lo interesante es que en ambos casos, la Constitución de 1991 fue clave en estas transformaciones históricas.

Lo nacional en las políticas de cine y televisión

Lo que finalmente muestran estos vínculos cruzados son las relaciones entre cine, televisión y nación o entre cine, televisión y el

II Fotogramas de la transmisión en directo del acto de clausura de la Asamblea Nacional Constituyente el 4 de julio de 1991 en donde se promulgó la nueva Constitución Política de Colombia. Archivo: RTVC-Señal Memoria.

9 • En el 2012 el sector cultural con mayor participación en el valor agregado fue el audiovisual con un 35,8%, sobrepasando al de educación cultural (26,4%) y al de libros y publicaciones periódicas (24,6%). *Cultura a la medida. Análisis de la cuenta satélite de cultura de Colombia,* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015).

10 • Gonzalo Castellanos, *Cinematografía en Colombia. Tras las huellas de una industria,* (Bogotá: Ícono y Proimágenes Colombia, 2014), p. 33.

11 • Germán Rey, *Encuentros y desencuentros entre políticas de comunicación y políticas de cultura,* (Bogotá: Ministerio de Cultura y Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación y Lenguaje, 2016).

espinoso asunto de la identidad nacional. Así se corrobora cuando se analizan los hitos jurídicos del cine y la televisión en Colombia. En la ley general de cultura (1997) se habla explícitamente de la importancia del cine para la sociedad y se califica a la creación cinematográfica como "generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como medio de expresión de nuestra identidad nacional"[12]. Una idea que se ratifica en el Decreto 358 de 2000 —ahora recogido en el Decreto 1080 de 2015— que reglamenta en materia del cine lo que determina la ley general de cultura y la ley del cine de 2003. En ella se dice textualmente que la actividad cinematográfica es de interés social debido a su relación directa con la formación de identidad colectiva y con el patrimonio cultural de la Nación; por ello debe ser objeto de protección, pues contribuye al desarrollo industrial, artístico y cultural de la Nación.[13]

En la Ley 182 de 1995 se define a la televisión como un servicio público "vinculado intrínsecamente a la opinión pública y a la cultura del país, como instrumento dinamizador de los procesos de información y comunicación audiovisuales"[14]. Y en el artículo 2 de la misma ley se dice que:

Los fines del servicio de televisión son formar, educar, informar veraz y objetivamente y recrear de manera sana. Con el cumplimiento de los mismos, se busca satisfacer las finalidades sociales del Estado, promover el respeto de las garantías, deberes y derechos fundamentales y demás libertades, fortalecer la consolidación de la democracia y la paz, y propender por la difusión de los valores humanos y expresiones culturales de carácter nacional, regional y local[15].

Esta definición preliminar y esencial no es simplemente un recurso conceptual o formal. Se concreta en un trazo fundamental de las políticas cinematográficas y televisivas, que podríamos definir como el problema de lo nacional y que es una de las cuestiones fundamentales para la historia de ambos medios y, sobre todo, para la determinación de temas concretos que incidirán en ambas industrias.

Cuando se revisa la literatura sobre la historia del cine y la televisión en América Latina se percibe de inmediato esta preocupación por lo nacional que tiene varias perspectivas iniciales. Por una parte, la posible incidencia que han tenido en la consolidación de la nación o en la construcción de la identidad nacional. "La identidad es una construcción que se relata", escribió Néstor García Canclini. "La radio y el cine —dice— contribuyeron en la primera mitad de este siglo a organizar los relatos de la identidad y el sentido ciudadano en las sociedades nacionales"[16].

El cine mexicano y el argentino, que en los años cuarenta y cincuenta situaron los relatos de la identidad en una cultura visual de masas, renovaron su función en la década de los sesenta cuando, aliados a la incipiente televisión, estructuraron el imaginario de la modernización desarrollista. Los medios masivos fueron agentes de las innovaciones tecnológicas, nos sensibilizaron para usar aparatos electrónicos en la vida doméstica, y liberalizaron las costumbres con un horizonte más cosmopolita; pero a la vez unificaron los patrones de consumo con una visión nacional […] Todo eso se fue desvaneciendo en los años ochenta. La apertura de la economía de cada país a los mercados globales y a procesos de integración regional fue reduciendo el papel de las culturas nacionales[17].

En el caso colombiano también se han dado las discusiones sobre el sentido de lo nacional propuesto por el cine y la televisión[18].

Pero la cuestión nacional del cine y la televisión ha estado unida al sentido patrimonial de lo nacional, su papel frente a lo foráneo, las relaciones con lo internacional, las dinámicas internas de la cohesión social y política de la nación, la participación de las regiones en la totalidad nacional y los vínculos con el empleo, la educación y el desarrollo social. Cómo se

Imágenes de algunas películas producidas por FOCINE incluidas en la Resolución 963 de 2001 declaradas como obras de interés cultural y reconocidas por el Miniserio de Cultura como producto nacional: **Pura sangre** (Luis Ospina, 1982), **Rapsodia en Bogotá** (José María Arzuaga,1963), **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro** (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1981) y **Rodrigo D. No futuro** (Víctor Gaviria, 1990).

▶ **12** • Congreso de Colombia, Ley 397 (de 7/8/97), por la cual se desarrollan los artículos 70, 71, 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias, art. 40.

▶ **13** • *Véase* la cita textual de la Ley 814 en la página 64 de este mismo artículo, nota al pie 29.

▶ **14** • Congreso de Colombia, Ley 182 de 1995 (enero 20), por la cual se reglamenta el servicio de la televisión y se formulan políticas para su desarrollo, se democratiza el acceso a este, se conforman la Comisión Nacional de Televisión, se promueven la industria y actividades de televisión, se establecen normas para contratación de los servicios, se reestructuran entidades del sector y se dictan otras disposiciones en materia de telecomunicaciones. (Derogada por el art. 32 de la Ley 1150 de 2007), art. 1 Naturaleza jurídica, técnica y cultural de la televisión.

▶ **15** • Ibídem art. 2. La cursiva es mía.

▶ **16** • Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos,* (México: Grijalbo, 2001), p. 123.

▶ **17** • Ibídem p. 124.

▶ **18** • *Véanse* Hugo Chaparro Maldonado, *Del realismo mágico al realismo trágico,* (Bogotá: Debate, 2005); y Oswaldo Osorio, *Realidad y cine colombiano. 1990-2009,* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2010).

manifiestan estos temas en las políticas públicas es un asunto central.

Entre la ley general de cultura y su decreto reglamentario, es decir entre 1997 y el 2000, aparece el concepto de industria cultural. El cine como la televisión son industrias nacionales diferenciables de la producción internacional que necesitan de instituciones, políticas de estímulo, mecanismos de promoción y un sistema tributario particulares. Este es uno de los centros de las reglamentaciones, así como uno de los focos de la discusión interna y externa, y a él está dedicada una amplia reflexión jurídica con implicaciones indudables en el desarrollo del cine nacional.

En la ley general de cultura se propone la generación de políticas que estimulen la creación, las producciones y coproducciones, la exhibición y el desarrollo de la infraestructura física y técnica. Inclusive, se proponen incentivos a los largometrajes colombianos exhibidos a través de la televisión local, regional, nacional e internacional. Pero la decisión fundamental de esta ley fue la creación del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, que ha hecho posible la profundización de lo nacional en el cine mediante políticas y programas muy concretos. El Decreto 358 de 2000 es aún más específico. Le dedica todo un capítulo a la certificación de la nacionalidad colombiana de las obras cinematográficas, lo que significa, de manera literal, el canon que convierte a un producto cinematográfico en una realización nacional y que se refiere, entre otros asuntos, al porcentaje de artistas y técnicos colombianos para largometrajes, coproducciones y cortometrajes.

En la ley de televisión, 182 de 1995, se expresa el objetivo de "fomentar la producción colombiana"[19], pero además se determinan los porcentajes mínimos de programación de producción nacional que deben cumplir los operadores de televisión abierta, los concesionarios de espacios y los contratistas de televisión regional[20], que fluctúan entre el 50% y el 70% del horario *prime* o triple A. Durante años estuvo limitada la inversión extranjera a porcentajes muy bajos y a posibilidades de reciprocidad que se fueron ampliando gracias a los tratados de libre comercio y las políticas de apertura económica, mientras que también, gracias a ellos, se fue disminuyendo el porcentaje obligatorio de producción televisiva nacional.

En cuanto a la producción televisiva "se entiende por producciones de origen nacional los programas de cualquier género, realizados en todas sus etapas por personal artístico y técnico colombiano"[21]. A diferencia de lo determinado para la programación nacional, se deja a la Comisión Nacional de Televisión la reglamentación del porcentaje máximo de

▶ **19** • Congreso de Colombia, Ley 182 de 1995 (enero 20), ob. cit., art. 19.

▶ **20** • Ibídem, art. 33.

▶ **21** • Congreso de Colombia, Ley 335 de 1996 (diciembre 20), por la cual se modifica parcialmente la Ley 14 de 1991 y la Ley 182 de 1995, se crea la televisión privada en Colombia y se dictan otras disposiciones, art. 6.

personas extranjeras que pueden participar en los dramatizados para considerarlos producción nacional.

La figuración de lo nacional en el cine y la televisión ha tenido algunas convergencias —como analizaremos más adelante— y también caminos propios y diferenciados. Aún está por evaluar el peso que el cine y la televisión han tenido en la construcción de lo nacional. El esfuerzo del primero ha sido muy importante en términos de las representaciones e imaginarios que ha tramitado durante décadas, aunque su influencia ha sido restringida al desarrollo de la industria cinematográfica y sobre todo a la incidencia de las producciones nacionales en las audiencias, limitada por el reducido número de espectadores del cine nacional que aún persiste después de los años. Las encuestas de consumo cultural del DANE muestran los altos porcentajes de la televisión y los bajos del cine, aunque es interesante observar que en las últimas mediciones, el cine asciende entre las manifestaciones culturales con mayores niveles de consumo por parte de los colombianos y las colombianas. En el estudio del 2014 se observó que el 35% de los hombres y el 32,8% de las mujeres de 12 y más años asistieron a cine, lo que además significó un aumento, ya que se pasó de 31,1% en el 2012 a 33,8% en el 2014. El mayor porcentaje de asistencia al cine correspondió a la población comprendida entre los 12 y los 25 años (48,3%), seguida por la población de 26 a 40 años (40,3%). Una parte importante del futuro del consumo cultural y específicamente del cine, e inclusive de la televisión, se expresará en el acceso de las audiencias a las nuevas tecnologías como ya se constata en múltiples estudios nacionales, como las encuestas de cultura digital del Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones y las encuestas del Observatorio de Culturas de la Alcaldía de Bogotá. Durante el primer semestre del 2015 asistieron al cine 30 398 902 espectadores, lo que dio un incremento del 30,5% con respecto al primer semestre del 2014. La situación no ha sido tan favorable con relación al cine nacional. En el primer semestre de 2015, dos millones de personas asistieron a películas colombianas y el 6,6% de los estrenos fue de películas colombianas. Al observar los datos comparativamente desde el 2007 al 2014 se notan fluctuaciones. No tanto hacia la subida, como hacia el descenso de asistencia al cine nacional. Solo en el 2012, el porcentaje de asistencia se incrementó un 3,3%, que descendió a 2,1% en el 2013 y a 2,2% en el 2014 sobre el total de asistencia de espectadores al cine.

A diferencia del cine, la televisión ha tenido durante décadas porcentajes altos de producción y programación de realizaciones nacionales, que superan a las extranjeras y unos

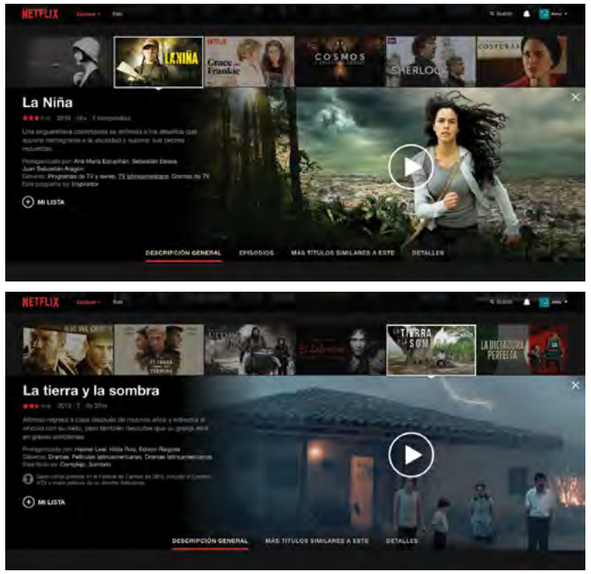
Algunas películas colombianas destacadas en taquilla: **El rey** (Antonio Dorado, 2004), **Rosario tijeras** (Emilio Maillé, 2005), **Soñar no cuesta nada** (Rodrigo Triana, 2006), **Perro come perro** (Carlos Moreno, 2008) y **Paraíso Travel** (Simon Brand, 2008).

niveles de audiencia que no han disminuido a lo largo de los años.

De lo patrimonial a lo digital

Sin embargo, el paisaje del cine y la televisión se está transformando y los signos son varios. En primer lugar, las nuevas tecnologías han conmocionado los lenguajes, pero también los soportes, las convergencias y las prácticas de apropiación y consumo. En segundo lugar, tiende a crecer el acceso al cine por medio del mercado informal, como también de la multiplicación de las pantallas: desde la televisiva hasta la de los computadores, el teléfono móvil y las tabletas. Las formas de producción y exhibición del cine y la televisión, así como los géneros y los modos de contar han sido profundamente impactados por la revolución digital. En tercer lugar, la ficción televisiva ha sido influenciada por las narrativas cinematográficas y creadores de estas han ingresado a la producción de teleseries que viven un momento de esplendor, sobre todo en los Estados Unidos. Es interesante observar cómo el dramatizado unitario colombiano, que tuvo un auge entre los setentas y los noventas del siglo XX, fue progresivamente abandonado por las empresas colombianas de televisión, perdiéndose una de las tradiciones televisivas con mayor futuro y que durante años —como planteé en otros trabajos— alimentó creativamente la construcción de la telenovela nacional. Una parte destacada de este formato recibió el aporte de directores y actores formados en el teatro o en el cine y además estableció unas conexiones muy sugerentes con obras de la literatura nacional y latinoamericana. En cuarto lugar, se están cambiando los hábitos de ver cine y televisión. El cine más doméstico que público, con posibilidades de ir y venir en su recepción, que ya no está atada al tiempo de la exhibición y con convergencias que se concretan, por ejemplo, en el transmedia. La televisión cada vez más alejada de los horarios, la programación impuesta y la naturaleza de las franjas que harán colapsar en unos años a la televisión abierta. En quinto lugar, crecen los archivos en línea, las transmisiones en directo (*streaming*), las plataformas de distribución de cine y video y las redes virtuales de productores, distribuidores y audiencias de cine y televisión. La televisión internacional en HD de empresas como Direct TV o Claro se posiciona, mientras que la Smart TV deja atrás la época de la televisión, con carpeta en croché y porcelana encima, que habitó durante años las casas de los colombianos.

Hay otros ejes que unen en sus diferencias a las políticas del cine con las de la televisión: el sentido de lo patrimonial, la construcción de una arquitectura institucional para su desarrollo, las decisiones económicas sobre las respectivas industrias, los modos de promoción y estímulo y los procesos formativos.



Captura de pantalla. **La niña** (Rodrigo Triana, 2016-) y **La tierra y la sombra** (César Acevedo, 2015) dentro del catálogo de Netflix.

El carácter patrimonial del cine y la televisión es uno de los temas más persistentes en la legislación y las políticas públicas de los dos medios y uno de los más difíciles de cumplir en la práctica. Más allá de los esfuerzos mixtos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y públicos de Señal Colombia, son pocos los ejemplos de intervención privada en la conservación y preservación del mundo de las imágenes creadas en Colombia.

Instalaciones de RTVC-Señal Memoria. Fotos: Jorge Mario Vera. Archivo: RTVC-Señal Memoria.

Prácticamente todas las leyes de uno y otro medio llaman la atención sobre la importancia de lo patrimonial. La ley general de cultura dice que el Estado "fomentará la conservación, preservación y divulgación […] de la cinematografía colombiana"[22] y el Decreto 358 de 2000 —ahora recogido en el Decreto 1080 de 2015— reconoce como imperativo estimular la producción, difusión y conservación del cine nacional frente a las históricas y estructurales dificultades de su integración a los grandes circuitos de distribución[23], para más adelante señalar que "por ser el soporte material de la obra cinematográfica un bien mueble extraordinariamente vulnerable, se requiere asegurar la preservación de esta parte especialmente frágil del patrimonio cultural de la Nación"[24]. Se describe además la cinematografía nacional, "como categoría de bienes de valor histórico con capacidad para integrarse en la memoria nacional y como fuente de investigación para la comprensión del pasado"[25]. Pero también, en este decreto se definen las obras cinematográficas nacionales de interés cultural con su respectivo régimen, las entidades que deben velar por el valor patrimonial del cine, los estímulos para la conservación de la memoria, los incentivos tributarios y el plan de conservación y mantenimiento.

El interés por lo patrimonial ha sido más intenso en el caso del cine que en el de la televisión. No hay casi menciones en las leyes y decretos sobre el tema patrimonial de la televisión. Esta diferencia posiblemente radica en la comprensión pública del cine como una expresión cultural y artística y la televisión como un fenómeno masivo, comercial y culturalmente de mucha menor categoría. Solo hasta hace unos años Señal Colombia adelantó un proyecto de salvaguarda patrimonial que hoy se concreta en Señal Memoria, definida institucionalmente como:

[…] la estrategia de salvaguarda, promoción y circulación del patrimonio audiovisual y sonoro del Sistema de Medios Públicos. Su archivo alberga los registros producidos y emitidos durante 75 y 60 años de historia de la radio y la televisión pública nacional respectivamente. Allí confluyen los recuerdos de varias generaciones, memoria y trozos de pasado que han aportado a la construcción de todo lo que hemos sido, desde mediados del siglo xx hasta nuestros días[26].

Hasta hace poco la museografía nacional se interesó por la museografía del cine y la televisión. El Museo Nacional ha realizado exposiciones significativas de ambas manifestaciones, destacando su papel en la construcción de la nación y poniendo a dialogar su historia con otras dimensiones de la historia del país.

Políticas y arquitecturas institucionales del cine y la televisión

Diseñar y poner a funcionar instituciones es una tarea fundamental de las políticas públicas. Y el sector del cine, como el de la televisión, ha hecho un esfuerzo interesante y en algunos aspectos original en este campo. La creación de FOCINE, el respaldo de la ley general de cultura, las leyes del cine, los Consejos Nacionales de Política Económica y Social (CONPES) del Cine y de la Industria Cultural, la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, Proimágenes, el Consejo Nacional de las Artes y las Ciencias en Cinematografía (CNACC), el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, la Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales del Distrito, son instituciones fundamentales para el cine en Colombia como lo fueron, para el caso de la televisión, la creación de INRAVISIÓN, el Consejo Nacional de Televisión, la Comisión Nacional de Televisión (CNTV), la televisión regional, las leyes de televisión, la Dirección de Comunicaciones del Ministerio de Cultura, el Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, la Autoridad Nacional de Televisión (ANTV), la Comisión de Regulación de Comunicaciones (CRC), la Agencia Nacional del Espectro (ANE) y el Fondo para el desarrollo de la televisión y los contenidos digitales.

▶ **22** • Congreso de Colombia, Ley 397 (de 7/8/97), ob. cit., art. 40.

▶ **23** • *Véase* la cita textual del Decreto 358 en la página 63 de este mismo artículo, nota al pie 28.

▶ **24** • Presidencia de la República de Colombia, Decreto 358 de 2000, por el cual se reglamenta parcialmente la Ley 397 de 1997 y se dictan normas sobre cinematografía nacional, Considerando.

▶ **25** • Ibídem, art. 14.

▶ **26** • "RTVC-Señal Colombia", en página web Archivos Audiovisuales del Archivo General de la Nación, sección Red Archivos Sonoros. En línea.

Si se observan las manifestaciones de ambas institucionalidades se encuentran convergencias: la aprobación de leyes, especialmente después de la Constitución de 1991 e inspiradas en sus principios, han buscado la organización de los sectores del cine y la televisión y su adaptación a los cambios sociales y tecnológicos que han vivido en décadas recientes, con obvias diferencias. En la televisión ha avanzado mucho más rápido la participación de la empresa privada, mientras que en el cine la normatividad busca su mayor incidencia mediante estímulos y propuestas tributarias; el diseño de las formas de autoridad ha sido también una tarea para el cine y la televisión. El primero, por medio del Consejo de Cinematografía con una composición diversificada y, la segunda, a través de las tres formas adoptadas hasta el momento: el Consejo Nacional de Televisión, la Comisión Nacional de Televisión y la Autoridad Nacional de Televisión, que han tenido un mayor peso de lo estatal, concretamente del Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones. La separación de lo público y lo privado es mucho mayor en la televisión que en el cine. En la televisión se ha construido un sistema de medios públicos que recibe el beneficio de los dineros privados depositados en el Fondo para el desarrollo de la televisión, pero en la realidad las dinámicas televisivas son fundamentalmente privadas. El funcionamiento del cine, por su parte, ha sido privado, con instituciones estatales de promoción. Mientras que en la televisión la composición de la ANTV es de carácter público, en el Consejo Nacional de las Artes y las Ciencias en la Cinematografía hay participación de diferentes sectores, entre ellos, los productores, exhibidores, artistas y técnicos.

Las políticas de promoción del cine y la televisión: del sistema a los creadores

La promoción y el estímulo son el centro de las políticas públicas del cine y la televisión. Lo que significa un tipo de relación entre lo estatal y estas manifestaciones de la cultura en la que se parte de la autonomía de los medios, de su independencia como industrias y de la íntegra libertad de la expresión artística. También se resaltan las responsabilidades públicas para no dejar todo en mano del mercado o de la comercialización y para atender ciertas áreas que requieren de los incentivos públicos y la promoción de los creadores.

Este sentido de lo público y no simplemente de lo estatal es una de las características fundamentales del concepto de promoción en el arte y en la cultura.

Una de las imágenes promocionales del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC). Fuente: Proimágenes.

Desde los considerandos del Decreto 358 de 2000 se especifica el significado y los alcances de la promoción del cine, señalando algunas de sus motivaciones y finalidades, "[q]ue ante las históricas y estructurales dificultades de integración del cine nacional a los grandes circuitos de distribución, es imperativo estimular su producción, difusión y conservación, como forma independiente de comunicación y como actividad industrial de alta potencialidad productiva"[27].

El artículo 40 de la ley general de cultura es preciso en esta temática: la promoción que compete al Estado, a través de los Ministerios de Cultura y de Hacienda, está orientada al desarrollo artístico e industrial del cine y fundamentalmente a su conservación, preservación y divulgación. En la ley del cine se dice que:

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

Por su carácter asociado directo al patrimonio cultural de la Nación y a la formación de identidad colectiva, la actividad cinematográfica es de interés social. Como tal es objeto de especial protección y contribuirá a su propio desarrollo industrial y artístico y a la protección cultural de la Nación"[28].

La caracterización de la promoción del cine tiene, entonces, un conjunto de elementos que la definen: se promueve la imaginación y la memoria así como la expresión de la identidad

27 • Presidencia de la República de Colombia, Decreto 358 de 2000, ob. cit., Considerando.

28 • Congreso de Colombia, Ley 814 (02/07/2003), ob. cit., art. 1.

del país, ya que —como se destacó antes— se considera al cine como actividad de interés social y se reconoce que el estímulo debe estar presente en los diversos momentos de su producción, distribución, exhibición y conservación. Se le da una especial relevancia a la creación nacional, se afirma el concepto de "retorno productivo" y se incentiva la participación de los diferentes actores involucrados en la obra cinematográfica. Y se orienta esta promoción al desarrollo artístico e industrial, uniendo de esa manera la creatividad individual y grupal con la naturaleza empresarial.

Además de la caracterización de la promoción, las políticas determinan más específicamente sus modalidades, formas de asignación, responsabilidades de quienes la reciben y la naturaleza y funcionamiento del Fondo de Promoción Cinematográfico.

Las modalidades componen otra cartografía de las comprensiones que tiene el Estado sobre la industria cinematográfica y lo que hay que hacer por ella. La ley general de cultura ya había propuesto un listado de las políticas de promoción referidas a la creación en sus diversas etapas, los estímulos a las producciones y coproducciones nacionales, los incentivos para la exhibición y la divulgación cinematográfica, el apoyo a la preservación y conservación de la memoria del cine y el estímulo a la infraestructura física y técnica "que permita la producción, distribución y exhibición de obras cinematográficas"[29]. La ley del cine las especificará aún más y definirá las funciones del Fondo así como los mecanismos a través de los cuales se conformarán sus recursos y los porcentajes de su asignación. Los recursos del Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC) proceden de la cuota para el desarrollo cinematográfico, las operaciones que se realizan con dichos recursos, el producto de la venta o liquidación de sus inversiones, las donaciones, transferencias y aportes en dinero que reciba el FDC, los aportes de la cooperación internacional, lo atinente a las sanciones y los recursos asignados por el presupuesto nacional[30].

Desde el 2003 hasta septiembre del 2015, el recaudo del Fondo según sus propias estadísticas ha sido de 143 737 247 663, 41 millones de pesos, operando a través de diversos programas de estímulos a la creación (formulación del proyecto, escritura y desarrollo de guiones, producción y filmación, posproducción, divulgación, participación en festivales), patrimonio, formación, investigación, infraestructura, entre otros. Existen otras instancias de promoción del cine aunque la más importante es sin duda el Fondo.

En las políticas de promoción del cine existe además una serie de determinaciones porcentuales importantes, así como un

▶ **29** • Congreso de Colombia, Ley 397 (de 7/8/97), ob. cit., art. 41.

▶ **30** • *Véase* ibídem, art. 10 y 11 sobre la destinación de los recursos.

conjunto de mecanismos y procedimientos de recolección de los recursos financieros. Entre las primeras están, por ejemplo, la contraprestación del 40% del valor de los gastos a las empresas que hagan sus rodajes totales o parciales en territorio colombiano[31], los 183 días calendario que deben haber permanecido en el país las personas que presten servicios cinematográficos, el 51% de capital colombiano invertido para ser considerada una obra cinematográfica como nacional, así como el 70% de su personal artístico[32] o que el 70% de los recursos de Fondo para el Desarrollo Cinematográfico "serán arbitrados hacia la creación, producción, coproducción y, en general, a la realización de largometrajes y cortometrajes colombianos"[33].

En la Ley de 1991 aparecía la reglamentación para el canal cultural de INRAVISIÓN (que ya no existe más), para las organizaciones regionales de televisión y para la radiodifusión oficial, señalando, entre otras fuentes de recursos, el 10% de los presupuestos de publicidad de los organismos descentralizados del Estado.

La observación de las leyes de televisión muestra claramente la diferencia con la jurisprudencia del cine. Las primeras, pertenecientes al campo de la comunicación y sus tecnologías, se focalizan en la reglamentación del servicio de televisión, particularmente del privado, y las segundas, pertenecientes al campo cultural, hacen mucho más énfasis en el significado cultural del cine. Las primeras, más que promoción hablan de los recursos para la televisión pública, mientras que en las segundas existen políticas de promoción mucho más específicas y definidas por áreas.

De esta manera la promoción en televisión, a diferencia de la del cine, se orienta, por una parte, a un sector de la producción y transmisión televisiva (los medios de televisión y radio públicos) y, por otra, a programas y creadores de contenidos televisivos, donde participa fundamentalmente la ANTV, pero también otras agencias del Estado como el propio Ministerio de Cultura y el Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones.

Con el fin de garantizar la unidad nacional en la prestación del servicio de televisión en las cadenas nacionales a cargo del Estado, la Comisión Nacional de Televisión invertirá los recursos necesarios provenientes del "Fondo para el Desarrollo de la Televisión", con miras a asegurar en un período no mayor a cinco (5) años a partir de la vigencia de esta Ley, el cumplimiento total de este servicio en las áreas geográficas de los nuevos departamentos[34].

En la Ley 1507 de 2012 se creó el Fondo para el Desarrollo de la Televisión y los contenidos. A la tradicional figura de Fondo que ya

▶ **31** • Ibídem art. 9.

▶ **32** • Congreso de Colombia, Ley 37 de 1997, ob. cit., art. 43.

▶ **33** • Congreso de Colombia, Ley 814 (02/07/2003), ob. cit., art. 11.

▶ **34** • Congreso de Colombia, Ley 182 de 1995 (enero 20), ob. cit., art. 63 De la industria de la televisión.

existía en las políticas televisivas se agrega ahora el concepto de contenidos y más específicamente de contenidos digitales. Se consideró que el patrimonio del Fondo estuviese constituido por los recursos provenientes de los derechos, tasas y tarifas que se percibieran por concepto del otorgamiento y explotación de las concesiones para la operación del servicio de televisión y las que correspondan a los contratos de concesión de espacios de televisión, así como por la adjudicación, asignación y uso de las frecuencias; es decir, por la utilización del uso del espectro electromagnético como bien público por parte de los particulares, que en virtud del artículo 338 de la Constitución Política deben pagar como una participación en los beneficios que se les está proporcionando[35].

A diferencia de la promoción del cine, en la televisión los recursos aparecen ligados al usufructo de un bien público —el espectro electromagnético— por parte de las empresas privadas de televisión y asignadas original y primariamente al sistema de medios públicos, que es puesto en marcha por administraciones locales, departamentales y nacionales vigiladas por la ANTV. "El objeto del Fondo, según la ley, es el fortalecimiento de los operadores públicos del servicio de televisión, la financiación de la programación educativa y cultural a cargo del Estado y el apoyo a los contenidos de televisión de interés público desarrollado por operadores sin ánimo de lucro, además de financiar el funcionamiento de la ANTV"[36]. Al referirse a las políticas de fomento, la ANTV señala que existen dos categorías: (i) operadores públicos del servicio de televisión con los recursos que por ley debe asignar la ANTV en cada vigencia, y (ii) apoyo y promoción de contenidos audiovisuales en la televisión de interés público. La promoción en televisión se refiere al fortalecimiento de la programación, la infraestructura y la investigación. Del valor destinado por los operadores públicos regionales al fortalecimiento de su programación, y con base en sus políticas internas y manuales de contratación, deberán ejecutar como mínimo el 20% de estos recursos a través de convocatorias públicas dirigidas a la producción de contenidos por parte de sociedades o empresas productoras de origen y domicilio en la respectiva región. Se privilegian los contenidos dirigidos a audiencias infantiles, juveniles y minorías sociales. En cuanto a los recursos asignados al operador público de cobertura nacional deberán destinarse a la programación del canal institucional, la cual será cofinanciada con estos recursos hasta el 30% de los costos de la producción o transmisión de los contenidos audiovisuales de las entidades públicas del orden nacional, y su ejecución propenderá por la distribución equitativa entre los poderes públicos establecidos en la Constitución. Con los recursos del

▶ **35** • Congreso de Colombia, Ley 1507 de 2012 (enero 10), por la cual se establece la distribución de competencias entre las entidades del Estado en materia de televisión y se dictan otras disposiciones.

▶ **36** • Ídem.

Fondo para el Desarrollo de la Televisión y los Contenidos se podrá cofinanciar hasta el 50% de los costos financieros de los programas de opinión y noticieros producidos por los operadores públicos del servicio de televisión abierta radiodifundida. Su aporte deberá certificarse en recursos financieros y en ningún caso podrá corresponder al costo del equipo técnico o personal de planta empleados en dichos programas. No se podrán financiar programas con tendencias políticas o ideológicas determinadas, así como aquellos que promuevan o difundan prácticas religiosas, infomerciales y televentas. Además, la Autoridad Nacional de Televisión podrá disponer de todo el material audiovisual que se adquiera, produzca o realice con estos recursos para el desarrollo de planes, programas y proyectos para la promoción de contenidos audiovisuales entre los operadores de televisión sin ánimo de lucro y la televisión pública en general[37].

En relación con los recursos, desde la creación del Fondo para el Desarrollo de la Televisión en 1996 y hasta diciembre del 2011, la Comisión Nacional de Televisión —en liquidación— asignó recursos a los operadores públicos en el 2011 por 1 096 856 millones de pesos. De este total, el 67% ($736 650 millones) fue adjudicado al operador público de televisión, y el 33% ($360 206 millones) a los operadores regionales de televisión.

La promoción en televisión permite la existencia del Sistema de Medios Públicos, resalta los contenidos dirigidos a determinadas audiencias, incentiva la producción de pequeñas empresas y respalda la elaboración de programas por parte de creadores televisivos individuales. Tanto en el caso del cine como en el de la televisión es fundamental su contribución, la cual pertenece a los significados que tiene una sociedad de su vida pública.

Los amores contrariados: experiencias de relación entre el cine y la televisión en Colombia

Cuando se hace una exploración histórica de estas relaciones se encuentra un conjunto de experiencias muy interesantes. En primer lugar, tanto Audiovisuales —para el caso de la televisión—, como FOCINE —para el caso del cine— fueron entidades que promovieron los vínculos entre el cine y la televisión. Entre 1984 y 1986, FOCINE estimuló la realización de mediometrajes "un producto entre cine y televisión, en un formato y una longitud de hasta 24 minutos. En televisión estas películas fueron sometidas a las reglas del juego de los

▶ **37** • *Véase* Ídem.

canales comerciales y fueron asumidas por las programadoras"[38]. Un tanto más adelante dice que

> *Un aporte importante de* FOCINE*, que le dio un segundo aire al cine colombiano, fueron los famosos mediometrajes realizados en la década de los 80, concretamente entre 1984 y 1986. Se hicieron en un convenio con* RTI *Televisión y por primera vez se comienza a hablar de cines regionales, como el de Cali, el famoso Caliwood de Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Luis Ospina con trabajos de esa época como* **Agarrando pueblo** *(1978) y sus obras anteriores a la época de* FOCINE*, o de Óscar Campo con* **Las andanzas de Máximo Gris** *(1987) y* **Valeria** *(1986)*[39].

Audiovisuales fue la compañía productora televisiva del Estado que promovió la realización de obras en lenguaje cinematográfico para televisión. Uno de sus proyectos más sobresalientes fue la serie **Yurupari**[40] (Gloria Triana, 1983-1986), una verdadera obra maestra del documental etnográfico y patrimonial de este país, los pioneros trabajos medioambientales de Fernando Riaño con sus **Expediciones submarinas** y **Expediciones ecológicas** y algunos de los proyectos de Gabriel García Márquez para la televisión colombiana, a partir de sus ideas o de sus propias obras literarias.

García Márquez mostró un afán por la historia y por que esta fuera contada de otro modo, desde otros personajes y temas y con difusión masiva. Un ejemplo es la serie **Crónicas de una generación trágica** (1993), con producción de TVCINE y Televideo, realización de Audiovisuales, ideas de Gabo, dirección de Jorge Alí Triana y Luis Alberto Restrepo y versiones finales de guiones de Stella Malagón. Participaron más de 4 000 extras y 72 artistas. Entre ellos Luis Fernando Orozco, Luis Fernando Montoya, Juan Ángel, Alejandra Borrero, Armando Gutiérrez, Humberto Dorado, María Eugenia Dávila, y contiene historias sobre Los Comuneros (1781), los derechos del hombre (1794), los Conspiradores (1797-1810), el florero de Llorente (1810), la Patria Boba (1810-1813) y la Pacificación (1813-1816).

La serie **De amores y delitos** (1995), promovida también por Gabo, fue realizada en super 16 mm por Audiovisuales, consta de relatos del siglo XVIII. **El alma del maíz**, con libreto de Humberto Dorado y dirigida por Patricia Restrepo, trata sobre la revuelta de mujeres de las chicherías de Guateque; **Bituima, 1780**, producción de Alberto Amaya, guion de Juana Uribe y dirección de Luis Alberto Restrepo, es sobre los desafueros de tres generaciones de la familia Millán; y **Amores ilícitos**, con guion y dirección de Heriberto Fiorillo.

▶ **38** • Ministerio de Cultura, *Colombia de película. Nuestro cine para todos. Cartilla de historia de cine colombiano*, (Bogotá: Ministerio de Cultura, Dirección de Cinematografía, segunda edición, 2015), p. 14.

▶ **39** • Ibídem, p. 18.

▶ **40** • Abordado en estos *Cuadernos de Cine Colombiano* en el texto firmado por Juana Suárez y Gloria Triana [nota de ccc].

A izquierda Heriberto Fiorillo dirigiendo **Amores ilícitos** y a derecha Luis Alberto Restrepo dirigiendo **Bituima, 1780**, ambas de la serie **De amores y delitos** (1995). Fotos de los rodajes. Archivo: RTVC-Señal Memoria.

La serie **Amores difíciles** (1988), producida en 35 mm, fue un proyecto de la Televisión Española, coproducida por International Network Group y auspiciado por la Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano. La serie se basó en cuentos de Gabo y se realizaron los siguientes títulos: **Fábula de la bella palomera** (Ruy Guerra, Brasil); **Milagro en Roma** (Lisandro Duque Naranjo, Colombia); **El verano de la señora Forbes** (Jaime Humberto Hermosillo, México y cámara de Rodrigo García Barcha); **Un domingo feliz** (Olegario Barrera, Venezuela); **Carta del parque** (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba) y **Yo soy el que tu buscas** (Jaime Chávarri, España).

Una segunda forma de relación fue el esfuerzo liderado por RTI de hacer televisión a partir de obras de la literatura tanto colombiana como latinoamericana, con la participación de creadores formados en el teatro y el cine, así como su intervención en importantes proyectos televisivos comerciales. Jorge Alí Triana, Rodrigo Triana, Luis Alberto Restrepo, Lisandro Duque Naranjo, Pepe Sánchez, Kepa Amuchastegui, Patricia Restrepo, Carlos Mayolo, Pacho Bottia fueron algunos nombres que combinaron ambas tradiciones, la cinematográfica y la televisiva, haciendo un aporte a la televisión desde sus conocimientos cinematográficos.

Fotogramas de **Milagro en Roma** (Lisandro Duque Naranjo, 1988).

El camino inverso ha sido posiblemente más problemático: el de los creadores televisivos en el cine, ya sea mediante la producción, libretos, actuación o la transferencia de una modalidad del lenguaje televisivo de éxito a una cinematografía de entretenimiento. Varias de las producciones con mayor audiencia del cine colombiano están relacionadas con este camino inverso.

Estas proximidades entre el cine y la televisión han generado diferentes aprendizajes para unos y otros: nostalgias de hacer cine en televisión, distinción entre el cine de autor y la televisión de formatos rígidos y comerciales, diferencias entre arte y expresión popular. Pero también aprendizajes: nuevas temáticas, ruptura de modos de ver, otras maneras de contar, incorporación de actores de carrera y actores naturales, cuidado en la producción, incremento de los niveles de calidad, promoción de oficios (maquillaje, dirección de actores, fotografía, cámaras, montaje), innovación en algunos géneros, incorporación de una perspectiva nacional, diálogo con las cinematografías internacionales, apoyo a la formación y estímulo para los jóvenes creadores.

Un tercer vínculo ha sido la transmisión de cine en las pantallas de televisión. Además de los incentivos por la difusión del cine colombiano, están los ciclos de cine colombiano, así como la transmisión de películas en la televisión abierta, por cable, internacional y

regional. A ello se une el creciente interés de las programadoras por la producción nacional. Un ejemplo reciente fue la participación de Caracol en la realización de **El abrazo de la serpiente** (Ciro Guerra, 2015).

Una cuarta relación se ha manifestado en la participación de cineastas en producciones de la televisión regional. Uno de los casos destacados es **Rostros y rastros**[41] (1988-2000) en Telepacífico, en el que se pudieron ver documentales televisivos realizados por creadores cinematográficos como Óscar Campo, en Cali, que le dieron un especial significado a la realización.

La formación ha sido otro campo de encuentros y desencuentros entre el cine y la televisión. La creación de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional ha sido clave para el desarrollo de la industria no solo cinematográfica sino televisiva, como lo han sido para la televisión las facultades de comunicación, unas más que otras.

El futuro de los amores contrariados

Después de avanzar conjuntamente más de medio siglo, a veces de manera paralela y otras buscando interacciones y vínculos, el futuro parece que le va a ofrecer nuevas oportunidades al cine y la televisión. Las transformaciones digitales y el desarrollo imparable de las nuevas tecnologías no cesarán los amores contrariados de ambas manifestaciones de la cultura. A la producción de cine y televisión ingresarán tecnologías que las acercarán y el apagón analógico de la última podrá incrementar la presencia del cine en los canales que la digitalización aumentará significativamente. El nuevo perfil de las audiencias profundizará las modalidades del disfrute y del ver, ampliando las oportunidades de quienes decidan habitar los ricos mundos simbólicos que siempre han transcurrido por esas dos creaciones del espíritu humano que son el cine y la televisión. Las diferencias posiblemente se profundicen, no tanto en el terreno de las técnicas como en el de los significados de uno y otro medio, sus opciones estéticas y narrativas, su carácter industrial, la fuerza de sus búsquedas y los caminos de sus innovaciones.

Los soportes y las múltiples pantallas, los mundos digitales emergentes y las plataformas virtuales, junto a los cambios en la creación, la transformación de las audiencias y la construcción de nuevos relatos audiovisuales habitarán el territorio en el que la televisión y el cine continuarán jugando el destino de sus amores contrariados.

41. Que se desarrolla un poco más en estos mismos *Cuadernos de Cine Colombiano* en el texto escrito por Óscar Campo [nota de ccc].

Referencias

"RTVC-Señal Colombia", en página web Archivos Audiovisuales del Archivo General de la Nación, sección Red Archivos Sonoros. En línea.

Castellanos, Gonzalo. *Cinematografía en Colombia. Tras las huellas de una industria*. Bogotá: Ícono y Proimágenes Colombia, 2014.

Chaparro Maldonado, Hugo. *Del realismo mágico al realismo trágico*. Bogotá: Debate, 2005.

Congreso de Colombia. Ley 1507 de 2012 (enero 10), por la cual se establece la distribución de competencias entre las entidades del Estado en materia de televisión y se dictan otras disposiciones.

_____. Ley 1556 de 2012 (9 de julio), por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas.

_____. Ley 182 de 1995 (enero 20), por la cual se reglamenta el servicio de la televisión y se formulan políticas para su desarrollo, se democratiza el acceso a este, se conforman la Comisión Nacional de Televisión, se promueven la industria y actividades de televisión, se establecen normas para contratación de los servicios, se reestructuran entidades del sector y se dictan otras disposiciones en materia de telecomunicaciones. (Derogada por el art. 32 de la Ley 1150 de 2007).

_____. Ley 335 de 1996 (diciembre 20), por la cual se modifica parcialmente la Ley 14 de 1991 y la Ley 182 de 1995, se crea la televisión privada en Colombia y se dictan otras disposiciones.

_____. Ley 397 (de 7/8/97), por la cual se desarrollan los artículos 70, 71, 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias.

_____. Ley 814 (02/07/2003), por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia.

_____. Ley 9 de 1942 (31 de agosto).

Galindo Cardona, Yamid. *El cine en el proyecto educativo y cultural de la República Liberal 1930-1946*. Tesis de la maestría en Historia, Facultad de Ciencias Humanas. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014.

García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo, 2001.

Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editora Guadalupe, 1978.

Ministerio de Cultura, *Colombia de película. Nuestro cine para todos. Cartilla de historia de cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Dirección de Cinematografía, segunda edición, 2015.

_____. *Cultura a la medida. Análisis de la cuenta satélite de cultura de Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015.

Osorio, Oswaldo. *Realidad y cine colombiano. 1990-2009*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2010.

Presidencia de la República de Colombia, Decreto 358 de 2000, por el cual se reglamenta parcialmente la Ley 397 de 1997 y se dictan normas sobre cinematografía nacional.

Rey, Germán. *Encuentros y desencuentros entre políticas de comunicación y políticas de cultura*. Bogotá: Ministerio de Cultura y Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación y Lenguaje, 2016.

Silva, Renán. *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta Editores, 2005.

Fotograma de **El abrazo de la serpiente** (Ciro Guerra, 2015). Archivo: Ciudad Lunar.

Margarita Rosa de Francisco y Sergio Cabrera en rodaje de **Ilona llega con la lluvia** (Sergio Cabrera, 1996). Foto: Patricia Rincón. Archivo: Sergio Cabrera.

Ficción televisiva y ficción cinematográfica: ¿dos orillas de un mismo río?

Fiction for Television and Cinema: Two Banks of one same River?

Por Pedro Adrián Zuluaga

Palabras clave: cine colombiano, televisión colombiana, relación cine y televisión, cine y provincia, televisión regional, cine regional, focine, Cine en TV, Ley de cine 814 de 2003.

Resumen: el siguiente artículo hace un recorrido por tres momentos en los que la relación entre el cine y la televisión colombianos adquirió especial relevancia para ambos medios, tanto en estéticas, como en narrativas y formas de producción. En primer lugar se repasa la época inicial de la televisión colombiana y la manera como esos comienzos se vincularon con el cine. Después se analiza el fenómeno de las telenovelas y series de la década de 1980, consideradas por los especialistas como una edad dorada de la televisión, justo en el mismo momento en que desde el cine se cuestionó el carácter centralista de la pantalla chica. Por último, se miran los años recientes y las nuevas formas de confluencia entre el cine y la televisión. El recorrido revela una historia de intercambios productivos que invita a dejar de considerar ambos mundos, el cine y la televisión, como compartimentos estancos.

Keywords: Colombian cinema; Colombian television; relationship between film and television; cinema and province; regional television; regional cinema; Focine; Cine en TV; film act 814 of 2003.

Abstract: The following article is a journey through three moments in which the relationship between Colombian cinema and television acquired special importance for both media, in their aesthetics as much as in their narratives and forms of production. In the first place, the article looks into the beginnings of Colombian television and the way in which those starting points were linked to cinema. Next, it analyzes the phenomenon of soap-operas and series in the 1980s, considered by specialists as a golden age of television, precisely at the same time that cinema questioned the centralizing character of the small screen. Finally, the article looks at recent years and the new forms of confluence between cinema and television. This path reveals a history of productive exchanges that invite us to stop considering both worlds, cinema and television, as separate compartments.

La televisión en Colombia nació en un estrecho vínculo con el cine. Su aparición, en 1954, como una de las tantas promesas de modernización del gobierno de facto, aportó elementos nuevos a ese condición siempre bastarda del cine, que desde su implantación en el país necesitó una y otra vez alimentarse, como un organismo parasitario, de otras fuentes. En la década de 1920 el cine miró hacia la literatura buscando en ella legitimidad cultural y el pozo de historias y personajes asentados en la tradición, y las películas se sirvieron de obras de teatro, cuentos o novelas como *María, Aura o las violetas, Como los muertos* y *Con el nombre de Isabel en los labios.* En los años cuarenta, las películas probaron capitalizar la creciente popularidad de la radio de ese entonces y de sus celebridades como Tocayo Ceballos. En las décadas siguientes, con matices y altibajos, la televisión ha sido la gran aliada del cine, con frecuencia su espejo deformado, su lado oscuro y lunar, aunque la literatura, el periodismo, las artes plásticas y el teatro hayan alimentado por turnos ese cuerpo —el cine— tan necesitado de una vida que viene de afuera, de la realidad y sus discursos.

En el siguiente artículo se repasan algunos hitos y experiencias de producción que acercaron al cine y la televisión en sus búsquedas y lenguajes estéticos, o que anticiparon y definieron tendencias en uno u otro medio. Asimismo se considera el poder particular de circulación tanto del cine como de la televisión, su potencial para encontrar los nuevos públicos que ambas industrias necesitan. En primer lugar, se mirarán los orígenes de la televisión en Colombia, una narrativa difusa en donde se entrecruzan de manera fascinante el instinto empresarial, la sagacidad política y una concepción visionaria y arriesgada de la cultura y sus nuevos modos de expansión. Después se volverá sobre la que muchos consideran la época dorada de la televisión colombiana, los años ochenta, que paradójicamente fue la misma en la que el cine la sometió a juicio, considerándola un fortín del centralismo y el conformismo estético. Por último, se intentarán atar algunos cabos de lo que ocurre en el presente, con dos medios que al parecer nunca pueden estar del todo juntos, a pesar de que morirían si se separan.

Una historia de los orígenes

En la narrativa fundacional de la televisión en Colombia los límites del teatro, la radio y la pantalla chica se hacen difusos, y el cine empieza a aparecer de manera soslayada a pesar del estado de relativa postración en el que se encontraba en la década de 1950. Fernando Gómez Agudelo era, precisamente, director de la Radiodifusora Nacional cuando recibió de manos de Jorge Luis Arango, director de la Oficina de Información y Prensa

del Estado, la misión de traer la televisión a Colombia e inaugurarla en el primer aniversario del ascenso al poder del general Gustavo Rojas Pinilla. En el artículo "El dramatizado televisivo. El encuentro de las tradiciones", Germán Rey analiza los matices de aquella primera emisión del 13 de junio de 1954: "no podía ser más aleccionador: junto al himno nacional interpretado por la Orquesta Sinfónica, un *sketch* cómico de Los Tolimenses; al lado de un concierto para violín, **El niño del pantano** de Bernardo Romero Lozano. Se trataba de una condensación premonitoria pero también de la convergencia de un conjunto heterogéneo de tradiciones en confrontación: un medio que se reconocía como 'moderno' resumía las dudas y las perplejidades de un país sobrecogido entre la violencia de años, los intentos modernizadores en ascenso, las comprensiones fluctuantes del desarrollo y unas oleadas migratorias que ya empezaban a conformar desequilibrados centros urbanos"[1].

