



MODELOS DE
FINANCIACIÓN EN
CUATRO PELÍCULAS
COLOMBIANAS DE LA
DÉCADA DEL OCHENTA:
ENTRE LA INSTITUCIONALIDAD Y
LA CREACIÓN

MODELS OF FINANCING IN FOUR COLOMBIAN
FILMS OF THE EIGHTY-NINTH: BETWEEN THE
INSTITUTIONALITY
AND CREATION

Por

Diana Alejandra Gutiérrez Ortiz¹

Universidad Autónoma de Occidente (Cali, Colombia)

dianaalejandra23@hotmail.com

Resumen: El artículo busca establecer el contexto legislativo en el que se produjeron cuatro películas colombianas de la década del ochenta. Se tienen en cuenta para el análisis factores relacionados con la apuesta estética e intención comunicativa de los directores, así como el incremento sin precedentes de filmes nacionales debido a la creación de FOCINE, entidad pública históricamente cuestionada por el funcionamiento burocrático que caracterizó sus procesos de financiación.

Palabras clave: Focine, cine colombiano, financiación, cine de los ochenta.

Abstract: The article seeks to establish the legislative context in which there were four Colombian films of the eighties decade. Factors related to the aesthetic ante as well as the intentional communication of the directors and unprecedented increase of national films due to the creation of FOCINE, challenged historically the public entity by the bureaucratic operation that characterized their funding processes.

Keywords: Focine, Colombian cinema, cinema of the eighties.



1. Antecedentes Legislativos

La legislación nacional que regula las políticas de apoyo y financiación del arte cinematográfico ha variado de acuerdo a los vaivenes del aparato político, pues en la mayoría de los casos en los que se han emprendido iniciativas, establecido decretos y promulgado diversas leyes con este fin, los resultados no han sido efectivos para lograr una consolidación a nivel industrial.

Desde 1942, cuando se promovió la Ley 9, primera ley del cine, ya se vislumbraban las fallas que, sustentadas en el desconocimiento de las lógicas de mercado y la falta de inversión en el recurso técnico que se proyectó en la baja calidad en la imagen de las películas, determinaron el fracaso de esta normativa. La investigación de Bibiana Patricia Acosta Lara (2009) establece los factores de desventaja que influyeron en la desaparición de esta ley, la cual inicialmente reguló el tema de las exenciones del 10 % en impuestos al boleto de cine que se aplicaron a los exhibidores durante el tiempo de difusión de los cortometrajes y largometrajes nacionales.

Posteriormente, a la Ley 9 se le fueron acondicionando apéndices y resoluciones que hicieron que la legislación se convirtiera en una colcha de retazos que en la práctica no influyó en el fortalecimiento a nivel industrial del cine nacional, el que hubiera necesitado continuidad y operatividad en todo el proceso de desarrollo de los proyectos filmicos, desde financiación para la escritura de guiones, rodaje, posproducción y exhibición.

El segundo intento por recuperar la producción de filmes nacionales se gestó durante la década del setenta, cuando apareció La Ley del Sobreprecio, una estrategia amparada en la Resolución 315 de la Superintendencia de precios por la cual se fijaban precios para los cortometrajes y largometrajes colombianos a partir de 1972. Exactamente treinta años después de promulgada la primera ley de cine, La Ley del Sobreprecio intentó establecer nuevamente un modelo legislativo a partir del cual se pudiese dar un largo aliento al cine nacional.

Al otorgar autorización para cobrar un precio especial por boleto de entrada en teatros donde se presentaran películas colombianas, se promovió un sistema para fomentar su producción y exhibición. Hernando Martínez Pardo (1978, pág. 354) explica las cinco condiciones sobre las que se sustentó la ley y su manera de operar a lo largo de una década², hasta que, como las iniciativas anteriores, fracasó debido, entre otras cosas, a la baja calidad técnica, estética y narrativa de las propuestas de quienes fueron motivados a producir textos filmicos de mediano y pequeño formato.

El escenario para el funcionamiento de la Ley del Sobreprecio se convirtió en un espacio donde lo importante para los teatros fue cumplir con la cuota de cine nacional en los primeros ocho minutos de proyección, sin clasificar de acuerdo a estándares de calidad técnica o de contenido las piezas cinematográficas, por lo que el público generaba resistencias y catalogaba la producción nacional como deficiente, con pocas intensiones de generar verdaderas propuestas alternas a la amplia oferta de cine extranjero que tenía mayor espacio en salas de exhibición comercial.

El cine realizado durante la época de La Ley del Sobreprecio no planteó claramente un norte en su producción; las historias (casi todas documentales) eran ensayos y primeras obras de realizadores que se iniciaban en el ejercicio de la producción filmica, debido a la inexistencia de una curaduría o convocatoria en la que se diera prelación a los trabajos de directores ya reconocidos por trabajos filmicos de calidad técnica aceptable.

Hernando Martínez Pardo (1978, pág. 345) resume el panorama de esta época al explicar que los capitales continuaron siendo esquivos al cine, pues la infraestructura no se desarrolló lo suficiente como para lograr una calidad técnica competitiva internacionalmente y el mercado —entendido como demanda efectiva— no se constituyó, ya que la seguridad del consumo impidió que se desarrollara una competencia que impulsara la búsqueda del consumidor. Martínez Pardo cierra su

reflexión con una frase terminante: “En tanto no se produzca al enfrentamiento del cine con el público, no se podrá hablar de industria, así se filmen quinientos cortos al año”.

En concreto, la falla de La Ley del Sobreprecio durante la década del setenta tuvo que ver con la incapacidad de quienes se dedicaron a producirlo para impulsar conexiones y atraer al público con proyectos cinematográficos nacionales que por su contenido o por el reconocimiento de historias locales generaran identidad e interés frente la oferta de filmes extranjeros. Al contrario, los asistentes llegaban en ocasiones a ausentarse de las salas durante los primeros minutos de la proyección en los que se exhibían los cortometrajes nacionales, pues los problemas de sonido, la calidad de la imagen y la superficialidad de la historia eran factores negativos que alejaron a los espectadores del interés por el cine nacional.

2. Compañía de Fomento Cinematográfico, FOCINE

Ya en los años ochenta, con la creación de FOCINE a través del Decreto 1244, se pone en marcha un tercer intento por impulsar la industria de cine colombiano. Fundamentalmente, esta entidad se creó ante la necesidad del Estado de ofrecer financiación para que el cine se fortaleciera y sus creadores y técnicos contaran con un empleo, es decir, hacer de la realización fílmica un trabajo estable y del cine una industria.

La primera fase de FOCINE se desarrolló basándose en los préstamos que hacía la entidad al productor de la película; bajo esta figura el 70 % de los costos de producción de los largometrajes era subvencionado por créditos hipotecarios a los que tenían acceso los postulantes. El objetivo era que en relación al dinero recaudado en taquilla por las películas que accedían al crédito, más el impuesto a la boletería del 16 % instaurado en todas las salas de cine nacionales y que sería destinado a las cuentas de FOCINE, se lograra sanear la deuda. Muchos productores se vieron perjudicados por este modelo, pues la mayoría de las veces no funcionó, debido a lo siguiente:

- No se tuvo en cuenta el fortalecimiento de los canales de distribución y exhibición del país, monopolizado por empresas extranjeras. Con el Decreto 55 de 1985 se impulsó la cuota de pantalla que funcionó solo para cortometrajes. Se pretendía que con el arrastre de las películas extranjeras exhibidas los espectadores tuviesen acceso a los productos fílmicos nacionales; sin embargo, esta estrategia no garantizó la asistencia masiva a los largometrajes, pues las temáticas y la técnica de los trabajos no correspondían a las películas extranjeras (en su mayoría las norteamericanas), que eran finalmente las que disparaban los índices de asistencia a las salas.
- A pesar del gravamen del 16 % al valor neto de las boletas de ingreso a las salas de exhibición recaudado por FOCINE, este “impuesto al cine” careció,

desde su creación, de instrumentos jurídicos claros que establecieran los responsables de la percepción del tributo, su forma de recaudación, determinación, discusión y control, así como su régimen sancionatorio, lo que determinó su poca efectividad. Debido a esta falencia en el manejo de los dineros que ingresaban por el impuesto y la falta de unidad en la interpretación de las normas relativas a los gravámenes del espectáculo, los exhibidores encontraron el escenario propicio para evadir el pago de los aportes que les correspondían.

