

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE ADMINISTRAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO**

LICETH VIVIANA RIVERA MANCILLA

**FORMACIÓN E INSTITUCIONALIZACIÓN DEL CAMPO ORGANIZACIONAL DE
LA CINEMATOGRAFÍA COLOMBIANA**

Porto Alegre

2018

LICETH VIVIANA RIVERA MANCILLA

**FORMACIÓN E INSTITUCIONALIZACIÓN DEL CAMPO ORGANIZACIONAL DE
LA CINEMATOGRAFÍA COLOMBIANA**

Disertación presentada al programa de Pos-graduación en Administración de la Universidad Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para la obtención del título de Magister en Administración. Área Estudios Organizacionales.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariana Baldi

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Rivera Mancilla , Liceth Viviana
Formación e Institucionalización del Campo
Organizacional de la Cinematografía Colombiana /
Liceth Viviana Rivera Mancilla . -- 2018.
153 f.
Orientadora: Marina Baldi.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Escola de Administração, Programa
de Pós-Graduação em Administração, Porto Alegre, BR-RS,
2018.

1. Cinematografía colombiana. 2. Teoría
Institucional. 3. Campo Organizacional . 4. Formación
y estructuración del campo . 5. Institucionalización.
I. Baldi, Marina, orient. II. Título.

LICETH VIVIANA RIVERA MANCILLA

**FORMACIÓN E INSTITUCIONALIZACIÓN DEL CAMPO ORGANIZACIONAL
DE LA CINEMATOGRAFÍA COLOMBIANA**

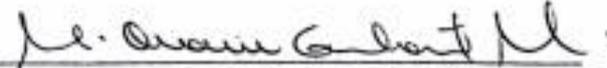
Disertación presentada al programa de Pos-graduación en Administración de la Universidad Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para la obtención del título de Magister en Administración. Área Estudios Organizacionales.

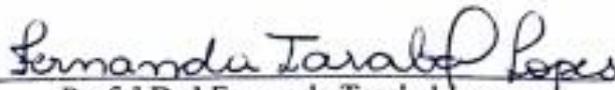
Aprobado el 17 de septiembre de 2018

BANCA EXAMINADORA:


Prof.ª Dr.ª Mariana Baldi – Orientadora
PPGA/UFRGS


Prof. Dr. Fernando Dias Lopes
PPGA/UFRGS


Prof.ª Dr.ª Sueli Maria Goulart Silva
PPGA/UFRGS


Prof.ª Dr.ª Fernanda Tarabal Lopes
PPGA/CEFET-MG

AGRADECIMENTOS

A Dios por su infinita misericordia y por poner personas en mi camino que fueron fundamentales para culminar con este estudio.

A mi orientadora Prof.^a Dr.^a Mariana Baldi, porque aun sin conocerme me dio la oportunidad de vivir esta experiencia de tanto aprendizaje. Gracias por su orientación, por sus enseñanzas, por su paciencia, dedicación y apoyo. Eternamente agradecida.

A los profesores Fernando Dias Lopes y Sueli Goulat y Fernanda Tarabal por sus contribuciones y generosa colaboración en la pesquisa.

A mi esposo Tony Fabián, por su amor, por darme consuelo, por su compañía y apoyo. Por siempre creer en mí y por siempre darme una voz de aliento y motivación. Gracias por llegar a mi vida.

A mi familia que desde la distancia me apoyaron y motivaron en este camino.

A los profesores, técnicos administrativos y demás funcionarios del Programa de Pós-graduação em Administração de la UFRGS, por su atención, ayuda y contribución académica e intelectual.

A mis compañeros de pos-graduación por acogerme, por los momentos compartidos, por los debates e intercambio de experiencias y conocimientos. Especialmente a Eliana Ávila por su amistad incondicional, por su generosidad, por las luchas compartidas y porque sin ella el paso por la universidad no hubiese sido el mismo.

A los entrevistados porque gentilmente colaboraron con este trabajo.

A Carlos Torres por la revisión del trabajo.

RESUMEN

Este trabajo consiste en la descripción y análisis del proceso de formación e institucionalización del campo de la cinematografía colombiana. En los últimos años en Colombia se ha presentado un crecimiento exponencial de la cinematografía nacional, lo que también ha producido un mayor interés académico en el que se han realizado diversos estudios de diferentes ópticas. Teniendo en cuenta que la actual cinematografía colombiana ha superado en muchos aspectos a la del pasado, en el cual, diferentes arreglos y estructuras organizacionales han surgido desde los años noventa. Este trabajo se propuso analizar la cinematografía colombiana con base en los presupuestos de la teoría institucional, utilizando el concepto de campo organizacional propuesto por DiMaggio & Powell (1999). Se trata de una investigación cualitativa, de análisis de datos primarios y secundarios, a través de la realización de diez entrevistas y un estudio bibliográfico y documental, utilizando el método de análisis de contenido. Se realizó una revisión histórica de la cinematografía colombiana, identificando los factores que contribuyeron en la formación del campo, los actores relevantes de este proceso, la configuración actual y las relaciones existentes entre ellos. Finalmente fueron analizados los indicadores que evidencian el nivel de institucionalización del campo. Se demuestra que este se encuentra en expansión– semi-institucional. Todavía no es un campo totalmente institucionalizado, sin embargo, tampoco se encuentra en la etapa inicial de pre-formación.

Palabras claves: Cinematografía colombiana, teoría institucional, campo organizacional, formación y estructuración del campo, institucionalización.

RESUMO

Este trabalho consiste na descrição e análise do processo de formação e institucionalização do campo organizacional da cinematografia colombiana. Nos últimos anos, na Colômbia, se observa um crescimento exponencial da cinematografia nacional, o que também tem produzido maior interesse acadêmico, realizando-se diversos estudos de diferentes óticas. Tendo em conta que a atual cinematografia colombiana tem superado, em muitos aspectos, a do passado, no qual diferentes arranjos e estruturas organizacionais surgem desde os anos noventa. Este trabalho se propôs a analisar a cinematografia colombiana com base em pressupostos da teoria institucional, utilizando o conceito organizacional proposto por DiMaggio & Powell (1999). Se trata de uma investigação qualitativa com análise de dados primários e secundários. Foram realizadas dez entrevistas, estudos bibliográficos e documentais, e utilizado o método de análise de conteúdo. Se realizou uma revisão histórica da cinematografia colombiana, identificando os fatores que contribuem na formação do campo, os atores relevantes deste processo, a configuração e as relações existentes entre eles. Finalmente, foram analisados os indicadores que evidenciam o nível de institucionalização do campo, que demonstraram que este se encontra em expansão – semi-institucional. Todavia, não é um campo totalmente institucionalizado, porém, também não se encontra na etapa inicial de pré-formação.

Palavras chaves: Cinematografia colombiana, teoria institucional, campo organizacional, formação e estruturação do campo, institucionalização.

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1- Diferencia entre el Viejo y el Nuevo institucionalismo	25
Cuadro 2 - Elementos de las instituciones	33
Cuadro 3 - Etapas de institucionalización y dimensiones comparativas.....	46
Cuadro 4 - Lista de entrevistados en la pesquisa	51
Cuadro 5- Empresas Distribuidoras y Exhibidoras	56
Cuadro 6 – Síntesis de la historia del cine colombiano 1897-1941	59
Cuadro 7 - Agencias Distribuidoras	61
Cuadro 8- Empresas distribuidoras en Colombia 1927 - 1956	62
Cuadro 9- Síntesis de la historia del cine colombiano 1931 - 1990.....	73
Cuadro 10 – Síntesis de la historia del cine colombiano 1991 - 2012.	79
Cuadro 11 - Principales actores del campo	89
Cuadro 12 - Distribución de Cine en Colombia.....	97
Cuadro 13 - Exhibidores de cine en Colombia	100
Cuadro 14 - Salas Alternas.....	101
Cuadro 15 - Cine Club de Colombia.....	102
Cuadro 16 - Universidades de Colombia con programas de imágenes en movimiento.....	103
Cuadro 17 - Indicadores Nivel de Institucionalización.....	135

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1 - Dimensiones de la dualidad.....	28
Figura 2 - Etapas de la formación de un campo organizacional	39
Figura 3 - Cadena cinematográfica	49
Figura 4 - Configuración del Campo de la Cinematografía Colombiana	110

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Películas colombianas 2003 - 2017	80
---	----

LISTA DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

- ACA – Asociación Colombiana de Actores
- ACACC – Academia Colombiana de las Artes y Ciencias Cinematográficas
- ACCO – Asociación de Cinematografistas colombianos
- ADFC – Asociación de Directores de Fotografía de Colombia
- ADSC – Asociación Colombiana de Sonido Cinematográfico
- ASIFA – Asociación de Films Animados
- CDC – Cuota para el Desarrollo Cinematográfico
- CNACC – Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en cinematografía
- Copelco – Cooperativa de Películas Colombianas
- CPFC – Comité Promoción Fílmico Colombia
- DIAN – Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales
- FDC – Fondo para el Desarrollo Cinematográfico
- FFC – Fondo Fílmico Colombiano
- FICCI – Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias
- FIDC – Fondo Internacional para la Diversidad Cultural
- Focine – Compañía para el Fomento Cinematográfico
- FPFC – Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano
- Icodes – Instituto Colombiano de Desarrollo Social
- IDEARTES – Instituto Distrital de las Artes
- RTVC – Radio Televisión de Colombia
- Sicoltracine – Sindicato Colombiano de Trabajadores de Cine

SUMARIO

1. INTRODUCCIÓN	14
1.1. Objetivos	18
1.1.1. General.....	18
1.1.2. Específicos.....	18
1.2. Justificación Teórica y Práctica	18
1.3. Estructura de la Disertación	20
2. FUNDAMENTACIÓN TEORICA.....	21
2.1. Teoría Institucional	21
2.1.1. Antecedentes del neo institucionalismo	21
2.1.2. Elementos Centrales de la Teoría Institucional.....	29
2.1.3. El concepto de Campo Organizacional	35
2.1.4. Actores del Campo	39
2.1.5. Isomorfismo Institucional.....	40
2.1.6. Lógica Institucional	42
2.1.7. Procesos de institucionalización.....	44
2.2. El cine como cultura y como industria	46
3. METODOLOGIA	50
4. PRESENTACIÓN Y ANALISIS DE DATOS	55
4.1. Historia del Cine Colombiano	55
4.1.1. Sus inicios.....	55
4.1.2. Las huellas de un cine que caminó lento	60
4.1.3. Instrumentos de la política cinematográfica	75
4.2. Formación del Campo Organizacional de la Cinematografía Colombiana.	81
4.3. Actores Relevantes en la Formación del Campo	86

4.4. Configuración Actual del Campo	91
4.5. Nivel de institucionalización del campo	111
4.5.1. Interacción entre las organizaciones del campo	111
4.5.2. Estructuras Inter-organizacionales de dominio y padrones de coalición	117
4.5.3. Flujo de información dentro del campo	119
4.5.4. Desarrollo de Conciencia entre las organizaciones de que están en una empresa común	122
4.5.5. Grado de Acuerdo de las lógicas institucionales que guían las actividades dentro del campo	124
4.5.6. Aumento de Isomorfismo del Campo.....	128
4.5.7. Aumento de la Claridad de Fronteras del Campo.....	134
5. CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS	137
REFERENCIAS	146
Apéndice 1.....	153

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como objetivo analizar la formación y estructuración del campo organizacional de la cinematografía colombiana, apoyándose en la teoría institucional.

El concepto de cinematografía “alude al conjunto de guías de acción y a la política pública de este campo y a las interrelaciones de todos los agentes que participan en la cadena de producción y consumo del cine en el país” (CASTELLANOS, 2006, p. 24). Su importancia radica en ser considerada una forma de expresión, como un espacio para la construcción de memoria común y un modo de contar la historia de un pueblo, para no olvidar ni perder su identidad cultural.

Aparte de ser el cine una actividad artística, también es considerado como una industria. De este modo, el cine maneja una significación simbólica (reflejar valores, memoria e identidad mediante productos con alma simbólica), y también; un proceso de transformación de materias primas (películas vírgenes, escenografías, actuaciones líricas, obras literarias, guiones) a través de labores creativas y técnicas hasta llegar a un producto final conocido como película, negativo o copia final. De ahí, que el cine sea situado en la dimensión de industria cultural dentro del campo de la economía creativa (CASTELLANOS, 2014).

El cine como mercancía es conocido por tres fases que son, producción, distribución y exhibición. Cada fase tiene su importancia y entre los tres debe existir una relación recíproca para que finalmente la película llegue al espectador y de este modo, esta pueda ser apreciada, generando sensibilidad, encantamiento y diálogo cultural.

Alrededor de estas tres fases, otros procesos transversales también pueden ser atribuidos a la actividad cinematográfica como la formación de profesionales y técnicos, la preservación de archivos, la investigación sobre el proceso mismo, la generación de sistemas de información, la organización del sector, y otros servicios que se presentan en función a este, como empresas de alimentación, asesores legales, agencias publicitarias, etc.

Con un poco más de un siglo de haber llegado el cine a Colombia, varios han sido los desafíos y las luchas para mantenerse vivo. El Estado como el principal promotor y regulador de la cinematografía colombiana, ha justificado sus políticas públicas a lo largo de su historia con argumentos culturales y económicos (LÓPEZ, 2011, p. 147). Con todo, la intervención del Estado se ha caracterizado por ser un apoyo discontinuo, siendo

cuestionada por la indiferencia que por muchos años dejó de lado a un campo que según Castellanos (2006), debe ser desarrollado en condiciones de participación y protección.

La primera intervención por parte del Estado fue en 1942 con la Ley 9ª, con la cual se autorizaba al gobierno a tomar las medidas a su alcance con el fin de fomentar la cinematografía colombiana, siendo definida desde entonces como una industria estratégica (CASTELLANOS, 2006). La ley, aunque con muy pocos buenos resultados, fue la base para las posteriores resoluciones.

Un segundo intento se dio en 1978, en el cual, el gobierno nacional creó La Compañía del Fomento Cinematográfico (FOCINE)-, una entidad adjunta al Ministerio de Comunicaciones. Durante sus 15 años de existencia fueron realizados 31 largometrajes de los cuales, solo uno obtuvo rendimientos económicos (RIVERA, 2014). La entidad estatal encargada del fondo nacional del cine colombiano fue liquidada en 1993. Y aunque dicha entidad significó un gran impulso para la cinematografía colombiana, esta no fue suficiente para garantizar la permanencia de la misma. Tras su liquidación, el cine nacional quedó sin fondos estatales hasta 1997, cuando nace el nuevo fondo de Desarrollo Cinematográfico – Proimágenes Colombia.

Con un nuevo enfoque y teniendo en cuenta las acciones fallidas del pasado, en el 2003, fue promulgada la ley 814 más conocida como la Ley de Cine. A partir de la nueva legislación la cinematografía colombiana comienza a escribir una nueva historia, en la que se han mejorado las condiciones, ha aumentado la producción de cine nacional, ha habido mayor participación en festivales en diferentes lugares del mundo, igualmente se ha incrementado de oferta académica especializada en cine, también en el nacimiento de nuevas empresas dedicadas a la actividad cinematográfica, entre muchas cosas más.

Con todo, después de quince años de haber promulgado la Ley de Cine, la cinematografía colombiana se ha fortalecido más en el terreno de la producción que en el terreno de la distribución, exhibición y su relación con el público. Lo anterior se hace evidente cuando el cine nacional se enfrenta con la realidad de que el público colombiano no asiste su propio cine. Y aunque las cifras presentadas por el Ministerio de Cultura demuestran un balance positivo referente a dicha asistencia, para Rivera (2014), estas cifras tendrían que verse con más cuidado y más atención, ya que no siempre indican un panorama alentador para todo el cine nacional. En la misma tónica, Oswaldo Osorio¹ (GÓMEZ, 2013), explica que estas cifras son infladas por un par de películas con éxito

¹ Comunicador, historiador, profesor, investigador y crítico de cine.

en taquilla. La preocupación de Osorio, así como de Rivera obedece a que la mayoría de asistencia se concentra en dos o tres películas nacionales; cuando el restante de las películas colombianas no llega siquiera a los diez mil espectadores.

Y es que, aunque en las taquillas nacionales el impacto de las películas colombianas no haya sido el más esperado, otra es la historia referente a la participación del cine nacional en importantes festivales del mundo. Cada vez, el cine colombiano tiene más presencia y reconocimiento en estos espacios. Es por esto que se hace imprescindible que el cine cuente con espacios de divulgación, publicidad y promoción de las películas, a través de los servicios de distribución y exhibición.

La única fase la actividad cinematográfica que se ha mantenido estable durante toda la historia del cine en Colombia es la exhibición. Históricamente los exhibidores han ejercido un amplio control en el mercado colombiano, siendo este manipulado por un pequeño número de empresas (Cine Colombia, Royal Films, Cinemark, Procinal, Cinépolis), y como en todos los países latinoamericanos, son las películas nacionales las que tienen poco acceso, debido a la abundante oferta proveniente de Hollywood que agota el espacio y al espectador para las producciones, en nuestro caso colombianas. Frente a esto, paralelamente se desarrolla otro circuito conocido como el alterno, en el que el cine colombiano tiene más cabida, sin embargo, su público, es un público de nicho².

El exponencial crecimiento de la cinematografía colombiana ha provocado un mayor interés académico e intelectual, en el que se han realizado nuevos estudios desde diferentes ópticas. Sin embargo, poca atención se le ha prestado como un campo organizacional, entendido por DiMaggio & Powell (1999, pág. 106), como una dimensión que incluye un conjunto de organizaciones que se relacionan y se influyen de alguna forma, apoyándose en un tipo de producto o servicio: “los proveedores principales, los consumidores de recursos y productos, las agencias reguladoras y otras organizaciones que dan servicios o productos similares”. Es por esto que no solo se tienen en cuenta las empresas que compiten entre sí o que se encuentran en una red de organizaciones que mantienen un relacionamiento más estricto, sino también la totalidad de los actores relevantes del campo.

Siendo la legitimidad un factor clave para la teoría institucional, su contribución es de gran importancia por la re-conceptualización del ambiente en los estudios organizacionales. Dado que ninguna organización es solo un sistema técnico, sino que,

² Una porción de segmento de mercado en la que los individuos tienen características y necesidades homogéneas que no son del todo cubiertas por la oferta general del mercado.

también los factores culturales o simbólicos son elementos críticos, que caracterizan el campo organizacional (SCOTT, 1991). Es por este contexto institucional que las empresas se van a ajustar a un conjunto de reglas y requerimientos, en donde las decisiones que sean tomadas van a estar de acuerdo con las creencias y valores que fue aceptado socialmente.

Es precisamente en un campo organizacional donde estos elementos institucionales adquieren un carácter racional, porque le sirven a un objeto específico en un espacio social o campo organizacional (CARVALHO, VIEIRA, & LOPES, 1999; SCOTT & MEYER, 1999).

De acuerdo con Dimaggio & Powell (1999), las estructuras organizacionales parece ser cada vez menos motivadas por la competencia y por el contrario cada vez más por el proceso de institucionalización, en el cual, muchas formas de organizar surgen de acuerdo a la estructuración de los campos organizacionales. Es por tanto, que la estructura es producto de las actividades de un conjunto diverso de organizaciones, el cual, construyen un área reconocida de la vida institucional (DIMAGGIO & POWELL, 1999).

Un campo organizacional puede ser definido por un problema compartido por un conjunto de organizaciones que interactúan entre sí. Las organizaciones que lo constituyen son de diferente naturaleza, pero con intereses complementares (DIMAGGIO & POWELL, 1999; SCOTT, 1995).

Al ser comprendido el cine colombiano como arte e industria y al haber estado orientado a un conjunto de acciones que llevaron a replantear la configuración de la cinematografía desde finales del siglo XX; se hace importante el análisis del proceso de formación del campo organizacional de la cinematografía colombiana.

Es en este contexto que el presente trabajo se propuso investigar a partir de la siguiente pregunta:

¿Cómo ha sido la formación e institucionalización del campo de la cinematografía colombiana?

Para lo cual fueron trazados los siguientes objetivos:

1.1. Objetivos

1.1.1. General

Analizar el proceso de formación e institucionalización del campo organizacional de la cinematografía colombiana.

1.1.2. Específicos

- a) Contextualizar la historia de la cinematografía colombiana, identificando los factores que fueron relevantes en el proceso de formación del campo organizacional.
- b) Identificar los principales actores implicados en su formación.
- c) Delinear la configuración actual del campo en estudio.
- d) Analizar en qué etapa del proceso de institucionalización se encuentra la cinematografía colombiana.

1.2. Justificación Teórica y Práctica

El auge de la producción cinematográfica nacional, que se ha venido presentando en la última década, ha abierto camino para la realización de nuevos estudios desde diferentes ópticas. Un mayor interés académico e intelectual se percibe sobre el cine colombiano como objeto de estudio. Gran parte de la historiografía, ensayos académicos, publicaciones y monografías, se han producido en diálogo con el contexto político y económico (ZULUAGA, 2008).

Un tema que recientemente ha sido de mayor preocupación para los investigadores es el cine como industria. En los últimos años el interés por este campo de investigaciones ha sido abarcado desde la academia hasta las entidades estatales. Un estudio realizado por la Dirección Cinematográfica del Ministerio de Cultura (COLOMBIA, 2009), titulado *Impacto económico del sector cinematográfico colombiano*, concluye que después de cinco años de haber entrado en vigencia la nueva Ley de Cine (2003), los resultados son positivos para la industria respecto al mejoramiento de la calidad y cantidad de películas producidas y estrenadas anualmente; como también en lo que se refiere a la cantidad de

espectadores en las salas de cine, además de su participación en los más importantes festivales internacionales. Sin embargo, se reconoce que la asistencia del público aún no es suficiente para sostenibilidad de la industria, lo que acarrea serias consecuencias como, por ejemplo, poca presencia de inversionistas.

Los simples criterios de calidad, estética, o pertinencia social resultan insuficientes para enfrentarse a las producciones culturales (CINEMATECA DISTRITAL, 2008). Siendo las organizaciones cada vez más expuestas a diferentes presiones ambientales, hace que no baste únicamente considerar el rendimiento del mercado o la satisfacción de demandas particulares. Cada vez existen menos fronteras entre las organizaciones y en cambio cada vez más se contemplan las influencias institucionales en las decisiones estratégicas (VERMEULEN, ZIETSMA, GREENWOOD, & LANGLEY, 2016). Es por esta razón que este estudio pretendió dar un enfoque más amplio a la cinematografía colombiana, al analizarlo a la luz de la teoría institucional, pues se da una atención hacia afuera para examinar como su entorno construye socialmente las organizaciones y nos proporciona un poder explicativo de la realidad organizacional (CARVALHO, VIEIRA, & LOPES, 1999).

Saber cómo se conforman los campos organizacionales como lo plantea DiMaggio (1999) es un tema de particular importancia que ha recibido poca atención. Pues la estructuración de un campo se refiere al surgimiento de organizaciones que se relacionan de manera formal o informalmente, en el que estrecha vínculos y se comprometen a apoyar, supervisar o establecer las políticas del mismo. Además, de ser un paso decisivo en la institucionalización de las formas organizacionales. Es en los campos donde los procesos institucionales tienen mayor influencia sobre el cambio organizacional. Por esta razón, la intención en este estudio es realizar un análisis sobre la formación e institucionalización del campo organizacional de la cinematografía colombiana, con el ánimo de contribuir a una visión más amplia de la estructuración del cine nacional. Así mismo, se espera que sirva para ampliar el conocimiento que contribuya en posteriores prácticas de gestión y planeación³.

³ De acuerdo con DiMaggio (1999, pág. 334), los procesos de estructuración de un campo son histórica y lógicamente anteriores a los procesos de isomorfismo institucional (al que mayor atención se le ha prestado). Es un descuido por parte de los investigadores dar el proceso de la estructuración como una “evolución dada por hecho, no dirigida, no conflictiva, a costa de los procesos intencionales, dirigidos y conflictivos (aunque limitados racionalmente) que definen los campos y les establecen trayectorias que, a la larga, tanto a participantes como a observadores les parecen desarrollos naturales”.

1.3.Estructura de la Disertación

Luego de haber presentado la problemática, la justificación y los objetivos del estudio, en el segundo capítulo, se expone la fundamentación teórica utilizada, la Teoría Institucional, que a su vez está subdivida en seis partes: (1) antecedentes del neo institucionalismo, (2) elementos centrales de la teoría institucional, (3) el concepto del campo, (4) actores del campo, (5) isomorfismo institucional, (6) proceso de institucionalización. Finalmente se aborda al cine, visto como cultura e industria.

En el tercer capítulo se presentan los procedimientos metodológicos adoptados para la realización de esta pesquisa. En el cuarto capítulo se describen y analizan los datos colectados. Para ello se exponen cinco partes: (1) historia del cine colombiano, (2) formación del campo organizacional de la cinematografía colombiana, (3) actores relevantes en la formación del campo, (4) configuración actual del campo y (5) nivel de institucionalización.

El documento finaliza con el quinto capítulo referido a las conclusiones y sugerencias para futuras pesquisas. En la secuencia se encuentran las referencias bibliográficas y apéndice.

2. FUNDAMENTACIÓN TEORICA

2.1. Teoría Institucional

2.1.1. Antecedentes del neo institucionalismo

En el fin de la década de 1940, las organizaciones no eran propiamente reconocidas como un fenómeno social merecedor de estudio propio⁴. Antes del apareamiento del análisis funcionalista, las organizaciones eran tratadas como aspectos de problemas sociales generales (TOLBERT & ZUCKER, 1998). Hasta entonces las diferentes corrientes teóricas de los estudios organizacionales estuvieron enfocadas fundamentalmente en la dinámica interna de la organización, vistas como sistema cerrado. Sus principales estudios radicaban en establecer la mejor manera de realizar las tareas; aumentar la producción, pero estableciendo mejores condiciones ambientales y físicas; estudio de la burocracia como forma de organización; estudio del comportamiento, enfatizando la toma de decisiones, etc.

La predominancia del funcionalismo de Parsons en la teoría de las organizaciones marcó profundamente y determinó su futuro desarrollo. En el fin de la década de 1950 e inicios de 1960, las nuevas teorías, ya no concebían a la organización como un sistema mecánico. Por el contrario, estas pasaron a ser consideradas como un sistema orgánico, cuyo interés era puesto en la estructura como la identidad de la organización. Comprendían, que la sobrevivencia de una organización estaba condicionada en la capacidad que ésta tenía para adaptarse a las demandas del ambiente al cual esta pertenecía.

Entre las teorías más referenciadas se encuentran la teoría de los sistemas abiertos, la teoría de contingencia estructural, la teoría de dependencia de recursos, la teoría de la ecología de las poblaciones y la teoría institucional.

El abordaje que introdujo las concepciones de sistemas abiertos, transformó los enfoques tradicionales, por insistir en la importancia del entorno de la organización de una manera más amplia (SCOTT, 1995). Las nuevas perspectivas teóricas, contemplaron una relación, organización – ambiente, en la que, es determinante examinar como las organizaciones se deben adaptar para asegurar el ajuste apropiado ante las mudanzas de

⁴ Aunque estudios como el de Weber (1946) y Michaels (1962), en el que las organizaciones formales son actores sociales independientes, no fue ampliamente reconocido, sino hasta el trabajo pionero de Robert Merton (TOLBERT & ZUCKER, 1998).

su ambiente. Las nuevas teorías representaban a las organizaciones como actores auténticos que respondían a las circunstancias situacionales, así, las organizaciones pasan a ser orientadas hacia la interpretación de su contexto para luego adoptar medidas adecuadas (GREENWOOD, OLIVER, SAHLIN, & SUDDABY, 2008).

La Teoría Institucional como un enfoque dominante para comprender a las organizaciones (GREENWOOD, OLIVER, SAHLIN, & SUDDABY, 2008), es entendida por Scott (1995, pág. XIV), como una continuación y extensión de la “revolución” de los años sesenta, con la diferencia de llamar la “atención sobre la importancia del entorno social y cultural, en particular, del conocimiento social y de los sistemas de reglas culturales” (SCOTT, 1995, pág. XIV), el denominado ambiente simbólico.

El estudio de la instituciones tiene una larga historia en el análisis organizacional (THORNTON & OCASIO, 2008). Ha sido desarrollada por diferentes corrientes de pensamiento y por ende se han generado diferentes significados y diversos usos. Por esta razón, el concepto de institución ha sido un gran desafío para la teoría institucional (SCOTT, 1995), y aunque cada una de las definiciones existentes no se aproximen entre ellas y hasta se encuentren desvinculadas, para Powell & DiMaggio (1999), aún existe entre ellas una convicción común, y es que los arreglos institucionales y los procesos sociales son importantes. Para fines didácticos se presenta las definiciones que nos interesa.

Para los científicos políticos, las instituciones son un marco de reglas, procedimientos y acuerdos acerca de las acciones requeridas, prohibidas o permitidas, proporcionando estabilidad en la vida política (POWELL & DIMAGGIO, 1999), su análisis se basa en el derecho constitucional y la filosofía moral (SCOTT, 1995). Para la economía de las organizaciones, las instituciones son concebidas como estructuras de gobernanza y acuerdos sociales ajustados para reducir al mínimo los costos de transacción; aquí las instituciones son las que reducen la incertidumbre al proporcionar estructuras confiables y eficientes para el intercambio. Por último, en la sociología las instituciones están presentes en todas partes, entienden por institución desde un apretón de manos, el matrimonio, hasta los procesos administrativos (POWELL & DIMAGGIO, 1999). De acuerdo con Scott (1995), es en el campo de la sociología en donde mayor atención se le ha dado a las instituciones.

Para las ciencias políticas las instituciones son producto del diseño humano, resultado de acciones útiles realizadas por individuos orientados instrumentalmente

(POWELL & DIMAGGIO, 1999), prestan atención en el comportamiento electoral, en la formación de partidos y en la opinión pública; buscan restablecer la importancia de los marcos normativos y sistemas de reglas para guiar, restringir y fortalecer el comportamiento (SCOTT, 1995). En la economía de las organizaciones las instituciones aunque siendo el resultado de la actividad humana, estas no son necesariamente producto de un diseño consciente (POWELL & DIMAGGIO, 1999) y para ellos, las instituciones no representan más que soluciones imperfectas y pragmáticas para conciliar conflictos pasados (SCOTT, 1995). Por su parte, los sociólogos enfatizan que el individuo es causa y efecto de las instituciones, es decir existe una interdependencia entre ellos. Aunque las instituciones parecen ser independientes y objetivas, estas en realidad se desarrollan entre los individuos y existen como hábito de la mente y la acción, en gran parte inconscientes porque son ampliamente comunes en todo el grupo. Aunque las instituciones representen la continuidad y persistencia, estas solo existen en la medida en que son llevadas por los individuos (SCOTT, 1995). Por ello, suponen que determinadas acciones son asociadas con determinadas situaciones que fueron adquiridas por medio de la socialización, educación, capacitación o la aceptación de convenciones (POWELL & DIMAGGIO, 1999), es decir, que existen en el comportamiento integrado y estandarizado de los individuos (SCOTT, 1995).

Tanto en economía como en ciencias políticas las explicaciones de corte funcionalistas postulan que las instituciones son la solución eficiente para los problemas de gobernabilidad. Ya por su parte, el enfoque funcionalista en la sociología está más concentrado en la forma en el que las instituciones complican y construyen las vías por las que se buscan las soluciones (POWELL & DIMAGGIO, 1999). Su atención está puesta en el lenguaje (sistemas simbólicos) y la cognición mediada por los procesos sociales, cruciales para explicar la manera en que las acciones se producen, se repiten y vienen a evocar significados estables y similares en sí mismo y en otros (SCOTT, 1995). Así mismo, en la sociología, las instituciones no solo limitan las opciones, sino que también establecen los criterios por los que las personas descubren sus preferencias, puesto que, los individuos no eligen libremente entre las instituciones, costumbres, normas sociales o procedimientos legales. En ese sentido, las instituciones no son vistas como modelos de elección y sí como expectativas que se dan por hecho (POWELL & DIMAGGIO, 1999).

Por su parte, el Nuevo Institucionalismo en el Análisis Organizacional tiene sus antecedentes en la economía y en la ciencia política, sin embargo, sus características son

sociológicas. Aquí, se destaca la forma como es estructurada la acción y cómo es posible el orden mediante el sistema de reglas compartidas, que a su vez va a limitar la inclinación y capacidad de los actores hacia la optimización, además de privilegiar algunos grupos cuyos intereses son compartidos mediante recompensas y sanciones (POWELL & DIMAGGIO, 1999).

Sin embargo, aunque en el Análisis Organizacional las características del Nuevo Institucionalismo sean sociológicas, este no es simplemente la continuidad de la antigua sociología, pues, difiere de manera sistemática en los enfoques sociológicos. (POWELL & DIMAGGIO, 1999, pág. 45). Teniendo sus raíces en el Viejo Institucionalismo de Philip Selznick y sus asociados, el Nuevo Institucionalismo diverge sustancialmente de esa tradición (POWELL & DIMAGGIO, 1999). Pero antes de ver sus diferencias, primero deben destacarse varios puntos esenciales que comparten. Primero, el escepticismo en cuanto al modelo de actor racional, pues, estos no se conciben como personas que toman decisiones calculando las consecuencias, sino que muchas prácticas ya están incorporadas en los individuos lo que los llevan a tomar decisiones ya formateadas. Segundo, consideran a la institucionalización como un proceso dependiente del Estado, lo cual hace a las organizaciones menos racionales instrumentalmente al limitar las opciones que pueden seguir. Tercero se resaltan las relaciones entre organizaciones y ambientes. Cuarto, se revelan aspectos de la realidad inconsistentes, en contraste con las explicaciones formales de las organizaciones. Por último, se enfatiza el papel de la cultura en la conformación de la realidad organizacional (POWELL & DIMAGGIO, 1999).

No obstante, y a pesar de sus aproximaciones, el Nuevo y el Viejo Institucionalismo se alejan significativamente. Sus principales diferencias pueden ser visualizadas en el cuadro 1.

De esta forma, el Viejo Institucionalismo era directamente político en su análisis del conflicto de grupo y de la estrategia organizacional. En contraste, el Nuevo Institucionalismo, comúnmente da menos importancia al conflicto y más bien, ha observado la forma en que las organizaciones responden a esos conflictos, desarrollando estructuras administrativas (POWELL & DIMAGGIO, 1999) .

Tanto en el Nuevo como en el Viejo Institucionalismo, las institucionalizaciones limitan la racionalidad organizativa, sin embargo, lo que las diferencia es la fuente de esa limitación (CARVALHO, VIEIRA, & GOULART, 2005). En el Viejo Institucionalismo las limitaciones están determinadas por los grupos de presión dentro de la organización

como resultado de intercambios y alianzas políticas, mientras que en el Nuevo, la importancia es dada a la relación entre estabilidad y legitimidad y el poder de acuerdos comunes que pocas veces se expresa explícitamente (POWELL & DIMAGGIO, 1999).

Cuadro 1- Diferencia entre el Viejo y el Nuevo institucionalismo

Dimensiones	Viejo Institucionalismo	Nuevo Institucionalismo
Conflictos de intereses	Central	Periférico
Fuente de la inercia	Grupos de presión	Imperativo de legitimidad
Énfasis estructural	Estructura informal	Papel simbólico de la estructura formal
Organización incorporada en	La comunidad local	El área, el sector o la Sociedad
Naturaleza de la incorporación	Cooptación	Constitutiva
<i>Locus</i> de la institucionalización	Organización	Campo o la sociedad
Dinámica organizacional	Cambio	Persistencia
Base de la crítica del utilitarismo	Teoría de la agregación de intereses	Teoría de la acción
Evidencia para la crítica del utilitarismo	Consecuencias imprevistas	Actividad no reflexiva
Formas clave de cognición	Valores, normas y actitudes	Clasificaciones, rutinas, guiones, esquemas
Psicología social	Teoría de socialización	Teoría de la atribución
Base cognoscitiva de orden	Compromiso	Habito, acción, practica
Metas	Desplazadas	Ambiguas
Agenda	Importancia de la política	Disciplinaria

Fuente: Powell & DiMaggio (1999, pág. 48)

Otra diferencia fundamental es la concepción del ambiente, ya que el Viejo Institucionalismo describe organizaciones que están incorporadas en comunidades locales, en contraste, el Nuevo Institucionalismo se centra en ambientes no locales (sectores o áreas organizacionales), cuyos límites son más o menos similares a los de una industria, profesiones o sociedades nacionales (POWELL & DIMAGGIO, 1999).

En el Nuevo Institucionalismo lo que se institucionaliza son las formas organizacionales, los componentes estructurales y las reglas, no las organizaciones específicas. De modo que, mientras en el Viejo Institucionalismo eran consideradas las organizaciones como un todo orgánico, el Nuevo Institucionalismo las trata como grupos flexibles unidos por elementos estandarizados (POWELL & DIMAGGIO, 1999).

Entre las diferencias también se manifiesta el tratamiento de la estructura organizacional. Por un lado, el Viejo Institucionalismo ponía de relieve el “oscuro campo de la interacción informal” (POWELL & DIMAGGIO, 1999, pág. 47). En contraste, el Nuevo Institucionalismo, sin despreciar las interacciones informales, destaca la irracionalidad en la propia estructura formal para la comprensión de la realidad organizacional con las explicaciones formales (CARVALHO, VIEIRA, & GOULART, 2005).

Para los viejos institucionalistas, las formas cognoscitivas dominantes eran los valores, las normas y las actitudes. Las organizaciones se institucionalizaban cuando se le infundía valor. El Nuevo Institucionalismo, alejado notoriamente de este marco de referencia “esencialmente moral, la institucionalización es fundamentalmente un proceso cognitivo” (POWELL & DIMAGGIO, 1999, pág. 50).

Concluyendo, las diferencias en la forma como consideran el ambiente, el conflicto, el cambio y sus imágenes de la acción individual, significó un cambio en la forma como eran realizadas las preguntas y como eran dadas las respuestas sobre la transformación de las organizaciones. El hecho de que los nuevos institucionalistas hicieran hincapié en las formas culturales estandarizadas como las explicaciones, las tipificaciones y los modelos cognoscitivos, llevó a que entendieran el ambiente en el nivel de industrias, de las profesiones y de las naciones-Estado, más que en las comunidades locales, tal como eran estudiados por los viejos institucionalistas (POWELL & DIMAGGIO, 1999). Así mismo, este hecho también llevó a ver la institucionalización como la difusión de reglas y estructuras estándares, en vez del ajuste pertinente adaptativo de la organización a escenarios específicos. En suma, los ambientes organizacionales se componen de elementos culturales como creencias que se dan por hecho y reglas ampliamente promulgadas, que sirven como patrones para organizar (POWELL & DIMAGGIO, 1999).

De esta forma, el Nuevo Institucionalismo pone en el centro de su interpretación a la realidad organizacional, la legitimidad y el isomorfismo como factores vitales para su sobrevivencia. En ese sentido, “abandona la concepción de un ambiente formado exclusivamente por recursos humanos, materiales y económicos para destacar la presencia de elementos culturales” (CARVALHO, VIEIRA, & LOPES, 1999, pág. 5), como influenciadores en la toma de decisiones en las estructuras formales. También sostienen que las organizaciones y las personas que la integran están suspendidas en una

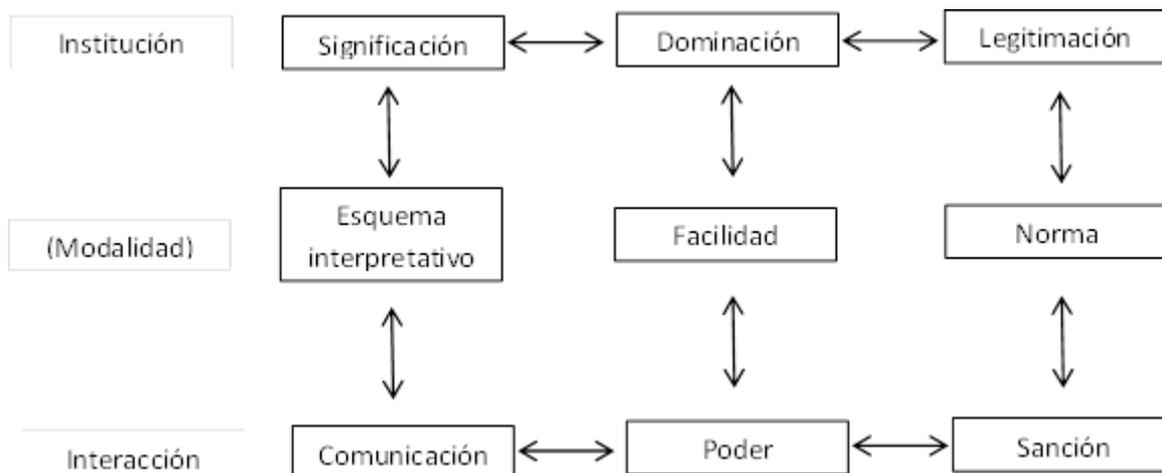
red de valores, normas, reglas, creencias y suposiciones dadas por hecho, que son al menos parcialmente su propia creación (BARLEY & TOLBERT, 1997).

Dicho esto, se hace necesario ahora definir los términos institución e institucionalización. Una definición de institución en la Teoría Institucional, es encontrada en Tolbert & Zucker (1998), para quienes institución es definida como una tipificación de acciones tornadas habituales por tipos específicos de actores. De acuerdo con Barley & Tolbert (1997), las instituciones pueden ser pensadas como “álgebra abstracta” de las relaciones entre los miembros de los conjuntos sociales. Es decir, las instituciones como reglas y tipificaciones compartidas son procedimientos generalizables aplicados en el desempeño/reproducción de prácticas sociales (GIDDENS, 2009). Las acciones sociales pueden variar en sus particularidades, pero para ser interpretables, sus contornos deben ajustarse a suposiciones dadas por hechas sobre las actividades e interacciones apropiadas para diferentes clases de actores (BARLEY & TOLBERT, 1997). Con todo, para que las instituciones se relacionen con las prácticas se requiere de la cognoscitividad. Según Giddens (2009), como actores sociales poseemos una gran cantidad de conocimiento que en su gran mayoría es de carácter más práctico que teórico. Así, los actores emplean esquemas simbolizados a lo largo de sus actividades diarias, para resolver rutinariamente las situaciones de la vida social. El conocimiento del procedimiento de una actividad social, es metodológico por definición, es decir, el conocimiento no especifica cada situación que el actor podrá vivir, sin embargo, sí proporciona la capacidad genérica de reaccionar a una infinidad de circunstancias sociales y de influenciarlas.

La relación de los dos ámbitos del orden social - institución y acción - está mediada por modalidades de la estructuración, como es denominado por Giddens (2009) - Figura 1.

