

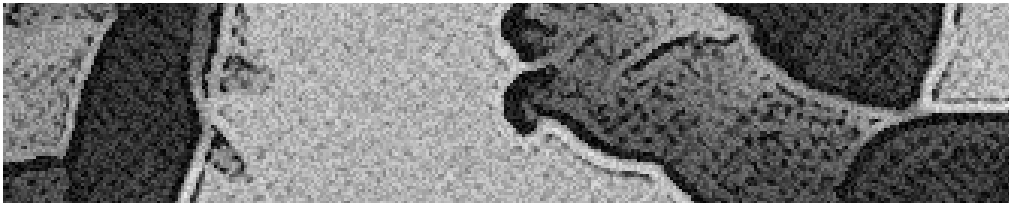


# CINES POPULARES COLOMBIANOS. *LA GORRA* UN ESTUDIO DE CASO

---

---

COLOMBIAN POPULAR CINEMAS.  
LA GORRA, A CASE STUDY



Doi: 10.25100/nc.v0i28.9942

Luisa F. González Valencia<sup>1</sup>  
Centro de Estudios y Documentación  
Latinoamericanos de la Universidad de Ámsterdam,  
Países Bajos.  
l.f.gonzalezvalencia@uva.nl  
ORCID: 0000-0002-0223-6629

**Recibido:** 3 de junio 2020

**Aprobado:** 20 de noviembre 2020

e-ISSN: 2539-4355

Este trabajo está bajo la licencia internacional Creative Commons BY NC SA 4.0.

---

## ¿Cómo citar este artículo? / *How to quote this article?*

González, L. (2020). Cines populares colombianos. La gorra, un estudio de caso. *Nexus*, (28), 1-12.  
<https://doi.org/10.25100/nc.v0i28.9942>

**Resumen:** A partir del análisis de la película *La gorra* (Andrés Lozano, Comunidad del barrio Los Guamos, 2009) este artículo indaga en un tipo de cine que surge desde las clases populares en Colombia con las tecnologías digitales y su abaratamiento, y distribuido en puestos de video en las calles de centros urbanos, mercados populares y plataformas en línea. Una primera parte propone una lectura del desarrollo del cine en Colombia como un proceso de pluralización a través del acceso a las tecnologías para la producción audiovisual, y cómo ahí es posible el surgimiento de películas populares como *La gorra*. Seguido indaga en las lógicas de producción de la película, teniendo como punto de referencia el cine comunitario y los elementos del cine y televisión hegemónicos que este film utiliza. Entendiendo los procesos de producción de *La gorra* el artículo propone una noción de cine popular. Una tercera parte profundizará a través de la narrativa de la película en la relación entre lo local y global, subalterno y hegemónico, que hace del film una producción popular. Este trabajo concluye haciendo un llamado a la investigación, preservación y puesta en diálogo de los cines populares en circuitos oficiales que puedan darle a les cineastas y sus películas un lugar en el panorama de lo que entendemos por cine colombiano.

**Palabras clave:** Culturas populares, piratería, distribución de cine, plataformas en línea.

**Abstract:** Through the analysis of *La gorra* (Andrés Lozano, community of the neighborhood Los Guamos, 2009), this article explores a kind of cinema born in popular sectors of Colombia. Films made with underpriced digital technologies and distributed in video stalls on the urban centers' streets and online platforms. The first part proposes a reading of the development of cinema in Colombia as a pluralization process. How through wider access to the technologies for film production, is possible the emergence of popular movies as *La gorra*. The second part delves into the production logics of the film, having as reference grass-roots cinema and the elements of hegemonic cinema and television it takes. With the understanding of the production processes of *La gorra* this article proposes a notion of popular film. Through the narrative elements the film uses, a third part deepens in the relation between the local and global, subaltern and hegemonic that make the film a popular production. This texts concludes with a call for the research, preservation, and exhibition of popular movies in official circuits that can place them in the panorama of what we understand as Colombian cinema.