- Otro factor determinante fue la falta de infraestructura técnica en Colombia que se requería para la producción de las películas. Si bien en los campos de la realización cinematográfica como la escritura de guion, la dramaturgia, la exploración de variadas locaciones estaban fortaleciéndose - en parte por las lógicas de producción de la televisión- el andamiaje técnico que requería el cine, no fue tenido en cuenta para avanzar en la consolidación de una industria fílmica como tal. Servicios como el del revelado de la película de 35 mm eran prestados en países como Argentina, lo que significaba sobrecostos para los equipos de producción y aumento de la deuda hipotecaria.

Durante esta primera fase de funcionamiento de la entidad, el balance sobre las deudas fue negativo, la mayoría de las veces no se alcanzó a recuperar ni la mitad del valor del préstamo sustentado en la taquilla de las películas; el incentivo para los trabajadores del cine resultaba poco propicio. Isadora de Norden quien fungía como gerente, renunció debido al préstamo otorgado a su esposo, Francisco Norden, para la realización de la película *Cóndores no entierran todos los días*. Hacia el final de esta etapa, se cambió la figura de la hipoteca por la de pagarés firmados y concedidos según la hoja de vida del productor.



A partir de un segundo momento, en el que FOCINE se convirtió en la productora directa de las películas, se logró avanzar en la responsabilidad de la inversión, que ya no recaía en el equipo de producción de la película, este panorama fue mucho más alentador para los directores y se produjeron películas de temáticas diversas generando una mayor libertad creativa para sus autores y se estimuló la coproducción internacional.

Una de las estrategias para acercar el público a las películas fue el financiamiento de series de cine para la televisión, entre las que se destaca la serie documental *Yuruparí* (1983)³. A pesar del alivio que significó este paso para los realizadores y productores de cine, al interior de FOCINE se vivió un verdadero caos financiero al no poder

normativizar el impuesto; como salida a esta situación se planteó la eliminación del tributo por este concepto y se sustituyó por un cobro sobre las ventas a la tarifa del 12% a las exhibidoras. De esta manera, FOCINE se liberaría de la carga que representaba la administración del impuesto al cine. Fue durante el periodo administrativo de María Emma Mejía, en 1986, que se dio inicio a esta nueva normativa, que además incluía recibir la película como parte del pago de la deuda de los directores amparados en el modelo de financiación inicial.

Ni en su primera etapa ni en la segunda se logró una legislación efectiva, clara y contundente para poner en funcionamiento la recaudación de dinero destinado a potenciar la producción de cine nacional. Sin embargo, pese a este debilitamiento de la parte institucional lo cierto es que, en perspectiva, los años ochenta fueron prolíficos para el cine nacional, el aumento en el número de películas estrenadas fue significativo: entre 1978 y 1993 FOCINE produjo 45 largometrajes, 84 medimetrotrajes y 64 documentales. Aunque con deudas y librando batallas jurídicas por años, los productores y directores que hicieron parte del proceso de financiación con FOCINE se entusiasmaron con la idea de una industria filmica que les permitiera sumar producciones y explorar diferentes terrenos de la representación. Esto se ve en la aparición de películas como *Rodrigo D: no futuro* de Víctor Gaviria (1990), que inició un periodo en el cine donde el realismo y la participación de actores naturales en la narrativa fue una novedad y un riesgo del que han salido muy bien librados varios directores que, desde la ficción, apuestan a historias protagonizadas por personas vinculadas directamente al tema en cuestión.

Como lo hemos mencionado, el estilo gótico tropical del grupo de Cali consolidó su apuesta estética durante los ochenta, con las películas *Pura sangre* de Luis Ospina (1982), *Carne de tu carne* (1985) y *La mansión de Araucaima* de Carlos Mayolo (1986); y se produjeron más adaptaciones literarias que en cualquier otro momento de la cinematografía nacional: *Tiempo de morir* de Jorge Alí Triana (1985), *La mansión de Araucaima*, *Cóndores no entierran todos los días* (1985), *Milagro en Roma* (1988) y *Martín Fierro* de Fernando Laverde (1989), por mencionar algunas.

Fue también gracias a FOCINE que se realizaron importantes películas y se fortalecieron directores que se sumaban a los protagonistas de épocas anteriores del cine colombiano: Lisandro Duque, Camila Loboguerrero, Víctor Gaviria y Francisco Norden, entre otros. Con sus películas, más cercanas al cine de autor que a la apuesta por la industrialización, se dio un fenómeno importante a nivel social: la posibilidad de encontrar una reflexión y recuperación de la memoria histórica a través del cine.

Ya en 1988, cuando la crisis económica anunciaba la muerte de la entidad, asume como gerente Helena Herrán de Montoya. En este período se realiza la última película producida bajo esta modalidad de financiación: *María Cano* de Camila Loboguerrero. El cierre y liquidación total se realiza en 1989 con Javier Cortázar como gerente encargado.

2.1 El papel de la mujer en el caso FOCINE

Cabe destacar que, por hecho fortuito o de manera consciente, la mayoría de quienes asumieron la dirección de FOCINE fueron mujeres, dos de ellas relacionadas de manera directa con la actividad fílmica, pues participaron a lo largo de su proceso de formación profesional en la producción de alguno de los trabajos cinematográficos estrenados en las décadas del sesenta al ochenta, como los casos de Isadora de Norden y María Emma Mejía. Como ya se mencionó, Isadora de Norden acompañó el proceso de producción de la película de su esposo y se convirtió en un referente importante no solo para el cine sino para la cultura colombiana en general, asumiendo la dirección del Instituto de Cultura y Turismo de Bogotá, de la Galería Diners, de relaciones culturales de la Cancillería, de Colcultura, hasta ser gerente del Fondo de Cultura Económica delegada por la Unión Latina y asesora cultural en París.

Por su parte, María Emma Mejía tuvo desde su juventud vínculos con el cineasta Carlos Mayolo, lo que la llevó a conocer el proceso de producción de algunos de sus trabajos. Posterior a su paso por FOCINE, la carrera política de esta periodista avanzó cada vez más hasta convertirse en Ministra de Educación (1995), de Relaciones Exteriores (1996), asesora para el fallido proceso de paz del expresidente Andrés Pastrana (1999), hasta desempeñarse en la actualidad como Secretaria General de la UNASUR, reemplazando al expresidente argentino Néstor Kirchner. Finalmente, Helena Herrán de Montoya, abogada vinculada al campo político de Medellín durante casi todo el desarrollo de su carrera profesional, asumió por corto tiempo la dirección de FOCINE, hasta ser nombrada gobernadora de Antioquia en 1989.

En común, estas tres mujeres abandonaron su cargo como gerente de FOCINE a través de renuncia voluntaria, argumentando entre otras razones, la falta de posibilidades para garantizar el buen funcionamiento de la entidad. La aparición de estas funcionarias en el escenario político como principales encargadas de la legislación cinematográfica y su posterior vinculación a otros espacios de la política plantean una reflexión acerca de cuál fue la injerencia y participación de la mujer en espacios públicos—en esta época más activa—, así como la apertura a través del sector cultural a otros cargos políticos considerados de mayor envergadura en el país.

Frente a este fenómeno, podemos considerar la creación del Ministerio de Cultura en el año 1999 a través del Decreto 1126, como el hecho que constituye junto a la dirección de FOCINE, las dos acciones más importantes y determinantes de la participación de la mujer en el campo cultural. Situación que ya venía manifestándose en espacios de gestión cultural: por un lado, el avance frente a la legitimidad de ciertas manifestaciones artísticas originadas en la diversas regiones del país, donde la mujer fue protagonista por su cercanía con el entorno familiar y comunitario en el que tradicionalmente se producen algunas de las prácticas culturales que se constituyen posteriormente en expresiones artísticas, o desde el interés personal

por el campo de las humanidades, el que presenta a nivel nacional cierto sesgo de feminización debido a la preponderancia masculina en otros campos de desempeño laboral, considerados de mayor interés para el desarrollo económico.