El dúo cómico integrado por Lizardo Díaz y Jorge Ramírez, más conocido como Los Tolimenses, trabajaba en la Emisora Nueva Mundo cuando recibió el encargo de preparar un sketch para integrarlo a la parrilla de la primera transmisión. "Emeterio" y "Felipe" siguieron trabajando con éxito en la radio, pero Lizardo Díaz hizo también una carrera en el cine como productor, a través de su empresa

Emisión de teleteatro en INRAVISIÓN. En escena, entre otros, Carlos Muñoz a la izquierda (*circa* 1956). Archivo: RTVC-Señal Memoria.

Díaz Ércole, en asocio con quien fuera su esposa y una de las mayores divas del cine y la televisión, la actriz Raquel Ércole. Bernardo Romero Lozano fue director del emblemático Teatro Colón, posición desde la cual tuvo contacto con el teatro que se hacía en muchos otros países y pudo madurar sus ideas sobre una dramaturgia colombiana que se sintonizara con "el reloj del mundo". Posteriormente fue nombrado director artístico de la Radiodifusora Nacional, donde montó los célebres

1. Germán Rey, "El dramatizado televisivo. El encuentro de las tradiciones", *Gaceta* 44/45 (enero-abril 1999), p. 12.

radioteatros. Con la llegada de la televisión dirigió hacia ese medio todas sus energías y se fue con su grupo de actores de la radio para la televisión. Escribió obras propias y adaptó clásicos de la literatura universal en el formato de teleteatro, en el espacio Telediacto, que sobrevivió hasta la década de 1960.

En 1957, el hijo de Bernardo Romero Lozano, Bernardo Romero Pereiro, aparece en los créditos de **La frontera del sueño** (Esteban Sanz, 1957), una misteriosa película de horror psicológico sobre una familia que no puede dormir después de que enterrara al abuelo con los ojos abiertos. Los minutos que sobreviven de este filme dejan sentir una eficaz atmósfera de irrealidad. Su inclusión en este recorrido se justifica, además, por la presencia de Anuncia de Romero, más conocida como Carmen de Lugo, quien era la esposa de Romero Lozano e interpretaba a la madre de la desdichada familia protagonista de la película. Los intercambios creativos entre la radio, la televisión, el cine y el teatro quedan en evidencia en esta pequeña joya que no ha tenido la suerte de perdurar; pero esa "contaminación" no impide la pionera autoconciencia del prólogo del filme, donde se ven las siluetas de unos equipos cinematográficos y las sombras de personas que se cruzan: "Para hacer cine se necesita coraje y esta película es una prueba de ello", afirma una voz en *off*. En 1958, el propio Bernardo Romero Lozano, al lado de otros pioneros del medio televisivo como Julio E. Sánchez Vanegas, compartirán set en **El milagro de sal** (Luis Moya Sarmiento, 1958), un drama social sobre las difíciles condiciones de trabajo de unos mineros, y la primera película colombiana en exhibirse en un festival importante de Europa: el de San Sebastián, en 1958. El último personaje importante de evocar en este recorrido es el maestro japonés Seki Sano. Exiliado de su país, Sano tuvo contacto en la Unión Soviética con el Teatro de Arte de Moscú y con el revolucionario método implementado por Stanislavski. De vuelta por México, Seki Sano fue contratado para darle orden y estructura a la Escuela de Artes Dramáticas, una dependencia de la Televisora Nacional en la que se formaron actores y directores que también dejarían su marca en el cine, como Pepe Sánchez y Santiago García. El primero de ellos es un personaje fundamental de la narrativa audiovisual colombiana, en sus facetas como actor y director de cine y televisión. Su contribución a lo que algunos consideran los años dorados de la televisión colombiana, la década de 1980, fue resumida así en un artículo de la revista *Arcadia*: "Fue la época en la que el director Pepe Sánchez, inspirado por las cintas del neorrealismo italiano, decidió sacar una cámara de los anaqueles de los sótanos de la Biblioteca Nacional, la sede de la televisión, para filmar la comedia costumbrista **Don Chinche** (1982-1989), en un barrio popular"[2].

Los anteriores son apenas ejemplos de la participación de algunos nombres clave en la convergencia de los medios que aquí se quiere demostrar, y que invitan a no caer en la trampa de considerar las disciplinas artísticas como compartimentos estancos. Pero la interdisciplinariedad, por supuesto, va más allá del inventario anecdótico. Cuando en la historia de los medios de comunicación en Colombia entra en juego la televisión, el cine vivía un momento de oscuridad creativa y estaba lastrado por fallidas visiones folcloristas. Según el libro *Largometrajes colombianos en cine y video*[3], en la década de 1950 solo se realizaron en Colombia siete largometrajes dentro de un inexistente esquema industrial. Sobre estos largometrajes se podría decir algo equivalente a la manera como Rey analizó las tensiones de la primera "parrilla" televisiva:

> *[…] confluían tendencias que durante años habían constituido las opciones culturales prevalentes. Por una parte la hegemónica, que confundía lo cultural con el ideal letrado, un conservadurismo que no era solo político y una identificación eurocentrista evidente y limitada. […] Pero junto a ellas ya se entrometía la comicidad popular, el tono regional de un humor que representaba lo campesino volcado hacia la ciudad (Los Tolimenses) y el melodrama. El medio moderno empezaba a desestabilizar los órdenes recibidos de la tradición y a interpretar de manera más atrevida y posiblemente más clarividente los avatares de una nueva época y una nueva sociedad*[4].

11 Fotogramas de **El milagro de sal** (Luis Moya Sarmiento, 1958). Fuente: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC).

En esas películas de los años cincuenta conviven de manera conflictiva el humor popular de Montecristo (en **Colombia linda**, Camilo Correa, 1955) con la trabajada voz del barítono Carlos Julio Ramírez (en **La gran**

▶ **2** • Christopher Tibble, "La TV colombiana de los ochenta. ¿Los años maravillosos?", *Arcadia* (junio 2015). En línea.

▶ **3** • Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2005* (Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2005).

▶ **4** • Germán Rey, "El dramatizado televisivo. El encuentro de las tradiciones", ob. cit., pp. 12-14.

obsesión, Guillermo Ribón Alba, 1955), la épica de los ciclistas en la Sexta Vuelta a Colombia en bicicleta, narrada por las voces radiales de Gabriel Muñoz López y Jaime Tobón de la Roche (en **Los halcones de la ruta**, Enrique Olaya Ospina, 1956) con la épica independentista de las campañas libertadoras del siglo XIX (**Antioquia crisol de libertad**, Alejandro Kerk, 1960).

El cine estaba lejos de haber formado un público o desarrollado un lenguaje propio. Mientras que en otros países la televisión se vio como una amenaza al predominio de las películas en el gusto popular, en Colombia ese temor era imposible: el cine no tenía nada que perder porque su patrimonio era pírrico. Por el contrario, las películas más interesantes de la década, aquellas que se alejan de la agenda folclorista como **La frontera del sueño** y **El milagro de sal**, parecen haberse beneficiado del aporte creativo de la televisión. Mientras en la televisión se hacían programas que desarrollaron una relación desprejuiciada con la alta cultura (de los teleteatros de Romero Lozano a aquel programa que, en 1957, y a lo largo de siete sesiones, enjuició "penal y civilmente" a *María*, la novela de Jorge Isaacs[5]), el cine era tímido y sujeto a esquemas imitativos de otras tradiciones, con escasez considerable de aportes propios. Aunque resulte una especulación arriesgada, puede no ser del todo descabellado sospechar que parte del giro que dio el cine colombiano de la década de 1960 haya tenido, como una de sus causas, la visión cultural que impregnó a la televisión colombiana en sus primeros años.

▶ **5** • Los incidentes y detalles de este juicio son recuperados por la investigadora María Fernanda Arias en el texto "**María** de Grau en el contexto cinematográfico colombiano: María está rara", en proceso de publicación, material cedido por la autora.

Los ochenta: la década prodigiosa

Los años ochenta fueron una época convulsiva para la televisión colombiana, una década de experimentación en formatos, de cambios tecnológicos como la popularización del color y de la entrada en juego de nuevos actores, como los canales regionales, el primero de los cuales, Teleantioquia, empezó sus emisiones en 1985. Para el cine, fue una década marcada por la centralidad de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), una iniciativa estatal que incluso en medio de sus tropiezos burocráticos logró consolidar un corpus de más de cuarenta largometrajes, y una buena cantidad de mediometrajes que vieron en la televisión una posibilidad de difusión y una manera de superar el cuello de botella que para el cine colombiano de esa época significaba distribuir las películas en las salas. En la exposición temporal "Un país de telenovela", que se exhibió en el Museo Nacional entre el 5 de noviembre del 2009 y el 25 de abril del 2010, se le daba cabida a otra afirmación temeraria:

Durante la década de 1980 los colombianos tomamos conciencia de que el nuestro era un país de regiones, gracias a un género televisivo que noche tras noche era invitado de honor en nuestras casas: la telenovela. En ese momento la telenovela colombiana tomó un claro distanciamiento del modelo tradicional mexicano y venezolano, el cual se centraba en historias de amor y desamor que ocurrían en espacios casi irreconocibles. En busca de propuestas innovadoras los realizadores colombianos incursionaron en la costa Caribe, el Tolima, el Valle del Cauca, los Llanos Orientales y las montañas de Antioquia y el Eje Cafetero[6].

Según los organizadores de la exposición, la inspiración inicial para realizarla fue la convicción defendida por el investigador Jesús Martín-Barbero, según la cual novelas con asiento y acento regional como **Caballo viejo** (Bernardo Romero Pereiro, 1988), **Gallito Ramírez** (Julio César Luna, 1986-1987), **San Tropel** (Bernardo Romero Pereiro y Stella Londoño, 1987-1988), **Escalona** (Sergio Cabrera, 1991), **¡Quieta Margarita!** (David Stivel, 1988-1989), **Azúcar** (Carlos Mayolo, 1989-1991) o **La casa de las dos palmas** (Kepa Amuchastegui, 1990-1991) prepararon la llegada de la Constitución de 1991, donde se incorporó a la visión oficial del país el discurso de la pluralidad y la diversidad cultural.

La década había empezado justamente con dos manifiestos teórico-estéticos formulados desde el campo del cine, que defendieron la virtud y la urgente necesidad de moldear una expresión regional. En un texto escrito a cuatro manos por Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria, en 1982, "Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia", se diagraman las relaciones desiguales entre centro y periferia en cuanto a posibilidades de producción y representación audiovisual:

Una vez que alguien en la provincia logra establecer la posibilidad de realizar una película, uno de los dolores de cabeza más notorio desde el principio será preguntarse

▶ **6** • "Un país de telenovela", exposición temporal, 5 de noviembre del 2009-25 de abril del 2010, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, folleto de la exposición.

11 Foto de rodaje de **Escalona** (Sergio Cabrera, 1991). Archivo: Sergio Cabrera.

con qué se va a hacer. La concentración de equipos cinematográficos en Bogotá no es, necesariamente, una casualidad insalvable. Hay una estructura fundamental que podría estar construida de otro modo: la televisión centralizada. A medida que la televisión va adquiriendo más importancia en todos los niveles de actividad, desde la educación hasta el consumo, desde la información hasta la conformación del tiempo libre, llega a ser irrebatible que ni el deporte, ni la Iglesia, ni la publicidad, ni la política pueden prescindir de ella... ni el cine, naturalmente. En toda Colombia hay deporte, Iglesia, publicidad, política... pero sólo en Bogotá hay televisión. Y en Bogotá no hay una televisión colombiana que tenga allí su sede sino una televisión bogotana. Este hecho hace que todo el interés medial, todo el talento cinematográfico, todo el conocimiento técnico del país tenga que elegir entre irse a Bogotá o cambiar de profesión[7].

Álvarez y Gaviria no se limitan a un diagnóstico pragmático sino que analizan las profundas consecuencias de este estado de las cosas, la deformación que se volvía regla, esa "raíz del permanente fracaso estético del cine colombiano y que consiste en creer que las cosas son intercambiables, que es lo mismo un lugar que otro, un objeto que otro, una persona que otra"[8]. Varios hechos e iniciativas, en los años ochenta, se revelan contra esa tendencia a transformarlo todo de acuerdo con las necesidades del centro que olvida "lo real como hecho físico"[9], y que prescinde de aquella realidad referencial no intercambiable en donde se asienta en buena medida la verosimilitud de la ficción.

No sin dificultades, se empiezan a consolidar focos de producción regional cinematográfica, especialmente en ciudades como Cali y Bogotá. Ese descubrimiento de lo regional que la televisión de los ochenta maduró y popularizó, era al comienzo de la década el propósito manifiesto del cine. En el otro texto-manifiesto, esta vez de Carlos Mayolo, "Universo de provincia o provincia universal", de 1983, están bosquejadas las líneas generales de esa intención: "[…] es una búsqueda estética la que nos saca de Bogotá a buscar nuestras historias, nuestros recuerdos, nuestras nostalgias, nuestras leyendas y hasta las investigaciones de tipo socio-antropológico, donde la poesía y lo mítico, en combinación con la memoria y la estética del paisaje, serán cuestionadoras de esa caricatura que es la ideología cosmopolita, benjumeista, que es la que ha caracterizado la supuesta primera etapa industrial del cine colombiano"[10].

Los primeros largometrajes del Grupo de Cali, **Pura sangre** (Luis Ospina, 1982) y **Carne de tu carne** (Carlos Mayolo, 1983), con su regreso "a la hacienda feudal, hacia los vampiros con ingenios azucareros, hacia los

▶ **7** • Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria, "Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia", en *La crítica de cine. Una historia en textos: artículos memorables en Colombia 1897-2000*, editado por Ramiro Arbeláez Ramos y Juan Gustavo Cobo Borda (Bogotá: Proimágenes Colombia y Universidad Nacional de Colombia, 2011), p. 198. Publicado por primera vez en Cine 8 (mayo-junio 1982).

▶ **8** • Ibídem p. 199.

▶ **9** • Ídem.

▶ **10** • Carlos Mayolo, "Universo de provincia o provincia universal", en *La crítica de cine. Una historia en textos: artículos memorables en Colombia 1897-2000*, ob. cit., pp. 297-298. Publicado por primera vez en *Caligari* 1, (junio de 1983).

II Fotogramas de **Que pase el aserrador** (Victor Gaviria, 1985). Fuente: FPFC.

pájaros conservadores de los años 50"[11] son logros concretos en esta búsqueda; aunque quizá fue en **Azúcar**, la serie televisiva de RCN, donde Mayolo pudo desarrollar de manera mejor y más extensa el contenido urgente de sus memorias familiares, su obsesión por los negros y el papel de estos en el esquema económico y cultural del Valle del Cauca. Fue en **María** (1991) de Lisandro Duque Naranjo y según la adaptación de Gabriel García Márquez, donde este director de Sevilla (Valle del Cauca) pudo darle despliegue a ese "musgo de la provincia" que lo ha obsesionado en toda su obra, una nostalgia de un microcosmos regional al que le dio curso en largometrajes de los años ochenta como **El escarabajo** (1983) y **Visa USA** (1986). Los formatos de novela, serie o miniserie televisiva permitieron una profundización en esas narrativas que en el cine aparecen entrecortadas, deficitarias y con frecuencia ineficaces.

Víctor Gaviria, por su parte, antes del remezón epistemológico provocado por **Rodrigo D. No futuro** (1990), había penetrado con su habitual agudeza en la mentalidad regional en la adaptación del cuento de Jesús del Corral, **Que pase el aserrador** (Gaviria, 1985), un especial de 52 minutos con el que se inauguró Teleantioquia. La vocación naturalista y a la vez poética del cine de Gaviria, su búsqueda de "lo real como hecho físico" que no puede ser alterado sin traicionar algo sustancial en la historia y los personajes, su particular trabajo con los actores, los diálogos y las locaciones, con la materia misma de la realidad, encontró, gracias a la televisión regional, nuevos públicos que sacaran su cine de los espacios casi clandestinos de los formatos menores del cine, el Super 8 o el 16 mm, donde, desde finales de la década de 1970, empezó a definirse su horizonte estético, influido por el Neorrealismo italiano y por el Nuevo Cine alemán.

Las obras de Víctor Gaviria, Carlos Mayolo y Lisandro Duque Naranjo, tres de los directores más emblemáticos de la época de FOCINE, son imposibles de entender de manera adecuada sin la televisión. Si bien los tres empezaron sus carreras con la firma intención de integrarse

▶ **11** • Ibídem p. 298.

▶ **12** • Hernando Martínez Pardo, "El mediometraje de focine", en *La crítica de cine. Una historia en textos: artículos memorables en Colombia 1897-2000,* ob. cit., p. 186. Publicado por primera vez en *Cinemateca* 8 (1988).

al medio como directores de películas, las circunstancias los llevaron en algún momento a la televisión. La experiencia de los mediometrajes de FOCINE es paradigmática de una confluencia entre dos medios, el cine y la televisión, con potencialidades y limitaciones particulares. Estos mediometrajes se produjeron dentro del proyecto conocido como **Cine en TV** (1984-1987), y como un intento por resolver la crisis que empezaba a afectar a FOCINE, entidad que a mediados de la década de 1980 dio las primeras señales de una recesión que amenazaba con interrumpir la continuidad del proceso iniciado por las películas del periodo 1981-1984, entre las que se destacaron **Canaguaro** (Dunav Kuzmanich, 1981), los primeros largos, ya citados, de Ospina y Mayolo, y **Cóndores no entierran todos los días** (Francisco Norden, 1984). La respuesta frente a ese inminente parálisis fue el espacio **Cine en TV**, que nació bajo el lema de "La alternativa, una nueva forma de narrar las cosas" y que buscó aprovechar el medio televisivo como ventana de exhibición para de esa forma resolver los nunca bien resueltos problemas de distribución de los largometrajes, y mantener con trabajo a los sectores técnicos y artísticos del medio cinematográfico. Los proyectos, aprobados por un jurado (siempre polémico), eran financiados por FOCINE y producidos, en principio, en condiciones muy homogéneas que pasaban por alto la singularidad de cada película: 25 minutos de duración, 16 mm como formato, presupuesto de tres millones de pesos y tiempo de realización de 75 días. Aunque hubo diferentes convocatorias y muchos mediometrajes fueron producidos con algunas variaciones del esquema inicial, lo que siempre se mantuvo fue la imposibilidad de conciliar las aspiraciones de los cineastas —en cuanto a la complejidad del estilo y a los temas— con el lenguaje propio de la televisión. Hernando Martínez Pardo, quien ya había publicado en 1978 su emblemática *Historia del cine colombiano*, fue muy crítico con la concepción y desarrollo del proyecto. En un artículo publicado en 1987 sentenció: "Qué se estaba haciendo, cine o televisión. Eso nunca se definió con claridad"[12].

Para Martínez Pardo, el conflicto más fuerte que afectó al espacio fue la (falsa) contraposición entre la búsqueda del público (como exigencia inherente a la televisión) y el deseo de expresión personal del autor, esta última una demanda que pesaba fuertemente sobre el cine, pero que en este espacio destinado a la emisión televisiva y en el cruce problemático de dos lenguajes llevó a abusos, malabarismos exhibicionistas, despliegues técnicos innecesarios y proliferación de tiempos muertos y planos largos (en abierto rechazo al exceso de cortes de la televisión, unos recursos estilísticos que en estos

II Fotogramas de **Cóndores no entierran todos los días** (Francisco Norden, 1984). Fuente: FPFC.

mediometrajes con frecuencia se volvieron más una fórmula antes que una respuesta a las necesidades propias de cada trabajo).

Como ya se mencionó, el cine se concebía, con demasiada frecuencia, como el opuesto de la televisión: "Desde hace rato —escribió Martínez Pardo— se ha ido construyendo la imagen de la televisión como el enemigo: el monstruo centralista, bogotano, mediocre y comercializado que no ha hecho sino participar muy activamente en la degradación de este país. Con tal imagen todo lo de la televisión resulta terrible, la maldad personificada"[13].

Luis Alberto Álvarez, quien desde los días de "Las latas en el fondo del río" se volvió un vocero de estos prejuicios contra la televisión y un defensor acérrimo de las narrativas autorales (personificadas para él en figuras como Víctor Gaviria) escribió que estas películas de mediometraje "han sido asumidas por los programadores casi como un subproducto [...] la conciencia de estar haciendo productos para ser emitidos en televisión creó un síndrome Nielsen, con consideraciones de franjas, de horarios, de número de espectadores a una determinada hora, un ajuste también inconsciente e inepto a un pretendido lenguaje televisivo, a una temática adaptada al público de la pantalla pequeña"[14].

A pesar de las contradicciones del espacio, de su naturaleza híbrida y de la homologación burocrática, hay consenso en torno a las virtudes de algunos de esos trabajos, en los cuales emergieron nombres, visiones del país y tanteos, algunos más afortunados que otros, pero que hoy hacen parte con pleno derecho de la historia del cine colombiano y sus esfuerzos por consolidar un lenguaje. Investigadores de este periodo del cine colombiano como Patricia Restrepo, Luis Alberto Álvarez y Hernando Martínez Pardo reconocen de forma unánime los méritos de mediometrajes como

▶ **13** • Ibídem pp. 190-191.

▶ **14** • Luis Alberto Álvarez, "Reflexiones al final de un periodo", *Arcadia va al cine* 13 (octubre-noviembre 1986), pp. 35-36.

Fotogramas de **Simón el mago** (1994) y **Los habitantes de la noche** (1985) dirigidas por Víctor Gaviria.

Los habitantes de la noche (Víctor Gaviria, 1985) y **Los músicos** (Víctor Gaviria, 1986), en los cuales personajes y situaciones están en función de crear una atmósfera. Sobre **Los habitantes de la noche** escribe Patricia Restrepo: "Los elementos del buen cine están bajo control en esta cinta: hay un buen trabajo con los actores, buenas soluciones visuales, una puesta en escena fluida y adecuada a la forma narrativa elegida, movimientos de cámara serenos, limpios y consistentes"[15]. Restrepo destaca además las tres líneas narrativas que sigue la historia (un grupo de jóvenes de la calle, un hospital mental en el que uno de ellos ha sido recluido por un mes, y la emisora de radio donde el locutor Alonso Arcila, haciendo de sí mismo, transmite el programa que le da nombre al mediometraje) y la forma audaz de entrelazarlas sin perder de vista el objetivo central.

En **Los músicos**, tanto como en **Que pase el aserrador**, de la misma época, así como en **Simón el mago** (1994), que se realizó para la celebración del décimo aniversario de Teleantioquia, Gaviria demuestra una compenetración natural con las formas orales propias de la cultura antioqueña, y una notable desenvoltura para filmar en exteriores, para darle vida al paisaje. "**Los músicos**, una suerte de *road movie* que se desarrolla entre las poblaciones de Sucre y Liborina, está atravesada por una atmósfera de tensión sin énfasis dramáticos, que le permite a Gaviria, una vez más, concentrarse en la reconstrucción de ambientes, más que en desarrollar las tenues líneas narrativas"[16]. Este mediometraje, es una adaptación libre de un cuento del portugués Cardozo Pires, y está ambientado un año antes del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán.

▶ **15** • Patricia Restrepo, *Los mediometrajes de* FOCINE (Bogotá: Universidad Central, 1989), p. 41.

Aunque la película no es explícita en su exposición de la violencia, Gaviria crea una atmósfera de oscuros presentimientos, donde lo rural está lejos de representar el territorio de lo idílico. […] ¿Son estos dos trabajos simples evocaciones nostálgicas del pasado? Desde luego que no. Aunque Gaviria despliega una gran habilidad para captar detalles únicos y reveladores de unas formas de vida extintas, ni **Que pase el aserrador** *ni* **Los músicos** *son ilustraciones acumulativas o fetichistas, destinadas a la glorificación de elementos populares o de la tradición. Al contrario, la inadecuación de Gaviria frente a su propia cultura es perceptible en la melancolía con la que filma algunos momentos, como presintiendo en ellos las señales del terremoto social que le esperaba a la ciudad*[17].

Otros títulos de la cosecha de **Cine en TV** son reconocidos por Martínez Pardo por su eficacia en la manera de contar una historia con fuerza y capacidad de emocionar. Entre ellos el crítico menciona a **Aquel 19** (Carlos Mayolo, 1985), **El hombre de acero** (Carlos Duplat, 1985), **Atrapados** (Juan José Vejarano, 1985), **Ella, el chulo y el atarván** (Fernando Vélez, 1986), **Juegos prohibidos** (Camila Loboguerrero, 1986), **Momentos de un domingo** (Patricia Restrepo, 1986) y **De vida o muerte** (Alexandra Cardona y Jaime Osorio, 1987), un mediometraje que es antecedente directo del logrado largometraje **Confesión a Laura** (Jaime Osorio, 1990).

En mediometrajes producidos dentro del proyecto **Cine en TV**, tuvieron su origen largos como **San Antoñito** (Pepe Sánchez, 1986), inspirado en el cuento homónimo de Tomás Carrasquilla, y que fue exhibido en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes del mismo año; **La boda del acordeonista** (Luis Fernando "Pacho" Bottía, 1986), premiada como mejor *opera prima* en el Festival de La Habana, una poética evocación de la Mohana, diosa de las aguas del Caribe colombiano que según el mito, en su noche de bodas toma para sí a un acordeonista; y **La recompensa** (Manuel Franco, 1986), versión libre de un cuento de Monteiro Lobato, sobre un hombre, pobre y honrado, que encuentra una maleta con dinero y la entrega a las autoridades.

El libro *¡Acción! Cine en Colombia,* el catálogo que resume la memoria de la exposición del mismo nombre realizada en el Museo Nacional entre octubre de 2007 y enero de

▶ **16** • Pedro Adrián Zuluaga, "Las primeras películas de Víctor Gaviria. El cine de las palabras menores", en *Víctor Gaviria: 30 años de vida fílmica, retrospectiva integral* (Bogotá Cinemateca Distrital, 2009), p. 15.

▶ **17** • Ídem.

Fotogramas de **Confesión a Laura** (Jaime Osorio, 1990). Fuente: FPFC.

2008, hace el siguiente balance sobre este corpus de mediometrajes:

Entre los méritos del proyecto **Cine en TV** *estuvo el haber permitido la expresión de directores de distintas regiones del país, que ofrecieron una visión más compleja de la "provincia", muchas veces en abierta contradicción con los estereotipos televisivos. Ya el Grupo de Cali (Mayolo, Ospina, Caicedo) había logrado transmitir de manera potente un modo de ser vallecaucano, y lo propio habían logrado los "superochistas" antioqueños y un grupo costeño donde, además de Bottía, estaban, entre otros, Luis Ernesto Arocha, Heriberto Fiorillo y Alberto Vides. El cine de provincia (como se llamó entonces) se convirtió en una alternativa frente al centralismo estético, que definía a su gusto estereotipos regionales*[18].

La revista *Arcadia va al cine*, que publicó 18 números entre 1982 y 1987, ventiló varias polémicas y ediciones especiales que le dieron combustible a la vieja y nunca superada dicotomía entre centro y periferia. En esta revista se publicaron *dossiers* sobre realizadores antioqueños, costeños y vallecaucanos. Su director Augusto Bernal, en "Cinematografía colombiana y provincia", presentación de la primera parte del especial dedicado al cine costeño, se preguntaba cuál era el carácter que debía tener una cinematografía como la colombiana: "La respuesta sería: encontrar aquella expresión que busca un auténtico modo de evaluar los elementos culturales, las tradiciones, las contradicciones y las posibles tensiones que se desarrollan en su interior"[19]. De esa autenticidad, en el guion de la época, parecía estar excluida la pantalla chica, a pesar de que se trata del mismo momento que, a la luz del tiempo, es celebrado como el comienzo de los "años maravillosos" de la televisión colombiana de ficción.

El ya mencionado texto "Las latas en el fondo del río", de Álvarez y Gaviria, apuntala las posibles consecuencias de la supuesta perversión de la mirada que habría generado el cine centralista y la televisión. La afirmación de ambos no deja de ser temeraria: "Cuando alguien entre nosotros —escribieron entonces— se propone hacer cine, descubre que ha recibido ya infinitas clases, que ha recibido ya unos ojos y una mirada distante y siniestra. Hay que partir de una evidencia: en más de un cuarto de siglo de existencia, ese ojo que es la televisión colombiana no ha visto nunca nada"[20]. Como atenuante frente a lo sumario de esta declaración, habría que decir que es muy temprana —de 1982— cuando con excepción de clásicos como **La mala hora** (Bernardo Romero Pereiro y Luis Eduardo Gutiérrez), producida en 1977 por RTI según la novela de García Márquez y con guion de él mismo, o **La tregua** (David Stivel, 1981), esa edad dorada no había alcanzado todo su brillo.

▶ **18** • Pedro Adrián Zuluaga, "Los años dorados", en *¡Acción! Cine en Colombia* (Bogotá, Museo Nacional de Colombia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y Ministerio de Cultura, 2007), pp. 91-92.

▶ **19** • Augusto Bernal, "Cinematografía colombiana y provincia", *Arcadia va al cine* 9 (diciembre 1984), p. 5.

▶ **20** • Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria, "Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia", ob. cit., pp. 15-16.

Foto de rodaje de **La lupa del fin del mundo** (Víctor Gaviria,1980) en donde se destacan Luis Alberto Álvarez y Carlos Gaviria [nota de *ccc*]. Fondo Documental del cineasta Víctor Gaviria.

En contraste, el entusiasmo de Luis Alberto Álvarez por los primeros mediometrajes de Víctor Gaviria, no admitía tampoco términos medios. Como si se tratara de una literatura de manifiestos, especialista en hacer *tabula rasa* para enaltecer al profeta de los nuevos tiempos, Álvarez va a escribir en un artículo publicado el 28 de abril de 1985 en *El Colombiano*: "**La vieja guardia**, de Víctor Manuel Gaviria, una historia de jubilados del ferrocarril de Antioquia, realizada con actores no profesionales y que, en mi concepto, no solo es la mejor película entre los mediometrajes televisivos de FOCINE, sino la película más bella y madura que jamás se haya filmado en este país".

De muchas maneras estas exploraciones de Gaviria se conectan con las de otros directores como Pepe Sánchez y Carlos Duplat que, tanto en cine como en televisión, buscaron por la misma época superar el melodrama, o al menos revestir de una nueva mirada la narrativa sobre la ciudad, las relaciones afectivas o los conflictos de clase. En *Televisión y melodrama,* Jesús Martín-Barbero traza una separación entre dos tendencias que podrían definirse de forma esquemática: por una parte, narrativas trasvasadas en géneros como el misterio y, por otra, aproximaciones realistas. Esta polaridad, con todos los matices que permite el análisis detallado de cada producción, se reprodujo (y aún se reproduce), de algún modo, en el cine.

Por un lado estaban los dramatizados de misterio, que al estilo de **Los cuervos** *[Alí Humar, 1984-1986], quizá la serie más exitosa de la década, unían al melodrama la estructura de los cuentos de miedo. La cabeza visible de esta propuesta fue Julio Jiménez, ya consolidado como uno de los mejores libretistas de la pantalla. A su lado se levantó la figura de Pepe Sánchez como el representante de una tendencia distinta: valerse de las producciones para acercarse a la cotidianidad urbana, sus rutinas, conflictos y personajes. Así surgieron bajo su dirección* **Vivir la vida** *[1986],* **Brillo** *[1986] y* **La historia de Tita** *[1987], propuestas que fueron seguidas más tarde por Carlos Duplat, primero con* **Amar y vivir** *[1988-1990] a finales de los ochenta y posteriormente, en los noventa, con* **Fron-**

teras del regreso *[1992]* y **Cuando quiero llorar no lloro** *[1991]*[21].

El desarrollo de personajes y de grandes dramas psicológicos que exploren la naturaleza problemática y conflictiva de las clases medias y altas se ha visto como una tarea pendiente del cine colombiano. En el artículo "Cincuenta años de hibridación narrativa en el cine colombiano. Las historias y los argumentos del largometraje de ficción"[22], el investigador Gabriel Alba concluye que una de las grandes carencias de las películas colombianas es poner el acento en lo atmosférico, lo coral y lo colectivo y el descuido en que se deja al personaje individual y sus conflictos. En las novelas, de la no pocas veces subestimada telenovela o serie colombiana, hay por el contrario ejemplos abundantes de personajes robustos y bien delineados, que transforman en el arco narrativo su visión del mundo y de sí mismos, o que enfrentan conflictivamente temas tabú como la homosexualidad y el erotismo. En ese sentido, el aporte de las telenovelas de RTI en los años ochenta es destacable, y vienen a la memoria títulos como la ya mencionada **La tregua**, **La tía Julia y el escribidor** (1982) y **Gracias por el fuego** (1983), las tres con el sello del argentino David Stivel y **El cuento del domingo** (1979-1991)[23], espacio del que ya se han recordado títulos como **Brillo** y **Vivir la vida**, y del que es inolvidable también la adaptación de la novela de Juan Marsé, **Últimas tardes con Teresa** (1985), dirigido por Jorge Alí Triana con una carga de sugerida y potente sexualidad.

Germán Rey elogia la confluencia feliz que se dio en este último espacio y en sus más logradas miniseries como **Vivir la vida** y **Brillo**, entre la dirección de Pepe Sánchez que "subrayaba con naturalidad y eficiencia el tono de las obras, el carácter de los personajes y los ambientes de sus tramas"[24] y los libretos del brasileño Manoel Carlos que "contaban historias modernas, nada acartonadas y con referencias sociales explícitas"[25], un tipo de seriado que "construyó relatos con protagonistas más complejos y situaciones menos esquemáticas, halló recursos narrativos ajenos a lo melodramático y empezó a preocuparse por representar al país desde otros encuadres". Algo semejante se podría decir de los arriesgados dramas psicológicos que escribió Bernardo Romero Pereiro para Coestrellas, como **Electra** (1984), **Camelias al desayuno** (1985) y más adelante **Señora Isabel** (Alí Humar, 1993-1994). Esta herencia de riesgo y experimentación va a hacer posible, en esos años, propuestas como **Sangre de lobos** (Víctor Mallarino, 1992), también escrita por Romero Pereiro aunque realizada por Producciones JES o **La mujer de**

▶ **21** • Diego Amaral (comp.), *50 años: la televisión en Colombia: una historia para el futuro* (Bogotá: Zona y Caracol Televisión, 2004), p. 72.

▶ **22** • Gabriel Alba, "Cincuenta años de hibridación narrativa en el cine colombiano. Las historias y los argumentos del largometraje de ficción", *Extrabismos* 1 (2008). Revista digital fuera de línea.

▶ **23** • **El cuento del domingo** fue es un espacio de rti en el que se emitieron unitarios y miniseries dirigidos por diferentes realizadores, algunos de ellos mencionados en este texto.

▶ **24** • Germán Rey, "El dramatizado televisivo. El encuentro de las tradiciones", ob. cit., p. 17.

▶ **25** • Ídem.

presidente (Magdalena La Rotta y Armando Barbosa, 1997), escrita por Mauricio Navas y Mauricio Miranda, donde "[l]a caracterización detalladas de unos personajes que van adquiriendo su identidad poco a poco se junta con descripciones que van dejando constancia de una sociedad que vive cambios y que va abandonando ciertas ataduras del pasado"[26]. Con ese acumulado de experiencia adquirida en la práctica ininterrumpida de la telenovela por parte de libretistas, directores y actores, y lo que significó probar el riesgo que suponen los dramas psicológicos, es cuando menos desafortunado que el cine no haya aprovechado esa legado o que las trasposiciones de dramas psicológicos al cine colombiano hayan dado resultados no siempre satisfactorios.

Germán Rey resume en 1999 ese largo camino de la telenovela, *ad portas* de la llegada de la televisión privada:

> *La telenovela, fiel a las tradiciones del folletín y el melodrama, sigue por lo menos dos registros: uno básico, constante, prácticamente monofónico que atraviesa cuatro décadas con sus historias de amores simples, traiciones, maldades domésticas y enigmas familiares. Otro, más complejo y polifónico, ha ido variando: del melodrama que se acerca al país en los ochenta se ha pasado a una telenovela de producción, abierta a la internacionalización y más condescendiente con temas diferentes a los tradicionales en los que se perciben cambios sociales y culturales de fondo*[27].

Entramos, de lleno, en una nueva era.

La televisión como productora de cine

Por último, es importante analizar algunos casos de otra posible relación entre el cine y la televisión: la participación de esta última, por medio de programadoras y canales, como productora de películas. Antes del actual (y polémico escenario) se han dado antecedentes

▶ **26** • Ídem.

▶ **27** • Ibídem p. 16.

Ⓘ Foto de rodaje de **Padre por accidente** (Manuel Busquets, 1982) con Sergio Cabrera -cámara y director de fotografía- y María Emma Mejía -productora ejecutiva- [nota de ccc]. Archivo: Sergio Cabrera.

como los que recoge Ximena Ospina en su libro *Relaciones entre el cine y la televisión en Colombia*[28]. Según Ospina, a través de Dinavisión, compañía filial creada en 1979 para atender el mercado de los doblajes, RTI participó como productora de cinco películas: el cortometraje de ficción **Debe haber pero no hay** (Camila Loboguerrero, 1980), el corto documental **Fernando Botero** (Roberto Pinzón, 1980), y los largometrajes argumentales **La abuela** (Leopoldo Pinzón, 1980), basada en una exitosa telenovela del mismo nombre emitida un año antes en televisión, **Padre por accidente** (Manuel Busquets, 1982) y **Los elegidos** (Sergio Soloviev, 1984), adaptación de la novela homónima de Alfonso López Michelsen. La versión para televisión de **Tiempo de morir** (Jorge Alí Triana, 1984), basada en un argumento de Gabriel García Márquez, fue producida por RTI y emitida con tanto éxito que dio pie a un *remake* en cine dirigido por el mismo Triana y estrenado en 1985. En 1990, Colombiana de Televisión participó como coproductora en la versión cinematográfica de la muy popular serie de televisión del mismo nombre, **Amar y vivir** (Carlos Duplat, 1990). Ninguno de los *remakes* cinematográficos de reconocidas telenovelas o series logró superar o siquiera igualar las virtudes o el éxito comercial de sus modelos, con la probable excepción de Tiempo de morir, que logró una cosecha de premios en festivales internacionales de cine.

Antes de la televisión privada, que comienza sus emisiones en 1998, el caso más célebre es la participación de Caracol como coproductora de **La estrategia del caracol** (Sergio Cabrera, 1993). La intervención de la —en ese entonces— programadora, desempantanó un proyecto que presentaba enormes dificultades financieras por el cierre de FOCINE, que le había otorgado un premio al guion. El clamoroso éxito de la película incentivó la participación de Caracol en las siguientes películas de Cabrera, **Águilas no cazan moscas** (1994) e **Ilona llega con la lluvia** (1996), que inicialmente estaba pensada como una miniserie para televisión. Caracol fue también la productora por Colombia de la película **Edipo Alcalde** (Jorge Alí Triana, 1996), también con guion de García Márquez.

En el 2001, ya en la era de la televisión privada, Caracol se asocia con Dago García y empieza un conocido y exitoso modelo de producción de película, aún vigente, y muy discutido por tratarse de propuestas con muy poca inversión en el desarrollo de un lenguaje cinematográfico, que se alimentan de esquemas televisivos, y de figuras que están a la orden del día en el consumo popular de entretenimiento, ya se trate de reinas de belleza, humoristas o actores en sentido estricto. "Las películas —escribe Juana Suárez— insisten en temas populares y se alejan deliberadamente de asuntos

▶ **28** • Ximena Ospina Hurtado, *Relaciones entre el cine y la televisión en Colombia* (Bogotá: Cinemateca Distrital, 2011).

Humberto Dorado, Sergio Cabrera y Frank Ramírez en el rodaje de **Técnicas de duelo** (Sergio Cabrera, 1988), que fue una primera versión de **Águilas no cazan moscas** (Sergio Cabrera, 1994) [nota de ccc]. Foto: Cecilia Posada. Archivo: Sergio Cabrera.

sociales. Según el director, la familia está en el centro de sus tramas y las películas de Dago Producciones buscan una audiencia familiar. El fútbol, la vida de barrio, la familia, la música popular y las historias de amores comunes y corrientes son temas recurrentes en sus filmes"[29]. Suárez agrega que "estas películas son extremadamente nocivas en su forma de entender y representar a sectores de la sociedad colombiana, incluso si solo son consumidas por un millón de espectadores"[30]. Pero estas películas salen, al mismo tiempo, muy bien sorteadas por la eficaz manera como combinan humor y melodrama y en su manipulación de las emociones del espectador, que va a verlas normalmente en épocas como la Navidad, donde el espíritu familiar que las propias películas restauran está exacerbado.

La participación del Canal Caracol en el cine colombiano contemporáneo no se limita a este tipo de comedias populares. Participa en la estrategia de difusión de muchas películas, tanto como su contraparte, el Canal RCN, y ha incursionado en la producción de filmes de otro corte. Además de documentales como **Carta a una sombra** (Daniela Abad y Miguel Salazar, 2015) o **El valle sin sombras** (Rubén Mendoza, 2016), que no son motivo de este artículo, los recursos de Caracol han apoyado películas de intenciones tan diversas como **Antes del fuego** (Laura

▶ **29** • Juana Suárez, "Colombian Popular Comedy for Dummies: The Nieto Roa and Dago García Producciones Formula", en *Humor in Latin American Cinema*, ed. Juan Poblete y Juana Suárez (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015), p. 166, la traducción es mía.

▶ **30** • Ibídem p. 177, la traducción es mía.

Humberto Dorado, Margarita Rosa de Francisco y Sergio Cabrera en el rodaje de **Ilona llega con la lluvia** (Sergio Cabrera, 1996). Película con participación de Caracol que estaba pensada inicialmente como una miniserie de televisión [nota de *ccc*]. Foto: Patricia Rincón. Archivo: Sergio Cabrera.

Mora, 2015), un *thriller* político sobre los días previos a la toma del Palacio de Justicia que se ajusta a lo que podría considerarse la estética de un telefilme, o la ambiciosa **El abrazo de la serpiente** (Ciro Guerra, 2015), con su agenda reivindicatoria de los pueblos originarios de la selva amazónica y de Colombia y en la cual, además de Caracol, participa como coproductora Dago García Producciones. RCN, por su parte, ha consolidado el cine como otra área de negocio. La marca Ennovva atiende mercados y negocios del mundo de las comunicaciones, complementarios a la televisión y, hoy por hoy, más centrados en la confluencia de medios.

Los departamentos de cine de RCN y Caracol se han ido transformando, sin dejar de ser actores muy influyentes en el campo cinematográfico colombiano reciente. Su participación, no regulada por la Ley de cine del 2003, genera polémica, pero lo que hay que decir es que vincularse a un canal en cualquier fase de la producción de las películas no es ni inevitable, ni quizá del todo deseable. Si durante décadas la pelea ha sido por que los medios preserven cierta autonomía en asuntos de lenguaje y visión del país, es al menos extraña esa ansiedad por pedirle a los canales privados una participación más decidida o menos interesada en el cine. Sobre esto último, habría que decir que, de todas maneras, salvo el caso del Estado y sus

responsabilidades, el altruismo es ajeno a esta ecuación y hay que convivir, de la manera más inteligente posible, con ese pragmatismo.

Lo que es inevitable es que el talento técnico y artístico circule, como ha sido una constante histórica, de un medio a otro, y que en esa circulación haya un tráfico de estéticas y lenguajes. Directores como Klych López y Carlos Moreno pasan hoy por hoy con fluidez de un medio a otro, lo mismo que actores como Julieth Restrepo o Andrés Parra, por poner dos ejemplos muy visibles. Tanto en materia de contenidos como en aspectos estilísticos: posiciones de cámara, ritmos de montaje o tipos de actuación, lo que habría que traer al escenario es aquella pregunta de Martínez Pardo a los mediometrajes de los años ochenta: ¿qué se está haciendo? ¿cine o televisión? A pesar de la pregonada convergencia de medios es probable que ese interrogante aún tenga sentido.

Foto fija de **La semilla del silencio** (Felipe Cano, 2015), con Julieth Restrepo y Andrés Parra, dos actores que transitan entre el cine y la televisión [nota de *ccc*]. Archivo: Chapinero Films.

Referencias

"Un país de telenovela". Exposición temporal, 5 de noviembre del 2009-25 de abril del 2010, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, folleto de la exposición.

Alba, Gabriel. "Cincuenta años de hibridación narrativa en el cine colombiano. Las historias y los argumentos del largometraje de ficción". *Extrabismos* 1 (2008). Revista digital fuera de línea.

Álvarez, Luis Alberto. "Reflexiones al final de un periodo". *Arcadia va al cine* 13 (octubre-noviembre 1986), pp. 32-38.

Álvarez, Luis Alberto y Víctor Gaviria. "Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia". En *La crítica de cine. Una historia en textos: artículos memorables en Colombia 1897-2000,* editado por Ramiro Arbeláez Ramos y Juan Gustavo Cobo Borda, pp. 193-212. Bogotá: Proimágenes Colombia y Universidad Nacional de Colombia, 2011. Publicado por primera vez en *Cine* 8 (mayo-junio 1982).

Amaral, Diego (comp.). *50 años: la televisión en Colombia: una historia para el futuro.* Bogotá: Zona y Caracol Televisión, 2004.

Arias, María Fernanda. "María de Grau en el contexto cinematográfico colombiano: María está rara", en proceso de publicación, material cedido por la autora.

Bernal, Augusto. "Cinematografía colombiana y provincia". *Arcadia va al cine* 9 (diciembre 1984), pp. 4-6.

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2005.* Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2005.

Martín Barbero, Jesús. *Televisión y melodrama.* Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

Martínez Pardo, Hernando. "El mediometraje de focine". En *La crítica de cine. Una historia en textos: artículos memorables en Colombia 1897-2000,* editado por Ramiro Arbeláez Ramos y Juan Gustavo Cobo Borda, pp. 185-192. Bogotá: Proimágenes Colombia y Universidad Nacional de Colombia, 2011. Publicado por primera vez en *Cinemateca* 8 (1988).

Mayolo, Carlos. "Universo de provincia o provincia universal". En *La crítica de cine. Una historia en textos: artículos memorables en Colombia 1897-2000,* editado por Ramiro Arbeláez Ramos y Juan Gustavo Cobo Borda, pp. 294-299. Bogotá: Proimágenes Colombia y Universidad Nacional de Colombia, 2011. Publicado por primera vez en *Caligari* 1 (junio 1983).

Ospina Hurtado, Ximena. *Relaciones entre el cine y la televisión en Colombia.* Bogotá: Cinemateca Distrital, 2011.

Restrepo, Patricia. *Los mediometrajes de focine.* Bogotá: Universidad Central, 1989.

Rey, Germán. "El dramatizado televisivo. El encuentro de las tradiciones". *Gaceta* 44/45 (enero-abril 1999), pp. 12-17.

Suárez, Juana. "Colombian Popular Comedy for Dummies: The Nieto Roa and Dago García Producciones Formula". *En Humor in Latin American Cinema,* editado por Juan Poblete y Juana Suárez, pp. 155-182. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015.

Tibble, Christopher. "La tv colombiana de los ochenta. ¿Los años maravillosos?". *Arcadia* (junio 2015). En línea.

Zuluaga, Pedro Adrián. "Las primeras películas de Víctor Gaviria. El cine de las palabras menores". En *Víctor Gaviria: 30 años de vida fílmica, retrospectiva integral,* pp. 11-17. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2009.

———. Pedro Adrián. "Los años dorados 1978-1996". *En ¡Acción! Cine en Colombia,* pp. 85-102. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y Ministerio de Cultura, 2007.

11 Fotogramas de **El hombre de acero** (Carlos Duplat, 1985), del programa **Cine en TV**. Fuente: FPFC.

Del cine a la televisión y viceversa, la perspectiva de los directores

From Cinema to Television and Vice-versa: The Directors' Perspective

Interviews with Pepe Sánchez, Jorge Alí Triana, Lisandro Duque Naranjo, and Carlos Moreno

ENTREVISTAS

POR MARGARITA MARTÍNEZ

Palabras clave: directores de cine y televisión, Pepe Sánchez, Jorge Alí Triana, Lisandro Duque Naranjo, Carlos Moreno, Gabriel García Márquez, cine, televisión, publicidad, teatro.

Resumen: entrevistas a cuatro directores colombianos de cine y televisión. Pepe Sánchez habla de sus inicios, las diferencias entre el cine y la televisión, sus obras más representativas y las posibilidades técnicas y narrativas actuales. Jorge Alí Triana relata algunas experiencias entre cine, televisión y teatro, la velocidad de los cambios e innovaciones tecnológicas, los temas predominantes en sus producciones y su relación con Gabriel García Márquez. Lisandro Duque Naranjo aborda el auge de directores de cine haciendo televisión, también sus trabajos con y sobre García Márquez, y las relaciones entre el cine y la televisión. Carlos Moreno menciona las diferencias entre ambos mediso como industria y sus procesos de producción, fronteras, manejo de lenguajes, el lugar de la publicidad y la dualidad entre el trabajo y la pasión.

Keywords: Cinema and television directors; Pepe Sánchez; Jorge Alí Triana; Lisandro Duque Naranjo; Carlos Moreno, Gabriel García Márquez; Relations among cinema, television and advertising; relations among cinema, television and theater.