De esta forma, por un lado, en el ámbito institucional, las instituciones son propiedades de los colectivos, expresados en la producción de interacción social, sustentados como instituciones de significación, dominación y legitimación (MACHADO-DA-SILVA, FILHO, & ROSSONI, 2006). En contraste, en el ámbito de la acción se refiere a los arreglos reales de las personas, objetos o eventos de la vida social. Las modalidades van a permitir que las instituciones influyan en la acción humana, existiendo una dualidad entre ellos.

Figura 1- Dimensiones de la dualidad



Fuente: Giddens (2009).

Las modalidades por medio de las cuales las instituciones son codificadas influyen en la manera como las personas se comunican, ejercen el poder y determinan cual comportamiento sancionar y recompensar (BARLEY & TOLBERT, 1997). Por lo tanto, las instituciones son al mismo tiempo recursos para la reproducción del sistema, estando asociadas a aspectos de práctica rutinaria, a la constitución de significados y a las sanciones encontradas en ciertas circunstancias históricas y espaciales (MACHADO-DA-SILVA, FILHO, & ROSSONI, 2006).

Phillips, Lawrence & Hardy (2004), recientemente adicionan que las instituciones no son solo construcciones sociales, sino construcciones sociales constituidas a través del discurso, es decir, los discursos hacen que ciertas formas de pensar y actuar sean posibles o imposibles. Sin embargo, aclaran que, aun cuando todas las instituciones son producto discursivo, no todos los productos del discurso son instituciones. Según estos autores, las acciones pueden formar la base de procesos institucionalizados, pero al ser observadas e interpretadas, escritas, comentadas o representadas de alguna otra forma, las acciones generan textos que, miden la relación entre la acción y el discurso. Por eso, los autores argumentan que “las instituciones están constituidas por colecciones estructuradas de textos que existen en un campo particular y que producen las categorías y normas sociales que dan forma a las comprensiones y comportamientos de los actores” (PHILLIPS, LAWRENCE, & HARDY, 2004, pág. 238). De esta forma, existe una relación mutuamente constitutiva entre acción, texto, discursos e instituciones. Por eso, para los actores la institucionalización no se produce mediante la simple imitación de una acción,

sino mediante la creación de textos de apoyo que van desde descripciones conversacionales entre colegas, hasta textos más elaborados y ampliamente distribuidos, como manuales, libros y artículos de revistas. Al mismo tiempo, argumentan que, los discursos proporcionan mecanismos de autorregulación socialmente constituidos que establecen instituciones y dan forma a las acciones que conducen a la producción de más textos.

Luego de hablar de institución, ahora se hace necesario aclarar el término institucionalización, entendido como un proceso mediante el cual, las instituciones son producidas y reproducidas. De modo que, una institución es el estado o la fase final de un proceso de institucionalización (TOLBERT & ZUCKER, 1998). La institucionalización ocurre cuando los actores interactúan y llegan a aceptar definiciones compartidas de la realidad (PHILLIPS, LAWRENCE, & HARDY, 2004). El tema de la institucionalización será desarrollado en el punto 2.1.7 de este capítulo.

Dicho esto, pasamos a revisar los elementos centrales de la Teoría Institucional, descritos a continuación.

2.1.2. Elementos Centrales de la Teoría Institucional

Aunque los primeros institucionalistas sirvieron de muchas maneras para la conceptualización de los trabajos contemporáneos, de acuerdo con Scott (1995), existe una limitación común entre ellos, y es la poca atención sobre las organizaciones. Pocos trataron a las organizaciones mismas como formas institucionales o pocos prestaron atención en cómo las instituciones más amplias daban formas organizativas intermedias: los campos organizacionales y las estructuras organizacionales.

Los primeros fundamentos conceptuales del nuevo institucionalismo vienen de John Meyer y Brian Rowan (1977), con sus obras, “*Los efectos de la educación como institución*”⁵ y “*Las organizaciones institucionalizadas: la estructura formal como mito y ceremonia*”⁶, dichas obras son consideradas por Scott (1995), como la primera producción sistemática de la importancia de los entornos institucionales en la conformación de las estructuras organizativas. Posteriores obras como las de Zucker (1977), Meyer y Rowan (1983), DiMaggio y Powell (1983), Tolbert y Zucker (1983) y

⁵ En original: *The Effects of Education as an Institution.*

⁶ En original: *Institutionalized Organizations: Formal Structure as Myth and Ceremony.*

Meyer y Scott (1983) fueron también fundamentales para la construcción teórica de la nueva teoría institucional (GREENWOOD, OLIVER, SAHLIN, & SUDDABY, 2008).

La idea que se materializó en el nuevo institucionalismo organizacional fue que las organizaciones están influenciadas por el contexto institucional, es decir, por las comprensiones sociales (mitos racionalizados) que definen lo que significa ser racional. Meyer y Rowan (1977), hacían referencia a tal contexto como: las reglas, normas e ideologías de la sociedad en general. Zucker por su parte, buscaba una comprensión común de lo que es apropiado y fundamentalmente un comportamiento significativo; y Scott ofreció sistemas de creencias normativas y cognitivas. En esencia, la óptica de los primeros teóricos institucionales fue el papel de los significados compartidos, los procesos institucionales y la conformidad institucional (GREENWOOD, OLIVER, SAHLIN, & SUDDABY, 2008, pág. 3).

A partir del artículo de Mayer y Rowan (1999) comenzó la mudanza radical referente a los modos convencionales de pensar la estructura formal y la naturaleza de las decisiones organizacionales por la cual se produce la estructura (TOLBERT & ZUCKER, 1998). Estos autores influenciados por Weber, estaban interesados en la racionalización y difusión de la burocracia en las sociedades modernas, consideraron que, estructuras y decisiones surgían por dos condiciones: la complejidad de las redes de organización e intercambio social y por el contexto institucional. Fue ésta última condición (el contexto institucional) la que recibió mayor atención (GREENWOOD, OLIVER, SAHLIN, & SUDDABY, 2008).

Dado que se espera que las organizaciones se comporten racionalmente, Meyer y Rowan (1999), indican que las estructuras de la organización formal surgen en las sociedades modernas sobre contextos muy institucionalizados. Según estos autores, los elementos de la estructura formal funcionan como mitos racionalizados que independientemente de su posible eficiencia, la adopción de prácticas y procedimientos institucionalizados hacen ver a la organización adecuada, racional y moderna; o sea, legítima; además de aumentar la perspectiva de supervivencia. Aun así, y debido a que tales reglas institucionales frecuentemente entran en conflicto con los criterios de eficiencia, Meyer y Rowan (1999) sostienen que tal conformidad es adaptada ceremonialmente por las organizaciones, es decir, se desvinculan las prácticas simbólicas del núcleo técnico de la organización, produciendo así, un isomorfismo superficial.

Por tanto, las estructuras formales tienen, tanto propiedades simbólicas como la capacidad de generar acción. Es decir, las estructuras formales pueden estar revestidas de

significados socialmente compartidos, por lo que, además de sus funciones objetivas, también pueden servir para informar un público tanto interno como externo sobre la organización (TOLBERT & ZUCKER, 1998).

Aunque esta no era una noción totalmente nueva, la contribución de los autores en su primer análisis, se debe al “esfuerzo sistemático para comprender las implicaciones del uso de la estructura formal para propósito simbólicos” (TOLBERT & ZUCKER, 1998, pág. 200). Las tres grandes implicaciones son:

1. La adopción de la estructura formal puede ocurrir independientemente de la existencia de problemas específicos e inmediatos de coordinación y control relativos a las actividades de sus miembros.
2. La evaluación social de las organizaciones, y consecuentemente, de su sobrevivencia, puede estar en la observación de las estructuras formales, en vez de estar en los resultados observables relacionados al desempeño de las tareas en cuestión.
3. La relación entre actividades del día a día y los comportamientos de los miembros de la organización y de las estructuras formales puede ser descuidada (TOLBERT & ZUCKER, 1998, págs. 200,201).

La teoría de los sistemas abiertos que excitó en los años sesenta, insistía en la importancia de un entorno más amplio, y no solamente a un ambiente técnico y los conocimientos técnicos de una organización (SCOTT, 1995), los cuales son requeridos en el sistema de producción de la organización para transformar los insumos en utilidades (SCOTT, 1991). En el trabajo de Scott & Meyer (1999), los autores, argumentaban que, cuidar y dar más importancia únicamente a esos ambientes técnicos de una organización sin tener en cuenta los elementos institucionales, hacía que dichos modelos fueran muy limitados, pues, solo daban relevancia a las relaciones corrientes y directas, y no a las indirectas (SCOTT, 1991). Las relaciones indirectas a las cuales Scott hace referencia son la “importancia del entorno social y cultural, en particular, del conocimiento social y de los sistemas de reglas culturales” (SCOTT, 1995, pág. XIV).

De modo que, en la perspectiva institucional el ambiente no solo representa la fuente y el destino de los recursos materiales como la tecnología, las personas, las finanzas, la materia prima, sino que también representa la fuente y el destino de los recursos simbólicos, es decir, el reconocimiento social y la legitimidad. Estos últimos son los requisitos básicos para la obtención de los demás recursos. De esta forma, el ambiente institucional de una organización está constituido por elementos simbólicos y normativos que dan legitimidad a las estructuras y prácticas organizacionales (CARVALHO, VIEIRA, & GOULART, 2005).

Scott & Meyer (1999), proporcionan una definición de los dos tipos de ambientes. Por un lado, el ambiente técnico es definido como aquel en el que se producen y se intercambian productos o servicios en un mercado. Aquí, a las organizaciones se les recompensa por un control efectivo y eficiente de sus sistemas de producción. Por su parte, el ambiente institucional, es definido como aquel que se caracterizan por la elaboración de reglas, y requisitos a los que se deben ajustar las organizaciones individuales si desean recibir apoyo y legitimidad.

Las organizaciones que actúan en el ambiente técnico, sus energías se concentran en el control y la coordinación de sus procesos técnicos (SCOTT & MEYER, 1999), pues determina los procesos que deben ser usados, la cualificación del personal y a las habilidades que deben ser empleadas (CARVALHO, VIEIRA, & LOPES , 1999). Dicho de otra forma, los ambientes técnicos manifiestan control de la producción sobre las organizaciones (SCOTT, 1991).

En contraste, las organizaciones que se ajustan al conjunto de reglas y requerimiento, se ven favorecidas en la obtención de legitimidad, pues las decisiones tomadas dentro de las organizaciones son más congruentes con las creencias y valores de su contexto institucional, aceptados socialmente (SCOTT & MEYER, 1999). Su enfoque está situado en los factores que indirectamente dan forma a la acción organizacional (CARVALHO, VIEIRA, & LOPES , 1999).

Las exigencias institucionales y técnicas, son vistas como dimensiones que pueden variar en su importancia relativa dentro de un escenario dado (GREENWOOD, OLIVER, SAHLIN, & SUDDABY, 2008, pág. 4). “Cada uno de los ambientes se adapta a un concepto de organización propio, ya sea como sistema de coordinación de intercambios y de control de las actividades de producción, o como un conjunto de "mitos racionales" que buscan resguardar su legitimidad” (CARVALHO, VIEIRA, & LOPES , 1999, pág. 7). Lo que no quiere decir que los dos tipos de ambiente sean considerados como estados exclusivos. De acuerdo con Scott & Meyer (1999), estos dos tipos de ambiente pueden coexistir, la distinción puede ser vista como “dimensiones en las cuales varían los ambientes y no como estados dicotómicos” (SCOTT, 1999, pág. 220).

De modo que la perspectiva institucional hace énfasis en los elementos culturales y sociales tanto de la sociedad en general como de las organizaciones en particular. Identificar el conjunto de valores fundamentales de un determinado contexto que sea formador de prácticas organizaciones es pieza clave de esta perspectiva. Para la teoría institucional son los mitos institucionalizados los que crean y sustentan a las

organizaciones en lugar de los mercados o el centralismo del Estado. El hecho de que las organizaciones utilicen líneas de acción ya definidas y racionalizadas en la sociedad, hace que estas encuentren legitimidad para sus actividades, además de que le ayuda a defender su sobrevivencia independientemente de su eficacia (CARVALHO, VIEIRA, & LOPES, 1999).

Por otra parte, las instituciones representan limitaciones en las opciones que los individuos y organizaciones pueden ejercer. Sin embargo, se reconoce que las limitaciones culturales no determinan por completo la acción humana. Más bien, las instituciones establecen límites a la racionalidad al restringir las oportunidades y alternativas que percibimos y, por lo tanto, aumenta la probabilidad de ciertos tipos de comportamiento. Y a través de la elección y la acción, que las personas u organizaciones pueden modificar o incluso eliminar, las instituciones (BARLEY & TOLBERT, 1997).

Scott (1995) aborda conceptualmente tres pilares o elementos vitales de las instituciones. De acuerdo con este autor, institución son aquellas estructuras y actividades cognitivas, normativas y reguladoras que proporcionan estabilidad y significado al comportamiento social. Las instituciones utilizan diversos medios de transporte y operan en diferentes niveles, desde el sistema mundial hasta las subunidades de las organizaciones. Entonces son los sistemas reguladores, normativos y cognitivos, los tres elementos vitales de las instituciones.

Cuadro 2 - Elementos de las instituciones

	Regulador	Normativo	Cognitivo
Bases de cumplimiento	Utilidad	Obligación social	Se da por sentado
Mecanismos	Coercitivo	Normativo	Mimético
Lógica	Instrumentalizada	Adecuación	Ortodoxa
Indicadores	Reglas, leyes, sanciones	Certificación, acreditación	Prevalencia, isomorfismo
Bases de legitimidad	Legalmente sancionado	Moralmente gobernado	Apoyado culturalmente, conceptualmente correcto

Fuente: Scott (1995)

El elemento regulador se aproxima más al modelo de una empresa fabril de tipo taylorista. Aquí la idea es que los individuos son motivados para atender sus propios intereses con una lógica utilitarista de costo beneficio (CARVALHO, VIEIRA, & LOPES, 1999). Son las instituciones las que limitan y regulan el comportamiento, de modo que,

los procesos regulativos implican, la capacidad de establecer reglas, inspeccionar o revisar la conformidad de los demás con ellas y hasta manipular sanciones o castigos con el fin de influir comportamientos futuros (SCOTT, 1995). De acuerdo con este autor, dichos procesos pueden operar a través de mecanismos difusos e informales (modos populares como avergonzar o rechazar actividades) o pueden estar altamente formalizados y asignados a actores específicos (policía y tribunales). Los economistas son los más propensos en ver a las instituciones apoyándose principalmente en este pilar.

En el elemento normativo, se hace hincapié en normas que se introducen en una dimensión prescriptiva, evaluativa y obligatoria en la vida social. Aquí son incluidas las normas y valores, que son denominadas como papeles, que son definidos como concepciones de acción apropiadas para individuos particulares o posiciones sociales específicas. Los sistemas normativos definen metas u objetivos, así como también, designa la forma apropiada de perseguirlos. De acuerdo con Scott (1995), esta concepción es aceptada principalmente por los primeros sociólogos de Durkheim a través de Parsons y Selznick. Tanto las normas como los valores son ideas que transmiten estabilidad para las organizaciones, ya que, con el transcurso del tiempo y en su utilización cotidiana y repetida, estos son interiorizados por los individuos transformándose en una obligación social (CARVALHO, VIEIRA, & LOPES , 1999).

Por último, el pilar cognitivo, principalmente por antropólogos como Geertz y sociólogos como Berger y Meyer y Zucker, destacan la centralidad de los elementos cognitivos de las instituciones. Estos elementos se definen según Scott (1995) como las reglas que constituyen la naturaleza de la realidad y los marcos a través de los cuales se hace el significado. Así, el “enfoque en las dimensiones cognitivas de las instituciones es el rasgo distintivo más importante del nuevo institucionalismo dentro de la sociología” (SCOTT, 1995, pág. 40).

Para el nuevo institucionalismo, los signos y los gestos tienen su efecto al dar forma a los significados que se atribuyen a los objetos y a las actividades. El pilar cognitivo de la teoría institucional propone que además de las condiciones objetivas, también sean valorizadas las acciones subjetivas de las acciones, en el que se tengan en cuenta las representaciones que los individuos hacen de sus ambientes configuradores de acciones (CARVALHO, VIEIRA, & LOPES , 1999). Lo que una persona hace es, en grande medida, una función de la representación interna de la persona en su entorno (SCOTT, 1995). Las palabras simbólicas, los signos y los gestos tienen su efecto a darle forma a los significados atribuidos a los objetos y a las actividades. Tales significados

surgen en la interacción y son mantenidos, transformados por el comportamiento humano, además de que son empleados para darle sentido a la corriente de acontecimientos (SCOTT, 1995).

Diferentemente de los otros elementos, la versión cognoscitiva considera a los individuos y a las organizaciones como realidades socialmente construidas con distintas capacidades y medios para la acción y objetivos que varían de acuerdo a su contexto institucional (CARVALHO, VIEIRA, & LOPES , 1999).

Otro factor clave para la teoría institucional que contribuye a la re-conceptualización del ambiente en los estudios organizacionales es la legitimidad. Meyer & Scott (1983), definen legitimidad como el grado de apoyo cultural de una organización, en la medida en que, conjuntos culturales establecidos, proporcionan explicaciones de su existencia, funcionamiento y jurisdicción, y carecen o niegan alternativas.

De acuerdo con Scott (1995), los tres pilares antes mencionados, proporcionan una base para la legitimidad, aunque, de forma diferente. Es decir, conducen a diversas conclusiones con respecto a la legitimidad de una organización. En el regulador la legitimidad está en la conformidad con las reglas; en el normativo en una base moral; y en el cognitivo proviene de la adopción de un marco común de referencias o definición de la situación. Desde el punto de vista institucional, la legitimidad es una condición que refleja la alineación cultural, el apoyo normativo o la consonancia con las reglas o leyes pertinentes (SCOTT, 1995).

Cada uno de los elementos de la Teoría Institucional antes mencionados solo puede adquirir carácter racional en el momento en el que sirve a un objeto específico, en un espacio social o campo (VIEIRA & CARVALHO , 2003), concepto a ser tratado a continuación.

2.1.3. El concepto de Campo Organizacional

El concepto de campo organizacional es un elemento importante y central para la Teoría Institucional. Este es un concepto que ha sido relativamente poco trabajado dentro de los Estudios Organizacionales, inclusive cuando es un concepto que conduce a la idea de que las organizaciones sobreviven al compartir valores en un determinado espacio social (VIEIRA & CARVALHO , 2003).

Varios fueron los términos adoptados para este elemento. Autores como Scott proponen “campos organizacionales funcionales”; Hirsch lo emplea como “sistema industrial”; Scott & Meyer como “sector social”; DiMaggio & Powell como “Campo organizacional”. En todos los modelos antes mencionados, los límites se definen en términos funcionales más que geográficos (SCOTT, 1991). Así mismo, son basados en el concepto más convencional de “industria” - una población de organizaciones que operan en el mismo dominio, de acuerdo a sus servicios y productos, pero se agrega a esta población otras organizaciones que aunque son diferentes, influyen en su desempeño (SCOTT, 1995). Con todo, es el término de campo organizacional, el más aceptado por los actores que comprenden este elemento central de organización (WOOTEN & HOFFMAN, 2008, pág. 131) y por ende, será el termino aquí adoptado.

Powell & DiMaggio (1999) extendiendo el enfoque de Meyer y Rowan, buscaron comprender la racionalización de la sociedad moderna, pero esta vez basados en la pregunta: ¿Por qué hay una homogeneidad tan sorprendente de formas y prácticas organizacionales? Buscando explicar la homogeneidad y no la variación de las organizaciones, como se acostumbraba estudiar en la teoría organizacional. La explicación fue encontrada en la estructuración de los campos organizacionales. De acuerdo con estos autores, los campos organizacionales existen en la medida en que están definidos institucionalmente. Es decir, la estructuración de un campo organizacional involucra un proceso de institucionalización que según los autores, es efectuado en grande medida por el Estado y las profesiones (POWELL & DIMAGGIO, 1999), grandes racionalizadores de la segunda mitad del siglo XX, que han venido remplazando el mercado competitivo, que inicialmente fue el principal motor de la racionalización organizacional (SCOTT, 1995)

DiMaggio & Powell (1999, pág. 106), definen campos organizacionales “como aquellas organizaciones que, en conjunto, constituyen un área reconocida de la vida institucional: los proveedores principales, los consumidores de recursos y productos, las agencias reguladoras y otras organizaciones que dan servicios o productos similares”. De acuerdo con estos autores, el análisis de un campo no solo estaría enfocado en las empresas competidoras, o en las redes organizacionales, sino también a la totalidad de sus actores importantes.

De acuerdo con Scott (1995), la delimitación de un campo puede ser comprendida bajo un lente cognitivo, que ayuda a romper la distinción artificial entre organización y ambiente, al reconocer que los sistemas de creencias existen tanto objetivamente, como

"hechos" sociales en el entorno cultural, como subjetivamente, como concepciones en las mentes de los participantes individuales (SCOTT, 1995, pág. 103). Por lo tanto, los límites de un campo deben determinarse empíricamente, eligiendo una variedad de indicadores (enfocado en actores, actividades, relaciones o marcadores culturales) (SCOTT, 1995).

Por otra parte, en cuanto a la estructura de gobernanza, de acuerdo con Scott (1995), pueden existir dos influencias para un campo organizacional, una es la iniciada por macrosistemas (procesos descendientes) y la otra por la que proviene de sus unidades constitutivas (procesos ascendientes). Sin embargo, la única influencia estudiada ha sido la de procesos descendientes. Es decir, desde la estructura de los sistemas de gobierno (el Estado) hacia los campos organizacionales. De acuerdo con Scott (1995), los sistemas de gobernanza son aquellos arreglos que respaldan el control regularizado (sea por regímenes creados por mutuo acuerdo, por autoridad jerárquica legítima o por medios coercitivos no legítimos) de las acciones de un grupo de autores por otro. Los sistemas de gobernanza de una sociedad influyen en los subsistemas de gobierno de esa sociedad, de modo tal que cada campo se caracteriza por sistemas de gobernanza diferentes, compuesto por una combinación de actores públicos y privados que emplean una combinación de controles reguladores y normativos sobre las actividades y los actores dentro del campo (SCOTT, 1995).

Otro punto importante dentro del concepto de campo organizacional es la estructuración del campo. De acuerdo con DiMaggio & Powell (1999, pág. 106), el proceso de estructuración consiste en cuatro etapas:

1. Por la integración entre las organizaciones,
2. Por el surgimiento de estructuras inter-organizacionales de dominio y de patrones de coalición que claramente son definidos,
3. Por el incremento de carga de información de la que deben hacerse cargo las organizaciones que participan en el campo,
4. por el desarrollo de conciencia entre los participantes de un conjunto de organizaciones de que están en una empresa común.

Por su parte, Scott (1995), agrega otros cuatro indicadores:

5. El grado de acuerdo sobre las lógicas institucionales que guían las actividades dentro del campo,
6. El aumento del isomorfismo de las formas estructurales dentro de las poblaciones en el campo,

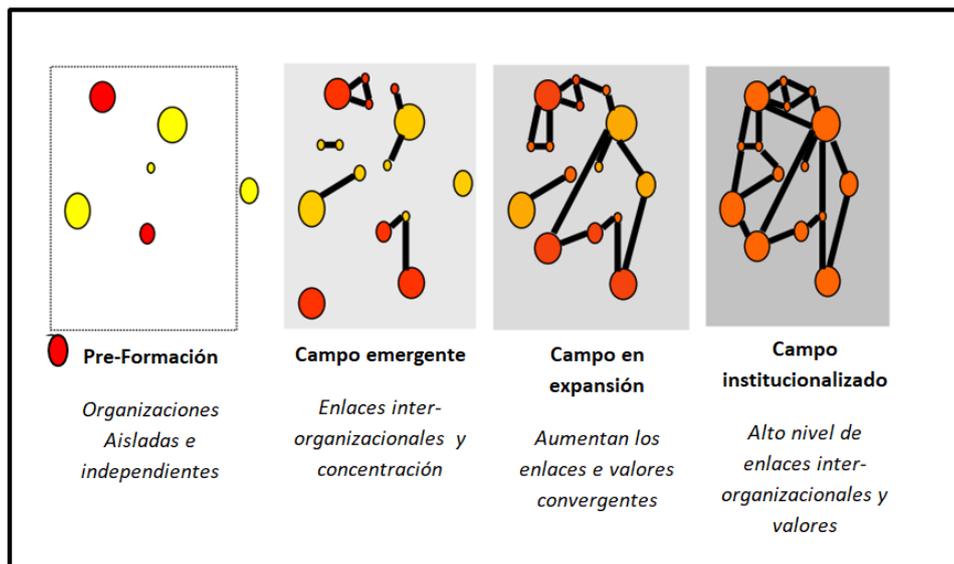
7. aumento de la equivalencia estructural de conjuntos organizacionales dentro del campo,
8. Mayor claridad de los límites del campo

De acuerdo con Giddens (2009), analizar la estructuración de un campo organizacional, significa estudiar los modos como tales sistemas (fundamentados en las actividades cognoscitivas de actores localizados, que apoyados en reglas y recursos - instituciones- en la diversidad de contextos de acción) son producidos y reproducidos en interacción. Según este autor, es crucial para la idea de la estructuración de un campo, el teorema de la dualidad de la estructura (Agentes e institución), ya que la constitución de agentes e instituciones no son fenómenos independientes, las propiedades estructurales de los campos organizacionales son al mismo tiempo, medio y fin de las prácticas que ellas recursivamente organizan.

Un campo organizacional puede ser definido a partir de un problema compartido por un conjunto de organizaciones, así como a un conjunto de productos o servicios (DIMAGGIO & POWELL, 1999; SCOTT, 1995). Al hacer parte una organización de un campo organizacional, significa que están participando de una grande red no estática, además de ser miembro de un espacio identificado de organizaciones consideradas relevantes, creado por las interrelaciones que se establecen entre todas (VIEIRA & CARVALHO , 2003).

Un campo organizacional en su estado inicial está compuesto por organizaciones aisladas, que no se reconocen y que no comparten valores. Con el tiempo, las organizaciones se van estructurando y reconociendo la importancia de las unas con las otras, estrechando vínculos, aumentando la interacción y convergiendo para compartir valores (VIEIRA & CARVALHO , 2003) - conforme se puede visualizar en la Figura 2. Una vez que las diferentes organizaciones se estructuran en un campo real, sea por, competencia, por el Estado o por las profesiones, surgen fuerzas poderosas que las hacen cada vez más similares. Es decir, en la etapa inicial de un campo organizacional, las organizaciones muestran una diversidad considerable en sus enfoques y formas; en la medida que el campo se va estableciendo o se van definiendo institucionalmente, este tiende a la homogeneización o mejor denominado como el isomorfismo (DIMAGGIO & POWELL, 1999).

Figura 2 - Etapas de la formación de un campo organizacional



Fuente: Vieira & Carvalho (2003)

Es válido aclarar que los campos organizacionales no existirán, en absoluto, sin la agencia humana. Aunque esto no quiere decir que son los agentes, o autores, los que crean los campos, en realidad ellos lo reproducen o transforman, rehaciendo lo que ya está hecho, en la continuidad de la praxis (GIDDENS, 2009). En las palabras de Machado-da-silva, Filho & Rossoni (2006), un campo debe reconocerse como un proceso recursivamente estructurado y sus estructuras solo continúan existiendo a través de la reproducción y/o transformación de otras estructuras que los agentes encuentren en sus acciones sociales. Cuanto mayor es la distancia de tiempo y espacio de los campos organizacionales – cuanto más sus instituciones se fijan con firmeza en el tiempo y en el espacio – más ellos resisten a la manipulación o mudanza por cualquier agente individual (GIDDENS, 2009).

2.1.4. Actores del Campo

Los actores también son construcciones sociales con identidades definidas institucionalmente que incluyen capacidades, derechos y responsabilidades. Son tipos de actores, individuos, asociaciones de individuos, poblaciones de individuos, organizaciones, asociaciones de organizaciones y poblaciones de organizaciones (SCOTT, 1995). Scott (1995), por su parte, cataloga al Estado como un tipo de actor colectivo o semiautónomo (en el caso de los Estados liberales) con poderes especiales y prerrogativas. La estructura del gobierno del Estado se distingue por ejercer autoridad

sobre otras organizaciones. Del mismo modo, Scott (1995), coloca a los profesionales como tipos de actores que consiguen controlar el conocimiento formal, a través de conocimientos cognitivos y normativos. Según este autor, las profesiones gobiernan controlando el sistema de creencias, “ejercen el control definiendo la realidad mediante el diseño de marcos ontológicos, proponiendo distinciones, creando tipificaciones y elaborando principios o directrices para la acción” (SCOTT, 1995, pág. 95). Sus armas primarias son las ideas, sin embargo, no quiere decir que el conocimiento por sí mismo garantice el dominio, y si la construcción de marcos cognitivos que definen arenas dentro de las cuales reclaman jurisdicción y buscan ejercer control.

2.1.5. Isomorfismo Institucional

En cuanto al isomorfismo, DiMaggio & Powell (1999) al igual que, Meyer y Fennell, sostienen que existen dos tipos: el competitivo y el institucional. El primero explica el proceso de burocratización ya observado por Weber, sin embargo, según estos autores, este es insuficiente para el mundo moderno de las organizaciones. Desde el punto de vista institucional, las organizaciones compiten no sólo por recursos y clientes, sino también por poder político y legitimidad institucional, por una buena condición social y económica. De ahí que el isomorfismo institucional sea un instrumento útil para “atender la política y la ceremonia que subyacen en gran parte de la vida organizacional moderna” (DIMAGGIO & POWELL, 1999, pág. 109). De esta forma, el isomorfismo se puede dar a través de tres mecanismos: coercitivo, mimético y normativo.

El isomorfismo coercitivo resulta de las presiones formales e informales que ejercen unas organizaciones (Estado, industrias, la sociedad) sobre otras (DIMAGGIO & POWELL, 1999). En el isomorfismo mimético, la incertidumbre es la fuerza poderosa que propicia la imitación. Cuando no se tiene certeza tecnológica, cuando los objetivos son ambiguos o cuando el ambiente crea incertidumbre simbólica, las organizaciones pueden construirse siguiendo el modelo de otras organizaciones (DIMAGGIO & POWELL, 1999). Ya el isomorfismo normativo se debe principalmente a la profesionalización, entendiéndose por ésta, como la lucha colectiva de los miembros de una ocupación para definir las condiciones y métodos de su trabajo, controlar la producción de los productores, y por establecer una base cognoscitiva y la legitimidad de su autonomía ocupacional (DIMAGGIO & POWELL, 1999, pág. 113).

Así mismo DiMaggio & Powell (1999), presentan seis indicadores claves para medir el isomorfismo en el campo. Los siguientes indicadores describen los efectos esperados del isomorfismo en un determinado campo.

1. Cuanto más un campo organizacional depende de una única fuente (o muchas fuentes, pero similares) de suministro de recursos vitales, mayor es el nivel de isomorfismo.
2. Cuanto más las organizaciones en un campo interactúan con las agencias gubernamentales, mayor el grado de isomorfismo en el campo como un todo.
3. Cuanto menor sea el número de alternativas visibles de modelos organizacionales en un campo, mayor es la tasa de isomorfismo en ese campo.
4. Cuanto más inciertas son las tecnologías o ambiguas las metas de un campo, mayor la tasa de mudanza isomorfa.
5. Cuanto mayor el grado de profesionalización de un campo, mayor es la cantidad de mudanzas isomorfas institucionales.
6. Cuanto mayor es el grado de estructuración de un campo, mayor es el grado de isomorfismo.

Muy pronto se destacó y se enfatizó más en la homogeneidad de las poblaciones organizacionales que en los procesos que creaban estos resultados. Las teorías institucionales, tanto es sus desarrollos conceptuales como en sus abordajes empíricos, fueron reducidas al isomorfismo (WOOTEN & HOFFMAN, 2008). Esto fue algo que incomodó a los principales exponentes de la Teoría institucional. DiMaggio (1999), menciona que los procesos de estructuración son históricos y lógicamente anteriores al proceso de isomorfismo institucional y que para entender la institucionalización de las formas organizacionales, primero se debe entender la estructuración y de los campos organizacionales. El concepto de campo organizacional se trata como mediador en el proceso de constitución organizacional, sus efectos en los sistemas organizacionales no actúan directamente; sino que están mediados por procesos y estructuras que operan en el nivel de campo organizacional. Por tal razón, su relevancia para los estudios organizacionales no es solo teórica sino también de un orden práctico en el proceso de estructuración social, que tienen influencias causales, aunque no deterministas, sobre las organizaciones (MACHADO-DA-SILVA, FILHO, & ROSSONI, 2006).

2.1.6. Lógica Institucional

Por otra parte, Giddens (2009)⁷ coloca que el alcance de un campo organizacional no se restringe en las influencias endógenas o a las propiedades auto-referenciales. De hecho, los campos como sistema social, tiene una lógica interna que sirve de referencia para las acciones, los juicios, la reflexión y la identidad. Pero, sin conferir plena autonomía o aislamiento de los procesos sociales más amplios de los que forma parte.

Al mencionar que los campos tienen una lógica interna que sirve como referencia para las acciones, se hace necesario prestar atención al concepto de lógicas institucionales, un concepto que se refiere a las prácticas y creencias contradictorias inherentes a las instituciones de las sociedades (THORNTON & OCASIO, 2008). Como menciona Scott (1995, pág. 223), “un enfoque alternativo para conceptualizar los aspectos simbólicos de las estructuras de campo es, por supuesto, el de las lógicas institucionales”. Por esta razón es importante tratar este concepto.

La mayoría de las organizaciones están sujetas, no con uno, sino con múltiples campos y a su vez, con múltiples lógicas institucionales. Es decir, las organizaciones operan dentro de un campo sectorial - uno que contiene sus principales competidores y socios de intercambio que está definido por una lógica compartida. Sin embargo, también opera dentro de un campo disputado, que comprende otros tipos de actores de diversos campos, que están motivados por diferentes lógicas, que naturalmente van a intentar influir en el comportamiento de la organización focal. Es por esta razón que en los campos organizacionales, se pueden presentar conflictos entre las lógicas institucionales (SCOTT, 1995). Sin embargo, no solamente se pueden considerar los campos organizacionales como escenarios donde se refleja este tipo de conflictos, sino que también, sirve como mediador y negociador entre ellos, como un componente importante de los procesos de cambio social.

Las lógicas institucionales llaman la atención sobre los marcos conceptuales compartidos que proporcionan pautas para el comportamiento de los participantes del campo (SCOTT, 1995). En otras palabras, son las que dan forma a la conducta racional y consciente (THORNTON & OCASIO, 2008). Cada uno de los órdenes institucionales tiene una lógica central que guía sus principios organizadores y proporciona a los actores

⁷ Aunque el autor no utiliza el término “campo organizacional” como concepto o unidad de análisis, de acuerdo con Machado-da-silva, Filho y Rossoni (2006), sus ideas de los sistemas sociales, permiten ser ajustadas al análisis de campo en una estructura analítica que se apoya en la visión estructuralista.

sociales vocabulario de motivación y un sentido de identidad. Las contradicciones inherentes al conjunto diferenciado de lógicas institucionales proporcionan a los individuos y a los grupos y organizaciones, recursos culturales para transformar las identidades individuales, las organizacionales y las de la sociedad particular (THORNTON & OCASIO, 2008).

Las lógicas institucionales comprenden elementos tanto normativos como culturales-cognitivos. Algunas de ellas proporcionan la base para la construcción del campo, debido a que permite una comprensión compartida de lo que sucede en él, mientras que otras lógicas, más limitadas ofrecen marcos cognitivos diferentes y competitivos para el subconjunto de participantes en diferentes ubicaciones del campo (SCOTT, 1995).

El concepto de lógica institucional presupone que, para comprender el comportamiento individual y organizacional, debe ubicarse en el contexto social e institucional. Ese contexto institucional regulariza el comportamiento y brinda oportunidades para la agencia y el cambio (THORNTON & OCASIO, 2008).

De hecho, DiMaggio al estudiar el campo organizativo de los museos de arte de los Estados Unidos, señala que existía una lucha de poder para redefinir el campo, una lucha entre las clases altas de élites y la nueva clase de profesionales de los museos (DIMAGGIO, 1999). El estudio de DiMaggio muestra que la estructuración del campo organizacional de los museos de arte, fue un proceso disputado entre dos modelos culturales, por veces denominada como lógica de acción, y por lo cual, posicionan al autor como precursor del enfoque de lógica institucional junto con Fligstein y Boltanski y Thevenot (THORNTON & OCASIO, 2008).

Finalmente, la estructuración de un campo organizacional involucra un proceso de institucionalización, por medio del cual los actores individuales transmiten lo que socialmente definen como real y como propiedad variable. En cualquier parte del proceso, el significado de un acto se puede definir, más o menos, como una parte dada por hecho de esta realidad (ZUCKER, 1977). Sin embargo, no siempre la institucionalización fue tratada como un proceso. De hecho, Zucker (1977) y Tolbert & Zucker (1998), enfatizan que la institucionalización no es un estado cualitativo. Para las autoras, la institucionalización no puede ser descrita como simplemente presente o ausente, institucionalizado o no institucionalizado, pues, la institucionalización se puede presentar a lo largo del proceso en diferentes grados o niveles. Tratar la institucionalización como un estado cualitativo, asegura Tolbert & Zucker (1998, págs. 196,197), “negligencia

importantes cuestiones sobre factores determinantes de las variaciones en los niveles de institucionalización y sobre como tales variaciones pueden afectar el grado de semejanza entre conjuntos de organizaciones”. Por lo anterior, a continuación, se describen los tres aspectos claves para comprender el proceso de institucionalización, de acuerdo con los principales autores.

2.1.7. Procesos de institucionalización

Para Tobert & Zucker (1998), fue a partir de trabajos identificados con la tradición filosófica de la fenomenología de Berger & Luckmann (1967), que la institucionalización se identifica como un proceso central en la creación y perpetuación de grupos sociales perdurables. De acuerdo con Tobert & Zucker (1998), dicho análisis se concentraba en el acontecimiento de procesos de institucionalización entre actores individuales y no organizacionales. Fue a través de Zucker que la pesquisa experimental se extendió a las organizaciones, aunque aún en un nivel micro (TOLBERT & ZUCKER, 1998, págs. 205,206).

De acuerdo con Tolbert & Zucker (1998), la institucionalización vista como un conjunto de procesos secuenciales, sugiere que existe una variabilidad en los niveles de institucionalización, lo que implica patrones de comportamiento que pueden variar en relación al grado en que están profundamente implicados en el sistema social y por lo tanto, varían en términos de estabilidad y de poder para determinar comportamientos. Tanto para Berger & Luckmann como para Zucker, existen tres aspectos claves para comprender el proceso de institucionalización: habitualización, objetivación y sedimentación.

La habitualización, en el contexto organizacional, es el proceso que tiene que ver con la generación de nuevos arreglos estructurales en respuesta a problemas o conjunto de problemas organizacionales específicos. Este proceso también tiene que ver con la formalización de tales arreglos en políticas y procedimientos de una dada organización o conjunto de organizaciones que encuentren problemas iguales o semejantes. Este proceso se da en estructuras que pueden ser clasificadas en la etapa de pre-institucionalización (TOLBERT & ZUCKER, 1998, pág. 206).

La objetivación es la que acompaña la difusión de la estructura. Se da a partir del desarrollo de cierto grado de consenso social, entre los que deciden en las organizaciones con respecto al valor que es dado a la estructura. A partir de la existencia de un consenso

es posible la creciente adopción de tales estructuras por las organizaciones. El consenso puede ser posible a través de dos mecanismos diferentes. Uno, que es en parte, por consecuencia del seguimiento (monitorización) que las organizaciones hacen a sus competidores y de sus esfuerzos para aumentar su capacidad competitiva. Y el otro es por medio de *champion* – llamado así algunas veces, en la literatura de mudanza organizacional. *Champion* significa persona que lucha por otra o por una causa, un defensor o un protector. En este caso los *champion* son un conjunto de individuos con interés material en la estructura. Estos tienen la mayor probabilidad de surgir cuando existe un grande mercado potencial para la innovación. Su principal tarea es la teorización: definir un problema organizacional genérico, identificando actores organizacionales y justificar el arreglo estructural formal particular como la solución para el problema con bases lógicas o empíricas (TOLBERT & ZUCKER, 1998). Estructuras en esta fase (o sea las estructuras están objetivadas y ampliamente diseminadas), pueden ser descritas que se encuentran en la etapa de semi-institucionalización. Sus adoptantes se caracterizan por ser bastantes heterogéneos y además de adquirir una base más normativa reflejando la teorización implícita o explícita de las estructuras (TOLBERT & ZUCKER, 1998).

La sedimentación se apoya en la continuidad histórica de la estructura y especialmente en sobrevivir de generación en generación entre los miembros de la organización. Esta se caracteriza tanto por su propagación como por su perpetuación de estructuras. La total institucionalización depende, probablemente de efectos conjuntos como: baja resistencia de grupos de oposición, promoción y apoyo cultural continuado por grupos defensores, correlación positiva con resultados deseados (TOLBERT & ZUCKER, 1998).

Las características y consecuencias de los procesos que componen la institucionalización esta sintetizado en el cuadro 3.

Se entiende entonces por institucionalización el proceso en el cual se transforma creencias y acciones en reglas de conducta social. Con el tiempo estas reglas se tornan patrones, siendo visualizadas como rutinas naturales, todo gracias a los mecanismos de aceptación y reproducción. Aunque la legitimidad sea instalada sin una clara intervención de elecciones racionales, el proceso de desinstitucionalización sí puede ocurrir en función de cuestionamientos internos en lo que tiene que ver con la adecuación de prácticas y procedimientos de las exigencias ambientales (MACHADO-DA-SILVA & FONSECA, 2010; SCOTT, 1991).

Cuadro 3 - Etapas de institucionalización y dimensiones comparativas

Dimensión	Etapa pre-institucional	Etapa semi-institucional	Etapa de total institucionalización
Procesos	Habitualización	Objetivación	Sedimentación
Características de los adoptantes	Homogéneos	Heterogéneos	Heterogéneos
Ímpetu para difusión	Imitación	Imitación/normativo	Normativa
Actividad de teorización	Ninguna	Alta	Baja
Varianza en la implementación	Alta	Moderada	Baja
Taza de fracaso estructural	Alta	Moderada	Baja

Fuente: Tolbert & Zucker (1998, pág. 211)

Estudios de Zucker (1977) han demostrado que cuando la institucionalización es alta, la transmisión de la acción y el mantenimiento de la acción a lo largo del tiempo y su resistencia al cambio, también son altos. Las instituciones que tienen una historia relativamente corta o que aún no han logrado una amplia aceptación son más vulnerables a los desafíos y menos aptas para influir en la acción (BARLEY & TOLBERT, 1997).