Con la creación del Ministerio de Cultura se posibilitó el desarrollo de políticas públicas al margen de otros ministerios tradicionalmente encargados de los procesos de producción artística, como las carteras de Educación y Comunicaciones. Al configurarse este nuevo escenario de gobierno, todas aquellas mujeres que se encontraban trabajando en el sector cultural ocuparon principalmente los cargos del naciente Ministerio, que para sus primeros años de creación reunió el trabajo realizado por instituciones como Colcultura, el Instituto Caro y Cuervo, FOCINE y la Academia Colombiana de la Lengua, configurándose como una sola entidad ejecutora del gasto, lo que fue determinante para dar continuidad a la participación de mujeres que asumieron el primer cargo del sector cultural en el país.

Desde el año 2000, quienes han presidido el Ministerio de Cultura han sido todas mujeres, las cuales dependiendo de la región de donde provenían, se legitimaron en diversos procesos de gestión cultural y fortalecieron una o varias manifestaciones artísticas autóctonas; tal es el caso de Consuelo Araujo Noguera, originaria del departamento del Cesar, quien asumió el cargo hasta el año 2001, cuando fue secuestrada y asesinada por la guerrilla de las FARC durante el gobierno de Andrés Pastrana Arango (1998-2002). Araujo Noguera fue la creadora junto al compositor Rafael Escalona del Festival de la Leyenda Vallenata. Posteriormente, Aracely Morales dirigió el Ministerio de Cultura un año (2001-2002), y antes de llegar a este cargo fue directora del Instituto de Cultura de Cartagena. En 2002, María Consuelo Araujo Castro asume la dirección durante los cuatro años del primer gobierno de Álvaro Uribe Vélez. A diferencia de sus predecesoras, Araujo Castro no tuvo relación previa con entidades culturales, su participación en el Ministerio de Relaciones Internacionales fue el que le dio mayor renombre en el gobierno nacional. A ella le sucedió Elvira Cuervo de Jaramillo, quien fue directora del Museo Nacional de Colombia entre los años 1992 y 2005, y desde 2006 hasta 2007 se desempeñó como Ministra de Cultura en el segundo mandato de Álvaro Uribe Vélez. En 2007 asume el cargo Paula Marcela Moreno hasta 2010, durante la etapa final del gobierno de Uribe, su trabajo ha girado alrededor de los estudios afrodescendientes de comunidades del Pacífico Colombiano, lugar de donde proviene y al que ha dedicado gran parte de sus aportes en materia académica. Y finalmente, Mariana Garcés Córdoba actual Ministra de Cultura, se vinculó al Ministerio luego de gerenciar el canal de televisión público Telepacífico, fue comisionada de televisión, directora del Festival Internacional de Arte de Cali y directora de la Asociación para la Promoción de las Artes (Proartes).

Además del conteo de mujeres que se integran al campo de legislación cultural, ya sea en el Ministerio de Cultura, en FOCINE, o en la dirección de más recientes estamentos que fomentan la producción audiovisual, tales como Proimágenes y la

Cinemateca Distrital de Bogotá, entre otros, podemos interpretar cómo con el paso del tiempo, el incentivo a la producción nacional de filmes en Colombia dio cabida a procesos que requirieron de la participación de un mayor número de personas interesadas en el campo cinematográfico; las convocatorias nacionales de estímulos, la creación de la carrera de dirección de cine en varias facultades de universidades públicas y fenómenos como el cambio de soporte de grabación y el advenimiento de la era digital, nos permiten entender que más allá de una cuestión de género o de quién está detrás de las instituciones que regulan la producción de cine, si son hombres o mujeres, con el paso del tiempo las transformaciones sociales, políticas, culturales y económicas a nivel mundial, han permitido que se generen rupturas con modelos anteriores de legislación y de participación política, dominados por lo masculino, de ahí que los relatos audiovisuales evidencian igualmente estos cambios de contexto y de participación política de la mujer.

El diario *El Tiempo* publica un artículo el 7 de enero de 1993, donde desarrolla un balance del estado de FOCINE y de los principales aspectos que rodearon su liquidación, denominado “*FOCINE: La toma final*”, en él se encuentra una radiografía bastante acertada de cada gestión administrativa así como de los diversos momentos en los que se intentó aumentar el número de películas producidas en Colombia, sin llevar a la bancarrota a los directores y productores que ponían como garantía para el préstamo su propio patrimonio familiar. En este artículo se resume el funcionamiento de la entidad hasta sus últimos días, cuando se implementó la

modalidad de crédito especial descrito en páginas anteriores. Esta estrategia acercó más a los realizadores hacia FOCINE y se hicieron filmes como *Amenaza nuclear* de Jacques Osorio (1981), *Pura sangre* de Luis Ospina (1982), *La virgen y el fotógrafo* de Luis Alfredo Sánchez (1982), *Cain* de Gustavo Nieto Roa (1984) y *Con su música a otra parte* de Camila Loboguerrero (1984).

Como ya anticipamos, la nueva deuda llevó a que durante la administración de María Emma Mejía se les recibiera las películas a los directores como parte de pago. El promedio de costos de las películas, cuando se otorgaban créditos, era de 15 millones. Unos años más tarde FOCINE, como coproductora, pagaría 33 millones por *Tiempo de morir* de Jorge Alí Triana (1985), 73 millones por *El día que me quieras* de Sergio Dow (1987) y 66 millones por *Crónica de una muerte anunciada* de Francesco Rosi (1987). Finalmente, durante la última gerencia de FOCINE se produjeron pocas películas. Una de las últimas inversiones fue el



impulso para la creación de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional, para la que se gastaron 300 millones de pesos.

2.2 Un balance de FOCINE

A más de veinte años de la desaparición de FOCINE, los estudios sobre cine colombiano se han centrado en el análisis de la última de las leyes dictadas con el ánimo de incentivar la producción fílmica nacional (Ley 814 de 2.003 o Ley del Cine), y han resumido el fracaso de FOCINE a hechos como la burocratización, el clientelismo y la corrupción desde el momento mismo de su creación, enriqueciendo a sus funcionarios. Otros factores que pudieron generar la inoperancia de esta institución son difíciles de dilucidar por fuera de los ya mencionados, pues todos terminan por puntualizar el camino del favorecimiento individual por encima del sector cinematográfico.

Desde nuestra perspectiva, aun cuando el hecho concreto que demuestra el fracaso del modelo implantado por FOCINE sea su liquidación, no debería tomarse como el único factor de análisis con el que se pondere la cinematografía colombiana de los años ochenta. A pesar del endeudamiento, la desigualdad en la relación con las exhibidoras que supieron evadir el aporte para incrementar el fondo de financiación del cine nacional y la discontinuidad en las políticas que rigieron el destino administrativo de la entidad, fue solo hasta este momento que se logró dar un avance en términos cuantitativos de las posibilidades del cine en Colombia. Nunca antes de FOCINE, en Colombia se habían producido tantas películas, sin desconocer los aportes de obras anteriores que hicieron lo propio en términos estéticos y narrativos; al activarse un sistema de producción continuo durante casi una década, la oferta de filmes se hizo más grande, por ende las posibilidades para encontrar variedad en los relatos fue más amplia y se generaron espacios para la exploración en términos de lenguaje, temáticas, tendencias y perspectivas en el cine que hasta ese momento por falta de presupuesto había sido imposible para muchos directores. La obra de FOCINE dio cabida a la idea de que en Colombia era posible y además necesario encontrar un modelo de financiación audiovisual que explotara las capacidades de directores en todo el país, en su quehacer cinematográfico. El desplazamiento hacia el video de varios cinematografistas que no pudieron sostener sus producciones en 35 mm, luego del cierre de FOCINE, es el acontecimiento que demostró años después, por qué a pesar de los recursos económicos, la producción audiovisual continuó buscando espacios para su desarrollo.

Cada década tuvo una particularidad frente a aspectos como tipos de narrativa, preponderancia de uno u otro formato como el documental, experimental o argumental, sin embargo, al no consolidarse un número significativo de filmes de manera continua, las oportunidades para llamar la atención sobre la importancia de la actividad cinematográfica en el país fueron escasas.