Abstract: Four interviews with Colombian cinema and television directors. Pepe Sánchez tells about his beginnings, the differences between cinema and television, his most representative works, and the current technical and narrative possibilities. Jorge Alí Triana addresses experiences between cinema, television, and theater, the speed of the technological changes and innovations, the dominant topics in his productions, and his relationship with Gabriel García Márquez. Lisandro Duque Naranjo speaks about the rise of film directors doing television, and also about his work with and on García Márquez, and the relationships between cinema and television. Carlos Moreno mentions their differences as industries and their production processes, their borders, the handling of the languages between one another, the place for advertising, and duality between work and passion.

Pepe Sánchez (Bogotá, 1934). Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, cine en Praga y actuación con Seki Sano. Actor, director, guionista y locutor de la HJCK en 1954. Dirigió varias series de televisión colombianas, como **Don Chinche** (1982-1989), **La historia de Tita** (1987), **Café con aroma de mujer** (1994-1995), **Guajira** (1996), **La lectora** (2002) y **Secretos del paraíso** (2013). En cine ha trabajado junto a directores internacionales como Julio Luzardo, Miguel Littin y Dunav Kuzmanich, y entre sus películas se encuentran **Chichigua** (1963), **El Patas** (1978) y **San Antoñito** (1986), que participó en Cannes.

Pepe Sánchez: "no pensé que la televisión se iba a acabar antes que yo"

Entrevistar a Pepe Sánchez es viajar a mis recuerdos de infancia, adolescencia y adultez. Este director ha marcado nuestra vida con su sensibilidad hacia nuestro país, mostrándonos cómo somos, con su profundo sentido de lo popular, de lo justo y también de lo divertido que es Colombia. A sus 82 años, con un poco de dificultad para oír pero entero todavía, se siente su pasión por la vida, su compromiso con la realidad y sus convicciones que transformaron la televisión colombiana y lo convirtieron a él, según propios y extraños, en el mejor director que ha tenido la televisión nacional.

Selfie, 2016. Foto: Pepe Sánchez.

Margarita Martínez: usted ha hecho más televisión que cine ¿cómo fue la relación entre estos dos?

Pepe Sánchez: siempre estuve ligado a la televisión por necesidad física, pero mi admiración, mi apego es por el cine. Yo encontraba que la televisión no tenía un lenguaje, creo que todavía no lo tiene, sino que se encontraban unas fórmulas fáciles en el encuadre, en el movimiento, en el montaje y se caía en esos lugares comunes. Nunca quise que eso fuera mi referente. Mi referente eran las películas que había visto: el neorrealismo, que era lo que más apreciaba y aprecio como movimiento de cine. Por eso hice televisión como cine.

MM: ¿cómo se inició en la televisión?

PS: empecé por pura casualidad. Yo era locutor en la HJCK, después me contrataron en la Radio Nacional y allí la radio y la televisión eran el mismo ente. La televisión se acababa de fundar y me enganché sin sospechar que me iba a dedicar a esto.

Eran los tiempos de la dictadura de Rojas Pinilla. Él tenía gente que lo asesoraba y alguien le había dado la idea de que tenía que traer la televisión al país. Fernando Gómez era uno de los jóvenes que lo convenció, porque la televisión se estaba instalando en todas parte del mundo. Gómez tuvo chequera en blanco en dólares y compró todos los equipos para hacer televisión, contrató gente, técnicos y todo empezó a funcionar al año de haberse tomado el poder Rojas Pinilla. Un año después de esto fui trasladado a la televisión.

Dentro de esa política de despotismo ilustrado había que hacer cosas culturales. Era un aspecto interesante de la dictadura. Así que contrataron a un maestro de actores japonés, Seki Sano, discípulo de Stanislavski, que estaba en México. Como yo no tenía qué hacer en el día, porque mis turnos eran de noche, me matriculé. Pero me fue agarrando y me fui interesando en el fenómeno de la actuación.

En ese momento mis hermanos y yo asistíamos al Cine Club de Colombia, fundado por Hernando Salcedo Silva, un intelectual que sabía mucho de cine, de jazz y celebraba las sesiones del cineclub de la manera más organizada y seria cada semana. El Cine Club Colombia fue un gran curso de historia y de apreciación del cine, porque después de cada película hacíamos un debate. Se discutía todo. Yo estaba saliendo del colegio apenas.

MM: ¿cómo era la diferencia de la tecnología entre el cine y la televisión en ese momento?

PS: la televisión me parecía tan distante de esas maravillas que yo veía en el cine, del expresionismo alemán, las escuelas de ese momento, Antonioni. Yo veía a la televisión

muy lejos de esto tecnológicamente. No se podía manejar un lenguaje, había que utilizar grandes cantidades de luz para que la cámara registrara las imágenes, no se podía trabajar la luz, no se podían crear atmósferas. Se notaba el cartón de la escenografía, se notaba el maquillaje, en fin.

A excepción de algunas cosas —porque fui asistente de dirección de Bernardo Romero Lozano, papá de Bernardo Romero Pereiro, que fue el primer director que tuvo la televisión y lo acompañé en cosas muy importantes que se hicieron para el momento, como *El Proceso,* de Kafka— la televisión seguía con las cámaras encerradas, con escenarios falsos. Yo pensaba que no había remedio. Me retiré de la locución y me hice actor con la experiencia de Seki Sano.

MM: ¿cómo se inicia en la dirección de televisión?

PS: la dirección todavía no me interesaba por todas esas limitaciones, con excepción de pequeñas cosas que me pedían que hiciera. Hice una novela —género que a mí no me gusta— que se llamó **Vendaval** (1974), que giraba alrededor de la masacre de las bananeras. Hicimos exteriores en estudio imitando la plaza de un pueblo. El escritor era Luis Serrano Reyes y la manera como se contaba la historia era muy atractiva, así que la novela tuvo bastante éxito en ese momento. Pero seguí como actor.

Luego, cuando empezaron a llegar equipos portátiles, mi idea era que la pantalla pudiera mostrar las calles, los problemas de la gente. Pero cuando ya llegaron las cámaras livianas y no era un misterio sacarlas del estudio, a nadie se le había ocurrido hacer algo así para una telenovela, tal vez a Jaime Botero. Entonces, Fernando Gómez Agudelo me propuso que escribiera una serie sobre un personaje que ya existía y que hacía Héctor Ulloa en **Yo y tú** (1956-1976 y 1982-1985), la serie de Alicia del Carpio y que la gente lo quería mucho.

Ahí fue cuando me nació la idea de **Don Chinche** (1982-1989), de hacerla en un barrio, en un vecindario y que tenía, por un lado, una mirada un poco nostálgica porque eso empezaba a desaparecer en Bogotá. Y por el otro, reflejaba aquello que ya empezaba a producirse, que era la gran migración a la capital por la violencia, por todas las causas. A diferencia del Yo y tú, que era muy cachaco, muy centralista, yo jugué con personajes de diferentes procedencias: el costeño, el opita. Y ahí asumí la dirección de televisión.

Luego como de dos años de estar haciendo **Don Chinche**, David Stivel se retiró de **El cuento del domingo** (1979-1991)[1] y me ofrecieron su dirección, la cual tuve la osadía de aceptar. Para **Don Chinche** yo escribía todos los capítulos; en El cuento

▶ **1** • Además de David Stivel y Pepe Sánchez, **El cuento del domingo** tuvo como directores a Bernardo Romero Pereiro y a Jorge Alí Triana.

Fotogramas de **Don Chinche** (Pepe Sánchez, 1982-1989). Tomados de canal de Youtube: CityTv, entrevista a Pepe Sánchez en "Días de Gloria". En línea.

del domingo me llegaban los libretos. De todos modos tenía que hacer el rodaje y el montaje, pues en esa época no había montajistas. Yo utilizaba herramientas del cine, como rodar para montar después, por ejemplo. **Don Chinche** lo hice con una sola cámara —como en el cine— para huir del *criss-cross.*

No sé en qué momento hacía todo eso, pero lo hacía y rumbeaba. Era muy rumbero y sacaba tiempo para todo. Y siempre suspirando por el cine, así de lejitos.

MM: ¿cómo se inició en el cine?

PS: trabajé como asistente de dirección en la primera película que trató el tema de la violencia: **El río de las tumbas** (1964). Una película de Julio Luzardo, en la que él hacía la dirección, la producción, el montaje, el laboratorio, casi todo.

Ese fue mi primer acercamiento al cine. La historia es sobre unos cadáveres que pasan por el río y cómo eso empieza a afectar al pueblo. Se rodó en Villavieja, Huila. La hicimos entre siete personas y a falta de un actor yo hice uno de los personajes. En el reparto estaban, entre otros, Santiago García y Carlos Duplat. Fue un acontecimiento para su época, porque hacer algo en cine era impensable. Pero Julio Luzardo con su voluntad de hierro logró la financiación. ¡Si hoy en día es medio locura hacer cine, en ese momento era locura total!

Después hice algunos cortos. Luego, en ese momento existía el sobre precio y había una empresa pequeña que tenía tres o cuatro películas protagonizadas por la misma persona, que no era un actor, sino uno de los socios. Yo armé entonces una comedia con retazos de material de cada corto y se tituló **El Patas** (1978). Era una historia de la mafia esmeraldera; la coca todavía no existía en las dimensiones que luego tuvo. **El Patas** era un personaje que venía a cobrarles una esmeralda que se les había perdido, porque alguien se la había robado. Y empiezan a morirse todos. Se reunían en las cripta del cementerio. Es humor negro.

La película tuvo su carrera. La amarraron con una película más importante e hizo su carrera así por todo el país. Del rendimiento económico no se supo muy bien, porque fuimos un día al teatro con el productor y estaba lleno. A la semana siguiente fuimos a comprobar las planillas y aparecía que solo había estado a medio llenar.

Años después hicimos **Canaguaro** (1981), dirigida por Dunav Kuzmanich. Entre mi hermana y él hicieron el guion sobre un grupo guerrillero de los Llanos que va a buscar unas armas, pero cuando llegan al sitio donde se suponía que se las iban a entregar, el partido Conservador y el Liberal ya han pactado el inicio del Frente Nacional y quedan con la ilusión frustrada de tomarse el poder. Es muy interesante por la unidad del lugar, porque es en el Llano, se trata de una gran cabalgata de ida y vuelta. Es de las primeras producciones que se ocupan del momento político de la guerrilla del Llano y es una reflexión sobre el poder y lo que significaron los partidos durante el Frente Nacional.

Hubo un momento del cine colombiano en que esos temas no se trataban, ahora el cine ha empezado a retomar la realidad nacional. Ni qué hablar de **El abrazo de la serpiente** (Ciro Guerra, 2015), que me parece maravillosa. Ya el cine está empezando a apuntar una mirada de la realidad

Pepe Sánchez, Silvano Cabrera y Julio Luzardo en el rodaje de **El río de las tumbas** (Julio Luzardo, 1964). Archivo: Julio Luzardo.

y una propuesta diferente de lo que se está viendo.

MM: ¿trató de combinar cine y televisión?

PS: me alejé un poco del cine porque mi actividad estaba en la televisión, porque era de lo único que se podía vivir. Kuzmanich hizo varias películas y en Medellín formó un grupo y lo aprecian mucho.

Corrió el tiempo y en el año 86, FOCINE organizó unas películas de cine para televisión. Yo tenía la idea de adaptar el "San Antoñito", una historia del gran maestro que fue Tomás Carrasquilla sobre un muchacho que burla a unas señoras beatas de Medellín, a las que se les antoja que el joven es un santo y le pagan la carrera en el seminario. Al final se descubre que el muchacho nunca asistió al seminario y se

Foto fija de **San Antoñito** (Pepe Sánchez, 1986). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC).

fugó con la empleada. Esta es una historia de picaresca paisa de Carrasquilla, que para mí es como el Quijote paisa. Su manejo del lenguaje popular es extraordinario.

La película tuvo fallas técnicas, hasta ahora no me explico por qué se veían los cables y tenía una cantidad de errores, sobre todo de cámara. Con lo que quedó montamos la película y yo me desentendí. Pero al año siguiente FOCINE la mandó al Festival de Cannes. Allá me dieron una mención dentro de la Semana de la Crítica. Eligieron **San Antoñito** (1986), a pesar de los muchos problemas; tal vez el público no los descubra, pero yo sí. Así que fue increíble. De resto, no he podido aproximarme al cine por falta de tiempo, de dinero, por los trámites, porque para mí hacer un cheque ahora es terrible.

MM: ¿cómo ve la televisión actual?

PS: la televisión se inició aquí no como un negocio, como ocurrió en otras partes, sino como un vehículo de cultura. Esa era la idea, se adaptaban obras de la literatura colombiana, obras de otros países de habla hispana. Se hicieron adaptaciones del teatro griego. Se le explicaba a la gente quién era Sófocles. Había programas científicos, uno de ellos muy entretenido con el profesor Recasens, muy ameno. Conciertos de la Orquesta Sinfónica.

Luego empezó la invasión de los enlatados. Se volvió un gran negocio en el que el Estado le ponía toda la infraestructura a unos tipos, que eran unos negociantes, y ellos hacían mucho dinero con eso. La televisión nunca ha sido manejada por gente que entienda de televisión. Hay un gerente muy exitoso en una fábrica de paños y dicen "traigámoslo aquí que ese tipo es un gerente". Piensan en un gerente que produzca plata, pero no en alguien que tenga un criterio frente al arte y los contenidos. El retroceso ha sido notorio.

MM: cuéntenos de su estadía en Chile y cómo fue su vida allá.

PS: yo me exilié por problemas políticos. Viví cuatro años allá y nos hicimos muy amigos con Miguel Littin. Estaba recién egresado de la escuela de teatro. Tenía una idea de un condenado, se apartó un poco del grupo y luego apareció con un maravilloso guion: **El chacal de Nahueltoro** (1969).

Yo llevaba la experiencia de Julio Luzardo, que era para mí el que más conocía de la técnica del cine. Los dos ya habíamos hecho cortos. Miguel sobre las calles de Santiago en la noche. Y yo sobre un gamincito que iba de mano en mano en la ciudad, siempre rechazado. Entre los dos había cierta cercanía por lo que pensábamos del cine. Me propuso que fuera su asistente y realizamos la película en Nahueltoro, en los lugares reales donde sucedió todo lo del chacal. En la reinauguración de la Cinemateca, hace muchos años, él mismo reconoció que fue una correalización. Ese es un clásico del cine latinoamericano.

MM: ¿cómo fue la experiencia de hacer una película sobre Pablo Neruda?

PS: eso fue una cosa muy frustrada porque era algo excepcional. Neruda no le concedía entrevistas a nadie, pero una amiga de él lo convenció y ella financió la película. Fuimos a hacerla en la casa de Isla Negra. Era una orilla rocosa, se sentía muy fuerte el mar.

En ese momento la tecnología no tenía los recursos para amortiguar ese sonido, entonces la película tiene grandes problemas de sonido. Fue frustrante porque el técnico nos dijo que el sonido iba a servir y se perdieron muchas cosas que dijo Neruda que eran maravillosamente poéticas. Me acuerdo que la terminé la víspera de regresar a Colombia. La han pasado en televisión muchas veces y el material se usa cada vez que se habla de Neruda. Una buena parte se salvó y tiene esa virtud, pero no se puede hablar de una obra terminada.

Pepe Sánchez y Jennifer Steffens en el rodaje de **San Antoñito** en Santa Fe de Antioquia en 1985. Archivo: María Isabel y Magdalena Sánchez Steffens.

MM: ¿cómo ve las posibilidades técnicas que ofrece el momento actual?

PS: ahora nos encontramos en una etapa muy interesante. Existe el cine, el gran instrumento de observación de la vida. Ahora el video se está aproximando a algo que —sin dármelas de profeta— dije que iba a llegar algún día. La distancia era pura cuestión tecnológica y el video la está superando.

Hace poco participé como jurado en un concurso que se llama SmartFilm, que es de cine hecho con celulares y hay trabajos sumamente interesantes. Yo siempre traigo a cuenta el impresionismo. Los impresionistas sacaron sus caballetes a la calle cuando la pintura era algo misterioso encerrado en un estudio, con un maestro rodeado de sus discípulos. Los impresionistas dijeron: salgamos a la calle. Estamos viviendo una cosa parecida. Es relativamente fácil tecnológicamente hacerlo. El problema de ahora es ¿qué quiero decir con esa maravilla que me ha puesto la tecnología? Este es el problema

David Sánchez Juliao, Salvo Basile, Pepe Sánchez y Jennifer Steffens en 1977 en busca de locaciones para una película de Pepe que finalmente no se realizó, en palabras de Jennifer: "en ese momento la posibilidad de hacer cine no fluía como ahora. La película no se hizo nunca. Era una idea de David, y trabajaba el guion con Pepe, y quería que él también, la dirigiera, hacíamos trabajo de campo". Archivo: María Isabel y Magdalena Sánchez Steffens [nota de *ccc*].

fundamental: tengo la técnica, tengo los medios, ahora ¿qué quiero decir?, ¿qué debo decir? Ahí estamos.

¿Qué fue lo que motivó la creación del neorrealismo? Un país que acababa de pasar la guerra y quedó totalmente arrasado. ¿Qué somos nosotros?, se preguntaron. Yo creo que todos los principios del neorrealismo son válidos para nosotros, para la Colombia de hoy. Somos países arrasados. ¿Qué hacemos para levantarnos? Primero tenemos que hacer un inventario, tenemos que saber cómo es la gente y cómo piensa. Involucrar a la gente de la calle y sus problemas.

MM: usted, que trabajó tanto sobre la violencia, ¿cómo ve el momento histórico en la perspectiva de la paz con las FARC?

PS: me voy arriesgar a decir ahora algo que antes que no se podía decir. Me arriesgué a hacer un documental con dos franceses, **Riochiquito** (Jean-Pierre Sergent y Bruno Muel 1965), cuando las FARC estaban naciendo. Eran unos campesinos perseguidos, pues había una persecución contra el liberalismo gaitanista por parte del Gobierno conservador, que mataba a los gaitanistas. Digo esto porque se ha olvidado el origen de esta conflagración. Se trataba de un campesinado acorralado, seguidores de Gaitán. Eso era suficiente para no vivir. Desde el púlpito, los curas daban indulgencias a quienes mataban a los liberales.

El otro día un periodista infausto, cuyo nombre no quiero acordarme, uno de esos personajes repugnantes del país, escribió sobre las desmemorias de las FARC, diciendo que ellos se olvidan que comenzaron la guerra. La cosa más mentirosa, más descarada, porque fue un Gobierno conservador que perseguía a los liberales gaitanistas. ¿Qué había que hacer en ese momento?, pues armarse para defender su vida, su familia y su casa. Ahí empezó la guerra. Después vino el Partido Comunista para organizar esta cosa. Pero la verdad sobre el comienzo fue esa terrible persecución que trajo el mayor desplazamiento del país y que originó todos los problemas que tenemos ahora.

Fotogramas del documental **Ríochiquito** (Jean Pierre Sergent y Bruno Muel, 1965) donde Pepe Sánchez fue asistente de dirección, tras lo cual tuvo que exiliarse. En la primera foto: Manuel Marulanda [nota de *ccc*]. Tomados de canal de Youtube: FARC-EP. En línea.

La pacificación es el paso que hay que dar. Lo contrario de eso es seguir la guerra. Y en toda pacificación hay que conceder, hay cosas muy justas que están pidiendo las farc, aunque decir esto va en contra de todo el espíritu fachista que alimenta un sector del país.

MM: haciendo a una lado las diferencias tecnológicas entre el cine y la televisión, ¿qué cree que pasará?

PS: antes hacer un fundido en cine costaba mucho dinero, ahora se hace con unos cuantos botones. Se ha abierto el lenguaje y la posibilidad de expresión se ha diversificado, por eso quienes conocieron la época en la que eso no existía —incluido yo— valoramos muchísimo esos avances tecnológicos.

Teníamos la televisión que era tecnología y el cine que era arte, contenido. Si se empiezan a unir, como está pasando ahora, el resultado de esa unión puede traernos maravillas. Ya se están dando los primeros pasos, como con los celulares.

Desde el comienzo, cuando no existía la telenovela y empezaron a llegar los enlatados, yo vi que era una cosa adocenada. Y sigue por ese estilo. Al guionista le exigen diez capítulos mensuales, como escribir diez libros. Al director se le exigen veinticinco escenas diarias, de ahí no puede salir una cosa con un sello, con un carácter. Es un género absolutamente comercial. Antes se llamaba producción, ahora se llama producto. Cumple el propósito de darles mucha plata a los dueños, pero como medio de expresión está empobrecido totalmente.

MM: ¿algo que quiera agregar?

PS: No pensé que la televisión se iba a acabar antes que yo.

Jorge Alí Triana (Bogotá, 1942). Director, guionista y actor de cine, teatro y televisión. En cine realizó **Tiempo de morir** (1985), **Edipo alcalde** (1996), ¡**Bolívar soy yo!** (2002) y **Esto huele mal** (2007). Para televisión hizo, entre otras, **El Cristo de espaldas** (1987), **Los pecados de Inés de Hinojosa** (1988), **Maten al león** (1989). Estudió cine y teatro en la Academia Superior de Artes en Praga y fundó el Teatro Popular de Bogotá (TBP), Centro de Artes Dramáticas y Audiovisuales. **Tiempo de morir**, obtuvo el Tucán de Oro y el premio especial del jurado (Biarriz, 1986) y **Edipo alcalde**, con guión de García Márquez, fue seleccionada en la Quincena de realizadores en Cannes (1996). En el 2010 fundó su productora Dramax.

Jorge Alí Triana: "el cine y la televisión son como el óleo y la acuarela"

Triana, a sus 74 años, cineasta, director de teatro y televisión, no para de crear y al mismo tiempo sigue siendo el hijo del pintor Elías, con sus constantes referencias a la pintura y la escultura y también hijo de su tiempo, como colombiano que prácticamente no ha vivido un día sin guerra.

Para mí como documentalista y periodista de esta guerra por casi veinte años fue un deleite volver a ver —o descubrir en otros casos— su trabajo lleno de conocimiento del alma humana, de nuestra historia y profundamente colombiano o, como él dice, de nuestro ADN violento y reconocer cómo ha manejado armoniosa y consistentemente sus historias y su carrera entre el cine, la televisión y el teatro.

Jorge Alí Triana en el Nevado del Ruiz en rodaje de su película **Edipo alcalde** (1996). Foto: Germán Barón. Archivo: Jorge Alí Triana.

▶1• Jorge Alí es hijo del pintor colombiano Jorge Elías Triana (1921-1999).

Margarita Martínez: usted es de los pocos o tal vez el único que ha hecho cine, televisión y teatro, ¿cómo es eso?

Jorge Alí Triana: el cine, el teatro y la televisión tienen su origen en lo básico, contar una historia. El cine y la televisión son como el óleo y la acuarela1. En el óleo uno piensa cada trazo, le añade capas, lo puede corregir, dejarlo descansar, volver. Pero la acuarela se hace de una sola vez. Naturalmente, hay acuarelas magníficas y óleos horribles, tal como hay programas de televisión buenos y películas malas.

MM: ¿cómo ha cambiado la tecnología el arte de narrar?

JAT: la tecnología ha multiplicado las posibilidades narrativas y las pantallas en las que estas se ven, pero en esencia, la almendra es contar una buena historia.

Sin tratar de compararme ni mucho menos con Sófocles, mi preocupación sigue siendo cómo contar historias para conmover a la gente, para hacerla pensar, para entretenerla. En esencia somos cuenteros; cambian las pantallas, pero lo importante es la historia.

MM: ¿cómo eran el cine y la televisión cuando empezó y cómo ve la velocidad de los cambios?

JAT: el cine y la televisión eran mundos distintos, con técnicas tan distantes como el 35 mm y el Betacam, hasta la sagrada sala de cine y la ruidosa casa familiar donde siempre está prendido el televisor. Pero el simple hecho de que este *Cuaderno* se haga la pregunta muestra lo cerca que están ahora por cuenta de las nuevas tecnologías tanto de filmación como de distribución.

El desplazamiento de los medios digitales es tan grande que a la televisión abierta le quedan pocos años. Desde ya, pero mucho más en el futuro, las personas van a programar su propia parrilla, en la que ven cuatro capítulos seguidos o toda la serie de una sola vez; además de la multiplicación de oferta de películas, series y documentales, como los que trae Netflix y su nueva forma de distribución.

Recuerdo cuando había que ir a alquilar películas en Blockbuster y luego pagar multas abultadas por haberse quedado días de más con el casete o el DVD. Eso fue hace un poco más de diez años, pero la velocidad de los cambios es tan grande que parece imposible que en Colombia hubiera telenovelas con *ratings* de hasta 60%. Hoy en día diez puntos es una gran sintonía. El mundo está cambiando, eso ha ocurrido siempre, la diferencia es la velocidad tan impresionante. Ahora hay que estar abierto a cambiar la manera de pensar cada dos años.

II Maria Eugenia Dávila y Gustavo Angarita en **Tiempo de morir** (Jorge Alí Triana, 1985). Fuente: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC).

MM: ¿en dónde ve la innovación?

JAT: Netflix y HBO están produciendo programas más arriesgados y con temáticas confrontadoras que superan la fórmula de Hollywood, como **Homeland** (Howard Gordon y Alex Gansa, 2011-) o **House of Cards** (Beau Willimon, 2013-).

MM: ¿usted cree que la producción nacional está marcada por el tema de la violencia?

JAT: el cine y la televisión colombiana están marcados por una mayor preocupación por nuestra realidad, que las producciones de México o Venezuela, para poner un par de ejemplos. Hay una mayor preocupación por acercarse a la realidad, en particular en la televisión, que tiene la exigencia de ser un medio masivo de comunicación, de atraer grandes audiencias y de comprensión de muchos niveles de público.

Eso no me parece malo. Por otro lado, nuestro cine a veces está pensando más en un circuito cerrado de festivales internacionales, que en el público. Un punto medio de ser populares es no hacer un cine comercial, pero sí popular en el sentido que pueda abarcar múltiples lecturas para capas del público. Ese es un paso que tendrá que darse en el desarrollo de la industria cinematográfica nacional.

MM: Crónicas de una generación trágica (Jorge Alí Triana y Luis Alberto Restrepo, 1993) y **Tiempo de morir** (1985), entre otras, hablan de la violencia de nuestra historia.

JAT: la violencia está en el ADN de nuestro país. Aparentemente, los colombianos ya somos inmunes a la violencia, pero apenas uno se pone a escribir el dolor que llevamos por dentro salta e impregna buena parte de lo que se hace en televisión, cine y teatro.

Las temáticas del arte en Colombia están unidas a la violencia, porque esa es y ha sido nuestra historia desde los comuneros, pasando por las luchas de independencia. Cuando se conmemoraban los quinientos años del descubrimiento de América, García Márquez impulsó un

Jorge Alí Triana y Gabriel García Márquez en el rodaje de **Edipo alcalde**. Foto: Germán Barón. Archivo: Jorge Alí Triana.

proyecto sobre la generación de la independencia, de la Expedición Botánica. De ahí salió **Crónicas de una generación trágica**, la primera serie épica que se hizo en el país.

MM: ¿y **Tiempo de morir**, con guion de Gabriel García Márquez?

JAT: hace tiempos que no me veía la película y en una retrospectiva en la Filmoteca de Barcelona, en octubre del 2015, la vi. Sentí que Tiempo de morir es una gran metáfora sobre la violencia del país. Me conmovió su actualidad.

Colombia siempre me ha parecido como la escena final en la corraleja. Cuando uno de los hijos del muerto en el duelo, Raúl Moscote, el que no quería venganza, mata a Juan Sáyago, que ha esquivado todas las provocaciones del hermano mayor hasta finalmente enfrentarse con él y matarlo. Para la familia no fue suficiente los dieciocho años de cárcel que pagó Sáyago. No hay perdón. Se parece al país encerrado en ese círculo, atrapado en la venganza y el odio, en la guerra interminable que no lo deja progresar.

Es un tema que preocupó mucho a Gabo. Él sabía eso y lo había escrito de otra manera, pero con el mismo tema en *Crónica de una muerte anunciada*. Contó muchas veces lo que le sucedió a su abuelo, el coronel Nicolás Márquez, quien decidió irse de su pueblo, Barrancas a Aracataca porque mató un hombre en un duelo. "No sabes lo que pesa un muerto", decía el abuelo.

O como cuando Santiago Miranda, el actor que interpreta **Bolívar soy yo** (Jorge Alí Triana, 2002) y todo termina en una tragedia, con la muerte de todos.

Nuestra historia está rodeada de la violencia, queramos o no es lo que más nos duele, lo que más nos preocupa. Puede que no seamos conscientes, pero de eso está impregnado el adn; como que nos circula por los poros. Yo al menos pertenezco a una generación que no conoce un día de paz. A veces uno se alarma porque el nivel de violencia al que hemos llegado ya no nos estremece, pero cuando nos sentamos a escribir, a hacer una escena está metido ahí en nuestras venas, en nuestro corazón, en nuestro dolor, es inevitable.

MM: ¿cómo ve la posibilidad de la paz con las FARC?

JAT: mi generación no ha conocido un día de paz. El tema más complicado no es firmar, es cumplir. Llevamos el sino trágico de lo que pasó en los Llanos y luego con el m19. Espero que a las FARC no les pase lo mismo que pasó con Guadalupe Salcedo y Carlos Pizarro. Eso me preocupa.

Hay voces furibundas en contra del proceso. Al expresidente Álvaro Uribe le mataron a su papá y quiere venganza y tiene mucho dolor. Tal vez lo de menos es la firma, es que exista la verdad y el perdón y que terminemos finalmente esos ríos de sangre. Mire la historia de Europa del siglo xx y lo que es ahora. Así que no hay que perder la esperanza, aun cuando se sabe que el postacuerdo será difícil, pero definitivamente mucho mejor que esta guerra casi ininterrumpida de doscientos años de vida republicana.

MM: ¿en qué proyecto está ahora?

JAT: acabo de filmar una telenovela sobre el porro en Córdoba, con todos los elementos clásicos del género, amores desencontrados, hijos perdidos y la hermosa música de las sabanas de este departamento.

Inauguro el próximo año en el Repertorio Español, el principal teatro hispano de Nueva York, *El Coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez.

Jorge Alí Triana y la actriz Amparo Grisales en ensayo de una escena en rodaje de **Bolívar soy yo** (Jorge Alí Triana, 2002). Archivo: Jorge Alí Triana.

MM: para volver sobre el tema principal, ¿con qué se queda: cine, teatro o televisión?

JAT: hacer cine, televisión y teatro es como la Santísima Trinidad, cosas muy distintas y en esencia la misma cosa: contar historias por medio de situaciones dramáticas, con actores, contar historias para que sean divertidas, en el buen sentido de la palabra, que muevan la conciencia, que sugieran preguntas, otras miradas.

Los lenguajes son distintos, pero la intención es idéntica: tratar de expresar una mirada de vida, convocar a esa mirada con el propósito de enriquecer la vida, del disfrute estético, de ese efecto espejo que tiene la dramaturgia. Eso sigue siendo lo fundamental y me siento bien haciendo los tres.

Lisandro Duque Naranjo (Sevilla, Valle del Cauca, 1943). Estudió antropología en la Universidad Nacional de Colombia, fue director de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños y creó un Televisión en la Universidad Nacional. Es columnista y profesor universitario. Fue director de la carrera de cine de la Universidad Central y gerente de Canal Capital. Entre sus películas se encuentran **El escarabajo** (1983), **Visa USA** (1986), **Los actores del conflicto** (2008) y **El soborno del cielo** (2016). Junto a Gabriel García Márquez trabajó en varios proyectos audiovisuales: **María** (1991), **Milagro en Roma** (1987) y **Los niños invisibles** (2001).

Lisandro Duque Naranjo: "El cine terminó ganando"

Realicé esta entrevista a Lisandro Duque Naranjo en la Cinemateca Distrital. Lo había conocido meses atrás en La Habana, cuando hizo la primera entrevista a Timochenko (Rodrigo Londoño Echeverri), actual comandante en jefe de las farc, para Canal Capital. Por aquellos días, quienes estábamos —y aún lo estamos— tratando de hacer un documental o escribir la historia de los últimos días de la guerra nos reuníamos en el desabrido Hotel Palco, y por suerte del destino coincidí en el momento en que Lisandro estaba contando sus impresiones sobre esa entrevista. Con su magia de cuentero, narró la época en que militaba en las Juventudes Comunistas (JUCO) con Guillermo Sáenz, quien luego se convertiría en Alfonso Cano (1948-2011), comandante en jefe de las FARC.

Aunque llevo casi veinte años cubriendo este conflicto tanto como periodista de la Associated Press como documentalista, y he conocido a los principales jefes guerrilleros, nunca conocí a Cano. Escuché entonces a Lisandro contar episodios de su amistad con Cano en la juco y relatar cómo, por ese afecto, había heredado la confianza de los que ahora comandan las FARC, que él realmente no conocía. Por ese afecto había conseguido la *chiva* de la primera entrevista a Timochenko para el canal público capitalino.

Luego volví a ver a Lisandro en la presentación que hizo en el Festival de Cine de La Habana del 2015 de un capítulo de la serie **Un mundo de Gabo**, que dirigió y cuenta con material inédito de los entonces jóvenes Gabriel García Márquez y Fidel Castro en reuniones, charlas, creando, cambiando el mudo, divirtiéndose.

Entre las historias de Guillermo Sáenz y ver a Gabo en vivo y en directo, pensé que tal vez en lo que estamos no es en la firma de la paz, sino en mirarnos los unos a los otros a la cara y ver nuestra humanidad común, las historias de juventud y los afectos; y a partir de esa urdimbre, tratar de reconstruir el país y a nosotros mismos.

Lisandro en **Los billaristas** (Lisandro Duque Naranjo, 1997). Todas las fotos de esta entrevista son del archivo de Lisandro Duque Naranjo.

Margarita Martínez: ¿cuál era la diferencia de hacer cine y televisión y cómo ha cambiado ahora?

Lisandro Duque Naranjo: en el año 84 hice varias ficciones de media hora en FOCINE para televisión. Era un material hecho en 16 mm y se hacía para ser transmitido en RTI. En ese entonces no caía en la cuenta de que una película hecha en un soporte químico, material perforado y con una óptima resolución visual reclamaba una sintaxis, un tipo de construcción y de historia que no tenía nada que ver con la televisión. Pienso que varios de los que hicimos los famosos cortometrajes de FOCINE pudimos haber incurrido en esa confusión y posiblemente eso significó que esas películas de media hora no tuvieran mucho éxito.

Estaban hechas con una gramática fílmica y la televisión era un medio en ese momento con una textura muy deficiente. Todavía se hacía con cámaras U-Matic, o cámaras tres cuartos o de tubo. Los exteriores, los planos largos, en términos de distancia, etc., eran muy desagradecidos. El cine lo mejoraba un poco, pero en la medida en que la dramaturgia de esa película era muy cinematográfica, ahí hubo una química adversa entre el lenguaje que uno trabajaba como película y la manera como se reproducía a través de la televisión. Eso felizmente ya pasó.

Luego del U-Matic vino el Betacam, en los años noventa, que perfeccionó un poco más la textura de ese U-Matic. Después vino en lo que estamos ahora, en la resolución hd y, además, los aparatos de televisión se volvieron rectangulares como la pantalla de cine, con pantallas planas. Hoy, la *alma mater* de la televisión, al menos en el género documental, en el género del dramatizado, ha vuelto a ser el cine, ha comenzado —mejor— a ser el cine.

MM: ¿dónde está más a gusto, en el cine o en la televisión?

LDN: yo me adecúo a ambos lenguajes, me gusta mucho hacer televisión ahora, en este momento de la gramática televisiva que se parece tanto a la del cine. Me permite utilizar el concepto de puesta en escena y de escritura de guion y de narración de historias que siempre he tenido. Yo soy un guionista de cine, no soy libretista de televisión.

La televisión contemporánea está empezando a reclutar guionistas y cineastas. Por ejemplo, la célebre comedia norteamericana **Seinfeld** (Jerry Seinfeld y Larry David, 1989-1998) era de media hora. En veinticinco minutos se contaban cuatro subhistorias, una por cada uno de los personajes: George Constanza, Kramer, Elaine y Seinfeld. Era lo obligatorio si se deseaba mantener la concentración, el poder hipnótico del relato sobre el espectador, porque esto era hecho en Betacam. Después tenemos la serie **House M.D.** (David Shore, 2004-2012), que es hecha con cámaras hd y ahí el número de tramas disminuye. Hay una historia principal si mucho, con una o dos subhistorias que no van de principio a fin. Ahí el número de tramas disminuyó considerablemente y son relatos de una hora. Se ve cómo hay una mutación en la relación entre el público, la concentración del televidente y el soporte visual, de resolución de la cámara.

MM: ¿el cine subordinó a la televisión o la televisión al cine?

LDN: el lenguaje tradicional del cine está al mando de géneros televisivos (el dramatizado, las series de ficción, etc.,) y se adecúa muy bien a la nueva textura de la televisión. El cine terminó ganando. La televisión ya no subordina al cine, como lo hacía antes, sino que el cine está siendo pedido por los televidentes. No me parece casual que la mayoría de televisiones del mundo estén reclutando cineastas para hacer televisión. Cuando Samuel Duque, en RCN, en los noventa, nos llamó a Carlos Mayolo y a mí era un exotismo. Era una pretensión de cuidar más la puesta en escena. Por eso es inquietante que hoy en día se esté haciendo cine de manera televisiva. Es mejor hacer televisión de una manera cinematográfica.

MM: ¿por qué dice inquietante?

LDN: hay películas, si es que eso es cine, que están reclamando un cupo en las salas de cine y están generando un malestar en el espectador, una deserción del público cinematográfico, porque la gente va a ver esas películas hechas en diez días con tres cámaras y termina descubriendo que está viendo televisión y para ver televisión se hubiera podido quedar en la casa, sin necesidad de pagar taxi, comprar crispetas o ir a hacer cola y pagar una boleta que tiene un costo más o menos alto.

MM: la televisión colombiana tuvo un auge de directores de cine haciendo grandes series para la televisión y usted participó en esa época. Cuéntenos.

Lisandro Duque Naranjo con indígenas witoto, en el rodaje de **La vorágine** (1990).

Lisandro dirigiendo **La vorágine**.

Martha Bossio, Lisandro Duque, Rosita Cabal, Samuel Duque, Gabriel García Márquez, y persona sin identificar, en una reunión sobre **María** (Lisandro Duque Naranjo, 1991).

LDN: RTI tuvo su *boom*, su grandeza en la década de los ochenta, cuando estaban ahí Bernardo Romero Pereiro, Pepe Sánchez y Carlos Duplat. La época en la que yo participé fue a comienzos de los años noventa, esto era en RCN. Los comienzos de la década de los noventa fueron muy importantes, porque estaba Samuel Duque al frente de RCN, quien impulsó una productividad con un alto contenido estético, y fomentó y produjo la adaptación de obras de la literatura colombiana, sin ningún cuidado en los costos. Yo hice **La vorágine** (1990) y **María** (1991). **María** fue una adaptación del propio García Márquez de la novela romántica de Jorge Isaacs.

Mayolo hizo **La otra raya del tigre** (1993), de Pedro Gómez Valderrama e hizo una serie muy buena llamada **Azúcar** (1989-1991). Ese fue un momento muy feliz de RCN Televisión. Luego eso cambió mucho porque rcn se convirtió en canal. Empezaron a ocurrir cambios estructurales en el tipo de televisión que se debía hacer. Yo reivindico esos tiempos entre el 89 y el 95.

MM: usted fue uno de los pocos directores que trabajó con García Márquez. ¿Cómo fue eso?

LDN: en el 87 hice **Milagro en Roma**, cuyo guion escribimos juntos, y que tiene buena recordación aunque han pasado veintinueve años. Yo había hecho cine para televisión equivocadamente. Pero después hice televisión en formato Betacam y ya tenía más claro el tema de la dramaturgia televisiva cuando hicimos **La vorágine**, una adaptación que yo mismo escribí. Era una época en que uno podía escribir, dirigir y hasta editar.

El guion de **Milagro en Roma** lo hicimos pensando en cine, porque además se filmó en 35 mm. Esa es una producción de la Televisión Española que, para garantizar su excelencia, hacía sus productos en cine, incluso series de veinte capítulos. Lo trabajamos con una dramaturgia fílmica que hoy en día puede tener muy buena recepción en la televisión contemporánea con esta tecnología, pero puede que en su momento, aunque en cine, se hizo para televisión. Esa película se estrenó en 1988 en televisión mundial y puede que

el hecho de que contara una sola historia, resultara un poco extenuante y somnífero para el televidente de la época. Pero hoy en día la nueva tecnología ha redimido esa dificultad y estoy seguro de que hoy esa película, con una sola historia lineal, se vería de una forma más fluida por parte del televidente, que lo que se pudo haber visto en ese momento.

MM: ¿háblenos de sus otros trabajos con García Márquez?

LDN: además de **Milagro en Roma**, yo le dirigí su **María**. No participé en la adaptación del libro *María*, esa la hizo García Márquez con la ayuda de un escritor cubano Lichi Diego, el hijo de Eliseo Diego. También fue una serie concebida y pensada para cine, aunque se hizo en formato Betacam de televisión. Yo creo que ahí Gabo deliberadamente, porque él conocía muy bien las diferentes gramáticas entre un lenguaje y el otro, la hizo muy cinematográficamente. No tiene tramas secundarias simultáneas, no tiene nudos dramáticos diferentes a los principales: María está enferma de amor por Efraín y se muere. Efraín viene de Londres y quiere llegar a tiempo antes de que ella se muera. Esa es la sinopsis apretadísima de esa novela.

Me acuerdo que se transmitían tres capítulos por la noche los fines de semana. Eran tres horas, empezaba a las 9:45 y terminaba a las 12:45 de la noche, viernes, sábado y domingo. Empezábamos con un *rating* altísimo, del 60%, y terminábamos con 23%, o sea, íbamos durmiendo a todo el mundo, poco a poco, hasta que los televidentes caían como moscas a roncar. Creo que eso era previsible, porque RCN decidió pasar tres capítulos seguidos. Creo que fue un error. Hubiera sido más potable la serie, si se hubiera distribuido diariamente en capítulos de una hora.

MM: ¿Cómo era trabajar con García Márquez?

LDN: para mí es muy honroso haber trabajado con él, haberlo admirado, haberlo querido mucho y haberme beneficiado enormemente de su talento. Escribimos varios guiones juntos, incluso escribimos una mini serie de seis capítulos basada en su cuento "En este pueblo no hay ladrones". La escribimos en un mes seguido de encierro en la Escuela de Cine de La Habana. Lo que pasa es que nunca se hizo porque los proyectos de García Márquez tenían —y tienen— la característica de encarecer mucho los presupuestos, porque los costos que se cobran por los derechos son muy altos. Hicimos esa adaptación y no hubo quien la realizara en Colombia, ni en ningún lado y aunque hubo varias propuestas, finalmente no pudo llegarse a un acuerdo en términos económicos.

Haber trabajado con él, pero sobre todo haber disfrutado de su amistad, por supuesto, fue una experiencia invaluable que me dejó recuerdos excelentes. Me hace

sentir una enorme admiración por él y afecto.

MM: ¿cuéntenos de la serie **Un mundo de Gabo**, estrenada en el 2015 en Canal Capital?

LDN: para volcar todo ese afecto por Gabo y ponerlo en evidencia hice una serie de televisión en Canal Capital. Esa serie la dirigí y la edité en ocho capítulos, se llama **Un mundo de Gabo**. Quedé extenuado porque la hicimos en siete, ocho meses y creo que en un alto grado clausuré el tema de García Márquez para la televisión en términos documentales por muchos años, porque ahí quedó todo lo de Gabo.

Rebuscamos archivos desconocidos, logramos que el Consejo de Estado de Cuba nos diera material confidencial de momentos privados de Fidel y Gabo. La Escuela de Cine nos facilitó materiales excelentes de foros en la escuela sobre el arte del guion de García Márquez. Compramos materiales de televisiones europeas, mexicanas, cubanas, de entrevistas exclusivas con Gabo. Cerramos el tema.

Además, quiero destacar esto: trabajamos con la mejor entrevista que posiblemente hizo Gabo en su vida y fue la entrevista que le hizo Germán Castro Caicedo en 1976, aquí en Bogotá, cuando Gabo solo llevaba nueve años de celebridad después de haber lanzado, en 1967, *Cien años de soledad*. Es un Gabo que estaba loco por hablar, deseoso de volcar sus confidencias. Esa entrevista siempre fue muy "pedaceada", RTI la hacía asequible para algunos programas. Nosotros la restauramos íntegra y la pasamos completa. Es la entrevista más bella de García Márquez que se le debe a Germán Castro Caicedo, de quien fue amigo. El Gabo de lavar y planchar, el Gabo cotidiano.

MM: uno de los grandes honores fue haber dirigido la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, ¿cómo llegó allá y cuál fue su experiencia?

LDN: dirigí la Escuela, de la que soy cofundador, por dieciocho meses, entre 1994 y 1996. Yo estaba trabajando en la Universidad Nacional, donde había fundado la programadora de televisión y uno de los programas era sobre exalumnos importantes. Gabriel García Márquez había cursado cuatro semestres de derecho y lo llamé a ver si nos daba una entrevista. Me contestó que sí: "yo te hago esa entrevista si tú aceptas dirigir la Escuela de San Antonio de los Baños", me dijo.

Cuba estaba en pleno periodo especial luego de que sucumbiera el bloque soviético. Y lo asumí muy militantemente. Eso significaba desprenderme de una posición estable y muy satisfactoria que tenía en la Universidad Nacional. Lo acepté como una especie de servicio moral obligatorio. Fue una experiencia invaluable porque me dio la responsabilidad de dirigir un establecimiento donde había alumnos de veinte países, desde los más herméticos asiáticos, la India, Zambia, Namibia, Argelia, pasando por España, Holanda y, naturalmente, países latinoamericanos.

Me puso en contacto con jóvenes aspirantes a ser cineastas de la más variada gama cultural, con los problemas que son de suponer en un centro tan cosmopolita, tan complejo. También recibí a grandes figuras del cine como Bertolucci y Ettore Scola. Y al mismo tiempo me tocó lidiar con las complejidades propias de Cuba.

En ese lapso cumplí mis objetivos de modificar el régimen de gratuidad de la Escuela, porque todos los alumnos tenían beca completa, pero había estudiantes japoneses y otras nacionalidades que se iban de fin de semana a Hawai, a Nueva York. Así que se cambió a un valor de cinco mil euros al año, incluidos materiales, hospedaje, comida y enseñanza. Hasta hoy, eso es lo que se cobra y obviamente es una escuela que tiene un régimen subsidiado. Era un tiempo muy difícil para Cuba y aunque la escuela era distinguida, tanto de Fidel como de Gabo, estaba afectada la provisión de insumos técnicos, había racionamiento de agua y energía, con lo que el revelado de las películas se demoraba más. Cuando la Escuela se fundó tenía seis buses nuevos para ir a La Habana, a mi me tocó solo un bus y cada vez que salía se varaba. Ahí aprendí o perfeccioné el manejo de la crisis.

Lisandro Duque Naranjo en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, *circa* 1995.

MM: ¿qué proyectos tiene ahora?

LDN: en este momento me estoy recuperando del postoperatorio de haber sido gerente de Canal Capital por un año. Ahí nos inventamos como veinte programas: documentales, de ficción, hice como veinticinco cuñas, inventamos con gente muy talentosa varias series sobre exiliados, sobre personas con discapacidad, programas de opinión, de debate político, sobre minorías, diversidad, plurietnicidad, etc.

Y por supuesto, estrené mi sexta película, que se llama **El soborno del cielo** (2016). Cuando me nombraron gerente de Canal Capital ya la película estaba hecha. La filmé en el 2014, la edición se terminó en el 2015 y salió a salas en marzo del 2016.

Carlos Moreno (Cali, 1968). Comunicador social de la Universidad del Valle, con maestría en narrativa audiovisual de la Universidad de Barcelona. Ha trabajado en documental, corto y largometraje, televisión, videoclip, video experimental y publicidad. Para televisión ha dirigido episodios de **Tiempo final** (2008), **Los caballeros las prefieren brutas** (2010), **Pablo Escobar, el patrón del mal** (2012) y **Azúcar** (2016), etc. Su primer largometraje, **Perro come perro** (2008), se estrenó en Sundance y recibió varios premios internacionales, también dirigió las películas: **Todos tus muertos** (2011), **El cartel de los sapos** (2011), **Qué viva la música** (2015) y los documentales: **Uno, la historia de un gol** (2010) y **Guerras ajenas** (2016).

Carlos Moreno: "siempre el cine"

Carlos Moreno no para de filmar y dirigir. Es el único de los cuatro directores que he tenido el placer de entrevistar para estos *Cuadernos de Cine Colombiano* – nueva época n.º 25. *Cine y televisión*, que es mi contemporáneo. A diferencia de Pepe Sánchez, Lisandro Duque Naranjo o Jorge Alí Triana, que tienen sus carreras y sus legados cimentados en la historia, siento a Moreno en la búsqueda de su consolidación artística, o tal vez veo en él mi propia ansiedad por crear algo que quede en el alma de mucha gente y luego querer superarlo, marcar otra diferencia, dejar una herencia.

Carlos Moreno en el rodaje de su ópera prima **Perro come perro** (2008). Todas las fotos de esta entrevista son del archivo de Carlos Moreno.

Margarita Martínez: ¿cómo ve las diferencias entre el cine y la televisión?