Así mismo, las instituciones no son consideradas como inmutables, como tampoco, es considerado “el cambio institucional un proceso rigurosamente endógeno”. Son los impactos exógenos los que “impiden la reproducción de los patrones institucionales e inducen de esta manera al cambio” (POWELL & DIMAGGIO, 1999, pág. 71).

Hasta aquí fue descrita la teoría utilizada para el análisis en esa pesquisa. En el siguiente punto se presenta el objeto de estudio de esta investigación.

2.2. El cine como cultura y como industria

Una máquina (el cinematógrafo) que inicialmente fue creada para investigaciones científicas en movimiento, se transformó -completamente inesperado por sus creadores - en una máquina contadora de historias, que cautivaría a innumerables públicos, de generación en generación. Su magia está en crear una ilusión de verdad (impresión de realidad), que aun cuando sabemos que lo que vemos en la tela no es verdad, el cine nos permite experimentar esas fantasías como si lo fuesen, “en el cine fantasía o no, la realidad se impone con toda la fuerza” (BERNARDET, 1980, pág. 126). El cine un arte creado por la burguesía (BERNARDET, 1980), fue definido como tal, a partir de 1912, cuando

Rioccitto Canudo, en su texto, *Manifiesto de las siete artes*, define al cine como el séptimo arte (después de la arquitectura, escultura, pintura, música, danza y la poesía). Esto le dio un lugar al cine en las expresiones artísticas. A partir de ese momento se levantan discusiones de teóricos en cuanto al lenguaje y la estética del cine, proponiendo entonces que, es la estética del cine, el estudio del cine como arte y el estudio de las películas como mensajes artísticos (TOLDO & LOPES, 2017) .

El séptimo arte al promover una fusión entre los ritmos del espacio y los ritmos del tiempo, se torna en una nueva expresión de imagen que se desarrolla en el tiempo, apta para resumir todas las que las antecedieron en el tiempo. Lo que también da origen a una emoción estética nueva del arte plástica en movimiento. En resumidas cuentas, el cine representa una síntesis de todas las artes y también, la aspiración de unir la ciencia y el arte, lo real con lo ideal (BRANDÃO, 2008).

Hoy la importancia del cine radica - cualquier que fuera su formato o modalidad de registro - en que es una forma de expresión, es un instrumento para la comprensión del mundo, es un espacio para la construcción de memoria común, es un vehículo transmisor de representaciones y de valores de la sociedad y es un modo de contar la historia de un pueblo para no olvidar ni perder su identidad cultural. Todo esto al mismo tiempo (CASTELLANOS, 2014; DAHL, 2002; FUNDACIÓN PATRIMONIO FILMICO COLOMBIANO, 2012; ZULUAGA, 2013).

Hace algunos años, en un foro con productores latinoamericanos, Jack Valenti, Presidente de la MPAA, mencionó “En una época el mundo descubrió que nosotros hacíamos los mejores aviones y decidieron dejar de producirlos para comprarlos a los que saben. Nosotros sabemos hacer películas, ¿Para qué insisten ustedes en hacerlas?”. La respuesta a esta pregunta es muy clara: para no olvidar quienes somos y contar nuestras propias historias (RIVERA, 2014, pág. 142).

Pero además del ser el cine considerado como una expresión artística, también se considera, como una industria (DAHL, 2002). Esta perspectiva no solo se refiere a un tipo de actividad industrial o una actividad artística, sino que también invoca la relación entre cultura y economía, textos e industria, significación y función (COLOMBIA, 201?).

Pero hay que decir también que el cine como mercancía, debe entenderse como abstracta, porque el espectador no compra una película en la taquilla, el espectador compra una entrada que le permite sentarse en una poltrona por un tiempo determinado para asistir una película. También es una mercancía que no se almacena y es inmediatamente perecedera, entonces, si la taquilla no vende una entrada para

determinada poltrona de determinado horario, la poltrona que no fue ocupada, nunca más lo será y ya en la sesión siguiente será otra oferta (BERNARDET, 1980). Esta característica fue percibida tardíamente (en un principio los productores vendían copias de sus películas, luego pasaron a alquilarlas y así ganaban porcentaje de exhibición), pero fue en función de ella que todo el aspecto cinematográfico se estructuró, formándose así, los conocidos tres niveles: Producción, distribución y exhibición (BERNARDET, 1980).

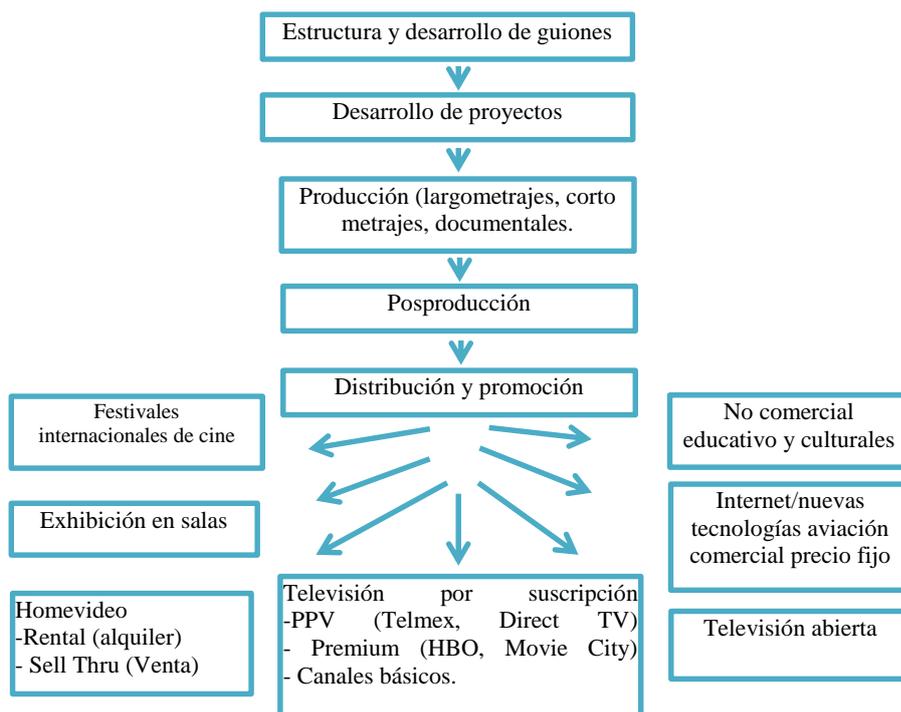
Así que, el cine aparte de su significación simbólica (reflejar valores, memoria e identidad mediante productos con alma simbólica), también pasa por un proceso de transformación de materias primas (películas vírgenes, escenografías, actuaciones líricas, obras literarias, guiones) a través de labores creativas y técnicas hasta llegar a un producto final conocido como película, negativo o copia final. Las dos caras de la moneda es lo que justifica, que el cine sea situado en la dimensión de industria cultural, dentro del campo de la Economía creativa. (CASTELLANOS, 2014, pág. 14).

Y así, es también entendido por la política cinematográfica colombiana. De acuerdo con el Ministerio de Cultura Colombia (201?), en ella primero se reconoce el cine como una expresión cultural generadora de identidad social, que se fundamenta en la diversidad étnica y cultural del país, y que como tal, debe ser protegida y apoyada por el Estado. De ahí que la cinematografía nacional sea definida por la ley como:

...un conjunto de acciones públicas y privadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la creación y producción audiovisual y de cine nacionales y arraigar esta producción en el querer nacional, a la vez apoyando su mayor realización, conservándolas, preservándolas y divulgándolas (COLOMBIA, 2010, pág. 505)

Las dos dimensiones del cine (expresión artística y actividad industrial), contribuyen al desarrollo social, económico y cultural del país. Ya que, por una parte, ofrece posibilidades de cambiar, enriquecer y renovar la realidad social y, por otra parte, su aporte económico. Además de reflejarse en la generación de empleo, también agrega valor “a los insumos por utilización de trabajo y capital, importación y adopción de nuevas tecnologías y exportación de derechos” (COLOMBIA, 201?, pág. 372).

En la misma dimensión, otros procesos transversales también pueden ser atribuidos a la actividad cinematográfica como la formación de profesionales y técnicos, la preservación de archivos, la investigación sobre el proceso mismo, la generación de sistemas de información y la organización del sector (ver figura 3).

Figura 3 - Cadena cinematográfica

Fuente: Colombia (2010).

Al ser el cine comprendido como arte e industria y al haber estado orientado a un conjunto de acciones que llevaron a replantear la configuración de la cinematografía colombiana desde finales del siglo XX, hace que sea importante estudiar su proceso de formación del campo. Es por esta razón, que la contribución de la teoría institucional como perspectiva analítica permite comprender su estructuración, rescatando su evolución histórica, los actores más importantes, los conflictos, sus interacciones, y todo lo demás que a ello refiere.

En el siguiente capítulo se presenta el método de análisis utilizado para responder a la problemática propuesta que tiene que ver con el proceso de institucionalización del campo de la cinematografía colombiana.

3. METODOLOGIA

Teniendo en cuenta la problemática, los objetivos propuestos y el referencial teórico presentado, a continuación, se muestra el proceso desarrollado para realizar esta pesquisa.

3.1. Preguntas de Pesquisa

Para el análisis del proceso de formación e institucionalización del campo de la cinematografía colombiana, las siguientes preguntas sirvieron como delineamiento para la realización de la pesquisa.

- 1) ¿Qué factores fueron relevantes en el proceso de formación del campo organizacional de la cinematografía colombiana?
- 2) ¿Cuáles fueron los principales actores implicados en la formación del campo?
- 3) ¿Cuál es la configuración actual del campo en estudio?
- 4) ¿En qué etapa del proceso de institucionalización se encuentra la cinematografía colombiana?

3.2. Delineamiento de la pesquisa

Ante lo expuesto y para llevar a cabo el estudio propuesto, esta pesquisa fue construida a partir de un abordaje cualitativo, caracterizado por Vieira (2004) como un abordaje fundamental para la descripción detallada de los fenómenos y de los elementos que envuelven los testimonios de los actores sociales, los discursos, los significados y los contextos.

En la cualificación del proyecto se propuso realizar la colecta de datos a partir del 2003, año en que fue promulgada la ley de cine 814 y a partir del cual creíamos que se habían dado las diferentes mudanzas organizacionales. Sin embargo, una vez comenzamos con la recolección de datos, percibimos que la importancia de esta fecha solo tomaba relevancia a partir de ciertos acontecimientos que le antecedieron. Por tal motivo fue prestada mayor atención desde la década de los noventa, época que fue crucial para la actual configuración del campo de la cinematografía colombiana. Así mismo, fue

realizado un estudio histórico en el que se rescataron hechos e informaciones relevantes que ayudaron a la comprensión de su estructuración. No se limitó a la realización de una simple descripción, sino a la explicación de acontecimientos en busca de sus causas.

Por lo anterior, esta pesquisa fue desarrollada en un nivel de análisis de campo organizacional, con tipo de corte seccional con perspectiva longitudinal. La investigación se restringió al campo organizacional de la cinematografía colombiana.

Para la realización de las entrevistas fueron seleccionados actores que consideramos son representativos dentro campo en diferentes épocas, sea por el cargo desempeñado, por el conocimiento sobre el objeto de estudio, o por su trayectoria. De esta forma seleccionamos las organizaciones, públicas y privadas, a cuyos representantes fue enviada una solicitud de entrevista por medio del correo electrónico. Como también estaba dentro de nuestro propósito realizar entrevistas a directores y productores y en general a personal técnico que se desarrollara dentro del campo, fue indagado en las universidades de Bucaramanga, con profesores del área de audiovisuales, sobre posibles contactos. También con conocidos que estuvieran implicados en la actividad cinematográfica y, por último, se utilizó una relación de directores y productores de la cinematografía colombiana ofrecida por Proimágenes Colombia⁸, disponible en internet. De esta forma fue posible concretar un total de 10 entrevistados, entre quienes se encuentran representantes de organizaciones públicas y privadas, directores y productores de cine en Colombia, descritos a seguir:

Cuadro 4 - Lista de entrevistados en la pesquisa

No	Nombre	Actividad
1	David Zapata	Asesor de Formación de la Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES y Cinemateca Distrital de Bogotá. Sociólogo de la Universidad del Caldas/Manizales. Actualmente cursa doctorado en Diseño y Creación en la misma universidad. Con varios años de experiencia en el campo cinematográfico y desde hace cuatro años se encuentra laborando en la Cinemateca Distrital.
2	Jerónimo Rivera	Docente investigador, analista de cine y TV. Comunicador Social Periodista de la Universidad de Antioquia. Especialista en Dirección Escénica de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba). Magíster en Educación de la Pontificia Universidad Javeriana. Autor de los libros "La Imagen una mirada por construir", "Narrativas Audiovisuales: personajes, acciones y escenarios", "Narrativas audiovisuales: Personajes, acciones y escenarios" y "Héroes y villanos del cine iberoamericano". Autor de capítulos

⁸ Es una corporación civil sin ánimo de lucro creada bajo la ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura). Administra el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC).

		de libro en las publicaciones "Pensar la Comunicación", "Previously On" y "Narrativas audiovisuales digitales". Ha escrito artículos en revistas de Colombia, México, Brasil, El Salvador y España.
3	Yenny Chaverra	Desde el 2008 se encuentra vinculada a la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, en la línea de circulación de contenidos audiovisuales, cinematográficos, festivales de cine latinoamericanos. Actualmente Tiene a su cargo la coordinación para Latinoamérica de la plataforma digital Retina Latina. Filósofa, con Maestría en Estudios Culturales, Posgrado en Relaciones Culturales Internacionales de la Organización de Estados Iberoamericanos y la Universidad de Girona y un diplomado en Liderazgo digital e innovación del Instituto universitario de investigación Ortega y Gasset y la Secretaria General Iberoamericana.
4	Pablo Ossa	Desde hace 5 años está vinculado con la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, donde actualmente es el asesor de la directora Adelfa Martínez y así mismo de toda la Dirección de Cinematografía. Profesional en Medios Audiovisuales con énfasis en producción y dirección de cine del Instituto Universitario Politécnico Grancolombiano/Bogotá. Especialista en Gerencia de Proyectos de la Universidad Piloto de Colombia/Bogotá. Ha producido dos películas y varias series de televisión.
5	Ricardo Acosta	Jefe de Prensa y dueño de la Agencia de Comunicaciones Trezzo. Con más de ocho años de experiencia trabajando en prensa para películas colombianas. Ha trabajado en presa películas como Señorita María, Amalia la Secretaria, La Sargento Matacho, también en los premios Macondo de la Academia Colombiana de Artes y Ciencias Cinematográficas, entre otros más.
6	Carlos Zapata	Director, guionista y productor. Profesional en medios audiovisuales, con énfasis en Dirección de Cine del Instituto Universitario Politécnico Grancolombiano/Bogotá. Con su segunda película “Las tetas de mi madre” logro exitosa participación en festivales, en donde ganó premios como Mejor Director en el Festival Internacional de Cine de Santander; el premio a Mejor Película en el Festival de Cine Colombiano en Nueva York 2015; entre otros premios más.
7	Carlos Cesar Arbeláez	Director y Guionista. En el año 1992 adquirió el título de Comunicador Social de la Universidad de Antioquia. Ha dirigido más de una docena de documentales para televisión, algunos de los cuales han ganado premios en festivales de cine y video nacionales e internacionales. Su opera prima, el largometraje de ficción: “Los Colores de la Montaña”, ganó el premio a Mejor Nuevo Director del Festival de San Sebastián en el 2010. Este filme ha sido galardonado con casi 30 premios en festivales nacionales e internacionales y participado en más de 100 festivales de cine en todo el mundo. Desde 1996, se ha desempeñado como docente en diferentes cátedras relacionadas al medio cinematográfico en las más reconocidas universidades de Medellín.
8	Alfonso Acosta	Director, Guion y Montaje. Estudió Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Colombia/Bogotá, ha enfocado su carrera en torno a la escritura audiovisual, la realización, el montaje y la docencia. Es uno de los socios fundadores de Cabecitanegra Producciones, empresa de creación y promoción de cine independiente. Su ópera prima como director y guionista es “ <i>El rescuicio</i> ” en el 2012.

9	Alexander Giraldo	Director y Guionista. Estudio comunicación social en la Universidad del Valle. Realizó talleres de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos en La Haba Cuba y talleres como El Guion en Santiago de Chile en 2009. Su Opera Prima como director y guionista, “180 Segundos” (2012) y su segunda película “Destinos” (2016). Socio fundador de <i>Cine de Amigos S.A.S</i> , casa productora de contenidos cinematográficos, fundada en el 2014, radicada en Cali, con la que ya han realizado dos películas, “Destinos” (2016) y “Amalia la secretaria” (2017). También es docente en la Universidad Autónoma de Occidente/Cali, ministrando el programa de cine y comunicación digital.
10	Gustavo Nieto Roa	Cineasta, guionista y productor. Estudio cine en 1965 en la Escuela de cine y televisión en Múnich. Fue director y productor del departamento de cine de la Naciones Unidas en Nueva York, realizando documentales para la televisión de Estados Unidos y Europa. A sus 30 años retorno a Colombia, para hacer cine. Tuvo una época fructífera de producción de películas y cortos durante la década de los setenta y principios de los ochenta. Con su cinta El Taxista Millonario, 1979, tiene el record de ser la película colombiana más vista en la historia del cine. Desde el 2008 volvió a la producción de cine, en el que ya ha producido 3 películas más. Actualmente está radicado en Sao Paulo/Brasil.

De este modo, en un primer momento fue realizada una pesquisa bibliográfica, sobre la evolución histórica de la cinematografía colombiana. En cuanto a los datos secundarios, fueron consultadas investigaciones científicas, publicaciones de archivos públicos, libros, revistas y sitios web, documentos relacionados con la reglamentación, informes y diagnósticos sobre el estado del campo, descripciones organizativas y análisis del impacto sociopolítico y económico.

Fueron muy importantes en esta recolecta de datos, entre otras fuentes, los Cuadernos de Cine ofrecidos por la Cinemateca Distrital de Bogotá. Así mismo, la rica información ofrecida por los entrevistadores fue igualmente importante.

Las entrevistas fueron realizadas a través de Skype, en primer lugar, por la investigadora estar residiendo fuera del país, en el momento de la pesquisa. En segundo lugar, porque los actores que aceptaron a ser entrevistados están dispersos por diferentes ciudades de Colombia, lo cual hacía difícil el desplazamiento. Así mismo, los entrevistados fueron contactados a través del e-mail y WhatsApp, por donde también acordábamos la fecha y la hora del encuentro. Dichas entrevistas fueron semi-estructuradas (Apéndice 1), con una duración promedio de una hora. El diálogo sostenido con los entrevistados se realizó teniendo como base un cuestionario de preguntas abiertas y se procuró que las entrevistas se dieran de forma espontánea, permitiéndole al entrevistado expresarse abiertamente. También fue pedido a cada uno, la autorización de grabar las entrevistas y todos aceptaron. Por último, los entrevistados también actuaron

como informantes claves, a quienes pedimos información de otros contactos que pudiesen contribuir con la investigación.

El análisis de datos fue realizado utilizando el método de análisis de contenido. Para esto, fueron seguidas las fases de pre-análisis, exploración de material, tratamiento de resultados e interpretación, propuesto por Bardin (2011).

De esta forma, las entrevistas fueron transcritas y a partir de ello, fue analizado y relacionado el discurso del entrevistado con las preguntas de la pesquisa. Así procuramos identificar partes del discurso que estuviesen dispersas en relación al cuestionario de preguntas. Luego del esfuerzo por hacer recorte de discursos y clasificarlos en los indicadores y categorías de análisis, procedimos a la interpretación de cada indicador.

Finalmente, dentro de las limitaciones de la pesquisa, nos enfrentamos a la imposibilidad de entrevistar a todos los actores relevantes para el estudio de campo de la cinematografía colombiana. En ese sentido, aunque fueron enviadas reiteradas solicitudes de entrevista, para distribuidores y exhibidores de cine, no tuvimos un retorno positivo por parte de ellos. Por ende, nuestra pesquisa carece de sus discursos. También fue el caso de la gerente de Proimágenes (Claudia Triana – quien ha estado frente a dicha entidad desde su creación) con quien nos fue imposible pactar una entrevista debido sus múltiples compromisos.

También tuvimos dificultad en definir las fronteras del campo debido a su complejidad e interacción con otros campos. Como un campo es una construcción del investigador, que es definida por una investigación empírica y en este caso con una metodología cualitativa, esta pesquisa está sujeta a la interpretación de la investigadora y, por lo tanto, puede tener algún sesgo interpretativo. No obstante, se mantuvieron cuidados metodológicos, explicados en este capítulo, que le confiere al estudio un carácter científico. Así mismo, por estar basada en los testimonios de los entrevistados, esta pesquisa es susceptible a la subjetividad y percepción de cada uno. Por eso se tomó cuidado en la selección de los diferentes actores entrevistados, además de que se buscó triangular con datos secundarios, fortaleciendo así, la confiabilidad en las observaciones.

Por último, es importante resaltar que un campo se encuentra en constante cambio y construcción, por lo tanto, con los resultados de este estudio no se pretenden que sea generalizados, ni aplicados a otros campos. Esta investigación retrata la realidad del campo organizacional de la cinematografía colombiana, que puede servir como soporte para la realización de otras pesquisas sobre el tema.

4. PRESENTACIÓN Y ANALISIS DE DATOS

Este capítulo se divide en cinco partes en las que son estudiadas las categorías e indicadores que fueron establecidos en la metodología. (1) Primero se realiza una revisión histórica de la cinematografía colombiana, (2) seguido se presenta una descripción de los factores que contribuyeron a la formación del campo en estudio, (3) se destacan los actores que fueron relevantes en este proceso, (4) se realiza la delimitación del campo de la cinematografía colombiana, (5) y por último, se analizan los indicadores propuestos en la literatura para definir en qué nivel de institucionalización se encuentra el campo de la cinematografía colombiana.

4.1. Historia del Cine Colombiano

4.1.1. Sus inicios

La llegada del primer cinematógrafo (proyector de imágenes) a Colombia data el día 13 de abril de 1897 en Puerto Colon, Panamá - antiguo territorio colombiano - dos años después que el aparato de los hermanos Lumière hiciera su legendaria aparición en París (CONCHA, 2014). En ese mismo año se realizaron proyecciones en las ciudades de Bucaramanga (21 agosto), Cartagena (22 agosto) y Bogotá (1 septiembre), representando lo que sería las primeras proyecciones en el actual territorio colombiano (COLOMBIA, 2014). Dos años después, se inicia la Guerra de los Mil días en Colombia, producto del enfrentamiento entre los conservadores que se encontraban en el poder y los liberales radicales de la oposición. Basados en la ausencia de registros escritos, se presume, que fueron interrumpidas las exhibiciones y cualquier intento de producción nacional (COLOMBIA, 2014), la guerra había “espantado a cañonazos a los primitivos exhibidores del cinematógrafo” (CONCHA, 2014, p. 35). Mientras tanto, el cine en el mundo había cambiado. Ya no era episodios sin estructura y de corta duración, sino cortometrajes de catorce minutos, ensamblados según un orden narrativo. Francia con los dos grandes monopolios del cine en ese momento, Panthé y Gaumont, habían comenzado a desplazar al cine estadounidense en Colombia (CONCHA, 2014).

El programa de modernización iniciado por el presidente Rafael Reyes, con la ampliación de la red ferroviaria, para fortalecer la exportación del café, fue el comienzo para el progreso en el país. Se comunicaron importantes regiones al interior del país y a

su vez con el mundo exterior y con esto, la población y el comercio crecen. Entre 1910 y 1914, las exportaciones e importaciones aumentaron en un 90 y 83 por ciento respectivamente. Así, se fueron creando tanto condiciones internas como externas, propicias para que surgiera en Colombia las primeras empresas de distribución y exhibición de cine (CONCHA, 2014). Es en ese momento, que la importación y exhibición de películas extranjeras se convierte en un negocio rentable (PARDO, 1978) y con ello, comienza a crecer el público en las salas de cine, de las principales ciudades del país, como Bogotá y Barranquilla (CONCHA, 2014).

Las primeras empresas exhibidoras y distribuidoras que surgieron en Colombia, se ilustran en el siguiente cuadro.

Cuadro 5- Empresas Distribuidoras y Exhibidoras

Empresa	Año	Ciudad	Fundador
Teatro Guzmán-Berti	1912 – 1917	Cúcuta	José Agustín Berti
Kinematógrafos Universal	1912 – 1918	Barranquilla y Cartagena	Sefardí, Abraham Zacarias Lopez Penha
Empresa Cinematográfica Belisario Diaz	1918 – 1927	Barranquilla y Cartagena	Belisario Diaz
Di Doménico Hermanos – SICLA	1912 – 1928	Bogotá	Francesco Di Doménico

Fuente: Concha (2014, pág. 87) .

Los hermanos Di Doménico son considerados la figura paterna de la cinematografía colombiana. A Francesco y Vincenzo Di Domenico (provenientes del sur de Italia) se les atribuye ser los pioneros y precursores del desarrollo cinematográfico nacional (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO 1, 2012). Su empresa *Sicla* fue una de las más grandes del país en su época. En su larga trayectoria se dedicaron a producir, distribuir y exhibir filmes extranjeros (en su mayoría italiano-francesa). En un principio las primeras producciones eran imágenes de la vida cotidiana, como fiestas y carnavales, después se dedicaron a realizar noticieros para ser proyectados antes de las películas extranjeras. Las presentaciones eran realizadas en el famoso Salón Olimpia en Bogotá (CONCHA, 2014), que rápidamente se convirtió en el centro de la vida social de la ciudad y allí no solo el cine se estableció como espectáculo, sino también

fue fortalecida la vida nocturna y la cultura musical en la ciudad (COLOMBIA, 2007). Dieciséis años después de su apertura, *Sicla* fue vendida en 1928 para *Cine Colombia*, hoy empresa de exhibición líder del país (CONCHA, 2014).

Los primeros colombianos en incursionar en el mundo del cine fueron la familia Acevedo conformada por Arturo Acevedo Vallarino y sus hijos Gonzalo, Álvaro e Armando. Fueron productores desde 1920 hasta 1955 y a pesar de que sus cámaras estuvieran siempre en cada acontecimiento del país, nunca lograron consolidarse como industria, por el contrario, permanecieron siempre como pequeños productores (CONCHA, 2014). Aun así, se les atribuye, poner “en imágenes la actualidad y la memoria del país” (COLOMBIA, 2015, pág. 5), pues, además de dos películas, la familia Acevedo producía argumentales, documentales, noticiarios, películas institucionales, educativas y de publicidad (CONCHA, 2014).

El trabajo de los primeros empresarios, por lo menos hasta inicios de los años veinte, dejó una hegemonía italiano-francesa, dificultando la entrada de cine americano solo hasta la Segunda Guerra Mundial cuando las compañías europeas (CONCHA, 2014), por causa de la guerra, fueron cediendo terreno a la hegemonía estadounidense (COLOMBIA, 2007).

El primer largometraje de ficción fue producido por los españoles Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro (COLOMBIA, 2007), titulado *María*, una cinta romántica, basada en la novela homónima de Jorge Isaac (COLOMBIA, 2015), la película se estrenó el 20 de octubre de 1922 (COLOMBIA, 2007).

Esta primera cinta colombiana fue un gran éxito que despertó el entusiasmo en los productores nacientes (COLOMBIA, 2007). Tanto así, que entre 1922 y 1928 fue considerada la edad de oro del cine colombiano por la producción de catorce películas producidas en ese periodo. Si es comparada tal cifra con la producción de otros países de Latinoamérica como Argentina, que para la época producían 15 películas por año o Chile que produjo 26 películas entre 1925 y 1926, tal cifra colombiana poco sorprende. No obstante, para las condiciones nacionales, ese histórico productivo significaba un verdadero éxito (CONCHA, 2014). Sin embargo, tal furor pronto ingresaría a un melancólico receso (COLOMBIA, 2007), pues, por décadas, la ausencia del cintas nacionales fue algo muy característico a lo largo de la historia del cine Colombiano. Pardo (1978, pág. 14), describe la historia del cine colombiano como un “continuo nacer, morir y renacer”, una historia con algunos momentos de entusiasmo, pero, también con muchos de fracasos.

Después de la euforia de los años veinte el cine nacional entró en un estado de quietud, por la llegada del cine sonoro al país en 1929, y con ello, la producción cinematográfica se estancó, por los siguientes doce años (CONCHA, 2014). Una de las razones fue por las limitaciones tecnológicas impidiéndole estar al mismo nivel de las películas extranjeras (COLOMBIA, 2007).

En 1928 nace *Cine Colombia*, incursionando en el mercado con un enfoque totalmente diferente al de sus antecesores, comenzando porque su principal política no era el fortalecimiento de la cinematografía nacional, sino la comercialización de cintas extranjeras por ser mucho más rentable que la propia producción nacional (CONCHA, 2014). El cine extranjero significaba un negocio seguro para *Cine Colombia* (COLOMBIA, 2007). De esta forma, la empresa se dedica a la compra y a la construcción de teatros (COLOMBIA, 2015), y a firmar contratos con empresas como: *Paramount*, *MGM*, *First Nacional Pictures* y *Pathé Exchange* (CONCHA, 2014). Así, con el nacimiento de una empresa, la hegemonía italiano-francesa llega a su fin y se da inicio a una nueva hegemonía, de esta vez la estadounidense (CONCHA, 2014), que aún domina en el mercado colombiano.

El cine sonoro se estrenó en 1927, pero como en Colombia existían limitaciones económicas que impedían acceder a dicha tecnología, la recursividad del colombiano no se hizo esperar. En 1937, entre Carlos Schoroeder y Gonzalo Acevedo acoplaron un sistema de “sonido óptico, que permitía amplificar el sonido y modularlo mediante un bombillo de luz ultravioleta que lo insertaba en las fotografías” (COLOMBIA, 2007, pág. 51), esta no era la primera vez que buscaban alternativas para incorporar el sonido en las cintas. Con esta hazaña fue producido, lo que fue considerado el primer documental sonoro, *Olaya Herrera y Eduardo Santos o de la cuna al sepulcro* (COLOMBIA, 2007). Luego, en 1941, se estrenaría la primera película de ficción sonora, *Flores del Valle* de Máximo Calvo (COLOMBIA, 2015). La espera de más de una década para el retorno del cine nacional, significó un enorme atraso para la cinematográfica colombiana (PARDO, 1978).

Hasta entonces el panorama era desolador, ningún apoyo gubernamental había sido dado para las empresas del cine. De acuerdo con Pardo (1978), en los años 1930 hubo un interés por parte del gobierno para fomentar el cine en el país, en el cual se pretendía crear un tipo de legislación proteccionista para la industria cinematográfica. Sin embargo, ese interés nunca se consolidó en una ley, quedó en solo pretensiones. Parece ser que las empresas estadounidenses fueron ese obstáculo que impidió en su momento

la promulgación de la ley, o por lo menos así puede ser entendido a partir de las manifestaciones de Álvaro Acevedo⁹ en una entrevista para el periódico *El Tiempo*¹⁰, “se tropezó con un tratado entre Colombia y un país extranjero sobre la explotación de películas, que anuló el proyecto de protección” citado por Pardo (1978, pág. 135). Con todo, al no existir más datos que aclaren la naturaleza del proyecto, Pardo (1978) especula que al ser una política económica proteccionista, se debía formular restricciones a la importación de películas extranjeras o por lo menos gravarlas con altos impuestos, como se hizo con otros artículos de consumo. Y siendo así, lógicamente iba a estar en contra de los intereses de las empresas estadounidenses que para esa época comenzaban a establecerse en el territorio nacional por medio de agencias. Así mismo Pardo (1978) menciona que dicha ley también perjudicaría un capital nacional invertido en casas importadoras, del que no especifica mucho, y del cual no encontramos más registros al respecto. Si bien es cierto que existieron pretensiones de crear una legislación para el fomento del sector cinematográfico, dichas pretensiones fueron sacrificadas por dar prioridad a capitales del Estado y también a unos cuantos intereses propios.

Cuadro 6 – Síntesis de la historia del cine colombiano 1897-1941

1897	Llegada del cinematógrafo al país.
1910	A partir de la segunda década del siglo XX inicia en Colombia un proceso de modernización del país y con ello surgieron las primeras empresas de distribución e exhibición de cine.
1912-1928	Sicla, la primera y más grande empresa de producción (documentarios de fiestas y carnavales, Noticiarios), distribución y exhibición (Filmes italiano-francesa) de su época en el país.
1920-1955	Primeros colombianos en incursionar en el mundo del cine – La Familia Acevedo – con sus imágenes aportaron a la memoria del país.
1922	Primer largometraje del español Máximo Calvo y Alfredo Diestro.
1922-1928	Considerada la Edad de Oro del cine colombiano.
1928	Nace cine Colombia con un enfoque diferente al de sus antecesores (fortalecer la comercialización de cintas extranjeras y no la cinematografía nacional) hasta hoy es la mayor empresa distribuidora y exhibidora del país.
1929-1937	Por la llegada del cine sonoro, el cine nacional paso por un estado de quietud, su principal causa: el atraso tecnológico.
1937	Entre Carlos Schoroeder y Gonzalo Acevedo, desarrollan su propio sistema de sonido con el que realizaron su primer documental sonoro.

⁹ Miembro de la firma *Los Acevedos*.

¹⁰ *El Tiempo*: Periódico nacional.

1941	Primera película de ficción sonora “Flores del Valle” del español Máximo Calvo.
------	---

Fuente: Elaboración propia.

Hasta este punto de la historia, si bien ya se buscaba una legislación para el quehacer cinematográfico, aún era incipiente la organización y el reconocimiento de los diferentes actores de la misma. El campo se encontraba en un estado inicial en donde las organizaciones se encontraban aisladas sin reconocerse ni compartir valores. Hasta ahora el país comenzaba a conocer una actividad que, aunque en el mundo entero ya había conquistado y superado diferentes desafíos, en Colombia tímidamente estaba conquistando territorios, y no precisamente con una producción nacional, sino, con producciones extranjeras que inundaban el país. Lo importante a destacar es que a partir de la llegada de extranjeros como los hermanos Di Doménico, es que el cine en el país comienza a expandirse y tomar fuerza en el territorio nacional. Así como también, con la primera producción de largometraje, atribuida al español Máximo Calvo con su película *María*. Sin embargo, detrás de estos extranjeros, también, se conoce a la familia Acevedo, los primeros colombianos en entrar en el mundo del cine y que con sus imágenes aportaron a la memoria del país.

4.1.2. Las huellas de un cine que caminó lento

El Estado interviene por primera vez, de forma directa en el cine en 1938, creando la oficina de cinematografía en la sesión de Cultura Popular, fundada por Jorge Eliécer Gaitán y coordinado por Gonzalo Acevedo y Luis David Peña (COLOMBIA, 2007).

Fue durante el gobierno Eduardo Santos, 1938-1942, cuando el Ministerio de Educación se preocupó por organizar funciones de cine con un propósito pedagógico; al mando de estas iniciativas estarían tres ministros: Alfonso Araújo, Jorge Eliécer Gaitán y Germán Arciniegas.

Durante el periodo de Gaitán la sección de cinematografía educativa del Ministerio de Educación, creó lo que llamó «patronatos escolares», que involucraban al alcalde, al cura párroco y a personalidades locales en los municipios donde se dirigió. Esta campaña contó con la colaboración de sindicatos y empresas como la *Tropical Oil Company*, que donaron vehículos para el programa de escuelas ambulantes que llegarían a los pueblos y su zona rural con una biblioteca, un proyector de cine y un equipo sanitario. Los resultados fueron discretos y no encontraron eco a pesar del apoyo recibido por algunos columnistas de la prensa local. Este enfoque del cine, instrumentalizado como recurso de formación, lo mismo que la reflexión y estudio entorno al cine como arte y cultura, fue creciendo (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012, pág. 42).

En 1942 se aprueba a primera ley de fomento cinematográfico, lo cual permitió que entre 1943 y 1945, existiera una significativa bonanza en la producción de largometrajes (COLOMBIA 2007, PARDO 1978), sin embargo, de pésima calidad. De acuerdo con Pardo (1978), sus deficiencias eran tanto económicas como humanas. Al presidente de la época se le había dado poderes para que “tomara medidas que menguaran las repercusiones negativas de la Segunda Gran Guerra en la economía de Colombia” (COLOMBIA, 2007 pág. 56). Quien se da el mérito por la aprobación de la ley novena es Oswaldo Duperly, fundador de la *Ducrane Films* en 1938 y la cual se sería una de las empresas más importantes de los inicios de los años cuarenta (COLOMBIA, 2007). Oswaldo Duperly creía en la industria cinematográfica, como un medio de posibilidad de lucro, por eso, al percibir que por más esfuerzo que se hiciera, las condiciones no estaban dadas para hacer dinero por medio del cine (COLOMBIA, 1987), recurrió a la aprobación de la ley.

Los distribuidores y exhibidores de películas extranjeras, desde 1928 iban tomando cada vez más fuerza. Encabezando la lista por *Cine Colombia*, como la firma más poderosa del país en cuanto a la distribución de cintas estadounidenses, argentinas y mexicanas, su red de teatros cada vez era también, más extensa. Junto a la empresa líder, fueron creándose otras casas importadoras y distribuidoras que ya para 1942 habían conseguido posicionarse en el mercado. Estas casas importadoras eran: *Mundial Films*, *Cueto Films*, *Regios Films* y *Éxitos films* (PARDO, 1978).

En cuanto a las empresas productoras-distribuidoras estadounidense, hasta 1932, exportaron sus películas por intermediarios, a partir de esa fecha, las exportaciones comenzaron a realizarse directamente con las agencias creadas por ellas mismas (PARDO, 1978).

Cuadro 7 - Agencias Distribuidoras

Agencia	Año
Metro Goldwyn Mayer	1932
Artistas Unidos	1934
Paramount	1936
Columbia Pictures	1940
Películas Mexicanas (Pelmex)	1944

Fuente: Pardo (1978)

El asentamiento de los filmes extranjeros en territorio nacional era contundente. Para los primeros meses del año 1943, de las 17 películas que se estaban exhibiendo, ocho eran mexicanas, siete estadounidenses y una argentina, ya para 1944 para el mes de abril, de las 27 películas en cartelera, 19 eran estadounidenses, 5 mexicanas, 2 argentinas y 1 colombiana, a partir de ese último año, las proporciones fueron constantes, con algunas variaciones entre películas argentinas y francesas, sin embargo la participación del cine americano era predominante en el mercado nacional (PARDO, 1978).

La distribución de la producción nacional, era por parte de *Regios Films*, *Cueto Films* y *Caribe Films*. Según pardo (1978) *Cine Colombia* siendo una empresa nacional y con la más amplia exhibición del país, para ese periodo, no representaba ningún apoyo para el cine colombiano, siendo prácticamente vetada la producción nacional en esta empresa.

En 1948, diez nuevas compañías se sumaban a las empresas distribuidoras y exhibidoras instaladas en el país (PARDO, 1978, pág. 206): *Francia Films de Colombia*, *Republic*, *El Dorado*, como representantes de Europa. *Estudio San Miguel*, *Distribuidora América*, *Sefram*, como representantes del cine latinoamericano. *Fox*, *RKO Pictures*, *Warner Bros*, *Rank Organization*, las representantes de Norteamérica y más tarde en 1956 llega una representante del cine italiano, *Films Italia*.

Cuadro 8- Empresas distribuidoras en Colombia 1927 - 1956

Empresa		
Cine Colombia	Republic	RKO Pictures
Mundial Films	El Dorado	Warner Bros
Cueto Films	Estudio San Miguel	Rank Organization
Regios Films	Distribuidora América	Films Italia
Exitos films	Sefram	Lacebesco
Francia Films de Colombia	Fox	Art-Film

Fuente: Pardo (1978)

De esta forma, cuando Colombia pretendió reactivar el cine nacional, con la ayuda de una legislación (Ley novena de 1942), el panorama de distribución y exhibición se encontraba bien establecido por el asentamiento de las casas extranjeras. Además, de que su baja calidad y deficiencia técnica ponía al cine nacional inmediatamente en desventaja con su competencia, alejándolo cada vez más del público nacional (PARDO, 1978).

Entre 1941 y 1966, Marco Tulio Lizarazo (publicista), montó un espectáculo de cine móvil gratuito que recorría los diferentes barrios de la ciudad de Bogotá. Producía cortometrajes de carácter comercial e institucional sobre la industria, el turismo, el comercio y la cultura colombiana (COLOMBIA, 2007).

Iniciativas como la circulación de revistas de crítica y análisis en cine, además de la creación de cineclubes, fueron hechos que paulatinamente fueron poniendo al cine nacional como una manifestación cultural (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012).

El 9 de abril de 1948 el país cambia radicalmente, con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. El asesinato del líder político del Partido Liberal, desató la furia del pueblo colombiano y en especial en la ciudad capitalina, donde se presentaron una serie de disturbios que, se conocen como el bogotazo. Este acontecimiento desató una ola de protestas y desencadenó una época de violencia con consecuencias como conflicto interno del país que han tenido como protagonistas a la fuerza pública, a grupos guerrilleros, paramilitares, bandas criminales y carteles de la droga.

Un resultado de la iniciativa de 1938 (la campaña de la cinematografía educativa dirigida por el Ministerio de Educación) - fue motivo para que un grupo de intelectuales se reuniera en septiembre de 1949 para crear el Cine Club de Colombia en el antiguo teatro San Diego de Bogotá, liderado por el librero catalán Luis Vicens (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012). En esa primera reunión figuran personas como Hernando Salcedo Silva, Hernando Tellez, Bernardo Romero Lozano, Gloria Valencia de Castaño, Carlos Martínez y Jorge Valdivieso. Luego, comúnmente frecuentaban el cineclub intelectuales como Jorge Gaitán Durán, Hernando Valencia Goelkel, Gabriel García Márquez, Alejandro Obregón y Álvaro Mutis, entre otros (COLOMBIA, 2007). Este grupo de intelectuales, tenían algo en común y era que coincidían - o por lo menos iban elaborando esa coincidencia- en el interés y reconocimiento del cine como un arte autónomo y del presente. Así, estos importantes intelectuales “actuaron como legitimadores del cine desde las posiciones de privilegio que empezaban a ocupar en el campo cultural colombiano” (ZULUAGA, 2013, pág. 39), propicio para que el cine comenzara a ser considerado intelectualmente (COLOMBIA, 2007 pág. 66),

El Cine club de Colombia, también incentivó la creación de la Filmoteca Colombiana en 1954 (más tarde se convertiría en la Cinemateca Colombiana), también liderada por el catalán Luís Vicens y Hernando Salcedo Silva (interesado en recuperar

datos sobre el cine colombiano). Con la fundación de la Filmoteca colombiana, se “muestra la atención y el respeto que el cine comienza a recibir. Además de la consideración patrimonial y de la sentida necesidad de ir creando las condiciones para estudiar y valorar su tradición” (ZULUAGA, 2013, pág. 39).