En una entrevista realizada a Umberto Valverde⁴, autor del *Reportaje crítico al cine colombiano* (1977), el investigador destaca que la etapa de FOCINE estuvo marcada por procesos que se fueron acumulando para llegar a la Ley de Cine vigente y con algunos vacíos parecidos a los que tuvo FOCINE, como el de no asegurar la exhibición decorosa de las películas. A partir del planteamiento de Valverde, podemos inferir que además del tema burocrático que se plantea como génesis del fracaso de FOCINE, la falta de acompañamiento en los procesos de exhibición y promoción por parte de las leyes de cine fue el factor negativo que interrumpió el proceso de fortalecimiento de la cadena cinematográfica en el país, pues cuando las películas se enfrentaron a la competencia del cine norteamericano, que ha constituido históricamente el índice más alto de audiencias en Colombia, se castraron las posibilidades de generar otras reflexiones sobre los aportes y funciones del cine local. El obstáculo principal ha sido el poco tiempo en pantalla y por ende pocos espectadores; el resultado: películas colombianas exitosas en festivales de cine extranjero, con pocas o nulas expectativas en su país. La crítica de Valverde nos habilita a denunciar el tema de las exhibidoras, empresas extranjeras con claros intereses económicos que se convierten en el centro de la discusión sobre la falta de apoyo al cine nacional. Al no percibir claridad frente a la legislación y regulación estatal, el sector comercial y empresarial privado se encontró en una posición inmejorable para evadir el pago de impuestos y recaudación con fines distintos a los de la ganancia.

Como hemos apuntado en párrafos anteriores, entre los logros de FOCINE estuvo la producción de medimétrajes, algunos fueron exhibidos en los canales de televisión pública, el Canal 1 y Canal A⁵. Sobre el tema de coproducciones, no se puede hablar de una política institucional creada y ejecutada por FOCINE o de un criterio uniforme para saber cómo funcionó este modelo de financiación, pues como en otros aspectos de las políticas públicas que se promovieron desde la institución, el desequilibrio administrativo no permitió continuidad en los objetivos planteados por cada gerente. Luis Alberto Álvarez (1998) atribuye la inestabilidad de las decisiones sobre cuáles proyectos podrían desarrollarse en coproducción a la corta permanencia de los gerentes y al criterio personal que primaba en algunos casos, pues muchas veces se convertía en asunto de suerte, cercanía y relaciones conseguir la financiación de su película, de ahí que muchas cosas que deberían haberse definido de acuerdo a criterios y a políticas objetivas y concretas se convirtieron en altamente aleatorias. Álvarez plantea que se desconocía la verdadera función de la coproducción con otros países, así como el beneficio real de las mismas para el cine colombiano, pues en ocasiones se obviaron diferencias fundamentales entre la cooperación artística técnica y una producción multinacional como *Crónica de una muerte anunciada* de Francesco Rosi (1987).

En este mismo sentido, la disposición y participación de recursos técnicos y humanos que rigen las coproducciones no se pudo desarrollar plenamente en Colombia, pues ante la exigencia de que por lo menos el 51 % de la producción debía estar constituida por nacionales, se generaron serios tropiezos. De acuerdo a un balance realizado por

la revista *Semana*, publicado el 16 de mayo de 1983, el inconveniente mayor resultó cuando se perseguían fines comerciales y buscando la rentabilidad económica, los productores preferían entregar los proyectos a directores de importante trayectoria cinematográfica, que lograran constituir equipos integrados y especializados, por lo general fuera de Colombia; por ello, obligarlos a cumplir con la disposición de participación colombiana en los grupos de producción implicaba el inconveniente de asumir el riesgo que representa el entrenamiento de personal novato o aficionado, que hacía más dispendiosa la realización del proyecto⁶.

Vale la pena destacar que algunas coproducciones durante la época de FOCINE sí funcionaron: aquellas que buscaban un mayor nivel de expresión artística en las películas por encima de la explotación comercial. De esta manera, se logró la participación de personajes de gran importancia, conocimiento y experiencia en industrias fílmicas como la argentina y cubana en equipos de rodajes colombianos. Es el caso de las películas *Martín Fierro* de Fernando Laverde (1989) y *Tiempo de morir* de Jorge Alí Triana (1985) que establecieron, a través de un convenio de coproducción, la integración de un equipo diverso donde lo que se ponderaba no era el número de participantes de uno u otro país, sino la calidad y el valor artístico de quienes integraban el equipo de producción.

En el caso de Laverde, el responsable del guion para su largometraje animado fue Zuhair Jury, escritor, poeta y director de cine argentino, quien al lado de su hermano, el reconocido director de cine y cantante Leonardo Fabio, gozó de una carrera prolífica en la producción fílmica. La historia del gaucho Martín Fierro, poema argentino escrito por José Hernández en 1872, es llevada por Laverde a la técnica animada, contando con el conocimiento, la relación y el contacto directo con la historia argentina y la gauchesca que aportó Jury a través del guion. El balance fue más que favorable, luego de su estreno la película *Martín Fierro* se declaró de interés nacional en Argentina y fuente de consulta en escuelas donde se estudia el clásico texto de la literatura argentina.

Por su parte, entre los diversos logros de *Tiempo de morir* a nivel de crítica, participación de festivales internacionales y reconocimientos como una de las mejores puestas en escena de un guión escrito por el nobel colombiano Gabriel García Márquez, la participación del fotógrafo cubano Mario García Joya como parte del convenio de coproducción fue determinante para la alta valoración en la calidad fotográfica del filme⁷. En cuanto a las coproducciones de FOCINE, se puede destacar que cuando la búsqueda fue a nivel de creación artística y sin tener como principal objetivo la explotación comercial de la película, el balance fue positivo pues se produjeron obras con fines educativos e históricos, como los que acabamos de mencionar.

El artículo 5 del Decreto 1903 de 1990 explicita las funciones de FOCINE, compañía que de acuerdo a los criterios fijados por el Gobierno Nacional debía reconocer y certificar el carácter de producto nacional de las obras cinematográficas. Entre

las funciones de FOCINE estaban entre otras el otorgar incentivos económicos para los productores de obras cinematográficas colombianas de acuerdo a los criterios objetivos de calidad o de difusión con el objeto de estimular el desarrollo industrial y la inversión y certificar el carácter de producto nacional de las obras cinematográficas; entregar premios y estímulos con el objeto de apoyar la iniciación profesional, la elaboración de guiones y la realización o terminación de obras cinematográficas de corto y largometraje, previa selección según criterios de mérito artístico o interés especial para el desarrollo cultural, científico y educativo del país y desarrollar actividades para la promoción y comercialización nacional e internacional del cine colombiano.

Hemos desarrollado hasta aquí un análisis de las políticas y del enfoque de FOCINE, que fue el de hacer posible el cine nacional, apoyándolo económicamente, pero sin la integralidad de una mirada del sector cinematográfico en la que no basta producir la obra sino pensar en los canales de distribución, en la rigurosidad de los recaudos y de la legislación sobre la cual se sustentará el apoyo financiero.

Para concluir, podemos decir que de acuerdo a la manera como se legisló, a la vinculación de la entidad al único Ministerio existente en ese entonces en el Gobierno Nacional con propósitos más tendientes a la prestación de servicios que al fomento de la educación y la cultura como el Ministerio de Comunicaciones y a todos los factores que determinaron el debilitamiento de la entidad, efectivamente como experiencia administrativa y financiera fue un fracaso, lo que no supuso el declive del cine colombiano, por el contrario, en medio de los problemas y el endeudamiento progresivo, durante FOCINE se produjeron más de la mitad de los largometrajes que se habían producido en toda la historia del cine colombiano; por lo tanto como antecedente, como experiencia en la demostración de la capacidad y calidad de los equipos de producción de cine en Colombia, FOCINE creó un escenario efectivo y eficiente que potencializaría las posteriores leyes de fomento del cine, como la Ley 814 de 2003.