Carlos Moreno: para mí el cine es una aventura. Creo que por fuera de Hollywood, todos estamos en una aventura que necesita mucha vocación, ganas de divertirse, y donde operan mecanismos similares al de los juegos de niños, porque lo que el cine trata de hacer es una puesta en escena. El cine tiene componentes más de aventura, aunque también hay películas que tienen un propósito industrial de hacer dinero.

La televisión es una industria, que en Colombia está forjada desde hace muchos años. No necesita una transformación muy grande, porque sus dueños —por así decirlo— no necesitan que cambie, porque es una industria sólida, que funciona muy bien de la manera en la que está articulada. Si uno es Tarkovsky no puede ajustarse a eso, porque a la televisión no le interesa, lo que se necesita es contar una historia de la manera más efectiva y con los recursos que hay.

Otra diferencia entre el cine y la televisión es el lugar, el contexto en el que se está viendo. Si se estrena una película y la película está bien, va a un festival de cine y hay crítica de cine. En televisión, si hay un estreno es un público más comercial y se exhibe en la televisión. Si gana un premio es de TV y Novelas o un India Catalina.

MM: ¿qué llevó usted del lenguaje del cine a la televisión?

CM: mi llegada a la televisión fue un proceso de adaptación. Más que llevar un lenguaje a la televisión, creo que hay una dosis grande de resignación y de entender que es un trabajo. Y si tuviste la suerte de cobrar bien por él, mira la cuenta y ya. Ese es tu pago.

MM: ¿el cine es su pasión y la televisión un trabajo?

CM: mejor dicho, las cuentas del cine las pago con la televisión. Uno muy pretenciosamente dice que va a cambiar eso. Pero eso no va a cambiar.

MM: cuando usted empezó, ¿cómo eran las fronteras entre el cine y la televisión?

CM: en Colombia hubo un momento en que la frontera entre el cine y la televisión era muy clara, por diferentes motivos; el primero era técnico: la televisión técnicamente iba por un lado y el cine por otro. Y también era una diferencia conceptual: el público al que se estaba dirigiendo la televisión era diferente al del cine. Eso es una obviedad.

Pero hubo un momento en que empezaron a mezclarse y fue en el documental. De alguna manera yo viví eso. Cuando yo estudié en la Universidad del Valle existía un programa, **Rostros y rastros** (1988-2000), y los pioneros fueron mis profesores, Óscar Campo, Antonio Dorado, Luis Ospina, Carlos Mayolo —de alguna manera— y los alumnos que estaban en los cursos superiores de comunicación social. El documental se asumía más que con una mirada periodística —que hubiera sido la lógica de una facultad de comunicación social—, con una mirada cinematográfica, porque había una relación distinta con ese concepto que es la realidad. Las producciones que allí se hacían nos invitaban a que no fuéramos unos defensores a ultranza de la realidad, sino que fuéramos interpretes de ella, es más, teníamos que desconfiar de la realidad. A eso llamo yo una mirada cinematográfica. Que es algo que yo atesoro de esa época.

Para mí, por encima de la Escuela de Comunicación Social, **Rostros y rastros** fue la escuela en la que me formé. Esa exploración académica con el documental la asumíamos casi como una fantasía sexual, porque lo hacíamos con cámaras de video —no de cine—, pero quizás era el lenguaje, o la actitud, había una relación entre la ficción y la realidad con la que estábamos jugando.

Yo vine al mundo audiovisual con ese cruce de cosas. Viendo que el cine y la televisión tenían una diferencia muy arbitraria, que se podía romper en cualquier momento y con el tiempo, con el cambio tecnológico, eso ocurrió. Hoy en día existe la posibilidad técnica de hacer un largometraje para salas con un teléfono, entonces la pregunta es ¿cuál es la diferencia entre el formato de la televisión, que era el video, y el de cine, que era el formato cinematográfico? Es una frontera que siempre fue muy difusa.

11 Carlos Moreno y el equipo de producción en rodaje de **Cemento, asfalto, cal y rock** (Carlos Moreno y Jorge Navas, 1987) para **Rostros y rastros**.

De todas maneras, hay cosas en las que el cine y la televisión se excluían mutuamente. La televisión era un poco más versátil, era más rápida, estaba más vinculada a lo inmediato, al noticiero, al espectáculo, inclusive a la telenovela, porque era más serial. En cambio el cine no, aquí no habían laboratorios, entonces se revelaba en Miami o en Buenos Aires; el cine tenía más *caché*, más pompa, más boato. Eso lo vi en el cine publicitario, porque muchos comerciales publicitarios se hacían en cine, que fue un camino que yo emprendí —hacer comerciales de productos, de jabones, de

comida, de amas de casa felices—, y se hacían en cine para que se viera bonito y apetitoso. Era un asunto estético. Pero en el fondo, a veces las fronteras se cruzaban. Luego se empezaron a hacer comerciales en HD y hoy en día prácticamente todo se hace en video. Digamos que, desde el punto de vista técnico, desde el material mismo, de la esencia que es la imagen en movimiento, la frontera es difusa.

MM: Y más ahora con el Internet...

CM: claro, yo creo que ahí es donde puede radicar la diferencia: ¿cuál es el público? El cine y la televisión persiguen lo mismo: lograr la atención de alguien durante un tiempo, en el que se comunica algo. Pero esa atención se obtiene desde diferentes lugares. El acto de ir a la sala de cine te pone en una situación de concentración. En una sala de cine se puede ver una película en un espacio oscuro, en una condición privilegiada para ver la película óptimamente. La televisión está en nuestra casa para verla haciendo incluso cualquier otra cosa. Mi mamá ve televisión mientras hace otras cosas, ella la escucha, es heredera de la radio. Eso termina influyendo en el lenguaje. Quizás la televisión no necesita ese cuidado del cine que te tiene concentrado, porque la televisión te está reiterando, es más ligera, más redundante. El cine es, se supone, más exquisito.

Pero toda esa frontera se rompió o estaba a punto de romperse y siempre ha sido muy frágil. Porque ahora hay personas que nunca han ido a una sala de cine y han visto muchas películas desde su casa. O hay películas nacionales, y creo que en todo el mundo, que han sido muy exitosas y que tienen actores que han sido famosos en la franja prime de televisión. Lo que quiere decir que de alguna manera son lo mismo, se comunican. Antes la diferencia era una cosa técnica. Ahora esa frontera ya se rompió. Yo veo que a veces los productores, los ejecutivos, quieren un lenguaje cinematográfico. Y es muy difícil de definir ¿qué es un lenguaje cinematográfico? La televisión se inventó para ser inmediata, para tener una cámara y transmitir a otro lugar en el instante; el cine tenía otro objetivo, parecido más al de la fotografía, que era conservar algo para luego revelarlo y proyectarlo, compartir eso que se había hecho. Eran dos situaciones diferentes. Cuando la televisión empezó a ser capaz de registrar y de conservar lo que registraba en cintas, yo creo que ahí empezó todo a agrietarse.

MM: ¿cómo se inició en el cine?, ¿cómo fue ese paso de la publicidad, al cine a la televisión?

CM: cuando entré a la carrera de Comunicación Social, nunca soñé, ni anhelé ser director de cine, ni tuve una cámara, ni hice mi primera película a los diez años. Tenía una vocación más cercana a la escritura, no sé si literaria, pero el periodismo me

gustaba, me gusta. Paradójicamente entré a estudiar música, fracasé muy rápidamente, porque no tenía talento. Luego un amigo empezó a estudiar comunicación porque él quería escribir, lo mismo que yo, y por ahí me encontré al audiovisual.

Lo que me sigue interesando del cine es la capacidad de contar una historia, de tener en las manos un relato. Eso fue lo que yo traté de encontrar en cada uno de esos momentos —publicidad, cine y televisión—. Mi generación se inició con el documental, que tiene un ADN periodístico. Lo que me interesaba era el ejercicio del narrador. No sé si toda la vida seré director de cine, no lo sé. Pero lo que sí sé es que siempre perseguiré esa posibilidad de contar una historia.

Cuando yo llegué a Bogotá, lo hice con unos amigos que venían de la generación del documental —y que hoy en día son los directores de fotografía de mis películas: Diego Jiménez y Juan Carlos Gil, además de Jorge Navas, que también era director—, nosotros llegamos a hacer publicidad como un ejercicio de sacar músculo con la técnica y persiguiendo el fetiche del cine. La primera vez que nosotros vimos una cámara de cine fue haciendo un comercial. Nosotros nunca habíamos visto una cámara de cine. Es un fetiche y todavía más ver la cruz de malta[1]. Pero estábamos haciendo un comercial de un jabón, no estábamos haciendo cine. Era un comercial de televisión y ya, no una obra de arte. Pero nosotros lo asumíamos con todo el respeto, con toda la reverencia y la mística. Luego, con el tiempo esa ingenuidad se empieza a limar y eso es muy grave, pero ineludible.

En el medio de la publicidad uno hacía crecer esa conspiración que era hacer una película, una conspiración muy lenta de tener un guion, de irlo desarrollando, antes de que existiera la ley de cine. Para mí,

Carlos Moreno con los actores Marlon Moreno y Blas Jaramillo en el rodaje de **Perro come perro**.

▶ **1** • La cruz de malta o también conocida como rueda de Ginebra, es el mecanismo giratorio que garantiza la velocidad requerida para la captura y proyección de la imagen en las cámaras y proyectores de cine.

hacer una película era algo que no iba a ser posible, no era posible. El cine estaba reservado para gente que tenía dinero o contactos, influencias y yo no tenía ninguno de los dos.

Yo estaba en Centroamérica haciendo publicidad y de ahí el salto directo fue a hacer mi primera película **Perro come perro** (2008). El productor consiguió el dinero, nació la ley de cine y entonces se pudo hacer la película, porque se convirtió en un proyecto nacional. Luego me tenía que seguir ganando la vida y me daba mucha pereza volver a la publicidad, entonces se abrió el camino de la televisión con la promesa del lenguaje cinematográfico.

MM: ¿cómo ve lo que está sucediendo con Netflix, Amazon, etc.?, ¿considera que hay más innovación en la televisión que en el cine?

CM: sí. Y creo que es precisamente por la ruptura de esa frontera, una ruptura con el público, sobre todo con las posibilidades técnicas de ver una película en casa. La televisión está buscando ese público y por eso tiene que innovar. Por eso se asumen riesgos, no solo narrativos y estéticos, sino de programación. Hoy en día uno escoge el contenido. Eso es un riesgo de mercadeo, de exhibición, de distribución. Para que exista ese riesgo, hay un alto nivel de competitividad en lo que se está ofreciendo. Eso explica nuestra sociedad muy bien. Solo tenemos dos canales y el tercer canal ha sido bloqueado políticamente. Eso es una realidad.

MM: ...de hecho antes había veinte programadoras que hacían cosas interesantísimas, importantísimas y divertidísimas...

CM: y eso ha ido a la par de cómo se ha vuelto el país de conservador y la mirada que tiene el país de la realidad, que es una mirada limitadísima. Y lo peor es que ya no hay mucho que hacer, porque a la televisión abierta le queda muy poco. Entonces lo poco que queda, ya lo hicieron.

Eso forma parte del cambio radical en el mundo que fue Internet, de cómo transformó la manera de entretenerse, de cómo cambió el ocio. Yo fui criado en esa televisión de uno o dos canales de televisión. Uno tenía que esperar hasta las cuatro de la tarde a que la señora leyera la programación para ver cuándo aparecía el programa que a uno le gustaba. Ese mismo programa lo puedo ver hoy en YouTube cuando yo quiera. Ahora te lo puedo mostrar en mi teléfono.

MM: ¿siente que en Colombia hay producciones más sofisticadas en televisión?

CM: sí y no. Es como si uno va a comprar un Lamborghini y lo tiene que andar en Bogotá, cuando uno pasa por los huecos tiene que andar despacio. Hay un esquema de producción que se tiene que obedecer

por la parrilla. Por ejemplo, cuando íbamos a iniciar la producción de **Pablo Escobar, el patrón del mal** (2012) nos dijeron que íbamos a salir al aire en agosto y luego lo movieron a mayo, e iniciamos el rodaje en enero. Esa decisión, que es de programación —y lo que esto implica en términos de pauta—, afectó la producción y afectó todo. Me dijeron "ya no tienes que rodar dos escenas, sino veinte". Se vuelve otra cosa, detrás de eso ya no hay una estrategia de filmación, de contar una historia, sino una estrategia de producción. Y no lo estoy criticando, solo estoy diciendo que es así. Es un sistema de producción y de distribución que está pidiendo cosas diferentes. Ahí no hay un lenguaje cinematográfico.

MM: ¿y cuáles son esas diferencias entre la producción de cine y la de televisión?

CM: en cine uno le dice al productor: "hacemos cuatro escenas diarias para que quede muy bien y vamos a cuidar todo". En televisión, el productor le dice a uno: "¿preproducción? Un mes como mucho. Y me vas hacer doce escenas diarias, y porque te vaya mal". Porque el negocio es mantener el programa al aire durante un tiempo largo, porque el negocio es la pauta, no que quede bonito.

Pero también hay una diferencia en los lenguajes. La televisión siempre está tratando de llenar los espacios, y a mi modo de ver, eso ocurre desde que apareció el control remoto. Todo el tiempo tienen que estar pasando cosas, entonces en la televisión "el silencio es malo". En televisión el silencio se percibe como un vacío que debe ser evacuado permanentemente, como la quietud. Siempre tiene que estar pasando algo. Si lograste hacer una escena, llega el ejecutivo y dice que está lenta, que ahí no pasa nada. Y claro que no pasa nada, porque si una persona está triste, está destrozada y tenemos que verla sufriendo, y cuando uno está así, a veces está en silencio. Pero la televisión es un lenguaje redundante, por eso el ejecutivo, ahí donde

II Carlos Moreno con el actor Andrés Parra en el rodaje de **Pablo Escobar, el patrón del mal** (2012). Fotos: Héctor Álvarez.

quieres silencio, le va a poner música triste, porque tenemos que ver que está triste.

Incluso para los actores es difícil. Los actores están tan acostumbrados a hablar que, cuando les dices que se queden callados, se sienten mal. He tratado de dirigirlos para que se oigan, que sientan lo que el otro dijo. Es un asunto de cómo se ha ido construyendo el mundo de la información y del entretenimiento. Ese tiempo que uno tenía en una cita médica para mirar, para ver a la señora entrar, ya no existe. Ahora uno se pone a ver el Twitter. Ese tiempo de mirar casi solo lo puedes encontrar en el cine.

En cambio la televisión siempre te está dando algo. Es un lenguaje que no quiere que te escapes, porque te tiene que vender alguna cosa. Hay otra cosa que encuentras en la televisión y es que todo el mundo es bonito. En el cine hay permiso para los feos. En la televisión tienes una gran actriz con la que puedes construir un gran personaje, pero el ejecutivo dice que no se ajusta al canon de belleza. En el cine sí se permite eso. Yo le puedo decir al productor de cine que necesito un actor que tenga barriga, que no se depile las cejas. En la televisión no, y es una imposición de audiencia, porque es un formato que se vende así. Si uno entiende esa regla, ya sabe a qué fiesta va.

MM: sin embargo, **Pablo Escobar, el patrón del mal** fue aclamada por los más encumbrados intelectuales latinoamericanos, aparte de haber tenido *ratings* altísimos.

CM: tengo una relación de amor y odio con la serie. Pero obviamente es más el amor. Todos los días me levantaba con ganas de divertirme, sobre todo, pero la televisión no está hecha para eso, es algo industrializado y ya. Yo no he visto la serie completa. Cuando salió al aire yo estaba rodando. Luego compré el DVD. A veces me veo tres DVD y miro cómo quedó esto o aquello.

Creo que Juana Uribe (vicepresidenta de Caracol) nos llamó muy irresponsablemente a dirigir esa serie —porque luego yo llamé a Laura Mora—, porque lógicamente Caracol tenía un formato de producción que nosotros fuimos a alterar un poco. Yo llegué de alguna manera proponiéndole a Juana eso. Éramos el equipo de producción que menos rendía, que más caos generaba. Pero el día que salió al aire y empezó a marcar un *rating* histórico, ya ellos sabían que le iba a ir bien; lo que les importaba era que termináramos rápido, no que quedara mejor.

Hay que ser realistas. Siento que se asume la televisión como un trabajo artístico y no lo es. Es un asunto de destreza narrativa. Haz la escena lo mejor que puedas, tienes quince minutos para rodarla.

MM: entre el cine y la televisión, ¿qué escoge?

CM: Siempre el cine. ▣

Foto fija de **San Antoñito** (Pepe Sánchez, 1986), y fotogramas de **Tiempo de morir** (Jorge Alí Triana, 1985), **Visa USA** (Lisandro Duque Naranjo, 1986) y **Todos tus muertos** (Carlos Moreno, 2011).

Frank Ramírez y Andi Baíz en el rodaje de **Metástasis** (Andr Baíz, 2014) versión latinoamericana de **Breaking Bad** (Vince Gilligan, 2008-2013).

Desde la pantalla del cine hasta la pantalla del teléfono

From the Theater Screen to the Mobile Phone Screen

Por Ricardo Silva Romero

Palabras clave: series web, internet, televisión, cine, realizadores, siglo XXI.

Resumen: este texto es un recorrido por las exploraciones que se han hecho en Colombia en el terreno de las series web. Retrata, para empezar, a una nueva generación de cineastas que vienen y van de la televisión al cine, que han revitalizado las producciones televisivas nacionales por medio de estrategias cinematográficas y de cinefilia. Luego describe y documenta el camino que han seguido los realizadores colombianos a la hora de experimentar con el incipiente pero prometedor formato de las series web: de las parodias políticas a los *thrillers* complejos, de las comedias generacionales a las sátiras animadas; el artículo lleva a cabo un recuento que prueba que el género está empezando a tomar forma.

Keywords: Web series; Internet; television; cinema; directors; twenty-first century.

Abstract: This text is a tour of the explorations that have taken place in Colombia in the field of web series. To begin, it portrays a new generation of filmmakers who come and go from TV to cinema and who have revitalized national television productions through cinematographic strategies and their love for cinema. Then, the author describes and documents the path that Colombian filmmakers have followed when experimenting with the nascent but promising format of web series: from political parodies to complex thrillers, and from generational comedies to animated satires, the article proves that the genre is starting to take shape.

Primero. Desde el cine hasta el televisor

Nuestra televisión, que una vez consiguió que viviéramos en un mismo país, fue inventada en un principio por gente de cine, por gente de teatro. Podría aliviar la nostalgia —e incluso ser esperanzador para el lector— que en la última década hayan vuelto a la realización de las series y de las telenovelas hechas en Colombia algunos de los más representativos directores de las dos últimas generaciones, Carlos Moreno, Andi Baiz, Javier Mejía, Felipe Martínez y Riccardo Gabrielli, entre otros, pero pronto habría que aclarar que todos ellos fueron reclutados por las productoras y por los canales más como profesionales talentosos y mercenarios decorosos que como autores ambiciosos en la tradición de Jorge Alí Triana, Pepe Sánchez, Carlos Mayolo o Sergio Cabrera. Llegaron a la televisión todos ellos, en suma, por ser buenos, por saber hacerlo y tener el ojo del cine, pero no para proponer, no para seguir explorando una obra.

No ha sido su culpa, por supuesto. Todos esos nombres han tenido que llevar a cabo sus carreras en los años de la desigual y decadente televisión privada. Y desde que el medio quedó convertido en duopolio, en 1997, y ha sido un pulso estéril entre los canales RCN y Caracol, las disímiles y arriesgadas propuestas de los grandes productores y realizadores de la edad de oro —aquellos veinte años que van de mediados de los setentas a mediados de los noventas en los que había tantas productoras, tantas programadoras, tantas propuestas, tantas voces— fueron encontrándose cada vez más con ese muro que suelen levantar poco a poco los ejecutivos que llegan de afuera para volver rentables las empresas culturales. Ciertos libretistas emblemáticos, Fernando Gaitán, Mónica Agudelo y Julio Jiménez, por ejemplo, mantuvieron en un primer momento el control sobre sus melodramas, pero pronto fue evidente que eran los gerentes quienes tenían las riendas de un negocio reducido a nada más que un negocio.

Y los gerentes, que podrían estar administrando cualquier fábrica de cualquier producto, suelen repetir frases rematadas por puntos suspensivos como “esto no va a entenderlo nadie aquí en Colombia…”, “la televisión tiene que ser aspiracional…” y “nada demasiado político…”.

Todo se vuelve publicidad, y el público es, entonces, el *target*, cuando llegan los gerentes a decidirlo todo.

Ciertos productores jóvenes, de empresas como Fox Telecolombia o Teleset, que han hecho su carrera mientras en la televisión mundial se han abierto paso decenas de series maestras (**Curb Your Enthusiasm**, **The Wire**, **The Sopranos**, y **Mad Men**)[1] y mientras los canales de cable han conseguido destronar a los anquilosados canales nacionales en términos de calidad y en términos de audiencia, en busca de una estética más cercana a la de la gran televisión del mundo, tomaron la decisión de llamar a los cineastas que acababan de terminar sus operas primas gracias a los fondos creados por la Ley 814 del año 2003, sin duda alguna un parteaguas. Fue claro, desde 2004 más o menos, que se venía una nueva etapa para el cine colombiano, que alrededor de aquella ley, que buscaba fomentar la realización y aspiraba a darle forma a algo semejante a una industria, se estaban reuniendo algunos, muchos talentos, que dentro de poco darían películas colombianas que podrían ser juzgadas más por películas que por colombianas.

Rubén Mendoza entregó al público **La cerca** (2004), Ciro Guerra presentó **La sombra del caminante** (2004), Juan Felipe Orozco estrenó **Al final del espectro** (2006), Riccardo Gabrielli dio a conocer **Cuando rompen las olas** (2006), Javier Mejía lanzó **Apocalipsur** (2007), Andi Baiz mostró su adaptación de la novela **Satanás** (2007), Felipe Martínez y Alessandro Angulo como productor revelaron su **Bluff** (2007), Carlos Moreno sorprendió con **Perro come perro** (2008) y Jorge Navas apareció en el mapa de los largometrajes colombianos con **La sangre y la lluvia** (2009). Y al final de la primera década del siglo XXI fue claro que había una nueva

II Arriba: fotograma de **Cuando rompen las olas** (Riccardo Gabrielli, 2006); Javier Mejía en el rodaje de **Apocalipsur** (2007); abajo: Felipe Martínez en el rodaje de **Doble** (en preparación); y Andi Baiz en el rodaje de **Satanás** (2007). Archivo de los directores.

▶ **1 · El show de Larry David** (*Curb Your Enthusiasm*, Larry David, 2000-2011), **The Wire** (David Simon, 2002-2008), **Los Soprano** (*The Sopranos*, David Chase, 1999-2007) y **Mad Men** (Weiner, Matthew, 2007-2015).

generación llena de voces diversas de la que cabía esperar uno que otro trabajo que renovara el canon que conocemos: las viejas pero duraderas **El río de las tumbas** (Julio Luzardo, 1964), **Cóndores no entierran todos los días** (Francisco Norden, 1984), **Rodrigo D. No futuro** (Víctor Gaviria, 1990), **Confesión a Laura** (Jaime Osorio, 1990) y **La estrategia del caracol** (Sergio Cabrera, 1993).

Esas voces fueron reclutadas por los nuevos ejecutivos, pues, para renovar el lenguaje de la televisión.

Gabrielli se convirtió en uno de los más reputados realizadores de Fox Telecolombia: no solo dirigió sonados capítulos de proyectos unitarios como **Tiempo final**[2] (2007-2009) y **Sin retorno**[3] (2008-2009), sino que estuvo a cargo de series tan particulares como **Kdabra**[4] (2009-2012), **El Capo**[5] (2009-2010), **Mentes en Shock**[6] (2011), **La mariposa** (Riccardo Gabrielli y Lilo Vilaplana, 2011), **Lynch**[7] (2012) y **Cumbia ninja**[8] (2013-2015). Orozco y Martínez recorrieron un camino semejante, en muchos de los mismos títulos y en la misma empresa, hasta ganarse una merecida fama de líderes confiables, de talentos seguros. Mejía, que tuvo una primera carrera como realizador de programas educativos en Teleantioquia, trabajó del 2009 al 2013 en producciones de televisión abierta como **Las muñecas de la mafia**[9] (2009-2010) y la segunda parte de **El cartel de los sapos: la guerra total**[10] (2010). Angulo fue llamado por Sony para trabajar en la adaptación televisiva del *best seller* **Los caballeros las prefieren brutas**[11] (2010) y fue invitado por Caracol para llevar a cabo el documental **Los tiempos de Pablo Escobar**[12] (2012). Moreno pasó por varios de los trabajos mencionados, de **Tiempo final** a **Los caballeros las prefieren brutas**, hasta llegar a la dirección —junto con Laura Mora Ortega— de la exitosísima **Pablo Escobar, el patrón del mal** (2012), recuento de la vida del mafioso escalofriante. Baiz hizo parte del equipo de un par de series de la televisión colombiana, como responsable de alguna unidad de grabación en trabajos de Luis Alberto Restrepo, y estuvo a cargo de varias entregas de la versión latinoamericana de la celebrada **Breaking Bad** (Vince Gilligan, 2008-2013) —que encontró un auditorio latinoamericano con el sugestivo título de **Metástasis** (2014)— antes de convertirse en el director de cuatro de los diez episodios de **Narcos**[13] (2015-2016), la cuidada serie de Netflix.

Que Baiz haya dirigido tantos capítulos de una serie que ha sido vista en el mundo entero, a través de uno de esos sistemas de televisión y cine por Internet que han empezado a atraer a todos los públicos —aparte de Netflix están Hulu, Vimeo, Amazon—, es

▶ **2** • Riccardo Gabrielli, Felipe Martínez, Juan Felipe Orozco, Carlos Moreno, Lilo Vilaplana y Diego Mejía Montes.

▶ **3** • Riccardo Gabrielli, Felipe Martínez, Camilo Matiz, Juan Felipe Orozco, Juan Carlos Beltrán, Carlos Moreno, George Peláez, Lilo Vilaplana y Ricardo Sarmiento.

▶ **4** • Riccardo Gabrielli, Felipe Martínez y Caryl Deyn Korma.

▶ **5** • Gustavo Bolívar Moreno (creador), Riccardo Gabrielli y Lilo Vilaplana.

▶ **6** • Riccardo Gabrielli, Felipe Martínez, Simón Brand, Magdalena La Rotta, Diego Mejía, Lilo Vilaplana y Carlos Moreno.

▶ **7** • Riccardo Gabrielli, Felipe Martínez, Jonathan Jakubowicz, Diego Mejía Montes y Lilo Vilaplana.

▶ **8** • Riccardo Gabrielli, Felipe Martínez y Álvaro Curiel.

▶ **9** • Javier Mejía, Luis Alberto Restrepo y Juan Camilo Ferrand (creador).

▶ **10** • Javier Mejía, Andy Baiz, Magdalena La Rotta y Luis Alberto Restrepo.

▶ **11** • Alessandro Angulo, Carlos Moreno, Juan Felipe Orozco y Henry Rivero.

▶ **12** • Alessandro Angulo, Felipe Zuleta y Julio Betancur.

Andi Baiz con varios actores en el rodaje de **Narcos** (2015-2016). Fotos arriba: Daniel Daza. Fotos abajo: Juan Carlos Gutiérrez. Archivo: Andi Baiz.

prueba de que el talento de un hombre dedicado a las películas tiene un nuevo lugar en las producciones independientes que no se presentan en las plataformas tradicionales. Algo así se les prometió a los periodistas y a los escritores cuando aparecieron los blogs y los medios independientes en Internet y los sitios web para publicarse a uno mismo: se les dijo que los medios y las editoriales tradicionales sobrarían y que serían más que suficientes las redes sociales para conseguir un público, pero lo cierto es que esa promesa no se ha cumplido del todo, que es posible conseguir un público en línea, sí, pero no tan numeroso como para echar a andar una empresa comercial. Netflix y sus competidores, en cambio, sí se han vuelto una prestigiosa y efectiva alternativa para una generación de realizadores que ha sabido pertenecer a la televisión, hacerla bien y enriquecerla, pero que se ha visto obligada a trabajar bajo las leyes de los estrictos e insulsos gerentes del arte.

Quien ha visto el trabajo de los directores mencionados en las producciones de Teleset,

▶ **13** • Andi Baiz, Josef Kubota Wladyka, Gerardo Naranjo, Fernando Coimbra, Guillermo Navarro, José Padilha y Batan Silva.

Sony o Fox Telecolombia, pronto nota que su principal contribución ha sido la de cargar el lenguaje televisivo de lenguaje cinematográfico: de planos largos, de ambientaciones y fotografías expresivas, de cámaras al hombro, de montajes que toman riesgos. Pertenecen, todos, a una generación de cinéfilos que tuvo a la mano (por Betamax, por VHS, por DVD, o por Internet) todo el cine del mundo: cada uno de ellos inhala y exhala cine y, a diferencia de la generación anterior mucho más anclada en los nuevos cines europeos, supo disfrutar sin culpas ni trampas de las mejores películas de Hollywood. Y se nota, en los capítulos de **Tiempo final**, **El Capo** o **Pablo Escobar, el patrón del mal**, un saber hacer, un dominio de la narrativa audiovisual que no era así de común en las anteriores generaciones, cinéfilas, sí, pero más literarias, más atadas a lo teatral.

Habría que decir, sin embargo, que su paso por la televisión les ha servido para pagar las cuentas y como un taller para afinar sus talentos, pero no, hasta ahora que las nuevas plataformas empiezan a ser una verdadera alternativa, como una extensión de sus obras.

Vale la pena mencionar, a modo de paréntesis que aclare y abra paso a lo siguiente, un par de casos de libretistas de series cercanos al cine, trabajadores juiciosos y talentosos metidos de cabeza en esa televisión partida en dos canales privados, que poco margen ha dado a los creadores, que parte de la base de que ya todo está inventado y ya está más que claro qué es lo quiere el público colombiano.

Primero que todo está el caso de Andrés Burgos, que ensayó el cine —e hizo en 1999 un cortometraje satírico que vale la pena, **Gajes del oficio**— antes de convertirse en un respetado novelista y un libretista de series y de telenovelas reconocido y valorado por la industria, y luego regresó a las películas con una opera prima —la comedia triste **Sofía y el terco** (2012)— que elude todos los lugares comunes del cine latinoamericano y se lo apuesta todo a una narración contenida y sugerente que por momentos recuerda la del cine mudo. Burgos sigue siendo un libretista confiable al que suelen acudir las productoras cuando necesitan el trabajo de un profesional, pero luego de su primer largometraje se perfila como un hombre de cine que ha estado infiltrado en la televisión.

Fotogramas de **Gajes del oficio** (Andrés Burgos, 1999).

Después está el recorrido Diego Vivanco. Que luego de una sonada carrera en las series y las telenovelas de los dos canales privados, y de escribir tramas llenas de gracia que han ido de lo cómico a lo grave, ha escrito tres ajustados guiones cinematográficos que han llegado a convertirse en tres películas que han tenido eco en el público: no ha pasado el argentino Vivanco del guion a la dirección, y no parece que vaya a hacerlo pronto, pero su trabajo en la comedia negra **García** (José Luis Rugeles, 2010), en la película de horror **El páramo** (Jaime Osorio Márquez, 2011) y en la reflexión sobre el conflicto nacional **Alias María** (José Luis Rugeles, 2015) ha servido para explorar géneros que aún no habían sido conquistados por aquel cine colombiano que parecía acostumbrado a ser en sí mismo un género.

Hacen parte, Burgos y Vivanco, de una generación de libretistas de habilidad extraordinaria que, sin embargo, se han visto obligados a hacer buenos trabajos —de tanto en tanto cercanos a sus obsesiones y a sus vidas— dentro de la lógica yerma del duopolio. Y, mientras la naciente industria del cine colombiano toma forma y encuentra diferentes públicos, han entendido que sus historias más personales habrá que reservarlas para sus películas y, algún día, según se vayan dando las cosas, para las series web. Habría que mencionar dentro de este grupo, que ha contado con la mirada de maestros como Fernando Gaitán, Mauricio Navas, Dago García o Juana Uribe, a escritores de libretos tan sólidos como Albatros, Juliana Barrera, Ana María Parra o Natalia Ospina.

Juan Felipe Cano y la actriz Angie Cepeda en el rodaje de **La semilla del silencio** (Juan Felipe Cano, 2015).

Algo semejante habría que decir de los directores Juan Felipe Cano y Klych López. Formado en el cine, en la academia española, Cano ha trabajado a la par de la nueva

generación de cineastas, primero como su mano derecha y luego como un director más, en algunas de las series de televisión más exitosas de los últimos años: las pulidas **Corazones blindados** (Juan Felipe Cano e Israel Sánchez, 2012), **El laberinto de Alicia** (2014) y **Lady, la vendedora de rosas** (Juan Felipe Cano e Israel Sánchez, 2015) han estado a su cargo y lo han conducido a una valiosa opera prima titulada **La semilla del silencio** (2015). Klych López, reconocido por su trabajo en las series **Correo de inocentes** (Klych López y Clara María Ochoa, 2011-2012), **La promesa** (Klych López y Liliana Bocanegra, 2012-2013) y **La ronca de oro** (Klych López y Juan Andrés Granados, 2013-2014), empezó su carrera con una seguidilla de cortometrajes y ha sido el encargado de convertir en película la gran obra teatral colombiana sobre el conflicto y los desaparecidos: **Siempreviva** (2015).

Asimismo, en tiempos en los que tanto se reniega de la presencia de modelos y celebridades hechas a puro pulso en los *reality shows* de moda, resulta fundamental notar la entrada —de la mano de esta fila de realizadores menos literarios, pero más duchos en el lenguaje audiovisual— de un grupo de actores de primera formados en el teatro, que han hecho al tiempo una carrera en el cine. Al grupo de intérpretes que han trabajado por más de dos décadas con el Teatro Petra del estupendo Fabio Rubiano, quien entró a la televisión colombiana en los noventa y ha sido una presencia televisiva innegable en los ratos libres que le deja su compromiso con el grupo teatral, tendrían que sumársele los nombres de talentos enormes como Felipe Botero, Andrés Parra y Carlos Manuel Vesga.

Siguen los hombres de teatro y de cine, en fin, infiltrando la televisión colombiana. Hubo un tiempo, sin duda, cuando las cabezas de las programadoras jamás se habrían atrevido a decirles a sus libretistas y directores que una adaptación de **Gracias por el fuego** (David Stivel, 1982) no tenía sentido o que una recreación dramatizada de **El Bogotazo** (Jorge Alí Triana, 1984) sería muy política: hubo un tiempo cuando no fueron los ejecutivos, sino los creadores obsesivos y ambiciosos, quienes revitalizaron nuestra televisión, quienes pusieron las reglas. Pero en estos primeros años del siglo XXI habría que reconocer y aplaudir el influjo de las nuevas generaciones de realizadores cinematográficos en las series y las telenovelas que hemos visto.

Segundo. Desde el televisor hasta el computador

Repito: no ha sido la televisión de estos años, ni los canales privados, ni las productoras compradas por los estudios de Hollywood los lugares a los que han podido llegar los directores de las nuevas generaciones con sus

propuestas más personales (a ser autores como se ha entendido en el cine desde los años sesenta, como se entendió en la televisión colombiana de los ochenta), pero las llamadas series web, que fueron la esperanza de tantos realizadores ninguneados por los canales tradicionales desde mediados de la década pasada, han tardado más de lo esperado en convertirse en un refugio y en zarandear la forma como se producen los seriados nacionales y en transformar las cabezas de un público educado en las programaciones y los horarios.

Puede decirse sin embargo que, aun cuando muchos televidentes siguen aferrándose a lo que dan los dos canales privados en esta Colombia que sigue siendo un país de desigualdades tan profundas, en los últimos años una gran parte del público ha estado cambiando profundamente su manera de acercarse a los dramas audiovisuales: el triunfo del servicio de televisión por cable prestado por empresas como Claro o Direct TV (el 81% de los hogares, 4 200 000, cuentan con estos sistemas), sumado a la expansión de Internet (el Ministerio de las TIC reportó, el año pasado, 9 890 000 conexiones de banda ancha en el país) y al auge en los últimos años de los teléfonos móviles inteligentes (según la compañía eMarketer 14 400 000 colombianos tenían *smartphones* hasta comienzos del 2015) han comenzado a hacer no solo viable, sino necesaria, la aparición de series pensadas para las nuevas plataformas.

Las series web son dramas episódicos que se transmiten por Internet, por supuesto, en lo que se ha querido llamar televisión web. Suele decirse que **The Spot** (Scott Zakarin, 1995-1997), una especie de **Melrose Place** (Darren Star, 1992-1999) solo para la red presentada en estos veinte años, fue la primera. Suelen citarse los hitos que se han producido en todo el mundo en este mismo tiempo, pero, quizás porque a pesar de sus sorprendentes cifras de audiencia siguen siendo ficciones para un público diferente del que ha sido estudiado y convertido en *target*, la información es dispersa e incompleta. Hay muchas más series web de lo que se cree. Hay todo lo que usted pueda imaginarse: animaciones, parodias, monólogos, reportajes en broma, tramas policiacas. Hay obras maestras como la serie de improvisación **Break-ups** (Ted Tremper, 2011) o la serie de entrevistas **Comedians in Cars Getting Coffee** (Jerry Seinfeld, 2012-), pero es tanta la oferta en todo el mundo, que cuesta llegar a conocerlas.

Es claro, sin embargo, que la madurez de la televisión web ha llegado al mundo gracias a la aparición de series originales y arriesgadas —pero que siguen las estructuras de las series tradicionales— como **House of Cards** (Beau Willimon, 2013-) y **Orange Is**

▶14 • Alex Timbers, Roman Coppola, Jason Schwartzman y Paul Weitz.

▶15 • Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle Terry Jones y Michael Palin.

the New Black (Jenji Kohan, 2013-), de Netflix, y **Transparent** (Jill Soloway, 2014-) y **Mozart in the Jungle**[14] (2014-), de Amazon. Y que, si bien se han estado discutiendo y planeando series web colombianas de ambiciones semejantes, mientras los dos canales privados comienzan a acusar recibo de esa pérdida diaria de televidentes, que es como una hemorragia que no quiere parar (una telenovela sigue siendo un evento, pero hace cinco años que ningún programa supera los 17 puntos de *rating)*, la historia de las series web en Colombia va hasta ahora en sus primeros párrafos.

Una historia de las series web colombianas tendría que comenzar, no obstante, con la mención de las series de humor **4 extraños en D. C.** (Jaime Moreno, 1999-) y **Parodiario** (Simón Wilches, 2006-2007).

4 extraños en D. C., una parodia en dibujos animados políticamente incorrecta —a Dios gracias— de la Bogotá real, con sus muletillas, culturas, cuadros de costumbres y personajes de este siglo, está cumpliendo diecisiete años de haber sido creada y diez de estar circulando en Internet: detrás de sus tramas divertidas, que nunca habría apoyado alguna de las productoras comerciales y que cuenta con cerca de 200 000 seguidores, se encuentran el talento, los guiones, las animaciones, las voces de Jaime "El Viejo Jaymz" Moreno. Publicista, pedagogo, roquero, televidente hasta la médula, Moreno ha vivido con los cuatro personajes de su serie como con su familia y con sus hijos, y semejante conocimiento del mundo que se ha propuesto narrar se nota en cada uno de los episodios.

Parodiario, una serie de viñetas, de *sketches* en la tradición de los mejores programas de parodias —de **Monty Python's Flying Circus**[15] (1969-1974) a **Saturday Night Live** (Lorne Michaels, 1975-), de **The Smothers Brothers Show** (Aaron Spelling y Richard Newton 1965-1966) a **Zoociedad** (Francisco Ortiz Revolledo, 1990-1993)—, consiguió no solo escenas extraordinarias, sino presentar las carreras de tres talentos de la generación del milenio que han seguido marcando el humor colombiano de este siglo: la actriz teatral Clara Sofía Arrieta, el guionista Santiago Rivas y el animador Simón Wilches, de paso, los creadores de la serie son, y han sido desde entonces, humoristas de primer orden, y cada uno por su parte ha estado abriéndoles espacios a todos los que quieran dedicarse a sus artes. En **Parodiario** se alcanzaron a reír de todas las debilidades de la sociedad colombiana, de todas, pero ahora mismo recuerdo la parodia maestra de aquel "Boletín del consumidor" que arruinó las noches de tantos televidentes con los precios de los mercados y los reclamos de tantos, pero que ha superado todas las televisiones hasta llegar a hoy, convertido en un ridículo programa de dibujos animados.

II Fotogramas de **Susana y Elvira** (Maria Fernanda Moreno y Marcela Peláez, 2012-2014). Archivo: Marcela Peláez.

Rivas y Wilches, un par de dibujantes extraordinarios con el olfato y el oído del humor, participaron también en **El pequeño tirano** (Simón Wilches y Santiago Rocha, 2008), pero en esa ocasión —una magnífica parodia de los fundamentalistas criollos en tiempos del gobierno del presidente Uribe Vélez— hicieron parte de un equipo en el que estaba también el estupendo diseñador Santiago Rocha: quien ve los episodios de **El pequeño tirano**, que se llegaron a distribuir en DVD, se enfrenta al humor de una generación con un pie puesto en los tiempos de humoristas como Klim, Osuna, Humberto Martínez, Daniel Samper Pizano, Arias y Troller, y otro en estas épocas en las que los jóvenes se niegan a jugar al bipartidismo, al fanatismo y a las jerarquías que durante un par de siglos le dieron a Colombia la forma que tiene.

Susana y Elvira (María Fernanda Moreno y Marcela Peláez, 2012-2014) nació en el 2008 como un blog de humor sincero e irreverente en el que todo lo que se dice es la verdad, desde el punto de vista de dos mujeres que se acercan peligrosamente a los treinta años, está cumpliendo tres temporadas acompañada por un público que creció bajo el influjo de las comedias románticas y las comedias de situación de Hollywood, y se siente identificado con los problemas cotidianos y los dilemas emocionales que las dos protagonistas han estado encarando desde el primer capítulo. Quizás sea, por su producción cuidada y la popularidad de sus actrices, la más conocida y la más vista de las series web colombianas. Sus autoras, las periodistas y escritoras Marcela Peláez y María Fernanda Moreno, pronto comprendieron que el público

Foto de rodaje de **Cositas de niñas** (Federico Barragán, 2011). Archivo: Dirty Kitchen.

de hoy es *transmedia*: del blog fueron a la serie web, de la serie web al libro, y han tenido claro desde el principio que les interesa crear una comunidad.

Colombia en off (Colombia en off, colectivo audiovisual, 2010) fue una serie documental y un colectivo audiovisual que buscó por el país historias en las que la gente común y corriente se acercara al arte. En breves trabajos de más o menos dos minutos, filmados con un cuidado inusitado y editados con el pulso del cine, los miembros del grupo alcanzaron a presentar a un conjunto de personajes hecho por y para sus comunidades, que de otro modo habrían tenido que esperar muchos, pero muchos años para ser notados. Y lo hicieron mientras los cineastas del país, apoyados por el Estado y por el desarrollo de la tecnología, exploraban como cronistas de Indias los rincones ninguneados de la geografía: ver los pequeños documentales de **Colombia en off** es ver, resumidos, largometrajes como **Los viajes del viento** (Ciro Guerra, 2009), **El vuelco del cangrejo** (Óscar Ruiz Navia, 2009), **Chocó** (Jhonny Hendrix Hinestroza, 2012) o **La sirga** (William Vega, 2012).

Cositas de niñas (Federico Barragán, 2011) busca, como **Susana y Elvira**, recrear el mundo de la cotidianidad de las mujeres, pero desde la extrañeza que les produce a los hombres de la generación del milenio. Se trata de la primera muestra del trabajo de una exitosa productora colombiana, Dirty Kitchen, que se ha dedicado por completo a la puesta en escena de series web que —con el espíritu y la gracia de los buenos comerciales— buscan recrear las situaciones típicas del mundo moderno: **Cositas de niñas** abrió el camino a los trabajos de una empresa que ha comenzado a montar oficinas en los países vecinos, ha conseguido llamar a sus filas a actores y realizadores provenientes del cine y la televisión, y acaba de dar origen a una nueva serie retransmitida por las plataformas de Univisión, **Tenemos que hablar** (Dirty Kitchen, 2015), que revisa los mismos temas con los mismos giros humorísticos.

La premiada **Telegordo** (Escuela Audiovisual Infantil, 2012), con sus capítulos de quince minutos en los que se va de la comedia al documental y del suspenso al drama de todos los días, tiene que ser una de las mejores

Foto de parte del equipo de la Escuela Audiovisual Intanfil, gestora de **Telegordo** (2012). Fotograma **Déjà Vu** (Francisco Pérez Villalba, 2013).

series web que se han hecho en Colombia: de la mano de El Gordo —Daleiber Cuéllar, uno de los niños del lugar—, sigue, con amor por sus personajes y ganas de reivindicar una vida feliz en Colombia, a un grupo de niños de la Escuela Audiovisual Infantil de Belén de los Andaquíes, en el departamento de Caquetá, mientras producen ocho películas sobre las cosas que suceden en la comunidad durante ocho semanas. “Sin historia no hay cámara”, se dice. Pero no es problema, en ninguno de los episodios de la serie, porque lo que hay en Belén es relatos para contar.

Déjà Vu (2013), dirigida por el comunicador Juan Francisco Pérez Villalba, es una arriesgada serie web en doce capítulos que va del realismo del *thriller* a los juegos del terror con una naturalidad que es su gran logro. Un pobre hombre, que trabaja en una cafetería lleno de miedo y a un paso de perder la dignidad, una mañana común y corriente comienza a ver crímenes y suicidios escalofriantes un par de minutos antes de que sucedan, y pronto se ve atrapado en una especie de pesadilla —a la Amenábar, a la Fincher—, que parece una trampa, una conspiración entre todas las personas que se va encontrando en su camino y todos los hechos que han estado esperándolo como una telaraña.

En **Atlético Victoria** (2013), una comedia futbolera dirigida por el competente realizador Carlos Mario Urrea y escrita por el excelente novelista Antonio García Ángel, aparecen algunos de los actores más profesionales del teatro, el cine y la televisión colombiana (en los papeles de los jugadores banqueados de un equipo fracasado que ha estado perdiendo y perdiendo desde que tiene memoria), su espíritu de tira cómica de periódico, en busca siempre de ese chiste final, la convierte en una rareza que —producida por

Fotos de rodaje de **Adulto contemporáneo** (Federico Barragán y Juan Camilo Rodríguez, 2013-). Archivo: Dirty Kitchen.

Dynamo, la empresa cinematográfica responsable de una veintena de películas colombianas de estos años, y perdida en el canal Nuevon de YouTube— prueba que los talentos de este siglo XXI han estado intentando de todo en estos últimos años.

Una de las más populares series web colombianas, **Adulto contemporáneo** (2013-), sigue a un grupo de amigos en el descubrimiento de que han llegado a la madurez contra todos los pronósticos. Con ella se probó desde el comienzo que el formato —habría que decir "el género"— estaba empezando a tener sus propias reglas: la cotidianidad que se explota en los comerciales; el humor, que es el género que soportan mejor los internautas, y la brevedad, que hace que cada episodio pueda ser visto no solo en la pantalla del computador, sino en la pantalla de cualquier teléfono inteligente, han sido la marca de estilo de la productora Dirty Kitchen.

En todas las series de esta agencia de contenidos, en **Diario de una consentida** (Siete y Ocho, 2011), **Los Calle** (2015), **Aprieto@** (2015-), **Había una vez...** (2015) —una puesta al día de los clásicos infantiles, patrocinada por Tigo, que parodia los tiempos que corren— está claro que la forma es el humor, pero también que se ha entrado a una época en la que cine, televisión, publicidad, periodismo e Internet han ido uniéndose en busca de un público que se ha vuelto cada vez más esquivo, más disperso. Dicho de otro modo: la publicidad, consciente de que las empresas cada vez pautan menos en los medios tradicionales, han descubierto en la creación de contenidos (ficciones o documentales) una manera de acercarse a sus clientes, y es entonces cuando han acudido a cineastas y

a realizadores, a periodistas y a músicos, a actores y a figuras públicas, para llevar a cabo sus ideas.

Se ha ido convirtiendo la publicidad, cada día más, en un intermediario entre los creadores y sus patrocinadores, entre las empresas y los contenidos que pueden hacerlas relevantes. Y una nueva generación de realizadores, que han pisado la televisión y anhelan acercarse al cine, está formándose día por día en esa nueva escuela. Está por verse cómo afectará la independencia de los contenidos la financiación de algunas de las empresas más ricas del mercado colombiano, desde los teléfonos móviles Tigo hasta los almacenes Éxito, productores del célebre documental expedicionario **Colombia, magia salvaje** (Mike Slee, 2015), pero por lo pronto todo parece indicar que estos "clientes" están dispuestos a poner su dinero en proyectos que les parezcan interesantes, y punto.

Johnny Walker Blue Label financió a lo largo del 2013 una serie web del diario *Portafolio* (**Charlas Portafolio** fue su nombre) en la que en cada episodio se llevaba a cabo una conversación entre personajes, que de otro modo difícilmente se sentarían a conversar: el periodista Daniel Samper Pizano con la actriz Paola Turbay, el cineasta Andi Baiz con el caricaturista Matador, el *manager* Fernán Martínez con el economista Juan Carlos Echeverry. Cerveza Póker ha estado produciendo una divertida comedia sobre la amistad que va ya por su tercera temporada, **Entre panas** (2014-), dirigida por el cineasta vallecaucano Carlos Moreno con el rigor con el que ha dirigido sus series de televisión y sus largometrajes.