**Keywords:** Popular cultures, piracy, cinema distribution, online platforms.

### Origen del artículo

Este artículo es derivado de la tesis de la autora “Colombian digital popular cinema. Reflections on violence and culture”, en el contexto de la Maestría en Films Studies de la Universidad de Amsterdam (Países Bajos)



## El cine colombiano, un fenómeno plural

Los diversos intentos por narrar la historia del cine colombiano, han dejado ver grandes vacíos en los que la producción audiovisual pareciera desaparecer, para luego volver (Suárez, 2009, p. 9; Zuluaga, 2007, p. 34; Pardo, 1978, p. 15). Picos y descensos tiene la producción de cine en Colombia cuando esta se mira como una sucesión de avances tecnológicos, o como un negocio estable y lucrativo. O bien, cuando las películas sólo pasan a la historia tras recibir premios en festivales o el reconocimiento de la crítica u otros grupos de intelectuales. Así como en Colombia, en toda Latinoamérica “resulta azaroso investigar, trabajar y escribir en función de la historiografía realmente existente, publicada y legitimada [sobre cine]” (Paranaguá, 2003, p. 9). Pensar la relación de la historia con el presente es una tarea crucial, y dentro de ello la visibilización de cinematografías que se escapan a las lógicas nombradas anteriormente. Además de volver sobre el pasado para rescatar filmes y autores olvidados, es importante observar en el presente prácticas locales que —si bien no llegan a los circuitos oficiales, y pasan invisibles a los círculos intelectuales— tienen un gran impacto en comunidades locales, y en un público global que accede a ellas a través de “la espiral de permanente de desterritorialización capitalista” (Steyerl, 2009, p. 8). Prácticas que también conforman lo que sería el cine nacional, si se piensa éste como un fenómeno plural y con todas las aristas que comprende su actual transnacionalización.

La relación entre abaratamiento de las tecnologías y la producción audiovisual ha estado siempre presente Colombia: desde los primeros filmes hechos con cámaras simples que dotaron de gran autonomía a los cineastas de inicios del siglo pasado (Schroeder & Suárez, 2020), al cine político de los años setenta con la llegada del 16mm (Zuluaga, 2007), pasando después por el magnético hasta llegar a las tecnologías digitales y a su amplio acceso a través de mercados de segunda mano, préstamos, o su inclusión en los teléfonos celulares. El abaratamiento y el acceso que este produjo a la producción de cine en el país ha sido extensivo y orgánicamente plural. De esta manera, el cine llegó a lugares, comunidades y personas que nunca antes habían participado en la producción audiovisual. Además de la participación como creadores, el abaratamiento de las tecnologías digitales también permitió el acceso a capitales culturales y al cine como experiencia colectiva en poblaciones en las que, por ejemplo, no existe una sala de cine.

Con la digitalización no sólo se fortalecieron modos alternos de producción audiovisual desde los cuales diversos grupos sociales podían auto-representarse libremente, sino que también surgieron circuitos, igualmente autónomos, para la exhibición y distribución de dicha producción. Salones comunales o calles se convirtieron en efímeras salas de cine donde una comunidad podía ver su película o la de otra aldea. En Colombia surgieron espacios como el Festival de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali, como una manera de generar lugares de exhibición con lógicas propias a la comunidad. Como lo planteaba Víctor Palacios, uno de sus gestores:

(...) Empezamos a entender las lógicas de los festivales, que son de otra lógica y miramos todo el panorama nacional y latinoamericano y dijimos: “¿Dónde? ¡No tenemos dónde!”. Entonces nos dimos cuenta: “Lo que hay que hacer es un festival enfocado en el tema del video comunitario y que sirva para encontrarse, dialogar”. (Aguilera & Polanco, 2011, p. 224).

Así como el cine comunitario crea sus propios espacios de encuentro y de diálogo, anclados fuertemente a procesos socio-políticos llevados a cabo por una comunidad, existe también un cine popular creado por comunidades y directores provenientes o cercanos a ellas que han encontrado una extensa audiencia a través de la distribución en los puestos de video de los mercados populares y las plataformas en línea. Películas producidas para ser inicialmente vistas solo dentro de la comunidad que las crea, pero que inesperadamente se reproducen —con o sin autorización de los autores— de modo masivo. Las historias de violencia y conflicto que conforman sus tramas son una mezcla de vivencias cotidianas y pasados colectivos traumáticos representados en un juego entre lo real y el cine y televisión masivos y hegemónicos. Esta particular mezcla les permite insertarse en los gustos de las clases populares que se sienten cercanas a sus dramas, narrativas y estéticas.