Mucho se le atribuye a la influencia del cineclub a la aparición de reflexiones y redacciones sobre el cine en las diferentes revistas y periódicos “transformando el lenguaje y la manera de abordar el cine desde el periodismo y la crítica” (COLOMBIA, 2007, pág. 67).

“Hasta la década de 1940, en la crítica de cine en Colombia habían prevalecido los abordajes de carácter anecdótico cuando no publicitario, salpicados de reflexiones filosóficas y morales” (ZULUAGA, 2013, pág. 38). Sin embargo, fue a partir del trabajo de Gabriel García Márquez (en el periódico *El Espectador*), Jorge Gaitán Duran (*El espectador* y *Mito*) y Hernando Valencia Goelkel (*Revista Cromos* y *Mito*), que se empieza a conocer la verdadera la crítica de cine en Colombia.

La lista de cineclubes para la época estaba encabezada por el ya mencionado *CineClub de Colombia* (1949), *Cineclub de Medellín* (1951), *Cineclub de la Prensa* (1955) – décadas más tarde, *Cine Club de Cali* (1970), *Cinematoteca Distrital* (1971), entre los más importantes (COLOMBIA, 2007).

En 1954 con la llegada del televisor al país, se comienza una estrecha relación entre el cine y la TV (PARDO, 1978), debido a la inmovilidad de las cámaras de televisión y por su sistema de producción en directo (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012). Así, los noticieros y documentales comúnmente filmados en formato cinematográfico, eran emitidos por la televisión (COLOMBIA, 2015).

Cuatro fueron las películas producidas en esta década, y solo hasta entonces, se dejó de imitar la fórmula de éxito de las producciones mexicanas (COLOMBIA, 2007; COLOMBIA, 2015). Es en los años cincuenta que se comienza a describir a el hombre colombiano en sus labores cotidianas y así, a construir una estética cinematográfica con temática propia (COLOMBIA, 2015).

Hasta entonces, la formación y adquisición de conocimientos para realizar las producciones cinematográficas y proponer sus narraciones era autodidacta y bajo la intuición de las diferentes herramientas que los precursores del cine disponían (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012).

A diferencia de las décadas anteriores, la década de los sesenta llegó con un cambio de actitud referente a las propuestas estéticas, y también con la búsqueda de

nuevas formas de hacer cine en el país (COLOMBIA, 2015). Fue una época grandemente marcada por el regreso de un grupo de colombianos (ZULUAGA, 2008) que habían estudiado la técnica y el lenguaje del cine en Estados Unidos y Europa, llamados de “Maestros” por Hernando Salcedo Silva (COLOMBIA, 2014), estos eran:

Guillermo Angulo, quien venía de escribir crítica del cine de la Revista Mito, Francisco Norden quien venía de estudiar en la IDECH en Francia, Fernando Laverde, quien venía estudiar en España, Julio Luzardo quien venía de estudiar de la universidad de California y Jorge Pinto quien venía de estudiar de Francia (COLOMBIA, 2015, p. 11).

La producción de los “maestros” fue un cine con estilo y con intereses nacionales (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012), además de mostrar una mejoría a nivel tanto técnico como expresivo de las películas colombianas, lo que les permitió abrir puertas en el extranjero, y mostrar la producción nacional (COLOMBIA, 2007).

En 1960, inauguran el Festival Internacional de Cine en Cartagena de Indias, fundado Víctor Nieto Núñez (1916- 2008 - empresario, periodista y cineasta) y un grupo de empresarios y personalidades del mundo cultural de Cartagena (COLOMBIA, 2014), en el que, buscaron aprovechar las ventajas históricas, turísticas y naturales de la ciudad (COLOMBIA, 2007). También en ese mismo año, críticos como Ugo Barti, Hector Valencia y Habraham Zalzman y el editor David Serna y el diseñador Manuel Vargas crean “*Guiones*” una revista de cine que funcionó hasta 1963 y que fue sucedida por Cinemés en 1965, está última publicando solo tres números. Y Aunque fue corta la vida de las dos revistas, en ambas se consolidó un grupo de críticos interesados en analizar el cine (COLOMBIA, 2007).

Ambas revistas, a pesar de su corta y accidentada vida, crearon redes de complicidad con el cine que se estaba gestando, por lo menos en términos ideológicos, pues compartieron el mismo interés de algunas películas por diseccionar las estructuras sociales y económicas y por describir críticamente la realidad del país (COLOMBIA, 2007 pág. 70).

Veinte y seis películas fueron producidas en total para la década de los sesenta, no obstante, en las pantallas de salas de cine el éxito y la prosperidad era primordialmente para el cine norteamericano, seguido del mexicano y un poco del argentino (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012). Es por esto que cada vez aumentaba la preocupación por el panorama del cine nacional. Pues además del cambio en la estética, este no había cambiado mucho en comparación a décadas pasadas (COLOMBIA, 2007). El cine de Colombia aun carecía de financiamiento, de mercado

tanto nacional como extranjero, de equipos modernos de alta calidad, así como también de personal técnico y creativo, guionista y editores principalmente (PARDO, 1978) y sobre todo, carecía de un público. Era un cine que se hacía con muchos sacrificios y del cual se recibía pocas o por no decir nada de retribuciones.

La década de los setenta fue mucho más significativa en términos sociales y culturales por el “comienzo y paulatina consolidación de los cineclubes y cinematecas cuya tradición se venía formando desde décadas anteriores” (COLOMBIA, 2007, pág. 84), pero que tuvieron un mayor impacto, logrando movilizar grandes grupos de espectadores. Su foco era la formación de público, el fomento cinematográfico, ofertar una producción de calidad y la promoción de la producción nacional (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012). La actividad cineclubista ya se había extendido por todo el país. Según Pardo (1978), casi todas las capitales de los departamentos y las ciudades grandes e intermedias contaban con un cineclub. Ese auge, también propició a la publicación de diferentes revistas, entre las más recordadas *Cuadro* (1970- Cineclub de Medellín), *Ojo al Cine* (1972- Cali) y *Cuadernos del Cine* (1975- Bogotá). Así mismo, continuaban los espacios para escribir columnas de reflexión y crítica sobre el cine en los diferentes periódicos - oficio que también se venía realizado desde la década de los cuarenta. No obstante, “tal vez porque el cine era considerado una expresión muy popular, que no ameritaba, como si ocurría entonces con la literatura y el teatro”, el oficio de comentarista y crítico era firmado con seudónimo (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012, pág. 60).

Así mismo, en la década de los setenta surge también un fuerte voluntarismo en torno a la idea de fundar, una industria del cine colombiano que según Zuluaga (2013, pág. 34), “desde diferentes tribunas se teorizó, se instó, se fustigó sobre el deber ser de este cine, qué elementos habría de incorporar, en qué formatos se debería hacer y a qué público tendría que interpelar”. Sin embargo, entre críticos, productores y directores no se tenía una coordinación a favor del propósito común. Además, “internamente, cada sector estuvo sacudido por desacuerdos irreconciliables”.

Una Junta de Clasificación de Películas Cinematográficas que existió en los años setenta¹¹, era la encargada de clasificar y aprobar las películas que iban a ser exhibidas en territorio colombiano. Aquellas películas nacionales que no encontraban espacio para la exhibición tradicional por ser censuradas por la Junta o por no ser de interés de los

¹¹ Conformada por delegados del Ministerio de Gobierno, el Ministerio de Educación, la Curia Metropolitana de Bogotá, la Asociación de Artistas y Escritores y la Asociación de Universidades.

distribuidores, encontraron en el Festival Internacional de Cine en Cartagena de Indias, un espacio para la exhibición de cine sin censura. Desde entonces el Festival adquirió más relevancia y significación (COLOMBIA, 2007).

Así mismo, en la década de los setenta la tendencia en producción era documentales y los formatos de 16mm, con inclinación a temas políticos y sociales. De este modo, el cine llegó a los sindicatos, las universidades y los centros comunitarios. Un cine utilizado para llevar una ideología, siendo principalmente inspirado por cine cubano, brasilero y argentino. Quien dio inicio a esta tendencia fue Camilo Torres Restrepo con el cortometraje de Diego León Giraldo, tendencia que años después contribuiría al surgimiento de lo que llaman “cine marginal”, “tercer cine” o “cine militante”.

En 1971 fue creado en Bogotá la Cinemateca Distrital, adjunta a la Secretaría de Educación del Distrito. Isadora Norden fue su primera directora y la persona que lideró el proyecto de su creación, apoyada también por su esposo, Francisco Norden, junto con Hernando Valencia Goelkel (COLOMBIA, 2014). Desde sus inicios, los intereses de la Cinemateca Distrital estuvieron puestos en la “protección de patrimonio audiovisual colombiano y en generar una historia crítica a su alrededor” (COLOMBIA, 2014, pág. 14).

La década de los setenta fue el mejor momento de la reflexión y la crítica de cine en Colombia (COLOMBIA, 2007). Pero fue también la época del sobreprecio, asunto que marcaría ese periodo. La iniciativa del Estado por medio de políticas públicas haría posible una producción continua del cine nacional (COLOMBIA, 2007). “En 1971 unos profesionales agrupados en torno al Instituto Colombiano de Desarrollo Social (Icodes), fundado en 1964, se conformaron como grupo de presión para buscar una reglamentación de la legislación (Ley Novena de 1942) en apoyo a la cinematografía nacional” (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012, págs. 69,70). Como resultado es aprobado el decreto 879 de 1971, donde se reglamenta algunas definiciones de la Ley novena de 1942, además de estipular una cuota de pantalla para el nacional (COLOMBIA, 2007). Posteriormente, en 1972 se aprueba la política de mediometraje de sobreprecio (COLOMBIA, 2015), en la que se estipuló un alza en el precio de taquilla que sería asumido por espectador -de ahí el nombre de sobreprecio- ese valor adicional cobrado en taquilla, tenía como objetivo servir como capital para consolidar una infraestructura económica y una producción continua de cine nacional para su propio mercado (PARDO, 1978). Según la lógica de la resolución, el cortometraje además de servir para sentar las bases de una infraestructura económica, serviría también para formar

personal técnico y artístico que más adelante se emplearían en la realización de largometrajes y con ello, se consolidaría una industria cinematográfica (COLOMBIA, 2007). A partir de esta resolución, Colombia incrementa la producción de cortos y se convierte en el periodo en donde más cortometrajes fueron realizados (COLOMBIA, 2015), en total 856 cortometrajes (COLOMBIA, 2007).

Según afirma Gustavo Nieto Roa, fue él quien hizo realidad la medida del sobreprecio. Ante su necesidad de concluir un filme que había interrumpido porque se había acabado su capital económico, él decidió buscar apoyo externo. De acuerdo con el director, en una reunión con su hermano Luis Guillermo López Roa -en ese entonces el superintendente de Industria y Comercio, con Julio Nieto Bernal- secretario de la presidencia, y Rodrigo Niño -director de Incodes-, resolvieron crear la sobretasa en las boletas de entradas a cine, para apoyar a la producción de cine nacional.

Sin embargo, por una suma de factores el sobreprecio tuvo vigencia hasta el año 1978. Entre ellos, “el desprestigio de la medida, la falta de capacidad del Estado en el cobro de la cuota y la negligencia de los exhibidores para pagarla” (COLOMBIA, 2007, pág. 80). Otra situación que influyó en derogación de la ley, fue el hecho de que pedía una cuota de pantalla que obligaba a exhibir 30 películas colombianas por año, cuando para la época, el cine nacional solo producía 2 o 3 anuales (PARDO, 1978). El afán de producir por producir, sin pensar en los contenidos ni en las cualidades de las cintas, trajo problemas en términos cualitativos y estéticos (COLOMBIA, 2007). Esto condujo al cine colombiano a entrar en una “crisis de forma”, pues los cortometrajes comenzaron a realizarse sin ninguna investigación de fondo y sin ninguna propuesta cinematográfica (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO 9, 2012, p. Min. 22.20 Martha Rodríguez).

Es claro que después de tantos cortometrajes realizados para la época se pueden rescatar unos cuantos en los que se consiguió positivas reacciones del público, “por su estilo directo, con trasfondo político y de alto impacto emocional” (COLOMBIA, 2007, pág. 80). Sin embargo, fueron más los que le dejaron al espectador una mala impresión y desagrado. La exhibición obligatoria de los cortometrajes colombianos que no superaran los 15 minutos, antes de las películas en las salas de estreno, desprestigiaron al cine colombiano, catalogándolo como un cine lento y de pésima calidad (PARDO, 1978). Además, lo que inicialmente se planteó como una gran oportunidad para los jóvenes profesionales que buscaban oportunidad para activar y proponer nuevas narrativas, infelizmente terminó siendo un negocio para los monopolios del sector donde veían la

oportunidad de lucro, al ligar la exhibición de un corto con las películas más taquilleras. Algo a rescatar es que, por falta de escuelas de cine, la medida del sobreprecio sirvió para incrementar los conocimientos técnicos y productivos a través de la práctica (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012).

Sumado a lo anterior, el periodo del sobreprecio también terminó creando algunas condiciones indispensables para pensar en el cine como una industria, entre ellas el fortalecimiento de las asociaciones gremiales, como la Asociación Nacional de Técnicos Cinematográficos - Antec, y la Asociación Colombiano de Productores de Cine - Acoprocine, fundadas desde la década de los sesenta. Además que ayudó a consolidar laboratorios de revelado de películas como Bacatá, Kino lab, Tecnicine, Cine Colombia y Bolivariana Films, en Bogotá (COLOMBIA, 2007).

A partir del sobreprecio, entonces, se empezó a pensar seriamente en la viabilidad de producir largometrajes. Tres agremiaciones de los 70 tuvieron especial importancia: la Asociación de Cinematografistas Colombianos, Acco, que jugó un papel clave como interlocutor del Estado en las discusiones sobre legislación; la Cooperativa de Películas Colombianas, Copelco, cuyo objeto era la distribución de filmes y el blindaje frente al amplio poder de las cadenas de exhibición, y el Sindicato Colombiano de Trabajadores de Cine, Sicoltracine, que en el año de su fundación -1977- afirmó que cinco mil personas eran empleadas por la industria del cine en el país (COLOMBIA, 2007, pág. 81).

Un nuevo periodo para el cine colombiano comienza en 1978 hasta 1993, cuando el cine nacional estuvo amparado por la Compañía de Fomento Cinematográfico- Focine- entidad creada por el Estado que funcionaba como órgano adscrito al Ministerio de Comunicaciones (COLOMBIA, 2007). La compañía tenía por objetivo apoyar el desarrollo de la industria cinematográfica en Colombia. Su mandato era administrar el fondo, que era alimentado por el sobreprecio cobrado en taquilla (COLOMBIA, 2010). La existencia de esta entidad, favorece el aumento de la producción cinematográfica del país, más específicamente la de largometrajes de diversos géneros. Bajo su dirección, fueron producidos 45 largometrajes, 84 mediométrajes y 64 documentales (COLOMBIA, 2015).

Por otra parte, Focine también era una entidad que ofrecía cursos de fotografía y montaje para impulsar el desarrollo técnico, siendo esta una forma de atender las deficiencias del sector. Pues, segundo Isadora Norden (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO 10, 2012) -primera gerente de Focine- en Colombia abundaban los directores de cine, pero se tenían muy pocos técnicos especializados.

En un principio el fondo estaba destinado a programas de crédito para la producción de largometrajes y para la financiación de industrias de revelado, procesamiento y edición de películas (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012). Sin embargo, y a pesar de las condiciones, para los productores les resultaba imposible pagar los créditos, debido al bajo retorno financiero en taquilla de las películas producidas (COLOMBIA, 2007) Es por esto, que en 1983, con el decreto 319, Focine tiene la facultad de operar como productor y coproductor de largometrajes y cortometrajes (COLOMBIA, 2010), con el fin de evitar el déficit del fondo.

El periodo de 1982 y 1986 fue el más productivo de Focine, no obstante, la cinematografía colombiana estaba “funcionando con un alto porcentaje de fracasos y unos cuantos éxitos que equilibraban todo el sistema”. A partir de ese periodo, la producción de películas comienza a disminuir, según Osorio (2016) por problemas burocráticos, de clientelismo y politiquería que se daba al interior de la entidad.

Es cierto que Focine pasó por un período libre y caótico, hasta llegar a reglamentaciones precisas mientras buscaba un método de trabajo en la política de fomento. La dicotomía entre creación de una industria o subvención a una expresión artística fue una herencia de la falta de criterios iniciales; desde sus orígenes se mantuvo la carencia absoluta de políticas para la distribución y exhibición. (...) Focine sobrevivió, pero convertido en un instrumento burocratizado e incapacitado para captar las situaciones más propicias, un instrumento que fue un obstáculo para las posibilidades más novedosas y originales del cine colombiano y acentuó lo convencional. (COLOMBIA, 2015, p. 16)

Mientras tanto, para finales de los años 80 y principios de los 90 se vivió la transición de los antiguos teatros de barrio hacia los centros comerciales. Inicialmente fueron montadas 2 pantallas por centro comercial con capacidad de 200 a 300 butacas. La iniciativa fue de *Cine Colombia* en las ciudades Cali y Bogotá. Ya en los años 90 aparece un nuevo modelo de exhibición llamado multiplex, con salas con capacidad menor a la fase anterior, pero con un mayor número de pantallas y así, una mayor rotación de películas (COLOMBIA, 2007).

Por otra parte, a mediados de los años ochenta se presentan nuevas alternativas de exhibición cinematográfica. En 1984 nace el Festival de cine en Bogotá. También fueron creadas salas de cine en museos de arte moderno de Bogotá y Medellín con espacios para la exhibición de películas que estuvieran fuera de la oferta comercial. Así como también se consolidó el movimiento de cineclubes universitarios en distintas ciudades (COLOMBIA, 2007).

En lo que respecta a las causas de liquidación de Focine, en 1993, según el Ministerio de Cultura (COLOMBIA, 2015) se debió a la mala administración y por problemas presupuestales. Por otro lado, en el Compendio de las Políticas Culturales, también del Ministerio de Cultura (COLOMBIA, 2010), aborda más a fondo y explica que dicha liquidación se debió a que Focine por causas legales se quedó sin el fondo que lo sostenía. Las causas legales a las cuales hace referencia es que debido en la reforma tributaria de 1990, se estableció que a partir del primero de enero de 1991, iría a ser eliminado el gravamen de la ley 55 de 1985¹²(16%), sin embargo, la norma había dejado vigente el gravamen de 12% destinado para Focine. No obstante, esta norma resultó inocua ante la nueva constitución política de 1991, en el cual establecía en su artículo 359: “No habrá rentas nacionales de destinación específica” (COLOMBIA, 2010, pág. 504).

De acuerdo con el Ministerio de Cultura (COLOMBIA, 2010), las casas exhibidoras siempre habían cuestionado el porcentaje y el destino (Focine) de lo que era recaudado en taquilla - producto del sobreprecio - por lo tanto, los exhibidores deciden someter el pago del recaudo a cuestionamientos legales, en el que finalmente, el juez juzga a favor de los exhibidores. Así, Focine sin la posibilidad de recuperar el capital invertido en las cintas producidas y sin contar con el gravamen que alimentaba al fondo, sin ninguna alternativa fue liquidada.

Con todo, lo que no es mencionado en el Compendio de Políticas Culturales (COLOMBIA, 2010), es si se trataba de todas las casas exhibidoras o era alguna en específica. Por su parte Alejandro Hernández¹³ (COLOMBIA.COM, 2016, pág. min. 17:20) afirma que fue *Cine Colombia*, la casa exhibidora que llevó el pago del gravamen a cuestionamientos legales. Recordemos que *Cine Colombia* desde sus inicios ha sido la mayor empresa exhibidora y distribuidora en el territorio nacional, por lo tanto, es la mayor captadora de dineros del sector cinematográfico en Colombia y legalmente Focine, no era una entidad autorizada para recibir la tasa de impuestos.

Con la liquidación de Focine, el cine colombiano pasó a estar a cargo del Instituto Colombiano de Cultura – Colcultura. Durante los siguientes 11 años (hasta la creación de la nueva ley de fomento), fueron producidos, 30 largometrajes. Algunas de estas películas como *La estrategia del caracol*, *Águilas no cazan moscas*, *Ilona llega con la lluvia*, *La*

¹² Gravamen de 16% destinado para la industria cinematográfica nacional. El 8,5% era destinado para Focine y el restante era destinado para productores, distribuidores y exhibidores.

¹³ Investigador de cine.

gente de la Universal, se lograron financiar gracias a las estrategias de coproducción “Una de las pocas salidas posibles para un cine sin apoyo estatal” (COLOMBIA, 2007, pág. 98).

La producción, como se puede ver, no se detuvo por la ausencia de financiación del Estado; sin embargo, se trataba de empresas e iniciativas aisladas que no garantizaban continuidad en la producción ni atención a otros frentes necesarios para crear una infraestructura industrial (COLOMBIA, 2007, pág. 99).

Si bien, siempre hubo persistencia en la cinematografía colombiana, y se producía así sea a los pocos y sin ningún apoyo Estatal, por medio de las convocatorias internacionales o inversionistas, opciones que siempre existieron para el cineasta colombiano, como lo afirma uno de los entrevistados (E6 - Cineasta). Para la época, de acuerdo con E9 (Cineasta), hacer cine se trataba de un trabajo dispendioso, donde se tenía que tocar todas las puertas posibles para poder conseguir no solo financiación en dinero, sino también financiación en intercambio de cosas. Y aún con esas posibilidades, ir a un festival o a un encuentro de productores en el extranjero y conseguir una coproducción era muy difícil.

En esa época, pensar en hacer cine, E7 (Cineasta) y E8 (Cineasta), lo definen como algo absolutamente “quijotesco”. E7 (Cineasta), jocosamente comenta que para la época “era esperar que se muriera una tía tuya y tener una herencia o matar al marido, si era rico, o empeñar la casa”. Cuenta que muchos cineastas perdieron su casa porque no terminaban la película. Ante las dificultades, de acuerdo con E7 (Cineasta), las películas quedaban con muchas deficiencias técnicas y aunque el cine siempre se ha hecho con amigos, en ese entonces nadie cobraba nada, las cámaras que usaban eran prestadas los fines de semana, cuando no estaban siendo usadas para publicidad. Las películas se hacían con mucho esfuerzo y con las uñas, “inclusive aún en nuestros días no es fácil hacer una película, pero, claramente hoy es muy diferente y es mucho más fácil hacer cine”, comenta E8 (Cineasta). Adiciona que muy pocos hacían cine y que, para ello, tenían que tener dinero o un apoyo externo, y de igual forma afirma, que las películas tenían serios problemas técnicos. “Si bien había un conocimiento fotográfico venido de la publicidad y aplicado al cine, en términos de sonido, fallaban constantemente” (E8 - Cineasta). Eran películas que se debían hacer con mucho rigor, pues se tenía que hacer casi con tomas únicas o tres, máximo, porque en Colombia no había donde revelar las películas, “cosa que ayudaba a crecer técnicamente, pero al mismo tiempo, creativamente los limitaba un poco”, afirma E8 (Cineasta).

Esta era una realidad, en Colombia no existían laboratorios para revelar películas (y no hubo sino hasta muy poco tiempo, aproximadamente el 2009). E10 (Cineasta) cuenta que la película era filmaba en Colombia, luego él revelaba los negativos en Nueva York, y con la copia de trabajo (en Colombia) se hacía la edición, para luego volver a Estados Unidos y hacer el laboratorio final. También cuenta que él fue el primero en tener un estudio de sonido que logró montar gracias a la rentabilidad recibida de los cortos realizados en la época del sobreprecio y afirma que él fue el único por muchos años.

Entre la década de 1993 y 2003, las condiciones eran hostiles, quijotescas e irreverentes para producción de cine nacional, muy pocos conseguían hacer cine y con mucho esfuerzo y sin garantías. El director Gonzalo Nieto, que produjo cine entre 1972 y 1980, afirma que él fue una excepción a la adversidad de la producción del cine nacional: “yo fui una excepción en el sentido que unas personas creyeron mí, apostaron en mí y ganaron mucho dinero con mis películas, no había otra gente que tuviera esa suerte”.

Con todo, para finales de los años noventa, el cine ya había sido aceptado como fuente primaria legítima, como hecho histórico, como agente social de campo, como producto cultural y escenario de producción simbólica, por los historiadores, sociólogos, filósofos y comunicadores sociales, lo que promovía los trabajos, análisis e investigación en torno al cine (ACOSTA, 2008).

Cuadro 9- Síntesis de la historia del cine colombiano 1931 - 1990

1938	Es creada la oficina de cinematografía en la sesión de cultura popular por Jorge Eliecer Gaitán, para producir y distribuir películas educativas.
1940	Para la década de los cuarenta las casas importadoras y distribuidoras extranjeras ya se habían asentado en el territorio nacional.
1942	Se crea la primera ley de fomento cinematográfico – Ley Novena.
1949	Nace el Cine Club de Colombia, importante por incentivar la creación de la Cinemateca Colombiana, incentivar a la reflexión y a la crítica del cine a partir del cual se comienza una época en el que el cine comienza a ser considerado intelectualmente.
1960	La década de los sesenta llega con un cambio de actitud en cuanto a las propuestas estéticas y a la búsqueda de nuevas formas de hacer cine. También es una época marcada por el regreso de los denominados maestros – los primeros realizadores colombianos que habían recibido formación académica en el exterior.
1960	Inauguran el Festival Internacional de Cine en Cartagena de Indias – un espacio que adquirió relevancia y significación por ser un espacio de exhibición de cine sin censura.
1970	La década de los setenta fue una década más significativa en términos sociales y culturales en el que termina de consolidarse el nacimiento de

	<p>cineclubes y cinematecas, iniciativa que se había iniciado desde la década de los cincuenta.</p> <p>Lo anterior contribuyó a la formación de público, al fomento cinematográfico y promocionar la producción nacional. Y por la inclinación a producir con temas políticos sociales, su cine llegó a sindicatos, universidades y centros comunitarios.</p> <p>También se presentó un fuerte voluntarismo en torno a la idea de fundar una industria de cine.</p>
1971	Es creada la Cinemateca Distrital. Desde su creación ha contribuido a la protección del patrimonio audiovisual, formación de públicos y a generar historia crítica a su alrededor.
1972-1978	Es creada la política de Mediometrage de Sobreprecio. Aunque su logia era incentivar la producción de cortos y contribuir en la formación de personal técnico y artístico, su resultado fue el desprestigio del cine colombiano. Se rescata que la medida sirvió para incrementar los conocimientos técnicos y productivos a través de la práctica y también contribuyó para el fortalecimiento de las asociaciones gremiales.
1978	Se crea la entidad de Focine. Propició el incremento de la producción de largometrajes.
Finales de los 80 principios de los 90.	Se vivió la transición de los antiguos teatros de barrio para los centros comerciales y después a los multiplex.
1984	Nace el festival de cine en Bogotá, fueron creadas salas de cine en museos de arte moderno de Bogotá y Medellín y se consolidó el movimiento de cineclubes universitarios en distintas ciudades.
1993	Liquidación de Focine. Y durante los próximos 11 años el cine nacional queda sin ningún apoyo estatal.

Fuente: Elaboración propia.

Sintetizando, tal vez una de las décadas más significativas por incentivar un pensamiento crítico y reflexivo sobre el cine, es la década de los cincuenta. En esta época se dan iniciativas como la circulación de revistas de crítica y análisis especializadas en cine, la creación de cineclubes y Cinematecas. Hechos que paulatinamente hicieron que el cine comenzara a ser considerado como una manifestación cultural, en el que por medio de los intelectuales de la época se comenzaba a legitimar. Y a pesar que para los años setenta aún el cine era considerado una expresión muy popular, por estos años ya se iba perfilando el rumbo que la cinematografía colombiana debía tomar. El apoyo Estatal fue clave en tres momentos de diferentes (Ley Novena, Sobreprecio, Focine), y puede identificarse que, en esos tres momentos, el cine nacional despertó y generó en los amantes del cine una ilusión y una motivación para el quehacer cinematográfico. Sin embargo, cuando no había apoyo Estatal, no se hacía cine en el país -o si se hacía era muy poco. Así mismo, al no existir escuelas formales de cine, tampoco existían suficientes

técnicos capacitados. Los que había eran porque estudiaban en el exterior o por conocimiento autodidacta. Con todo, se reconoce que el surgimiento en los años setenta de movimientos gremiales y asociaciones, son indicios importantes en donde se presume que los diferentes agentes de la actividad cinematográfica se comenzaban a reconocer y a organizar para mejorar las condiciones de la cinematografía nacional, ya sea buscando legislaciones, creando carreras universitarias de cine, formando público o reconociendo al cine como patrimonio cultural. Así mismo, también comienza a surgir la preocupación por la investigación, registro e historiografía de la cinematografía nacional.

4.1.3. Instrumentos de la política cinematográfica

A partir de 1991, comienza en el país grandes cambios, generados gracias a la promulgación de la nueva Carta Magna. La Constitución Política de 1991 establece al Estado como responsable de fomentar e incentivar las manifestaciones culturales, siendo concebida la cultura como elemento central del concepto de nación y diversidad. En 1997 se aprueba la Ley General de Cultura, lo que permitió fundar un nuevo marco legal que le devolvía al cine nacional su carácter de interés público y al Estado la obligación de protegerlo - perdido cuando cine nacional quedó sin respaldo tras la liquidación de Focine- (COLOMBIA, 2007). En ese mismo año se crea el Ministerio de Cultura, el órgano responsable por la política del Estado (COLOMBIA, 2010). Así mismo, el Estado hace “un reconcomiendo tardío pero definitivo de la importancia del cine para la sociedad e involucra a otros ministerios en su apoyo y fomento” (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012, pág. 79). Dentro del Ministerio de Cultura se creó la Dirección Cinematográfica su función implementar las políticas públicas del sector (COLOMBIA, 2010). Un año más tarde, en 1998 es autorizada la creación del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes en Movimiento (hoy Proimágenes Colombia), convirtiéndose en el nuevo fondo de la cinematografía colombiana.

En el 2003, se aprueba la Ley 814, más conocida como la Ley de Cine, planteada para promover la actividad cinematográfica en Colombia. Y con ella se escribe una nueva historia para la cinematografía colombiana. La ley de cine fue concebida de la siguiente manera:

El Estado Colombiano de esta manera concretó unas políticas públicas de apoyo y fomento al cine nacional otorgándole la importancia no solo por su valor como expresión cultural y artística sino por el potencial que una cinematografía propia tiene para el desarrollo económico de la nación que la

acoge y la propicia (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012, pág. 83).

La Ley de Cine se plantea como una política para “propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de la cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia” donde la cinematografía nacional es definida como [...] conjunto de acciones públicas y privadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la creación y producción audiovisual y de cine nacionales y arraigar esta producción en el querer nacional, a la vez apoyando su mayor realización, conservándolas, preservándolas y divulgándolas (COLOMBIA, 2010, pág. 505).

En el marco legal es la más importante por considerar la actividad cinematográfica como un pilar fundamental en la creación de identidad y la forma cultural de la Nación. Es por esto que el cine es considerado como interés social nacional (SIERRA, 2013).

En términos legales, la ley de cine se rige por tres mecanismos de estímulo: el primero por el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), un instrumento creado por la Ley de Cine y administrado por Proimágenes. El FDC se nutre de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico (CDC), una cuota parafiscal que pagan los exhibidores, distribuidores y productores como resultado de la exhibición de obras cinematográficas nacionales y extranjeras en Colombia. El objetivo del CDC es que los recursos generados por el cine se reinviertan. Castellanos (2014) lo denomina como, un recurso del cine para el cine. Este mecanismo fue concebido como un instrumento de financiación autónomo, que no dependiera del presupuesto público, “sino de la propia dinámica de ingresos de la industria cinematográfica en el país” (CASTELLANOS, 2014, p. 59). La tarifa del CDC, es diferente para cada contribuyente. Para los distribuidores y exhibidores el 8,5% de los ingresos netos, para el productor el 5% también de sus ingresos netos (CASTELLANOS, 2014). Mínimo el 70% de los recursos de FDC deben ser dirigidos a la producción cinematográfica, que va desde el desarrollo de guiones y proyectos hasta la producción, posproducción, y promoción de películas. Dichos recursos son otorgados a través de una convocatoria pública anual que se divide en Estímulos Automáticos y Estímulos por Concurso. El porcentaje restante (30%) es destinado para apoyar líneas de acción complementarias y encaminadas a promover el cine colombiano, tales como formación, promoción, fortalecimiento del patrimonio fílmico, investigación, divulgación y acceso, protección al derecho de autor, y gastos administrativos y financieros.

Un segundo mecanismo de la ley de cine es la creación de un incentivo tributario, que consiste en que la persona, sea natural o jurídica, independientemente de la actividad económica que le generó el ingreso, invierta capital en un proyecto cinematográfico (largo

o cortometraje). Con esto, el inversionista puede deducir en su declaración del impuesto sobre la renta el 165% del valor real gastado en la cinta. Con este incentivo, según Castellanos (CASTELLANOS, 2014), el impacto financiero es de bajo riesgo, dado que con la deducción de impuestos, el inversionista estaría asegurando un porcentaje de lo invertido.

El tercer mecanismo es un modelo de titularización, donde los proyectos cinematográficos son fraccionados en porcentajes de “propiedad de un universo de inversionistas a cambio de aportes económicos para la producción y demás etapas” (CASTELLANOS, 2014, pág. 84). Las ganancias recolectadas en taquilla serán distribuidas proporcionalmente entre accionistas.

A diferencia de otros países de Latinoamérica, Colombia no tiene una cuota de pantalla fija. En nuestro caso, por medio de la Ley de cine, se le otorga la facultad al gobierno para que en los dos últimos meses de cada año determinara (si así lo considera necesario) un decreto, que establecería la cuota obligatoria de exhibición de productos nacionales para el siguiente año, obedeciendo a una cuota flexible, y además de ser “consultada con los sectores concernidos, bajo apreciaciones objetivas del mercado audiovisual” (CASTELLANOS, 2014, pág. 124). Así mismo, con la ley se impuso a la autoridad de televisión la función de fijar también anualmente cierto porcentaje de películas nacionales en esa ventana (CASTELLANOS, 2014).

De acuerdo con E4 (Funcionario público), en Colombia aún no es necesario imponer una cuota de pantalla. Según él, porque los espectadores para el cine nacional son pocos, sí son comparados con una cinematografía de los grandes estudios, pero no son pocos para una “cinematografía independiente” como la denomina él. Menciona que al ser la exhibición un negocio privado, manejan su propia lógica que es a nivel mundial (mantener flujo de ingresos altos a través de los grandes estudios de Hollywood), además que existe un circuito alterno, en el que el cine independiente tiene más impacto que en el comercial y que por esto uno de los objetivos principales es fortalecer este circuito.

Con todo, la explicación más contundente que proporciona E4 (Funcionario público), es que Colombia hoy no necesita una cuota de pantalla porque, según él, al cine colombiano las exhibidoras comerciales no les han cerrado las puertas. Si esto sucede las medidas serían otras. Coloca el ejemplo de *Cine Colombia* quienes crearon un espacio denominado Cine Alternativo en el que muchas películas han hecho parte, según él lo relata. También, reconoce que la cinematografía colombiana es una cinematografía que se encuentra en desarrollo y que por eso aún no les convence o no creen que la mejor

medida para aumentar la asistencia de público sea a través de una cuota de pantalla. De ahí la importancia de la formación de público con pensamiento crítico, termina diciendo.

Con la iniciativa del Ministerio de Cultura, el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo y Proimágenes Colombia, en julio de 2012 el gobierno expide la Ley 1556 denominada la Ley de Filmación, como complemento y articulación a las leyes 397 de 1997 y 814 de 2003. Con la Ley 1556 se crea el Fondo Fílmico Colombia (FFC), recaudador de recursos que luego serán devueltos a las productoras extranjeras que lleguen a rodar al país. El FFC es administrado por Proimágenes Colombia y dirigido por el Comité Promoción Fílmico Colombia (CPFC). De acuerdo con esta ley, a las producciones extranjeras se les reconoce el 40% del valor del gasto que realicen en la contratación de servicios nacionales de preproducción, producción y posproducción y el 20% del gasto que realicen en hoteles, alimentación y transportes. La devolución aplica para servicios prestados por compañías colombianas o personas naturales residentes domiciliadas en el país. El objetivo de la ley es posicionar a Colombia como un escenario para rodar películas, atrayendo a productoras extranjeras para fomentar la contratación de empresas colombianas de servicios cinematográficos. Según el informe de gestión del Ministerio de Cultura para el 2017, fueron aprobados 35 proyectos extranjeros, de los cuales 27 han finalizado su rodaje en el país, con una inversión de \$142.479 millones de pesos, de los cuales el Gobierno Nacional ha aportado \$48.842 millones de pesos como contraprestación (COLOMBIA, 2017).

La ley 814 y la ley 1556 se proponen como instrumentos para el desarrollo de la actividad cinematográfica en el país. La primera ley busca incrementar la producción de obras cinematográficas nacionales y, por otra parte, la ley 1556 busca ubicar a Colombia escenario de rodaje de películas extranjeras, y además contribuye para el crecimiento y especialización de los prestadores de los diversos servicios cinematográficos.

Otras iniciativas complementarias que, el Ministerio de Cultura desarrolla, con el presupuesto general de la nación, son estrategias como el programa Ibermedia, la Comisión Fílmica y el PAN (COLOMBIA, 2010).

Ibermedia es un programa de estímulo a la coproducción de películas de ficción y documentales realizadas en una comunidad integrada por 19 países, de la cual Colombia hace parte desde 1998 (COLOMBIA, 2010). El proyecto de la Comisión Fílmica aprobado en el 2007, propicia la producción audiovisual extranjera en el territorio colombiano. Y por último el Plan Audiovisual Nacional (PAN), es una estrategia de fomento cultural a nivel regional, cuyo propósito es desarrollar o apoyar procesos de formación. Cuatro son sus líneas de acción:

Convocatorias públicas a través del programa de estímulos del Ministerio de Cultura; investigación; Formación de formadores en realización y en apreciación; y participación.

Cuadro 10 – Síntesis de la historia del cine colombiano 1991 - 2012.

1991	Nueva Constitución Política de 1991. La cultura comienza a ser elemento central del concepto nación y diversidad y con ellos el Estado se hace responsable de su fomento e incentivo.
1997	Es aprobada la Ley General de Cultura y con ella el Ministerio de Cultura – responsable por la política del Estado - y la Dirección de Cinematografía – implementar las políticas públicas.
1998	Es creado el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica – Proimágenes Colombia.
2003	Es aprobada la ley de cine – ley 814 de 2003. Busca incrementar la producción de obras cinematográficas.
2012	Es aprobada la ley de filmación – ley 1556 de 2012. Pretende ubicar a Colombia como escenario de rodaje de películas extranjeras.

Fuente: Elaboración propia.

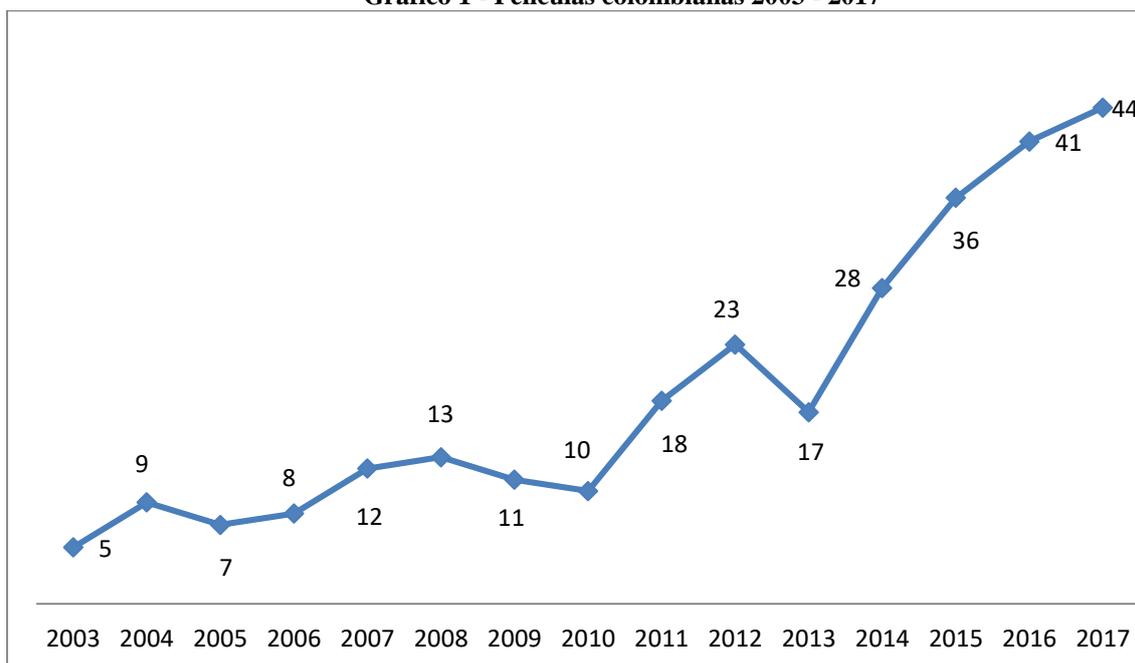
Con la ley de cine, las expectativas fueron superadas y de gran manera. Hoy Colombia en materia cinematográfica es tomada como modelo de creación de una industria no tradicional. Y actualmente es la cuarta mayor industria cinematográfica de América Latina. Las condiciones han cambiado, ya por lo menos, no es necesario que los productores pierdan sus casas para producir una película. La mayoría de los proyectos cinematográficos han sido realizados con recursos provenientes de los incentivos tributarios y del Fondo para el desarrollo cinematográfico -FDC (CASTELLANOS, 2014).

En términos de producción, mientras que, en el 2003, se filmaron cinco películas, para el 2017, se estrenaron 44 en total. En Colombia nunca se había conseguido, mantener una producción continua por tanto tiempo. Además que, con la Ley de Cine también se ha fortalecido la gestión y el apoyo a las muestras y festivales del país, así mismo, cómo Rivera (2014), lo manifiesta, indiscutiblemente al producir un mayor cantidad de películas, se contribuye a construir un mayor número de recursos humano calificado. Por otra parte, gracias a las atractivas exenciones tributarias que la ley 1556 ofrece, en el país, en los últimos años se ha multiplicado la presencia de estrellas de Hollywood, como protagonistas de películas, series y telefilmes. En el 2017, treinta y cinco (35) proyectos extranjeros fueron aprobados, de los cuales, veintisiete (27) ya han finalizado su rodaje en el país. Esto les ha dado la experiencia de acompañar en la filmación de grandes

producciones internacionales, lo que contribuye a un mayor conocimiento, así, como también, demanda de personal calificado, exigiendo así la profesionalización de muchos.