Esta idea, la de asociar empresas comerciales a ficciones o documentales, que partía del hecho innegable de que las grandes marcas últimamente prefieren asociarse con eventos o con contenidos especiales a recurrir a las publicidades de siempre, está transformando poco a poco el trabajo de los realizadores colombianos. No ha pasado desapercibida, por supuesto, a las empresas más azarosas del capitalismo: las campañas políticas. A comienzos del 2014, el publicista Juan Pablo Salazar, candidato al Senado por el inasible Partido de la U, se presentó a sus electores por medio de una divertida e inteligente serie web —una suerte de documental episódico lleno de verdades, de denuncias y de chistes en la línea de los trabajos del norteamericano Michael Moore— titulada **U10. La campaña**.

En Publicaciones Semana, la casa editorial en donde han nacido revistas como *Semana*, *SoHo* y *Arcadia*, entre tantas otras, ha estado tomando forma una productora de contenidos llamada Catapulta. Ha sido el ingenio del periodista Daniel Samper Ospina, en este caso, lo que ha estado detrás de la operación.

Y en los meses de arranque ya ha sido producida —con el patrocinio de Diageo— una profesionalísima serie web de cinco capítulos "para promover el consumo responsable de alcohol" dirigida por el competente Álvaro Perea, titulada **Usted ya sabe quién soy yo** y vista cerca de un millón de veces. Se trata de un seguimiento a un puñado de personajes públicos que estuvieron en el paredón de los medios y las redes sociales por haber protagonizado, pasados de tragos, algún escándalo de aquellos.

Quizás lo más claro, luego de una década de ensayos y errores en el extraño territorio de las series web, sea que los cineastas, los realizadores de televisión, los humoristas, los actores, los publicistas y los periodistas colombianos han estado asomándose al género con todo el talento posible como quien mete un pie en la piscina antes de meterse por completo. No hay, hoy, un experto en la materia, pero comienza a haberlos. No hay, hoy, un equipo que haya afinado sus operaciones del todo —y su comprensión de los recursos y de las estructuras de las series para Internet—, sino que hay un grupo de pioneros inventándoselo todo con los ojos puestos en lo que está haciéndose por todo el planeta, pero está claro, más que claro, que cada vez habrá mejores trabajos: como las obras mencionadas en este recorrido, un bosquejo como el género mismo, la parodia de lo colombiano **Condor Space** (Antonio Guerra, 2015), la falsa telenovela **Mensaje directo** (Federico Soto y Arturo Torres, 2015) y el documental de viajes **Todos somos buenos** (José Alejandro González, 2015) están empezando a cumplir sus promesas.

Sobre todo hace falta que se consolide el público. Las series web colombianas que han aparecido hasta el momento han conseguido cifras de audiencia que no son de despreciar, y cada día crecen y crecen los espectadores que las ven en los teléfonos inteligentes y en las pantallas de los computadores, y sin embargo aún están lejos de ser un éxito comercial que atraiga a más patrocinadores y transforme al género en ese camino firme, en ese campo abierto que han estado imaginándose tantos profesionales del mundo audiovisual colombiano. Es cuestión de tiempo. La participación de tantos actores y realizadores y técnicos colombianos en **Narcos**, la serie original de Netflix, es una señal de que la puerta se ha abierto.

Tercero. Desde el computador hasta el teléfono

El punto es que los espectadores han estado cambiando más allá de lo que ha podido estudiarse. Ya hay en el mundo de hoy —y allí queda Colombia— jóvenes que

Fotogramas de **Parodiario** (Simón WIlches, 2006-2007).

han cometido la osadía de ver **Lawrence de Arabia** (David Lean, 1962) y **Lo que el viento se llevó**[16] (1939) en su tableta. Es un hecho comprobado que hoy los colombianos pueden pasarse una jornada enfrente de su pantalla: 7,2 horas promedio, según un estudio de junio del 2014 revelado por Quartz. Si bien el crecimiento de la televisión por suscripción ha venido bajando desde 2011, habría que decir que ha seguido siendo "creciendo", y que, gracias a los canales de cable y las parabólicas y las páginas web, a partir de la generación del milenio, sea cual sea el poder adquisitivo de sus familias, los colombianos han vivido con la televisión y el cine y la música y la literatura y la prensa que han querido a un par de clics de distancia.

Un espectador de hoy no se siente obligado a preferir una novela sobre una película, ni a declarar a la literatura más importante que el periodismo. Un espectador de hoy va de una canción a una serie de televisión como si simplemente estuviera acercándose a lo que quiere, a lo que le sirve, a lo que va a sorprenderlo: a la ficción, venga en la forma en que venga. Se habla desde la astuta y etiquetadora academia de una "cultura de la convergencia", de una intertextualidad que ha llegado a su cumbre, de una narrativa *transmedia* que depende de qué tan dispuestos estén sus seguidores a acompañarla por diferentes medios y diferentes plataformas.

Editorial Planeta ha abierto en Colombia un departamento para editar relatos transmedia que ha reclutado —y la palabra triste es, por lo pronto, la palabra correcta— a algunos muchachos que se han creado su propio público en YouTube contando a quien quiera oírlas las historias de sus vidas: las ventas de estos nuevos autores, que hablan directamente a sus lectores y de cierto modo los convierten en cómplices de sus propuestas, que reviven día a día la literatura interactiva y la hipertextualidad que se propusieron hace tantos años, son una señal incontestable de que hay públicos numerosos y crecientes que se han estado escapando a la compresión de los estudios tradicionales.

Ha sido Planeta justamente la editorial que ha acogido a *Lo entendimos todo mal*, el primer libro que viene del blog y de la serie web **Susana y Elvira**. *Lo entendimos todo*

16 • *Gone with the Wind* (Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood).

mal, que viene acompañado por un libro electrónico titulado *Consejos viscerales para casos reales*, es todo lo que es —es decir, un libro de humor, muy bien escrito, que pone al día en el mundo de las mujeres de estos años—, pero sobre todo es un volumen que quiere estar sobre las mesas y en las pantallas de los computadores y en las pantallas de los teléfonos. Es un volumen que sabe que los lectores entrarán a YouTube a ver los episodios de la serie y luego comprarán los "consejos viscerales" en iTunes y más tarde bajarán la canción original de la compositora María Linares y después seguirán pendientes por las redes sociales de las desventuras de las dos amigas.

Tal vez el caso más interesante de narrativa transmedia colombiana, sin embargo, haya sido el de un proyecto cultural de Señal Colombia que fue titulado **En órbita** (Héctor Mora, 2013-2014) y que estuvo al aire durante un poco menos de dos años: gracias a la producción inagotable de un equipo comandado por la realizadora bogotana Claudia Bautista, experta en una televisión que va de la realidad a la ficción con la pasión de los grandes documentales, e impulsado por la presentación fresca pero respetuosa del mismo Santiago Rivas que protagonizó **Parodiario** y **El pequeño tirano**. **En órbita**, en un principio un programa cultural que descendía a todos los lugares en donde queda la cultura, se convirtió casi de inmediato en un referente de aquellos que buscan que lo audiovisual sea una experiencia, una obra colectiva.

Hubo en **En órbita**, en una página web nutrida que era el acompañante perfecto de los segmentos especiales que se transmitían varias veces durante el día por el trajinado canal del Estado, un libro escrito como un cadáver exquisito, una sección dedicada a las lecturas colectivas de las obras recién llegadas a las librerías, un archivo de canciones que celebraban la memoria colectiva, una galería de fotografías agrupadas e interpretadas desde el principio como si se tratara de una exposición artística y una fila de videos grabados con ojo cinematográfico. Hubo en **En órbita**, en fin, la convergencia, la intertextualidad de lo que tanto se habla. Y lo mejor es que sucedió naturalmente, que se fue dando porque era a lo que su público particular se había estado acostumbrando.

En órbita, que tuvo el apoyo del canal público, pero también soportó el lastre de un sistema que sufre por la burocracia y la falta de presupuesto, terminó demasiado pronto como lo que no se comprende a tiempo. Dejó en claro, no obstante, que ese futuro que tanto se predijo ha estado acá hace muchos años: acá está ese presente de lectores, cinéfilos y melómanos que están dispuestos a ver las series de televisión y las series web colombianas, en cualquiera de las pantallas que se consiguen hoy en todas partes, con tal de que sean tan buenas, tan divertidas, tan originales como las que se hacen en el mundo entero. Basta, en fin, con saber convocarlos. Basta, pero es lo que ha estado faltando.

Se trata, como probó **En órbita**, de estar a la altura de ese nuevo público: de que los narradores, los nuevos directores del nuevo cine colombiano, los realizadores que se acercan a los episodios de las series de televisión como a pequeñas películas, y los creadores —los escritores, los periodistas, los publicistas, los músicos, los caricaturistas— que están dejando atrás la idea de que las series web hacen parte de un ensayo y de un género menor, vayan del montaje de los textos al montaje de las imágenes, de la música de la ficción al ritmo de la no ficción, de lo dramático a lo episódico, sin prejuicios ni temores. Si algo necesita un nuevo medio para prosperar, para aparecer, como en su momento sucedió con la radio y el cine y la televisión, es la presencia de talentos que vengan de afuera, que, como extranjeros en un país en donde está todo por hacer, encuentren maneras de aprovechar lo que está ocurriendo.

Porque es claro que este mundo nuevo, de narraciones que están en todas partes y espectadores que están dispuestos a corregirlas como propias, está apenas comenzado. Y que pasar la página final de este artículo es cederle el lugar a un segundo acto en el que todo esto dejará de suceder en borrador. ▣

Referencias

"Series web colombianas ganan espacio, madurez y nuevos rumbos. *El Tiempo,* 14 de octubre del 2014. En línea.

"Las series colombianas que se afianzan en la web. *El Tiempo*, 4 de mayo del 2015. En línea.

"El furor de las series web en Colombia". *Vive.in,* 9 de abril del 2014. En línea.

"Las series colombianas que se ven en la web". *Semana,* 23 de mayo del 2015. En línea.

Williams, Dan. *Web tv series.* Harpenden: Kamera Books, 2013.

Escuela de Periodismo UAM. "Las 'webseries' ya son una alternativa a la ficción televisiva". *El País,* 3 de julio del 2015. En línea.

Zuleta Bandera, Melissa. "Series web en Colombia, una alternativa audiovisual". *El Heraldo,* 20 de octubre del 2013. En línea.

Marta Rodríguez y Santiago Rivas en el rodaje de **En órbita** (Héctor Mora, 2013-2014). Fuente: RTVC-Señal Memoria.

Fragmentos de fotogramas de **Yurupari**, **Rostros y rastros**, **Madera salvaje** en **Muchachos a lo bien** y **En lo escondido**. Autorías al interior del artículo.

El documental en la televisión pública colombiana

Documentaries in Colombian Public Television

Coordinado por Óscar Campo

Palabras clave: documental televisivo, películas documentales, Telepacífico, Teleantioquia, Telecaribe, Señal Colombia, **Yurupari**, **Rostros y rastros**, Madera Salvaje.

Resumen: este texto se compone de cuatro partes que ofrecen un recorrido por las diferentes formas, búsquedas, voces y momentos más destacados del documental colombiano y sus vínculos con la televisión pública. Juana Suárez y Gloria Triana son autoras de "**Yurupari**: de la tradición oral a la producción audiovisual y a la recuperación de la memoria popular". Óscar Campo, desde el Valle del Cauca, con "**Rostros y rastros**: una experiencia de documental universitario en la televisión pública". Desde Antioquia, Santiago Andrés Gómez con "Madera Salvaje: en contra del régimen, todo; a favor del régimen, nada". y termina con "Documental y televisión pública —nacional— en el siglo XXI", donde Gustavo Fernández resalta las experiencias de Señal Colombia y Telecaribe.

Keywords: Television documentary; documentary films; Telepacífico; Teleantioquia; Telecaribe; Señal Colombia; Yurupari series; Rostros y rastros series; Madera salvaje.

Abstract: This article is comprised by four texts intended to understand part of the journey of forms, searches, voices, and moments of Colombian documentaries linked to public television. Juana Suárez and Gloria Triana on the TV Series "*Yurupari*: from Oral Tradition to Audiovisual Production and to the Recovery of Popular Memory." Óscar Campo, from Valle del Cauca, writes on "*Rostros y rastros:* the Experience of a University Documentary on Public Television". From Antioquia, Santiago Gómez writes on "Madera salvaje: Against the Regime, All; in favor of the Regime, Nothing", finishing with "Documentary and National Public Television in the 21st century", in which Gustavo Fernández highlights his experiences at *Señal Colombia* and *Telecaribe*.

El documental televisivo en Colombia ha tenido un amplio recorrido de formas expresivas y de voces: desde el más elemental filme de reportaje en programas informativos hasta elaborados trabajos de aura ficcional y manipulaciones productivas (de sentido, efecto y estructura); desde actitudes que se quieren o dicen *objetivas*, fieles y no intervencionistas, hasta otras que hacen un irreverente juego de intercambios, transposiciones e inversiones del llamado efecto de realidad. El documental constituye todo un paisaje de búsquedas que ha sido difuso en sus apariciones, pero que ha abierto horizontes distintos en un campo en el que ha sido —y continúa siendo— dominante la industria televisiva del espectáculo. Los textos que presentamos a continuación son una aproximación a diversos momentos importantes de esta relación problemática entre documental y televisión.

La puesta en órbita del documental en televisión irrumpe en formato 16 mm, en el que merece destacada importancia la serie **Yuruparí** (1983-1986), concebida y dirigida por Gloria Triana y en el que participan cineastas e investigadores ligados a las ciencias sociales. Un espacio que ocupó un lugar marginal en la programación televisiva —como ha sucedido después con todos los programas documentales—, pero que explora el país desde espacios distintos a los hegemónicos, como observan Juana Suárez y Gloria Triana en su texto "**Yuruparí**: de la tradición oral a la producción audiovisual y a la recuperación de la memoria popular", la serie documenta fiestas, tradiciones y costumbres populares de todas las regiones de Colombia; allí encontramos memoria cultural que abarca celebraciones religiosas, expresiones populares de la música, artes y oficios populares y homenajes a importantes creadores colombianos. "La serie suma sesenta y cuatro títulos producidos por la Compañía para el Fomento Cinematográfico (FOCINE) y la Compañía de Informaciones Audiovisuales y se ejecutó bajo la dirección de la antropóloga Gloria Triana, en ese entonces profesora de la Universidad Nacional"[1]. La serie tuvo "adeptos y enemigos", porque tropezó con múltiples resistencias en diferentes instancias de poder, que encontraron difícil controlar estéticamente una práctica incontrolable, que lo investiga todo y puede ir a todas partes, filmar todo, a menor costo y más discretamente.

A finales de los años ochenta y comienzos de los noventa, aparecen en las regiones de Colombia experiencias con el documental en los canales Teleantioquia y Telepacífico, que posteriormente se transmiten desde la capital a través de los espacios de COLCULTURA en Señal Colombia. Se abordan temáticas más urbanas, como la reflexión sobre la ciudad misma, las nuevas subjetividades, las violencias,

▶ **1** • Juana Suárez y Gloria Triana "**Yuruparí**: de la tradición oral a la producción audiovisual y a la recuperación de la memoria popular", *Cuadernos de Cine Colombiano* - nueva época n.º 25. *Cine y televisión* (2016), p. 161.

los nuevos grupos y tribus, el multiculturalismo y las hibridaciones culturales. Son imágenes y textos en formato video U-Matic, creadas por una generación de documentalistas universitarios hijos de la televisión, que habían tenido sus inicios en la crítica o en los proyectos cinematográficos de la desaparecida FOCINE en la década de los ochenta y que trataban de subvertir las normas estilísticas de las generaciones anteriores, más cercanas a un cine de cuestionamientos ideológicos y políticos. Estos realizadores filman bajo el eco de las noticias sobre las atrocidades de Pablo Escobar, los asaltos de las guerrillas, los asesinatos del partido Unión Patriótica. Filman en medio del ruido de un país que explota.

En Antioquia hay acercamientos "a una realidad callejera y aparentemente fea, llena de lunares", como lo precisa Santiago Andrés Gómez en su texto "Madera Salvaje: en contra del régimen, todo; a favor del régimen, nada". "[E]ra el momento de **Muchachos a lo bien** (Jorge Mario Álvarez y Germán Franco, 1994-1998), una serie documental surgida desde dos ONG para darle voz a los jóvenes de la ciudad: días de incesante actividad en los que las entidades que promovían el ambientalismo, la diversidad sexual o política, o la protesta social entendían que había una nueva oportunidad de un régimen de opresión más disimulado, ciertamente, pero no solo disimulado, sino con verdaderas brechas y mecanismos antes inexistentes para la resistencia de las minorías"[2].

En el artículo "**Rostros y rastros**: una experiencia de documental universitario en la televisión pública" hago un breve recorrido por la experiencia de la Universidad del Valle, que durante doce años (1988-2000) pudo dar continuidad, por el canal regional Telepacífico, a un espacio que permitió canalizar gran parte de las inquietudes investigativas sobre las problemáticas de la región del pacífico colombiano tanto en entornos urbanos como rurales. Se realizó —y se realiza en la actualidad, ya que el programa está al aire de nuevo— una aproximación a los temas de la región, desde las ciencias sociales y los estudios políticos y culturales, en el marco de las discusiones específicas sobre estética documental. Es un lugar privilegiado en el que docentes y estudiantes universitarios encuentran una tribuna de expresión más allá de las aulas. El programa se convirtió con el tiempo en una gran cantera donde se formó toda una generación de realizadores de ficción y documental de relieve dentro del cine colombiano contemporáneo.

Para el teórico de la televisión Ómar Rincón, no existe en la actualidad, en estos años del siglo XXI, "una estrategia ni política integral entre cine y televisión. Proimágenes quiere pantalla de cine y RTVC quiere televisión.

▶ **2** • Santiago Andrés Gómez, "Madera Salvaje: en contra del regimen, todo; a favor del regimen, nada", *Cuadernos de Cine Colombiano* - nueva época n.º 25. *Cine y televisión* (2016), p. 179.

Se quiere documental para pantalla de cine y la televisión fue abandonada". "El documental es el género maldito de la televisión pública, y no solo en Colombia sino en América Latina. Dicen que hacen documental y son apenas reportajes decentes; los obligan a ser divulgativos de culturas de la identidad y artes civilizatorias; los programan sin concepto de rutina, aparecen y desaparecen de las pantallas en su soledad". Cuestionando esta crítica, en el texto "Documental y televisión pública —nacional— en el siglo XXI", el realizador y docente Gustavo Fernández resalta el trabajo de Señal Colombia en algunos seriados, como **Los puros criollos** (Néstor Oliveros, 2009-2016), **La lleva** (Claudia González, 2010), **La Sub 30** (Claudia Bautista, 2006-2007), **La vitrina** (Ángela González, 2008), los cuales, pese a las limitaciones de financiación, se destacan por procesos de renovación que han marcado significativamente a la televisión pública y le han dado una impronta particular, "al mostrar la diversidad sociocultural del país y un colombiano más auténtico que se sale del estereotipo de belleza, ropa de marca y maquillaje que nos vende minuto a minuto la publicidad en los canales privados"[3]. Así mismo, reseña la saga **Palabras mayores**[4] (2009), una serie de cortos documentales auspiciados por Telecaribe en los que sus protagonistas, los indígenas arhuacos, koguis y wiwas, ponen a circular sus discursos de resistencia y autonomía. Alude también a documentales contemporáneos de autor que engloba bajo la categoría *filmar lo propio*, en los que se utilizan dispositivos como el diario filmado, la autobiografía, el autorretrato, los retratos de familia, los diarios de viaje, el cine de familia, las notas del cineasta, entre otras. Comenta los documentales que en la última década, haciendo eco a las preocupaciones de los colombianos, reflexionan sobre la escalada de la guerra.

Sin pretender agotar la mirada sobre un territorio todavía demasiado desconocido, este conjunto de textos son una demostración de la versátil y compleja travesía de los documentalistas en el medio televisivo, convencidos de que en el terreno de las películas documentales televisivas se encuentran algunos de los momentos más importantes del cine colombiano de todos los tiempos. ▣

▶ **3** • Gustavo Fernández "Documental y televisión pública —nacional— en el siglo XXI", *Cuadernos de Cine Colombiano* - nueva época n.º 25. *Cine y televisión* (2016), p. 188.

▶ **4** • Amado Villafaña, Silvestre Gil Sarabata y Saúl Gil.

II Gloria Triana con Alejo Durán y su madre Juana Díaz en el Paso, Cesar, en rodaje de **Los últimos juglares y el nuevo rey** (Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila, 1985), de la serie **Yurupari**. (1983-1986). Fotograma de **Contra viento y volcán** (Ana María Echeverry, 1989) de la serie **Rostros y rastros**. Archivo: Camilo Aguilera y Gerylee Polanco. Fotograma de **Madre de espaldas con su hijo** (Ana María Ochoa, 1996). Archivo: Madera Salvaje. Foto fija de **Don Ca** (Patricia Ayala, 2013).

I Encuentro en el 2016 con los gaiteros que hicieron parte del documental **Gaitas y tambores de San Jacinto** (Gloria Triana y Jorge Cifuentes, 1983), de la serie **Yuruparí** (1983-1986). Archivo: Juana Suárez.

CASO

Yuruparí: de la tradición oral a la producción audiovisual y a la recuperación de la memoria popular[5]

Por Juana Suárez y Gloria Triana

▶ **5** • Este texto ha sido elaborado con base en la ponencia preparada por Gloria Triana para el Encuentro para la Defensa del Patrimonio Cultural de los Países Andinos, realizado en Cartagena en el 2005, la cual ha sido actualizada con notas de investigación adicional hechas por Juana Suárez durante el trabajo de restauración de la serie.

Los Cerros de Mavecure en Guainía sirven como punto de cierre de la aclamada película colombiana **El abrazo de la serpiente** (Ciro Guerra, 2015); esa misma ubicación geográfica es el punto de partida del documental **Cerro Nariz, la aldea proscrita** (Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila, 1985). Allí se cuenta la historia del mito de Yuruparí, palabra que da nombre a la serie emitida por televisión entre 1983 y 1986. **Cerro Nariz** se ocupa, además, de un grupo del pueblo puinave que decide aislarse para poder mantener sus costumbres, sus fiestas, su credo y su idioma frente a la colonización religiosa, lingüística y cultural a la que estaban expuestos. Ese mismo tema, enmarcado en otra narrativa y contextualizado en otras épocas, es abordado en la película de Guerra.

La coincidencia entre la película y la serie de televisión no es gratuita, pues, aunque la representación de las culturas populares ahora atraviesa por un momento de buena salud en los medios colombianos, ese no siempre fue el caso. La serie **Yuruparí** tuvo adeptos y enemigos y se produjo en un momento en el cual el capital simbólico y las expresiones de los grupos subalternos estaban al margen de las instituciones y de los dispositivos hegemónicos, especialmente

de los medios de comunicación. Las recientes iniciativas de restauración dejan claro que la serie es recordada con afecto por muchos televidentes y que sigue siendo el inventario etnográfico audiovisual más completo que se ha hecho en el país.

Yuruparí documenta fiestas, tradiciones y costumbres populares de todas las regiones de Colombia; allí encontramos memoria cultural que abarca celebraciones religiosas, expresiones populares de la música, artes y oficios y homenajes a importantes creadores colombianos. La serie suma sesenta y cuatro títulos producidos por la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE) y la Compañía de Informaciones Audiovisuales y se ejecutó bajo la dirección de la antropóloga Gloria Triana, en ese entonces profesora de la Universidad Nacional[6].

Los años de producción de la serie están marcados por un amplio debate en el campo de la antropología sobre el efecto del contacto de los medios masivos de comunicación con culturas ancestrales y tradiciones orales. Por otro lado, estaba el reto de la oralidad que se constituye como uno de los rasgos fundamentales de las culturas populares. En ellas, casi todos los conocimientos se transmiten verbalmente o por códigos no escritos expresados en un sinnúmero de modos de transmisión, característica que determina la existencia de variantes. La transmisión de las tradiciones orales no opera al azar, tiene sus reglas bien determinadas y precisas. La tradición oral está provista de sanciones a los que cometen faltas en su transmisión y recompensas a los que logran reproducirla fielmente; sin embargo, la tradición oral está sujeta a cambios y alteraciones en las cadenas de comunicación, pues siempre existen los innovadores y los transgresores. La transmisión de las tradiciones se ha visto transformada por la aparición de sistemas técnicos de grabación (y más recientemente, sistemas digitales), escritos e investigaciones de antropólogos y otros especialistas de las ciencias humanas y sociales, y la presencia del cine y del vídeo en los cuales puede combinarse la transmisión oral y la visual. En décadas pasadas era un sacrilegio

▶ **6** • Ante la disolución de FOCINE y de Audiovisuales, los derechos patrimoniales de la serie pasaron a Proimágenes Colombia y a Señal Colombia. La primera institución viene liderando diferentes iniciativas para la recuperación y preservación en formatos digitales de la serie, empeño conjunto con Señal Memoria y la Fundación Patrimonio Fílmico. *Véase* el resumen en video preparado para la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT). En línea.

II Fotogramas de la versión restaurada del documental **Cerro Nariz, la aldea proscrita** (Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila, 1985) de la serie **Yuruparí**. Fuente: RTVC-Señal Memoria.

pensar en las relaciones entre las culturas populares y los medios masivos de comunicación. Y por tanto impensable poner en relación ambos universos.

Apoyada en discusiones en boga en los años ochenta, de sociólogos como el venezolano Tulio Hernández y antropólogos como Néstor García Canclini, Triana deja de preocuparse por la influencia de los medios sobre las culturas populares y empieza a pensar en la manera de lograr la apropiación por parte de estas culturas de los medios masivos de comunicación, convencida de que los valores estéticos de las expresiones populares solo podían transcender lo local y ser reconocidos si se plasmaban y difundían a través de imágenes en movimiento y si las comunidades se apropiaban de los medios. García Canclini había dado pruebas suficientes de que el desarrollo moderno y, con él, los medios no necesariamente suprimían para siempre las culturas populares tradicionales, sino que, por el contrario, podían convertirlas en una nueva modalidad de intercambio económico que aseguran su continuidad[7].

Si bien Triana se había puesto al tanto de las discusiones antropológicas sobre los medios masivos como dispositivos que favorecían tanto el registro de memoria, como la preservación y divulgación de tradiciones y culturas populares, un gran nodo de resistencia provenía de quienes mantenían una posición más purista o sostenían fuertes defensas de la diferencia entre la alta cultura (Cultura) y la cultura popular. En 1982 empieza la preproducción de la serie. Triana tenía una extensa trayectoria en procesos de memoria popular por su trabajo en la organización de actos masivos en escenarios urbanos y populares de encuentros regionales de músicos y danzantes. Cuando la puesta en escena de lo popular no invadió los circuitos hegemónicos no hubo controversia. En palabras de García Canclini:

> *Lo popular suele asociarse a lo premoderno y a lo subsidiario. En la producción mantendría formas propias por la supervivencia de* enclaves preindustriales *(talleres artesanales) y de formas de recreación local (músicas regionales, entretenimientos barriales). En el* consumo, *los sectores populares estarían siempre al final del proceso, como destinatarios, espectadores obligados a reproducir el ciclo del capital y la ideología de los dominadores*[8].

Ya Jesús Martín-Barbero, en 1987, hacía referencia a la manera como circulan los mensajes, efectos y reacciones y resistencias que movilizan[9]. **Yurupari** y sus públicos receptores son ejemplo de esa discusión. Una vez que se empezó a emitir el programa por televisión, las reacciones positivas y negativas de cineastas, periodistas, críticos de cine, escritores y funcionarios de la institución promotora de cine no se hicieron esperar.

Un artículo publicado en la sección Close Up de la revista *Semana* el 13 de agosto de 1984 consigna la controversia generada por **Yurupari**: el sector cinematográfico no veía con buenos ojos que FOCINE asignara fondos a la producción de televisión pues esta no estaba dentro de sus *lineamientos*. Alguien del sector audiovisual, no identificado en el artículo, aludía a su trabajo de campo en las mismas regiones y expresaba que "El programa de Audiovisuales está dando una visión romántica del país, allí se muestra lo que no es el país: todo es danza, folclor, fiestas, alegría. Así no es Colombia, al menos en el 99 por ciento y mucho menos en esos lugares paupérrimos... La grave falla de **Yurupari** [sic] es que suprimió el contexto"[10]. Del sector académico, una antropóloga, también sin identificar, describía el contenido de la serie como "la imagen del paraíso tropical que quieren ver los gringos y los europeos"[11].

Otra dimensión de la controversia tenía que ver con el papel de las dos entidades coproductoras. Según *Semana*, ante la encrucijada, FOCINE planeaba no renovar el contrato para la serie, teniendo en cuenta un "estudio de 7 de los 30 programas" y "un acta de sesión [en la cual] quedaron consignados sus conceptos que no son ciertamente los más positivos. La junta consideró que **Yurupari** [sic] es 'una muestra superficial y definitivamente tediosa', que tiene defectos de 'lenguaje televisivo', que carece de 'estructura dramática', que en él hay una gran 'dósis [sic] de improvisación que determina la pérdida de la coherencia y definitivamente la profundidad'"[12]. El mismo artículo presentaba argumentos de apoyo, señalando que "De los pueblos quedan sus tradiciones, su cultura, las variadas formas de arte y artesanía, lo demás está sujeto a las contingencias de los tiempos. Y **Yurupari** [sic] está apelando tanto a este sentimiento de fortalecimiento de la identidad nacional, como a la permanencia de nuestros valores culturales"[13].

11 Rodaje de la serie **Yurupari** en Chocó. Archivo: RTVC-Señal Memoria.

▶ **7** • Tenemos en mente los trabajos de García Canclini previos a *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), que fueron claves para el análisis de lo tradicional y lo popular en América Latina y su relación con los medios de comunicación, esto son, *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977) y *Las culturas populares en el capitalismo* (1982).

▶ **8** • Néstor García Canclini, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990), p. 191.

▶ **9** • Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones* (Barcelona: Gustavo Gili, 1987).

▶ **10** • "**Yurupari** se ha convertido en la piedra de toque de Audiovisuales, la programadora oficial", *Semana* (13 de agosto 1984). En línea.

▶ **11** • Ídem.

▶ **12** • Ídem.

▶ **13** • Ídem.

La polémica no es ajena al carácter disfuncional que caracterizó el manejo de FOCINE, entidad que existió durante quince años, con administraciones de casi dieciséis gerentes diferentes, muchos de ellos en calidad de interinos. Los traumas generados en el cine colombiano por el carácter errático de la gobernabilidad de FOCINE, la inconsistencia de sus políticas y su falta de proyección al futuro han perseguido por muchos años a la industria fílmica colombiana. Justo ese interés de FOCINE en coproducir la serie tenía que ver con varios empeños por mantener activa la producción de cine y Triana reconoce como positivo el empeño de la compañía para la época. Por otro lado, la decisión de filmar en cinta de 16 mm es un detalle técnico que ha permitido la supervivencia de los documentales, caso contrario a series de televisión que se hicieron en soporte magnético en la década de los ochenta (en Colombia y en muchas partes del mundo) y que por el mismo carácter reciclable del soporte, fueron borradas o descompletadas para maximizar el uso de la materia prima.

Por supuesto, el formato de los documentales de **Yurupari** es convencional y oscila entre el documental observacional y el participativo, con amplios tintes didácticos y con un formato muy condicionado por las posibilidades técnicas del momento. Su interés principal eran las comunidades indígenas, afrodescendientes y campesinas. El proyecto fue un recorrido por diversas regiones colombianas. Al visualizar los documentales hoy día, es posible establecer comparaciones con el estado actual de ese acervo cultural y lo documentado en la época, haciendo evidente la pérdida de tradiciones o transformaciones radicales por razones sociales y económicas, entre otras. En general, esos documentales hablan de culturas que fueron dramáticamente afectadas por los años agudos del conflicto armado en Colombia y sus consecuencias. Por esa razón, hoy cobran mayor importancia pues son memoria de un país muy transformado en lo social, político, cultural, e incluso en lo ecológico.

Antes de que la Constitución Política de 1991 reconociera oficialmente el carácter pluriétnico y multicultural de Colombia como nación, **Yurupari** ya había captado una geografía visual y cultural del país y sus poblaciones, al ofrecer un panorama de su diversidad. La serie constituye una importante mirada antropológica a este patrimonio que sigue siendo un gran baluarte de la riqueza cultural colombiana. Se trata de un registro histórico que da cuenta de aspectos culturales que han desaparecido y, en otros casos, sirve como medidor de transformaciones de los mismos, pero siempre como una alerta a la necesidad de preservar el patrimonio cultural tangible e intangible. Debe enfatizarse que la travesía por todas las regiones del país sucede en años en los cuales se acrecentó la violencia en algunas de las regiones. Las condiciones de producción y desplazamiento eran otras, muchas veces complicadas no solo por el momento político, sino por la premura de realización que exigía cumplir horarios de programación.

Ante la decisión de FOCINE de no renovar los contratos en 1984, una de las defensas mejor articuladas fue formulada por Eduardo Márceles Daconte[14] y, paradójicamente, otros argumentos a favor también surgieron del sector cinematográfico; por ejemplo, la opinión del crítico Enrique Pulecio Mariño[15]. Estas voces de apoyo fueron determinantes para que FOCINE retomara la coproducción hasta el año 1986. El cambio de Gobierno del presidente Belisario Betancourt a Virgilio Barco y la consiguiente remoción de cargos públicos significó una nueva administración para Audiovisuales. La rutina de realización de **Yurupari** implicaba una exhibición interna de los documentales a emitir. El documental **Pedro Flórez, llanero, músico y exguerrillero** (1986) fue el último de la serie y se constituyó como el talón de Aquiles para la continuidad del contrato de la serie. Flórez había sido guerrillero de las filas de Guadalupe Salcedo y a él dedicaba muchas de sus composiciones musicales. Ante la exigencia de las nuevas directivas de Audiovisuales de recortar el segmento que reconstruía su pasado guerrillero, Triana optó por regresar a su trabajo como docente en la Universidad Nacional, a pesar de los presupuestos aprobados por sendas coproductoras para continuar con la serie.

Rodaje en Maní, Casanare, de **Pedro Flórez, llanero, músico y exguerrilero** (Gloria Triana, 1986) de la serie **Yurupari**. De izquierda a derecha Gloria Triana, Daniel Valencia, Jorge Ruiz, persona sin identificar y Carlos Rojas. Foto: Viki Ospina. Archivo: Juana Suárez y Gloria Triana.

Al analizar en forma retrospectiva y con objetividad la experiencia, resulta interesante que no se diera en canales alternativos de comunicación, sino que fuera apoyada por tres instituciones oficiales: FOCINE, Audiovisuales y COLCULTURA. A pesar de que surtió un efecto multiplicador y generó nuevos proyectos en los años ochenta, desde **Yurupari** no ha habido ningún espacio permanente en los medios masivos de comunicación, ni espacio institucional con jerarquía propia, ni políticas

14 • Eduardo Marceles Daconte, "¿*Yurupari* desaparecerá de la TV?", *Revista Nueva Frontera*, 13 de junio de 1984.

15 • Enrique Pulecio Mariño, "La fiesta popular en el documental", *Lecturas Dominicales*, El Tiempo, 25 de mayo de 1986.

públicas expresas para atender toda la expresión de la multiculturalidad de este país que con tanto énfasis fue promulgada en la Constitución de 1991.

Habría que cuestionar si la insistencia en el paisaje colombiano, la curiosidad que muestran algunos cineastas por las culturas populares y el alto registro etnográfico en el cine colombiano actual no surge como respuesta a ese vacío, a ese país que se mostró bajo duda y polémica en **Yurupari** y que ahora, por múltiples y complejas razones, parece ser el momento propicio para filmarlo. Por eso la referencia a **El abrazo de la serpiente** para abrir este texto. Obvio que este momento del cine colombiano y su regreso al paisaje, lo ancestral y lo popular no le han faltado críticas válidas sobre los visos de consumo y comercio del país[16]. El decidido alejamiento actual que experimenta el cine colombiano de la textura fílmica de un periodo precedente de hiperrealismo y violencia exacerbada es un tema que merece un texto documentado y aparte, pues llama a revisar cómo la representación de esas culturas y su entorno intersecta con la transformación de la máquina de guerra y el discurso político en Colombia. También a cuestionar por qué estas producciones se posicionan como discursos visuales que permiten discernir la complejidad del momento político colombiano actual y la transformación de prácticas sociales relacionadas con catarsis, afecto y duelo. Por eso mismo se debe reposicionar el lugar histórico de **Yurupari,** pues fue tanto antesala como voz de alerta de ese paisaje y sus habitantes, que sobrevivió a un momento cultural bastante politizado en sus políticas de representación. Sin que implique un pensamiento rector para ningún cineasta, es necesario recordar que no siempre fue fácil trabajar esos temas y bordear esas aguas culturales. Mucho menos recorrer el país sin tener que pedir permiso a grupos armados.

La polémica de esas épocas se ha aminorado con el tiempo, las experiencias mencionadas y otras que vinieron después con la apertura de los canales regionales de televisión, los trabajos teóricos de Néstor García Canclini y de Jesús Martín-Barbero y sus nuevos enfoques sobre la relación de la tradición con la modernidad fueron cruciales para que el tema de las culturas populares cobrara otro protagonismo. El debate sobre lo culto y lo popular, lo local y lo universal, lo tradicional y lo moderno, que se dio en el Ministerio de la Cultura a comienzos de la década del 2000, no incluyó el tema de la pérdida de los espacios de la franja que el Ministerio tenía en Señal Colombia. Ese era el único espacio posible para la cultura en todos sus matices y manifestaciones, incluyendo desde luego las culturas populares, dado que en las cadenas comerciales era —y casi sigue siendo— impensable proponer el tema.

▶**16** • Véase Pedro Adrián Zuluaga, "La Ley 1556 o el paisaje que seremos", en el blog *La pajarera del medio*, 7 de enero del 2013. En línea.

Desde 1982 —año de preproducción de **Yurupari**— hasta el presente, mucho ha cambiado en el terreno de la representación de lo popular y su relación ya no solo con los medios de comunicación, sino con la irrupción de redes sociales y la expansión de la tecnología digital. Un sinnúmero de comunidades marginales ha logrado organizarse para realizar ejercicios de autorrepresentación y para sostener colectivos que persiguen representaciones propias y revisan una y otra vez los modos como sus imágenes se producen, distribuyen, circulan e, incluso, cómo se archivan. La recuperación de **Yurupari** por medio de las diferentes iniciativas en curso, la posible exhibición de los documentales en sus lugares de origen como ejercicio de recuperación de memoria colectiva, pues muchas de las comunidades nunca vieron los documentales terminados, y su posible difusión por televisión u otros escenarios, pueden ser una excusa para actualizar discusiones. En los documentales restaurados se han reinstaurado los créditos iniciales y finales cuando se carecía de ellos, con el fin de registrar y reconocer los nombres del equipo técnico como parte de la historia de la televisión colombiana. En conjunto, se busca re-establecer el lugar en la historia del audiovisual para producciones que, con aciertos y falencias, fueron un gran aporte para evitar la invisibilidad de importantes comunidades colombianas. Quienes trabajaron en series como **Yurupari** fueron impulsadores de la eventual apropiación de medios y tecnología para salvaguardar su cultura. ▣

Referencias

García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo, 1977.

_____. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

_____. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen, 1982.

Márceles Daconte, Eduardo. "¿Yurupari desaparecerá de la TV?". *Revista Nueva Frontera*, 13 de junio de 1984.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

Pulecio Mariño, Enrique. "La fiesta popular en el documental". *Lecturas Dominicales*,*El Tiempo*, 25 de mayo de 1986.

"**Yurupari** se ha convertido en la piedra de toque de Audiovisuales, la programadora oficial". *Semana* (13 agosto 1984). En línea.

Zuluaga, Pedro Adrián. "La Ley 1556 o el paisaje que seremos". Blog *La pajarera del medio*. 7 de enero del 2013. En línea.

Fotograma de **Trajines del ocaso** (Alexandra Martínez, 1994) de la serie **Rostros y rastros**. Archivo: Camilo Aguilera y Gerylee Polanco.

CASO

Rostros y rastros: una experiencia de documental universitario en la televisión pública

Por Óscar Campo

A finales de los años ochenta y comienzos de los noventa del pasado siglo aparecieron varios espacios de televisión que intentaron acercarse a las realidades del país, la política y la cultura desde posiciones distintas a las acostumbradas en los programas informativos de la televisión oficial y comercial.

Eran años difíciles, de enfrentamiento entre el Estado colombiano y el poder del narcotráfico, de pactos de paz con las guerrillas, de entrada del país en órbitas comerciales desconocidas tras la apertura económica del Gobierno de César Gaviria. Un momento de tensiones en el ámbito cultural en el que se manifiestan resistencias en la televisión por medio de propuestas de diversos sectores que pensaban la realidad colombiana por fuera de los consensos de las políticas oficiales más conservadoras con programas como **¡Quac! El noticiero** (1995-1997) y **Expediente** dirigidos por Antonio Morales; **Travesías** (Alfredo Molano, 1992-1997); **Rostros y rastros** (Óscar Campo [coordinador], 1988-2000) de la productora de televisión de la Universidad del Valle; la serie **Retratos** producida por Tiempos Modernos; **Muchachos a lo bien** (Jorge Mario Álvarez y Germán Franco, 1994-1998) producida por Madera Salvaje en Medellín y **Señales de vida** (1991-1995) dirigida por Ana María Echeverry y Adalgiza Charria, entre otros.

Es un momento también en el que parecían alinearse los intereses de personas que proponían políticas públicas para la producción cultural, con el deseo de muchos trabajadores audiovisuales, con el fin de trabajar de una manera más constante en la ilusión de hacer cine en televisión, lo que a menudo significaba elaborar un texto audiovisual más complejo estética y temáticamente que los programas habituales de la televisión comercial.

El ímpetu inicial en el documental de aquellos años está influenciado por dispositivos de escritura que provenían del cine que cineastas como Luis Ospina y Víctor Gaviria habían desarrollado ya en video[17], y por experiencias previas del documental antropológico en televisión de series como **Yurupari** (1983-1986) y **Aluna**, dirigidas por Gloria Triana.

Tras la desaparición de FOCINE, ente estatal que financiaba y regulaba la producción de cine en Colombia, gran parte de las personas que habíamos participado en los procesos cinematográficos durante los años ochenta fuimos absorbidos por la televisión tanto en su versión comercial en los medios nacionales centralizados en Bogotá como en los diversos canales regionales que aparecieron en el país.

Antonio Dorado en el rodaje de su película **El rey** (2004). En el lente se ve a Fernando Solórzano y a la derecha a Óscar Ruiz Navia. Foto: Fernell Franco. Archivo: Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle.

Bajo el influjo de los profesionales que habían estado involucrados en la producción de largometrajes y cortos alejados de las narrativas televisivas y en función de un cine que se deseaba de mayor calidad, la televisión colombiana realizada desde Bogotá vivió un momento dorado con las miniseries de autor de comienzos de los noventa y con las telenovelas escritas y dirigidas por personas cualificadas desde la producción cinematográfica[18].

En las regiones el mayor esfuerzo se volcó hacia el documental, financiado por las programadoras de los nacientes canales regionales y dejando de lado las telenovelas, debido a los altos costos difíciles de asumir con los precarios recursos con que contaban.

▶ **17** • Luis Ospina con **Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos** (1986) y **Antonio María Valencia: música en cámara** (1987) y **Víctor Gaviria con Yo te tumbo tú me tumbas** (1990).

▶ **18** • Dentro de estas miniseries se encuentran: **La casa de las dos palmas** (Kepa Amuchastegui, 1990-1991), **Los pecados de Inés de Hinojosa** (Jorge Alí Triana, 1988), **Azúcar** (Carlos Mayolo, 1989-1991), entre otras.

Fotografía durante el rodaje de **La palabra del diablo** (Carlos Mayolo, 1989), de la serie **Rostros y rastros** (1988-2000). Archivo: Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle.

Es en este contexto en el que surgió **Rostros y rastros**, espacio de experimentación en el documental que dirigí durante los dos primeros años, creado por los profesores de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle junto a otros espacios de periodismo televisivo. Participaron realizadores que vivían en Cali (Luis Ospina, Carlos Mayolo, Fernando Calero, Astrid Muñoz, Ana María Echeverry, Silvia Mejía, Fernando Berón, Gerardo Otero); egresados dedicados a la producción audiovisual (Antonio Dorado, Guillermo Bejarano, Adolfo Cardona); estudiantes de artes escénicas y de historia (Carlos Fernández de Soto, Nicolás Buenaventura, Beatriz Llano); estudiantes de últimos semestres de comunicación social (María Clara Borrero Caldas, Fernando López, Adriana Villamizar, Ana Fernanda Martínez, Mauricio Vergara, Alexander González); entre muchos otros.

Rostros y rastros se posicionó como el principal programa de Telepacífico, inspirado especialmente en la importancia dada a la consigna de Jesús Martín-Barbero, fundador de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, de considerar la esfera pública como un espacio que era posible disputarle a otros poderes, a través de los medios.

Bajo el influjo del documental, un género que pertenecía a la tradición cinematográfica, los textos periodísticos universitarios sufrieron una metamorfosis importante. El documental que se empezó a realizar desde las universidades a finales de los años ochenta, tenía gran influencia del reportaje, del cine directo, del comercial televisivo, del video experimental; verdaderos *collages* que fueron perfilando el documental televisivo colombiano de los años noventa, en un proceso de conversión de este género a la televisión que estaba ocurriendo a nivel global. La legitimación del documental en la universidad pasó por su sustentación como un género sobrio, de mucha proximidad con el ensayo y los discursos expositivos,

géneros dominantes en los textos escritos en las aulas con rigor investigativo.

En la Universidad de Valle se habían gestado también proyectos de producción comunitaria para medios alternativos, que en un primer momento estuvo restringida a la radio y a la prensa, pero que establecieron redes de experiencias incipientes en asocio con profesionales de la comunicación, antropólogos, sociólogos, educadores y participantes de las comunidades, en un intento por establecer diálogos directos entre la universidad y amplios sectores que no tenían cabida, y que no tienen cabida aún en los proyectos del mercado y del Estado.

Se pasaba dentro del campus universitario por procesos de confrontación entre diversas fuerzas del establecimiento y de grupos alternativos rebeldes. Estos últimos también influyeron en la confrontación, a nivel discursivo, acerca de los usos y las estéticas de los medios, especialmente mediante la utilización de materiales impresos, fotomontajes, grafitis, *happenings*, *comics underground* y teatro callejero. Creo que la complejidad de lo sucedido en el espacio televisivo de **Rostros y rastros** es incomprensible sin la presencia en las universidades de estos discursos y prácticas y sin la promesa política de una vida diferente que se extendió tanto al arte como a los medios.

El documental se convirtió, en la televisión pública colombiana durante la década de los noventa, en el género a través del cual tuvieron visibilidad los cambios brutales que estaba sufriendo la sociedad colombiana por la guerra y el narcotráfico. Ahora bien, tanto la mirada sobre estos procesos como otros aspectos de la realidad colombiana estuvieron mediados por formas de investigación y marcos conceptuales que venían de la etnografía, la filosofía, los estudios literarios y el marco de problemas de los llamados estudios culturales. Temas como las culturas urbanas, culturas rurales o de provincia, lo ecológico y lo ambiental, las historias de vida, las reflexiones *filosóficas* sobre temas varios, como la ciudad, la cultura global, el cuerpo, la posmodernidad, las religiosidades, eran compartidos por diversas disciplinas, lo cual significó la posibilidad de lograr un tipo de producción mediática acorde con las metas multidisciplinarias de la universidad pública colombiana.

A finales de la década de los noventa habíamos realizado en la Universidad del Valle, por medio del programa de documental televisivo **Rostros y rastros**, más de trecientos trabajos documentales que tuvieron amplia difusión en el país y en diferentes muestras nacionales e internacionales, pues el documental independiente comenzó a ganar espacios a nivel internacional. Esta década del documental en Colombia corrió paralela

Fotogramas de **Pasaporte a Cali** (Olga Paz, 1999), **Fernell Franco, escritura de luces y sombras** (María Clara Borrero y Óscar Campo, 1995) y **Piel de gallina** (Carlos Espinosa y Mónica Arroyabe, 1998), todos de la serie **Rostros y rastros**. Archivo: Camilo Aguilera y Gerylee Polanco.

al cambio tecnológico surgido con el mejoramiento de la calidad de registro del video y el abaratamiento de los equipos de producción. Estos dos factores permitieron tener en los centros educativos máquinas de producción profesional a bajo costo, e inversión en productos terminados para las televisiones regionales y comunitarias.