El estudio comparativo del cine latinoamericano ha hecho ya visibles puntos de encuentro entre los diferentes países y sus cinematografías a lo largo de la historia (Paranaguá, 2003; Schroeder, 2016). Los cines populares no son la excepción. A lo largo de todo el continente este tipo de experiencias han venido ocurriendo, conformando en algunos lugares pequeñas industrias, como es el caso del cine guerrilla en Ecuador, y el cine regional en Perú. O bien, directores que han logrado una producción extensa y bien reconocida, como Jackson Gutiérrez en Venezuela. Los orígenes de los cines populares en Latino América podrían tener como origen las películas de ficheras en México, a las que les seguiría el *video-home* y luego las narco-películas. Estas últimas son producciones de muy bajo presupuesto y consumidas principalmente por migrantes mexicanos en los Estados Unidos que, según el productor de este género Juan Manuel Romero, llegan a generar más de treinta millones de dólares anuales (Madrigal, 2010).

Lejos de ser un cine de la envergadura cultural del peruano regional —hablado mayoritariamente en quechua, y que se ha convertido en el vehículo de expresión idóneo para culturas como la andina y amazónica (Bustamante & L. Victoria, 2018, p, 21)— o de la comercial de las narco-películas mexicanas —distribuidas entre otros por la cadena de supermercados Walmart—, el cine popular colombiano es aún un fenómeno disperso y titilante. Sin embargo, algunas películas gozan de gran popularidad en los puestos de cine pirata de los mercados populares, y en las plataformas en línea han llegado a bordear los cuatro millones de vistas. Ese es el caso de *La gorra* (2007), película dirigida por Andrés Lozano y la comunidad del barrio Los Guamos, en Dosquebradas, Risaralda.

### **La producción de *La gorra*. Entendiendo lo popular**

*La gorra* es el resultado de un taller de producción audiovisual que Andrés Lozano hizo en el barrio Los Guamos. La líder Lupe Ocampo propuso escenificar la cruenta guerra entre dos pandillas del barrio, iniciada por el robo de una gorra, y cuyo final se dio gracias a la organización de las parejas de los pandilleros bajo la acción de *las piernas cerradas* —no tener sexo con ellos hasta que hicieran un acuerdo de paz. El taller fue realizado por jóvenes pandilleros de la comunidad, quienes nutrieron el guión con sus diálogos, visiones de lo sucedido y su cotidianidad —así mismo participaron al momento de la filmación luego de recibir una formación en el manejo de la cámara, registro de sonido y actuación.

A diferencia de otras películas populares producidas en Colombia, *La gorra* (2007) se inserta en las lógicas y procesos del cine comunitario en tanto incluye a diversos actores de la comunidad, entre ellos una líder que se posiciona como productora del filme. Sin embargo, no hay una continuación del proceso de creación colectivo en un marco sociopolítico, como Aguilera y Polanco (2011) observaron en los colectivos de cine comunitario del Suroccidente colombiano —al contrario, sí un accionar hacia lo mercantil—. La comunidad, tras observar el éxito inesperado de la película en los puestos de video ambulantes y las plataformas en línea —que repercutió también en el reconocimiento momentáneo de los medios masivos tradicionales que cubrieron el suceso— decidió hacer un segundo film y esta vez intentar insertarlo en circuitos oficiales que les pudieran generar por un lado ganancia, y por otro posicionarse en el cine colombiano. *Ajuste de cuentas* (2009), popularmente conocida como *La gorra 2*, fue un fallido emprendimiento comercial, pues al igual que su antecesora antes de ser finalizada llegó a las manos de la piratería quien pronto la hizo viral.

*La gorra*, como es común en otros filmes populares colombianos como *El desplazado* (Paz, J. 2011), o *El parche* (Quintero & Velasco, 2009), caminan entre el cine comunitario y el comercial. Al entablar procesos de diálogo y movilización de memorias colectivas en las comunidades que participan en el proceso creativos,

podríamos llamarlas comunitarias. Pero a su vez el uso que hacen de elementos del cine hegemónico y la televisión, las han insertado en el capitalismo informacional, circulando en los mercados de piratería y compitiendo por visibilidad en el sistema de rating con el que funcionan los algoritmos de las plataformas en línea.