Como lo hemos mencionado, varios de los directores que lograron financiar sus proyectos cinematográficos durante la década del ochenta lo hicieron a través de las diversas estrategias planteadas por FOCINE, las cuales por aproximadamente diez años gozaron de aceptación y pudieron sostener una producción continuada, aunque con serias dificultades y desventajas para algunos productores por el nivel de endeudamiento al que se sometieron. Hacen parte, entre otros, los directores de las películas *Carne de tu carne*, *Cóndores no entierran todos los días* y *María Cano*, filmes seleccionados como parte del corpus de esta investigación debido a la particularidad con la que se caracterizan los personajes femeninos, en un sentido ideológico y político.



3. Carne de tu carne

Carne de tu carne es el primer largometraje del director caleño Carlos Mayolo, quien a muy temprana edad inició su experiencia en el cine, y con más de una veintena de trabajos como director y productor, al lado de Luis Ospina se suma al grupo de directores que acogen la fórmula de FOCINE en los años ochenta para financiar sus primeros largometrajes. Al igual que su amigo y colega Luis Ospina, Mayolo asumió la realización de su obra desde una perspectiva crítica, pues ya fuese con FOCINE o bajo la Ley del Sobreprecio en los años setenta, ambos directores se ingeniaron la forma de escapar a los lineamientos de la Junta de Calidad que imponía el rigor institucional, creando obras que se convirtieron en referentes del cine de autor en Colombia.

En una entrevista a Umberto Valverde, Ospina y Mayolo explican cómo a sabiendas de que todo el cine es industrial pues nace en medio del auge del capitalismo, se hace necesario crear una fórmula paralela que no niegue a los directores acceder a las lógicas de financiación del Estado ni renuncie a las intenciones de escapar a los lineamientos del cine comercial, proponiendo su propio discurso, alternativo y contestatario.

[El cine] por su alto costo, entra a participar de la oferta y la demanda. O sea que es prácticamente imposible realizarlo sin una explotación comercial. ¿Cuáles son entonces las salidas? En nuestro país la única salida comercial para el cortometraje es el “sobreprecio”. Hay que aprovecharse

de esta contradicción del sistema para llegarle a un público masivo. No hay que pensar cuánto hay que reprimirse (autocensura) sino por el contrario, cuánto puede estirarse el sistema. Se trata de ponerse en una actitud agresiva y no defensiva. Además, el cine independiente siempre le ha hecho trampas a la industria y muchas veces le ha puesto zancadilla, aún más, la industria ha tratado de seguir el ritmo del cine independiente, porque éste establece pautas que son irreversibles. (Valverde, 1978, p.187)

Los directores caleños se refieren en esta entrevista a la forma en que puede funcionar esta alianza entre el Estado, que actúa como productor de las películas a través del sobreprecio, y el artista, que ante el panorama de comercialización al que se expone su trabajo debe encontrar la manera de proponer un nuevo modelo en el que convivan ambas formas. Para esta época (finales de los setenta), la dupla Mayolo–Ospina ya tenía un acervo importante en documentales, cortometrajes y series financiadas por la Ley del Sobreprecio, lo que les permitió tener una participación importante durante la década del ochenta con la aparición de FOCINE.

Carne de tu carne encuentra en FOCINE un respaldo presupuestal que le permite terminar la fase de producción; para la postproducción y exhibición, Mayolo recurrió a innumerables estrategias hasta que se logró el estreno nacional. Una vez concluido el proceso de comercialización —las cifras de taquilla en Colombia no alcanzaron números representativos—, *Carne de tu carne* inició su viaje por festivales y círculos de proyección internacional, aunque sin ningún respaldo de FOCINE. Este abandono al que se sometían a las películas por parte de la entidad luego de su proceso de producción, generó rupturas e impidió el fortalecimiento de aspectos fundamentales como la formación de público, permanencia en salas a través de convenios y cuotas de pantalla flexibles para las producciones nacionales. Mayolo afirma:

Carne la llevé a Nueva York, a ver si se vendía para los teatros de habla hispana. La película era muy refinada para los circuitos del Gordo Benjumea y Gustavo Nieto Roa. Mi sonidista, Phil Pearl, me conectó con un abogado que quería todos los derechos. Desde la oficina de él llamé a mi distribuidor uruguayo a cancelar el contrato y firmar con el nuevo distribuidor. La llamada fue cancelada. FOCINE no ayudaba en nada. ¿Qué película vendió FOCINE internacionalmente? Ninguna. (2008, p.139)

El caso particular de esta película reafirma el postulado de Valverde en cuanto al problema de FOCINE de no acompañar las películas hasta la parte final de su proceso de exhibición ni dentro ni fuera del país, pues aspectos como la formación de públicos y la continuidad en el proceso de conocimiento de la obra y estética de un mismo autor/director hacen que el interés en la película se pierda entre los escasos cinco o seis días que alcanza en promedio una película colombiana en cartelera.

Durante los años ochenta, con la participación de directores como Gustavo Nieto Roa, que se dedicaron a producir en serie películas con la fórmula básica del cine de humor, personajes caricaturizados y comedia de situaciones, el público acudió de manera masiva a las salas de cine, desplazando la propuesta de otros directores que tomaron un camino más experimental y reflexivo como Mayolo y Ospina. Tienen incidencia en este fenómeno situaciones de tipo social, pues los años ochenta se conocen en la historia del país como un momento crítico en el que el recrudecimiento del narcotráfico, que trajo consigo múltiples cambios en la estructura social, política y económica, hizo que los intereses hacia un tipo de cine que apuntaba al mero entretenimiento disipara las intenciones de cuestionar un contexto invadido por las maneras de la ilegalidad.

En sentido opuesto, *Carne de tu carne* plantea una reflexión de aquel contexto, pues aunque la base de su narrativa fílmica no es particularmente el tema de las mafias, la violencia es el eje argumental. Mayolo afirma que con *Carne de tu carne* no pretendía volver sobre las mismas versiones de la historia de la violencia, sino encontrar en el cuento de hadas de dos niños perdidos en el bosque, que hallan a su tío sabio que les prepara otro destino hasta convertirlos en monstruos, una construcción dramática básica que metaforiza el entramado de la violencia política y social.

En los festivales más extraños y de particularidades temáticas más inusitadas, la película de Mayolo tuvo una recepción más fructífera. Luego de no clasificar en la Quincena de Realizadores de Cannes, el Festival de Imagfic le abrió las puertas a *Carne de tu carne*, entregándole el premio a mejor actriz a Adriana Herrán, al igual que en Fantasporto y Fantasfestival, dos festivales europeos, donde la temática giraba al alrededor de monstruos, mitos, leyendas y fantasmas; al fin, la historia sobre el incesto de los hermanos Velazco encontró su lugar. El éxito en festivales de cine extranjero no fue el objetivo principal de Mayolo, sin embargo al no tener la posibilidad de ser vista por un público representativo a nivel numérico en Colombia, el recorrido por otros escenarios fuera del país le permitió a *Carne de tu carne* darse a conocer como un texto universal, en el cual aunque los referentes locales son protagónicos (pues la historia se enmarca en la época de los cincuenta) cuando la aristocracia valluna afianza su autoridad en el campo y los campesinos viven atemorizados, el público puede construir su propia reflexión acerca de temas como el clasismo, la idiosincrasia y la crítica al linaje social.

En palabras de Hernando Martínez Pardo (1983), esta primera película de Mayolo denota aspectos personales del autor, pues en ella están presentes las obsesiones, fantasías y su amor por el cine. Pardo plantea el interrogante de si tales obsesiones pueden tener un interés universal, pues *Carne de tu carne*, a diferencia de la mayoría de las películas colombianas, es una obra donde finalmente el criterio puramente comercial es dejado de lado en aras de construir una historia llena de simbologías, que en determinados momentos genera inquietudes en el espectador. Mayolo afirma que quiso contar su historia como si fuese para niños: “Ellos son los que se van a

‘sodar’ la película, porque es un cuento de hadas: había una vez dos niños que en el bosque ta ta tá... y visitaron a un tío que era ti ti tí... y se convirtieron en ta ra rá. Con moraleja y todo”⁸.

Para concluir, más allá del reconocimiento fuera del país que podría haber enmarcado la película en cuestiones de género por encima de la cuestión ideológica que se plantea como reflexión de una época, la ópera prima en el formato de largometraje de Mayolo mantiene un punto intermedio en el que se juega a la creación de un universo surrealista, enriquecido con elementos escenográficos y paisajísticos recreados de manera particular atendiendo a un interés característico del autor por el tema gótico y a la vez, desarrolla una profunda cuestión ideológica que traspasa el ámbito de interpretación nacional al representar la violencia desde la institución familiar.