A mediados de los noventa, debido al bricolaje generalizado de géneros tanto en los programas de magazines culturales y periodísticos como en el documental, la forma del videoclip se hizo dominante en las producciones documentales estudiantiles, influenciadas por una presencia cada vez mayor de los videos musicales en los canales de entretenimiento, verdaderas golosinas visuales que se convirtieron en un componente retórico importante en la producción estudiantil. La aparición de estos recursos en los trabajos de una generación de universitarios educados en la televisión, en algunos casos reprodujo pobremente lo que ya estaba en la televisión como espectáculo, pero en otros casos se puso a tono con los cuestionamientos que se hacían a la referencialidad en el documental, lo mismo que a los discursos ideológicos y políticos en los que se sustentaba. Con la utilización de estéticas de fragmentación, de *collages*, de la retórica alegórica y barroca audiovisual, muchos trabajos estudiantiles lograron una calidad sin precedentes en épocas anteriores, no solamente por el virtuosismo de las propuestas estéticas, sino por su intento de aproximarse a expresiones conceptuales que los acercaba al trabajo de los artistas visuales. Son especialmente sobresalientes los trabajos realizados por los cineastas Jorge Navas y Carlos Moreno, quienes introdujeron un preciosismo visual en el documental universitario, que hacía eco al documental que se producía en diversas latitudes sobre los espejos rotos del cine directo.

El Ministerio de Cultura, en colaboración con la Asociación Latinoamericana de Documentalistas (ALADOS) de Colombia, puso en marcha a finales de los noventa la Muestra Internacional Documental de Bogotá (MIDBO) y en pocos años tuvimos un amplio acercamiento a las diversas estéticas de autores y escuelas reconocidos a nivel internacional. Frederick Wiseman, Nicolas Philibert, Albert Maysles, Carmen Castillo, Barbara Yates, Claudine Bories, Patrice Chagnard y otros importantes documentalistas estuvieron presentando sus obras en Colombia, despertando un interés creciente por las formas convencionales y experimentales del documental. El interés que se tenía en el Ministerio era el de cualificar la producción colombiana para lograr un espacio a nivel internacional. Este empeño ha sido loable en muchos aspectos, pero creo que también ha sido el origen de decisiones que en su momento nos parecían incomprensibles y absurdas, pues el empuje ganado por el documentalismo colombiano fue barrido por funcionarios estatales de la pantalla en puestos claves de la producción, muchos de ellos cercanos a los procesos que se venían desarrollando a lo largo de una década. De este modo, el intento de internacionalización

Rodaje de **En la cuerda floja** (Carlos Pontón, 1990), de la serie **Rostros y rastros**. Archivo: Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle.

se topó con la televisión privada, cuya apuesta por programas de entretenimiento creó dos clones monstruosos del documental televisivo que se impusieron en la televisión global: los *reality shows* y el gran reportaje con el modelo de Discovery.

Ante la imposibilidad de incrustar el tipo de producción documental creada por los realizadores universitarios nacionales en los cánones de la televisión que se estaba produciendo a nivel global, optaron por desactivarla para la ventana de la televisión pública. En compensación se crearon ayudas para el documental que han favorecido especialmente a los documentalistas reconocidos, pero la mayor parte

▶ **19 • El vuelco del cangrejo** (Óscar Ruiz Navia, 2009), **La sirga** (William Vega, 2012), **Siembra** (Ángela Osorio y Santiago Lozano, 2015) y **La tierra y la sombra** (César Acevedo, 2015).

de los realizadores universitarios quedaron sin ayuda y la expectativa creada en las universidades lentamente se fue desvaneciendo.

Todo este coctel de factores determinaron la desaparición del espacio documental **Rostros y rastros** a comienzos de la nueva centuria. Son decisiones que hoy también deben ser miradas en el contexto de las luchas establecidas en las esferas políticas, en un momento en el que en el país se generalizaba la guerra, y en el orden global se afianzaban la lucha contra el terrorismo y el pensamiento único de los privilegiados a nivel planetario. El conflicto armado se agudizó al final de la presidencia de Misael Pastrana y durante todo el Gobierno de Álvaro Uribe Vélez se polarizó el país. Los dueños de los medios de comunicación, la Iglesia, las instituciones estatales y los voceros de los grupos políticos conservadores organizaron una opinión que nos ratificaba a diario una situación desastrosa, un cuadro completamente oscurecido de un país dominado por unas fuerzas terribles que tendríamos que eliminar para que todo funcionara mejor. Y buena parte de la producción cultural que se hizo en el país participó también de este consenso y de las éticas generadas por el poder, a veces de manera involuntaria. Era una producción resignada a aceptar este *statu quo*.

Con el apoyo de recursos intermitentes para el documental en Señal Colombia, el canal cultural del Estado, logramos hacer desde la universidad las series televisivas **Región mundo** (2008) y **Vidas cruzadas** (2010), como un intento de volver a poner en marcha la producción estancada tras la desaparición de **Rostros y rastros**. Se hicieron en este contexto trabajos de Óscar Ruíz Navia, Sofía Oggioni, William Vega, Santiago Lozano, Ángela Osorio, quienes han tenido años después una importante participación en la producción cinematográfica nacional por medio de largometrajes con reconocimientos en festivales como Cannes, Berlinale, Locarno y Toronto[19]. Al cabo de unos pocos capítulos estas series salieron del aire y la Escuela debió asumir la estabilización de su producción mediante la ampliación de los laboratorios de video y la reducción del

Fotogramas de la serie **Vidas cruzadas** (Señal Colombia, 2010).

Fotograma y foto de rodaje de la serie **Región mundo** (Señal Colombia, 2008).

trabajo audiovisual a lo que se realizaba en los talleres de enseñanza en la Escuela. Sin embargo, significó también la posibilidad de creación con temáticas y tratamientos que no habían sido abordados en otros periodos: el documental de análisis político de un país en guerra a través del metraje encontrado (*found footage*), en trabajos de María Fernanda Luna, Andrés Santacruz, Guillermo Arias, Magda Hernández y Camila Rodríguez; los trabajos experimentales de ficción y documentales en los que, desde una voz que tomaba posición desde perspectivas femeninas, se abordaban temas como la migración, el conflicto armado, el lesbianismo, el abandono de los ancianos, la adicción a las drogas psiquiátricas, en cortos de Diana Montenegro, Marcela Gómez, Ingrid Pérez, Mónica Mondragón, Natalia Imery, Yizeth Bonilla, Sara Montoya y Luisa González.

En el momento en el que escribo estas páginas estamos de nuevo con el espacio **Rostros y rastros** en el canal Telepacífico. La posibilidad de concretar producciones documentales en las que las generaciones más jóvenes tengan la opción de expresarse y experimentar con las formas libremente y de participar en los debates públicos con asuntos de interés ha sido muy importante para la experiencia de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle en la formación de realizadores. El nuevo espacio de **Rostros y rastros** cuenta con una diversidad de dispositivos que existen hoy en la forma de hacer documental, en esa variante que en los últimos años se ha denominado "documental de creación", en esos desvíos del cine de no ficción entre los que podemos incluir el documental de ensayo, el autorreflexivo, el *found footage*, el falso documental y por qué no, también el cine directo, que se ensayó en Colombia en décadas pasadas, pero que solamente en la actualidad ha tenido desarrollos importantes posibilitados, tal vez, por las nuevas tecnologías del cine y el video.

Fotograma del documental **Madera Salvaje** (Carlos Eduardo Henao, 1995), de la serie **Muchachos a lo bien** (1994-1998).

CASO

Madera Salvaje: en contra del régimen, todo; a favor del régimen, nada

Por Santiago Andrés Gómez

En Antioquia, uno de los departamentos más influyentes sobre el destino de Colombia, las coordenadas de un video regional y las del arte regional en sí están dominadas por fuerzas culturales de muy remota, contumaz e insondable raíz. Nuestro tradicionalismo es fuente de orgullo, poderío y tremendas taras. Prejuicios que pueden rastrearse en la milenaria cultura hebrea, por ejemplo, tejen la, digamos, contradependencia del bonachón pero acomplejado artista paisa, cuando esos prejuicios de castidad y pureza de sangre se inculcan en la sucia diversidad contemporánea que hasta aquí nos llega, o sea, cuando somos criados con un decálogo sectario en la plena modernidad borracha de los poetas románticos franceses, por ejemplo, que cobra fuerza beligerante en un Rimbaud e intoxica de libertad rabiosa el aire que respira el poeta paisa. (Desde luego, hay, y cada vez más, los acólitos, los monaguillos, que risueños y rubicundos le hacen la tarea al sistema, pero yo hablo del poeta, de Satán).

Cine sí había

Los caleños no han tenido problema con la teoría y mucho menos con la práctica del cine, porque no están en un contexto que ridiculice,

propiamente, el fuego del poeta. Puede que sea menospreciado el artista siempre en la modernidad burguesa y más aún en provincia, pero en Antioquia es vilipendiado, atacado, difamado, hundido en la miseria, como sucedió con Fernando González, pensador de sutiles quilates que llegó a pasar por la humillación, por la propia excomunión, y no hubiera sobrevivido de no ser yerno de un presidente de la República; o con Débora Arango, artista incomparable que aquí solo aceptaban como tía descarriada. Entonces el poeta despechado se embriaga con lo que sea, con ron, libros o el aire de su pecho, y despotrica de la academia pacata y enloquece al productivismo simplón, disloca las ruedas de toda empresa aseriada. Nuestro papel en esta coyuntura es dar cuenta de lo que significó en los noventa y hasta hoy el trabajo de un colectivo de esta ralea.

Ya el profesor Óscar Campo, en estas mismas páginas y en otras ocasiones, ha hecho recuento de cuanto vivía el país en los noventa, un periodo centrado en la firma de la Constitución del 91 y dominado por la mafia. El contexto internacional, la dominante cultural, digamos, era la globalización. FOCINE había sido cerrado, como tantas otras empresas estatales de cine en nuestro continente, y el Tratado de Libre Comercio de los Estados Unidos con México daba la pauta de lo que sería el futuro inmediato. Los cineastas debían hacer de productores, como nos lo recuerda Víctor Gaviria en la serie **De la ilusión al desconcierto: cine colombiano 1970-1995** (2007), que dirigiera Luis Ospina, sobre la historia del cine colombiano en aquellos tránsitos, desde el apoyo estatal al desamparo absoluto. Por esos días emerge la revista *Kinetoscopio*, en Medellín, y un joven crítico advierte un hecho que podría tener

De izquierda a derecha: Guillermo León Ríos, Santiago Andrés Gómez, Fernando Gómez, Fernando Arenas, Lía Master (de espaldas), Paul Bardwell y Luis Alberto Álvarez, (1992) Archivo: Madera Salvaje.

incidencias y que ya para entonces contaba con testimonios: el auge del video en el cine.

Santiago Andrés Gómez, quien esto firma, descubre, de la mano de su padrino Luis Alberto Álvarez, que el video es manifestación del cine, y que, de tal modo, no es que en Colombia falte el cine, ya muerto FOCINE, sino que se ignora. Se ignoran la obra de Carlos Bernal, la excelsa obra en video de Víctor Gaviria, el valiosísimo trabajo en video de Marta Rodríguez, la originalidad y soberanía del video caleño de Ospina y Campo. Pero, además, se decide ignorar que en Estados Unidos y Europa las revistas *Filmmaker* y *Sight and Sound* publican artículos sobre cintas en video infladas a celuloide que han sido exitosas en taquilla y que han recibido premios en importantes festivales. La propuesta de Gómez es crear en *Kinetoscopio*, única revista de cine en el panorama supuestamente desértico del cine colombiano, una sección llamada "Videógrafo", pero la respuesta de Paul Bardwell, delante de Luis Alberto Álvarez y todo su equipo de redacción, es: "Este está loco".

Entonces Gómez, bien herido, se aleja de la falsa cordura paisa y funda la Corporación Cultural de Video Independiente Madera Salvaje.

¿Qué había en Antioquia?

Aquí existía el gran antecedente del programa **Urabá hoy** (Jorge Mario Álvarez, 1988-1989) de Tiempos Modernos y, en general, la obra documental de esa casa productora, documentales de Gaviria, Jorge Mario Álvarez o Juan Guillermo Arredondo "El Chiqui", con una notable capacidad de observación y diálogo con las comunidades. Así mismo, a inicios de los noventa, Nickel Producciones usó el video para hacer retratos de costumbres en una vena un tanto más campechana, menos poética, más televisiva incluso, o convencional. Todos ellos se acercaban a una sociedad que veíamos como marginal por el solo hecho de existir por fuera de los relatos previos de Teleantioquia, el canal oficial: una realidad callejera y aparentemente fea, llena de lunares. Casi ninguno de esos documentales llegó a ser transgresor, ni lo pretendía. El afán, en la onda pluralista, leyenda blanca de la globalización, era integrar a las comunidades en el proyecto demócrata y liberal que la Constitución del 91 prometía.

Podemos hablar ya entonces de una relación un tanto incómoda del video con la institucionalidad, pues, con todo y la estrecha relación que Teleantioquia trata de establecer con estos realizadores, los autores están en la vena del poeta antioqueño que captura al aire, como al vuelo, emanaciones insultantes, sobre todo en esos años iniciales del sicariato, o bien solo altisonantes, como fueron algunos cuadros populares de la obra de Nickel, que en el bello documental **Del más allá** (Berta

Lucía Gutiérrez y Carlos Obando, 1994), sobre ritos fúnebres en Medellín, conquistarían la censura del buen decir tradicional. El video independiente comenzaba a cobrar su autonomía y aun su atractivo para la programación extranjera, y **Yo te tumbo, tú me tumbas** (Víctor Gaviria, 1990), sobre la extendida y desde luego escandalizadora cultura del pillaje juvenil en Medellín, realizado para la televisión alemana, inauguraba el vuelo de una producción más contestataria y, en algunos casos, ciertamente oportunista.

Madera Salvaje irrumpe tan pronto Gaviria, por medio de dos esfuerzos desventurados, trató de hacer las paces con la institucionalidad: un par de series realizadas en video con el loable pero malogrado ánimo de dar altura a la televisión regional, una de ellas documental (**Los derechos del niño**, 1992) y otra de ficción (**Simón el mago**, 1994). Cuando lo entrevistan en un magazín familiar, el cineasta se saca el clavo: "¿Qué está haciendo ahora?", le preguntan, y él cuenta que está trabajando en la adaptación de un cuento de Hans-Christian Andersen, un proyecto más aguerrido y recursivo que cualquier cosa que se haya hecho antes en el cine colombiano: lo que será luego **La vendedora de rosas** (1998). "¿Y será otra vez con actores naturales?", le preguntan con temor. "Todavía más", dice Gaviria. Pero es el video aficionado, los asombrosos ensayos y las primeras secuencias en video Hi-8 de esa película lo que seducirán a Erwin Göggel para producirla en cine.

El mal salvaje

Así pues, los aires ya eran otros: había nuevas herramientas y cada vez menos creadores y pensadores le comían cuento a la leyenda blanca de la globalización, del neoliberalismo. Debo decir, sin embargo, que yo sí creía en esos años en esas posibilidades benéficas de la globalización que García Canclini, casi como un apóstol, predicaba en su libro *Culturas híbridas* (1990). Al fin y al cabo, era el momento de **Muchachos a lo bien** (Jorge Mario Álvarez y Germán Franco, 1994-1998), una serie documental surgida desde dos ONG para darle voz a los jóvenes de la ciudad: días de incesante actividad en los que las entidades que promovían el ambientalismo, la diversidad sexual o política, o la protesta social entendían que había una nueva oportunidad de un régimen de opresión más disimulado, ciertamente, pero no solo disimulado, sino con verdaderas brechas y mecanismos antes inexistentes para la resistencia de las minorías.

Nosotros queríamos dar lugar, por medio de la televisión comunitaria y el video independiente, a la historia de mafia y violencia que en Medellín no había querido contarse y, además, hacer con ello negocio: crear empleo,

difundir un sello y fortalecer una industria en las márgenes de los monopolios. Me movía con un montón de animales locos, yo, que había sido criado en la cinefilia más rancia por el cura Álvarez a lo largo de un lustro en el que me veía al menos una película diaria, de Keaton a Kieslowski, pasando por Feyder o por Mrinal Sen. Mi contacto como crítico de cine con Joche (José Miguel Restrepo) y Ana Victoria Ochoa, documentalistas indómitos que solo grababan la esquina y el agite y se hablaban de tú a tú, cámara al hombro, con caciques y policías, haría saltar una chispa que generaría más de un dolor de cabeza y, luego, la aprobación unánime, cuando recibiéramos el Premio Nacional de Video Documental por **Diario de viaje** (Santiago Andrés Gómez, 1996).

Ahora bien, en esas postrimerías de celebridad nacional, recibí una llamada desde Bogotá, en enero de 1997, para trabajar en el Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA), cuya respuesta fue no, porque aceptar habría significado hacerle el juego a un sistema en el que ya no creía. Tres años de trabajo denodado habían desembocado en un éxito virtualmente imposible y muy contradictorio. **Diario de viaje** era la obra de un cinéfilo que resigna su pasión, que comienza, deseducado por sus amigos, a descreer de los festivales y del boato de la fama del panteón del cine de la alta calidad de los críticos de las cortes de los países de la razón y de la elegancia, por más de que "todo son corrientes de amor", como sostengo en el video. En ese instante tenemos ya un contrato con COLCULTURA para hacer una serie de televisión, pero estábamos condenados al fracaso desde el principio. La ruptura será desastrosa, por cuestiones de producción y metodología, y señala el fin de Madera Salvaje como entidad.

Un repaso

Sucede que habíamos sido testigos del inicio de la Operación Génesis, en la que un ejército bien apertrechado había provocado los más espantosos horrores en el Urabá chocoano. Joche y César Pérez habían grabado las primeras tomas e incendios de pueblos y con los ojos rojos de llorar nos contaban lo que habían visto. Un día esos casetes desaparecieron como fruto de nuestra desatención y, muy seguramente, de una primera advertencia del sistema entre muchas que luego han sido usuales para los miembros del ala anarquista de Madera Salvaje. Estábamos ya en un momento de trauma, bajo la gobernación de Antioquia en manos de Uribe Vélez, veíamos en todo lo institucional un atropello a la dignidad del pueblo y, aunque no queríamos dejar de trabajar, nuestro futuro debió ser un rompimiento entre nuestra ala anarquista y nuestra ala más conservadora, de la que yo

Fotogramas de **Diario de viaje** (Santiago Andrés Gómez, 1996).

tampoco sabía bien hacer parte, entregado bárbaramente a la cocaína. ¿Cómo llegamos a ese punto?

El primer impulso de Madera Salvaje se redujo de un llamado a treinta y tres artistas de la ciudad a un núcleo de diez realizadores, de los cuales siete eran documentalistas natos. **Eclesiastés 4, 1** (1995) fue una tarea de estudio del periodista Andrés Montoya en la Universidad Pontificia Bolivariana, sobre lo que luego sería conocido como Las Cuevas, hospicios donde toda una población desolada se hundía en el vicio del basuco. **A la rueda rueda de paz y candela** (Ana Victoria Ochoa y José Miguel Restrepo, 1995) era, en cambio, labor de años en los que Ana y Joche se dieron a dialogar con los miembros de las Milicias del Pueblo y para el Pueblo, así como con policías y hampones de toda ley, en un difícil y siniestro proceso de paz. **Zona de tolerancia** (César Pérez y Cruz Correa, 1995), por su parte, fue una aventurada indagación sobre otros agitados procesos de paz en el candente barrio Antioquia, de donde era vecino el realizador del documental, César Pérez, a quien su labor le costó el exilio.

Estas iniciativas provenían de nuestra convicción de que esas *voces ocultas* de las que ya hablara Jules Michelet, podían y debían ser oídas gracias a las posibilidades de expresión y divulgación que ofrecía el video. Eran trabajos del todo independientes, que en un parpadeo adquirieron inocultable relieve para los investigadores sociales y el gremio del cine de la ciudad, este último un tanto ofendido por la altanería de la imagen vibrante pero harto azarosa de los videos de Madera Salvaje. En ese momento nos vamos al Festival de Cartagena, a donde yo iba desde 1992, y me decido a hacer un video ensayo en el estilo de Wim Wenders. Otros videos más experimentales ya había realizado con Madera Salvaje, pero este quería venderlo a Imaginario, un espacio de Señal Colombia que exigía un tono y una duración convencionales. Hice el video en dos partes de 25 minutos y lo puse a competir en el Premio Nacional de Video Documental que otorgaba COLCULTURA, y nos lo ganamos.

Ese premio revelaría todas nuestras contradicciones.

Los infiernos del video independiente

Diario de viaje, emitido por Señal Colombia en octubre de 1996, recibió su canonización días después con el Premio Nacional de Video Documental. El Hi-8 en el que fue grabado el viaje a Cartagena y los formatos rastreros en los que se elaboraron los *collages* centrales del documental, uno en contra de la televisión y otro en honor del cine de autor, se acoplaban milagrosamente bien y mostraban una versatilidad y alcances que nosotros mismos no nos esperábamos, pero que yo ya preveía por lo que había visto, por ejemplo, en **Tokyo-Ga** (Wim Wenders, 1985). El relato fuera de cuadro alentaba esperanzas en un cine digno del reto humanista, en plena fractura entre el pastiche posmoderno y el verismo *neomoderno*, pero las realidades del mercado populista y el elitismo cultural hoy nos han desengañado y lo único que podía sernos claro entonces parecía una simple radicalización de los anarquistas del grupo. Así, la serie Santificad las fiestas, hecha para COLCULTURA bajo las consignas de **Diario de viaje**, pero sin asomo de cinefilia, reventó sobre su propio eje.

Isadora de Norden visitó nuestras oficinas y salió escandalizada cuando vio un material en bruto que yo, que gozaba de carta blanca con COLCULTURA, me negaba a editar para así dar ímpetu a las posturas verdaderas de mis compañeros, quienes se burlaban de **Diario de viaje** diciendo que era, simplemente, el video institucional, "la pieza publicitaria" de Madera Salvaje. Mientras tanto, yo me esmeraba en dirigir un corto de ficción, **Clemencia** (Santiago Andrés Gómez, 1997), que fue realizado por el ala conservadora de Madera, pero con la inspiración *scorsesiana* de retratar el infierno moral de un sicario, lo cual nos costó la censura de una televisión local y regional que, al fin y al cabo, en nuestra tierra jamás supo emitir **Diario de viaje** completo, sino evitando la revoltosa segunda parte. **Clemencia** era elogiado, pero la negativa institucional me hundió en un desencanto que se repetiría años después, ya un poco más avisado, con **Tratado sobre la mentira** (Santiago Andrés Gómez, 2014).

Al tiempo, Ana Victoria Ochoa trabajaba más calladamente con un equipo creciente de amigos que trataba de oxigenar a nuestro ahora muy tenso grupo. **La última especie** (1996) y **Madre de espaldas con su hijo** (1996) son la obra de una autora con un mensaje nítido, una visión dolida, llena por igual de amor y escepticismo, según una bien definida concepción cristiana que ella había comenzado a expresar en **Tinto amargo** (1994), tarea académica de ficción, antes

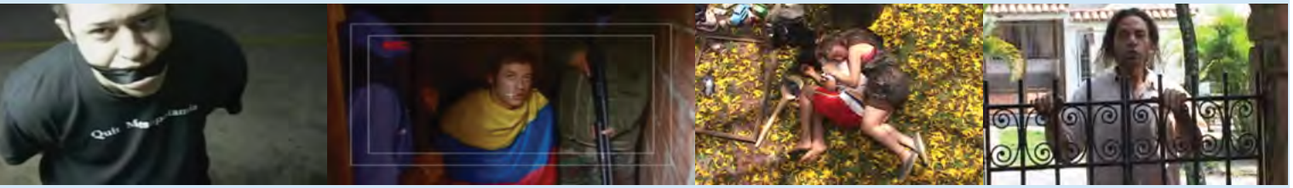
Fotogramas de **Arijunas y wayúu** (Santiago Andrés Gómez, 1999, realizado para la serie inconclusa Santificad la fiestas de COLCULTURA, **Clemencia** (Santiago Andrés Gómez, 1997), **Madre de espaldas con su hijo** (Ana Victoria Ochoa, 1996). Archivo: Madera Salvaje.

de que fuéramos corporación. En especial, **Madre de espaldas con su hijo** constituye el documental más salvaje de todos cuantos hiciéramos. Centrado en Hermilda Gaviria de Escobar, madre de Pablo Escobar Gaviria; la película, primitivista hasta el exceso, desnuda la mentalidad antioqueña del dinero por el dinero y su poder afincado en un tenaz complejo de inferioridad, bajo una pátina de catolicismo y gracejo familiar amedrentadores. Con todo, o por eso (y con rabia), Madera Salvaje hacía agua.

Fin y principio

"Lo único que sabemos es llorar", le decía a Ana con convicción y orgullo, temiendo lo que le señalaba a la chica que me llamó de COLCULTURA para trabajar en Bogotá: que la realidad es una farsa social por encima de una tela más misteriosa a la que tendremos que abandonarnos, y a la que el cine verdadero se debe por encima de cualquier cosa. Nuestra inmediata desbandada, a los pocos meses de recibir el premio de COLCULTURA, por desórdenes y discrepancias de toda índole (de drogas, de faldas, de plata), fue necesaria para cada uno, pero desde luego significó una grieta sensible en el corazón de todos. Madera Salvaje, entre 1993 y 1997, había creado una comunidad que consiguió ser familia, y las esperanzas que llegamos a albergar pudieron ver satisfecho por un tiempo el reto que Joche me dijera alguna vez en un bus: "El arte o la muerte". Ana creó Amazonas, Joche Akabí, César El Árbol, todas productoras que empezarían la misma brega que yo había iniciado en el 94.

Desde entonces, la relación con el Estado y la televisión de los realizadores más constantes de lo que fuera Madera Salvaje (Joche, Raúl Soto y yo) ha persistido en la independencia de criterio y de producción. Lo primero pareciera que no tiene misterio, pero no es así. De hecho, ambas independencias están fuertemente ligadas. Y es que tanto la privatización de la televisión como, en un sentido más benigno, la creación de Proimágenes y



Fotogramas de **El escapista** (2007) y **Formas de gallinazo** (2010) de José Miguel Restrepo "Joche".

20 • Documental ganador del premio Comfenalco 2011.

la ley de cine, no han hecho sino centralizar los criterios y la producción. El objetivo *natural* hoy en día, pero dirigido por mentalidades y personas con nombre propio, es competir con los mercados extranjeros. El tratamiento del audiovisual, como se reconoce técnicamente hoy al cine, parecería que debe privilegiar lo estético, cuando esto no es sino una forma de eludir lo que nosotros siempre consideramos como algo igualmente importante, si no más, y es la dicción libérrima de las minorías y, por ende (a lo Glauber Rocha), de un autor crítico.

De Joche quiero resaltar su producción de varios largos, entre los que puedo contar **El escapista** (2007) y **Formas de gallinazo** (2010), los cuales no han entrado a circuitos de distribución entre otras cosas por la actitud sanamente insolente, a mi parecer, de su creador, pero sobre todo porque constituyen una revelación tan virulenta de las costumbres y falsas ideas que tenemos sobre nosotros mismos como sociedad, que motivaron a que las directivas del Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC) no optaran por **El escapista** como merecedor de un estímulo a la posproducción cuando un jurado lo premió, pues al fin y al cabo el concepto del jurado "no es vinculante". Por su parte, Raúl Soto ha conciliado la resistencia con un perfil más alto en la televisión local y regional con gran éxito, sobre todo con el documental **El café de la cordillera**[20] (2010), del Canal Universitario de Antioquia, y ganó un estímulo del FDC para realizar su largo **Tengo una bala en mi cuerpo** (2013), producido con un equipo exigente.

El conflicto con el sistema, para Soto, parece resuelto. En cuanto a mí, nunca será así.

A modo de conclusión

Cabría preguntarse qué es Colombia, qué es la democracia y qué el desarrollo. Las respuestas, desde un salvajismo no a priori, sino entendido como anónimo núcleo de toda filosofía y de toda voluntad crítica y artística, son desalentadoras si se coteja la definición recta con la realidad de esos conceptos. Constataríamos que una cosa es lo que creemos y otra lo que sucede. No buscamos, desde luego, proponer que la ilusoria idea original

de tales palabras sea la propicia o verdadera, pero sí hacer caer en cuenta de la distancia entre lo que definimos y lo que es. Nuestra Colombia centralista no deja respirar a esa pluralidad que afirma y que en más amplio sentido quisiera representar, la democracia no es ni de lejos el gobierno del pueblo, incluso con los mecanismos a veces exitosos que hacia ello se enfocan, y el desarrollo contraría la evolución que implica el término y ha derivado más bien en lo contrario: en una agudización de las inequidades y los simplismos mentales.

Es a la luz de estos contrastes que se deberían considerar conceptos como cine colombiano o industria del cine. Las exigencias, no lo negaremos, implican hacer parte de una nueva visión de la humanidad y de la vida misma, pero no por nada hoy Madera Salvaje se considera más una familia espiritual que otra cosa, y sus miembros mantienen una relación profunda con lo sagrado, sea Dios o la noción del ser. Toda idea de un cine independiente se desliga, como quería Picasso, del apoyo estatal, y mucho más cuando el Estado es algo en lo que uno no cree. Y conste que creemos aun menos en los diversos para-estados que la posmodernidad ha creado, comenzando por el *nuevo poder* que vaticinara Pasolini y que Bush Sr. bautizó como *nuevo orden mundial*, el mismo que Saramago postulara como poder real, a puerta cerrada, por encima de los gobiernos, de los pueblos y de los para-estados menores. Hablando con franqueza, el Estado como poder es solo una virtualidad.

Volvamos a la virtualidad objetiva, nuestro único poder. Encaremos un territorio sin fronteras claras, sino difusas, funcionales, que es el que retrata **Los nadie** (Juan Sebastián Mesa, 2016). Encaremos esa realidad apabullante de las ciudadanías errantes, los okupas, los inmigrantes, los desplazados, y entendamos como miembros nómadas de esa civilización naciente aun a los privilegiados en sus alucinantes apartamentos. Somos menos que nada (somos más), como quisiera indicar Óscar Campo en **Yo soy otro** (2008): un límite extraviado, pero generador, una secuencia abierta que no admite ni siquiera las casillas delirantes de la estética, a no ser que se las acepte como progresión hacia la nada. Nuestro deber no es con el Estado, entonces; y a la comunidad pertenecemos si queremos. Recordaré las palabras de Andrés Montoya, el líder pasivo del ala conservadora de Madera Salvaje, un día en el que asistíamos a un seminario de televisión educativa: "Antes de hacer cine hay que ser persona".

Ahora bien: la alternativa a la neurótica idea occidental de persona es el orbe ancestral, sagrado. ▣

Referencias

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1990.

Fotograma de **En lo escondido** (Nicolás Rincón Guillé, 2007).

CASO

Documental y televisión pública -nacional- en el siglo XXI

Por Gustavo Fernández

Este texto indaga sobre los procesos más significativos que en relación con el documental y su difusión en la televisión han ocurrido en estos quince años del siglo XXI. Estas indagaciones coinciden con planteamientos como los de Claudia Bautista[21], quien considera que hacia el 2005 Señal Colombia inició una política fundamental de difusión de documentales colombianos, la cual fue determinante para tener una ventana para los documentales independientes, en su mayoría de autor, ya que estos antes estaban confinados a unas pocas proyecciones en cinematecas y salas culturales. Fue así como en horarios adecuados un público amplio pudo conocer obras importantes como la de Luis Ospina, del cual se han hecho varias retrospectivas, películas de otros autores de trayectoria y de muchos cineastas jóvenes emergentes.

Si bien el Ministerio de Cultura abandonó la producción que había desarrollado hasta aproximadamente el 2000[22], cuando el Gobierno determinó que dicho Ministerio debía concentrarse en fijar las políticas culturales, a cambio empezó a dar estímulos a la producción artística. Sin embargo, esto creó un vacío, porque dichos estímulos, sumados a los que llegarían para el documental con la ley

▶ **21** • Claudia Bautista (gestora, productora y realizadora), en entrevista con el autor, septiembre del 2016.

▶ **22** • Con importantes proyectos como **Señales de vida** (Ana María Echeverry y Adalgiza Charria, 1991-1995); **De Dominio público** (Carlos Chica, 1992-1996), reunidos en un catálogo de más de ochocientos títulos y luego, el emblemático programa **La franja** (Señal Colombia, 1997-2000). Sobre el primero el diario *El Tiempo* escribió: "**Señales de vida** ha sido uno de los pocos espacios en el que realizadores colombianos han podido experimentar, buscando maneras diferentes de trabajar temas e imágenes, proponiendo una estética que no concilia con la mediocridad reinante en la televisión nacional". "Señales de vida", *El Tiempo*, 8 de diciembre de 1991. En línea.

del cine desde el 2005, no permitían más que financiar la producción de solo una decena de documentales anuales en sus comienzos, y la escritura de otros cuatro o cinco.

Aunque esto ha mejorado relativamente desde el 2010, la situación sigue siendo difícil, como lo expresa el analista de medios y televisión Ómar Rincón:

No sé si la mejor época [de producción de documentales] fue **La franja** *o Audiovisuales. Pero antes el Ministerio de Cultura y el viejo Comunicaciones metían dinero, ideas y país. Ahora todo es de RTVC. Convocatorias chiquitas, pocos capítulos, nada de largo aliento. En el fondo, el documental se desfinanció. No hay una política pública para el documental. Todo es para el cine, nada para la tele. Lo cierto es que el documental poco o nada importa. Hay documentales, pero no hay una opción para crear industria o públicos. Pasó que existe pero no se ve*[23].

Esta situación obedece a las limitaciones financieras de la televisión pública y en especial de Señal Colombia, que no tiene la flexibilidad para captar recursos comerciales como los canales regionales. Situación que no ha mejorado con los cambios burocráticos en su administración y gestión. Según Claudia, la situación es tan patética que con lo que un canal privado gasta en hacer una hora de un *reality*, de lunes a viernes, Señal Colombia debe cubrir

Foto fija de **Paciente** (Jorge Caballero, 2016).

toda su parrilla de veinticuatro horas diarias, siete días a la semana, durante todo el año.

Señal asumió un proyecto de coproducciones no muy ambicioso, pero que permitió concluir proyectos importantes en los últimos cinco años[24] como **Don Ca** (Patricia Ayala, 2013), **Paciente** (Jorge Caballero[25], 2016) y **Nueva Venecia** (Emiliano Mazza de Luca, 2015).

Por su parte, la producción de seriados aportó novedades a los referentes propios y ajenos. Claudia Bautista destaca dos: **Los puros criollos** (Néstor Oliveros, 2009-2016), que, al indagar sobre asuntos relacionados con la identidad local, logra configurar una serie de impacto con un tratamiento entretenido gracias al aporte del presentador y guía narrativo, Santiago Rivas. Y **La lleva** (Claudia González, 2010), que logró que los

▶ **23** • Ómar Rincón, testimonio en respuesta al cuestionario de Óscar Campo, julio del 2016.

▶ **24** • Con un esquema que concentra el apoyo en la posproducción y permite preservar la identidad original del proyecto.

▶ **25** • Jorge Caballero ha ido construyendo una obra singular iniciada con **Bagatela** (2008), marcada por el rigor y su ascetismo en la puesta en escena. Jorge comparte sus propósitos en el *mapa mundo* con Nicolás Rincón Guille, autor de la trilogía documental **Campo hablado**: compuesta por **En lo escondido** (2007), **Los abrazos del río** (2010) y **Noche herida** (2015), la primera y la última con una impronta muy propia. Y un tercer director es Felipe Guerrero, con **Paraíso** (2006) y **Corta** (2012), en las cuales le apunta a una deliberada deconstrucción simbólica, con imágenes cotidianas que referencian los múltiples absurdos de la sociedad colombiana.

Fotogramas de **La Sub 30** (Claudia Bautista, Juan Pablo Méndez, Liliana Rincón y Mauricio Tamayo, 2006-2007) y **Los puros criollos** (Néstor Oliveros, 2009-2016).

niños valoraran la vida cotidiana. Al viajar, un grupo de niños comparte experiencias con sus pares en otro lugar. Los niños amplían su visión del mundo y hacen amigos, aun cuando tienen diferentes formas de ser, vivir y pensar.

Estas experiencias han mostrado que, aparte de los personajes de los *realities* de los canales privados, la gente común y corriente, mestiza, bajita, de "nariz ancha" y pómulos salientes también puede ser protagonista de un relato. Ya en el 2006, en **La Sub 30**[26] (2006-2007) se habían roto muchos paradigmas, el primero de ellos tener jóvenes de diferentes condiciones socioculturales que hablaban de sí mismos al ser filmados por otros jóvenes en una forma poco ortodoxa, aunque sin alejarse mucho del dispositivo periodístico. En este contexto hay que decir que, de la basta producción transmitida en Señal Colombia[27], destacaremos acá procesos sociales y políticos, nuevas temáticas renovadoras y obras, pues todos han marcado a la televisión pública y le han dado una impronta particular. Son apuestas por mostrar la diversidad sociocultural del país y un colombiano más auténtico que se sale del estereotipo de belleza, ropa de marca y maquillaje que nos venden minuto a minuto la publicidad en los canales privados. Más que un balance este es un ejercicio que, desde la perspectiva del autor[28], busca caracterizar estos movimientos. Para ello se dará cuenta de tres procesos considerados los más significativos.

Zhigoneshi en la Sierra Nevada, nuevas dimensiones de "la cuestión indígena" en el documental

El colectivo de comunicaciones de la Organización Gonawindua Tayrona (OGT), de la Sierra Nevada de Santa Marta, planteó un viraje en las búsquedas audiovisuales de los indígenas en Colombia. Su presencia sistemática en los documentales estuvo enmarcada en procesos de denuncia, lucha por la tierra y su territorio, desde 1960. Según Pablo Mora, los antropólogos no colonialistas pusieron de moda la consigna de "darles voz a los que no la tienen".

El relato de las masacres y torturas cometidas por "blancos civilizados" contra el pueblo guahibo en **Planas: testimonio de un etnocidio**, *del cineasta Jorge Silva y la antropóloga Marta Rodríguez (1971), inauguró el viraje hacia un nuevo tipo de cine que se constituyó en discurso dominante sobre "los otros".* **El pecado de ser indio** *(Jesús Mesa García, 1975) sobre la masacre cuiba de La Rubiera;* **Cuibas** *(Antonio Montaña, 1979) sobre las violencias físicas, económicas y simbólicas ejercidas contra este pueblo;* **Nuxka** *(Manuel Franco, 1974) sobre los pueblos kogui, arhuaco, wayú, guahibo, cuiba y guambiano; y* **Madre Tierra** *(Roberto Triana, 1975) fueron ejemplos de un cine* indigenista *que, aunque comprometido con las visiones traumáticas de los pueblos indígenas, mantuvo un "poder semiótico" que monopolizó hegemónicamente las representaciones étnicas por fuera de su propio mundo simbólico*[29].

La imagen del indígena se volvió emblemática con la visión presentada en la película **Nuestra voz de tierra: memoria y futuro** (1980) de Marta Rodríguez y Jorge Silva. Para su filmación los autores convivieron largos períodos con los indígenas del municipio de Puracé, en el departamento del Cauca. Esto coadyuvó a generar procesos que, con la Constitución de 1991, se consolidaron en los primeros talleres de formación audiovisual entre los indígenas del Cauca. Ya no solo utilizaron los dispositivos de comunicación de la imagen sonora para visibilizar sus problemáticas sociopolíticas, sino que empezaron a plantearse su autorrepresentación.

Amado Villafaña y su hija en el estreno de **Naboba** (Amado Villafaña, 2015) en la Pontificia Universidad Javieriana. Foto: Gustavo Fernández.

Analizando las nociones de voz, autoridad y autoría de los documentales etnográficos, Ruby puso el dedo en la llaga: ¿quién puede representar a quién, con qué intención, con qué lenguaje y en qué contexto? Todo esto ha tenido consecuencias profundas en la transformación de las convenciones narrativas de las etnografías visuales y de los documentales antropológicos. Los protagonistas de esta transformación no son sus autores, sino quienes son representados; para nuestro

26 • Claudia Bautista, Juan Pablo Méndez, Liliana Rincón y Mauricio Tamayo.

27 • Cabe mencionar, entre otros de los últimos años, a **La vitrina** (Ángela González, 2008), un programa donde los realizadores hablaban sobre por qué y cómo hicieron su trabajo.

28 • Apoyado en el seguimiento de la Muestra Internacional de Documental de Bogotá (MIDBO), desde el año 1999 y en la experiencia como curador de la misma.

29 • Pablo Mora, "La autorrepresentación audiovisual indígena en Colombia", en *Poéticas de la resistencia*, ed. Pablo Mora (Bogotá: Cinemateca Distrital, IDARTES, 2015), p. 32.

caso, los movimientos étnicos que reclaman el derecho a controlar su propia imagen, ahondando la crisis de la representación occidental[30].

La saga de **Palabras mayores**[31] (2009), termino que refrenda "en su doble acepción de ancianos y 'hermanos mayores' —como suelen denominarse los *mamos* frente al mundo de los blancos, de los hermanitos 'menores'—"[32], fue el primer eslabón del colectivo Zigoneshi de la OGT. Se trata de una serie de diez cortos documentales, de siete minutos de duración cada uno, que serían recopilados en el 2009 como un largo y que fueron auspiciados por Telecaribe[33]. El relato de cada corto es guiado por un *mamo* y es didáctico, pues cada uno plantea una pregunta fundamental relacionada con la cosmovisión: "¿por qué atentan contra la coca?, ¿qué pensamos de la violencia?, ¿quiénes son los hermanitos menores?", etc.

En ellos son protagonistas: los *mamos* arhuacos, koguis y wiwas, quienes son los depositarios de los saberes ancestrales[34]. Así lo expresó Amado Villafaña defendiendo el sentido de poner en escena las palabras de sus mayores:

Nuestros mamos *tienen una cosmovisión profunda del mundo y de su creación. Sus conocimientos ancestrales orientan nuestra vida en el territorio. A ellos los reconocemos como autoridades incuestionables y son quienes deciden sobre las políticas, las estrategias, las acciones y las relaciones de los pueblos indígenas y de sus líderes con el mundo de los blancos. Sus palabras sabias les permitirán a los "hermanitos menores" entender nuestras maneras de concebir el mundo y nuestros ideales de vida. Este será el primer paso para lograr apoyos efectivos en la preservación y conservación del "Corazón del Mundo".*

[...] Así, en medio de unos dilemas todavía no resueltos colectivamente del todo, la OGT empezó a construir tímidas ofensivas para visibilizarse mediáticamente, poniendo a circular sus discursos de resistencia y autonomía, y saliendo del ensimismamiento que ha operado como un mecanismo histórico de defensa. Con la aceptación de aventurarse en una serie televisiva, los líderes políticos se convencieron de que era estratégico que el "mundo de afuera" los conociera y comprendiera cuál es su visión del territorio, su concepción del desarrollo y sus ideales identitarios. Con reticencia, los mamos *empezaron a aceptar estas tecnologías*[35].

A **Palabras mayores** siguieron otras estrategias comunicativas ambiciosas para consolidar su autorrepresentación y elaborar discursos dirigidos a cuestionar "al hermano menor". Amado Villafaña dirigiría documentales como **Nabusímake: memorias de una independencia** (2010)[36], **Resistencia en la línea negra**[37] (2011) y **Naboba** (2015). En ellos es claro el propósito de exponerle al "hermano menor" en sus pantallas el pensamiento y cosmovisión de los cuatro pueblos originarios de la Sierra Nevada de Santa Marta (koguis, wiwas, arhuacos y kankuamos), confrontando, mediante estrategias simbólicas, sus concepciones socioculturales e incluso cuestionándolas con relación a la explotación del agua y otros recursos naturales, así como las *lógicas* absurdas del Estado frente a estas problemáticas[38].

▶ **30** • Ibídem, p. 31. Con relación a Jay Ruby, el trabajo de Pablo Mora es un cuidadoso trabajo de investigación, ganador de la Beca de investigación en cine y audiovisual de la Cinemateca Distrital, del IDARTES, institución que en el 2012 ya había publicado los *Cuadernos de Cine Colombiano* 17A y 17B sobre cine y video indígena.

▶ **31** • Amado Villafaña, Silvestre Gil Sarabata y Saúl Gil.

▶ **32** • Ibídem, p. 75.

▶ **33** • **Palabras mayores** es un proyecto documental presentado en el 2008 a Telecaribe y al Fondo para el Desarrollo de la Televisión, Comisión Nacional de Televisión. Fue coproducido por Telecaribe y la Organización Indígena Gonawinda Tayrona y realizada por el colectivo indígena Zhigoneshi conformado por jóvenes comunicadores wiwas, koguis y arhuacos, desde la orientación de Amado Villafaña, del pueblo arhuaco. Ibídem, p. 75.

▶ **34** • Un ejemplo es lo que dice Jacinto Sarabata: "'si supiera expresarme como ustedes, les diría tantas cosas que nos pasan', o la introducción de cada corto de esta serie, que en un subtítulo enuncia: 'nuestras autoridades espirituales le responden al mundo'". Ibídem, p. 196. Si bien el proceso liderado por Amado Villafaña fue asesorado por el documentalista Pablo Mora, este incluyó talleres de formación estético-técnica con el apoyo del Centro Ático y surgieron jóvenes camarógrafos y sonidistas –como Roberto Mujica, Saúl Gil y otros— con especial sensibilidad.

Filmar lo propio

Curiosamente, solo a comienzos del nuevo milenio emergen en Colombia películas que le apuestan a *filmar lo propio*[39]. Con esta denominación nos referimos a las categorías discutidas por teóricos del cine, entre las que se encuentran el diario filmado, la autobiografía, el autorretrato, los retratos de familia, los diarios de viaje, el cine de familia, las notas del cineasta, entre otras[40]. *Lo propio* se diferencia del mundo *del otro*, lo ajeno, al que pone en escena generalmente el documental. Pero también se distingue de las películas caseras (*home movie*) en que estas últimas tienen escasas pretensiones estéticas y narrativas[41]. En casi todos los proyectos el tratamiento de lo íntimo se caracteriza por su discreción, máxime si la búsqueda y el relato se construye en escenarios familiares traumáticos, como sucede

Fotograma de **Inés. Recuerdos de una vida** (Luisa Sossa, 2013).

▶ **35** • Ibídem, p. 79-80.

▶ **36** •Narra la culturización y agresión de la misión capuchina que se instaló en territorio arhuaco desde 1920 hasta comienzos de los ochenta, cuando fueron expulsados.

▶ **37** •Amado Villafaña, Silvestre Gil Sarabata y Saúl Gil.

▶ **38** • En **Resistencia en la línea**, por ejemplo, asistimos a reiterados intentos de los indígenas por acceder a una playa donde hacen sus tributos. Se lo impiden funcionarios de una empresa que construye un complejo portuario, quienes esgrimen ridículas razones. En una visita de Amado Villafaña y sus compañeros al Museo del Oro, en Bogotá, confrontan a la responsable de las piezas de origen tayrona, pues consideran que estas deben regresar a la Sierra y cuestionan ¿qué pasaría si ellos retirasen imágenes de una Iglesia cristiana para llevárselas a la Sierra?

▶ **39** • Lo que Pedro Adrián Zuluaga denomina el "giro autobiográfico en el documental colombiano", en su página web *Pajarera del medio*, dónde analiza los aspectos del cine de familia en Colombia. Pedro Adrián Zuluaga, "Home-el país de la ilusión: dos personas en tránsito", 10 de agosto del 2016. En línea.

▶ **40** • Estas búsquedas se intensificaron como confirmó un inventario realizado hasta el 2014, como parte del proyecto de investigación de Ana María Salas y el suscrito.

▶ **41** • El documental de familia, en cambio, asume su difusión por fuera del escenario familiar. Véase Efrén Cuevas Álvarez, *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Madrid: Ocho y Medio, 2010).

▶ **42 •** "**Mu Drua** representa mi placenta enterrada" dice Orozco, de origen embera katío, quien participó en la Muestra Internacional Documental de Bogotá (MIDBO, 2013), en un panel con otras realizadoras colombianas, en el que diez de doce películas escogidas fueron hechas por mujeres. Tenía veinte años y estudiaba en la Universidad de Antioquia.

▶ **43 •** A sabiendas de lo absurdo de la empresa, la va asumiendo como una liberación. Ya en Colombia su madre le devela que su concepción fue fruto de un amor pasajero cuando vivió en esa ciudad.

▶ **44 •** Otro viaje de búsqueda del padre, con amigos con ribetes detectivescos, pero exitoso y con final de comedia, al develarse el carácter impostor del desaparecido.

en **Inés. Recuerdos de una vida** (Luisa Sossa, 2013), bisabuela de la autora, quien logró literalmente sobrevivir a los maltratos de su marido. En **Mu Drua** (Mi tierra, Mileidy Orozco Domicó, 2011), la autora viaja a Mutatá, Antioquia, para visitar a su abuela y evocar la memoria del abuelo asesinado años atrás[42]. O en **De(s)amparo, polifonía familiar** (Gustavo Fernández, 2002), historia del devenir del padre y los hermanos del autor, quince años después de la muerte violenta de la madre. En **Looking for** (Andrea Said, 2012), construida como una película de carretera (*road movie*), la autora viaja a Londres en búsqueda de un hombre, su padre, a quien nunca conoció[43]; al igual que Luis Ángel Urdaneta en **Nerio, la sangre llama la sangre** (2005)[44].

Otra línea de exploración es la de Ana María Salas en **Frente al espejo**, (2009) y **En la ventana, diario de una mujer joven** (2011). La autora ausculta su soledad con la cámara, en un autocuestionamiento existencial, incluso de la corporeidad, donde se pregunta cómo filmar un diario. En algunos pasajes involucra diálogos con sus padres. En **Neonato** (Juan Camilo Ramírez, 2011), donde el autor y su pareja encinta se cuestionan junto a personas de diversos esferas socioculturales sobre el sentido de procrear en un país "desbaratado".