Sin embargo, aún existe un tema que preocupan mucho, y es la mala relación del cine nacional con su público. Desde hace varias décadas el cine colombiano viene luchando contra el desprestigio que ganó durante el periodo del sobreprecio. Aun cuando actualmente, problemas de calidad en la producción cine han sido superadas, el cine nacional no consigue alcanzar o conquistar su público.

Gráfico 1 - Películas colombianas 2003 - 2017



Fuente: Proimágenes Colombia- <http://www.proimagenescolombia.com/>

Hace menos de un año, una nueva ley, la 1834 de 2017, se suma a las legislaciones que establecen como prioridad el fomento, pero esta vez, a la economía creativa, de la cual hace parte la cinematografía colombiana. Esta ley es llamada en Colombia como la ley naranja, gestionada por el entonces Senador y hoy Presidente de la República- Iván Duque. Su nombre alude al libro de Felipe Buitrago e Iván Duque de Economía Naranja. Dicha ley aún no se ha ejecutado, debido a que no se ha establecido el Consejo Nacional de la Economía Naranja, esto por la jornada electoral de Colombia en el 2018; “es propicio que el país avance en el proceso electoral para que luego el Ministerio de Cultura,

que presidirá el Consejo, establezca su agenda de trabajo” manifestó el hoy presidente Iván Duque para el periódico *El Tiempo*¹⁴.

Esta revisión de la historia de la cinematografía colombiana permite tener una mayor comprensión del proceso de formación e institucionalización del campo de estudio, descrito a continuación.

4.2. Formación del Campo Organizacional de la Cinematografía Colombiana.

Es sin duda ese nacer, morir y renacer, que la cinematografía colombiana fue abonando su camino para la formación del campo. Con los años cuarenta llegó lo que sería su primera legislación de fomento. Con los años cincuenta se comenzaba a pensar en el cine como una manifestación cultural y además se comienza a generar reflexiones y pensamiento crítico en torno al cine. Intelectuales de la época le fueron dando reconocimiento al cine como un arte autónomo y del presente, quienes comenzaron a actuar como los legitimadores del cine a través de las diferentes revistas y periódicos del país. Así, paulatinamente la cinematografía comienza a ser considerada intelectualmente. Hechos que, repercutiría y se reafirmaría en los años sesenta y setenta, cuando llega el sobreprecio. Una medida que contribuyó a la producción nacional, a la formación de personal técnico y artístico y a la formación de agremiaciones y asociaciones, preparando así el terreno para la llegada de la época de Focine. Periodo en el que se incrementan las producciones fílmicas y algunos directores se consolidan. Con todo, es quizás, estos últimos años los más difíciles para cine nacional, pero también los más importantes porque es en los años noventa cuando la cinematografía nacional comienza a pensar en la necesidad de crear una legislación en el que, no se cometiera los mismos errores del pasado, sino, por el contrario, una legislación que fuese realmente sólida. Por lo anterior, se considera que es este último periodo en el que se presenta acciones más significativas para la formación actual del campo de la cinematografía colombiana, descritas a seguir.

Los cambios estructurales expresados en la constitución política de 1991, fueron un elemento fundamental y el preámbulo para la reactivación de la cinematografía nacional (FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, 2012). Con la transición legislativa en las políticas de Estado de 1991, se estipula que la cultura ya no era más un asunto secundario, y sí, un elemento central del concepto nación y diversidad.

¹⁴Disponible en: <http://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/como-funciona-y-cuanto-le-aporta-a-colombia-la-economia-naranja-de-la-industria-cultural-205574>.

De esta forma el Estado se hacía responsable por fomentar e incentivar las manifestaciones culturales (COLOMBIA, 2010). En 1997 se aprueba la Ley General de Cultura. A partir de allí se plantea un nuevo marco legal que, le devolvía al cine nacional su carácter de interés público y al Estado la obligación de protegerlo -perdido cuando cine nacional quedó sin respaldo tras la liquidación de Focine- (COLOMBIA, 2007). Esta significativa declaración política, trajo importantes repercusiones en la nueva forma de actuar en el campo cinematográfico (CASTELLANOS, 2014).

Ordenado por la misma Ley de Cultura, en ese mismo año es creado el Ministerio de Cultura, el órgano responsable por la política del Estado (COLOMBIA, 2010). Y dentro del Ministerio de Cultura se crea la Dirección cinematográfica, cuya función es implementar las políticas públicas del sector (COLOMBIA, 2010). Un año más tarde, se autoriza la creación del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes en Movimiento, hoy Proimágenes Colombia. Una mesa de concertación público privada, con la idea de construir un modelo de desarrollo armónico de la cadena de valor cinematográfica (CASTELLANOS, 2014). Claudia Triana en una entrevista ofrecida para la cadena de radio Bitácora Javeriana Estéreo, relató que se pretendía con la creación de Proimágenes:

...se buscaba que en una mesa de concertación se sentara las entidades públicas que tenía que ver con el desarrollo y el impulso del cine, como por ejemplo el Ministerio de Cultura, como por ejemplo el ministerio de comunicaciones que en ese momento era el que clasificaba las películas cuando llegaban al país, el que daba los registros de nacionalidad o los certificados de nacionalidad a las películas colombianas etc. Colciencias que siempre ha sido el instituto de la ciencia y la tecnología de la investigación, está también la Dian. Por otro lado, estaba también la Universidad Nacional que era la única en ese momento, en el año 97, la única escuela de cine y televisión que se había fundado en el país. Estaba también la parte privada, representada en los exhibidores, en ese momento Cine Colombia que era una... pues, sigue siendo una de las más importantes empresas de exhibición del país, la Asociación Colombiana de Distribuidores de Películas que agrupa a los Majors, a los estudios de Hollywood que trae películas al país. La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, que es el archivo de películas nacional, y se previó que en esa mesa también debía estar representados los directores y los realizadores cinematográficos (TRIANA, 2018).

La aprobación de la Ley 814 de 2003, fue el resultado de un trabajo conjunto entre Dirección Cinematográfica y Proimágenes Colombia. Aunque en reiteradas ocasiones se había discutido entre gobiernos, legisladores y agremiaciones, sobre la creación de otros mecanismos, incluso la creación de fondos mediante inversiones del presupuesto del Estado, impuestos a la taquilla o el gravamen a las películas extranjeras, ninguno prosperó

(CASTELLANOS, 2014). También, en una entrevista realizada por *El Tiempo*, Claudia Triana cuenta cuales eran las necesidades que se estaban buscando suplir en ese momento:

...yo recuerdo al principio, hablando con los franceses que vino un director del CNC que es como la autoridad cinematográfica en Francia y nos decía - es que ustedes tienen más leyes que cine - y era verdad. Nosotros lo primero que hicimos fue recopilar toda la legislación que había dispersa y sacamos un libro... y había muchas más leyes que el cine. Y lo que nos decía es -tienen que producir y tienen que producir mucho, para que el talento tenga la posibilidad de exponerse- nosotros hacíamos, con mucho esfuerzo, una película cada 10 años...

Una segunda ley, que fue aprobada para la cinematografía colombiana, fue la Ley 1556 del 2012. Esta ley fue una iniciativa entre el Ministerio de Cultura, el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo y Proimágenes Colombia. De acuerdo con Lisandro Duque Naranjo (en ese entonces, el presidente de la Academia Colombiana de las Artes y Ciencias Cinematográficas – ACACC), fue él quien expuso el proyecto en la Comisión Sexta del Senado para convencer a los participantes de la sesión a que fuese aprobada la dicha ley. Duque cuenta que, al terminar su discurso, uno de los presentes, “el doctor Rueda” como lo expresa él, habló lo siguiente: “Me convenció más fácil Lisandro en quince minutos que la ministra de Cultura en seis meses”. Lo cierto es que, según Duque, la ley, de cualquier forma, hubiese sido aprobada, pues existían muchos intereses por parte del Viceministro del comercio, por causar impacto en sector hotelero y turístico. Pero en ese momento, cuenta él, tal vez su persuasivo discurso contribuyó para que no se siguieran dando alargos a la legislación. Un mes después, de dicha sesión, fue la Ley 1556 en el palacio presidencial, cuenta Duque (2017).

Claudia Trina cuenta en una entrevista para Noticias Caracol que, fue con la película “Amor en los tiempos del cólera” de 2007, dirigida por Mike Newell, cuando aún no tenían el estímulo, que se comenzó a percibir la necesidad de crear una Comisión Fílmica, en el cual, ofreciera los servicios y promocionara el país en el exterior y sobre todo, percibieron la necesidad de que existiera un ente organizador que, orientara aquellos que querían rodar en Colombia e hiciera más agradable su paso por el país.

Este proceso es entendido por la Teoría Institucional como habitualización en donde se generan nuevos arreglos estructurales en respuesta a un conjunto de problemas organizacionales específicos (TOLBERT & ZUCKER, 1998). Si bien se identificaba un problema general y era la posibilidad de producir películas en el país; durante este proceso se formalizaron y se dieron a cabo las principales políticas y procedimientos en respuesta a la problemática ya mencionada.

La importancia de los acontecimientos antes mencionados, para el desarrollo de la cinematografía colombiana, son constatados por los entrevistados, al considerar que, con los nuevos órganos Estatales y la creación de las leyes, la cinematografía colombiana dio un vuelco total y la producción se puso en marcha, y aunque ninguno mencionó lo contrario, algunos destacaron la importancia de otros hechos que, para ellos, también fueron relevantes en este proceso de la configuración del campo organizacional.

E1 (Funcionario público) menciona que el reciente marco legislativo normativo (Ley de Cultura del 1997, Ley 814 del 2003, Ley 1556 del 2012) han sido muy importantes para este último tiempo de la cinematografía, porque la creación de esas leyes, fundamenta el fortalecimiento y la creación de instituciones y de organismos [...]

...y menciono la Ley de Cultura, porque por supuesto es una ley que nosotros como institución pública nos sigue reglamentando en tema de fomento de la cultura, de la formación de públicos, de la creación de estímulos para la cultura, entonces, digamos, es una ley que por supuesto, va al cumplimiento de unos artículos [...] de la constitución política de fomentar las artes y la cultura.

E9 (Cineasta) indica que fue determinante la acción del Ministerio de Cultura y la Dirección de Cinematografía, por regular, impulsar y por dar “un aire refrescado cada año, para que realizadores, a través de la figura de la Dirección de Cine o con un apoyo pequeño o grande, puedan hacer películas. Ese es el punto determinante de nuestra historia”.

Para E4 (Funcionario público), también, fue fundamental el interés del gobierno nacional. En primera medida, por la Ley de Cultura 397 de 1997, de donde se comienza a estructurar la política cinematográfica y con la que nace la ley de cine del 2003. Para él, ha sido una herramienta fundamental que ha permitido hacer cine en Colombia, además, de que esta ley es la principal razón de que exista o que se haya dado un desarrollo a la cinematografía colombiana:

... lo otro es talento del sector, yo creo que esto le ha permitido que los productores puedan tener un oficio. [...] esta ley es la que ha logrado dar oficio a todos estos productores que antes no tenían herramientas para poder producir sus películas como para poder dedicarse de verdad a este oficio que, pues es internacionalización ha sido fundamental, todo el posicionamiento del territorio nacional y de las producciones nacionales en el mundo [...] Eso también permite, básicamente que, en el 2012, se sancione la Segunda Ley de Cine o la Ley Cinemación Colombia...(E4 - Funcionario público).

Así mismo, E3 (Funcionario público) comenta que, la cinematografía colombiana ha crecido gracias a la Ley de Cine y resalta que, actualmente en Colombia se puede llegar

a estrenar 40 películas colombianas, cuando antes de la Ley de cine podíamos llegar a dos o cinco estrenos”.

E2 (Funcionario privado) por su parte, destaca que fueron las experiencias vividas en la época de Focine las que posibilitaron que en Colombia existiera una industria cinematográfica sólida, como él menciona:

Varios hechos son muy importantes para que tengamos un panorama cinematográfico como el que tenemos, uno de ellos tiene que ver con el modelo de Focine [...] fue un modelo que se planteó en un momento determinado de la historia del país, para tratar de construir una industria cinematográfica sólida. [...] la época de Focine, fue muy importante para el país. Fueron 15 años en los cuales estuvo activo esta compañía de fomento cinematográfico estatal, y fue importante porque de alguna manera se dieron cuenta de cuáles eran las rutas que no debían seguir. Es decir, el cine no debería servir para que la gente quedara endeudada, para que la gente quedara solo con la posibilidad de hacer una película, y que no se podía constituir una industria solo financiando proyectos individuales, sin pensar en una política en largo plazo, yo creo que ese fracaso de Focine, en general fracaso, porque tuvo cosas positivas, pero, en general fue un fracaso, fue lo que llevo a que de alguna manera el cine colombiano tocara fondo en los años noventa, donde se empezara a pensar en la necesidad de crear una legislación cultural realmente sólida, y es ahí cuando surge la Ley general de Cultura en 1997, de la cual, emana la creación de la Dirección de Cinematografía, en el Ministerio de Cultura y posteriormente la creación de la Ley de Cine en el 2004 (E2 - Funcionario privado).

Sin embargo, en el campo de la cinematografía colombiana, también existe un sentido artístico y no solo legislativo. E8 (Cineasta), por ejemplo, dice que fueron películas como *La sombra del caminante* (2005), las que motivaron a que en Colombia se hiciera cine:

Yo creo que, desde la película, “*La Sombra del Caminante*” de Ciro Guerra, que esa fue una película muy independiente, muy artesanal, casi estudiantil [...] esa película, digamos que le abrió las puertas al cine colombiano en el sentido de creer que podía haber posibilidades de hacer cine y posibilidades de que se viera en el exterior. [...] Y digamos que, en ese momento, de alguna manera, abrió camino para producciones que vendrían luego. [...] para mí, en esta etapa actual del cine colombiano, creo que ese fue un momento clave, obviamente, antes hubo grandes películas, hubo momentos importantes, como... Rodrigo en Cannes, en los 80 con Víctor Gaviria, pero, creo que, para el momento actual del cine colombiano, y de alguna manera, su posicionamiento en festivales ese fue un hecho muy importante (E8 - Cineasta).

Hasta el momento, la actual configuración y los actuales arreglos estructurales han estado bajo el seguimiento y monitorización de los que participan en el campo, por esto, es posible identificar un consenso social de la congruencia de la actual estructuración del campo y como consecuencia mayor apoyo y expansión de la estructura. Así mismo, es por parte de los agentes institucionales, La Dirección de Cinematografía, Proimágenes

Colombia y CNACC, quienes se encargan de la teorización en el campo. Es decir, definen el problema y justifican el arreglo estructural formal como solución.

Se verifica entonces, que lo que ha marcado la trayectoria y la continuidad de la cinematografía colombiana, han sido los actos legislativos y normativos que fueron aprobados para la cinematografía colombiana desde el 1997. Con esto no se excluye que los demás factores como el talento y la creatividad de los profesionales, no hayan contribuido para el reciente crecimiento del cine nacional. De hecho, son cosas que van de la mano, pues, siendo aprendido de la historia vivida, sin la calidad y el talento, no hay legislación que valga. Pero, sin duda alguna, al existir una política de Estado sólida y bien constituida, que apoye e impulse al cine nacional, ha sido relevante y sobre todo ha hecho la diferencia para que en los últimos años se construyera lo que hoy nosotros denominamos como el campo de la cinematografía colombiana.

4.3. Actores Relevantes en la Formación del Campo

En la construcción de un campo, los actores con capacidades, derechos y responsabilidades, son los que influyen los procesos de estructuración e institucionalización del mismo.

Aunque la mayoría de los entrevistados, reconoce que, todo este proceso de estructuración del campo de la cinematografía colombiana se debe a un conjunto de esfuerzos. Fue posible identificar que en la trayectoria ciertos personajes se han destacado por su labor dentro del campo.

E2 (Funcionario privado), por ejemplo, resalta que, todo “fue posible, gracias al impulso de varias personas y entidades importantes en el desarrollo de la cinematografía”:

...muchos de ellos, realizadores, cineastas, que realmente están interesados en que el cine surgiera y no solamente ver el cine como una posibilidad de ganancia económica, sino, como realmente la construcción de una industria que, además, tuviera un componente cultural muy alto y que pudiera aportar al desarrollo de la sociedad.

Aun así, E2 (Funcionario privado) consigue mencionar a directores como Felipe Aljure, Camila Loboguerrero y a la directora de Proimágenes, Claudia Triana, como principales actores en este proceso. Insiste que, más que personas, era el amor al sector lo que daba la posibilidad de que existiera y, por tanto, finaliza haciendo un reconocimiento a los directores que hicieron cine en los años noventa como a Víctor Gaviria, Sergio Cabrera y al mismo Felipe Aljure:

En los primeros años de la creación de la Ley de Cine y del Ministerio de Cultura y la Dirección de Cinematografía, pues, ya fueron muy importantes realizadores como Felipe Aljure, como Camila Loboguerrero, que estuvieron al frente de esta Dirección de Cinematografía, por supuesto, Claudia Triana de Proimágenes Colombia, también es muy importante, porque, pues, ha estado frente a esta entidad durante muchos años, y ha permitido mantener una continuidad, pero, bueno, más allá de esas personas, realmente yo creo que, el amor del sector era la posibilidad de que este existiera, y más allá de los que promovieron esta Ley, yo creo que habría que hacer un gran reconocimiento a los directores que hicieron cine en los años noventa sin ningún apoyo estatal, o con muy poco apoyo estatal, pues, ahí, digamos, es importantísimo el papel Víctor Gaviria, el papel de Sergio Cabrera, el papel del mismo Felipe Aljure, que fueron directores que se arriesgaron a esa empresa, a hacer cine que en ese momento, prácticamente era suicida, con el objetivo de que el cine en Colombia no se muriera, y terminaron haciendo algunas de las películas más importantes de la cinematografía nacional.

Para E4 (Funcionario público), personas claves en este proceso, aquellas que venían trabajando desde Focine y finaliza también destacando a Claudia Triana y Felipe Aljure:

Yo considero que en ese desarrollo ha sido clave una persona como Claudia Triana, que es la Directora de Proimágenes Colombia en este momento, pero que viene desde atrás, desde la época de Focine, trabajando precisamente en el desarrollo de esa base política del sector cinematográfico. También considero que un tipo como Felipe Aljure que fue el primer Director de Cinematografía, que hubo y que viene trabajando con la cinematografía desde hace mucho, pues, fue clave para el desarrollo y para la implementación.

E6 (Cineasta), también destaca a Claudia Triana y a Adelfa Martínez (vinculada a la Dirección de Cinematografía), “yo creo que ese par de mujeres han sido fundamentales” expresa E6 (Cineasta). También destaca a Jaime Manrique de *Black Velvet* comunicaciones y a Salomón Simón de *Cinemas Tonalá*, según él, por abrir nuevos espacios, para el cine nacional:

Ellos han sido personas que han sido fundamentales para el desarrollo de la Cinematografía Nacional. Jaime desde *Velvet Voice* y todo este tema de la publicidad y de cómo aprender a mover las películas, dependiendo de lo que son, Jaime ha sido fundamental para eso y para el tema de distribución de cortometrajes y ahora distribución de largometrajes. Digamos que, él ha diseñado unas estructuras para vender el cine independiente, que yo creo que le han funcionado muy bien y unas formas de empezar a abrir nuevos espacios para productos independientes, donde sea el espectador que busque el producto, y sea el espectador el que trate de buscar un sitio para ver x o y película, porque como este tipo de productos tiene unas ventanas tan pequeñas, digamos que, normalmente y en su gran mayoría el cine colombiano no es que tenga unas puertas muy abiertas aquí en Colombia, en términos de exhibición y distribución. Entonces yo creo que el trabajo de Jaime y de Salomón han sido como ese, como de empezar a abrir otros espacios para que la gente disfrute de este tipo de cine, ya sea de corto o de largo.

Ya para E7 (Cineasta), dos entidades son las que, han sido muy importantes en este proceso del desarrollo de la cinematografía colombiana, menciona a “Proimágenes

que es la que maneja el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, y a la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. “Creo que esas dos entidades han manejado muy bien, todo esto de la Ley de Cine”.

E8 (Cineasta), también manifiesta que “la labor de Proimágenes es importante, que viene desde el Ministerio de Cultura”. Y aunque en un principio hesita en mencionar a una persona en particular, al final, desde lo artístico, sí menciona a dos directores – Víctor Gaviria y Ciro Guerra - que para él se convirtieron como en modelos para las nuevas generaciones:

No me gustaría hablar como de una persona concreta, como esta persona es el mesías del cine colombiano o algo, porque creo que es el esfuerzo de muchas personas. Desde lo artístico creo que personas como Víctor Gaviria, como el mismo Ciro Guerra, que han llevado películas por fuera, pues, han sido un modelo para nuevos directores y directoras que han venido luego.

Para E1 (Funcionario público), cada institución tiene un papel importante dentro del campo, dentro de las que destaca está Proimágenes por hacer “una labor muy significativa para el fortalecimiento del sector” también destaca el “papel súper importante” como él lo menciona, de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura y, por último, “el papel de las universidades también ha sido muy significativo”, por sus programas de formación en relación a las artes audiovisuales. Destaca también, la propia labor que se ha desempeñado desde la Cinemateca Distrital, en la cual, él hace parte: “como Cinemateca nuestras acciones apuntan a los retos de reconocer la diversidad de culturas audiovisuales desde el cine expandido que dialoga con las artes audiovisuales, hasta el cine arte y la industria” (E1- Funcionario público).

E9 (Cineasta), menciona que, lo que ha pasado con la cinematografía colombiana, se debe a la labor de muchas personas y que, para él, es muy difícil darle el crédito a una sola persona, sin embargo, para puntualizar la respuesta, así como él menciona, nombra a Felipe Aljure como una figura muy interesante:

Me imagino yo que esta es una labor de mucha personas, realmente, sería muy difícil darle el crédito a una sola persona, me parece que es suma de muchos intereses, (...) productores, directores, exhibidores, que digamos, que presionaron para existiese en Colombia algo que regulara que ayudara al cine, pero encima de eso, estaba un Ministerio de Cultura [...] no se me ocurre una persona específicamente, me parece que es como el trabajo de un grupo de personas, digamos que, para puntualizar la respuesta, Felipe Aljure, es un director de cine, digamos que participo como asistente de Víctor Gaviria en sus películas iniciales, luego él hace una película importante para Colombia - *La Gente de la Universal*- y después es el primer director de Cinematografía, digamos que ahí hay una figura muy interesante, desde el lado de la Dirección, pero si hablas de un productor, te habla de otra persona y con un exhibidor seguro te va a hablar de otra, pero sería como eso.

E10 (Cineasta), por su parte, destaca a 3 personas que, para él han sido muy importantes en diferentes momentos, Isadora de Norden, Claudia Triana y se menciona así mismo (Gustavo Nieto Roa):

Sí, creo que, si pudiéramos decir 2 pilares sobre las cuales se creó el cine que hoy tenemos (...) son 3, lo voy a decir. Una Isadora de Norden, que fue la que gestiona Focine, otra fue o ha sido Claudia Triana en Proimágenes, y yo me atribuiría al otro, porque mis películas en esos 10 años fueron los que hicieron que la gente se entusiasmara muchísimo por el cine.

En el siguiente cuadro 11, se describe a los actores antes mencionados y sus respectivas actividades, cargos y acciones desempeñadas.

Cuadro 11 - Principales actores del campo

Actor	Acción
Claudia Triana	Asume la dirección de la Cinemateca Distrital a finales de la década de los 80. Promotora de la creación de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, de la cual fue Directora Ejecutiva durante nueve años. Desde 1998 ha sido la directora de Proimágenes Colombia. En 2003 participó en el diseño y acompañó el proceso de implementación de la ley 814, Ley de Cine. Desde el 2007 impulsó el programa Comisión fílmica, con el que se realizó la formulación y creación de la Nueva Ley de Cine, ley 1556 de 2012.
Felipe Aljure	Director de cine y guionista. Fue el primer director de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura y participó en el proceso de formulación de la Ley de Cine. Su obra prima “La Gente de la Universal” en 1991.
Camila Loboguerrero	Directora, guionista y montajista del cine. Considerada como la primera mujer en Colombia que incursionó en la dirección del largometraje. Entre 2000 y 2002. Estuvo a cargo de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, período durante el cual crea el programa de Las maletas de cine colombiano, los Premios de Cine y el boletín semanal Claqueta. Es fundadora y miembro de la Asociación de Guionistas Colombianos -Los guionistas cuentan.
Adelfa Martínez	Directora de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Colombia desde el 2010. Ha acompañado proyectos como la implementación de la ley de cine 814, y sus herramientas de fomento, en la implementación de “Colombia de película: nuestro cine para todos”, en el diseño de la plataforma de distribución de cine latinoamericano Retina Latina y como la ley 1556 del 2012, la Ley de Filmación.
Isadora de Norden	Fundadora y Directora de la Cinemateca de Bogotá, Fundadora y Gerente General de la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine),
Víctor Gaviria	Director, guionista, poeta y director. Con sus largometrajes ha sido ganador de diferentes premios nacionales e internacionales y

	han sido seleccionados en algunos de los festivales más importantes del mundo como el Festival de Cannes y el Festival de Cine de San Sebastián, entre otros. Su película “La vendedora de rosas” es una de las películas más premiadas del cine colombiano. Como reconocimiento a su trayectoria y del aporte que ha hecho a lo largo de su carrera a la cinematografía colombiana, ha recibido la Medalla al Mérito Cultural del Ministerio de Cultura de Colombia en el 2009 y en el 2016, recibe el Premio a Toda una Vida de la quinta edición de los Premios Macondo, entregados por la Academia Colombiana de Artes y Ciencias Cinematográficas –ACACC, por sus 37 años de carrera.
Sergio Cabrera	Director, guionista y productor de cine y televisión. El reconocimiento del público llegó con su con su segundo largometraje “La estrategia del caracol” en 1993, película que se convirtió un icono de la cinematografía colombiana.
Ciro Guerra	Cineasta. Su opera prima “La sombra del caminante” en el 2005, película seleccionada en más de 60 festivales en todo el mundo y ganadora de 15 premios y menciones en festivales. Su tercer largometraje “El abrazo de la serpiente” de 2015, nominada al Óscar como mejor película extranjera (2016)
Gustavo Nieto	Cineasta, guionista y productor. Tuvo una época fructífera de producción de películas y cortos durante la década de los setenta y principios de los ochenta. Con su cinta El Taxista Millonario, 1979, tiene el record de ser la película colombiana más vista en la historia del cine. Desde el 2008 volvió a la producción de cine, en el que ya ha producido 3 películas más.
Proimágenes Colombia	Entidad de carácter mixto sin ánimo de lucro, se encarga del fomento y la promoción de la industria del cine, administra los recursos del FDC y lidera la Comisión Fílmica.
Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura	Es el encargado de diseñar y concertar las políticas, los programas y planes en lo relacionado con la producción, circulación, investigación y preservación patrimonial del cine y la cultura audiovisual del país.
Cinemateca Distrital	También es la Gerencia de Artes Audiovisuales de Idartes, busca fomentar la defensa del patrimonio cultural, la creación con nuevas tecnologías y la evolución integral de la cultura visual y audiovisual, a través del desarrollo de programas de formación, creación, exhibición, investigación y publicaciones, y de acciones de preservación, restauración y circulación del acervo audiovisual consignado en su Fílmoteca y Mediateca,

Fuente: Elaboración propia.

Por la presión interna de los profesionales como Directores, ejecutivos, investigadores, e intelectuales del área de la cultura, lograron ocupar cargos importantes y con poder. Convirtiéndose así, en actores que propusieron ideas para el cambio y configuración del ambiente institucional. Es por esta razón que algunas de las personas

aquí citadas están o estuvieron vinculados a entidades gubernamentales que también fueron citadas como actores relevantes dentro del campo. Es el caso de Claudia Triana con Proimágenes Colombia, Felipe Aljure, Camila Loboguerrero y Adelfa Martínez con la Dirección cinematográfica. Todos estas personas ya venían desempeñándose en el campo desde diferentes áreas. Sin embargo, lo que los hace relevantes y visibles para el campo fue el acompañamiento a la formulación y puesta en marcha de las legislaciones para el cine y también a partir de los cargos ocupados en las entidades gubernamentales.

Solo una persona se mencionó así mismo como actor importante dentro del campo, que fue el Señor Gustavo Nieto. Finalmente, no podemos olvidar a los citados directores de cine que se han consolidado tanto nacional como internacionalmente, y que, hoy son tomados como referentes por sus colegas.

En definitiva, el Estado desempeñó un papel predominante en la formación del campo. Sin embargo, ha sido un proceso que surgió, en parte, por la presión y la acción conjunta de diversos actores, entre los más relevantes los directores y productores de cine, quienes no veían el cine únicamente como posibilidad de ganancia económica, sino también como componente cultural que sirviera para el desarrollo de la sociedad. La prioridad durante muchos años en Colombia fue la seguridad nacional, las guerrillas y el narcotráfico, por lo que el sector cultural estaba absolutamente desprotegido. Convocar a los debates públicos y lograr tener un nuevo organismo que representara la Cultura – Ministerio de Cultura – y reagrupara el sector cultural colombiano, en donde la cinematografía tuviera mucha más cabida y en donde se comenzara a crear sus propias políticas públicas, con las que su financiación no dependería del presupuesto nacional, sino por el contrario, vendría del mismo sector, es sin duda, una coyuntura de varios intereses que, lograron restaurar a la cinematografía nacional.

De esta forma, se constata con la teoría de que, las profesiones y el Estado son los principales actores institucionales (POWELL & DIMAGGIO, 1999; SCOTT, 1995).

Habiendo identificado el principio y los factores que contribuyeron a la formación del campo, así como a sus principales actores, a seguir, nos proponemos a delimitar, la actual configuración y arreglos estructurales.

4.4. Configuración Actual del Campo

De acuerdo con Powell & DiMaggio (1999), un campo organizacional está conformado por un conjunto diverso de organizaciones que de alguna forma se relacionan

y se influyen. Es por esta razón, que la delimitación de un campo, por si solo es compleja. La actividad cinematografía es conocida por tres fases, producción, distribución y exhibición y en función a estas, se desarrollan una variedad de actividades y organizaciones que, también toman importancia dentro del campo, por el papel que desempeñan. De esta forma, para la delimitación del campo de la cinematografía colombiana, fueron utilizados datos primarios y secundarios, para la descripción de los participantes y el papel que desempeñan dentro del mismo.

- Órganos públicos

El principal órgano estatal del campo de la cinematografía colombiana es el Ministerio de Cultura, ente responsable de la política estatal. Dentro del cual, se encuentran como los principales entes ejecutores, la Dirección de Cinematografía y Proimágenes Colombia. A estos dos entes, se les suma otros agentes institucionales que fueron creados para responder al diseño, ejecución y evaluación permanente de las políticas en materia cinematográfica. A continuación, se describe a los principales agentes instituciones del campo:

- Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en cinematografía (CNACC): creado por la ley 814 de 2003, como apoyo al Ministerio de Cultura en la definición de las políticas cinematográficas y es el encargado de dirigir el FDC, cuyas funciones son, decidir la destinación de los recursos recaudados, aprobar el presupuesto del FDC para cada vigencia anual y establecer los porcentajes, montos, límites y modalidades de las convocatorias. Está conformado por el Ministerio de Cultura, el Director de Cinematografía, dos representantes con trayectoria designados por el ministro, y un representante de cada uno de los siguientes sectores: consejos departamentales o distritales de cine, exhibidores, distribuidores, y productores de largometraje. La Secretaría Técnica está a cargo de Proimágenes en Movimiento. Un delegado del CNACC participa en el Consejo Nacional de Cultura, la máxima instancia asesora del Ministerio de Cultura en la definición de las políticas culturales.
- Dirección de Cinematográfica: creada dentro del Ministerio de Cultura en 1997, cuya función es diseñar y concertar las políticas, los programas y planes en relación a la producción, circulación, investigación, y preservación patrimonial

del cine y la cultura audiovisual del país. Recibe asesoría del CNACC y trabaja en conjunto con Proimágenes Colombia en diversos programas y acciones.

- Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica (Proimágenes Colombia): creado en 1998, es el encargado del fomento y promoción de la industria del cine. Administra los recursos del FDC, siguiendo los lineamientos del CNACC. Lidera la Comisión Fílmica y, además, es el administrador del Fondo Fílmico Colombiano (FFC)-creado bajo la ley 2012. La junta directiva de Proimágenes está conformada tanto del sector público por el Ministerio de Cultura, la Dirección de Cinematografía, el Ministerio de Educación, la Universidad Nacional y la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales (DIAN), como por el sector privado por Cine Colombia, La Asociación Colombiana de Distribuidores de Películas, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y un representante del sector de la Producción y del sector de la Realización. Todos los órganos directivos de la entidad tienen voz y voto, así como los representantes de los sectores.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC): es una entidad de participación mixta creada en 1986, su principal objetivo la conformación de un archivo nacional audiovisual. La Junta Directiva de la entidad está conformada por representantes del Ministerio de Cultura, el Instituto Distrital de Cultura, Radio Televisión de Colombia (RTVC), Cine Colombia, el Cine Club de Colombia y la Fundación Rómulo Lara.
- Consejos Departamentales y/o Distritales de Cinematografía: creado por la ley 814 de 2003, es un ente que asesora a las Secretarías de Cultura, a los Institutos de Cultura, a los consejos de planeación y al CNACC; sobre las políticas en materia audiovisual y cinematográfica, correspondientes con las realidades regionales de cada departamento o distrito. Sus espacios de incidencia son: el sector cinematográfico del departamento o distrito, gobernación, secretarías departamentales de cultura o Institutos departamentales o distritales de cultura, consejo departamental de Cultura y asamblea departamental. La Secretaría Técnica de cada Consejo Departamental o Distrital de Cinematografía es ejercida por la entidad o dependencia estatal del departamento o distrito encargada de las funciones culturales o, en caso de que no existiere, por la dependencia pública que el gobernador o alcalde distrital determinen. Actualmente existen 25 consejos departamentales de cine creados por actos administrativos de las gobernaciones.

- Comité de Clasificación de Películas: creado en el 2008 por la ley 1185, es un órgano asesor adscrito al Ministerio de Cultura. Dicho comité está integrado por un experto en cine, un abogado, un psicólogo, un representante de las Asociaciones de los Padres de Familia, y un representante del sector académico que desde sus distintas disciplinas profesionales y representatividad aporta sus percepciones particulares para generar conceptos que sustenten la clasificación de las películas a ser exhibidas en los espacios abiertos al público teniendo en cuenta el interés de los niños y jóvenes, y la representación de un país complejo y diverso.
- Comité Promoción Fílmica Colombia (CPFC): creado en el 2012 por la ley 1556, es el órgano directivo del Fondo Fílmico Colombia (FFC), este último, es un fondo fue creado para devolver los recursos a las productoras extranjeras que lleguen a Colombia a rodar. El FFC es un instrumento de financiación creado en el 2012, con recursos del Presupuesto General de la Nación y administrado por Proimágenes Colombia. El CPFC está conformado por el Ministro de Comercio, Industria y Turismo, el Ministro de Cultura, el Presidente de Proexport, dos representantes con amplia trayectoria en el sector cinematográfico - designados por el Presidente de la República, el representante de los productores en el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura Cinematográfica (CNACC) y el Director de Cinematografía del Ministerio de Cultura.
- Superintendencia: Gestiona al reconocimiento de los certificados de inversión cinematográfica como valores, lo que a su vez permitirá la desmaterialización de los certificados y facilitará su comercialización en los mercados primarios y secundarios de valores.
- Ministerio de Hacienda y Crédito Público: participa en la implementación de las políticas garantizando la disponibilidad de recursos y financiamiento que requiere la implementación de las acciones de política.

- Producción y otros servicios cinematográficos

En función de la ley de Filmación, la Comisión Fílmica Colombiana (CFC), fomenta a la industria cinematográfica, promocionando a Colombia como destino para la promoción audiovisual y a su vez, promueve los servicios y talentos nacionales. Con ese objetivo la CFC publica un directorio de servicios en su sitio web¹⁵. Con esta información

¹⁵ <http://locationcolombia.com/sobre-nosotros/?lang=es>

nos valemos para presentar aquí, no la totalidad de las empresas productoras y otros servicios que son prestados en la actividad cinematográfica, pero si, se pretende dar una estimativa de lo que este campo comprende.

- 10 (diez) empresas de alimentación para el cine.
- 17 (diez y siete) asesores legales expertos en el área.
- 1 (una) empresa de asesoría de guion.
- 69 (sesenta y nueve) de edición y posproducción.
- 153 (ciento cincuenta y tres) empresas de producción.
- 21 (vente y uno) empresas de producción y audio.
- 17 (diez y siete) empresas de renta de equipos.
- 38 (treinta y ocho) empresas que prestan servicios de música.
- 3 (tres) empresas de seguro.
- 86 (ochenta y seis) empresas que prestan servicios asociados como, agencia, agencia de talento, soluciones de accesibilidad y tecnología en la industria audiovisual, asesorías, guías y acompañamientos, entre otros.

En cuanto a las casas productoras, de acuerdo con E9 (Cineasta), “hay casas productoras enormes aquí en Colombia, *Dynamo Cine*, por ejemplo, no solo es una casa productora, sino un fondo internacional propio, enorme, y es uno de los que más películas hace, y dentro de esa casa productora, habrá cantidades de productores”.

E8 (Cineasta) especifica que, las grandes empresas productoras se caracterizan por involucrar otros aspectos en lo audiovisual:

... como lo comercial o prestar los servicios de producción, por ejemplo [...] esto de lo que están haciendo ahora acá en dar servicios de producción para películas extranjeras, son empresas MUCHO más grandes, son empresas que pueden tener 30 o 40 empleados tranquilamente.

Por otra parte, con respecto a productoras más pequeñas, estas se caracterizan por contar con dos o tres personas en la empresa, en promedio. Muchas nacen con la necesidad de que, muchos directores, guionistas y productores, buscan producir sus películas con total libertad a la hora de tomar decisiones y conseguir desarrollar sus proyectos, de acuerdo a sus gustos y criterios propios, o por lo menos, así lo declara E8 (Cineasta) y E9 (Cineasta), en la entrevista:

E9 (Cineasta) nos cuenta que:

hay una cantidad enorme, cada vez mayor, de casa productoras de un productor, de dos productores, que desarrollan un proyecto, y en la medida en el que él vaya creciendo, o sea, que vaya pasando desarrollo a pre producción, que vaya ganando estímulos, pues, va creciendo [...] Mi siguiente proyecto,

yo quería hacerlo y yo sentía que casas productoras, como RCN Cines o 64A no cabían, era un proyecto que ellos no veían con buenos ojos, por lo que te decía al principio, era una película muy personal, donde el circuito, respecto al espectador iba a ser más pequeño, entonces, no lo veían bien. Pues, dije, bueno, voy a tratar de construirla con otro esquema, entonces, arme mi casa productora, con personas que pensaban similar, esa casa productora se llama – Cine de Amigos – y armamos un plan para hacer 2 películas, y era “Destinos”, esa primera película y la otra se llama “Amalia”, que ya se rodó y que está en pos producción y que somos dos productores o directores que nos volvimos productores para hacer estas películas, bajo nuestro criterio y nuestras tomas de decisiones al 100%. Esa fue la razón de hacer esa casa productora.

E8 (Cineasta), por su parte, nos cuenta cómo nació Cabecitanegra, su empresa productora:

Pues, esta empresa nace con la primera película – con el Resquicio- y el objetivo es hacer cine, como lo he dicho, ahora, cine que nos represente, cine que nos gustaría ver. Nuestra línea editorial no es temática, no es como, ciertos temas nos gustan y otros no. Sino es mucho más formal, digamos, son cosas que nos tocan el espíritu. Es una empresa como muchos en Colombia que la oficina queda en el mismo lugar de residencia, que son 2 o 3 persona, que cuando hay un proyecto trabajan 15, pero, de resto son las dos personas de siempre [...] estamos, por ejemplo, tratando de crecer un poco, no en infraestructura, ni económicamente, porque muchas productoras son de verdad, las oficinas son muy pequeñas, o sea, son raras las que tienen oficinas grandes, pero, nosotros si estamos tratando de involucrar más personas en nuestro proceso creativo de producción, estamos buscando talentos diferentes al nuestro y digamos que nuestra proyección es que en los próximos años hacer muchas más películas y cortos, pero que no necesariamente sean dirigidos por mí, o por producidos por Carolina, sino, involucrar a otras personas que compartan nuestra visión.

Mencionamos aquí productoras que han participado en los filmes extranjeros grabados en el país (por la Ley de Filmación). Estas son: *Dynamo Cine*, Caracol Televisión, Patagonia Films S.A.S., Ítaca Films Colombia, 64A-Films, Fox Telecolombia S.A., La ventana Films, Día Fragma, Fábrica de Películas, Cinempresa y Contenido Films.

- Fondos Internacionales

Como fuente de financiación, además de los estímulos dados por el FDC, los realizadores en Colombia tienen la posibilidad de acceder al estímulo de fondos internacionales como:

- Programa Ibermedia
- Hubert Bals – Festival de Rotterdam (Holanda)
- IDFA Bertha Fund
- Fondo Festival de Cine de Gotemburgo
- Festival Internacional de Cine de Amiens

- Sundance Institute
- MacArthur Foundation
- Oficina Católica Internacional de Cine
- Center for Alternative Media and Culture
- Soros Documentary Fund

- **Distribución**

Como empresas distribuidoras en Colombia se encuentran: Cine Colombia, que generó el 48,8% de la taquilla en el país en el 2016, con los estudios, Fox, Warner y películas independientes, tanto nacionales como internacionales. Seguida por UIP con una participación del 20,5% en taquillas, en representación de los estudios Universal, Columbia, Paramount y películas colombianas. En la tercera posición se encuentra Cinecolor Films representando al estudio de Disney y a películas independientes, su participación en taquilla fue del 23,3% y, por último, Diamond Films un distribuidor de películas independientes en Colombia, que genera el 3,6% en taquilla. Otras distribuidoras generan el 1,8% de participación en taquilla¹⁶. A continuación (cuadro 12), se relacionan los estudios de cine y sus respectivos distribuidores en Colombia.

Cuadro 12 - Distribución de Cine en Colombia

Representación en Colombia	Estudio y Sellos de cine
Cine Colombia	Warner Bros, 20Th Century Fox, películas independientes (Lionsgate, Gaumont), películas colombianas.
UIP	Universal, Columbia, Paramount, películas colombianas.
Cinecolor Films	Disney, Películas independientes, películas colombianas.
Diamond Films	Películas independientes, películas colombianas.
Babilla Films	Películas independientes.
Cineplex	Películas independientes, películas colombianas.
Procinál	Películas independientes, películas colombianas.
Royal Films	Películas colombianas

Fuente: elaboración propia.