Como creaciones comunitarias carecen de un proyecto político y/o social amplio, y como una producción fílmica, como un producto que se inserte en las lógicas del mercado o la mirada de los círculos intelectuales, carece de un “escenario” propio y altamente elaborado. *La gorra*, así como otras películas populares, hechas con bajo presupuesto y desde sectores audiovisuales subalternos son una mezcla, un resto, como Martín Barbero (1987) describe las producciones culturales provenientes de las clases populares:

Memoria de la experiencia sin discurso, que resiste al discurso y se deja decir sólo en el relato. Resto hecho de saberes inservibles a la colonización tecnológica, que así marginados cargan simbólicamente la cotidianidad y la convierten en espacio de una creación muda y colectiva. Y *un estilo*, esquema de operaciones, manera de caminar la ciudad, de habitar la casa, de ver la televisión, un estilo de intercambio social, de inventiva técnica y de resistencia moral. (p. 94).

Entender lo popular en *La gorra* implica entonces una lectura de los elementos que esta toma de lo vivencial y cotidiano de quienes la crean, y esas influencias, esos restos de la cultura de masas a través de los cuáles lo primero encuentra forma.

### **Lo subalterno que se narra a través de lo hegemónico**

Como fue mencionado anteriormente, la historia que la comunidad del barrio Los Guamos decide representar es una basada en hechos reales. Para contar la guerra entre dos pandillas del barrio y “la huelga de las piernas cruzadas” (Caracol Radio, 2006), la comunidad, y el tallerista-director Andrés Lozano<sup>2</sup>, eligen elementos y narrativas del cine de género particularmente elementos del cine gánster, el cual es también la base con la cual la televisión colombiana ha narrado el narcotráfico a través de la altamente rentable narco-serie. Retomando parte del análisis que Rick Altman (1999) hace de los géneros cinematográficos, podemos observar cómo *La gorra* tiene una estructura dual (p. 24) — un protagonista, Michael a quien vemos de niño cuando le roban su gorra a la salida del colegio, y quien se inserta en las pandillas tras presenciar la muerte de su hermano cuando va a reclamar por dicho objeto. Y un antagonista, Mellizo, otro joven pandillero heredero como Michael del conflicto iniciado por el hurto de la gorra, y quien ahora también se disputa con él el poder sobre el barrio. Más que responder a una dinámica de causa y efecto, la naturaleza genérica del film funciona por acumulación y repetición. En el caso particular del cine de gánsters, estos son glorificados “by accumulating scenes of bravado, wit, good sense, fidelity, and just plain guts” [a través de acumular escenas de brío, viveza, ingenio, fidelidad, y simplemente agallas] (p. 25). En *La*



*gorra* los asesinatos —desde el disparo sicarial hasta las torturas— se acumulan impunemente, a la vez que Michael y Mellizo idean estrategias para ganar la guerra, y llevar sus negocios de microtráfico de drogas. Michael, el protagonista, se presenta fiel a su lucha por vengar la muerte de su hermano y, más adelante en el filme, la de Costas, su mentor. La voz de este personaje protagónico es además quien nos guía a lo largo de toda la trama. Lozano comentó, tras la proyección de *La gorra* en la Cinemateca de la Universidad del Valle (2016), cómo la voz en off fue un recurso para poder narrar mucho sin tener que enseñarlo todo: “como faltaron tomas, faltaron imágenes, entonces tocó meterle buena voz en off para darle forma a la historia” (Revista Visaje, 2016). De esta manera el público es también puesto del lado de Michael, generando aquí otro elemento clave del cine de género: la alianza con los personajes, lo que nos empuja a seguirlos a lo largo de todo el filme. Pero como plantea Murray Smith (1999), “What counts in how we evaluate and respond emotionally to a character with whom we have been aligned is not merely that we have been aligned with him, but what we discover about him through that alignment” [la manera en que evaluamos y respondemos emocionalmente a un personaje con el cual hemos sido aliados no es simplemente por aquello que hemos sido aliados, sino *lo que* descubrimos a través de esta alianza] (p. 22). Al ser Michael un personaje creado por una comunidad de jóvenes pandilleros, lo que esta alianza propone descubrir puede ir más allá del film mismo si se piensa en el proceso de autorepresentación y escenificación de unas memorias colectivas detrás de la construcción del personaje. Lo ficcional hegemónico entra en juego con la realidad de un contexto y una comunidad, ocurriendo aquello que Martín Barbero (1987) retomaba de Gramsci en tanto lo hegemónico en las culturas populares es un elemento en constante re-elaboración: “un ‘proceso vivido’, hecho no sólo de fuerza sino también de sentido, de apropiación” (p. 84).