Documental con perspectivas políticas críticas

Los canales privados como Caracol y Discovery produjeron documentales celebrando los golpes que nuestros *héroes* militares, *fieles a la causa* asestaron a los altos mandos de las FARC, como Raúl Reyes o el Mono Jojoy. En la otra orilla, una película como **Cuerpos frágiles** (Óscar Campo, 2010) es la antítesis de estas producciones, pues busca interpretar el rol de los medios masivos, en especial la televisión, en la guerra antiguerrillas en Colombia. En **Noticias de guerra en Colombia** (2002) Campo presenta las reflexiones de un camarógrafo del noticiero regional Telepacífico, con sus registros de ataques guerrilleros a poblaciones del Valle como telón de fondo. Es una reivindicación del documental como ejercicio para "develar la cara oculta de la realidad", lo que hay detrás del telón en las noticias de guerra. En **Cuerpos frágiles** la voz del autor cuestiona el uso y abuso de las imágenes de los cuerpos de Reyes y Jojoy, abatidos —mejor reventados— por las bombas y las balas de las Fuerzas Armadas del Estado. Uso dirigido a legitimar la política de aniquilación del enemigo y de tierra arrasada —en el Gobierno de la *seguridad democrática*—, que recurrió a efectos visuales hollywoodenses

y a un relato épico sobre el destino de los terroristas. Esta es la impronta cotidiana de los informativos y documentales producidos por canales privados como **Fuga de las FARC** (Jaime Escallón Buraglia, 2008), que dramatiza la epopeya del policía John Frank Pinchao rehén de las FARC, **El rescate perfecto** (Jaime Escallón Buraglia, 2009)[45], y **Operación Sodoma, la caída del Mono Jojoy** (Jaime Escallón Buraglia, 2012), operación que tuvo lugar a comienzos del Gobierno de Juan Manuel Santos.

En este escenario se destacan otras voces, entre ellas, la siempre singular de Marta Rodríguez, quien realizó una trilogía documentando el drama de las mujeres víctimas del despojo y del desplazamiento paramilitar, ante el asesinato de sus compañeros en el Urabá chocoano[46]. En los últimos años volvió al Cauca para ocuparse de las violaciones y atropellos de que son víctimas los indígenas nasa; en **No hay dolor ajeno** (Marta Rodríguez y Fernando Restrepo, 2012) una niña muere en medio del fuego cruzado entre insurgentes y el Ejército[47].

Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia (Marta Rodríguez, 1997-2010) es un momento culminante de su trabajo de cuarenta años. Allí recopila archivos de sus películas, plasma su visión histórica del etnocidio indígena durante la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. También

Juan José Lozano, Sergio Mejía y Hollman Morris en rodaje de **Impunity** (Juan José Lozano y Hollman Morris, 2010). Archivo: Juan José Lozano.

Transgresión (2015), de Fernando Restrepo, es en el mejor sentido la *historia de vida* de Marta, allí devela otra cara casi desconocida de la documentalista: sus dramas familiares de juventud y la discriminación por su espíritu de mujer libre[48].

Por su parte, Juan José Lozano, autor de **Testigo indeseable** (*Témoin indésirable*, 2008), se centra en la figura del periodista Hollman Morris y su programa de televisión **Contravía** (2003-)[49]. Y el largo documental **Impunity** (Juan José Lozano y Hollman Morris, 2010), que hace un seguimiento sistemático a los procesos de Justicia y Paz contra los jefes paramilitares en presencia de sus víctimas[50].

▶ **45 •** Alegoría acrítica de la *seguridad democrática* del Gobierno de Álvaro Uribe Vélez y la Operación Jaque, en la cual la inteligencia del Ejército libera sin enfrentamientos a los rehenes más preciados de las FARC, entre ellos, la excandidata presidencial Ingrid Betancourt.

▶ **46 • Trilogía de Urabá**, que se centra en las historias de Marta Palma, en **Una casa sola se vence** (2003-2004); Soraya Palacios, en **Soraya, amor no es olvido** (2006); y **Nunca más** (1999-2001).

▶ **47 •** Problemática relatada por Feliciano Valencia, líder de la comunidad, quien a finales

Uno de los proyectos para televisión pública dirigidos por Juan José Lozano es **Sabogal** (codirigida con Sergio Mejía, 2015). Una serie realizada con animación e imagen de archivo para Canal Capital, [nota de *ccc*].

¿Cuál es la incidencia real de esta modalidad audiovisual en la televisión pública? y ¿qué sigue?

Sabemos que una *pasada* de un documental en Señal Colombia no marca una diferencia en términos de audiencia, pero también sabemos que esto significa acceder a un público más amplio y diverso que pocas veces lo verá en las salas culturales, y esto es invaluable. A pesar de la desigual y creciente competencia de los documentales formateados[51] que proliferan en los canales internacionales por cable, uno se sorprende cuando alguien espontáneamente le dice que vio su trabajo en Señal[52]. En otra orilla están los que les aburre el cine documental y prefieren los reportajes de viaje y naturaleza o la *documentira*. Por otro lado, los autores se multiplican hoy en día, pareciera que todos se convierten en *docuciudadanos* con implantes de cámara en los ojos, como un tercer ojo intuitivo, o un tercer yo, según la denominación de Peter Wintonick (1953-2013), en su manifiesto futurista sobre el documental en el año 2029[53]. Esta producción audiovisual está día a día en las redes sociales, y los canales especializados se constituyen igualmente en una alternativa para la difusión de los trabajos *de autor*. Para ellos aparecen nuevos retos en estas tierras de conflictos perennes y cobra vigencia el pensamiento de Luis Ospina sobre la diversidad y riqueza del documental como *cajón de sastre* que guarda propuestas disímiles: serias e irónicas, clásicas y experimentales, retratos de héroes y villanos. Y se abren camino las múltiples ventanas digitales, de tamaños y colores diferentes[54].

del 2015 sería condenado a dieciocho años de prisión por el supuesto secuestro y tortura de un cabo del Ejército, en el 2008, durante la minga indígena. Acción catalogada por la comunidad indígena nasa como "una provocación", dado que el militar se había infiltrado entre ellos.

48 • Quien para rebosar la copa materna, quiere ser cineasta. Episodios rematados con una traumática maternidad temprana, a lo cual ella se sobrepone con su entrega al trabajo social y cinematográfico por los oprimidos. Al culminar el 2015 aparece el libro de Hugo Chaparro Valderrama, *Marta Rodríguez. La historia a través de una cámara,* editado por la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte de Bogotá. Su revelación son las fotografías de Marta y de algunos personajes de las primeras películas, autoría de Jorge Silva.

49 • Un programa de reportajes televisivos semanales, que se transmiten en el Canal Uno, que confrontan el conflicto armado desde la perspectiva de la población civil. El documental de Lozano evidencia las amenazas que Morris debió enfrentar debido a su apuesta periodística.

50 • En especial, hace un seguimiento al paramilitar alias HH y sus confesiones, en el marco de este proceso, que obligaron a su extradición cuando empezó a develar los niveles de penetración de esta empresa criminal en diferentes estructuras del Estado.

51 • Como es el caso del programa **Entre ojos** del canal Caracol, que desde sus inicios, en 2005, su línea fue el *documental de impacto,* combinada luego con el reportaje y algunos títulos reconocidos dentro del documental de autor, sin arriesgarse por una apuesta cultural.

52 • Esta situación se repitió en la Universidad Nacional, donde era profesor, cuando algún trabajador, vigilante o secretaría después de la emisión de mi trabajo me hacía comentarios y preguntas.

53 • Autor radicado en Montreal, realizador, productor y crítico, despliega, en su pensamiento una alta dosis de ironía. Colaboró con el británico Peter Watkins, autor de la legendaria **The War Game** (Peter Watkins, 1965). Véase el artículo de Wintonick "20/20 Visions", en *Combats Documentaires, 20 ans d'histoires vraies,* ed. Yves Jeanneau et al. (Francia: La Rochelle, 2009).

54 • A esta diversidad de ventanas Gilles Lipovetsky la llamó la "pantalla global", que es hoy día imprescindible para diseñar el dispositivo de exhibición de una película. *Véase* Gilles Lypovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (Barcelona: Anagrama, 2009).

Referencias

Bautista, Claudia. Entrevista por Gustavo Fernández, septiembre del 2016.

Chaparro Valderrama, Hugo. *Marta Rodríguez. La historia a través de una cámara*. Bogotá: Secretaría de Cultura Recreación y Deporte, Alcaldía de Bogotá, 2015.

Cuadernos de Cine Colombiano – nueva época pon 17 A y 17 B. *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento.* Editora invitada: Angélica Mateus Mora. Bogotá: Cinemateca Distrital, IDARTES, 2012. En línea.

Cuevas Álvarez, Efrén. *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010.

Lypovetsky Gilles y Jean Serroy. La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Barcelona: Anagrama, 2009.

Mora, Pablo. "La autorrepresentación audiovisual indígena en Colombia". En *Poéticas de la resistencia*, editado por Pablo Mora, pp. 27-98. Bogotá: Cinemateca Distrital, IDARTES, 2015.

Rincón, Ómar. Respuesta al cuestionario de Óscar Campo, julio del 2016.

"Señales de vida", *El Tiempo*, 8 de diciembre de 1991. En línea.

Wintonick, Peter. "20/20 Visions". En *Combats Documentaires, 20 ans d'histoires vraies*, editado por Yves Jeanneau et al., pp. 76-87. Francia: La Rochelle, 2009.

Zuluaga, Pedro Adrián. "Home-el país de la ilusión: dos personas en tránsito", blog *Pajarera del medio*, 10 de agosto del 2016. En línea.

Luis Ospina en Hollywood, 1990. Archivo: Luis Ospina.

Encuentros cercanos con el metraje encontrado:

un viaje personal por los archivos cinematográficos

Close Encounters with Found Footage: A Personal Journey Through Film and Television Archives

Por Luis Ospina

Palabras clave: metraje encontrado, *found footage*, cine de apropiación, filme *collage*, películas caseras, conservación de televisión, Esfir Shub, Bruce Conner, Kenneth Anger, Luis Ospina.

Resumen: metraje encontrado denomina el tipo de cine realizado con material de archivo encontrado como un objeto: películas caseras, históricas de archivo, anuncios publicitarios, películas pornográficas, reportajes, documentales, filmes *collage*, etc., que se remonta, remezcla e incluso distorsiona, con el fin de generar una nueva obra audiovisual. En este artículo autobiográfico se analizará la apropiación de metraje encontrado en la historia del cine, desde los trabajos pioneros de Esfir Shub, pasando por los primeros ejemplos de la vanguardia norteamericana, hasta llegar al cine colombiano, concentrándose primordialmente en la obra de Luis Ospina. Para finalizar se hace una aproximación a la conservación de materiales de televisión.

Keywords: Found footage; film of appropriation; collage film; home movies; television and cinema archives; Esfir Shub; Bruce Conner; Kenneth Anger; Luis Ospina.

Abstract: "Found footage" refers to cinema made with archive material found as an object (home movies, historical archives, advertisements, pornographic films, reportages, documentaries, collage films, etc.), which re-edits, is remixed, and is even distorted with the purpose of generating a new audiovisual work. This autobiographical article analyzes the appropriation of found footage in the history of cinema, from the pioneering works by Esfir Shub, passing through the first examples of the American avant-garde, to Colombian cinema focusing primarily on the work by Luis Ospina. Finally, the conservation of television materials is approached.

La caída de la dinastía Romanov (*Padenie dinastii Romanovykh*, 1927), la primera película de material de archivo en la historia del cine, fue hecha por Esfir Shub, montajista de **La huelga** de Sergei M. Eisenstein (*Stachka*, 1925), de quien aprendió que se podía hacer un cine colectivista sin *argumento* y sin *actores* protagonistas. Este concepto eisensteiniano fue llevado más allá por Shub en su largometraje sobre la historia reciente de la Rusia de los zares contada exclusivamente con material preexistente: imágenes de noticieros, material encontrado, películas olvidadas y películas familiares del zar Nicolás II. Esta práctica ha venido a conocerse internacionalmente como cine de material encontrado (*found footage film*), filme de montaje o de archivo (*compilation film, archival film, film de montage*). Shub empleó este mismo método en otras dos películas ahora invisibles: **El gran camino** (*Velikj Put'*, 1927) y **La Rusia de Nicolás II y de León Tolstoi** (*Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy*, 1928); la primera, porque sus negativos están en estado lamentable y la segunda, perdida irremediablemente. Esta fragilidad del cine es la que inspiró a Henri Langlois y a Georges Franju, fundadores de la Cinemateca Francesa, a archivar, coleccionar y exhibir cuanto material fílmico llegaba a sus manos. ¿Qué sería del film de montaje si no existieran los archivos? "El cine engendra cine", como bien lo dice el título del libro de Jay Leyda[1], quizá el primer estudio a fondo sobre el tema.

Después del trabajo pionero de Esfir Shub fueron los surrealistas los que más se entusiasmaron con el uso de metraje encontrado. El más grande de los cineastas surrealistas, don Luis Buñuel, hace uso de material de archivo en **La edad de oro** (*L'âge d'or*, 1930). De hecho, la película comienza intempestivamente con imágenes de un documental entomológico sobre el escorpión. En otra escena vemos a Lya Lys, con cara melancólica, sentada en el inodoro, luego jala la cisterna y hay un corte abrupto a una imagen de archivo de un volcán en erupción que, dada la yuxtaposición revulsiva típica del surrealismo, subvierte el sentido de las imágenes convirtiendo la mierda en lava. En otra parte del filme, Buñuel inserta imágenes de un noticiero sobre el Vaticano para hacer un comentario sacrílego.

Seis años después, el artista plástico norteamericano Joseph Cornell revolucionó el uso del material encontrado cuando se apropió del filme mediocre de aventuras selváticas **Al este del Borneo** (*East of Borneo*, George Melford, 1931) y lo reeditó junto con planos de otras películas para crear una nueva película, que Cornell bautizó como **Rose Hobart** (1936), para rendirle homenaje a la actriz del exótico filme.

1. Jay Leyda, *Film Begets Film. A Study of the Compilation Film,* (Nueva York: Hill & Wang, 1964).

En Colombia, el uso de material de archivo se remonta al primer largometraje documental de nuestro cine **El drama del 15 de octubre** (1915) de Vincenzo Di Domenico, sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe, en el cual se combinan las filmaciones de registro directo con reconstrucciones escénicas. Incluso se *falsean* algunas escenas, como la del entierro de Uribe Uribe, y se insertan tomas de otros entierros para hacernos creer que corresponden a los funerales del político asesinado. Asimismo, el documental usa a los verdaderos asesinos como protagonistas del filme, del cual solo se conservan algunos fragmentos.

Otro ejemplo temprano de la incorporación de material de archivo dentro de un largometraje colombiano, esta vez de ficción, se da en la enigmática **Garras de oro** (1926) dirigida bajo el seudónimo de P. P. Jambrina, que años después el historiador Ramiro Arbeláez vino a descubrir que detrás de ese nombre se escudaba el periodista y futuro alcalde de Cali, Alfonso Martínez Velasco, pariente lejano del cineasta caleño Carlos Mayolo. La película fue perseguida por el Departamento de Estado de EE. UU. y desapareció sin explicación después de unas pocas exhibiciones. Solo se vino a encontrar misteriosamente, en 1985, en un recóndito lugar del antiguo Teatro Isaacs por el cinéfilo Rodrigo Vidal. La película fue rodada casi en su totalidad en Italia por técnicos italianos, pero se le incorporaron tomas filmadas en Colombia, así como materiales de archivo de unos buques de batalla provenientes de un filme o noticiero no identificado.

II Fotogramas de **El drama del 15 de octubre** (Vincenzo di Domenico, 1915). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC).

También en el año de 1985, Jorge Nieto y yo descubrimos los únicos cuatro planos sobrevivientes de la desaparecida **María** (1921) de Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, primer largometraje argumental del cine silente nacional. El hallazgo de estos cuatro planos, que no duran ni siquiera veinticinco segundos y en los que no aparecen los actores protagonistas, fue producto del azar. La primera vez que yo tuve conocimiento de esta película fue en mi adolescencia en Cali, cuando se reeditó en facsímil el álbum de fotos del filme. Máximo Calvo, para ayudar a financiar la película, sacó a la venta álbumes de fotos del filme y fueron muchas las familias

Foto fija de **María** (Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, 1921), fotograma y foto fija de **En busca de 'María** (Luis Ospina y Jorge Nieto, 1985), foto: Eduardo Carvajal. Archivo: FPFC y Luis Ospina.

caleñas que compraron y, en algunos casos, guardaron esos álbumes. Ojeando las fotos de un álbum original de las fotos tomadas por Máximo Calvo, Jorge Nieto y yo vimos un par que mostraban a unos arrieros a caballo. Estas imágenes se quedaron grabadas en el ojo pertinaz de Jorge y un buen día, cuando revisaba unos noticieros viejos que estaban en la Fundación Patrimonio Fílmico, reparó que en medio de un noticiero se habían insertado cuatro planos de archivo de unos arrieros cruzando un río y un puente. Ante esta coincidencia volvimos a consultar las fotos del álbum y, efectivamente, los arrieros, los vestuarios y las bestias correspondían con las imágenes en movimiento del noticiero. En otras palabras, aquí se daba un proceso a la inversa. Ya no se trataba de insertar planos documentales en una ficción, sino todo lo contrario: de apropiarse de planos de una ficción para ilustrar un noticiero. Fue entonces cuando decidimos hacer el cortometraje **En busca de 'María'** (1985), que reúne las técnicas de la entrevista, la reconstrucción escénica y el material de archivo, no solo del metraje encontrado en el noticiero, sino también de una película familiar de Calvo en 8 mm.

A principios de los años ochenta Jorge Nieto, Enrique Ortiga y yo nos interesamos por buscar material fílmico de todo tipo para guardarlo en una oficina que compartíamos cerca de la Universidad de los Andes. Bajo nuestra cuenta y riesgo de volar en átomos fuimos llenando un clóset, como Langlois había hecho en su bañera, con películas de nitrato, así como de otras en material de seguridad, que la gente nos iba donando y que íbamos encontrando por el correo de las brujas. En uno de mis viajes traje de Estados Unidos una maquinita Perma-Fix para reparar las perforaciones maltrechas del material fílmico. Es decir, fundamos un modesto centro de restauración y conservación de películas.

El pionero en Colombia del archivismo cinematográfico fue el librero catalán Luis

Fotogramas de **Todo comenzó por el fin** (Luis Ospina, 2015). Archivo: Luis Ospina.

Vicens, quien fundó la Filmoteca Colombiana; labor que continuó Hernando Salcedo Silva cuando en 1957 adquirió varios filmes nacionales y extranjeros en su Cinemateca Colombiana. Y solo fue hasta 1984, que la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE) convocó un comité de preservación conformado por Isadora de Norden, Francisco Norden, Luis Alberto Álvarez, Jorge Nieto y yo, entre otros, con el fin de adelantar un proyecto de archivo de imágenes en movimiento. Esta iniciativa trajo como resultado la creación, en 1986, de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, bajo la dirección general de Claudia Triana y la dirección técnica de Jorge Nieto, institución de la cual soy asesor de proyectos de restauración.

Pero mi pasión por los archivos cinematográficos y el material de archivo viene de tiempo atrás. Desde mi más temprana edad he guardado toda clase de cosas casi siempre diciendo: "no lo boto porque algún día esto me puede servir para algo". Fue así como durante más de cuarenta y cinco años estuve acumulando filmes, fotos, afiches, libros de prensa (*pressbooks*), audios, videos, películas caseras, cartas, guiones, además de libros y revistas de cine. Durante todos estos años he tenido la secreta creencia de que mi trabajo es una permanente obra en proceso. He sido un reconstructor de vidas ajenas, un retratista que intenta meterse en el lugar de sus personajes para mirar el mundo con sus ojos y hablar con sus voces, a menudo con materiales rodados o grabados por otros, a los cuales les impongo un *punto de vista*. El ejemplo más evidente de esto es mi más reciente película **Todo comenzó por el fin** (2015), el autorretrato del Grupo de Cali o Caliwood, en el que intervienen varias voces y miradas en torno al cine y su tras escena, y donde se alternan materiales de archivo de todo tipo (recortes de prensa, grabaciones caseras, noticieros, películas, animaciones y metraje encontrado de dominio público) con material actual grabado especialmente para la película. Podría decirse que la película es un *collage film*, ya que parte de

la misma premisa de los artistas del cubismo y el surrealismo cuando incorporaron materiales dispares (objetos, imágenes, recortes, etc.), que en su conjunto crean una nueva forma de arte por yuxtaposición. El *collage film* es una continuación de ese proceso. Pietaje que no necesariamente estaba pensado para ser parte de un *collage* se incorpora para crear un nuevo significado, una nueva obra de arte. Para ello se apropia de elementos diversos como el metraje encontrado, animación, imágenes fijas, noticieros, películas institucionales e imaginería de la cultura popular. Como todo arte de la apropiación, en el *collage film* a menudo se usa material preexistente con la intención de subvertir las asociaciones que el espectador tiene con esas imágenes.

Pero la primera vez que adquirí conciencia de lo que era un filme de metraje encontrado fue cuando, en 1969, vi en la escuela de cine de la UCLA el cortometraje **A Movie** (1958) de Bruce Conner. Ver este breve filme fue una auténtica epifanía que influiría en casi toda mi obra cinematográfica. En él, Conner empalma un desastre tras otro con un montaje cada vez más sombrío, contrapunteado por la rimbombante música de Respighi. Inspirado en esta obra fundacional de Conner realicé **El bombardeo de Washington** (1971), mi primer experimento en la escuela de cine de la UCLA con metraje encontrado. En el ático de un amigo encontramos varias latas de película de los años cincuenta, que incluían, entre otras cosas, escenas de la guerra de Corea y de una película no identificada de ciencia ficción serie Z. Compaginé esto con un documental clásico de la Castle Films sobre Washington y otro sobre la Segunda Guerra Mundial para crear la ilusión de que Washington estaba siendo bombardeada desde el aire. En una película posterior, **Un tigre de papel** (2007), incorporé este film-minuto completo y se lo adjudiqué al presunto precursor del *collage* en Colombia, Pedro Manrique Figueroa, como el primer ejemplo de un *collage film* en el cine colombiano.

Entre otras obras maestras de Conner, también pude ver **Cosmic Ray** (1962), con música de Ray Charles, precursora de lo que luego se llamó *videoclip,* **Report** (1967), en la que repite una y otra vez planos del asesinato de Kennedy, y **Marilyn Times Five** (1973), un filme de material porno encontrado, con una actriz idéntica a Marilyn Monroe desnuda en sugestivas poses tomando Coca-Cola.

Posteriormente vi **Scorpio Rising** (1963), del satánico y lenguaraz Kenneth Anger, que se apropia de la película educacional cristiana **The Living Bible: Last Journey to Jerusalem** (Eddie Dew, 1952), que llegó por error a la casa de Anger, es decir, un auténtico metraje *encontrado*, donde el montaje blasfemo de Anger se entrecorta con ritos

de iniciación homoeróticos de motociclistas californianos al son de canciones de rock de Elvis Presley, Ricky Nelson, The Angels, Ray Charles, Martha and the Vandellas, The Crystals y la famosísima canción "Blue Velvet" de Bobby Vinton, que David Lynch incorporaría en el filme homónimo, entre otros. Aunque Hollywood desde hacía algunos años había usado canciones de rock en películas como **Semilla de maldad** (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955), en la que suena "Rock Around the Clock" de Bill Haley & His Comets durante los créditos, **Scorpio Rising** fue la primera película en usar música pop como un recurso artístico en lugar de un dispositivo para atraer al público joven. Vale aclarar que tanto las imágenes como las canciones fueron apropiadas por Kenneth Anger y Bruce Conner sin pagar derechos de autor. Sin este flagrante desafío de la ley de los derechos de autor no hubieran podido existir estas y otras obras maestras del filme de metraje encontrado.

Aquí valdría la pena hacer un paréntesis sobre la legalidad o ilegalidad del uso de imágenes y sonidos en las artes visuales. La ley de *Copyright*, desde luego, no es nada nuevo[2]. Pero solo recientemente es que la ley ha empezado a incidir directamente sobre quién puede decir algo y cuándo, lo que suscita cuestionamientos sobre la libre expresión (*free speech*). Teniendo en cuenta que la constitución de Estados Unidos dice claramente que "el Congreso no puede crear ninguna ley […] que limite la libertad de expresión y la libertad de prensa"[3]. En los terrenos de la expresión artística, donde más se ha violado este tema del derecho de expresión en los Estados Unidos, han sido primordialmente las industrias cinematográfica y de la música. Ambas industrias son muy exitosas económicamente y abundan los intermediarios (abogados, agentes, representantes y toda clase de asaltantes de caminos) que siempre quieren sacar su tajada del pastel. En el cine, por ejemplo, se mezclan diferentes formas de creatividad y para ello se tuvieron que desarrollar formas consistentes con la ley, saneando los derechos de música e imagen por medio de la liquidación de derechos de autor (*rights clearances*). Estas liquidaciones han ido incrementando abusivamente, porque todos los que quieren sacar provecho del trabajo de sus representados saben que el costo de producir un filme en Hollywood es astronómico y, por consiguiente, el gasto adicional de la maquinaria de una industria millonaria de derechos de música e imagen se hace cada vez más prohibitivo para producciones independientes y extranjeras. Pero lo más aberrante de todo esto es que algunas de las sociedades gestoras de derechos de autor en algunos países se han visto envueltas en escándalos de todo tipo. A menudo los dineros no les llegan a los dueños de las obras, ya sea por mala fe o por flagrante desviación de fondos, como ha sido el caso

▶ **2** • "Insistimos en la existencia de dos marcos reguladores de propiedad intelectual porque estos siguen presentando diferencias importantes. En el marco anglosajón la manera de regulación es el copyright, una visión utilitarista de la propiedad intelectual centrada en los aspectos comerciales de la creación cultural. En el marco europeo la regulación es a través de los derechos de autor, una forma de regulación que contempla además de los aspectos mercantiles los llamados derechos morales (autoría, integridad de la obra, etc.) históricamente inexistentes y ahora casi testimoniales en el marco anglosajón". David García Aristegui, *¿Por qué Marx no habló de copyright?,* (Madrid: Enclave de Libros, 2014), p. 21. N. d. E.

▶ **3** • Constitución de los Estados Unidos de América, "Primera Enmienda", 1971. La traducción es mía.

de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), en España, y la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia (SAYCO). En todo el mundo hay compositores y músicos que han muerto en la miseria porque fueron estafados por intermediarios o sociedades de autores.

Pero lo que llevó esto a un extremo absurdo fue Internet; por eso Jack Valenti, de la Motion Picture Association of America (MPAA), declaró la "guerra del *copyright*", porque Internet produjo una explosión de tecnologías digitales ancladas a redes digitales libres que propiciaron una oportunidad de compartir y remezclar imágenes y sonidos sin ningún costo. A medida que los contenidos se volvieron digitales, las líneas que separaban textos, sonidos e imágenes en movimiento se hicieron más difusas. El *multimedia* es la norma. Todos los *medios* existen en una plataforma digital común. La mezcla ya no es la excepción, es la regla. De manera que lo que estamos viviendo ahora es un arte *ilegal*, no por su mensaje político, sino a causa de su moralidad, ya que el uso y el reuso sin permiso es considerado un crimen con penalidades grandísimas.

Al respecto, Antonio Weinrichter tiene esto que decir en su libro *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*:

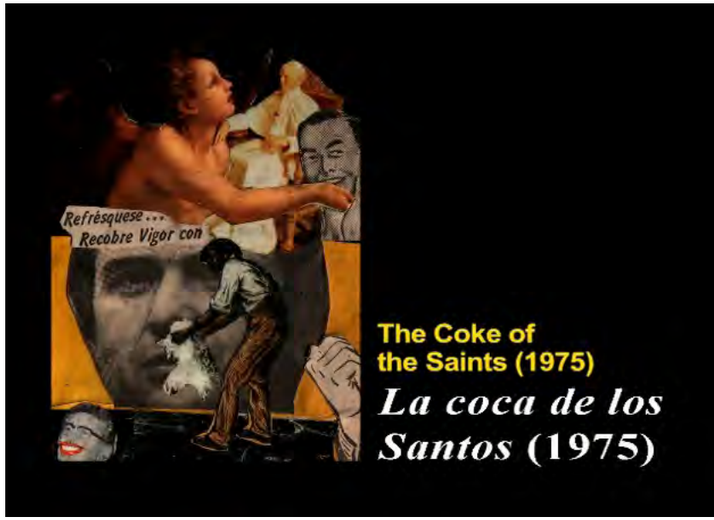
Una poética del found footage debería emparentar esta práctica con la radical tradición del collage, el montage y otras artes de la apropiación que desafían la unidad formal y la autonomía o carácter original de la obra de arte tradicional. La apropiación enseña las costuras del montaje y trabaja por definición la heterogeneidad: esto bastaría para convertirla en una práctica diferencial, si no directamente oposicional, frente al cine dominante[4].

4. Antonio Weinrichter, *Apropiación en el cine documental y experimental*, (Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009), p. 190.

En otras palabras, el cine de metraje encontrado es un cine de *resistencia*. Ante la proliferación de imágenes y sonidos de la era actual, sobre todo aquellas con las que Hollywood, como dijo Wim Wenders "los yanquis colonizaron nuestro subconsciente" desde nuestra más tierna infancia, siguen invadiendo abusivamente nuestras pantallas día a día sin dejar casi espacio para los cines nacionales e independientes. Debido a impedimentos legales impuestos por el mundo anglosajón, que hacen casi prohibitivo el uso debido al pago de derechos musicales y de imagen, los cineastas que hacemos cine de metraje encontrado nos vemos avocados a trabajar en la ilegalidad o limitados a usar sonidos e imágenes que están en el dominio público. Hasta el derecho a la cita y el uso justo (*fair use*) se nos han negado en el campo audiovisual. ¿A quién le pertenece la historia? ¿A quién le pertenece la información? Quizás uno de los aspectos más importantes del cine de apropiación es que nos da la oportunidad de poner a dialogar y a confrontar el presente con el pasado, que a final de cuentas es lo que debe hacer la historia. En esto el cine de metraje encontrado se asemeja al falso documental, ya que estos estimulan el sentido crítico de la historia; preguntan de quién es la realidad y por qué debemos suponer que alguien nos la narra. Un falso documental cumple su cometido cuando es capaz de combinar la apariencia de elementos históricamente veraces con situaciones verosímiles, pero vistos bajo una óptica falsa, llevando al espectador a cuestionar la realidad de lo que está viendo y oyendo, dejando que el espectador decida si acepta lo que se le está mostrando, si cree lo que se le está diciendo que crea.

Estas especulaciones dieron pie a que, en el *film collage* **Un tigre de papel** (2007), me apropiara del supuesto pionero del *collage* Pedro Manrique Figueroa como pretexto para enfrentar el interrogante de lo real y lo falso dentro del contexto de la confusión política de los años sesenta y setenta. En tiempos de confusión, los falsos documentales ayudan a desarrollar estrategias reflexivas, que los convierten ya no en distintivos de la ficción, sino en marcadores de la realidad. Forman parte de una dialéctica histórica nutrida por lo verdadero y lo falso.

Todo falso documental depende de la capacidad del espectador de creer su premisa. Si bien en mi película el pretexto es falso, es



11 Fotograma de **Un tigre de papel** (Luis Ospina, 2007). Archivo: Luis Ospina.

decir, Pedro Manrique Figueroa nunca existió, el contexto es real como lo demuestran las imágenes de archivo. Es una película que engaña deliberadamente al espectador para que entre en relación con la obra como si se tratase de un documental, todo esto mediante la utilización de códigos cinematográficos habitualmente considerados como de tipo *documental*: testimonios, materiales de archivo, reconstrucciones, animaciones, recortes de prensa, textos, etc.

Colombia es un país que tiene un acervo audiovisual muy pobre y reducido. De todas las películas de largometraje del período mudo solo sobreviven una decena de títulos, casi ninguna completa. De nuestro primer largometraje de ficción **María**, la más exitosa

del período silente, tan solo sobreviven cuatro planos. Jorge Nieto y yo hicimos el documental **En busca de 'María'** con base a esos fragmentos y a algunos documentos de la época como el guion original y las fotos de escena. Asimismo, obtuvimos testimonios de la protagonista, parientes de Máximo Calvo y de unas pocas personas relacionadas con el filme. De nuestro primer largometraje documental, **El drama del 15 de octubre** solo sobreviven unos pocos planos conocidos como la "Alegoría de la libertad".

En cuanto al Archivo de los hermanos Acevedo (1915-1932), que es nuestro más grande acervo audiovisual documental del siglo XX, solo existen treinta y seis horas. Los archivos de noticieros posteriores a los Acevedo tampoco han corrido con buena suerte; algunos se han perdido, otros, como los de INRAVISIÓN, han sido saqueados y otros todavía no se han catalogado, ni digitalizado. Para dar un ejemplo, cuando hice **Un tigre de papel** tuve que trabajar a la inversa de como se acostumbra en los documentales. En países con un gran acervo audiovisual primero se filman las imágenes del presente o testimonios y luego se complementan o se ilustran con los materiales de archivo provenientes de cinematecas, filmotecas, archivos privados o de las compañías productoras de cine comercial y documental. En mi caso, primero consulté todo el material documental que existía en la Fundación Patrimonio Fílmico sobre los años en cuestión (1934-1981) y luego construí las anécdotas del falso documental con base a ese material existente. En Colombia vinimos a adquirir conciencia de la preservación audiovisual muy tarde, casi noventa años después de la invención del cine.

En cuanto a la conservación de materiales de televisión, que en Colombia se fundó en 1954, la conciencia de que había que conservar los primeros programas y noticieros, que en su momento los últimos eran filmados en 16 mm, fue muy tardía. La mayoría de los primeros programas fueron en vivo hasta que se comenzó a usar la cinta de 2 pulgadas, un soporte muy frágil con muy poca definición. Al principio, su fabricación era costosa y su suministro lento y difícil, por lo que su reutilización era un práctica habitual. Así, una misma cinta podía ser sometida a sucesivas regrabaciones, con la terrible consecuencia que suponía la destrucción de contenidos anteriores. Los primeros programas de televisión corrieron la misma suerte que nuestras primeras películas mudas desaparecidas para siempre.

En los años setenta un soporte magnético sucedió al otro, pero ninguno de estos soportes fue diseñado para la preservación de información a largo plazo. Para efectos de

conservación se ha señalado que la grabación analógica tiene una ventaja sobre la digital, pues en cuanto a la grabación el deterioro es gradual y discernible. Esto, al menos, permite una transcripción antes de que se destruya totalmente el contenido del documento.

La televisión colombiana solo consideró la importancia de la preservación de sus contenidos audiovisuales cuando algunas de sus producciones, sobre todo telenovelas, series y noticieros, comenzaron a venderse en el exterior. Los canales privados, como Caracol y RCN, empezaron a conformar y clasificar un archivo y ahora no solo venden programas enteros, sino también fragmentos de material de archivo de sus noticieros. Pero la calidad y definición de estos noticieros es lamentable por la diversidad de soportes que se han utilizado. Cuando vemos imágenes de televisión de los años setenta y ochenta la calidad es peor que cualquier material filmado en Super 8, 16 mm y 35 mm de los años sesenta.

Por último, con la desaparición casi total del material fotoquímico, que fue reemplazado por técnicas digitales, se presenta el gran dilema sobre la preservación y conservación de material audiovisual. Hasta la fecha el mejor soporte para la conservación sigue siendo el fotoquímico, pues ya ha pasado la prueba del tiempo: 120 años después de la invención de los hermanos Lumière. Cuando se descubrieron las nuevas tecnologías digitales se pensó que entraríamos a una nueva era, ya que todo se iba a poder digitalizar numéricamente, es decir, las imágenes se guardarían no como fotogramas físicos, sino como combinaciones de unos y ceros. Pero, como bien lo sabemos ahora, los sistemas digitales se van haciendo obsoletos porque cambian a una velocidad inusitada, así como los softwares para leerlos. Ante esta obsolescencia y la desaparición del fílmico, los expertos en conservación han encontrado un punto medio: volver a la cinta analógica. Como quien dice, en materia de conservación de archivos, hemos dado la vuelta del bobo. ▣

▶ **5** • La filmografía se encuentra al final del *Cuaderno*.

Referencias[5]

García Aristegui, David. ¿Por qué Marx no habló de copyright? Madrid: Enclave de Libros, 2014.

Constitución de los Estados Unidos de América, "Primera Enmienda", 1971.

Leyda, Jay. *Film Begets Film. A Study of the Compilation Film.* Nueva York: Hill & Wang, 1964.

Weinrichter, Antonio. *Apropiación en el cine documental y experimental.* Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.

Filmografía

Esta filmografía de las producciones mencionadas en los diferentes artículos fue construida a partir de la información suministrada por los autores y completada por el equipo de los *Cuadernos de Cine Colombiano* en la medida en que fue accesible. La mayoría de las veces la producción está listada en orden alfabético por el nombre del director o, cuando no se disponía de información sobre un director, por el del creador o por alguna iniciativa de carácter institucional o corporativa. Cuando se trata de varios directores se relaciona por el apellido de aquel que es mencionado en el artículo, o por el de las fichas técnicas que están disponibles, y los subsiguientes nombres continúan en orden aleatorio. En el caso de las series extranjeras prevaleció la figura del creador; así mismo se ubicó la figura del creador en algunas series colombianas cuando este también hacía las veces de director. Este es un esfuerzo por hacer memoria y registro de todos los que hacen parte de la televisión y el cine nacional e internacional citado en este *cuaderno* y sabemos que es susceptible de ser mejorado; sin embargo, ponemos a su disposición la información a la que pudimos acceder del modo más riguroso posible. Pedimos excusas por las omisiones involuntarias.

Cine

Acevedo, César. La tierra y la sombra. Colombia, Francia, Holanda, Chile y Brasil, Burning Blue, Ciné-Sud Promotion, Tokapi Films, Rampante Films y Preta Portê Filmes, 2015, 94 min.

Alcoriza, Luis. Presagio. México, Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) y Producciones Escorpión, 1974, 188 min.

Aljure, Felipe. El colombian dream. Colombia, Sonica, 2006, 135 min.

_____. **La gente de La Universal**. Colombia, España, Reino Unido y Bulgaria, Channel 4, Euskal Media, Fotoclub 76, Igeldo Zine Produkzioak, Tchapline Films, 1991, 110 min.

Anger, Kenneth. Scorpio Rising. EE. UU., Puck Film Productions, 1963, 28 min.

Arzuaga, José María. Rapsodia en Bogotá, Colombia, producido para TVE, 1963, 24 min.

Ayala, Patricia. Don Ca. Colombia, Pathos Audiovisual, 2013, 90 min.

Baiz, Andi. Satanás. Colombia, Dynamo Capital, Proyecto Tucán, Río Negro Producciones, 2007, 95 min.

Bergman, Ingmar. El séptimo sello (*Det sjunde inseglet*). Suecia, Svensk Filmindustri, 1957, 96 min.

_____. **Fresas salvajes** (*Smultronstället*). Suecia, Svensk Filmindustri, 1957, 90 min.

_____. **Gritos y susurros** (*Viskningar och rop*). Suecia, Svenska Filminstitutet y Cinematograph AB, 1972, 91 min.

_____. **Persona**. Suecia, Svensk Filmindustri, 1966, 85 min.

_____. **Secretos de un matrimonio** (*Scener ur ett* äktenskap). Suecia, Cinematograph AB, 1973, 155 min.

_____. **Sonata de otoño** (*Höstsonaten*). Alemania, Francia y Suecia, Personafilm GmbH Munich, 1978, 99 min.

Bottía, Luis Fernando "Pacho". La boda del acordeonista, Colombia, FOCINE y Grupo Cine Taller, 1986, 94 min.

Brand, Simón. Paraíso Travel. Colombia y EE. UU., Paraíso Pictures, Grand Illusions Entertainment, 2008, 110 min.

Brooks, Richard. Semilla de maldad (*Blackboard Jungle*). EE. UU., MGM, 1955, 101 min.

Buñuel, Luis. La edad de oro (*L'âge d'or*). Francia, Vizconde y Vizcondesa de Noailles, 1930, 63 min.

Burgos, Andrés. Gajes del oficio. Colombia, con el apoyo del Ministerio de Cultura y Resonancia Productora (México), 1999.

_____. **Sofía y el terco**. Colombia, Perú y España, Faldita Films, Imizu SAC, 2012, 84 min.

Busquets, Manuel. Padre por accidente. Colombia, Dinavisión y Producciones Casablanca, 1982, 80 min.

Caballero, Jorge. Bagatela. Colombia, Gusano Films, 2008, 74 min.

_____. **Paciente**. Colombia, Gusano Films, 2016, 70 min.

Cabrera, Sergio. Águilas no cazan moscas. Colombia, Caracol Televisión, FOCINE, Producciones Fotograma, Sandro Silvestri, Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), Emme SRL, 1994, 114 min.

_____. **Ilona llega con la lluvia**. Colombia, Caracol Televisión, Fotoemme, Producciones Fotograma, Emme SRL, 1996, 122 min.

_____. **La estrategia del caracol**. Colombia, Caracol Televisión, Crear Cine y Video, Emme SRL, FOCINE, Producciones Fotograma, Ministerio de la Cultura y de la Francofonía, Ministerio de Relaciones Extranjeras de Francia, 1993, 115 min.

_____. **Técnicas de duelo**. Colombia y Cuba, FOCINE, Producciones Fotograma, Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), 1988, 95 min.

◉ **Calvo, Máximo** y **Alfredo del Diestro. María**. Colombia, Valley Film Company, 1921, 180 min.

◉ **Campo, Óscar. Cuerpos frágiles**. Colombia, Universidad del Valle, 2010, 52 min.

_____. **Las andanzas de Máximo Gris**. Colombia, Producciones Visuales, 1987.

_____. **Noticias de guerra en Colombia**. Colombia, INRAVISIÓN, Ministerio de Cultura, 2010, 52 min.

_____. **Valeria**. Colombia, Interimagen Cine TV, 1986.

_____. **Yo soy otro**. Colombia, Enic Producciones, EFE-X Cine y Jaguar Films, 2008, 90 min.

◉ **Cano, Juan Felipe. La semilla del silencio**. Colombia, Chapinero Films y Wideangle Films, 2015, 105 min.

◉ **Carrizosa, Eulalia. Y su mamá qué hace**. Colombia, FOCINE, 1981, 9 min.

◉ **Chaplin, Charles. Tiempos modernos** (*Modern Times*). EE. UU., Charles Chaplin Productions, 1936, 89 min.

◉ **Conner, Bruce. A Movie**. EE. UU., Bruce Conner, 1958, 12 min.

_____. **Cosmic Ray**. EE. UU., Bruce Conner, 1962, 4 min.

_____. **Marilyn Times Five**. EE. UU., Bruce Conner, 1973, 14 min.

◉ **Cornell, Joseph. Rose Hobart**. EE. UU., 1936, 19 min.

◉ **Correa, Camilo. Colombia linda**. Colombia, Promotora Cinematográfica Nacional (PROCINAL), 1955, 87 min.

◉ **Dew, Eddie. The Living Bible: Last Journey to Jerusalem**. EE. UU., Family Films, 1952, 17 min.

◉ **Domenico, Vincenzo di. El drama del 15 de octubre**. Colombia, Di Domenico Hermanos, 1915.

◉ **Dorado, Antonio. El rey**. Colombia, España y Francia, Fundación Imagen Latina, Eurocine y CTP, 2004, 92 min.

◉ **Duplat, Carlos. Amar y vivir**. Colombia, Centauro Films de Colombia y Cine Colombia, 1990, 90 min.

◉ **Duque Naranjo, Lisandro. El escarabajo**. Colombia, Grupo Comunicadores Marcos Jara Asociados, 1983, 92 min.

_____. **El soborno del cielo**. Colombia y México, Gestionarte Cine, Hangar Films y Yuma Video Cine, 2016, 90 min.

_____. **TV or not TV**. Colombia, Kinos, 1980, 8 min.

_____. **Visa USA**. Colombia, FOCINE, Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC) y Producciones Plano General, 1986, 90 min.

◉ **Eisenstein, Sergei M. La huelga** (*Stachka*). Unión Soviética, Goskino y Proletkult, 1925, 81 min.

◉ **Fernández, Gustavo. De(s)amparo, polifonía familiar**. Colombia, Universidad Nacional de Colombia y Producciones 9 mm, 2002, 90 min.

◉ **Fleming, Victor,** George Cukor y Sam Wood. **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the Wind*). EE. UU., Selznick International Pictures y MGM, 1939, 238 min.

◉ **Franco, Manuel. Nuxka**. Colombia, 1974, 25 min.

_____. **La recompensa**. Colombia, FOCINE y Cooperativa Productora de Películas Colombianas (COPELCO), 1986, 60 min.

◉ **Gabrielli, Riccardo. Cuando rompen las olas**. Colombia, Riccafilm, 2006, 95 min.

◉ **Gaviria, Víctor. La lupa del fin del mundo**, Colombia, 1980.

_____. **La vendedora de rosas**. Colombia, Producciones Filmamento, 1998, 120 min.

_____. **La vieja guardia**. Colombia, FOCINE y Tiempos Modernos, 1985, 25 min.

_____. **Los derechos del niño**. Colombia, Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, 1992, 30 min.

_____. **Los habitantes de la noche**. Colombia, FOCINE, 1985, 20 min.

_____. **Los músicos**. Colombia, FOCINE, Tiempos Modernos e Iris Producciones, 1986, 30 min.

_____. **Que pase el aserrador**. Colombia, Tiempos Modernos, 1985, 52 min.

_____. **Rodrigo D. No futuro**. Colombia, FOCINE, Producciones Tiempos Modernos, Fotoclub 76, 1990, 93 min.

_____. **Simón el mago**. Colombia, Corporación Ivo Romani, con el apoyo de Teleantioquia, 1994, 85 min.

_____. **Yo te tumbo, tú me tumbas**. Colombia, Tiempos Modernos, 1990, 60 min.

◉ **Giraldo, Diego León. Carrera séptima, arteria de una nación**. Colombia, Bolivariana Films, 1975. 11 min.

◉ **Gómez, Santiago Andrés. Arijunas y wayúu**, de la serie inconclusa **Santificad las fiestas**, para COLCULTURA, Colombia, Madera Salvaje, 1999.

_____. **Clemencia**. Colombia, Madera Salvaje, 1997, 25 min.

_____. **Diario de viaje**. Colombia, Madera Salvaje, 1996, 50 min.

_____. **Tratado sobre la mentira**. Colombia, Ojo Mágico Productora Audiovisual, 2014, 35 min.

◉ **Grau, Enrique. María**. Colombia, 1966, 90 min.

◉ **Guerra, Ciro. El abrazo de la serpiente**. Colombia, Venezuela y Argentina, Ciudad Lunar Producciones, Buffalo Producciones, Caracol Televisión, Dago García Producciones, MC Producciones y Nortesur Producciones, 2015, 125 min.

_____. **La sombra del caminante**. Colombia, Ciudad Lunar Producciones, Proyecto Tucan, 2004, 90 min.

_____. **Los viajes del viento**. Colombia, Alemania y Países Bajos, Ciudad Lunar Producciones, Razor Film y ZDF, Vilya Films, Canal Arte, Cine Ojo, IBERMEDIA y Universidad Nacional de Colombia, 2009, 117 min.

◉ **Guerra, Ruy. Eréndira**. México, Francia y República Federal de Alemania (RFA), Cine Qua Non, Austra, Les Films du Triangle, Atlas Saskia Film, ZDF, 1983, 105 min.

◉ **Guerrero, Felipe. Corta**. Colombia, Argentina y Francia, Mutokino, Gema Films y Atopic, 2012, 69 min.

_____. **Paraíso**. Colombia, Gema Film, 2006, 55 min.

◉ **Gutiérrez, Berta Lucía** y **Carlos Obando. Del más allá**. Colombia, Nickel Producciones, 1994, 25 min.

◉ **Hendrix Hinestroza, Jhonny. Chocó**. Colombia, Antorcha Films, 2012, 80 min.

◉ **Hermosillo, Jaime Humberto. María de mi corazón**. México, Clasa Films Mundiales y Universidad Veracruzana, 1979, 137 min.

◉ **Jambrina, P. P.** (Alfonso Martínez Velasco). **Garras de oro**. Colombia, Cali Films, 1926, 56 min.

◉ **Kerk, Alejandro. Antioquia crisol de libertad**. Colombia, Colombia National Films CNF, 1960, 110 min.

◉ **Kuzmanich, Dunav. Canaguaro**. Colombia, Producciones Alberto Jiménez, Corporación Financiera Popular (FONADE), 1981, 87 min.

◉ **Lean, David. Lawrence de Arabia**. Reino Unido, Horizon Pictures, 1962, 222 min.

◉ **Littin, Miguel. El chacal de Nahueltoro**. Chile, Cine Experimental de la Universidad de Chile, Cinematográfica Tercer Mundo, 1969, 88 min.

◉ **Loboguerrero, Camila. Debe haber pero no hay**. Colombia, Dinavisión, 1980, 9 min.

◉ **López, Klych. Siempreviva**. Colombia, CMO Producciones, 2015, 111 min.

◉ **Lozano, Juan José. Testigo indeseable** (*Témoin indésirable*). Suiza y Colombia, Dolce Vita, e Intermezzo Films, coproducción con Television Suisse Romande, SSR SRG Idee Suisse y Earthling Productions, 2008, 87 min.