¹⁶ Los datos fueron tomados del Anuario Estadístico de cine 2016 (COLOMBIA, 2016).

- Plataformas Digitales

Hoy gracias al internet existen plataformas de contenidos digitales que, cada vez toman más fuerza y a su paso están generando un gran impacto. Este nuevo modelo está cambiando el negocio audiovisual y también está cambiando los hábitos de consumo, especialmente entre los más jóvenes. Su mayor característica es que el público no tiene que seguir horarios de programación como en la televisión o en las salas de cine. Es posible escoger que ver, a qué horas verlo y en dónde verlo. Así, las industrias audiovisuales se han venido adaptando a estos nuevos modelos de distribución, y cada vez más, surgen nuevos canales digitales y al mismo tiempo, los canales tradicionales de televisión se han venido transformando para llegar a múltiples pantallas. Se conoce plataformas como Netflix, HBO Paly, Amazon Prime Video, Filmin, CineClick.com, entre otras.

Particularmente en Colombia en el 2016, se dio a conocer una plataforma digital que le apostaría al cine latinoamericano, se trata de Retina Latina, una plataforma VOD gratuita, de difusión, promoción, y distribución de cine Latinoamericano. Fue iniciativa del Ministerio de Cultura de Colombia, y más cinco entidades cinematográficas públicas de América Latina como Bolivia, Ecuador, México, Perú y Uruguay. Su coordinadora Yenny Chaverra, nos contó cómo nació esta iniciativa:

Retina Latina es un proyecto que surge, pues, básicamente como una acción específica. Una acción que trata de resolver un problema que para nosotros es muy grande, muy general en América Latina y es que los cines nacionales Latinoamericanos y en general el Cine Latinoamericano tiene dificultades para verse en los países vecinos [...] entonces, ese fenómeno de que el cine Latinoamericano no tenga como tal un mercado comercial, por decirlo así, que sea de toda la región de América Latina que, cada cine nacional por lo regular se queda en sus fronteras o en algunos casos solamente se vean en aquellos países que son productores, porque hay que tener en cuenta, pues, que el cine Latinoamericano casi todo se basa mucho en la coproducción para hacer posible. Es un cine que no se ve, prácticamente, o que se ve muy poco o que se ve en circuitos no comerciales y más que todo es en Festivales de cine y muestran que hacen los otros países. Entonces, eso es un problema que la institucionalidad pública del cine en América Latina [...] Entonces con base en esa problemática que sigue existiendo, que a pesar de que la cinematografía Latinoamericana se han desarrollado paulatinamente [...] donde se han implementado ley de cine, mecanismos para fortalecer y fomentar la producción cinematográfica [...] pero otra vez, no tenemos donde poder circular estas películas, a diferencia, por ejemplo de Argentina que tiene un programa estatal que son los Espacios INCA [...] esta acción era una forma de responder, como le digo, de un manera parcial, porque el problema de la distribución y exhibición no la resuelve únicamente una plataforma, pero si es una acción que puede ayudar para que ese cine Latinoamericano se vea. No solo en los países de origen, sino también en países vecinos y en ese sentido en toda la región de América Latina y el caribe.

También menciona que fueron realizados estudios preliminares, en el 2013, para conocer como estaba el mercado latinoamericano, los derechos de autor, los derechos de explotación y derechos patrimoniales en internet. Estos estudios fueron realizados especialmente en los países que lideran la iniciativa. Así mismo, fue realizado un “panorama de plataforma especialmente Iberoamericana para entender cómo eran esos nuevos actores de la exhibición y de la distribución que son las plataformas de video”. “También tuvimos unos estudios que nos ayudaron a entender como era las legislaciones cinematográficas en cada uno de estos países, cómo nosotros ahí podíamos converger en puntos en común”, explica E3 (Funcionario público). Y finaliza diciendo que el tipo de contenido ofrecido por Retina Latina es muy diverso y que, aunque no es una plataforma de estrenos, si es una plataforma pública, de acceso gratuito, con un enfoque de acceso a los derechos culturales:

Retina Latina, puedes ver que el contenido que nosotros ofrecemos es un cine muy diverso; es un cine de cortometraje, de largometraje, de documental, de ficción de animación, es un cine más patrimonial, un cine contemporáneo, un cine hecho por jóvenes realizadores cinematográfico, un cine hecho también por promesa, porque también, queríamos darle un perfil distinto y es que nuestra plataforma no es una plataforma de estrenos, es decir, no somos Netflix, no somos Amazon Prime, no somos HBO Play, o sea, no somos ninguna de ese tipo de plataforma, sino que somos, una plataforma publica de acceso gratuito para los ciudadanos de la región, con un enfoque de acceso a derechos culturales, y claro, el cine es un servicio cultural, al cual, los ciudadanos deben acceder (E3 - Funcionario público).

Sin embargo, aun cuando Retina Latina, es una plataforma de carácter gratuito, ella se permite pagar por las películas que distribuye. De acuerdo con E3 (Funcionario público), su modo de financiamiento, inicialmente, para el diseño e implementación, fue a través de los recursos ganados en una convocatoria llamada “Bienes Públicos Regionales” del Banco Interamericano de Desarrollo. También por aportes de las instituciones de los países participantes, como recursos financieros, capital humano y con películas. Y, un último recurso recibido fue a través de la Unesco al ser acreedores del Fondo Internacional para la Diversidad Cultural (FIDC).

- Exhibidores

Para la circulación de las obras de cine en el país se conoce dos vertientes. Por un lado, la conocida exhibición comercial en salas de cine concentradas en las principales ciudades. Y por el otro lado, el circuito alterno, comprendido por salas alternas, entidades educativas y culturales sin ánimo de lucro que desarrollan actividades de cineclub, formación de públicos, muestras y festivales de cine. Este segundo circuito se caracteriza

por llegar a los municipios donde las salas comerciales no existen. Además, de contribuir en la formación de público y en la difusión del cine colombiano. Por esta razón, se propone describir los dos tipos de circulación de cine en Colombia, basados en los datos ofrecidos por el último Anuario Estadístico del Cine Colombiano de la Dirección de Cinematografía (COLOMBIA, 2016).

La infraestructura de la exhibición comercial en Colombia es la siguiente: para el 2016, el país registró 1.006 salas, 204 complejos y 180.905 sillas a nivel nacional. La totalidad de las salas son en formatos digitales. Y el total de los exhibidores activos fue de 38. El 91,6% de las salas en el país está representadas por 5 exhibidores – Cine Colombia, Royal Films, Cinemark, Procinal, Cinépolis. El siguiente cuadro 13, se ilustra los exhibidores con el número de salas activas.

Cuadro 13 - Exhibidores de cine en Colombia

Exhibidores	Número de Salas
Cine Colombia	287 – 28,5%
Royal Films	267 – 22,5%
CineMark	170 – 16,9%
Procinal	143 – 14,2%
Cinépolis	54 – 5,4%
Otros (34)	85 – 12,5%

Fuente: Elaboración propia.

En la capital del país, Bogotá, es donde se concentra la mayor cantidad de salas de cine, en total de 275 salas, representando el 27,3%, seguida por Cali con 91 salas – 9%, Medellín con 77 salas -7,7%, Barranquilla con 47 salas – 4,7%, Cartagena con 36 salas – 3,6%, Neiva con 29 salas – 2,9%, Bucaramanga con 23 salas – 2,3%, el restante de las ciudades da un total de 428 salas - 42,5%.

Por otra parte, el circuito alternativo está constituido de la siguiente forma:

- 17 (Diez y siete) salas alternas activas, comprendidas como se muestran en el Cuadro 14:

Cuadro 14 - Salas Alternas

Organización	Ciudad	Salas	Sillas
Fundación Universidad Central	Bogotá	3	2.379
Fundación Cinemateca del Caribe	Barranquilla	2	176
Asociación Club Cine Tonalá	Bogotá	2	100
Instituto Distrital de las Artes – IDEARTES	Bogotá	2	345
Centro Colombo Americano de Medellín	Medellín	2	306
Boli Universidad Javeriana	Bogotá	1	88
Corporación la Tertulia para la Enseñanza Popular, Museo y Extensión Cultural	Cali	1	300
Caja de Compensación de Caldas	Manizales	1	262
Corporación Museo de Arte Moderno de Medellín	Medellín	1	256
Fuente: Elaboración propia. La Casa Cienemas S.A.S.	Montería	1	26
Museo de Arte de Pereira	Pereira	1	300

- 77 (setenta y siete) Festivales de cine. En Bogotá (37), Antioquia (11), Valle del Cauca (8), Atlántico (3), Caldas (2), Tolima (2), Huila (2), Risaralda (1), Cauca (1), Sucre (1), Cundinamarca (1), Norte de Santander (1), Boyacá (2), Santander (1), Magdalena (1), Bolívar (1), Meta (1), Córdoba (1). Por mencionar algunos: Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias - FICCI, Festival de Cine Verde de Barichara – Fester, Festival Internacional de Cine Independiente de Villa de Leyva, Festival de Cine de Bogotá, Festival Internacional de Cine de Cali, Festival Internacional de Cine de Barranquilla, Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia.
- 7 (siete) Muestras de cine, todas en la ciudad de Bogotá - Muestra de Cine Español, Ciclo de Cine Coreano, Muestra de Cine Palestino, Muestra Cine en Femenino, Alta Fidelidad, Muestra Cine Latinoamericano Cicla y Muestra Ciclo Rosa.
- Cineclub: A continuación (cuadro 15), se mencionan algunos cineclubes de las principales ciudades de Colombia, de acuerdo a la revista Bacánika¹⁷.

¹⁷ Revista Bacánika: <https://www.bacanika.com/cultura/cine-y-tv/item/cineclubes-colombia.html>

Cuadro 15 - Cine Club de Colombia

CINECLUB	CIUDAD	CINECLUB	CIUDAD
La Antorcha – Barrio Costa Azul	Bogotá	Cineclub El Escondite – Teatro El Escondite	Manizales
Cineclub de la Universidad Central – Auditorio Fundadores	Bogotá	Cineclub Les Frères Lumière – Alianza Francesa de Manizales	Manizales
Play Time – Miscelánea Cultural La Redada	Bogotá	Cinestecia – Universidad de Caldas	Manizales
Kinósofos - Universidad Nacional de Colombia	Bogotá	Cine Fundadores – Teatro los Fundadores	Manizales
Imagen Viajera – Centro Cultural La Aldea	Bogotá	Cineclub La Sala Verde – Universidad del Magdalena	Santa Marta
El rollo - Universidad Distrital Francisco José de Caldas	Bogotá	Cinerama – Alianza Francesa de Barranquilla	Barranquilla
Pulpmovies – Cámara de Comercio de Medellín	Medellín	Cineclub La Aduana – Auditorio Santo Domingo	Barranquilla
Kinescopio – Centro Colombo Americano de Medellín	Medellín	Cineclub Cuarto Oscuro – UNAB	Bucaramanga
Cineclub Envigado – Cede Alterna de Cultura de Envigado	Medellín	CineEstudio UNAB – UNAB	Bucaramanga
Veintecuatro Cineclub – Universidad de Medellín	Medellín	24 Cineclub - Pinacoteca Departamental de Cultura de Nariño	Pasto
CineClub El Tiempo – Caseta comunal del barrio los Remansos	Cali	Cineclub Los Subterráneos - Biblioteca Julio Pérez Ferrero	Cúcuta
MEY Producciones (Cineclub Central, Sábados de Cineclub, Cinecuriosos) – Centro Cultural Comfandi	Cali		

Fuente: Elaboración propia.

- **Agremiaciones y Asociaciones**

Las principales agremiaciones de profesionales en Colombia, que trabajan en el cine nacional son las siguientes:

- Academia Colombiana de Artes y Ciencias Cinematográficas (ACACC)
- Asociación Colombiana de Actores (ACA).
- Asociación Colombiana de Sonido Cinematográfico (ADSC).
- Asociación de Directores de Fotografía de Colombia (ADFC).
- Asociación de Directores y Productores Jóvenes - EL TRICICLO
- Asociación de Films Animados (ASIFA).
- Asociación de Guionistas Colombianos – LOS GUIONISTAS CUENTAN.
- Asociación de Postproductores - POSTPOPULI.

- Asociación de Productores Independientes – ASOCINDE.
- Asociación Nacional de Festivales de Colombia.
- Corporación Colombiana de Documentalistas – ALADOS.

- Universidades

La oferta académica de la formación audiovisual desde sus inicios estuvo asociada, en su mayoría, a los campos de la comunicación social y de las artes visuales. E7 (Cineasta) fue uno de esos amantes del cine que decidieron estudiar comunicación social porque era lo más cercano al séptimo arte – “empecé a estudiar comunicación social. Quería estudiar cine, pero, mi madre no tenía los medios para mandarme afuera, porque en Colombia no había escuelas de cine, entonces lo más parecido era comunicación social”.

La Universidad Nacional fue la primera universidad en crear una carrera de pregrado llamada Cine y Televisión y Video en 1988. Fue mediante un convenio realizado entre la Universidad y Focine que es creada la carrera profesional. Focine aportó 300 millones de pesos destinados para la compra de equipos técnicos y su mantenimiento y para la contratación de profesores especializados del país o del extranjero. Por su parte, la universidad fue la encargada de crear el plan curricular, dotar la planta física, docente y administrativa (ACOSTA, 2009). Desde entonces otras universidades se han venido sumando y han abierto nuevas carreras definidas por lo audiovisual -cine, producción de cine y televisión, producción multimedia, etcétera (ZULUAGA, 2013). A continuación (cuadro 16), una aproximación de las diferentes universidades que ofrecen carreras universitarias de cine.

Cuadro 16 - Universidades de Colombia con programas de imágenes en movimiento.

UNIVERSIDAD	CIUDAD	AÑO DE CREACIÓN	PROGRAMA
Universidad Autónoma de Bucaramanga	Bucaramanga	2003	Artes Audiovisuales
Universidad del Valle	Cali	1996	Programa académico licenciatura en artes visuales. Diplomado Internacional en Documental de Creación. Diplomado en Narrativas Documentales.
Universidad Autónoma del Occidente	Cali	2009	Cine y Comunicación Digital.
Universidad de Medellín	Medellín	2002	Comunicación y Lenguaje Audiovisuales.

Politecnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid	Medellín	2005	Comunicador Audiovisual y Multimedia
Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín	Medellín	2017	Profesional en Cine
Universidad del Magdalena	Santa Marta	2002	Cine y Audiovisuales.
Corporación Universitaria Unitec	Bogotá	1995	Cine y Televisión.
Escuela de Cine y Fotografía Zona Cinco	Bogotá	2004	Fotografía y Cine
Universidad Central	Bogotá	2011	Cine
Politécnico Gran Colombiano	Bogotá	2015	Medios Audiovisuales
Corporación Escuela de Artes y Letras	Bogotá	2013	Cine y Televisión
Escuela Nacional de Cine	Bogotá	2009	Programa de Cinematografía Programa de Producción Ejecutiva de Cine Diplomado de Asistencia de Dirección para Cine Diplomado de Dirección de Fotografía Cinematográfica Diplomado Internacional Flujo de Trabajo Digital
Fundación Universitaria Manuela Beltrán	Bogotá	1999	Dirección y Producción de Cine y Televisión.
Universidad Nacional de Colombia	Bogotá	1988	Escuela de Cine y Televisión Maestría en Escrituras Creativas Diplomado de Diseño de Producción y Dirección Artística para Cine y Otros Medios. Especialización en Fotografía.
Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano	Bogotá	1998	Cine y televisión. El programa inició en la carrera de Comunicación Social-Periodismo. Desde el 2009 se registró como carrera de Cine y televisión.

Fuente: Elaboración Propia.

Por un lado, en Colombia el aumento de la producción cinematográfica implicó un aumento en la demanda en la formación académica. Así, deja de ser un cine hecho por aficionados (no todo porque también existían desde los años sesenta, profesionales que habían estudiado cine en el exterior), para ser un cine hecho por cineastas profesionales aumentando así mismo la calidad de las labores cinematográficas. Y por el otro lado, el

reconocimiento del hecho cinematográfico como objeto de estudio legítimo que, fue progresivamente consolidando la crítica cinematográfica. Superando así, los comentarios informales de cine para las reflexiones estructuradas bajo enfoque y modelos teóricos de análisis (ACOSTA, 2008).

Con todo, de acuerdo con Echeverri (2017, pág. 68), la escuela parte únicamente de una mirada de cine como arte, o por lo menos así lo especifica un plegable que da la Universidad Nacional donde incentiva a estudiar cine dando las siguientes razones: “Porque así podrá desarrollar su expresión artística audiovisual a partir de narrativas estéticas propias”. De acuerdo con la autora, su plan de estudio ofrece un cuidadoso componente teórico y práctico, sin embargo, carece de materias sobre legislación, comercialización, distribución y exhibición, mercadeo y publicidad fílmicos, lo que para la autora “podría implicar un desprecio por el cine comercial –o por la comercialización del cine en general”.

Por su parte, E10 (Cineasta), también opina que a las universidades les hace falta incluir una mirada de cine como industria:

...una de las falencias que tiene las universidades, es que las universidades están, sobretodo en Colombia, creando mucha gente que, quiere ser de directora, que quiere ser fotógrafa, que quiere ser directora de arte, que quiere ser guionistas, pero no están creando productores, o sea, esta gente sale y no hay empresarios que les de trabajo, porque no hay empresas, no hay productores, no hay gente que vea el cine como una verdadera industria, que genere trabajo, que genere empleo, que genere recursos...

De todos modos, desde los años noventa en Colombia progresivamente ha existido un aumento significativo en cuanto a escuelas de formación en cine. Esto ha contribuido a impulsar la profesionalización en el campo. Que, a su vez, ha fortalecido la interacción entre el personal académico de distintas universidades con la actividad cinematográfica. Además, ha estimulado a la organización de asociaciones profesionales, generando así mismo, aumento en la intensidad de interacción en el campo. Consecuentemente los profesionales se convierten en un actor colectivo, que pueden proponer ideas para el cambio y configurar el ambiente institucional en el que actúan (DIMAGGIO, 1999)¹⁸. Es por esto que las universidades son un centro importante para el desarrollo de normas organizacionales (DIMAGGIO & POWELL, 1999). Por último, las universidades contribuyen también, en el flujo de información, pues al aumentar el volumen de las

¹⁸ Un ejemplo es la Asociación de Actores quienes recientemente se organizaron para buscar una ley que les garantice los derechos laborales, culturales y los de autor a los actores y actrices en el país.

investigaciones teniendo como objeto de estudio a la cinematografía colombiana, aumenta igualmente el flujo de información en el campo.

- Personal artístico y técnico

La siguiente es una aproximación del personal artístico y técnico de campo cinematográfico, comprendido de la siguiente manera:

- | | |
|---|-------------------------------------|
| ○ Actores | ○ Gerente de Producción |
| ○ Asistente de Cámara | ○ Gestores |
| ○ Asistente de Fotografía | ○ Guionistas |
| ○ Asistente de Montaje | ○ Investigadores |
| ○ Asistente de Producción | ○ Fotofija |
| ○ Asistente Dirección | ○ Gaffe (Chief Ligfting Technician) |
| ○ Cámara | ○ Jefe de prensa |
| ○ Casting | ○ Jefe de producción |
| ○ Consultor de Guion | ○ Maquillaje |
| ○ Coproductor | ○ Mezcla de sonido |
| ○ Critica de entrevistas | ○ Montaje |
| ○ Director de Arte | ○ Música |
| ○ Director de Producción | ○ Productor |
| ○ Director | ○ Productor de Campo |
| ○ Director de fotografía | ○ Productor Delegado |
| ○ Director Asistente | ○ Productor Ejecutivo |
| ○ Diseñador de Sonido | ○ Script |
| ○ Diseño de Producción | ○ Sonido Directo |
| ○ Diseño de Vestuario | ○ Steady Cam |
| ○ Dobles | ○ Texto/Argumento |
| ○ Escenógrafo | ○ Utilería/Ambientación |
| ○ Especialistas en efectos especiales (VFX) | ○ Voces |
| ○ Especialistas en Interpretación | |

- Críticos de cine

Se dice que en Colombia la crítica de cine ha sido aventurera e inestable como el mismo cine nacional (ZULUAGA, 2013), y a decir verdad, la crítica del cine en Colombia ha sido una labor de muy poca fuerza a lo largo de su historia. Desde la época de los hermanos Di Doménico ya se hablaba de la ausencia de una masa crítica (CONCHA, 2014). De hecho, esta apareció “poco más de medio siglo después de la aparición de cinematógrafo” (OSORIO, 2008). Históricamente la reflexión hacia el cine comienza con el nacimiento del Cine Club de Colombia en 1949 y con la circulación de revistas especializadas a partir de la década de los cincuenta (ZULUAGA, 2013). Sin embargo, aun en nuestros días se sigue cuestionando por la falta de críticos del cine en el

país. Para Diana Bustamante, esto es porque “realmente no somos un país formado para consumir las cosas con un sentido crítico, y mucho menos en el cine (ATEHORTÚA, 2017).

La crítica en el cine es un tema de mucha controversia, muchos cineastas dicen no importarles este oficio, sin embargo, siendo necesaria o no, aquí podemos decir que es por medio de la crítica que se descubren películas ante la promoción de tanto cine. Como también, “es fundamental para la formación de público y para el dialogo con los creadores” (ZULUAGA, 2013).

Lo cierto es que, en Colombia, siendo impórtate o no, el panorama sobre la crítica es escasa. Se dice que, más que críticos, existe cinéfilos haciendo reseñas de películas. Pocas personas son las que ejercen una verdadera labor de crítica. Una de esas personas es Oswaldo Osorio, considerado por sus mismo colegas, como el crítico que más ve y habla de cine colombiano, esto, de acuerdo, con la revista Arcadia, “en el panorama de escasez de crítica de cine colombiano hay una excepción a la regla que todos los entrevistados señalan con nombre propio: Oswaldo Osorio, crítico de *El Colombiano*” (ATEHORTÚA, 2017). En fin, la crítica es una parte de la cinematografía que debe estar en esta descripción del campo de la cinematografía colombiana, porque aun cuando es escasa, es una actividad que se practica y está presente dentro del mismo.

- Público

Uno de los más importantes de este campo, es quizás, el público de la cinematografía colombiana. Pero es también, quizás, el más ajeno al mismo. De acuerdo con *El Espectador*¹⁹, el cine colombiano representa tan solo el 6% de la taquilla nacional. El periódico comienza su artículo diciendo, “crecen los teatros, los espectadores y las películas estrenadas, pero la aceptación no despegá”. No obstante, esta no es una realidad dada por casualidad. Desde los inicios del cine, en Colombia, al público se le ha puesto a consumir cine extranjero, de hecho, en el siglo pasado, el cine colombiano poca representación tuvo en el país. Es por esto que Rivera (2014), dice que en Colombia no se puede hablar de divorcio entre el cine nacional y su propio público, porque en realidad nunca ha existido un matrimonio. Sumado a esto, ya se había hablado del desprestigio que el cine nacional había adquirido durante la época del sobreprecio, que hasta el día de

¹⁹ Periódico *El Espectador*: <https://www.elespectador.com/cromos/el-publico-esta-divorciado-del-cine-colombiano-articulo-791479>

hoy todavía lucha contra ello, aun cuando nada de lo que fue en ese entonces, hoy es cine colombiano.

Cuando se creó la ley de cine 814 de 2003, una de las necesidades principales que se buscaba suplir, era conseguir que en Colombia se produjera cine, pero que se produjera de manera continua y de buena calidad. Cosa que se ha logrado exponencialmente. Sin embargo, contrario a lo que se esperaba, aun no existe una conexión entre el público colombiano y su cine nacional. Además, de acuerdo con Sierra (2013, pág. 98), el público/espectador, carece de criterios a la hora de elegir una película, “aunque hay algunos parámetros generales en cuanto a la técnica y a la narrativa utilizadas en algunos films, que generan mayor atracción al espectador”. Por eso la importancia de la formación de público impulsada desde organizaciones y entidades como Proimágenes Colombia, la Cinemateca Distrital, de los cineclubes, festivales de cine, etcétera, para hacer que entre el cine nacional y su espectador comience un verdadero romance.

En Colombia, así como ha aumentado la producción de películas, también se han diversificado en sus géneros. Pero las que mayor acogida tienen en el público nacional son la de comedia. En cuanto a este tipo de películas existen ciertas opiniones. Por ejemplo, para E8 (Cineasta), existen dos tipos diferentes de realizadores, uno es el que dice que se debe a su público y por eso hace películas de comedia ligeras con estéticas y narrativas televisivas que por lo general tiene una mayor aceptación del público. El otro, el que dice que se debe al arte y por eso hace “películas que solo están diseñadas para cinco personas”. Una tendencia donde los directores “quieren hacer películas intimistas, personales, orientadas a la cultura y muchas veces en términos pragmáticos orientados a los festivales europeos [...] con una narrativa europea, con un estilo muy de festival que está muy distante del público colombiano”, asegura E2 (Funcionario privado).

E9 (Cineasta), reconoce que, con su última película fue el segundo tipo de realizador antes descrito, por eso dice que, si tuviera la oportunidad de hacer una tercera película, él sería menos egoísta y buscaría “impactar a la mayor cantidad de gente posible por la historia”. Dice que, “pensaría mejor en relación al público”, sin embargo, aclara que lo haría, sin la necesidad de “caer en la mecánica industrial, sin tener que hacer comedia barata y sin tener que hacerla para vender muchas sillas en la sala”, o sea, sin convertirse en el primer tipo de realizador.

En la misma dinámica, E10 (Cineasta), también se manifiesta ante esos dos tipos de autores. Él llama al segundo tipo de realizador como un “*egotrip*”. E10 (Cineasta) asegura que, la gente sí quiere ver cine, pero lo paradójico del asunto, según él, es que

“entre más cine se hace, menos la gente quiere ir a ver ese cine”. Según el director, a los realizadores no les interesa el público, solo les interesa su acto de creación. Según él, el cine hay que hacerlo para el público y asegura que ese ha sido su éxito personal.

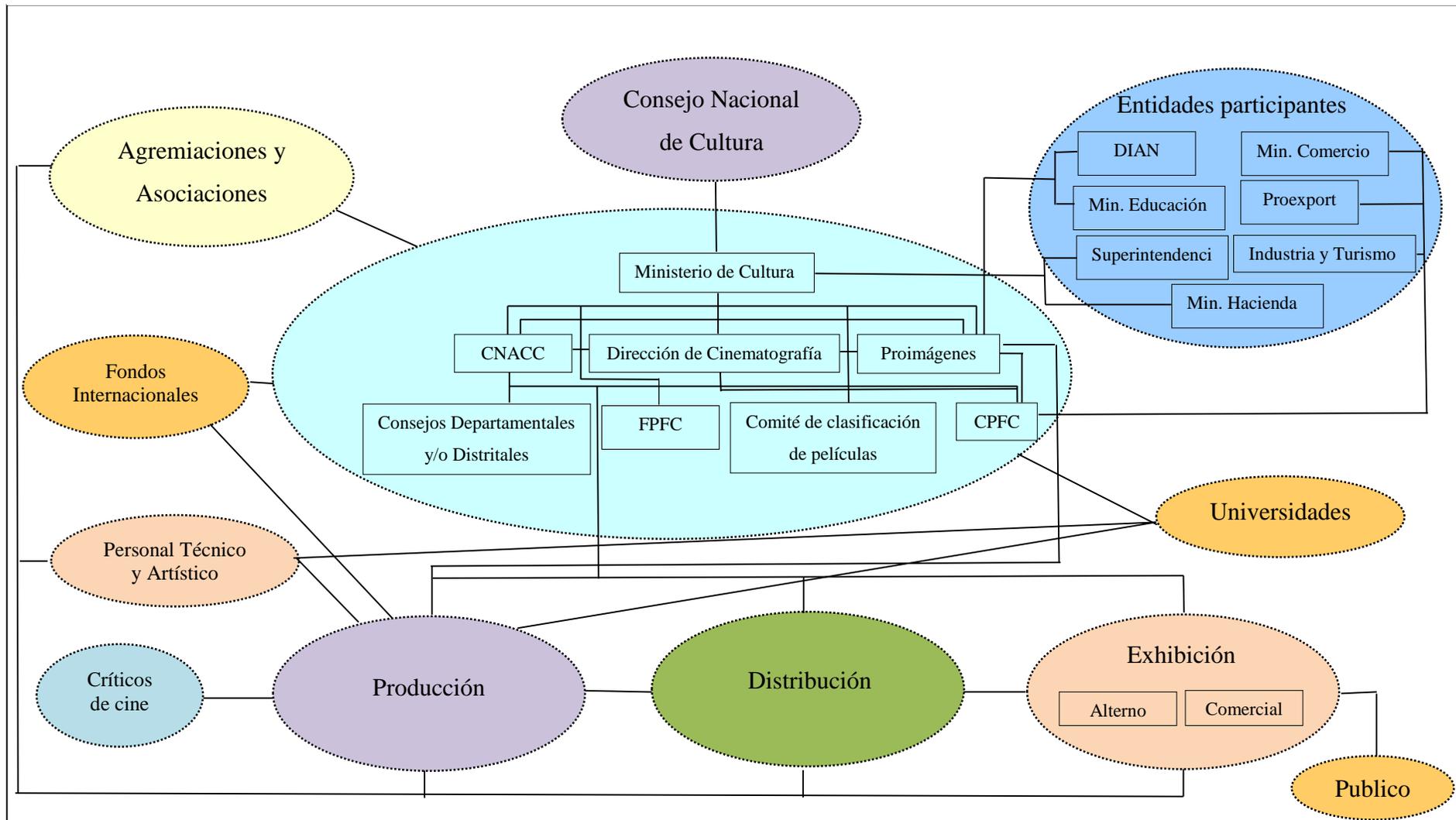
Finalmente, E8 (Cineasta) no responsabiliza únicamente al público de ese distanciamiento, sino que responsabiliza también a la arrogancia y la soberbia del artista:

...creo que también hay una ruptura con el público, que es una ruptura se ha hablado desde hace mucho tiempo, que es una ruptura que viene, no solo desde la ignorancia del público, lo que siempre se dice – es que es un público poco educado – sino, también viene de la arrogancia, de la parte artística de nosotros, de creer que si no es validado de Francia o Cannes o en algún festival no tiene ningún tipo de validez esa película [...] acá, sí no tiene el sello del hombre blanco educado, europeo, pues, no existe[...] entonces, creo que nos hemos olvidado del público, cuando digo olvidar del público, no es hacer películas grotescas, ni básicas, ni evidentes, pero, siento que si muchas películas colombianas, están hechas para públicos extranjeros, públicos de festivales y no para el público colombiano. Y que es un acto de soberbia porque también, nos representa un poco como país, es pensar más en la reivindicación, o sea, es pensar más en el yo, y en la reivindicación propia, a través de la mirada externa, que a través de la mirada interna...

Evidentemente entre el cine colombiano y su público no se están entendiendo. Sin embargo, esa tendencia de hacer cine para los festivales responde a la sensibilidad que el cineasta colombiano tiene para emplear criterios externos de valor. Las recompensas, premios y prestigio dados en los festivales internacionales son criterios ceremoniales de valor (MEYER & ROWAN, 1999), que son útiles para legitimar el cine colombiano con su público nacional. O sino, como es que ante la nominación de la película “El Abrazo de la serpiente” en el 2016 a los premios *Óscar*, hizo que película volviera a cartelera por segunda vez del cual pasó a tener 111.481 espectadores (en el 2015) a 340.881 (en el 2016). Eso demuestra que adquirir ese valor dado por los expertos de los prestigiosos festivales es favorable para que el cine nacional sea aceptado socialmente.

Es importante finalmente destacar que la presentación hecha, es una aproximación de como es el campo de la cinematografía colombiana, porque, además, de corresponder a la percepción de la investigadora en determinado momento, la configuración del campo no es permanente y está expuesto a cambios y transformaciones en su estructura. La siguiente figura 4, es una representación del campo de la cinematografía colombiana. Un diseño en el que se procura mostrar los vínculos existentes entre las organizaciones e instituciones que participan en la actividad cinematográfica.

Figura 4 - Configuración del Campo de la Cinematografía Colombiana



Fuente: Elaboración propia.

4.5. Nivel de institucionalización del campo

La estructuración de un campo, al involucrar un proceso de institucionalización, no puede ser tratada como un atributo estático. Por lo tanto, la institucionalización, en cuanto a proceso, varía en términos de nivel o grado. Es por esto que, para analizar el nivel de institucionalización del campo en estudio, se recurre a los indicadores de la literatura, presentados a seguir:

4.5.1. Interacción entre las organizaciones del campo

En la actividad cinematográfica debe existir una estrecha relación entre los productores, distribuidores y exhibidores. Alrededor de estas tres fases, también se envuelve, diferentes actores, empresas, organizaciones y entidades que, hacen posible que los filmes, llegue al público.

En cuanto a la cinematografía colombiana, la relación que puede existir entre los productores y los entes gubernamentales es formada a partir de una necesidad clara, la financiación de la película por medio de asignación de recursos, dados como estímulos.

Producir una película es una actividad de alto costo y es muy raro que un realizador por si solo consiga hacer su película con recursos propios. Además, que dicha inversión puede llegar a ser de alto riesgo, dado que existen serios problemas en la relación entre el público y su cine nacional. Por lo tanto, difícilmente habría retorno a su inversión. Aunque esta no es una realidad absoluta, porque existen excepciones como Dago Garcia (el director colombiano que más taquilla vende en la actualidad), que pudo llegar a tener en una película 10 mil espectadores, sin embargo, lo habitual es que el cine nacional no llegue ni cerca de esta cifra.

Y aunque, este no es el único medio de financiación para las películas colombiana - también existen opciones como fondos internacionales, por medio de la inversión privada, o coproducciones con otros países - sí se percibe que los realizadores actúan en función de la asignación de recursos provenientes de los entes gubernamentales o específicamente de los diferentes programas y convocatorias públicas anuales de Proimágenes Colombia, mediante el FDC, por medio del cual, se entregan los denominados Estímulos Automáticos y Estímulos por Concurso.

Por otra parte, desde su creación, la Dirección Cinematográfica tiene a su cargo el diseño y la concertación de las políticas públicas. De acuerdo con E4 (Funcionario

público), este no es un trabajo aislado, según él, el trabajo de la Dirección Cinematográfica es una labor que se realiza de cara con el sector:

...aquí se concentran los especialistas en la materia, pero esto no se hace solo, se hace de cara al sector. Cada que nosotros tenemos una propuesta de ley o una reforma a una de las leyes, existen una segunda instancia, con la que muchas de las veces concertamos políticas y es primero que todo la ciudadanía, o sea, los agentes del sector. Digamos que, particularmente la industria colombiana está MUY bien estructurada y es un modelo para otros países. O sea, es un modelo a nivel político estructural para otros países, porque todos los agentes de cadena de valor del sector cinematográfico están representados y son quienes ayudan a construir la política de fomento para cine de Colombia (E4 - Funcionario público).

Esa representación que E4 (Funcionario público) hace referencia es el CNACC, consejo que representa a todos los agentes del campo. Adiciona que, “en la medida en que nosotros tenemos, proyectos nuevos de ley o reformas nuevas de ley, pues, hay una serie de órganos con las que uno consulta y dialoga, pero principalmente, dialogamos con el sector”. Esos órganos son Ministerio de Cultura, CNACC y Proimágenes. Y además coloca que, cuando no se dialoga con el CNACC, la Dirección Cinematográfica convoca a encuentros nacionales, en los que, todos los interesados, implicados, beneficiados o afectados, son sentados en una mesa de concertación para las nuevas normativas. “Lo importante es que se construya de manera conjunta con el sector, no es el Estado dictando normas e imponiendo cosas” concluye.

Sin embargo, cuando se les preguntó a directores de cine sobre si conocían o asistían a ese tipo de encuentros, algunos como E6 (Cineasta), respondieron que, aunque sí conocían los llamados a reuniones, preferían no asistir, pues no le gustan estas dinámicas:

ellos citan a reuniones y todas estas cosas, eso sí para que... pero yo te digo, yo no voy a asistir a nada de esas cosas porque no me gusta... no me gustan esos juegos de politizados el arte de esa manera... porque eso se presta para divisiones, y es de ahí de donde nasce las divisiones [...] yo no voy a entrar a dedicarle el tiempo a algo, donde quizás nunca nos vamos a poner de acuerdo. Entonces, yo le resté importancia a ese tipo de debates, no los asumo. Pero sí puedo decir desde mi punto de vista la labor del Ministerio es muy buena y la labor del Fondo para el Desarrollo también (E6 - Cineasta).

También E8 (Cineasta) expresa que no le gusta frecuentar ese tipo de eventos:

Yo nunca he ido a una reunión de estas de mesas de gremios, porque pues, puede ser una respuesta insolente y tonta, pero, la verdad, me da mucha pereza ver a la gente pelear, pero, varios amigos están metidos ahí, y sé que la lucha de ego es muy complicada, que todo el mundo tira para su lado...

Para E7 (Cineasta), el no asistir es por cuestión de desplazamiento: “Ellos si me invitan, pero, yo no puedo ir, porque todo lo hacen en Bogotá, entonces, no puedo asistir, ellos si me han invitado, pero, todavía es un país muy centralista”.

En cambio, para E9 (Cineasta), la participación a los llamados al dialogo son muy importantes, según él: “Sí participo, trato de participar, no siempre lo hago, pero, sé de las comunicaciones y me parece muy acertadas, incluso, este presente año participé activamente en la elección de algunos representantes...”.

Entidades como la Cinemateca Distrital, también, busca dialogar y participar con el campo, según lo manifiesta E1 (Funcionario público):

Particularmente nosotros tenemos un dialogo muy cercano con el sector [...] a través de las convocatorias dialogamos con el sector, a través del portafolio de estímulo. Dialogamos con los jurados que son los que designan los ganadores y esos jurados son representantes del sector por su reconocimiento por su idoneidad, etc. Y ellos nos dan unas evaluaciones a nosotros a partir de las convocatorias, también nos dan unas recomendaciones para nosotros determinar las políticas. Con los ganadores o participantes. También tenemos dialogo con las empresas privadas, por ejemplo, muy particularmente con la Comisión Fílmica de Bogotá, también dialogamos. Entonces, si tenemos bastantes diálogos con la comunidad, con el Consejo Distrital Audiovisual que, nos organizamos de participación que da la Ley de cultura. Entonces sí hay una participación del sector y es indispensable, pues, como para hacer las funciones que tenemos que desarrollar.

En cuanto a la distribución y exhibición de cine, las películas nacionales no ocupan un lugar privilegiado. En las salas de cine en Colombia abundan las películas de Hollywood, que pueden llegar a durar varias semanas en cartelera, pero para las nacionales, por lo general, su tiempo es limitado y estricto.

De acuerdo el Anuario Estadístico (COLOMBIA, 2016), para el 2016, en Colombia se estrenaron en total 299 películas, del cual, el 13, 7% corresponden a producciones nacionales estrenadas en salas comerciales. Así mismo, de las 20 películas más vistas en el país, 19 son de Estados Unidos y solo una es colombiana (El Coco – con 1.153 mil espectadores). La hegemonía estadounidense es eminente en nuestro país. Siendo un problema para la cinematografía nacional, tanto desde el punto de vista del arte, como industrial.

Esto es a lo que se enfrentan los productores nacionales cuando finalizan su película. Una de las grandes discusiones hoy en Colombia es que, en un primer momento se solucionó con la ley del 2003, el tema de que, existiera la posibilidad de hacer cine. Pero, actualmente, la necesidad de fortalecer las fases de distribución y exhibición son cada vez más evidentes y este punto de falencia despierta muchas opiniones y no es para

menos, estas fases son la que determinan el retorno a la inversión y la continuidad de una cinematografía, para no solamente depender de los estímulos del Estado.

Con todo, debemos recordar que la exhibición de películas es un negocio privado y por eso, ellos consiguen mantener cierta autonomía dentro del campo. Así mismo, como lo manifestó en su momento E4 (Funcionario público) - punto 4.1.3. de este trabajo - según el gobierno, las casas exhibidoras no le han cerrado las puertas al cine nacional y por eso, no considera que, sea necesario aplicar una cuota de pantalla - lo que muchos realizadores de cine colombiano piden.

Mientras tanto, existen otros caminos, para el cine nacional, para distribuir y exhibir sus cintas, y es por medio de la circulación alterna. La mayoría de las películas colombianas circulan por medio de este circuito, transitan por festivales, cineclubes, muestras y así se exponen al público, tanto nacional como internacional.

De acuerdo con E3 (Funcionario público), Plataformas como Retina Latina, dedicadas a la distribución de películas latinoamericanas, se relacionan con el campo, a partir del proceso de adquisición de contenido y a partir de funciones administrativas con otras entidades oficiales:

Nosotros nos relacionamos básicamente a partir de toda esa fase que hacemos de adquisición de contenido. Entonces, que relacionamiento tenemos, con las empresas productoras que postulan sus contenidos para nosotros adquirirlos, con los distribuidores también, pero, digamos como, que esa es nuestra relación. La relación que, que se genera a partir de la adquisición de los contenidos, habría que hablar de otra relación, nosotros, por ejemplo, en algún momento, en una primera etapa el proyecto fue administrado, por Proimágenes Colombia [...] Entonces ellos también han sido un aliado muy importante en esto. Por otra parte, también Patrimonio Fílmico Colombino [...] Entonces, esto es una integración de actores institucionales de la cinematografía, que suman esfuerzos con distintas competencias, Administrativas, proveyendo contenido. Y ¿sabes que ha sido muy importante? Y es la vinculación que incluso se han hecho de manera cómo orgánica y es la promoción de la plataforma, o sea, nosotros notamos que precisamente ese reconocimiento de que hacemos parte del campo ...eh... cinematográfico colombiano, se traduce en la promoción. Entonces, Proimágenes nos promociona en sus redes sociales y en sus medios de comunicación, Patrimonio Fílmico lo mismo, los productores también, los medios de comunicación.

Para medir la interacción de las organizaciones también se tuvo en cuenta la capacidad de los profesionales en agremiarse o asociarse. E7 (Cineasta) comenta que, sí existe “un esfuerzo de agremiarnos” según él, “están intentando defender un poco”, a los diferentes agentes como, directores, productores, fotógrafos, guionistas, técnicos, entre otros.