## La recepción de *La gorra*, de lo local a lo global

Para la comunidad que produce el film y aquellas aledañas —v.g. aquellas que también experimentaron en Pereira y Dosquebradas la huelga de las piernas cerradas— los personajes y acciones en el filme generan unos procesos cognitivos relacionados directamente con su entorno, pero también con los elementos genéricos del mismo. Así mismo ocurre con espectadores de otros países, particularmente de Latinoamérica, en las plataformas en línea. Por ejemplo, el usuario Raúl Rodríguez (comentario en YouTube, 2019) comenta sobre el film: “buena película, la realidad de nuestros países latinoamericanos sumidos en la miseria y en la violencia, saludos desde Honduras”. Usuarios de México, Argentina, Bolivia, Ecuador, o Perú son visibles a través de sus comentarios en la versión de *La gorra* subida por Enrique Pineda (2013), junto a los de aquellos de diferentes partes de Colombia, los de Dosquebradas y Pereira. El film genera reflexiones desde políticas y sociales —la impunidad con que ocurren las guerras de pandillas, la falta de oportunidades para los jóvenes, entre otras— a unas del film como un producto inmerso en el capitalismo —lo hegemónico, visible por ejemplo en comentarios de usuarios internacionales sobre el “acento colombiano” de los actores, noción creada a través de las narco-series y su puesta en escena del cartel de Medellín<sup>3</sup>. Como propone Jane Stadler (2008), “Cognition cannot be reduced to a single structure: it entails thoughts, memories, imaginings, apprehensions, and speculations as well as evaluative perceptions and beliefs” [la cognición no se puede reducir a una estructura única: ella implica pensamientos, memorias, imaginarios, apprehensiones y especulaciones así como percepciones evaluativas y creencias] (p. 136)

Aunque la manera en que la *La gorra* llegó a los video-puestos de los centros urbanos y diferentes mercados populares del país<sup>4</sup> no fue una acción concertada con la comunidad, sino una acción individual de un participante de la producción que vendió una copia del filme a los “piratas”, ellos y Lozano saben que fue gracias a los video-puestos que la película logró la popularidad de la que aún goza. Cuando Lozano la vio por primera vez en YouTube, la película bordeaba los cuatro millones de vistas, y sólo ahí fue que junto a Lupe Ocampo la registraron como su obra y bajaron la versión en línea. Sin embargo, *La gorra* sigue siendo subida por diferentes usuarios, incluso remakes hechos por personas en otras partes del país se encuentran en línea<sup>5</sup>. Su circulación en los video-puestos de cine pirata y las plataformas en línea la posicionan dentro de aquello que Hito Steyerl (2009) ha denominado *poor images* [imágenes pobres]. Fuera del cine como institución y de la fetichización de la resolución, la imagen pobre no vale por su originalidad, sino por sus condiciones de existencia. Circulan como copias, insertas en el capitalismo informacional donde su relación con la audiencia se basa en “compressed attention spans, on impression rather





than immersion, on intensity rather than contemplation, on previews rather than screenings.” [lapsos comprimidos de atención, impresión en vez de inmersión, intensidad en vez de contemplación, vistas previas en vez de reproducciones] (p. 7). Sin embargo, recalca Steyerl, es ahí donde también genera alianzas, nuevos públicos y debates.

La comunidad del barrio Los Guamos que participó en la producción de *La gorra* no sólo se transformó gracias al proceso mismo de producción, sino también por la popularidad que ésta tuvo al entrar en contacto con públicos más amplios. Por una parte, varios de los jóvenes que participaron en la producción de la película se retiraron de las pandillas. Mellizo por ejemplo ingresó al teatro, y Michael, que era tesorero de una pandilla, se volvió militar. Por otra, la comunidad decidió hacer otro filme junto a Andrés Lozano, *Ajuste de Cuentas* (2009). Hecha como