_____ y **Hollman Morris**. **Impunity**. Suiza y Colombia, Intermezzo Films y Dolce Vita Films, coproducción con Radio Television Suisse, SSR SRG Idee Suisse, Arte GEIE y Morris Producciones, 2010, 85 min.

◉ **Luzardo, Julio. El río de las tumbas**. Colombia, Cine TV Films, 1964, 87 min.

◉ **Maillé, Emilio. Rosario tijeras**, Colombia y México, Río Negro, United Angels, Dulce Compañía, Moonshot, La Femme Endormie, Tafay S.L. y Maestranza Films, 2005, 126 min.

◉ **Martínez, Felipe**. **Bluff**. Colombia, Laberinto Producciones, 2007, 103 min.

◉ **Mayolo, Carlos. Carne de tu carne**. Colombia, FOCINE y Producciones Visuales, 1983, 86 min.

_____. **La mansión de Araucaima**. Colombia, FOCINE y Rodaje Limitada, 1986, 86 min.

_____ y **Luis Ospina. Agarrando pueblo**. Colombia, Satuple, 1978, 28 min.

◉ **Mazza de Luca, Emiliano. Nueva Venecia**. Uruguay, coproducción con México y Colombia, Passaparola, 2015, 24 min.

◉ **Mejía, Javier. Apocalipsur**. Colombia, Perro a Cuadros Producciones, 2007, 101 min.

◉ **Melford, George. Al este del Borneo** (*East of Borneo*). EE. UU., Universal Pictures, 1931, 77 min.

◉ **Mendoza, Rubén. La cerca**. Colombia, Día Fragma Grupo Cultural, Producciones 9MM, 2004, 21 min.

◉ **Mesa García, Jesús. El pecado de ser indio**. Colombia, Promotora Cinematográfica Internacional, 1975, 15 min.

◉ **Mesa, Juan Sebastián. Los nadie**. Colombia, Monociclo Cine, 2016, 84 min.

◉ **Montaña, Antonio. Cuibas**. Colombia, 1979, 23 min.

◉ **Montoya, Andrés. Eclesiastés 4, 1.** Colombia, Madera Salvaje y Universidad Pontificia Bolivariana, 1995, 44 min.

◉ **Mora, Laura. Antes del fuego**. Colombia, Laberinto Cine y Televisión, con el apoyo de Caracol, 2015, 82 min.

◉ **Moreno, Carlos. El cartel de los sapos**. Colombia, 11:11 Flims, BN Films e Itaca Films, 2011, 102 min.

_____. **Guerras ajenas**. EE. UU., HBO Latinoamerica, Latin World Entertainment y Postbros, 2016, 71 min.

_____. **Perro come perro**. Colombia, Antorcha Films, Patofeo Films, 2008, 106 min.

_____. **Qué viva la música**. Colombia, Dynamo e Ítaca Films, 2015, 100 min.

_____. **Todos tus muertos**. Colombia, 64-A Films, 2011, 88 min.

_____ y **Gerardo Muyshondt. Uno, la historia de un gol**. Colombia y El Salvador, 64-A Films y Antorcha Films, 2010, 102 min.

◉ **Moya Sarmiento, Luis. El milagro de sal**. Colombia, Cinematográfica Colombiana, 1958, 96 min.

◉ **Navas, Jorge. La sangre y la lluvia**. Colombia, Efe-x, 2009, 110 min.

◉ **Norden, Francisco. Cóndores no entierran todos los días**. Colombia, Procinor, 1984, 90 min.

◉ **Ochoa, Ana Victoria. La última especie**. Colombia, Madera Salvaje, 1996, 25 min.

_____. **Madre de espaldas con su hijo**. Colombia, Madera Salvaje, 1996, 26 min.

_____. **Tinto amargo**. Colombia, Universidad Pontificia Bolivariana, 1994, 18 min.

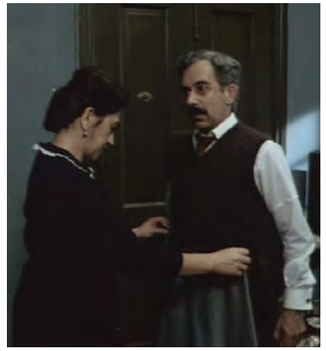
_____ y **José Miguel Restrepo. A la rueda rueda de paz y candela**. Colombia, Madera Salvaje y Amazonas Producciones, 1995, 120 min.

◉ **Olaya Ospina, Enrique. Los halcones de la ruta**. Colombia, Saveco, 1956, 90 min.

◉ **Orozco Domicó, Mileidy. Mu Drua** (Mi tierra). Colombia, 2011, 22 min.

◉ **Orozco, Juan Felipe. Al final del espectro**. Colombia, Paloalto Films, 2006, 92 min.

◉ **Osorio, Ángela** y **Santiago Lozano. Siembra**. Colombia y Alemania, Contravía Films, Bárbara Films y Autentika Films, 2015, 80 min.



◉ **Osorio, Jaime. Confesión a Laura**. Colombia, España y Cuba, FOCINE, Méliès Producciones Cinematográficas, Televisión Española, Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC) y Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), 1990, 90 min.

◉ **Osorio Márquez, Jaime. El páramo**. Colombia, Argentina y España, Rhayuela Films, Sudestada Cine y Alta Films, 2011, 100 min.

◉ **Ospina, Luis. Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos**. Colombia, FOCINE y COLCULTURA, 1986, 81 min.

_____. **Antonio María Valencia: música en cámara**. Colombia, Banco de la República y Corporación para la Cultura, 1987, 86 min.

_____. **Cali: de película**. Colombia, Cinesistema y Cine al ojo, 1973, 14 min.

_____. **El bombardeo de Washington**. Colombia, Luis Ospina, 1971.

_____. **Pura sangre.** Colombia, FOCINE, 1982, 98 min.

_____. **Todo comenzó por el fin**. Colombia, Luis Ospina, 2015, 208 min.

_____. **Un tigre de papel**. Colombia, Luis Ospina, 2007, 114 min.

_____ y **Jorge Nieto. En busca de 'María'**. Colombia, Nueva Era y Cinemateca Distrital, 1985, 15 min.

◉ **Pérez, César** y **Cruz Correa. Zona de tolerancia**. Colombia, Madera Salvaje, 1995, 42 min.

◉ **Pinzón, Leopoldo. La abuela**. Colombia, Dinavisión y Cine Colombia, 1980, 112 min.

◉ **Pinzón, Roberto. Fernando Botero**. Colombia, Dinavisión, 1980, 12 min.

◉ **Ramírez, Juan Camilo. Neonato**. Colombia, Incierto Producciones, 2011, 101 min.

◉ **Restrepo, Fernando. Transgresión**. Colombia, 2015, 119 min.

◉ **Restrepo, José Miguel. El escapista**. Colombia, Escuela Alternativa de Video y Akabí Comunicaciones, 2007, 95 min.

_____. **Formas de gallinazo**. Colombia, Escuela Alternativa de Video y Akabí Comunicaciones, 2010, 122 min.

◉ **Restrepo, Luis Alberto. La pasión de Gabriel**. Colombia, Señal Creativa Ltda., 2009, 86 min.

_____. **La primera noche**. Colombia, Congo Films, 2003, 94 min.

◉ **Ribón Alba, Guillermo. La gran obsesión**. Colombia, Dawn Bowyer Films de Colombia, Argentina Sonó Films ASCII, 1955, 60 min.

◉ **Rincón Guille, Nicolás. En lo escondido**. Colombia y Bélgica, VOA ASBL y Centro del Audiovisual de Bruselas, 2007, 78 min.

_____. **Los abrazos del río**. Colombia y Bélgica, VOA ASBL y Centro del Audiovisual de Bruselas, 2010, 73 min.

_____. **Noche herida**. Colombia y Bélgica, VOA ASBL, Centro del Audiovisual de Bruselas, FWB, RTBF, SCAM y Medio de Contención, 2015, 86 min.

◉ **Ripstein, Arturo. Tiempo de morir**. México, Alameda Films, 1966, 90 min.

◉ **Rodríguez, Marta. Nunca más**. Colombia, Fundación Cine Documental, 1999-2001, 56 min.

_____. **Soraya, amor no es olvido**. Colombia, Fundación Cine Documental, 2006, 52 min.

_____. **Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia**. Colombia, Fundación Cine Documental, 1997-2010, 90 min.

_____. **Una casa sola se vence**. Colombia, Fundación Cine Documental, 2003-2004, 52 min.

_____ y **Fernando Restrepo. No hay dolor ajeno**. Colombia, Fundación Cine Documental, 2012, 23 min.

_____ y **Jorge Silva. Nuestra voz de tierra: memoria y futuro**. Colombia, Fundación Cine Documental, 1980, 100 min.

_____ y **Jorge Silva. Planas: testimonio de un etnocidio**. Colombia, Fundación Cine Documental e ICODES, 1971, 40 min.

◉ **Rugeles, José Luis. Alias María**. Colombia, Argentina y Francia, Rhayuela Films, Sudestada Cine y Axxon Films, 2015, 92 min.

_____. **García**. Colombia y Brasil, Rhayuela Films y Latina Estudio Prodigital, 2010, 90 min.

◉ **Ruiz Navia, Óscar. El vuelco del cangrejo**. Colombia y Francia, Arizona Films, Contravía Films y Diana Bustamante, 2009, 95 min.

_____. **Los hongos**. Colombia, Argentina, Francia y Alemania, Contravía Films y Burning Blue, 2014, 103 min.

◉ **Sáenz Heredia, José Luis. Raza**. España, CEA, 1942, 105 min.

◉ **Said, Andrea. Looking for**. Colombia, 2012, 52 min.

◉ **Salas, Ana María. En la ventana, diario de una mujer joven**. Colombia, 2011, 64 min.

_____. **Frente al espejo**. Colombia y Francia, 2009, 70 min.

◉ **Sánchez, Pepe. El Patas**. Colombia, Din-Pro, 1978, 90 min.

_____. **San Antoñito**. Colombia, FOCINE e Interimagen Cine TV, 1986, 81 min.

◉ **Sanz, Esteban. La frontera del sueño**. Colombia, Producciones Colombia Al Día, 1957, 90 min.

◉ **Sergent, Jean-Pierre** y **Bruno Muel. Riochiquito**. Francia y Colombia, 1965, 15 min.

◉ **Shub, Esfir. El gran camino** (*Velikj Put'*). Unión Soviética, Sovkino, 1927, duración desconocida.

_____. **La caída de la dinastía Romanov** (*Padenie dinastii Romanovykh*). Unión Soviética, Sovkino, 1927, 90 min.

_____. **La Rusia de Nicolás II y de León Tolstoi** (*Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy*). Unión Soviética, Sovkino, 1928.

◉ **Slee, Mike. Colombia, magia salvaje**. Colombia, Éxito y Ecoplanet, 2015, 90 min.

◉ **Soloviev, Sergio. Los elegidos**. Colombia, Dinavisión, 1984, 85 min.

◉ **Sossa, Luisa. Inés. Recuerdos de una vida**. Colombia, Macking Docs y Señal Colombia, 2013, 67 min.

◉ **Soto, Raúl. El café de la cordillera**. Colombia, Canal U, Canal Universitario de Antioquia y Corporación de Fomento Audiovisual Mundo Austral, 2010, 26 min

_____. **Tengo una bala en mi cuerpo**. Colombia, Corporación de Fomento Audiovisual Mundo Austral y Ventana Films, 2013, 25 min.

◉ **Triana, Jorge Alí. Bolívar soy yo**. Colombia, CMO Producciones, Grupo Colombia, United Angels Productions, y el apoyo de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia y de Fonds Sud del Ministerio de Relaciones Exteriores y del Ministerio de Cultura de Francia, 2002, 93 min.

_____. **Edipo alcalde**. Colombia, México, España y Francia, Caracol Televisión, Grupo Colombia, Producciones Amaranta, Instituto Mexicano

de Cinematografía (IMCINE), Tabasco Films, Estudios Churubusco Azteca, Sogetel, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), Fonds Sud, Ministerio de Relaciones Exteriores, Ministerio de la Cultura, Centro Nacional de la Cinematografía, Albares Producciones y Mima Fleurent, 1996, 99 min.

_____. **Tiempo de morir**. Colombia, FOCINE e Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), 1985, 94 min.

◉ **Triana, Roberto. Madre Tierra**. Colombia, Producciones Uno, 1975, 24 min.

◉ **Triana, Rodrigo. Soñar no cuesta nada**, Colombia, CMO producciones, 2006, 100 min.

◉ **Urdaneta, Luis Ángel. Nerio, la sangre llama la sangre**. Colombia, 2005, 50 min.

◉ **Vega, William. La sirga**. Colombia, Francia y México, Contravía Films, 2012, 89 min.

◉ **Villafaña, Amado. Naboba**. Colombia, Organización Gonawindua Tayrona, 2015, 54 min.

_____. **Nabusímake: memorias de una independencia**. Colombia, Organización Gonawindua Tayrona, 2010, 34 min.

_____, **Silvestre Gil Sarabata** y **Saúl Gil**, **Resistencia en la línea negra**. Colombia, Organización Gonawindua Tayrona, 2011, 84 min.

_____, **Silvestre Gil Sarabata** y **Saúl Gil. Palabras mayores**. Colombia, Organización Gonawindua Tayrona, 2009, serie de 10 documentales de 7 min c/u.

◉ **Watkins, Peter. The War Game**. Reino Unido, BBC, 1965, 48 min.

◉ **Wenders, Wim. Tokyo-Ga**. Alemania y EE. UU., Chris Sievernich Filmproduktion, Gray City, Westdeutscher Rundfunk (WDR) y Win Winders Productions, 1985, 89 min.

Televisión

◉ **Aljure, Felipe. Amor atado**, película para televisión. Colombia, Punch Televisión, 2000.

◉ **Álvarez, Jorge Mario. Urabá hoy**, serie documental. Colombia, Tiempos Modernos. 1988-1989

_____ y **Germán Franco. Muchachos a lo bien**, serie documental. Teleantioquia, Fundación Social y Corporación Región, 1994-1998.

◉ **Amuchastegui, Kepa. El Divino**, telenovela. Colombia, Caracol Televisión, 1987.

_____. **La casa de las dos palmas**, serie. Colombia, RCN Televisión, 1990-1991.

◉ **Angulo, Alessandro, Carlos Moreno, Juan Felipe Orozco** y **Henry Rivero. Los caballeros las prefieren brutas**, serie. Colombia, Laberinto Producciones, Promec Televisión y Sony Pictures Television International, 2010.

_____, **Felipe Zuleta** y **Julio Betancur. Los tiempos de Pablo Escobar. Lecciones de una época**, película para televisión. Colombia, Laberinto Producciones y Caracol Televisión, 2012, 45 min.

◉ **Baiz, Andi. Metástasis**, serie. Colombia, Teleset, RCN Televisión y Sony Pictures Television International, 2014.

◉ **Ball, Alan** (creador). **Six Feet Under**, serie. EE. UU., HBO, The Greenblatt Janollari Studio y Actual Size, 2001-2005.

◉ **Barrera, Olegario. Un domingo cualquiera** de la serie **Amores difíciles**. Venezuela, Televisión Española, International Network Group y Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano, 1988.

◉ **Benioff, David** y **Daniel Weiss** (creadores). **Game of Thrones**, serie. EE. UU., HBO, Television 360, Grok Studio, Generator Entertainment y Bighead Little, 2011-.

◉ **Bergman, Ingmar. Secretos de un matrimonio** (*Scener ur ett äktenskap*), serie. Suecia, Svensk Filmindustri, 1973.

◉ **Bolívar Moreno, Gustavo** (creador), **Riccardo Gabrielli** y **Lilo Vilaplana. El Capo**, serie. Colombia, Fox Telecolombia, 2009-2010.

◉ **Borrero, María Clara** y **Óscar Campo. Fernell Franco, escritura de luces y sombras**, de la serie **Rostros y rastros**. Colombia Universidad del Valle Televisión UV-TV, 1995, 24 min.

◉ **Cabrera, Sergio. Escalona**, telenovela. Colombia, Caracol Televisión, 1991.

◉ **Campo, Óscar, Diana Vargas, Beatriz Llano** y **Cristina Díaz** (coordinadores). **Rostros y rastros**, serie documental. Colombia, Universidad del Valle Televisión UV-TV, 1988-2000.

◉ **Cano, Juan Felipe. El laberinto de Alicia**, serie. Colombia, Vista Producciones, 2014.

_____ e **Israel Sánchez**. **Corazones blindados**, serie. Colombia, Teleset, 2012.

_____ e **Israel Sánchez**. **Lady, la vendedora de rosas**, serie. Colombia y EE. UU., Teleset y Sony Pictures Television International, 2015.

◉ **Caracol Televisión. Entre ojos,** programa. Colombia, Caracol Televisión, 2005.

◉ **Cardona, Alexandra** y **Jaime Osorio. De vida o muerte**, del programa **Cine en TV**. Colombia, Meliès Producciones Cinematográficas, 1987, 34 min.

◉ **Carpio, Alicia del. Yo y tú**, serie. Colombia, 1956-1976 y 1982-1985.

◉ **Chapman, Graham, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones** y **Michael Palin** (creadores). **Monty Python's Flying Circus**, serie. Reino Unido, BBC y Python (Monty) Pictures, 1969-1974.

◉ **Chase, David. Los Soprano** (*The Sopranos*), serie. EE. UU., HBO, 1999-2007.

◉ **Chávari, Jaime. Yo soy el que tú buscas**, de la serie **Amores difíciles**. España, Televisión Española, International Network Group y Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano, 1988.

◉ **Chica, Carlos. Dominio público**. Colombia, COLCULTURA, 1992-1996.

◉ **Colombia en off,** colectivo audiovisual. **Colombia en off**, serie documental. Colombia, 2010.

◉ **David, Larry. El show de Larry David** (*Curb Your Enthusiasm*), serie. EE. UU., HBO, 2000-2011.

◉ **Duplat, Carlos. Amar y vivir**, serie. Colombia, Colombiana de Televisión, RTI Televisión y Cine Colombia 1988-1990.

_____. **Cuando quiero llorar no lloro**, serie. Colombia, RTI, 1991.

_____. **El hombre de acero**, del programa **Cine en TV**. Colombia, Lambda Omega Asociados, 1985, 25 min.

_____. **Fronteras del regreso**, telenovela. Colombia, Colombiana de Televisión, 1992.

◉ **Duque Naranjo, Lisandro. La vorágine**, serie. Colombia, RCN, 1990.

_____. **María**, serie. Colombia, RCN, 1991.

_____. **Milagro en Roma**, de la serie **Amores difíciles**. Colombia, Televisión Española TVE, International Network Group y Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL) 1988, 80 min.

_____. **Un mundo de Gabo**, serie. Colombia, Canal Capital, 2015.

◉ **Echeverry, Ana María** y **Adalgiza Charria**. **Señales de vida**, serie documental. Colombia, COLCULTURA, 1991-1995.

◉ **Echeverry, Ana María. Contra viento y volcán**, de la serie **Rostros y rastros**. Colombia, Universidad del Valle Televisión UV-TV, 1989, 25 min.

◉ **Escallón Buraglia, Jaime. El rescate perfecto**, película para televisión. Colombia, Lulo Films para Discovery Chanel, 2009.

_____. **Fuga de las FARC**, película para televisión. Colombia, WYF Televisión para Discovery Chanel, 2008.

◉ **Espinosa, Carlos** y **Mónica Arroyabe. Piel de gallina**, de la serie **Rostros y rastros**. Colombia Universidad del Valle Televisión UV-TV, 1998, 13 min.

◉ **Fiorillo, Heriberto. Aroma de muerte**, del programa **Cine en TV**. Colombia, Grupo Cine Taller, 1985, 25 min.

_____. **Amores ilícitos**, de la serie **De amores y delitos**. Colombia, Audiovisuales, 1995.

◉ **FOCINE. Cine en TV**. Colombia, FOCINE, 1984-1987.

◉ **Gabrielli, Riccardo** y **Lilo Vilaplana**. **La mariposa**, serie. Colombia, Fox Telecolombia, 2011.

_____, **Felipe Martínez** y **Álvaro Curiel. Cumbia ninja**, serie. Colombia, Fox Telecolombia y Fox Latinoamérica, 2013-2015.

_____, **Felipe Martínez** y **Caryl Deyn Korma**. **Kdabra**, serie. Colombia, Moviecity Pack Originals, Fox International Channels y Fox Telecolombia, 2009-2012.

_____, **Felipe Martínez, Camilo Matiz, Juan Felipe Orozco, Juan Carlos Beltrán, Carlos Moreno, George Peláez, Lilo Vilaplana** y **Ricardo Sarmiento. Sin retorno**, serie. Colombia, Fox Telecolombia, 2009.

_____, **Felipe Martínez, Jonathan Jakubowicz, Diego Mejía Montes** y **Lilo Vilaplana. Lynch**, serie. Colombia, Fox Telecolombia y Moviecity, 2012.

_____, **Felipe Martínez, Simón Brand, Magdalena La Rotta, Diego Mejía, Lilo Vilaplana** y **Carlos Moreno. Mentes en Shock**, serie. Colombia, Fox Latinoamérica, Fox Telecolombia y Fox International Channels, 2011.

_____, **Juan Felipe Orozco, Carlos Moreno, Lilo Vilaplana** y **Diego Mejía Montes. Tiempo final**, serie. Colombia, Fox Telecolombia, 2007-2009.

◉ **García Márquez, Gabriel** (idea original). **Amores difíciles**, serie compuesta por **Cartas del parque** (dir. Tomás Gutiérrez Alea, Cuba), **Fábula de la bella palomera** (dir. Ruy Guerra, Brasil), **El verano de la señora Forbes** (dir. Jaime Humberto Hermosillo, México), **Un domingo feliz** (dir. Olegario Barrera, Venezuela), **Yo soy el que tú buscas** (dir. Jaime Chávarri, España) y **Milagro en Roma** (dir. Lisandro Duque Naranjo, Colombia). España, Televisión Española, International Network Group y Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano, 1988.

_____ (idea original). **De amores y delitos**, serie compuesta por: **El alma del maíz** (dir. Patricia Restrepo), **Bituima, 1780** (dir. Luis Alberto Restrepo) y **Amores ilícitos** (dir. Heriberto Fiorillo). Colombia, Audiovisuales, 1995.

◉ **Gilligan, Vince** (creador). **Breaking Bad**, serie. EE. UU., AMC, Gran Via Productions, High Bridge Productions y Sony Pictures Television, 2008-2013.

◉ **González, Ángela Paola. La vitrina**. Colombia, Señal Colombia, 2008.

◉ **González, Claudia. La lleva**, serie. Colombia, Ministerio de Cultura, Señal Colombia, Centro Ático de la Universidad Javeriana y Canal 13, 2010.

◉ **Gordon, Howard** y **Alex Gansa** (creadores). **Homeland**, serie. EE. UU., Fox 21, Showtime Originals, 2011-.

◉ **Guerra, Ruy. Fábula de la bella palomera**, de la serie **Amores difíciles**. Brasil, Televisión Española, International Network Group y Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano, 1988.

◉ **Gutiérrez Alea, Tomás. Cartas del parque**, de la serie **Amores difíciles**. Cuba, Televisión Española, International Network Group y Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano, 1988.

◉ **Henao, Carlos Eduardo. Madera Salvaje**, de la serie **Muchachos a lo bien**. Colombia, Teleantioquia, Fundación Social y Corporación Región, 1995, 24 min.

◉ **Hermosillo, Jaime Humberto. El verano de la señora Forbes** de la serie Amores difíciles. México, Televisión Española, International Network Group y Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano, 1988.

◉ **Humar, Alí. Los cuervos**, serie. Colombia, RTI, 1984-1986.

_____. **Señora Isabel**, serie. Colombia, Coestrellas, 1993-1994.

◉ **Jiménez, Julio.** (creador) **La abuela**, serie. Colombia, RTI, 1979-1980.

◉ **La Rotta, Magdalena** y **Armando Barbosa. La mujer de presidente**, serie. Colombia, Caracol Televisión, 1997.

◉ **Loboguerrero, Camila. Juegos prohibidos**, del programa **Cine en TV**. Colombia, FOCINE, 1986, 25 min.

◉ **López, Klych** y **Clara María Ochoa** (creadora). **Correo de inocentes**, serie. Colombia, CMO Producciones, 2011-2012.

_____ y **Juan Andrés Granados. La ronca de oro**, serie. Colombia, CMO Producciones, 2013-2014.

_____ y **Liliana Bocanegra. La promesa**, serie. Colombia, CMO Producciones, 2012-2013.

◉ **Lozano, Juan José** y **Sergio Mejía. Sabogal**, serie animada. Colombia, 3da2 Animation Studios para Canal Capital, 2015.

◉ **Luna, Julio César. Gallito Ramírez**, telenovela. Colombia, Caracol Televisión, 1986-1987.

_____. **Pero sigo siendo el rey**, telenovela. Colombia, Caracol Televisión, 1984.

◉ **Mallarino, Víctor. Sangre de lobos**, telenovela. Colombia, JES, 1992.

◉ **Martínez, Alexandra. Trajines del ocaso**, de la serie **Rostros y rastros**. Colombia Universidad del Valle Televisión UV-TV, 1994, 24 min.

◉ **Mayolo, Carlos. Aquel 19**, del programa **Cine en TV**. Colombia, Producciones Visuales, 1985, 25 min.

_____. **Azúcar**, serie. Colombia, RCN Televisión, 1989-1991.

_____. **La otra raya del tigre**, serie. Colombia, RCN, 1993.

_____. **La palabra del diablo**, de la serie **Rostros y rastros**. Colombia Universidad del Valle Televisión UV-TV, 1989, 26 min.

◉ **Mejía, Javier, Andi Baiz, Magdalena La Rotta** y **Luis Alberto Restrepo. El cartel de los sapos 2: la guerra total**, serie. Colombia, Caracol Televisión y BE-TV, 2010.

_____, **Luis Alberto Restrepo** y **Juan Camilo Ferrand** (creador). **Las muñecas de la mafia**, serie. Colombia, Caracol Televisión, BE-TV y Teleamazonas, 2009-2010.

◉ **Michaels, Lorne** (creador). **Saturday Night Live**, programa. EE. UU., NBC Studios, Broadway Studio y SNL Studios, 1975-.

◉ **Molano, Alfredo. Travesías**, serie documental. Colombia, Audiovisuales, 1992-1997.

◉ **Mora, Héctor. En órbita**, programa cultural y web. Colombia, Rafael Poveda TV, Señal Colombia, 2013-2014.

◉ **Morales, Antonio. ¡Quac! El noticiero**, programa. Colombia, RTI, 1995-1997.

_____. **Expediente**, programa. Colombia.

◉ **Moreno, Carlos. Azúcar**, serie. Colombia, RCN y Fox Telecolombia, 2016.

_____ y **Jorge Navas**. **Cemento, asfalto, cal y rock**, de la serie **Rostros y rastros**, Colombia, Universidad del Valle Televisión UN-TV, 1995.

_____ y **Laura Mora Ortega. Pablo Escobar, el patrón del mal**, serie. Colombia, Caracol Televisión y Canokamedia, 2012.

◉ **Morris, Hollman. Contravía**, programa. Colombia, Morris Producciones, con el apoyo de la Unión Europea, la Embajada de Suiza en Colombia y la Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación, 2003-.

◉ **Oliveros, Néstor. Los puros criollos**, serie. Colombia, Señal Colombia, 2009-2016.

◉ **Ortiz Revolledo, Francisco. Zoociedad**, programa. Colombia, Cinevisión, 1990-1993.

◉ **Ospina, Luis. De la ilusión al desconcierto: cine colombiano 1970-1995**, serie documental. Colombia, FPFC, productores asociados: Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, Corporación Universitaria Nueva Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, sede Cali, Universidad Jorge Tadeo Lozano, sede Cartagena y Teleantioquia, 2007.

◉ **Paz, Olga. Pasaporte a Cali**, de la serie **Rostros y rastros**. Colombia Universidad del Valle Televisión UV-TV, 1999, 14 min.

◉ **Pontón, Carlos. En la cuerda floja**, de la serie **Rostros y rastros**. Colombia Universidad del Valle Televisión UV-TV, 1990, 25 min.

◉ **Restrepo, Luis Alberto. Bituima, 1780**, de la serie **De amores y delitos**. Colombia, Audiovisuales, 1995.

◉ **Restrepo, Patricia. Momentos de un domingo**, del programa **Cine en TV**. Colombia, FOCINE, 1986, 24 min.

_____. **El alma del maíz**, de la serie **De amores y delitos**. Colombia, Audiovisuales, 1995.

_____. **Retratos**, serie. Colombia, Tiempos Modernos.

◉ **Riaño, Fernando. Expediciones ecológicas**, serie. Colombia.

_____. **Expediciones submarinas**, serie. Colombia.

◉ **Bautista, Claudia, Juan Pablo Méndez, Rincón Liliana** y **Mauricio Tamayo** (creadores). **La Sub 30**. Colombia, Señal Colombia, 2006-2007.

◉ **Romero Lozano, Bernardo. El niño del pantano**, dramatizado unitario. Colombia, Televisora Nacional, 1954.

◉ **Romero Pereiro, Bernardo. Caballo viejo**, telenovela. Colombia, Caracol Televisión, 1988.

_____. **Camelias al desayuno**, serie. Colombia, Coestrellas, 1985.

_____. **Electra**, serie. Colombia, Coestrellas, 1984.

_____. **Las Juanas**, telenovela. Colombia, RCN Televisión, 1997.

_____ y **Luis Eduardo Gutiérrez. La mala hora**, telenovela. Colombia, RTI, 1977.

_____ y **Stella Londoño. San Tropel**, telenovela. Colombia, Caracol Televisión, 1987-1988.

_____, **David Stivel, Pepe Sánchez** y **Jorge Alí Triana. El cuento del domingo**, unitarios y miniseries. Colombia, RTI, 1979-1991.

◉ **Sánchez, Pepe. Brillo**, de la serie **El cuento del domingo**. Colombia, RTI, 1986.

_____. **Café, con aroma de mujer**, telenovela. Colombia, RCN Televisión, 1994-1995.

_____. **Don Chinche**, serie. Colombia, RTI, 1982-1989.

_____. **La historia de Tita**, serie. Colombia, TeVecine, 1987.

_____. **La madre**, telenovela. Colombia, RCN Televisión, Cenpro y Coestrellas, 1998-1999.

_____. **Vendaval**, telenovela. Colombia, RTI, 1974.

_____. **Vivir la vida**, de la serie **El cuento del domingo**. Colombia, RTI, 1986.

◉ **Seinfeld, Jerry** y **Larry David** (creadores). **Seinfeld**, serie. EE. UU., Castle Rock Entertainment, West-Shapiro, 1989-1998.

◉ **Señal Colombia. La franja**, programa. Colombia, Señal Colombia, 1997-2000.

_____. **Región mundo**, serie. Colombia, Señal Colombia, 2008.

_____. **Vidas cruzadas**, serie de televisión. Colombia, Señal Colombia, 2010.

◉ **Shore, David** (creador). **House M.D.**, serie. EE. UU., Fox Televisión, 2004-2012.

◉ **Simon, David** (creador). **The Wire**, serie. EE. UU., HBO, 2002-2008.

◉ **Soderbergh, Steven. The Knick**, serie. EE. UU., Anonymous Content, 2014-.

◉ **Spelling, Aaron** y **Richard Newton** (creadores). **The Smothers Brothers Show**, serie de televisión. EE. UU., Four Star Television y Knave Productions, 1965-1966.

◉ **Star, Darren** (creador). **Melrose Place**, serie. EE. UU., Darren Star Productions, Fox Television Network, Spelling Television y Torand Productions, 1992-1999.

◉ **Stivel, David. El hombre de negro**, telenovela. Colombia, RTI, 1982.

_____. **Gracias por el fuego**, telenovela. Colombia, RTI, 1983.

_____. **La pezuña del diablo**, telenovela. Colombia, RTI, 1983.

_____. **La tía Julia y el escribidor**, telenovela. Colombia, RTI, 1982.

_____. **La tregua**, telenovela. Colombia, RTI, 1981.

_____. **¡Quieta Margarita!**, telenovela. Colombia, Caracol Televisión, 1988-1989.

◉ **Triana, Gloria. Aluna**, serie documental. Colombia.

_____. **Pedro Flórez, llanero, músico y exguerrilero**, de la serie **Yurupari**. Colombia, FOCINE y Audiovisuales, 1986, 50 min.

_____. **Yurupari**, serie documental. Colombia, FOCINE y Audiovisuales, 1983-1986.

_____ y **Jorge Cifuentes. Gaitas y tamboras de San Jacinto**, de la serie **Yurupari**. Colombia, FOCINE y Audiovisuales, 1983, 25 min.

_____ y **Jorge Ruiz Ardila. Cerro Nariz, la aldea proscrita,** de la serie **Yurupari.** Colombia, FOCINE y Audiovisuales, 1985, 50 min.

_____ y **Jorge Ruiz Ardila. Los últimos juglares y el nuevo rey**, de la serie **Yurupari**. Colombia, FOCINE y Audiovisuales, 1985, 75 min.

◉ **Triana, Jorge Alí. Castigo divino**, de la serie **El cuento del domingo**. Colombia, RTI, 1990.

_____. **El Bogotazo**, de la serie **Revivamos nuestra historia**. Colombia, Producciones Eduardo Lemaitre Televisión, 1984.

_____. **El Cristo de espaldas**, serie. Colombia, 1987.

_____. **Los pecados de Inés de Hinojosa**, serie. Colombia, RTI, 1988.

_____. **Maten al león**, película para televisión. Colombia, RTI y Telecaribe, 1989, 120 min.

_____. **Tiempo de morir**, dramatizado unitario. Colombia, RTI, 1984, 100 min.

_____. **Últimas tardes con Teresa**, de la serie **El cuento del domingo**. Colombia, RTI, 1985.

_____ y **Luis Alberto Restrepo. Crónicas de una generación trágica**, serie. Colombia, Audiovisuales, Tevecine y Televideo, 1993.

◉ **Triana, Rodrigo. La niña.** Colombia, CMO producciones, 2016-.

◉ **Vejarano, Juan José. Atrapados**, del programa **Cine en TV**. Colombia, Photon Cinematográfica, 1985, 25 min.

◉ **Vélez, Fernando. Ella, el chulo y el atarván**, del programa **Cine en TV**. Colombia, FOCINE, 1986, 24 min.

◉ **Villegas, Patricia. Mariposas muertas**, de la serie **Rostros y rastros**. Colombia, Universidad del Valle Televisión UV-TV, 1997, 14 min.

◉ **Weiner, Matthew** (creador). **Mad Men**, serie. EE. UU., AMC, 2007-2015.

◉ **West, Carl. La mejor de mis navajas**, del programa **Cine en TV**. Colombia, Grupo Cine Taller y FOCINE, 1986, 24 min.

▶ Internet

◉ **Baiz, Andi, Josef Kubota Wladyka, Gerardo Naranjo, Fernando Coimbra, Guillermo Navarro, José Padilha** y **Batan Silva. Narcos**, serie de televisión. EE. UU., Gaumont International Television y Netflix, 2015-2016.

◉ **Barragán, Federico** (creador). **Cositas de niñas**, serie web. Colombia, Dirty Kitchen, 2011-2013.

_____ y **Juan Camilo Rodríguez** (creadores). **Adulto contemporáneo**, serie web. Colombia, Dirty Kitchen, 2013-.

◉ **Dirty Kitchen. Aprieto@**, serie web. Colombia, Dirty Kitchen, 2015-.

_____. **Había una vez**, serie web. Colombia, Dirty Kitchen para Tigo, 2015.

_____. **Los Calle**, serie web. Colombia, Dirty Kitchen para Uff Móvil y Twnel, 2015.

_____. **Tenemos que hablar**, serie web. Colombia, Dirty Kitchen y Univisión, 2015.

◉ **Escuela Audiovisual Infantil. Telegordo**, serie web. Colombia, Ministerio de Cultura, Programa de Estímulos para la producción de televisión, 2012.

◉ **González, José Alejandro. Todos somos buenos**, serie web. Colombia, The Insider Project, 2015.

◉ **Guerra, Antonio** (creador). **Condor Space**, serie web. Colombia, Dactilar Producciones, 2015.

◉ **Kohan, Jenji** (creador). **Orange is the New Black**, serie web. EE. UU., Netflix y Lionsgate Television, 2013-.

◉ **Moreno, Carlos** y **Laura Mora Ortega. Entre panas**, serie web. Colombia, Harold Producciones Televisión, 2014-.

◉ **Moreno, Jaime. 4 extraños en D. C.**, serie web. Colombia, Newsound Recording, Tigreleonelefante y Cineskrupulos, 1999-.

◉ **Moreno, María Fernanda** y **Marcela Peláez** (creadoras). **Susana y Elvira**, serie web. Colombia, Siete y Ocho y MimosaTV, 2012-2014.

◉ **Perea, Álvaro. U10. La campaña**, serie web. Colombia, Juan Pablo Salazar, 2014.

_____. **Usted ya sabe quién soy yo**, serie web. Colombia, Catapulta, Diageo, 2014.

◉ **Pérez Villalba, Juan Francisco. Déjà Vu**, serie web. Colombia, 2013.

◉ **Portafolio. Charlas Portafolio**, serie web. Colombia, Diageo, Blue Label, 2013.

◉ **Seinfeld, Jerry** (creador). **Comedians in Cars Getting Coffee**, serie web. EE. UU., Sony Pictures Television, 2012-.

◉ **Siete y Ocho. Diario de una consentida**, serie web. Colombia, Dirty Kitchen, 2011.

◉ **Soloway, Jill. Transparent**, serie web. EE. UU., Amazon Studios, 2014-.

◉ **Soto, Federico** y **Arturo Torres** (creadores). **Mensaje directo**, serie web. Colombia, Tercer Canal, 2015-.

◉ **Timbers, Alex, Roman Coppola, Jason Schwartzman** y **Paul Weitz. Mozart in the Jungle**, serie web. EE. UU., Amazon Studios, 2014-.

◉ **Tremper, Ted. Break-ups**, serie web. 2011.

◉ **Urrea, Carlos Mario. Atlético Victoria**, serie web. Colombia, Dynamo, 2013.

◉ **Wilches, Simón. Parodiario.** TV, video blog. Colombia, Parodiario.TV, financiado por Intel, Cinemax y Microsoft, 2006-2007.

_____ y **Santiago Rocha** (creador). **El pequeño tirano**, serie web. Colombia, Parodiario.TV, 2008-2011

◉ **Willimon, Beau** (creador). **House of Cards**, serie web. EE. UU., Netflix, Media Rights Capital, Panic Pictures y Trigger Street Productions, 2013-.

Zakarin, Scott. **The Spot**, serie web. EE. UU., 1995-1997. ▣

Perfiles de los autores

David Melo

Desde la creación del Ministerio de Cultura (1997) ha estado involucrado en el diseño de las políticas culturales, incluidas las cinematográficas. Fue director de Libro y Desarrollo del Centro Regional para el Fomento del Libro en el CERLALC (2001-2003), y director de Cinematografía del Ministerio de Cultura (2004-2009), donde puso en funcionamiento la Ley de cine (814 de 2003). En el 2010 trabajó en el modelo de gestión público-privada del Centro Cultural Julio Mario Santo Domingo y dirigió la Ventana Internacional de las Artes del Festival Iberoamericano de Teatro. Desde el 2011 es el gerente de Mercadeo de Ciudad en Invest in Bogotá. Es ingeniero civil de la Universidad Javeriana, especialista en evaluación social de proyectos de la Universidad de los Andes.

Ómar Rincón

Profesor asociado de la Universidad de los Andes. Periodista, académico y ensayista en temas de periodismo, medios, cultura, entretenimiento y comunicación política. Director de la maestría en periodismo de la misma universidad. Analista de medios de *El Tiempo*. Consultor en comunicación para la Fundación Friedrich Ebert. Se dedica a la crónica indígena (2015), y participa como autor en *Comunicación en mutación. [Remix de discursos]* (2015), *De Uribe, Santos y otras especies* (2015) y *Las audiovisualidades de la niebla* (2014). Autor del ensayo audiovisual **Los colombianos TAL como somos**, (Brasil, 2007); *Narrativas mediáticas o como cuenta la sociedad del entretenimiento* (2006); *Televisión pública: del consumidor al ciudadano* (2005); y *Televisión, video y subjetividad* (2002).

Germán Rey

Escribió crítica de televisión en el *El Tiempo* como Santiago Coronado. Participó en el estudio sobre el *Impacto económico de las industrias culturales en Colombia* (Ministerio de Cultura y CAB, 2003) y fue coordinador del *Compendio de Políticas Culturales* (Ministerio de Cultura, 2010). Integrante de la junta directiva de la Fundación Gabriel García Márquez de Nuevo Periodismo Iberoamericano y profesor de la maestría en Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana. Entre sus libros están *Industrias culturales, creatividad y desarrollo* (2009); *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, escrito con Jesús Martín Barbero (2000); *Las tramas de la cultura* (2008), *Historias de la televisión en América Latina* (2002) y *Trends in Audiovisual Markets. Perspectives from the South* (2004).

Pedro Adrián Zuluaga

Periodista y crítico de cine colombiano. Es jefe de programación del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), columnista de la revista *Arcadia* y autor del blog *Pajarera del medio*. Es autor de los libros *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935* (Bogotá, Universidad Javeriana, 2012) y *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes* (Bogotá, IDARTES, 2013). Fue editor de la revista *Kinetoscopio* durante seis años. Ha sido docente en varias universidades, asesor del Ministerio de Cultura y la Cinemateca Distrital, y curador de cine de Señal Colombia.

Margarita Martínez

Documentalista y periodista. Estudió derecho en la Universidad de los Andes, una maestría en periodismo y otra en relaciones internacionales en la Universidad de Columbia. Fue corresponsal de la Associated Press durante siete años. Está terminando un documental sobre las negociaciones de paz entre el Gobierno colombiano y las FARC, que filmó en La Habana. **La Sierra** (codirigido con Scott Dalton, 2005) es su trabajo más destacado, ganador de varios premios internacionales y emitido en los principales canales. Otros largos son **Robatierra** (codirigido con Miguel Salazar, 2009) y **La ola verde** (2011). En el 2016 obtuvo el prestigioso premio de periodismo Maria Moors Cabot de la Universidad de Columbia en Nueva York.

Ricardo Silva Romero

Escritor. Columnista de *El Tiempo* y *El País*, fue crítico de cine en *Semana* desde el 2000 hasta el 2012. Es autor de las novelas *Relato de navidad en la gran vía* (2001), *Walkman* (2002), *Tic* (2003), *Parece que va a llover* (2005), *Fin* (2005), *El hombre de los mil nombres* (2006), *Autogol* (2009), *Comedia romántica* (2012), *El espantapájaros* (2012), *El libro de la envidia* (2014) e *Historia oficial del amor* (2016). Y de los libros de cuentos *Sobre la tela de una araña* (1999), *Semejante a la vida* (2011) y *Que no me miren* (2011), y los poemarios *Terranía* (2004) y *El libro de los ojos* (2013).

© Ramiro Arbeláez

Óscar Campo

Comunicador social de la Universidad del Valle (1980) y magíster en Escritura de guiones de la Universidad Autónoma de Barcelona (1994). Profesor de la Universidad del Valle, documentalista y director de cine. Cuenta con numerosos documentales, entre ellos **Un ángel subterráneo** (1991), que recibió el premio Festival Internacional de Cine de la Habana en 1991; **El proyecto del diablo** (1999), **Noticias de guerra en Colombia** (2010) y **Garras de oro: mudo testigo de una injusticia** (codirigido con Ramiro Arbeláez, 2009), ganador de la Beca para la realización de documentales del Fondo de Desarrollo Cinematográfico. Dentro de sus largos de ficción se encuentra **Yo soy otro** (2008).

Juana Suárez

Investigadora y crítica de cine, especialista en preservación y archivo de medios audiovisuales y gestora cultural. Directora asociada de Second Run Media Preservation. Autora de *Sitios de contienda. producción cultural y el discurso de la violencia* (2010) y *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura colombiana* (2009); es coeditora de *Humor in Latin American Cinema* (2016). Adelanta un proyecto de humanidades digitales llamado Film Archives, Cultural History and the Digital Turn in Latin America y una investigación sobre cineastas colombianos radicados fuera del país titulada Memoria nacional/Movilidad transnacional: la experiencia fílmica colombiana en el extranjero en años recientes.

© Joaquín Vargas

Gloria Triana

Socióloga especialista en antropología social. Trabajó como profesora del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia. Fue subdirectora de Comunicaciones de Colcultura, directora del Instituto de Cultura y Turismo de Bogotá, directora de Relaciones Culturales de la Cancillería y asesora del Ministerio de Cultura. Como diplomática fue consejera cultural de la Embajada de Colombia en Venezuela y embajadora en El Salvador. Fue directora de las series de televisión **Yurupari** (1983-1986), **Aluna** y **Ale-Kumá**. Por sus aportes a la salvaguarda y difusión de los valores artísticos y culturales de Colombia recibió el Premio Nacional Vida y Obra del Ministerio de Cultura en el 2015.

Santiago Andrés Gómez

Comunicador social de la Universidad del Valle y magíster en Literatura de la Universidad de Antioquia. Crítico de cine, realizador audiovisual independiente y escritor. Ha publicado los libros *Madera Salvaje* (2009), *El cine en busca de sentido* (2010), *Los deberes* (2012), *Todas las huellas. Tres novelas breves* (2013), *La caminata* (2015) y *El cuarto asesino* (2016). Fundador de la Corporación Cultural de Video Independiente Madera Salvaje, ha realizado una veintena de videos de largo, medio y cortometraje, en documental, ficción y experimental. Ganador del Premio Nacional de Video Documental, COLCULTURA (1996).

Gustavo Fernández

Director y fotógrafo de documentales desde 1990. Ingeniero industrial de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín y magíster en Realización de cine documental y etnográfico de la Universidad de París X-Nanterre, donde también estudió sociología y cinematografía en el INSAS, Bruselas. Fue profesor de las universidades Nacional de Colombia, Javeriana y Magdalena. Sus trabajos han recibido reconocimientos internacionales y nacionales: **El diablo y la rumba** (codirigido con José María Tapias), en Bilan du film ethnographique de París (1992), el premio Mano de bronce, en el Festival de Film Latino en Nueva York (1991) y el premio Hernando Salcedo, FOCINE (1992), y **De(s) amparo, polifonía familiar** (2002), mención honorífica del Premio Nacional Audiovisual, Ministerio de Cultura en Bogotá (2004).

© Juan Camilo Cobo

Luis Ospina

Estudió cine en UCLA. Formó parte del Grupo de Cali junto a Carlos Mayolo y Andrés Caicedo. Ha dirigido los largometrajes de ficción: **Pura sangre** (1982) y **Soplo de vida** (1999), y los largometrajes documentales: **Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos** (1986), **La desazón suprema** (2003), **Un tigre de papel** (2008) y **Todo comenzó por el fin** (2015). Codirector con Carlos Mayolo de **Oiga vea** (1972) y **Agarrando pueblo** (1978). Autor del libro *Palabras al viento. Mis sobras completas* (2007). Su trabajo ha sido premiado en los festivales internacionales de Oberhausen, Biarritz, La Habana, Sitges, Bilbao, Lille, Miami, Lima, Caracas y Toulouse. Dirige el Festival Internacional de Cine de Cali.

estos cuadernos de cine se terminaron de editar en diciembre de 2016 en la ciudad de Bogotá

ombiano

CINEMATECA distrital

cuadernos de cine colombiano

- PRESENTACIÓN
- EDITOR INVITADO
- Cine y televisión en Colombia, del mismo modo y en sentido contrario
  David Melo
- ENTREVISTA
- Jesús Martín-Barbero: de una televisión y un cine que supieron meter país, hacer memoria y contarnos su historia
  Omar Rincón
- ARTÍCULOS
- El destino de los amores contrariados. Las relaciones entre las políticas públicas de cine y de televisión en Colombia
  Germán Rey
- Ficción televisiva y ficción cinematográfica: ¿dos orillas de un mismo río?
  Pedro Adrián Zuluaga
- ENTREVISTAS
- Del cine a la televisión y viceversa, la perspectiva de los directores
  Margarita Martínez
  Pepe Sánchez: "no pensé que la televisión se iba a acabar antes que yo"
  Jorge Alí Triana: "el cine y la televisión son como el óleo y la acuarela"
  Lisandro Duque Naranjo: "el cine terminó ganando"
  Carlos Moreno: "siempre el cine"
- ARTÍCULOS
- Desde la pantalla del cine hasta la pantalla del teléfono
  Ricardo Silva Romero
- El documental en la televisión pública colombiana
  Óscar Campo
- CASOS
  Yuruparí: de la tradición oral a la producción audiovisual y a la recuperación de la memoria popular
  Juana Suárez y Gloria Triana
  Rostros y rastros: una experiencia de documental universitario en la televisión pública
  Óscar Campo
  Madera Salvaje: en contra del régimen, todo; a favor del régimen, nada
  Santiago Andrés Gómez
  Documental y televisión pública -nacional- en el siglo XXI
  Gustavo Fernández
- Encuentros cercanos con el metraje encontrado: un viaje personal por los archivos cinematográficos
  Luis Ospina
- Filmografía

BOGOTÁ MEJOR PARA TODOS IDARTES | CINEMATECA distrital | MINCULTURA | TODOS POR UN NUEVO PAÍS PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN

1692660921