Para E9 (Cineasta), es un tiempo en el que muchas asociaciones se están proliferando, y que para él tienen mucha más fuerza en el campo, que los entes oficiales:

...se están proliferando ahora asociaciones. Asociaciones de guionistas, asociaciones de Directores, de productores, de actores y creo que eso tiene más fuerza, que los entes oficiales, que los entes estatales. Me parece que ahí hay un marco, más claro [...] además, la asociación, vos vas, participas, das tu opinión y ellos sacan unas anotaciones muy concretas y van directo a los entes oficiales. Entonces, creo que está pasando, es un buen momento para eso. Y llegara un instante en el que todos los profesionales de cine estén en una asociación. Tipo en una federación y sean escuchados más fácilmente que, con el ente, digamos, oficial.

De acuerdo con E5 (Funcionario privado), la cinematografía colombiana es “una industria que está en crecimiento, es una industria que se está consolidando hasta el momento”. Desde la Academia Colombiana de Artes y ciencias cinematográficas, desde hace 10 años se viene realizando un trabajo, “donde estamos buscando que la gente hace cine en Colombia pueda ver esta institución como algo que los reúne, que los agremia y que en verdad está haciendo cosas por ellos”.

Sin embargo, otros entrevistados tienen mucho más que decir acerca de la existencia de las asociaciones y agremiaciones en Colombia. Para ellos, aunque sí es una realidad este tipo de movimientos y aunque reconocen su importancia, aun, para ellos, dejan mucho por desear, porque parecen no estar siguiendo un mismo objetivo:

Para E2 (Funcionario privado), por ejemplo, aunque todo está dado para que haya un dialogo inter-gremial, aún hace falta más voluntad, de parte de cada una de las partes:

Yo creería que una de las cosas que más hace falta en la cinematografía colombiana, es justamente ese sentimiento de solidaridad y de sector. Yo siento que todavía en el cine y un poco en parte por la juventud que tiene el cine colombiano, como en este nuevo proceso que estamos hablando de 15 años. Yo siento que todavía no hay mucho el sentido de gremio, el sentido de solidaridad. Digamos que en este primer momento se están haciendo agremiaciones y eso es supremamente importante, que se unan los directores, los actores, los productores, los directores de fotografía, los sonidistas. Ya está pasando en el país y es fundamental, pero, hace falta más, entonces empezar a hacer esa discusión inter-gremial, [...] Creo que las condiciones están dadas para que haya un dialogo inter-gremial, un dialogo intersectorial mucho más amplio, pero, todavía, creo que eso no se ha dado, y hace falta más voluntad, de parte de cada una de las partes, para que realmente esto llegue a buen terreno.

Según E8 (Cineasta), nuestro país carece de un sentido sindical y aunque se está intentando, ha sido muy difícil que los sectores se organicen. Cuenta que cuando nació el estímulo integral del FDC²⁰, comenzaron a llegar cadenas de correos entre ellos, porque

²⁰ Es un estímulo otorgado a la producción y promoción de películas, dirigido a proyectos cinematográficos de ficción, animación y documental. Su objetivo es propender por la calidad del diseño de todas las etapas de la producción, desde el desarrollo hasta el estreno en salas de cine a nivel nacional y la promoción de la película en eventos internacionales, en la perspectiva de posibilitar que el productor realice una planeación global e integral desde el planteamiento del proyecto.

había mucha gente en contra opinando. Dice que esa disputa fue llevada a la mesa de gremios donde según él, “hay una comunicación constante”, pero insiste que es muy difícil organizar a la gente porque es parte de nuestro carácter nacional. Y porque “todo el mundo piensa para su lado”, poniendo el ejemplo de los actores, que según él, tiene un gran poder y “están logrando la Ley Pepe Sánchez²¹ [...] ellos están reivindicando únicamente sus necesidades, siendo que ellos, con una voz tan fuerte, pudieron haber involucrado a otra gente, por ejemplo, a los técnicos. Los técnicos lo mismo, van por su lado”. En fin, para E8 (Cineasta), aunque hay gremios en el campo de la cinematografía colombiana, estos aún no están estandarizados con claros sindicatos para cada uno de ellos. Y, sobre todo, que aún no se han involucrado sujetos a la articulación como son los estudiantes y el público:

Entonces acá realmente, hay gremios, pero no es como en otros países donde ya está estandarizado, donde hay unos claros sindicatos de cada uno de estos gremios. Acá hay comunicación, pero, la comunicación es desordenada y los que se toman la vocería de la comunicación, es algo más personal que un proceso. Creo que al cine le falta, digamos que, tiene una parte productiva que funciona, que está más establecida, de productores, hay directores, pero, nos olvidamos, a veces de involucrar otros sujetos validos de articulación, como por ejemplo pueden ser los estudiantes o las escuelas de cine, que cada vez hay más. Y, por ejemplo, fíjate que en el CNACC no hay un representante de estudiantes, del público, a mí me parece que hay una ruptura grande con el público. Entonces creo que, debes buscar puentes de los productores, puentes de los directores a ese público y eso podría funcionar. Mejor dicho, meternos más en una realidad nacional (E8 - Cineasta).

De este modo, se percibe que existe un aumento gradual de interacción en el campo. Indiscutiblemente en la cinematografía colombiana se está haciendo una labor de integrar a las diferentes organizaciones. Aun cuando algunos entrevistados admitieron no participar de los llamados al dialogo por parte de la Dirección Cinematográfica, sí se reconoce que desde el Estado se busca articular y escuchar a todos los agentes del campo. Igualmente, los profesionales a su vez, buscan organizarse y agremiarse para defender sus labores, demostrando tener una preocupación por establecer un padrón de interacción definido. Sin embargo, aun en el campo no está claramente definido, la forma y el contenido de ese padrón, porque se identifica que existen intereses muy divididos, entre los mismos grupos de profesionales y entre las empresas privadas como los exhibidores. También es evidente que existe una débil relación entre los realizadores de cine nacional

²¹ Sin embargo, la Ley del Actor y la ley de Pepe Sánchez son dos leyes totalmente diferentes. La primera como su nombre lo indica, pretende garantizar los derechos laborales, culturales y los de autor a los actores y actrices en el país. Y la segunda, garantiza el pago de las regalías a los directores y libretistas.

con los distribuidores y exhibidores, donde sus películas son opacadas por las producciones que vienen de Hollywood, principalmente.

Pero, igual que E2 (Funcionario privado), creemos que se están creando espacios importantes que, contribuyen a que, se fortalezcan las interacciones en el campo:

De todas formas, yo creo que también hay espacios importantes de reunión, como Bogotá Audiovisual Market, el Salón FICCI que también, en el Festival de Cine en Cartagena. eh... en donde de alguna manera se está buscando, esto, que el sector se una, que el sector hable, que la gente deje de verse simplemente como competencia y comiencen a trabajar más de manera conjunta. Los espacios están, las iniciativas están, algunas voluntades, pero todavía es lo que falta (E2 - Funcionario privado).

4.5.2. Estructuras Inter-organizacionales de dominio y padrones de coalición

Para este punto no fueron realizadas preguntas directas para determinar el dominio y los padrones de coalición. En su lugar se indagó que organización consideraban líderes e influyentes del campo de la cinematografía colombiana. Para muchos entrevistados parecía ser clara y obvia su respuesta. Solo se obtuvo una opinión diferente al resto de los entrevistados, como se muestra a seguir.

Para E1 (Funcionario público), aunque era difícil determinar cuál es la organización que tiene mayor peso, según él, porque son muchísimas las empresas y cada una tiene un carácter diferente. Sin embargo, él considera que las más influyentes en el campo son, “Proimágenes y muy Particularmente a través del CNNAC, por “determinar la política pública y los fondos y toda la administración del FDC, desde que se creó la Ley de Cine”

Según E2 (Funcionario privado), existe una obviedad que, desde el Estado se realiza todo el mandato público. Para él, entidades como la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, Proimágenes Colombia y el CNACC son entidades importantes y fundamentales en el orden público. Sin embargo, también mencionó la importancia de entidades como Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, la Cinemateca Distrital de Bogotá, la Cinemateca del Caribe, los Festivales de Cine, por su labor de formación de público y la divulgación de cine alternativo. Para él, el liderazgo, “cada uno lo ejerce desde su propia competencia”.

Para E4 (Funcionario público), “naturalmente la Dirección de Cinematografía y Proimágenes Colombia” son las entidades que lideran el sector: “es decir, desde aquí se

maneja todo el tema de la política cinematográfica”, e insiste que es siempre de cara al sector:

...son muy importantes las dos instituciones por lo siguiente. La Dirección de Cine porque tiene que ver con todo, pero, además, porque en la Dirección de Cine se hace una serie, digamos, de procedimientos que son las que le permite a los productores a desarrollar sus películas. Entonces, hablábamos que la ley tiene estos dos mecanismos, la Dirección de cine es la que tramita todo el proceso de aprobación de un proyecto nacional, para que sea susceptible de recibir inversiones y donaciones. Entonces, todo eso lo hacen acá, en la Dirección de Cine. aquí hacen la aprobación del proyecto, aquí se expiden los certificados tributarios de inversiones y donaciones, entonces, por ende, digamos, es la instancia principal donde todo sucede. Luego esta Proimágenes, en donde como Proimágenes es el que ejerce la Secretaría Técnica del Consejo Nacional de Cinematografía y como es quien administra los recursos que se recaudan de esa Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, entonces, es una figura muy visible para el sector. La política, las convocatorias del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, todo, parte de esta oficina que es la Dirección de Cinematografía, pero se diseña con el sector en ese consejo y en conjunto con Proimágenes y como Proimágenes es quien administra los recursos, es Proimágenes quien los ejecuta también, entonces, por eso los dos grandes referentes son, Dirección de Cine y Proimágenes Colombia.

E5 (Funcionario privado) comenta que, la Dirección de Cinematografía y Proimágenes Colombia “son las principales dos entidades, que creo, que lo que han logrado a través del FDC, es absolutamente notable, porque han logrado que el cine colombiano crezca cada día, entonces, eso es una cosa fundamental”. También para E6 (Cineasta) y E9 (Cineasta), las mismas entidades son figuras primordiales en el campo de la cinematografía colombiana.

Sin embargo, una opinión diferente es dada por E8 (Cineasta). Para él, quien tiene mayor poder en el campo son los distribuidores:

Pues, hay una mesa de gremios, que dictan las políticas cinematográficas, pero yo creo que el peso que más tiene Colombia, son los distribuidores, eso no solo pasa en Colombia, creo que los distribuidores en el mundo son los que mueven el negocio del cine. Son los que tienen el cuello de botella y son los que terminan aplicando, las políticas que más les funcionan a sus intereses. Porque finalmente, acá en Colombia esas políticas, digamos que, esas mesas sean representantes de Directores, Productores, pero, el distribuidor tiene un poder muy fuerte, porque los distribuidores de alguna manera, son los que mueven el cash [...] los distribuidores recaudan [...] muchísimo más dinero, yo creo que, sí es el gremio más poderoso, para bien y para mal en el cine colombiano.

Las razones por las que fueron postuladas entidades como Ministerio de Cultura, La Dirección de Cinematografía, CNACC y Proimágenes Colombia, se debe a que por medio de estos entes se manejan las políticas públicas del campo. Además de que, desde allí se realiza todo el trabajo de organización y control del mismo. Debemos recordar que, en Colombia, con la creación de los Consejos Departamentales y Municipales de Cinematografía se buscaba descentralizar la toma de decisiones y disposición de recursos,

además de darle voz y voto a los municipios y departamentos a través del CNACC, sin embargo, aún es evidente que, se presenta una concentración de poder desde la capital Bogotá, donde se encuentra el Ministerio de Cultura, Dirección de Cinematografía y Proimágenes Colombia. De esta forma se concluye que es desde el Estado, a través de sus agentes institucionales, es que se genera las relaciones de dominación y los patrones de coalición. Los entrevistados (a diferencia de una sola persona), no hesitaron en responder y tienen claramente definido que son las agencias institucionales las que lideran el campo. Su liderazgo se fundamenta en el hecho de que son los responsables de organizar, establecer las normas y sanciones, así como proveer recursos de financiamiento para la producción de cine y líneas de acción complementarias encaminadas a promover el cine colombiano.

4.5.3. Flujo de información dentro del campo

La información dentro del campo fluye a través de varios mecanismos y a través de diferentes instrumentos. Uno de ellos es la recopilación y producción de información de la actividad cinematográfica, a través del Sistema de Información y Registro Cinematográfico (Sirec). Este sistema fue financiado en el 2005, por el FDC para su montaje y puesta en marcha. El Sirec es una base de datos que recopila información de los agentes, los sectores, y actividades que hacen parte de la actividad cinematográfica. Es administrado por la Dirección de Cinematografía. Y entre otras cosas, la información recopilada es usada para hacer seguimiento de la cuota FDC y de la ejecución de esos recursos (COLOMBIA, 2010).

El Sirec, de acuerdo con E4 (Funcionario público), recopila toda la información que conlleva en términos industriales y con el desarrollo de sus oficios:

este sistema, por supuesto, a través de los años se ha venido perfeccionando, para que cada vez tengamos muchos más datos, y poder medir mejor la industria, los avances de la industria. Principalmente, en este sistema donde los exhibidores, los productores, los distribuidores reportan todos sus términos de taquilla. Entonces, por ejemplo, los exhibidores mensualmente tienen que estar haciendo un reporte de programación, de que sucedió con cada una de esas películas, cuantos exhibidores tuvieron, cuánto dinero recaudaron con esas producciones, o sea, todo. Realmente toda la información que conlleva en términos industriales, en el desarrollo de estos oficios. Así mismo, los distribuidores, como también pagan la cuota, entonces también están obligados a hacer unos reportes aquí mensualmente. Los productores igual. El sistema, también recoge información de los presupuestos de las películas en Colombia, de las inversiones, de las donaciones, pues, es que es mucho, es mucho lo que recoge, por ejemplo, tiene la base de datos más grande del sector cinematográfico, donde están todos los agentes de la industria, desde el

guionista, hasta el que hace la promoción. Los créditos de todas las películas, las clasificaciones de todas las películas. Todo lo que tenga que ver con recaudo, todo lo que son festivales de cine, toda la información de los festivales de cine esta acá. Entonces, ahí está todo el histórico de las producciones, de cortometrajes, largometrajes, están todas las certificaciones de impresión, clasificación, taquilla, proyecto de Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, ejecución de los recursos de ese fondo, el recaudo de la cuota, todos lo de los agentes, toda, toda esa información está ahí. Se crea precisamente para eso, porque una industria que no tenga un sistema de información, pues, básicamente, nunca va a poder procesar la información para tomar decisiones. Entonces, por eso, se crea mediante ley y por eso las entidades externas, privadas o sin ánimo de lucro, quienes participen del tema industrial de la cinematografía, tienen que hacer los reportes para que, el Estado tenga la información de lo que está sucediendo con eso.

A partir de la información recopilada a través del Sirec, entidades como Ministerio de Cultura, Proimágenes Colombia y la Comisión Fílmica, presentan en sus páginas web la divulgación de las cifras, análisis y comportamiento del campo.

E5 (Funcionario privado) comenta que Proimágenes ofrece un boletín semanalmente denominado “Pantalla Colombia”. Dicho boletín publica noticias del cine colombiano, los estrenos, perfiles de los directores, actores y productores. También las cifras de exhibición del cine nacional. Así mismo, comenta que desde la Dirección Cinematográfica también realizan publicaciones anuales de las estadísticas de la cinematografía colombiano. Para él, estas publicaciones son una clara muestra de que en el campo se intercambia información entre todos los participantes.

E6 (Cineasta) también menciona que Proimágenes proporciona un banco de convocatorias “donde la gente puede darse cuenta y acceder” a las vigentes y futuras convocatorias. Esto para él, es una muestra de la forma organizada como se está manejando la información y de cómo esto hace “que todo funcionara de una manera diferente”.

También entre las empresas y organizaciones se comparte información de acuerdo al vínculo y de acuerdo a la actividad que desempeña. En plataformas como Retina Latina, el intercambio de información hace referencia a los datos de las películas (E3 - Funcionario público). “Cuando nosotros adquirimos contenido, quien nos da el contenido, tiene que tener un *Dossier* de la película, donde debemos saber qué premio ganó, como fue su circulación, todos los datos de club”, datos de la obra y cómo fue su circuito, relata E3 (Funcionario público).

E5 (Funcionario privado), dice que, como empresa, se intercambia información de los proyectos en los que se trabaja, “ellos me envían la información de su película, lo

que yo hago es plasmarla de forma digerible para los medios de comunicación y eso es lo que trasmite”.

En la Cinemateca Distrital, por ejemplo, de acuerdo con E1 (Funcionario público), se comparte información de todo tipo, “información cuantitativa, datos, contactos, hay información de todo tipo. También por estos órganos de participación, por ejemplo, Bogotá Audiovisual Marquet, hay como encuentros o mesas de trabajo, entonces hay como también contactos”.

Sin embargo, E2 (Funcionario privado) como investigador, nota que “muchas empresas se resisten a dar datos, frente a ciertas dinámicas industriales”. Para él, existe un escepticismo y recelo entre las mismas empresas para dar información. También coloca que muchas veces las cifras no coinciden entre los diferentes organismos:

...uno como investigador lo nota, que algunas empresas se resisten a dar datos frente a ciertas dinámicas industriales, todavía hay bastante escepticismo y recelo, entre las mismas empresas. Obviamente todo esto motivado, por casos lamentablemente reales, o sea, que efectivamente, pues, hay también políticas deshonestas por parte de empresas, cosas que han sucedido en el pasado, que han minado la confianza, de muchas entidades públicas y privadas y que ha llevado a que efectivamente, esta información transparente, no sea fácil de localizar. O sea, es muy difícil que, por ejemplo, las cifras coincidan [...] y pues, esto también tiene que ver con el recelo de muchas empresas de prestar sus datos, de falsificar los datos a sitios como al IMDb – Internet Movie Database – como el mismo Box Office Mojo...eh...no siempre tiene las cifras fidedignas y reales de las productoras.

De forma indirecta los demás entrevistados manifestaron que en el campo existen espacios como Bogotá Audiovisual Marquet, utilizados entre otras cosas para conocer gente, presentar proyectos, y que, son eventos propicios para crear vínculos de trabajo. También que, por medio de los gremios existe la tendencia de compartir información, a través de comunicados, correos, etcétera. en el cual buscan comunicarse entre ellos de manera “constante, entre, no solo la gente que uno conoce, sino, por ejemplo, con esta base de datos y demás”, asegura E8 (Cineasta).

También Participar de los llamados al dialogo del CNNAC, para E9 (Cineasta) es una forma de ser escuchados y transmitir información: “entonces, por eso, fue como una decisión nuestra, entre el año pasado y este, a participar directamente, porque nuestros proyectos necesitan ser un poco escuchados y ese es un poco de los mecanismos”. Así mismo, para E9 (Cineasta), las Comisiones Departamentales y Regionales, también son mecanismos que, transmiten información en el campo:

Hay organizaciones por departamentos, cada departamento de Colombia tiene un ente que regula la cinematografía local. Y estos entes, abren la puerta para discutir cualquier cantidad de temas. Desde los fondos locales, o los fondos

nacionales, como la exhibición de películas, la producción, bueno, en fin. Estos entes, digamos, de cada región abren la puerta, vos vas, discutís, y ya... (E9 - Cineasta).

De esta forma, se percibe que, en el campo existe un flujo de información activo. Varios son los mecanismos e instrumentos. Uno es Sirec. También a través del relacionamiento de diferentes empresas y organizaciones se comparten información de tipo formal, atendiendo a las actividades que cada uno desempeña. Así mismo, en las páginas web de los órganos estatales son medios para transmitir información referente a convocatorias, estadísticas y novedades. Otros espacios como Bogotá Audiovisual Market y los espacios ofrecidos para el dialogo por el CNACC, igualmente son vistas como oportunidades de comunicación dentro del campo. Finalmente, la producción de investigaciones referente a la cinematografía colombiana, son fuentes de información que circulan en el campo. Así como las publicaciones de los Cuadernos de la Cinemateca Distrital de Bogotá, son también, investigaciones y reflexiones que contribuyen al flujo de información en el campo.

4.5.4. Desarrollo de Conciencia entre las organizaciones de que están en una empresa común

De acuerdo con E3 (Funcionario público), en el campo de la cinematografía colombiana han surgido nuevos actores que, sin duda, así como ellos (como plataforma) también, conforman el campo:

Ese campo se ha enriquecido muchísimo en los últimos años, pues surgieron actores como los integradores de contenido, como los agregadores de contenido, como estas nuevas plataformas como Netflix y todo, que eran, digamos, plataformas comerciales que, empiezan a hacer parte del cine. Entonces, nosotros hacemos parte de lo que es ese campo cinematográfico colombiano y latinoamericano sin duda.

Sin embargo, el campo parece estar muy dividido por estar en busca de sus propios intereses. Entrevistados como E2 (Funcionario privado), comentan que no existe la conciencia de que entre los agentes se necesiten los uno a los otros:

...que empiece a pensar que todos tienen que remar para el mismo lado, para que realmente las cosas funcionen. Es decir, que los actores como gremio, no sientan que los productores son sus enemigos, sino que, por el contrario, los actores necesitan de los productores para tener trabajo, y los productores necesitan de los actores para vender las películas. Entonces, en términos de la industria como tal, eso pasa. Por otro lado, pues, yo siento que también hay un divorcio con respecto, a los productores vs los exhibidores, el Estado vs la empresa privada, que todavía no termina de ajustarse.

Así mismo, E6 (Cineasta) dice que este es un tema de muchos egos y que el artista en general “tira para su lado. En general, no voy a decir que todos, pero en general, hay un eguito de sentir que lo que uno hace está bien y lo del otro no”.

Para E8 (Cineasta), se trata de que, los más fuertes buscan opacar a los demás:

...siento que, si hay grupos muy fuertes entre el mismo cine, entre la misma industria del cine que, de alguna manera, tratan al resto de invisibilizarlos para tener más beneficios. Pero me parece que eso es normal, que, es algo muy ligado al carácter del ser humano, tratar de quedarse con todo y que los demás no tengan.

También, E8 (Cineasta) compara a Colombia con Argentina, en el sentido de que, para él, en el otro país se percibe más solidaridad que en Colombia.

...a mí me extraña mucho de allá, la solidaridad de todos. O sea, allá es como cada director argentino, así no sea tu amigo, todos tratan de hacerle publicidad, porque es un director argentino y todos entienden un poco que, la unidad del cine argentino, así sea muy diferentes entre ellos, les sirve a todos que les vaya bien. Mientras que acá, sí noto, y hasta me incluyo, a veces en eso, noto cierta resistencia de unas personas a otras de cómo - ¡ah! ¿pero porque esta persona está ahí? ¿porque esto funciona de esta manera? - y creo que también es ligado a nuestro carácter burocrático ¿no? Como país, nosotros somos un país ligado al pequeño poera, yo ayudo a mi amigo, pero no ayudo a este.

Por su parte E1 (Funcionario público), cuenta que las instituciones públicas, cada una tiene sus acciones muy puntuales, y que para el cumplimiento de esas acciones es necesario asociarse con otras. En el caso de la Cinemateca Distrital se realizan acciones conjuntas con Proimágenes, Bogotá Audiovisul Market, Fundación de Patrimonio Fílmico. Con respecto a las empresas privadas, mantienen alianzas con Congo *Films*, con los que manejan la misma finalidad, realizar acciones conjuntas que les permitan cumplir con sus líneas de acción. También, menciona que maneja contratos con distribuidores como, Cine Colombia, Babilla, Cineplex. Pero, admite que, no manejan una acción conjunta con los exhibidores. Todo esto para explicar que, entidades como la Cinemateca Distrital, buscan alianzas con otras organizaciones del campo, como apoyo para el cumplimiento de sus objetivos, sin embargo, demuestra un significativo distanciamiento con los exhibidores comerciales.

Cuando E5 (Funcionario privado) comentaba de los problemas a los que, ellos se enfrentaban a la hora de lanzar una película colombiana, señalaba que “a los exhibidores no les interesa poner la película, porque claramente no tienen un éxito en taquilla”. Así, los exhibidores comerciales son los que menos apoyo le brindan a la producción nacional. Son tal vez, el que mayor distanciamiento tiene con el campo y, por ende, quienes menos

comparten la conciencia de estar en un mismo campo. Los exhibidores buscan llenar sus salas de cine y desde siempre les han apostado a las producciones extranjeras.

Por lo anterior, se percibe que, aunque los mismos profesionales manifiesten que parece no existir unanimidad, sí es posible entender que entre ellos buscan comunicarse y organizarse (un ejemplo es por medio de las asociaciones y agremiaciones), para llegar a acuerdos y luchas comunes. De todos los participantes del campo, desde las instituciones públicas, se desarrolla más actividades y buscan crear espacios para relacionarse y estrechar lazos con los demás participantes. Es por esta razón que concluimos que en el campo se está generando una concientización de estar compartiendo un espacio en común.

4.5.5. Grado de Acuerdo de las lógicas institucionales que guían las actividades dentro del campo

Si bien se dice que la Ley de Cine fue una ley tardía. Nadie puede discordar que la ley ha sido ese impulso que la cinematografía colombiana siempre intentó tener en sus políticas públicas. Esta fue una ley concebida con el objetivo de fortalecer la actividad cinematográfica y mantener una producción continua. Conseguir la aprobación del gobierno no fue tarea fácil. Pues, se trataba de un proyecto del que pocos confiaban. Gonzalo Castellanos (2014), relata que, antes de que la cinematografía adquiriera interés en la agenda social y económica del país, funcionarios de la Hacienda Pública y muchos economistas se reían al escuchar la propuesta de trasladar algo de presupuesto de la seguridad social y de las obras viales del país, para incentivar a quienes invirtieran en el cine colombiano. Y sobre todo devolverle a la industria algo de los impuestos que pagaba. Con todo, fueron ciertos acontecimientos fundamentales que sirvieron para convencer sobre la importancia de apostarle al cine en Colombia, como se muestra a seguir.

De acuerdo con Colombia (2010), solo a partir de que, ciertos conceptos introducidos en los diálogos globales, adoptados universalmente en el ámbito de las políticas culturales, hicieron parte del discurso de cultura nacional, es que se empieza a abonar el camino. Particularmente, hace referencia a los conceptos de “industrias culturales” y todo lo que ello implica, como la combinación de dos procesos entre lo industrial (para hacer bienes) y lo creativo (concebir contenidos) y también la vinculación del derecho de autor. Así mismo, la contribución de la Unesco en el 2001, al posicionar a las industrias culturales como parte fundamental de su Declaración Universal sobre la

Diversidad Cultural. Todo esto fue elemental para Colombia. Primero, por concientizar sobre la necesidad de que los países en desarrollo y los países en transición, crearan industrias culturales viables y competitivas en los planos nacional e internacional. Así como de reconocer que el mercado por sí solo no podía garantizar la preservación y promoción de la diversidad cultural y les confiere esa función primordial a las políticas públicas en colaboración con el sector privado y la sociedad civil. Estos conceptos sirvieron para reunir a los artistas y a los economistas en la ejecución de diversos estudios. En el 2003, se presentó un estudio titulado “*El impacto económico de las industrias culturales en Colombia*” realizado por el Ministerio de Cultura y el convenio de Andrés Bello. Dicho estudio, “sirvió para establecer que la cultura era una inversión con beneficios tangibles, además de los intangibles previamente aceptados” (COLOMBIA, 2010, pág. 497).

Hoy las políticas públicas están planteadas en siete líneas de acción que obedecen a procesos de la cadena de cinematografía: producción, formación técnica y profesional, circulación (formación de públicos, exhibición, distribución), preservación, investigación, información y organización del sector.

El Ministerio tiene, unas líneas de acción y trabaja en unos frentes, entonces, pues, al ser un modelo de carácter nacional, pues si bien lo implementamos, digamos, la cobertura no es total. Intentamos que sea total, pero es muy difícil llegarles a los 1102 municipios que tiene Colombia. [...] pero las líneas de acción, realmente ya casi que todas están definidas. Que son la formación de públicos, la circulación, la investigación, el patrimonio. Son como líneas que ya están establecidas, y son las que trabajamos todos, en la misma vía puede que con los mismos proyectos o diferentes proyectos, pero todos, digamos que vamos como en el mismo sentido (E4 - Funcionario público).

Para la segunda ley 1556 de 2012, de acuerdo con Castellanos (2014, pág. 39), dos fueron los documentos claves en la “visión de aprovechar el potencial creativo, tejer ingresos, transacciones, inversiones, empleo en este campo”. Se refiere a los documentos expedidos por el Consejo Nacional de Política Económica y Social como: CONPES 34 de 2007 (cinematografía) y 3659 de 2010 (Industrias Culturales).

Allí se convoca a diversas instancias, antes totalmente ausentes de la reflexión sobre el campo cinematográfico, a consolidar plataformas exportadoras dentro de criterios de libre circulación de productos culturales, incluso de los servicios que el país está en capacidad de ofertar, lo que supone además abrir espacios para coproducciones (CASTELLANOS, 2014, pág. 40).

De acuerdo con el autor, los documentos estimulan a la apertura de programas financieros para el desarrollo tecnológico y la innovación. Coloca que, desde entonces, aparecieron estrategias transversales (cultura, comercio, industria, educación) hacia la

industria creativa. Esto fue algo que también replicó en las ciudades al interesarse en abrir comisiones fílmicas, como fue el caso de Bogotá con la Comisión Fílmica de Bogotá, la primera en Colombia y la Comisión fílmica de Medellín – Filmedellín.

Un entorno caracterizado por la globalización de la economía, de las comunicaciones y de la cultura, llevó a Colombia a reformular su proceso de construcción de nación y a reconsiderar sus políticas culturales. Se vio como necesario establecer que las industrias culturales eran transcendentales para la promoción y el mantenimiento de la diversidad cultural y para facilitar el acceso a la cultura al grueso de la población. Lo establecido en los convenios internacionales suministraba el fundamento para formular normas y establecer las herramientas necesarias (COLOMBIA, 2010, págs. 497-98).

Aunque la primera ley con la segunda para muchos no se complementa. Para Jerónimo Rivera (2014), por ejemplo, la ley 1556 “no solo no se relaciona directamente con el espíritu de la Ley de 2003, sino que casi se opone a sus principios”. O para Lisandro Duque:

A mí en realidad como cineasta, no me convenía esa ley, pues siendo apenas guionista y director –experticias locales que las coproducciones internacionales no contratan–, pero mi deber como presidente de la acacc era favorecer al 90% de afiliados, esos sí profesionales del sonido, las luces, las cámaras, la dirección de arte, etc., que tenían muy fundadas expectativas en la promulgación de la misma (DUQUE, 2017, pág. 29).

Aquí sí se considera que las dos leyes son instrumentos para la actividad cinematográfica que buscan fomentar y fortalecer el campo de la cinematografía colombiana y, por lo tanto, siguen una lógica de preservación y promoción de una actividad cultural.

En cuanto a la producción nacional de cine, dentro de una problemática (el público no responde a las producciones nacionales), de nuevo aparecen las dos tendencias de los cineastas nacionales. Una es la producción de un cine más comercial, con historias sencillas que por lo general se conecta más con el público, y que genera más taquilla. Y la otra es el cine más personal, orientado para la cultura, que busca el aval de los festivales y los críticos, pero, con una situación muy particular y es que genera poco impacto en el público nacional. Solo logra generar reflexión en pequeños nichos y a nivel internacional.

Por esto, se indagó sobre ¿cuál era la razón por la cual eran impulsados a hacer cine? A lo que los directores entrevistados respondieron:

Es un trabajo como cualquier otro. Es un trabajo, como al que le gusta hacer helados o empanadas, con un agregado y es que *uno lo percibe como un tema artístico* y se espera que el público lo reciba de igual manera. ¿Y por qué hacer? Esto puede ser por entretenimiento o puede ser un pulso de arte que despierte otras pasiones diferentes, pero pues, puede funcionar de las dos maneras. O como entretenimiento o como un pulso artístico que, mueva unas fibras diferentes a las de entretener al ser humano. Pero las dos son válidas, o sea, uno puede entretener o puede hacer un tema más personal. Pues, yo te lo digo,

o sea, yo lo hago porque necesito hacerlo, es un tema de pasión, de que siento de que tengo que escribir, tengo que llevar a cabo mis proyectos. [...] pues cada quien tendrá su motivación, pero habrá gente que solamente lo hace por sí mismo ¿no? Así parezca un acto egoísta, pues cada quien hace con sus manos lo que quiera (E6 - Cineasta) (grifos nuestros).

Pues, como una necesidad de expresión personal ¿no? Pues, es una pregunta que un artista no debería hacerse, porque si un artista hace música o pinta es una necesidad de expresión personal. Ya si a ti no te alcanza para vivir ese no es tu problema. Pero, al arte no le interesa eso [...] porque el arte es muy importante para un país, lo que pasa es que nosotros estamos acostumbrados a vivir en países donde el arte y la cultura parecen de gente muy vaga, mariguaneros que no hacen nada. Entonces, pensamos que el arte es eso, pero *el arte es lo más importante en una sociedad*. El arte es lo que le da identidad a una nación, que nos representa a nosotros como nación en el mundo [...] yo pienso que, pues, *un artista lo que quiere es expresar lo humano* ¿no? Lo que uno busca o lo que yo busco, por ejemplo, en mis películas es la humanidad de mis personajes. La humanidad es lo más importante, lo que estamos hechos, la humanidad y la belleza, es lo que justifica la vida ¿no? (E7 - Cineasta) (grifos nuestros).

Y ¿por qué no? O sea, creo que esta es una pregunta que uno siempre se hace. Nosotros nos la hacemos mucho con la productora, porque digamos, es una pregunta ética, es ¿por qué gastarnos tanto dinero en hacer que aparentemente no importa? [...] Cuando algo se vuelve aparentemente tan vacuo, tiene que tener una importancia tan grande el por qué hacerlo y yo creo que, el por qué hacerlo, es una respuesta que se ha dado mucho, pero yo creo que es la respuesta sincera. Es porque esta *es la representación de un país*, y es la manera de vernos a nosotros mismos, y de representarnos, de querernos y odiarnos, pero vernos en un espejo, cosa que nos falta mucho acá en Colombia. [...] Creo que el cine, es una herramienta muy poderosa de reflexión y de auto reconocimiento. Por lo mismo, porque es tan caro, creo que todos deberías tener la responsabilidad ética y moral, de hacer nuestro mejor esfuerzo y no hacer únicamente películas para divertirnos o para crecer como autores o como para tener reconocimiento. Sino verdaderas películas que nos confronten y eso no es ir en contra de un cine comercial ni un cine divertido. Me refiero es que, si vamos a invertir tanto dinero en un país, además como el nuestro, [...] es para hacer obras valiosas que ayuden a esta construcción de país [...] una película, más allá de que uno lo ve como un *arte*, pues, también una película tiene que ser rentable en términos *económicos* (E8 - Cineasta) (grifos nuestros).

Primero, creo yo, que uno tiene la necesidad de contar algo, es como obligatorio contarle, necesito contarle y el medio cinematográfico es el mejor. No es un libro, no es una canción, sino que es una película. Primero, y lo siguiente es honestidad. Yo pretendo ser honesto con eso que se cuenta, para tratar de encontrar gente que le pueda llegar a servir, que pueda sentir alegría o desazón o tal vez verse reflejado. Y yo creo que ahí está como la ganancia de este intento *seudo-artístico* que es el cine (E9 - Cineasta) (grifos nuestros)

Yo como realizador de cine, me siento un *comunicador*, un comunicador que comunica inquietudes que tiene la población, la sociedad. Historias que lo hagan *reflexionar* sobre el sentido de la vida, el sentido del amor, el sentido de las relaciones. Yo soy un comunicador, yo trato de captar lo que la gente piensa, lo que la gente desea, lo que la gente quiere, y la pongo en una historia y en imágenes. Yo hago cine para el público, yo no hago cine para festivales. Yo no creo en los festivales, porque como en toda organización son políticos, o sea, hay muchos intereses y quieren poder político, poder económico, eso es así (E10 - Cineasta) (grifos nuestros).

Los entrevistados se justifican con un conjunto de valores generales que ya se encuentran institucionalizados - “una necesidad de expresión personal”, “es el arte lo más importante de una sociedad”, “un artista quiere expresar lo humano”, “es la representación de un país”, “comunicador de historias que hagan reflexionar y den sentido a la vida”. Por eso sus explicaciones denotan a contribuir al desarrollo de la sociedad, creencias y valores que son congruentes con su contexto institucional, aceptados socialmente.

Por lo anterior observamos que, la lógica dominante de los cineastas es el arte, aunque, se percibe que, también, buscan un retorno económico, no obstante, existe la supremacía del arte.

En cuanto a los distribuidores y exhibidoras, desde siempre han manejado una lógica de mercado mundial, donde siguen los parámetros y reglas hegemónicas, determinadas por los estudios de Hollywood, dictados desde Estados Unidos o desde las grandes productoras, es decir, siguen una lógica económica.

Finalmente concluimos que en el campo de la cinematografía colombiana está sujeto a más de una lógica institucional que sirve como referencia y le dan forma a la conducta racional y consiente a los diferentes actores. De acuerdo con la teoría, entre las diferentes lógicas existe una influencia en comportamiento organizacional, en el que pueden llegar a presentar conflictos entre ellas (SCOTT, 1995). En este estudio, se percibe que, existe conflicto entre los realizadores de cine nacional y los exhibidores, y también, entre los realizadores y el Estado. Y como un campo no solamente puede ser visto como escenario de conflicto, sino también, como un mediador y negociador entre ellos, se observa también, que por parte del Estados existen esfuerzos para estrechar dichos conflictos por medio del CNACC.

4.5.6. Aumento de Isomorfismo del Campo

Para el análisis del isomorfismo en el campo organizacional serán utilizados los indicadores de DiMaggio & Powell (1999): Dependencia de recurso, interacción del campo con el Estado, numero de organizaciones modelo, incerteza tecnológica, profesionalismo y estructuración del campo.

Como la realización de una película es una actividad muy costosa, los cineastas colombianos viven en la constante necesidad de buscar sus fuentes de financiación. En el

país, un productor tiene las siguientes tres alternativas: (1) por medio de la Ley de cine que a su vez tiene 3 mecanismos: Estímulos del FDC, Estímulos tributarios (inversión privada) y modelo de titularización; (2) por medio de estímulos a través de fondos internacionales de financiamiento; (3) y por medio de recursos propios/inversionistas/coproducciones.

Con las dos primeras Alternativas antes mencionadas, los productores deben participar de convocatorias realizadas periódicamente, además, deben cumplir con determinados requisitos, diligenciar cantidades de documentos y cumplir con los procedimientos requeridos. Por esto, se comprende que estas dos fuentes de recursos someten a los productores a presiones similares para el financiamiento.

E6 (Cineasta) expresaba que “la mayoría de personas aprendieron este oficio de la producción en Colombia, de manera empírica, [...] y han venido aprendiendo también de la mano de Proimágenes, bajo las maneras y formas de como Proimágenes funciona, cómo funciona el Ministerio de Cinematografía”. Desde el 2003, la gran mayoría de las películas han sido con recursos de la ley de cine 814. De acuerdo con E9 (Cineasta), “antes de ir a conseguir dinero, de partes privadas o por fondo extranjeros, tu primera opción es el fondo. Incluso sí también vas por situaciones privada, o fondos extranjeros, tienes siempre la opción del fondo” (FDC).

Y aunque algunos directores y productores, también, buscan hacer sus películas de forma independiente, esta no deja de ser una inversión de alto riesgo y, además, poco atractiva para los inversionistas.

Así, un cineasta está siempre sujeto a buscar diferentes fuentes de recursos para realizar una película. Ya sea desde el Estado, los fondos internacionales, coproducciones, inversionistas etc. Sin embargo, aunque existan varias opciones, se considera que estas son de características similares, por lo cual, mayor es el grado de isomorfismo.

Así mismo, se destaca que desde el Estado se maneja un estrecho relacionamiento con el campo. Es el Estado la principal fuente de recursos para la actividad cinematográfica (tratado anteriormente). Así mismo, es el Estado el principal promotor y regulador del campo. Sus planes de acción están enfocadas a la producción, circulación, investigación y preservación patrimonial. De esta forma, a través de la Dirección Cinematográfica se diseña y concierta las políticas públicas y también, a través del CNACC se ejerce la función de destinación de los recursos recaudados, se aprueba el presupuesto del FDC para cada vigencia anual y se establece los porcentajes, montos, límites y modalidades de las convocatorias. También vigila y controla la educación superior estableciendo

ejercicios de inspección y vigilancia. Por último, aunque es considerada la exhibición de cine una actividad privada, el Estado tiene las facultades de intervenir públicamente, si así lo considera necesario (como es el caso de una cuota de pantalla). Por lo anterior, al existir una importante interacción entre el campo y el Estado, mayor es el grado de isomorfismo.

En cuanto a las organizaciones modelo, en las entrevistas realizadas no se preguntó directamente si tenían un modelo de organización como referencia. Pero sí, de acuerdo a el dialogo que se sostuvo con los entrevistados, se pudo observar que, para cada grupo de la actividad cinematográfica, determinadas organizaciones son destaque para los actores. Es decir, son destacadas como modelo.

E7 (Cineasta) destaca a *Black Velvet* por la comercialización y publicidad de las películas, según él, “es una empresa que ha sido fundamental” el cual, cuenta con su propio sistema de promoción de películas.

También destaca a Cine Tonalá por el apoyo dado al cine colombiano, en cuanto a distribución y exhibición, “y eso que no lleva ni el 1% en años de lo que lleva Cine Colombia” comenta E6 (Cineasta).

En cuanto a las empresas que prestan el servicio de alquiler de equipos para filmación, tanto E6 (Cineasta), E8 (Cineasta), y E9 (Cineasta), nombran a *Congo Films* como la más grande que existe en Colombia.

E9 (Cineasta) considera a *Dynamo Cine* como la mayor casa productora en Colombia, que más hace cine.

Desde lo artístico, los directores como Víctor Gaviria y Ciro Guerra, son considerados por sus colegas como grandes referentes, “modelos para nuevos directores y directoras” que se están formando (E8 - Cineasta).

Por ultimo Cine Colombia, es la mayor casa exhibidora del país, genera el 48,8% de la taquilla en el país, además de contar con la más amplia infraestructura de exhibición en Colombia.

En lo referente a la tecnología, este es un factor fundamental para la actividad cinematográfica. De acuerdo con los entrevistados, en la actualidad, este es un tema que ha sido superado. Según ellos, porque actualmente es posible conseguir en Colombia cualquier tipo de aparato, por medio de las empresas de alquiler y venta de equipos de cine.

De acuerdo con E8 (Cineasta), en Colombia hay tanto grandes (*Congo Films*, FD) como pequeñas (Altiplano) empresas que prestan servicios de alquiler de equipos de cine.

E6 (Cineasta), comenta que, en Colombia “hay empresas de renta y alquiler como Congo *Films*, como Hangar como PSD Amigos del Cine, HD Cinemas [...] con los últimos equipos de la última tecnología”.