4. Cóndores no entierran todos los días

Álvarez (1986) resalta que el costo de Isadora de Norden de renunciar a FOCINE ha resultado fructífero hasta nuestros días, pues la película *Cóndores no entierran todos los días* se sigue considerando la más sólida de las obras del cine nacional, un clásico, un momento a partir del cual el cine colombiano cambió de rumbo. Sin embargo, no hubo una respuesta a *Cóndores* ni de parte de las políticas públicas de apoyo al cine, ni de parte de los creadores⁹. Este largometraje significó un paso adelante respecto de aquellos de tipo político y social que se habían considerado hasta entonces en Colombia como propuestas cercanas al cine marginal e independiente, casi todas bajo la forma del documental. Al tratarse de una adaptación literaria, la película tuvo el respaldo de entidades públicas que estuvieron dispuestas a revivir el episodio de la guerra bipartidista de los cincuenta, encontrándose con la reinterpretación del mito de León María Lozano, “El Cóndor”.

Francisco Norden se suma con esta película al grupo de directores de larga trayectoria en el cine que ante las posibilidades económicas brindadas por la Compañía, avanzaron en la creación de su primer largometraje argumental, tal como lo haría Camila Lobogerrero con la película *Con su música a otra parte* (1983).

La narrativa de *Cóndores* se sustenta, entre otras cosas, en los aciertos del director en el proceso de trasposición de la obra literaria. El reconocimiento más fuerte en cuanto a trascendencia temática del que goza este texto fílmico, tiene que ver con la posibilidad de encontrar en él uno de los aportes más valiosos en la recuperación de la memoria histórica a través del cine. Aun cuando el Estado financió la película a través de FOCINE, la necesidad de recuperar, reflexionar y saldar una deuda frente a lo que significó la década de los cincuenta y el inicio del período conocido como La Violencia, tuvo un peso mayor a la hora de trasponer los elementos fundamentales de la historia de Gustavo Álvarez Gardeazábal, que la posible censura a la que se enfrentaban quienes presentaban sus propuestas al comité encargado de la asignación de los recursos¹⁰.

Reconociendo el posible debate que generaría la película, el director afirmó que a pesar de que *Cóndores* representa el conflicto directo entre liberales y conservadores, lo que se priorizó fue la aparición de la violencia como un mecanismo represivo, que por lo tanto interesaba a los miembros de ambos partidos políticos¹¹.

Hemos mencionado cómo entre las funciones de FOCINE estuvo la de verificar el carácter nacional de las películas; el capítulo 5 del Decreto reglamentario alude a este tema, explicitando que será de acuerdo a los criterios que fijara el Gobierno Nacional, que se le atribuirá y certificará la condición de producto nacional a las películas, sin embargo, no existen documentos donde queden claros cuáles fueron estos criterios. Se puede inferir que fueron los temas relacionados con los valores nacionalistas y el uso de referentes históricos de la cultura colombiana, los que permitieron en el caso de *Cóndores*, la legitimidad de la película en el contexto artístico e histórico nacional. Norden toma datos históricos del conflicto bipartidista y los reinterpreta de acuerdo a una perspectiva propia en la que cabe una nueva lectura de un personaje como “El Cóndor”, mitificado, temido y finalmente tomado por sus propios miedos hacia el fracaso de su partido y por ende, el suyo propio.

5. María Cano

La película *María Cano* de Camila Loboguerrero, estrenada en 1991, es el último proyecto financiado por FOCINE durante la administración de Helena Herrán. La entidad se quedó sin financiamiento debido a que los exhibidores no pagaron más impuestos, a pesar de que siguieron cobrando el sobrecupo. Para esta fecha, la deuda era de 3.200 millones de pesos y la inversión total en el proyecto de Camila Loboguerrero de 100 millones de pesos¹².

La historia de la líder sindical de los años veinte alcanzó reconocimiento en diferentes esferas del ámbito cinematográfico debido a su connotación política. Las intenciones de hacer un proyecto filmico con el ánimo de reivindicar y dignificar la existencia de una mujer desconocida en las páginas de los libros de historia y en el discurso público sobre los principales acontecimientos políticos de inicios del siglo XX, se concretó en uno de los largometrajes más representativos del cine nacional, por diferentes razones: la primera porque al ser el último financiado por FOCINE, con su producción se dio fin a la época en la que el Estado subvencionó un número significativo de proyectos con algunos lineamientos específicos establecidos de manera previa, pues una vez que se presentaba la propuesta, se proponía el interés de patrocinar proyectos que refirieran temas relacionados con mitos, leyendas y en general aspectos propios del folclor regional. La segunda razón tiene que ver con las particularidades de la producción, las dificultades que implicaba hacer una película de época, tomando diferentes escenarios colombianos visiblemente transformados en los años noventa, como la región cafetera y el norte del departamento del Valle del Cauca; en este sentido, la reconstrucción de espacios condenados al desuso como estaciones del ferrocarril, rutas de la red ferroviaria,

paisajes de la geografía nacional por los que el personaje principal transita en sus giras a lo largo de su trabajo con la clase obrera, hizo que se complicara aún más el proceso de rodaje, a diferencia de otros proyectos filmicos de la época también financiados por FOCINE¹³.

Camila Loboguerrero señala que sus intenciones con la película biográfica sobre María Cano apuntaban a revivir no solo el tema de la lucha sindical en Colombia, sino también a concentrarse en la vida de esta mujer condenada a la invisibilidad y conocida solo por algunas pistas que quedaban entre conocidos y compañeros de lucha que la recordaban como una figura fundamental en algunos hechos de gran magnitud como la masacre de las bananeras, pero que al ser rescatados, terminaban todos en meras anécdotas y en la desmemoria.

En 1970 yo venía de estudiar cine en París y vivir el mayo del 68. En ese momento descubrí a María Cano, a través del libro escrito por su compañero Torres Giraldo, un texto machista y sesgado. Ella era una figura olvidada y silenciada por el Partido Comunista. Desde ese momento quise hacer una película sobre María. Me intrigaban su rebeldía, el porqué de su declive y el manto de silencio que había sobre ella. Me tardé más de 15 años indagando sobre su vida, a través de sus parientes y viejos compañeros de luchas. El filme intenta ser una diatriba contra la utilización que hizo de ella el partido socialista y posteriormente el comunista. A través de la historia de amor con Torres Giraldo, vemos como a ella la van marginando de la actividad política ante el advenimiento de las ideas reformistas del partido liberal. Sobre las fuentes históricas, hay que decir que había una gran dificultad, que era la ausencia de fuentes directas, pues de María no quedó ninguna grabación de sus discursos, ni textos escritos de su propia mano. Apenas algunos poemas de su autoría. De modo que recurrí a los testimonios de terceros. Por una parte, hubo una enorme participación de la familia de Torres: Urania Torres, la hija de Ignacio Torres Giraldo, quien no la quería para nada (consideraba que Torres había abandonado a su madre, Carmen Quijano, por irse con María Cano). Y Anabel Torres, nieta de Torres, quien me dio todos los contactos con la familia. Además de Stella Cano, sobrina de María quien la alojó en su casa, en la vejez. Muy importante también fue el aporte de Tila Uribe, hija de Tomás Uribe Márquez, fundador del Partido Socialista de 1925 y primo de María Cano Márquez. Y por el lado de sus compañeros de lucha, los testimonios de Gilberto Mejía, seguidor político de ella en su juventud, Santiago Herrera, abogado defensor de María y gran amigo suyo. Y como textos históricos, los 9 tomos de “Los Inconformes” de Ignacio Torres Giraldo, igualmente “María Cano, mujer rebelde” del mismo autor, y algunos artículos de la investigadora Socorro Ramírez, candidata a la presidencia por el Partido Socialista en 1976¹⁴.