mencioné anteriormente con un enfoque más comercial, pero basada también en un hecho real: la llegada de un grupo paramilitar y cómo eso transformó las dinámicas de poder en el barrio. Esta trama toma del trasescena con que se filmó *La gorra* —pensada para ser grabada en un mes se tuvo que rodar en una semana, pues los jóvenes pandilleros fueron alertados de la llegada del grupo paramilitar “La Cordillera” haciendo “limpieza social” en el Eje Cafetero. Si para la primera película el presupuesto con que se contaba era el dado por un fondo del municipio —al cual Lozano había aplicado para hacer el taller— en la segunda la comunidad apoyó directamente el film a través del patrocinio de algunas tiendas locales y particularmente el del cantante de música popular Charrito Negro —Johan Gabriel González—, quien pidió a cambio de su apoyo que su hijo fuera el protagonista.

Así como estas experiencias en el audiovisual, su producción y exhibición, transformaron a la comunidad del barrio Los Guamos, a Andrés Lozano estas provocaron que volcara su carrera al cine comunitario, principalmente en Bolívar, al ser oriundo de Cartagena. Allí ha realizado múltiples cortometrajes con niños y jóvenes<sup>6</sup> en situación de riesgo, y la serie televisiva *Los tres golpes* (Telecaribe, 2019), con la participación de jóvenes de los barrios El Pozón, Villas de Aranjuez y El Bicentenario, junto con figuras populares de la champeta.

## Conclusión

Tanto *La gorra* como *Ajuste de cuentas* plantean complejas dinámicas entre lo hegemónico masivo y la creación audiovisual desde las clases populares, que abren nuevas vetas para reflexionar sobre el cine colombiano —su rol local y trasnacional, así como las diversas maneras en que las comunidades están representando sus experiencias de vida. Cabe aquí resaltar cómo, en varios de los filmes populares

distribuidos por los vendedores de cine pirata, la violencia es un elemento presente y de primera línea. Como lo plantea Juana Suárez (2008) “la violencia no desaparece del cine colombiano ni como temática, ni como trasfondo, ni como referencia” (p.181). En el caso de películas como *La gorra* y *Ajuste de cuentas* los elementos violentos son representados tanto por el fetiche que responde a lo hegemónico y genérico, como por la realidad del contexto que genera la trama y sus personajes.

Con el uso cada vez más exiguo del DVD, los video-puestos en los mercados populares y los archivos que ellos albergan tienden a desaparecer. El trabajo curatorial que éstos han hecho para resaltar películas populares se pierde para dar paso a los algoritmos de las plataformas en línea que principalmente “boosts the power of media moguls, enhancing their system of star rating [mediators between aspiring professionals and potential audiences] and upward mobility” [aumentan el poder de magnates mediáticos, mejorando sus sistema de rating (mediadores entre aspirantes a profesionales y potenciales audiencias) y de movilidad ascendente] (van Dijk, 2009, p. 53). Como imágenes pobres, son “thrust into digital uncertainty at the expense of its own substance” [son empujadas en la incertidumbre digital, a expensas de su propia substancia] (Steyerl, 2009, p. 9). Sin un proceso de sensibilización por la preservación de las películas populares, que podría iniciar con el reconocimiento de éstas en el paisaje del cine nacional, las películas populares tienden a desaparecer. Siempre nacerán otras, pero sin un relato histórico y colectivo que las acompañe.