Las biografías en el cine se han caracterizado por referenciar un personaje que cumpla con ciertas características en el imaginario colectivo, que tenga una imagen

previa y en el que se acentúen diferentes rasgos de su personalidad, y a nivel social, que lo instalen en una comunidad de sentido; las decisiones sobre si se respetan los cánones de referencia —se desvirtúan o se exploran otras condiciones tanto en el nivel psicológico, moral y ético de la figura objeto del *biopic*— dependen de la línea de pensamiento ideológico en la que se inscribe el relato. En el caso de María Cano hay tanto de la recuperación de un símbolo, relacionado con la figura femenina y su lucha entre el patriarcado tradicional de la época, como de la necesidad de indagar el aspecto histórico, releyendo en libros y testimonios las distintas versiones que tejen el contexto del personaje hasta configurar una versión posible de su vida, encontrando en este camino la dignificación de su existencia o reflexionando acerca de su destino.

6. Modos de financiación alternativos. El caso de *Confesión a Laura*

La película *Confesión a Laura*, de Jaime Osorio (1990), constituye una excepción entre sus contemporáneas por el tipo de financiación, ya que es de los pocos proyectos de largometraje que no recurre a los fondos de FOCINE para ser producida, esto implica una caracterización distinta en su modelo de producción, pues se opta por filmar en el extranjero adecuando los escenarios al argumento de la película, que se enmarca en un acontecimiento determinante para la historia de Colombia: el ya mencionado asesinato de Gaitán.

Confesión a Laura tiene un antecedente filmico, el medimetro *De vida o muerte* (1987) escrito por Alexandra Cardona, guionista de ambos proyectos. Este primer trabajo se realiza con fondos de FOCINE durante la administración de María Emma Mejía y se convierte en el primer intento por desarrollar el argumento de dos sujetos que bajo la tensión y los hechos fortuitos generados por un suceso externo, pero al mismo tiempo ligado a su pensamiento, los envuelve en un clima íntimo que desata las más inusitadas actuaciones por parte de ambos. *De vida o muerte* es dirigido igualmente por Jaime Osorio, cuando ya tenía el guion escrito de *Confesión a Laura*; el tránsito entre la realización de ambos proyectos fue corto y el primero fue descrito por su guionista como el tráiler o cortometraje del segundo.

Como Jaime había dirigido *De vida o muerte*, era apenas natural que fuera el director de *Confesión a Laura*. A mí me gustó mucho como quedó *De vida o muerte*. Además de ser mi esposo, Jaime era muy profesional y era el parcerero ideal para emprender la aventura tan tenaz que significaba hacer un largometraje (Cardona, 2010, p. 127).

La primera contradicción acerca del modelo de producción y financiación del largometraje surge a partir de la decisión de FOCINE de rechazar el proyecto debido al nivel intimista, personal e individual de la historia, la que según ellos podía no ser interesante para el público masivo en salas; opinión que contrasta con la decisión de la entidad de financiar el primer proyecto, ligado íntimamente al mismo argumento que *Confesión a Laura*.

Alexandra Cardona, guionista y productora de la película, manifiesta que la decisión de FOCINE de rechazar esta historia no se sustentó en ningún criterio formal. Una de las hipótesis que plantea Cardona para explicar esta decisión se basa en que cuando la película pasa al largometraje, la historia intimista, personal, más psicológica y emotiva que melodramática de los tres personajes de *Confesión* encerrados en dos apartamentos, no se proyectaba como un éxito comercial, de acuerdo a las intenciones de FOCINE de recuperar el dinero de la inversión en proyectos que no tuvieron mayor incidencia en las cifras de taquilla de salas nacionales. Ante este panorama, los realizadores deciden recurrir a la figura de la coproducción con la Televisión Española y con el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

La trascendencia de *Confesión a Laura* en el cine colombiano se debe a que es una de las películas que logra mezclar una historia de amor, romántica y a la vez melancólica entre dos personas de edad adulta, con una crítica sobre un momento absolutamente determinante para la historia del país, como la muerte de Gaitán, que en este relato supera el telón de fondo y se convierte en el motor que libera a los personajes, seducidos por el idealismo de cumplir sus deseos y sueños más íntimos¹⁵.

Resulta paradójico que siendo una película que plantea la representación de un suceso de interés nacional, haya sido expresamente excluida de los fondos de financiación estatal, aun cuando los productores ya habían gozado de los beneficios de FOCINE para el proyecto de cortometraje que lo antecedió. Aunque esto no es lo más relevante del largometraje de Osorio, esta circunstancia impone un planteamiento acerca del tipo de cine que se produjo en Colombia durante los ochenta, teniendo en cuenta las alternativas de financiación y la búsqueda en común por parte de los directores de promover un juicio en el espectador que trascendiera la reacción inmediata de fenómenos actuales (década del ochenta) como el narcotráfico, al plasmar momentos de la historia que ya tenían espacio en los medios masivos, como el conflicto bipartidista y la lucha sindical.

7. Conclusiones

Finalizando los años ochenta, luego de reconocer la dinámica de financiación que se desarrolló durante catorce años aproximadamente, quedan preguntas irresueltas debido a la falta de documentación y a la inexactitud de los datos sobre el costo exacto de cada película y la dificultad con la que se articularon los datos sobre los criterios de selección de las obras financiadas por FOCINE. No obstante, podemos ensayar varias conclusiones respecto de cómo se logró sacar adelante los proyectos de cine argumental más representativos para la historia del cine colombiano, pese al hecho inminente del cierre al inicio de los años ochenta de la única entidad creada para promover la producción de cine nacional.

La primera conclusión surge ante la imposibilidad de articular la iniciativa estatal con los sectores empresariales y privados dedicados a la exhibición de las películas, lo que generó la primera fractura de un modelo económico que a largo plazo se volvió insostenible. En segundo lugar, el direccionamiento de los recursos, que fueron destinados a la financiación directa de las películas y no al fortalecimiento de las empresas productoras con miras a la consolidación de una industria cultural, provocó un cortoplacismo que volvió imposible recuperar la inversión y por tanto, la efervescencia en el incremento de la producción duró solo una década. Y en tercer lugar, el descuido en otros campos relacionados con la actividad fílmica tales como el respaldo a la realización de festivales de cine nacional y la promoción de espacios como los cine clubes, con miras hacia la formación de público, hizo que la inquietud de los espectadores hacia las películas colombianas fuese cada vez menor; este factor se encuentra ligado igualmente a lo que ya hemos comentado en relación a la evasión de las empresas exhibidoras. Frente al diagnóstico anterior y en consonancia con otros factores que hemos abordado a lo largo de este capítulo, podemos expresar que en cuanto a la parte estructural, en su normatividad y analizando el marco legal de su funcionamiento, FOCINE no sale bien librado ni como productor de cine ni como mecanismo estatal para promover políticas para el desarrollo cultural e industrial.

En otro sentido, los directores que siguiendo o no el modelo de financiación hicieron parte de este sistema de créditos en la etapa inicial de funcionamiento de la entidad y posteriormente recibiendo la totalidad de los recursos para la producción de las películas, coincidieron en que el camino hacia la consagración del cine nacional se hiciese en primer lugar desde el modelo argumental como formato de mayor exploración, con el que intentaron acercarse a un público más amplio, diverso, que se reconociese en temas, personajes e historias vinculadas a la violencia política colombiana, en el marco de subtramas de amor, decepciones, locuras y sacrificios.

De ahí que incluso las películas que no consiguieron la financiación a través de FOCINE, como el caso de *Confesión a Laura*, caminen este mismo sendero, pues más allá de la desorientación sobre la regulación de los incentivos económicos para las películas, los directores de esta década persiguieron y consiguieron abonar un terreno importante para la historia del cine nacional, con películas que hoy son consideradas el antecedente más importante hacia la industrialización del cine colombiano.