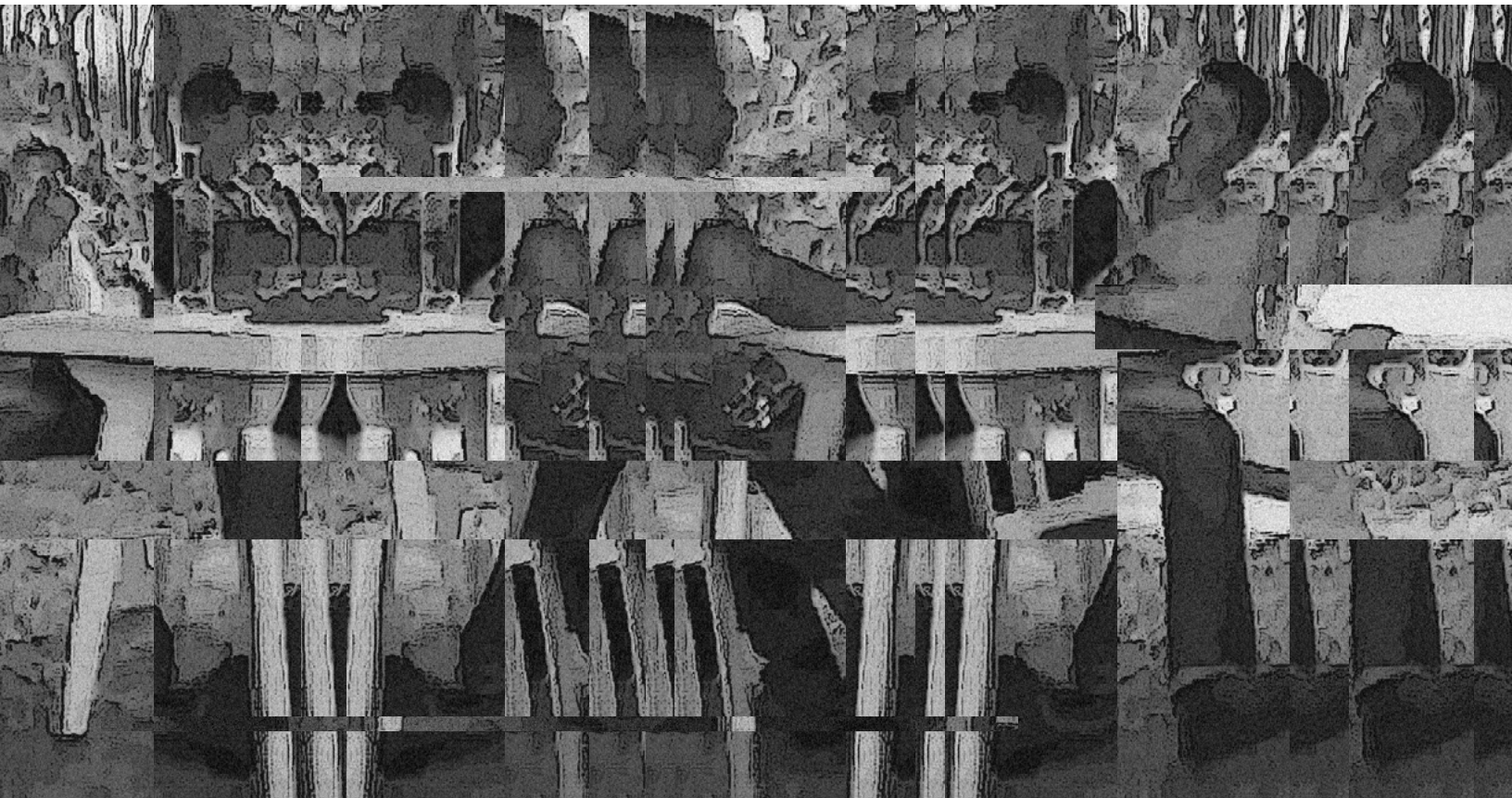
Así como sus procesos de exhibición y distribución se transforman o desaparecen, igual lo hacen sus creadores, haciendo urgente un reconocimiento de sus prácticas, y su inclusión en circuitos que reflexionen sobre las mismas. A la variedad de voces que componen hoy en día el cine colombiano, hace falta una respuesta igual de plural e inclusiva desde los estamentos de subvención del estado para la creación y la preservación del cine nacional, así como de espacios y voces que permitan su participación en circuitos especializados.



## Notas

---

- <sup>1</sup> Candidata a Ph.D CEDLA del Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos de la Universidad de Ámsterdam. MA en Film Studies Universidad de Ámsterdam. Egresada Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle.
- <sup>2</sup> Andrés Lozano inició estudios de cine en la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), pero decidió retirarse pues buscaba unos estudios más prácticos y menos teóricos. Así fue como después ingresó a la Corporación Universitaria UNITEC en su carrera de Cine y Video. Lozano (2016) remarca como Martin Scorsese es su director preferido y una gran influencia en su trabajo, visible por ejemplo en el dinamismo del montaje.
- <sup>3</sup> Recordemos que Dosquebradas se encuentra en el Eje Cafetero, zona colonizada en el siglo XVIII y XIX por terratenientes y campesinos de Antioquia. De ahí que el acento de la comunidad de “Los Guamos” se denomine como “paisa.”
- <sup>4</sup> Andrés Lozano se dio cuenta de que la película estaba “pirateada” porque la vio en los video puestos de Cartagena. Luego Lupe Ocampo, líder comunitaria que aparece como productora del film, le confirmó que en el Eje Cafetero también estaba en venta la película. En el 2016 en las calles del centro de Cali era aún una película indispensable en los video puestos. Como retaba Lozano al público de la Cinemateca Univalle, “pregunten a cualquier vendedor de películas piratas del país por *La gorra*, les dirá ‘no la tengo, pero ya se la consigo.’”
- <sup>5</sup> Por ejemplo, la realizada por Tapias, Páez y Gallo en Studio CasTV *La Gorra 1 Película Completa*.
- <sup>6</sup> En el siguiente link hay producciones que muestran el trabajo de Lozano: <https://www.youtube.com/c/AndresLozanocine> -