Notas

- ¹ Magister en Estudios de cine y teatro latinoamericano, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- ² Pardo enuncia las condiciones para la puesta en marcha de La Ley del Sobreprecio: 1) Presentar solicitud a la Superintendencia que decidirá en un plazo de 20 días; 2) Duración mínima de 80 minutos para el largometraje y de 7 minutos para el corto; 3) Tener autorización del Comité de Clasificación para ser exhibido; 4) Presentar la constancia de procesamiento en un laboratorio colombiano, o la licencia de importación de la película procesada en el exterior; 5) Los cortometrajes no podrán tener anuncios o menciones a personas, entidades o productos que indiquen una clara financiación.
- ³ “La serie *Yuruparí*, filmada originalmente en 16 mm en el decenio de los ochenta, es una de las colecciones de películas documentales colombianas más importantes. Es el registro audiovisual de un país que todavía y para entonces no reconocía oficialmente su diversidad cultural. Como lo anota Claudia Triana, directora de la Corporación Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes en Movimiento, en la presentación de la publicación *Serie Yuruparí – 20 años*, “antes de la promulgación de la Constitución Política de 1991, que declara expresamente a Colombia como una nación pluriétnica y multicultural, aspectos no reconocidos hasta ese momento”. Sin embargo, esta realidad ya se hacía evidente en los medimetrajes de la serie *Yuruparí*, estrenados como “cine en televisión”, los cuales obtuvieron un reconocimiento público por su calidad. La responsabilidad de propiciar esta dinámica en los medios audiovisuales colombianos, y la repercusión social que propició, se adjudica a la antropóloga y documentalista Gloria Triana. Ella contó con un equipo de técnicos destacados entre los cuales se recuerda al fotógrafo Jorge Ruiz Ardila (Barranquilla, 1948 –Bogotá, 1988). Fue este grupo de profesionales el que documentó expresiones únicas de la cultura popular colombiana, para lo cual llegaron a muchas de las regiones de la geografía nacional, que permanecían aún “vírgenes” al ojo de la cámara”. Fuente: www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/032 Consultado: 12/01/2016.
- ⁴ Datos entregados por Umberto Valverde en una entrevista personal realizada el 13 de noviembre de 2014.
- ⁵ Los medimetrajes fueron un espacio de formación y surgimiento para técnicos y creadores, entre los trabajos de este período se cuentan *Los habitantes de la noche* (1983) y *Los músicos* de Víctor Gaviria, (1986), *Reputado* de Sylvia Amaya (1986), *Semana de pasión* de Julio Luzardo (1985), *Después de la lluvia* de Hernán Bravo (1987), *Bochinche en el barrio arriba* de Luis González (1987), *El día que terminó el verano* de Mario Mitriotti (1987), *De vida o muerte* de Jaime Osorio (1987), *La baja* de Gonzalo Mejía (1987), *La mejor de mis navajas* de Carl West (1986), *Aroma de muerte* de Heriberto Fiorillo (1985), *Aquel 19* de Carlos Mayolo (1985), *Canto a la victoria* de Magdalena Massonant (1987), *Lugares comunes* de Andrés Upegui (1987), *Nunca olvides decir adiós* de Mauricio Cataño (1988), *La balada del mar no visto* de Diego García Moreno (1988), *Para subir al cielo* de Andrés Marroquín (1990), *Soñé con madera* de Mónica Cifuentes (1991), *Hilos internos* de Bella Ventura (1993) y *La pequeña maldición de tener este cuerpo* de Juan Fernando Devis (1993).
- ⁶ En un artículo de la revista *Semana* titulado “Taquilla en Rojo: FOCINE (1983)”, se ejemplifica con la película *La Cándida Eréndida* (Ruy Guerra, 1983) la falla en las coproducciones de gran costo. “La Cándida Eréndida iba a filmarse en un comienzo en coproducción con Colombia, pero la exigencia de que el director fuera colombiano determinó que finalmente resultara filmándose en México y que, en caso de convertirse en triunfo comercial, sea este último país el que recogerá todas las ganancias. En últimas, las perspectivas del cine colombiano no parecen claras. De prolongarse el actual paternalismo del Estado, aun a costa de las enormes pérdidas económicas registradas hasta el momento, FOCINE no logrará jamás recoger su inversión y los créditos otorgados por la Compañía se convertirán en una especie de subsidio sin retribución alguna. Pero el problema más grave seguirá radicado en el ámbito de la misma industria cinematográfica nacional, donde tanto los productores, como la calidad de sus películas, continuarán trabajando

a pérdida, en aras de una meta que no dejará de desdibujarse como un espejismo entre más cerca se crea encontrarse de ella”.

- ⁷ *Tiempo de morir*, la primera película colombiana que barre con los premios en un festival internacional. (1986). Disponible en: <http://www.semana.com/cultura/articulo/tiempo-de-morir/7269-3> Consultado el 28/11/2014
- ⁸ Martínez, H. (1983) “Se desmorona un tabú: las relaciones entre hermanos, la última película de Carlos Mayolo”. Consultado el 25/11/2014. Disponible en: <http://www.semana.com/cultura/articulo/se-desmorona-un-tabu/4211-3>
- ⁹ Álvarez L. (1986), “Reflexiones al final de un periodo (FOCINE)”. Disponible en *Crítica Cinépagos*: <http://www.cinepagos.net/indexreflexiones-al-final-de-un-periodo-por-luis-alberto-alvarez&catid=30&Itemid=60>. Consultado: 25/11/2014
- ¹⁰ El crítico de cine Oswaldo Osorio se suma a las lecturas positivas de *Cóndores no entierran todos los días*: “Después de verse el mal clima ante propuestas que confrontaban nuestra realidad, los responsables de la nutrida producción de FOCINE (seis filmes anuales en promedio), evitaron a toda costa comprometerse con temas “delicados” o susceptibles de censura. *Cóndores no entierran todos los días*, por la resonancia internacional y el favor de la crítica que obtuvo, se levanta en el panorama de los ochenta como la obra más acabada y la mejor película política del cine colombiano (2006: 50).
- ¹¹ “Cóndores en Cannes” (1984). Consultado el 2/12/2014. Disponible en <http://www.semana.com/cultura/articulo/condores-en-cannes/5170-3>
- ¹² Datos entregados por Camila Loboguerrero en una entrevista personal realizada el 15 de mayo de 2014.
- ¹³ Es el caso de otras películas históricas que se ubican en décadas pasadas a los años ochenta, también financiadas por FOCINE y que no exigieron, de acuerdo a la descripción de su proceso ejecutivo de producción, un gran despliegue económico: la primera de ellas *Caín*, de Gustavo Nieto Roa, estrenada en 1984 y que cuenta una historia de mediados de los años cincuenta donde un rico hacendado, Don Polo, tiene dos hijos: Abel, legítimo y consentido, y Caín, nacido de una relación con una de sus empleadas. La segunda, *El día que me quieras*, estrenada en 1987, del director Sergio Dow, que cuenta la historia de la llegada en 1935 del cantante argentino Carlos Gardel, para promocionar su última película. Y finalmente, las películas animadas del director Fernando Laverde, *Cristóbal Colón* (1983) y *Martín Fierro* (1989).
- ¹⁴ Entrevista personal a Camila Loboguerrero, mayo 15 de 2014.
- ¹⁵ Luis Alberto Álvarez reseña el logro de la película al ser realizada a pesar de FOCINE, con recursos propios: “*Confesión a Laura* es, vergonzosamente, una película profundamente colombiana que tuvo que surgir en el absurdo exilio, una película que muchos pensaron que era solo una curiosidad prescindible y que, en realidad, es una de las pocas cosas con permanencia que, en el cine, han surgido en nuestro medio. *Confesión a Laura* no fue posible gracias a FOCINE sino por el contrario, posible a pesar de FOCINE, que se negó a aceptar sus posibilidades. Sus cualidades la independizan de los juicios benévolos o de las palmaditas de ánimo en la espalda. Ha demostrado que con inteligencia y talento se puede hacer un cine que puede mostrarse en cualquier parte sin pedir disculpas. La modestia de esta película es la de su mirada, la de su estilo, pero no, de ninguna manera, la modestia de la pobreza expresiva y estética. FOCINE ha muerto, viva el cine colombiano” (1998, p. 85).

Referencias bibliográficas

-
- Álvarez, L. A. (1998). *Páginas de cine*, Volumen 3. Medellín: Universidad de Antioquia.
Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina.
Mayolo, C. (2008). *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores.
Valverde, U. (1978). *Reportaje crítico al cine colombiano*. Bogotá: Editorial Toronuevo.

Recibido: 27 de Julio de 2017 / **Aprobado:** 20 de junio de 2018