## Referencias

---

- Aguilera, C., y Polanco, G. (2011). *Luchas de representación: Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Altman, R. (1999). *Film/Genre* (1999 edition). Londres: British Film Institute.
- Bustamante, E. y Victoria, J. L. (2018). *Las miradas múltiples: El cine regional peruano. Tomo I*. Perú: Fondo editorial Universidad de Lima.
- Caracol Radio (2006, septiembre 26). *Se rompió el acuerdo de paz entre pandillas juveniles de Pereira*. Caracol. [https://caracol.com.co/radio/2006/09/26/judicial/1159249080\\_337079.html](https://caracol.com.co/radio/2006/09/26/judicial/1159249080_337079.html)
- Escobar, F. (2011). *El desplazado*. [película] Película completa: <https://www.youtube.com/watch?v=H9GAM8dYnkk>
- Lozano, A. (dir.) (2009). *Ajuste de cuentas* [DVD, Digital].
- Lozano, A. (dir.) (2009). *La gorra* [DVD, Digital].
- Gutiérrez, Y. (productor ejecutivo) (2019). *Los tres golpes* [serie de televisión]. Telecaribe.
- Madrigal, A. (2010, febrero 18). *Millones de latinos compran narcopelículas*. El Universal. <https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/96945.html>
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones Comunicación, cultura y hegemonía* (1a ed.). Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Pardo, H. M. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Librería y Editorial América Latina.
- Revista Visaje. (2016). *La gorra*. Conversatorio con Andrés Lozano. *Revista Visaje*, 6 (Caliwood Arde). <https://www.revistavisaje.co/la-gorra-convesatorio-con-andres-lozano/>
- Rodríguez, Raúl. (2019). *La Gorra. Película completa (la original)* [Film comment]. Buena película... <https://www.youtube.com/watch?v=uNwFr7MYKMg&>
- Schroeder, P. A. (2016). *Latin American Cinema: A Comparative History*. University of California Press.
- Schroeder, P. A. (2020). *Una historia comparada del cine latinoamericano* (1st edition) (J. Suárez, trad.). Iberoamericana Editorial Vervuert, S.L.
- Smith, Murray. (1999). *Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances*. En C. R. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate views: Film, cognition, and emotion*. Johns Hopkins University Press.
- Stadler, J. (2008). *Resistance and Responsiveness: Emotion and Character Engagement*. En *Pulling Focus: Intersubjective Experience, Narrative Film, and Ethics* (pp. 130–167). Continuum.
- Steyerl, H. (2009). *In Defense of the Poor Image*. *E-Flux*, 10. <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Universidad del Valle, Programa Editorial.
- Tapias, J., Páez, L., & Gallo, J. (s. f.). *La gorra 1 película completa*. Cucuta Studio CASTV.
- Quintero W. y Velasco, D. (2009) *El parche*. [https://www.youtube.com/watch?v=lirmOtktdGo&list=PLyhbFHxEEdSKfOHpsxY\\_JXVzylLal3TUBk](https://www.youtube.com/watch?v=lirmOtktdGo&list=PLyhbFHxEEdSKfOHpsxY_JXVzylLal3TUBk)
- Van Dijck, J. (2009). *Users like you? Theorizing agency in user-generated content*. *Media, Culture & Society*, 31(1), 41–58. <https://doi.org/10.1177/0163443708098245>
- Zuluaga, P. A. (2007). *¡Acción! Cine en Colombia*. Ministerio de Cultura: Dirección de Cinematografía, Museo Nacional de Colombia, y Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.