E7 (Cineasta) asegura que, es posible conseguir todo tipo de cámaras que se necesiten. Siempre y cuando se cuente con los recursos económicos, es posible adquirir “absolutamente todo”. Menciona que en Medellín ya cuenta con un laboratorio para mezcla de audio y finaliza diciendo que “el problema del cine, ya no es la tecnología”.

Para E9 (Cineasta), aunque Colombia ya cuenta con la última tecnología para la actividad cinematográfica, aun son muy pocas las empresas que prestan estos servicios y por eso los costos son más elevados.

Ante lo expuesto se observa que las condiciones para disponer de los equipos de cine ya no son un problema para los cineastas, de hecho, actualmente en Colombia están disponibles cualquier tipo de aparato y equipos necesarios para hacer cine. Además, ya se cuentan con estudios y laboratorios especializados para la pos-producción, por ejemplo “en Medellín ya tienes un laboratorio para mezcla de audio, cuando eso había que hacerlo en Bogotá mal hecho y luego ir a Francia a que lo hicieran bien. Ya hay aquí estudios para mezcla, en Bogotá hay tres” (E7 - Cineasta).

Con todo, concluimos que la incerteza de la tecnología en el campo es alta, dado que, en primer lugar, los realizadores dependen de las empresas especializadas para alquilar equipos profesionales para la producir sus películas. A su vez, los costos de alquiler son bastantes elevados. En segundo lugar, porque este es un factor que es definido por el ambiente. Los avances tecnológicos son constantes en el ambiente. Desde los tipos de cámaras y aparatos, hasta el formato en que se realice. Es por esto que, el campo está expuesto a constante modificación y, por ende, permanece en una constante incerteza tecnológica, lo que a su vez lleva a una mudanza isomorfa.

Otro indicador del isomorfismo es la profesionalización en el campo. Esta puede ser medida a través de las universidades y los programas ofrecidos. En el punto 4.4 de este trabajo, fue presentado un listado de las diferentes universidades y los programas ofrecidos en cada una de ellas. Y aunque la oferta académica de la formación audiovisual está asociada, en su mayoría, a los campos de la comunicación social y de las artes visuales; en los últimos años, se ha venido presentado un aumento de programas enfocados únicamente en la formación de imágenes en movimiento en las universidades.

La oferta de carreras profesionales orientadas a la realización audiovisual aumenta en regularidad –hay registrados al menos ocho programas profesionales de Cine en el país, que pueden recibir entre veinte y cien

estudiantes por semestre cada uno –a la que se suma la educación técnica, tecnológica y de educación no formal, por una parte, y la especialización posible dentro de programas más amplios, como la Comunicación Social, por otra. Además, se abren cada vez más opciones de especialización profesional, diplomados y maestrías relacionados con el cine. Las orientaciones de todos estos programas varían ligeramente; en general buscan dar unas bases sólidas en el uso de herramientas tecnológicas sustentadas en el conocimiento de las teorías clásicas del cine. Lo que puede cambiar de una a otra propuesta es la postura o la intención crítica al respecto (ECHEVERRI, 2017, pág. 66).

Los entrevistados coinciden en que, cada vez existe un notorio incremento en cuanto a la formación de cine y que, su impacto ha sido positivo en el campo:

...tenemos una cantidad considerable de programas de cine, de audiovisuales y de artes visuales. Entonces, pues, realmente estamos contribuyendo a eso. A una profesionalización del sector, en donde, si, por ejemplo, yo necesito un sonidista, pues, yo pudo tener 10 personas que tiene toda su experiencia en más de 10 películas, que no era justamente lo que pasaba en los años 90 (E2 - Funcionario privado).

Para E6 (Cineasta), también cada vez hay más escuelas de cine. “Antes la gente que sabía de cine era porque había estudiado afuera”.

Y de acuerdo con E4 (Funcionario público), la profesionalización en el campo ha sido impulsada, en parte, a la exigencia de las producciones internacionales que han llegado al país a rodar.

...que sucede es que, en Colombia, nosotros tenemos unos modelos y unos estándares de producción que todavía son bajos. Entonces, en la medida en que esas nuevas producciones, nos han exigido unos nuevos conocimientos. Pues, entonces, hemos entendido que el cine, necesita ser, por ejemplo, interdisciplinar. Si bien los productores se han preocupado por desarrollar modelos de producción digital y se han creado algunos estándares. En Colombia es la llegada de nuevas producciones que nos han exigido a acogernos, también a los estándares internacionales, entonces, en ese sentido, hemos tenido que cambiar nuestro pensamiento ... (E4 - Funcionario público)

También es posible medir la profesionalización a través de las asociaciones o agremiaciones profesionales. Así, por lo visto en el punto 4.5.1. aunque para muchos, entre los profesionales aun existan intereses muy divididos, se considera que se están organizando y se están uniendo, para defender sus condiciones laborales. De esta forma, se está presentando una proliferación de Asociaciones y gremios en el campo. De modo que, cuanto mayor es la profesionalización en el campo mayor también es el isomorfismo en el mismo.

Otro factor para el análisis del isomorfismo en el campo es la estructuración interna de las organizaciones. Pero, este fue un tema que, no fue objetivo en este estudio. No obstante, se puede decir que, las organizaciones que componen el campo de la

cinematografía colombiana son de tipos muy diversos por tratarse de segmentos distintos, por lo que su estructura va, de acuerdo, a las características de las actividades que desempeñan. No se puede comparar la estructura de una organización pública, con la de una empresa productora o con la de los distribuidores y exhibidores. Esto dificulta reconocer la intensidad del isomorfismo en el campo. Sin embargo, sí se identificó que se encuentran semejanzas en términos de estructura de proyectos, objetivos, estrategias y modos de ejecución, como se muestra a seguir.

En la opinión de E4 (Funcionario público) y E1 (Funcionario público), antes como la Dirección de Cinematografía y la Cinemateca Distrital, manejaban programas similares, “compartimos muchos objetivos, muchas metas, nuestras misiones y nuestras visiones, el desarrollo particular del sector cinematográfico, digamos tiene unas líneas de acción que están claramente definidas” (E4 - Funcionario público).

Por parte de las casas productoras se conoció que, las pequeñas empresas productoras en Colombia se caracterizan por tener dos o tres productores fijos. Sin embargo, cuando se está desarrollando proyectos incluyen más personal hasta terminar de rodar:

hay casa productoras enormes aquí en Colombia, *Dynamo Cine*, por ejemplo, [...] es uno de los que más películas hace, y dentro de esa casa productora, habrá cantidades de productores. Pero hay una cantidad enorme, cada vez mayor, de casa productoras de un productor, de dos productores, que desarrollan un proyecto, y en la medida en el que él vaya creciendo [...] ese trabajo de 2 o 3 personas no le va a alcanzar y va a contratar a otros productores en escala menor para poder producir, valga la redundancia, la película (E9 - Cineasta).

Es una empresa como muchos en Colombia que la oficina queda en el mismo lugar de residencia, que son 2 o 3 personas. Que cuando hay un proyecto trabajan 15, pero, de resto son las dos personas de siempre. [...] muchas productoras son de verdad, las oficinas son muy pequeñas, o sea, son raras las que tienen oficinas grandes (E8 - Cineasta)

Ante lo expuesto, concluimos que, si bien no podemos hacer afirmaciones del isomorfismo sobre la estructuración interna de las organizaciones, ya que es necesario la coleta de datos más específicos, exigiendo otro tipo de estudio, sí se identificó que existe aproximación entre los tipos de organizaciones, en cuanto a la planificación estratégica, por mantener una similitud en cuanto a la estructura de proyectos, objetivos propuestos, modos de ejecución, líneas de acción, entre otros. Desde las entidades públicas esa aproximación viene desde las directrices marcadas por el Ministerio de Cultura. Ya por

ejemplo las productoras sus características van de acuerdo a las condiciones dadas por el campo.

Por ejemplo, en el informe de Andrés Bello del 2003²² dice textualmente: “la mayor parte de las empresas productoras son, en la práctica, de tipo temporal y, algunas, de características informales, es decir, se estructuran para realizar determinada película y dejan de existir (funcionar) hasta la próxima posibilidad de rodaje”. E9 (Cineasta) explica que esto se debe a que esa era (o es actualmente) una forma de evitar el fracaso económico, antes de que existiera la ley de cine en el 2003. Pues un proyecto cinematográfico representa altos riesgos económicos, por eso, las empresas eran creadas para la realización del proyecto cinematográfico, en el que llevaban el nombre de la película a realizar y de esa manera los riesgos caían solo bajo ese nombre y no a la totalidad de la empresa.

Así mismo, de acuerdo con E9 (Cineasta), hace diez años no era normal que una empresa se dedicara completamente al cine como ocurre actualmente. Hoy en día es diferente, porque las condiciones permiten que una pequeña o grande productora, este al frente de varios proyectos cinematográficos al mismo tiempo. Es decir, hoy existe una mayor continuidad de las empresas que hacen cine, y no solamente son creadas para desarrollar proyectos momentáneos, asegura él.

Para finalizar, resumimos que, en el campo existe un isomorfismo coercitivo que resulta de las presiones formales del Estado hacia los participantes del campo. También existe un isomorfismo mimético a razón de las incertezas tecnológicas. Por último, encontramos que se presenta en acenso un isomorfismo normativo a causa del aumento de las universidades y los programas de formación en cine, además, de que se percibe una lucha colectiva de los profesionales, por medio de agremiaciones y asociaciones.

4.5.7. Aumento de la Claridad de Fronteras del Campo

Por si solo delimitar las fronteras de un campo es difícil. Lo torna aún más difícil la delimitación de las fronteras del campo en estudio, debido a que la cinematografía colombiana se interrelaciona con un campo más amplio que es el Audiovisual. A esto le

²² Impacto del sector cinematográfico sobre la economía colombiana: situación actual y perspectivas. En convenio con el Ministerio de Cultura.

sumamos que no existe una única definición del concepto de cine, ni en el campo, ni a nivel mundial, lo cual, hace que, no sea tan perceptible sus fronteras.

hay una crisis en las definiciones de los conceptos mismos del cine y televisión, porque siempre se ha considerado que el cine es una narración unitaria, que la televisión es una señal que se trasmite a través de un decodificador. Pero, en los últimos años cuando tenemos películas extras para plataformas digitales, cuando tenemos programas de televisión que no pasan en un televisor, pues, realmente las fronteras de cine y televisión son bastantes difusas (E2 - Funcionario privado).

Con todo, a pesar de su amplia cobertura, consideramos que en el campo existen intereses complementares que, han generado conciencia de pertenecer a una misma actividad y así mismo el reconocimiento de cada uno de los que participan en el campo.

Cuadro 17 - Indicadores Nivel de Institucionalización

Indicadores	Situación en el campo
Integración de las organizaciones	En Ascenso
Surgimiento de estructuras inter organizacionales de dominio y patrones de coalición	Estructura de dominación clara
Incremento de carga de información	Aumento considerable
Desarrollo de conciencia de que comparten un mismo espacio.	Se está generando concientización.
Grado de acuerdo de las lógicas institucionales que guían las actividades dentro del campo	Presencia de lógicas distintas.
Aumento de isomorfismo del campo organizacional	En Aumento
Claridad de las fronteras de los campos	Las fronteras no son nítidas

Fuente: Elaboración propia.

Los indicadores del estudio demuestran que el campo de la cinematografía colombiana es un campo en expansión – semi institucionalizado. Aunque aún no es un campo totalmente institucionalizado, tampoco es un campo que se encuentra en la etapa inicial de pre-formación dado que las organizaciones del campo en estudio, no son organizaciones que se encuentren aisladas, por el contrario, existe una fuerte interacción entre ellas, principalmente entre los órganos institucionales y los realizadores. Así mismo, se demuestra que en el campo existe un esfuerzo por integrar a las diferentes organizaciones, y que, aunque los profesionales manifiesten que existen intereses muy divididos, se considera que se están generando espacios, acuerdos y esfuerzos comunes que hacen que se construya y que se genere más concientización en el campo y así mismo, el reconocimiento de que todos participan en una misma actividad.

La estructuración del campo ha sido por medio del Estado y las profesiones. El Estado es principal ente regulador del campo en estudio. Desde allí, la Dirección de

Cinematografía, el CNACC y Proimágenes Colombia, regulan, controlan y ejecutan los recursos para la actividad cinematográfica. Por estas razones, las relaciones de dominación y padrones de coalición están determinada desde el Estado. También existe cierto distanciamiento entre los distribuidores y exhibidores con las demás organizaciones y participantes del campo. Debido a que son empresas se encuentran más vinculadas a los grandes estudios de Hollywood que a la cinematografía colombiana.

En cuanto al flujo de información, varios son los mecanismos e instrumentos utilizados. El Sirec es un de ellos, también entre las empresas y organizaciones se comparte informaciones de tipo formal y atendiendo a las actividades que cada uno desempeña. Así mismo, los diferentes espacios, los llamados al dialogo, la información ofrecida a través de las páginas web, las publicaciones de los cuadernos de la Cinemateca Distrital y las investigaciones académicas son también formas de transmitir información.

Por otro lado, el campo está sujeto a más de una lógica institucional, que está determinada, de acuerdo a la naturaleza de sus actividades. Desde el Estado se maneja una lógica de preservación y promoción de la actividad cinematográfica. Los realizadores mantienen la lógica dominante del arte, aunque, también se encontró una lógica económica, sin embargo, la supremacía es el arte. Los distribuidores y exhibidores siguen una lógica totalmente económica guiada por los grandes estudios de Hollywood. Finalmente, visto el campo con un escenario mediador y negociador de los diferentes conflictos que se presente por las lógicas institucionales, destacamos que desde el Estado se realizan esfuerzos para estrechar dichos conflictos, mediado por el CNACC.

Es el isomorfismo coercitivo el más representativo del campo, pues, como fue mencionando anteriormente, es el Estado el principal ente regulador y la principal fuente de recursos para el campo. También el isomorfismo normativo, demuestra estar adquiriendo importancia, por el aumento en la educación formal y por la fuerza cada vez más sólida de las agremiaciones y las asociaciones.

Y, por último, definir las fronteras del campo de la cinematografía colombiana se convierte en una tarea compleja, debido a que en primera medida el cine utiliza servicios que son de otro campo como el audiovisual. Sumado a esto, no existe un consenso de la definición de cine, ni en el campo, ni a nivel mundial. Sin embargo, se encontró que entre los participantes del campo se reconocen como pertenecientes a una misma actividad.

5. CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS

El cine en Colombia fue una actividad que se fue desarrollando muy lentamente, a pasos cortos y casi de década en década. Pero, tal vez, fue ese despertar tardío, esos pasos lentos, inseguros, de desesperanza, desconsuelo y de hambruna que hicieron de la cinematografía colombiana, una cinematografía que guardo memoria para replantearse y no cometer los mismos errores del pasado y así, conseguir lograr en veinte años, lo que por muchos años se imaginó que podría ser.

En sus inicios, principios del siglo XX, el cine en Colombia era visto como una oportunidad de lucro en el país. Nuevas empresas fundadas dedicadas a la distribución y exhibición de películas extranjeras, hizo del cine un negocio rentable. Las primeras imágenes producidas en el país tenían que ver con la muestra de la vida cotidiana, como fiesta, carnavales, documentales y noticiarios. Solo a partir de los años 20 se presentan una serie de producciones de cintas que, parecía que en el país la cinematografía nacional iba a despegar, sin embargo, las limitaciones tecnológicas y el poco dominio de la narración cinematográfica, provocaron el estancamiento de la producción nacional por más de una década.

Durante los años 30 y 40 comenzaron a surgir las primeras iniciativas de fomento para el cine colombiano, así mismo, también, comienza a ser visto el cine como una herramienta educativa y con propósitos pedagógicos. Comienza a dársele al cine un enfoque instrumentalizado como recurso de formación, así como de la reflexión del cine como arte y cultura, en el cual, aquí la familia Acevedo (primeros colombianos en incursionar en el mundo cinematográfico) participaba de esta perspectiva, pues sus producciones eran documentales folclóricos, culturales y educativos. Con todo, existen, también evidencias de existir con el cine una visión industrial, o por lo menos esa era la intención de Oswaldo Duperly, cuando fundó en 1938 la empresa Ducrane Films. Pero, como las condiciones no estaban dadas para la producción nacional, según los relatos del mismo Duperly (COLOMBIA, 1987), fue él, quien busco dar soluciones convenciendo a los dirigentes de la época (Ministros de Educación y de Obras) , para que aprobaran una legislación de fomento para el cine – Ley novena de 1942 – que aunque no dio muchos frutos, si fue la base para las posteriores legislaciones. Para esa época, los distribuidores y exhibidores ya dominaban el mercado con cintas extranjeras y poca o absoluta oportunidad se le daba al cine nacional.

Ya en la década de los cincuenta, el cine comienza a adquirir reconocimiento como arte, este fue un aporte muy importante por parte del Cine Club de Colombia, pues quienes lo frecuentaban - intelectuales - fueron posicionando al cine dentro del campo cultural colombiano. Sus reflexiones, críticas y columnas en los diferentes periódicos y revistas, sirvieron como medio legitimador del cine. También desde el cine club se incentivó a la creación de la Fimoteca Colombiana en 1954 (luego Cinemateca Distrital) y con esto, el cine también comienza a recibir atención como patrimonio cultural y se van dando las condiciones para estudiar y valorar la actividad cinematográfica. De esta forma, mientras antes de la década de los cuarenta, quienes estaban al frente del cine eran empresarios, quienes buscaban el lucro con las actividades cinematográficas, ya a partir de la década de los cincuenta, quienes pasan al frente son aquellos “intelectuales”, que le dieron un enfoque diferente al cine en Colombia.

Los años sesenta son influenciados por los colombianos que estudiaron cine en el exterior - *los maestros* - con sus producciones fueron creando un cine con estilo propio y con intereses nacionales. También en los años sesenta se inaugura el Festival Internacional de Cine en Cartagena de Indias, un proyecto liderado por empresarios y personalidades del mundo cultural de Cartagena (vemos como aquí la doble personalidad del cine - industria y cultura - adquiere relevancia). Durante esta década, también surgieron y fueron consolidados críticos de cine, producto al nacimiento de revistas especializadas en cine, lo que crearon redes de complicidad en cuanto a términos ideológicos.

Y aunque en términos sociales y culturales el cine cada vez adquiriría más importancia y cabida, en cuanto tecnología, financiamiento, mercado y personal especializado, era carente. Así llega la década de los setenta, se movilizaban grandes grupos de espectadores, los cineclubes y cinematecas trabajaban por la formación de público y por el fomento de la producción nacional. Fue la mejor década para la reflexión del cine. Es tal vez de ahí que surge el voluntarismo en torno a la idea de impulsar al cine colombiano como industria, donde existieran las condiciones para mantener una producción continua, una cuota de pantalla y un financiamiento para el cine. La presión vino desde un grupo de profesionales - Icodes - para reglamentar la ley novena de 1942 y así, en 1972, es creada la política de sobreprecio. Quien se atribuye de haber tenido la iniciativa de esta medida es el Señor Gustavo Nieto Roa, quien, según él, por medio de sus contactos familiares y profesionales, logró influenciar y convencer a importantes personajes que ocupaban cargos privilegiados (el superintendente de Industria y

Comercio, el secretario de la presidencia, el director de Icodes), para poner en marcha la medida. La lógica que se tenían en ese momento era consolidar una industria cinematográfica teniendo como base la producción de cortometrajes, esto permitiría, por un lado, sentar las bases de una infraestructura económica, y por otro para la formación de personal técnico y artístico con la práctica (a falta de escuelas especializadas en cine en Colombia para la época). De las cosas negativas que dejó la medida y es el desprestigio que el cine colombiano adquirió. Los cortometrajes hechos para la época, eran producciones donde no se tuvieron en cuenta sus contenidos, ni cualidades, ni estética. Eso llevo al cine nacional a entrar en crisis. Tras de que el público poca familiaridad tenía con su cine nacional, con esta medida el cine terminó fastidiando al mismo. Sin decir el nefasto manejo que se le terminó dando a la medida donde los exhibidores aprovechaban su posicionamiento para imponer condiciones de exhibición de los cortos y así conseguir una ganancia adicional.

Ahora, de las cosas buenas que dejó la medida es sin duda el fortalecimiento de los conocimientos técnicos y productivos a través de la práctica. Además, del fortalecimiento de las agremiaciones, que a su vez cumplían funciones como ser interlocutores del Estado en las discusiones sobre la legislación (ACCO), la distribución de cine y protección frente a las cadenas de exhibición (Copelco), entre otras. Aquí ya comenzaba a existir un reconocimiento de los que participaban en la actividad cinematográfica, además de que se comenzaron a establecer relaciones entre ellos.

Después llegó la época del Focine – entre 1978 y 1993. Desde Focine ya se pensaba en el cine como una expresión artística, personal y socialmente significativa y también como una industria, sin embargo, estas dos dimensiones eran vistas como opuestas y no como complementares. En sus políticas existía esta dicotomía y también entre sus políticas existía la ausencia absoluta de medidas para la distribución y exhibición. En un primer momento, Focine funcionó como una entidad que otorgaba créditos para la producción de cine. Sin embargo, como ninguna película lograba cumplir con la obligación de los pagos, pasó a operar como productor y coproductor de largos y cortometrajes. Finalmente fue liquidado en 1993 por causas administrativas, presupuestales y legales.

En cuanto a esto, los teatros de cine vivieron su transición a las salas de cine en los centros comerciales, y luego, a los multiplex.

Durante todo este tiempo y hasta el 2003 las condiciones para hacer cine eran hostiles, quijotescas e irreverentes, muy pocos conseguían hacerlo y sí lo hacían era con

mucho esfuerzo y sin garantías. Además, de que no existían laboratorios para revelar, era un proceso que se tenía que hacer en el exterior.

Sin embargo, para la época, el cine finalmente había sido aceptado como fuente primaria legítima, como hecho histórico, como agente social de campo, como producto cultural y escenario de producción simbólica, por los historiadores, sociólogos, filósofos y comunicadores sociales. Esto promovió el trabajo, análisis e investigación en torno al cine, desde diferentes ópticas.

Todos estos acontecimientos, toda esta evolución del cine, todas las creencias y valores en su entorno, hicieron que la cinematografía colombiana se fuera ajustando para comenzar a pensar en la necesidad de crear unas políticas públicas de fomento para el cine. La teoría institucional nos dice que un campo organizacional puede ser definido a través de un problema compartido por un conjunto de organizaciones, así como de productos y servicios (SCOTT, 1995). Pues bien, se puede decir que, desde siempre, el problema al que ha enfrentado la cinematografía colombiana es su financiamiento. Existía una necesidad enorme de crear condiciones verdaderamente sólidas y pensadas para la producción de cine. Es así, como pensando en esta necesidad y pensando en el cine como una expresión artística y como una actividad industrial al mismo tiempo, desde el gobierno se empiezan a dictar las medidas para mejorar las condiciones de la cinematografía colombiana a través de las políticas públicas.

Fue sobre las bases del marco legislativo y normativo que, el campo de la cinematografía colombiana se fue definiendo. Una es la Ley de Cultura, la 397 del 1997, la segunda es la ley de cine, la 814 del 2003, y por último la Ley 1556 del 2012. Es en apoyo a estas tres leyes es que se va construyendo los arreglos estructurales y con ellos las diferentes acciones que fueron dando continuidad y crecimiento a la cinematografía colombiana. Con las leyes se fueron creando organizaciones institucionales y agentes reguladores que se encargarían de dictar las normas y reglas para el campo.

Así es como desde el Estado nace el Ministerio de Cultura (1997), la Dirección de cinematografía (1997) y Proimágenes Colombia (1998). Posteriormente es aprobada la Ley de Cine, la Ley 814 del 2003 y con ella nace el CNACC (2003), y años después, es aprobada la segunda ley, la 1556 del 2012 y con ella la Comisión Fílmica de Colombia. Este proceso es entendido por la Teoría Institucional como habitualización en donde se generan nuevos arreglos estructurales en respuesta a un conjunto de problemas organizacionales específicos (TOLBERT & ZUCKER, 1998).

Fue en función a estos nuevos órganos, agencias institucionales y legislaciones aprobadas, que la cinematografía colombiana da un vuelco total. Lo primero que salta a la vista es el aumento de la producción de películas, igualmente ha favorecido la aparición de nuevas empresas cuyas actividades giran en torno al cine. Actualmente Colombia cuenta con laboratorios especializados para los procesos de producción y pos-producción, así mismo, se ha presentado un aumento de oferta de universidades con programas de formación de cine, capacitando cada vez más profesionales. También, el cine nacional hoy cuenta con reconocimiento en el exterior, y así, entre muchas otras cosas más.

De este modo, se percibe que, a diferencia de las décadas pasadas, de esta vez, el Estado además legislar las políticas para la cultura, también especificó como se llevaría a cabo la práctica de esas políticas. Y fueron precisamente las agencias estatales las que le dieron apoyo institucional a dichas políticas públicas. Eso explica por qué con las anteriores legislaciones, aunque eran introducidas, no conseguían mantenerse firmes y resistentes con el tiempo (POWELL, 1999). Así mismo, es por parte de los agentes institucionales (Dirección de Cinematografía, Proimágenes Colombia y CNACC) quienes se encargan de la teorización en el campo. Es decir, definen el problema y justifican el arreglo estructural formal como solución.

En este proceso de estructuración y formación del campo, diferentes fueron los actores que participaron que hicieron parte. Desde el Estado se desarrolló un papel predominante para la formación y estructuración del campo. Sus agencias institucionales como Proimágenes Colombia y la Dirección Cinematográfica fueron entidades que prestaron apoyo institucional en la aplicación de las políticas públicas. También, profesionales como Claudia Triana (Directora de Proimágenes), Felipe Aljure (Director de cine. Fue el primer Director de la Dirección Cinematográfica), Camila Lobo Guerrero (Directora de cine. Fue la Directora de la Cinematografía colombiana, entre el 2000 - 2002) y Adelfa Martínez (actual directora de la Dirección Cinematográfica), fueron, entre otras, actores relevantes. Y aunque estos actores ya venían desempeñándose en el campo desde diferentes áreas, su relevancia es adquirida a partir del acompañamiento realizado a la formulación y puesta en marcha de las legislaciones para el cine y también a partir de los cargos ocupados en las entidades gubernamentales. Así mismo, desde lo artístico también fueron nombrados conocidos Directores como Ciro Guerra, Sergio Cabrera, Víctor Gaviria, como aquellos cineastas que con su talento les dieron un aire nuevo a las producciones nacionales y que en su momento fueron muy importantes por motivar al campo.

Para describir la configuración actual del campo, fueron tenidos en cuenta todas aquellas organizaciones, instituciones, empresa públicas y privadas, y todos aquellos que participan en actividades en torno al cine. De modo que, presentamos una aproximación de la configuración actual del campo en estudio, en el que identificamos que todas aquellas organizaciones que lo componen tienen una estrecha relación con las entidades gubernamentales y los entes regulatorios, a excepción del distribuidor y exhibidor quienes manejan cierta (no total) autonomía dentro del campo. De esa forma, el campo de la cinematografía colombiana fue diseñado (ver figura 4) con los siguientes grupos: los órganos públicos, comprendidos por entidades, organizaciones y agencias institucionales cuyas funciones diseñan, responden, controlan y ejecutan las políticas públicas de la cinematografía colombiana; las entidades participantes, que le sirven de apoyo a los órganos públicos para el desempeño de sus actividades; la producción, que a su vez está ligada con otros servicio cinematográficos; agremiaciones y asociaciones; los fondos internacionales; personal técnico y artístico, los críticos de cine; las universidades; la distribución; la exhibición; y el público.

Para el análisis del nivel de institucionalización del campo, fueron usando los indicadores de la literatura, que son: interacción entre las organizaciones del campo, estructuras inter-organizacionales de dominio y padrones de coalición, flujo de información dentro del campo, desarrollo de conciencia entre las organizaciones de que están en una empresa común, grado de acuerdo de las lógicas institucionales que guían las actividades del campo, aumento del isomorfismo, aumento de claridad de fronteras de campo.

En cuanto a la interacción de las organizaciones del campo, se concluye que existe un aumento gradual. Se observa que conocen la importancia de establecer un patrón de interacción definido, sin embargo, aun en el campo no está claramente definido, la forma y el contenido de ese padrón, porque se percibe que existen intereses bastantes divididos, entre los propios profesionales y entre las empresas privadas como los exhibidores.

También desde el Estado y a través de sus agentes institucionales (Dirección de Cinematografía, Proimágenes Colombia, CNNAC), es que se genera las relaciones de dominación y los patrones de coalición. Lo anterior se fundamenta en el hecho de que son los responsables de organizar, establecer las normas y sanciones, así como fomentar y proveer recursos de financiamiento para la producción de cine y líneas de acción complementarias encaminadas.

El flujo de información dentro del campo es activo. Varios son los mecanismos e instrumentos. Uno es Sirec. También a través del relacionamiento de diferentes empresas y organizaciones se comparten información de tipo formal, atendiendo a las actividades que cada uno desempeña. Así mismo, en las páginas web de los órganos estatales son medios para transmitir información referente a convocatorias, estadísticas y novedades. Otros espacios como Bogotá Audiovisual Market y los espacios ofrecidos para el dialogo por el CNACC, igualmente son vistas como oportunidades de comunicación dentro del campo. Finalmente, la producción de investigaciones referente a la cinematografía colombiana, son fuentes de información que circulan en el campo. Así como las publicaciones de los Cuadernos de la Cinemateca Distrital de Bogotá, son también, investigaciones y reflexiones que contribuyen al flujo de información en el campo.

También, se considera que se están generando espacios, acuerdos y esfuerzos comunes que hacen que se construya y que se genere más concientización en el campo y así mismo, el reconocimiento de que todos participan en una misma actividad.

Por otra parte, el campo está sujeto a más de una lógica institucional. Se considera que desde el Estado se buscan fomentar y fortalecer el campo de la cinematografía colombiana y, por lo tanto, siguen una lógica de preservación y promoción de una actividad cultural. Los cineastas es el arte la lógica dominante, que aun cuando se identifica también, que manejan una lógica económica, la supremacía es del arte. En cuanto a los distribuidores y exhibidores, estos siguen una lógica de mercado mundial, en el que siguen parámetro y reglas hegemónicas, determinadas por los estudios de Hollywood, es decir, siguen una lógica económica. Así mismo, visto el campo de la cinematografía colombiana no únicamente como escenario de conflicto, sino también, como mediador y negociador entre ellos, es posible percibir que desde Estado se generan esfuerzos para mediar y estrechos conflictos.

Tomando los indicadores de la literatura que muestran los efectos esperados del isomorfismo, se determina que, en el campo existe un isomorfismo coercitivo que resulta de las presiones formales del Estado hacia los participantes del campo. También existe un isomorfismo mimético a razón de las incertezas tecnológicas. Por último, encontramos que se presenta en acenso un isomorfismo normativo a causa del aumento de las universidades y los programas de formación en cine, además, de que se percibe una lucha colectiva de los profesionales, por medio de agremiaciones y asociaciones.

Y, por último, una de las limitaciones de la pesquisa fue la delimitación de las fronteras del campo. Aunque esta pesquisa se enfocó en el campo de la cinematografía

colombiana, este esta interrelacionada con un campo más amplio que es Audiovisual. Por lo cual, torna aún más complejo el análisis de algunos aspectos entre ellos las fronteras del campo. En función a los límites del tiempo no fue estudiado a profundidad en el asunto. Con todo, a pesar de su amplia cobertura, se encuentra que las organizaciones que componen el campo, tienen algunos intereses complementares, que a su vez hace que entre los participantes se reconozcan como pertenecientes a una misma actividad.

Es por esto que finalmente se concluye que, el campo de la cinematografía colombiana es un campo en expansión – semi-institucional. Aun no es un campo totalmente institucionalizado, porque la teorización dentro del campo aun es alta. Y aunque un campo permanece en constante construcción y su estructura puede ser modificada, sus mismos participantes manifiestan que aún falta mucho por mejorar, y que aún hay arreglos estructurales pendientes por desarrollar, o que se encuentran en desarrollo. Como es el fortalecimiento de las distribución y exhibición del cine nacional y, sobre todo, la formación del público. Con todo, este tampoco es un campo que se encuentra en la etapa inicial de pre-formación dado que las organizaciones del campo en estudio, no son organizaciones que se encuentren aisladas, por el contrario, se percibe que existen conexiones e interacción entre ellos.

La institucionalización vista como un conjunto de procesos secuenciales, sugieren, que existe una variabilidad en los niveles de institucionalización, por lo cual implica padrones de comportamiento que pueden variar en relación al grado en que están profundamente implicados en el sistema social y por lo tanto, varían en términos de estabilidad y de poder para determinar comportamientos (TOLBERT & ZUCKER, 1998). Este proceso de institucionalización transforma creencias y acciones en reglas de conducta social, que con el tiempo se transforman en padrones, siendo vistas como rutinas naturales, todo gracias a los mecanismos de aceptación y reproducción. Una institución puede des institucionalizarse en función a cuestionamientos internos teniendo mucho que ver las adecuaciones de las prácticas y procedimiento de las exigencias ambientales (MACHADO-DA-SILVA & FONSECA, 2010). Es por eso que la institucionalización no puede ser vista como un atributo estático, ella no está simplemente presente o ausente, por lo contrario, la institucionalización se puede presentar a lo largo del proceso en diferentes niveles.

La cinematografía es entendida en Colombia con sus dos dimensiones, como expresión artística y como actividad industrial -lo que significa que no solamente se refiere a una actividad industrial o a una actividad artística, sino a una relación entre

cultura y economía y por eso clasificada como una industria cultural. De ahí la importancia de no solo ser estudiada desde una sola óptica. Y es por esto que entender este proceso de institucionalización es fundamental a la hora de entender la lógica que orienta a las organizaciones, por eso se buscó trascender en el estudio de la cinematográfica colombiana. Un estudio que nos permitiera entender el proceso que actualmente está viviendo y no solamente entender su impacto económico o social. Consideramos que este abordaje de campo organizacional para el análisis de la cinematografía colombiana contribuye a esa comprensión de vínculos, interrelacionamientos y dependencia mutua que existen entre varios actores del campo, proporcionando un mayor entendimiento sobre su funcionamiento.

Este trabajo no pretendió agotar el tema, por el contrario, se trata de un estudio preliminar de naturaleza descriptiva que se prestó para puntuar algunas características del campo organizacional de la cinematografía colombiana. De esta forma, esperamos abrir caminos para otros estudios.

Para futuras pesquisas sugerimos una mayor explicación de las relaciones de poder en el campo y su influencia en su lógica y estructura. A su vez de un estudio completo de las diferentes lógicas institucionales que influyen el comportamiento de los participantes del campo. Como también el análisis de un campo más amplio como el audiovisual. Temas que no fueron profundizados en este estudio.

REFERENCIAS

ACOSTA, Luisa Fernanda. Investigación sobre cine en Colombia: De aficionados a cibernauticas. In: COLOMBIA. Cinemateca Distrital. Cuadernos del Cine Colombiano No. 13. **Investigación e histografía**. Bogotá. 2008. p. 22-37. Disponible en: <https://www.cinematecadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/No.%2013%20-%202008%20-%20Investigaci%C3%B3n%20e%20historiograf%C3%ADa_4.pdf>. Acceso en: Junio 2017.

ACOSTA, Bibiana Paola Lara . **Análisis de las políticas de fomento del cine en colombia**. 2009. 63h. Mografía de Grado - facultad de ciencia política y gobierno, Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Bogotá, 2009.

ALDRICH, Howard. E., & FIOL, C. Marlene. Fools Rush in? The Institutional Context of Industry Creation. **The Academy of Management Review**, V. 19, n. 4, p. 645-670, 1994.

ARANGO, Claudia Holguin. ¿Cuál fue la película más taquillera en Colombia en 2016?. **El Colombiano**, 04 Ene. 2017. Cultura. Disponible en: <<http://www.elcolombiano.com/cultura/cine/la-pelicula-mas-taquillera-en-colombia-en-2016-y-otras-cifras-del-cine-LY5706379>>. Acceso en: Sept. 2017.

ATEHORTÚA, Adrián. ¿El cine no tiene quién le escriba?. **Arcadia**, 27 jun. 2017. Cine. disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/impres/cine/articulo/estado-de-la-critica-de-cine-en-colombia/64743>

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70. 2011.

BARLEY Stephen R.; TOLBERT Pamela S. **Institutionalization and Structuration: Studying the Links between Action and Institution**. *Organization Studies* , p. 93-117. 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. Brasiliense. 1980

BRANDÃO, Helena Sofia Miranda . **"A fábrica de imagens" O cinema como arte plastica e ritmica**. 2008. 179h. Disertación (Maestria em Filosofia) - Posgrado de Filosofia. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2008.

CARVALHO, Cristina A. P. de; VIEIRA, Marcelo M. F.; LOPES, Dias Fernando. D. Contribuições da perspectiva institucional para análise das organizações. In: Encontro Nacional de Programas de Pós-Graduação em Administração - ENANPAD, 23º, 1999, Foz do Iguaçu, **Anais...** Foz do Iguaçu: ENANPAD, 1999.

CARVALHO, Cristina Amélia, VIEIRA, Milano Falcão Marcelo & GOULART, Sueli. A trajetória conservadora da teoria institucional. **Revista de Administração Pública - RAP**. Rio de Janeiro, vol. 39, n. 4, p. 849-872, jul.-ago. 2005,.

CASTELLANOS, Gonzalo Valenzuela. **Cine en Colombia: Sientalo, entiendolo y hágalo**. Bogota: Proimágenes en movimiento. 2006.

CASTELLANOS, Gonzalo V. **Cinematografía en Colombia: Tras las huellas de una industria.** Bogota: Icono Editorial Ltda, 2014.

CINECLUB LA IMAGEN VIAJERA. FUNDACION MANGUARÉ. **Guía Cineclubista Colombia.** Bogotá. 2016. Disponible en: <file:///C:/Users/ASUS/Downloads/guia%20cineclubista%20colombia%20(1).pdf>. Acceso en: Junio de 2018.

COLOMBIA. Cinemateca Distrital. **Cuadernos del cine colombiano No. 23: Oswaldo Duperly.** Bogotá. 1987. Disponible en: <https://cinematecadistrital.gov.co/content/no-23-oswaldo-duperly-cuadernos-de-cine-colombiano>. Acceso en: Abril 2018.

_____. Museo Nacional de Colombia. **!Acción! Cine en Colombia.** Bogotá. 2007.

_____. Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. **Mapa Funcional en el sector cinematográfico.** Bogotá. 2008. Disponible en: <http://emprendimientocultural.mincultura.gov.co/observatorio/wp-content/uploads/2017/05/Mapa-funcional-en-el-sector-cinematogra%CC%81fico.pdf>. Accesos en: noviembre de 2017.

_____. Dirección Cinematografica del Ministerio de Cultura. **Impacto económico del sector cinematográfico colombiano.** Bogotá. 2009.

_____. Ministerio de Cultura. **Políticas Cinematográfica.** In: Compendio de políticas culturales. p. 493-553. 2010. Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/Compendio-Pol%C3%ADticas-Culturales.pdf>. p. 493-551. Acceso en: Mar. 2017.

_____. Alcaldía Mayor de Bogotá. **Nueva Cinemateca de Bogotá: Centro para el desarrollo de las artes visuales y audiovisuales.** 2014. Disponible en: <http://www.cinematecadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/LibroCompletoNuevaCinemateca.pdf>. Acceso en Abril 2017.

_____. Proimágenes Colombia **¿Como? En Colombia. Guía de producción.** 2014. Disponible en: <http://locationcolombia.com/wp-content/uploads/2014/09/Guia-produccion-espa%C3%B1ol-10-sept-14.pdf>. Acceso en: Mayo de 2018.

_____. Ministerio de Cultura. **Cartilla de Historia de Cine Colombiano.** 2015. Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Cartilla%20Historia%20del%20Cine%20Colombiano%202015.pdf>. Acceso en: Feb. 2017.

_____. Dirección de Cinematografía del Ministerio de cultura. **Anuario Estadístico del Cine Colombiano 2016.** 2016. Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del-sector/Documents/Anuario2016.pdf>. Acceso en: Mayo 2018.

_____. Ministerio de Cultura. **Informe de Gestión.** 2017. Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/ministerio/oficinas-y-

grupos/oficina%20asesora%20de%20planeacion/informes%20de%20gestion/Documents/Informe%20de%20Gesti%C3%B3n%202017.pdf>. Acceso en: Febrero de 2018.

_____. Ministerio de Cultura. **Política cinematográfica: cultura e industria**. 201?. Disponible en:<<http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/Cinematografia/cinematografia.pdf>>. Acceso en: Junio 2018.

COLOMBIA.COM, **Historia del cine colombiano**. Youtube. 22 ene.2016. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZxDF4dwLdoA&t=603s>>. Acceso en: Mayo 2017.

CONCHA, Alvaro Henao. **Historia Social del Cine en Colombia**: Tomo 1:1897-1929. Bogotá: Publicaciones Black Maria Escuela de Cine, 2014.

CRUZ, Ana S.; PRADO, Camilo R.; DÍEZ, Francisco M. Por qué se institucionalizan las organizaciones. **Revista Europea de Dirección y Economía de la Empresa**, 23 (2014) p. 22-30. 2014.

DAHL, Gustavo. **Arte ou Indústria?**. 2002 Disponible en: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/artigos/arte_ou_industria.pdf>. Acceso en: Junio 2018.

DIMAGGIO, Paul J. Construcción de un campo organizacional como un proyecto profesional: los museos de arte de E.U 1920-1940. In: POWELL W. W.; DIMAGGIO P. J.(*copiladores*). **El nuevo institucionalismo en el análisis organizacional**. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera edición en español, 1999. p. 332-361.

DIMAGGIO, P. J.; POWELL, W. W. Retorno a la jaula de hierro: el isomorfismo institucional y la racionalidad colectiva en los campos organizacionales. 1983. In: POWELL W. W.; DIMAGGIO P. J.(*copiladores*). **El nuevo institucionalismo en el análisis organizacional**. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera edición en español, 1999. p. 104-125.

Duque, Lisandro. Naranjo. Tras y post-escena de las leyes de cine en Colombia. In: COLOMBIA. Cinemateca Distrital; IDARTES. Cuadernos del Cine Colombiano N.º26. Nueva época. **Instrumento del Estado para el Fomento del Cine**. Bogotá. 2017, p. 27-40. Disponible en: <<https://www.cinematecadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/No.%2026%202017%20Instrumentos%20del%20estado%20para%20el%20fomento%20del%20cine.pdf>>. Acceso en: Feb. 2018

ECHEVERRI, Andrea. Ley de Cine, narración y público. El efecto de los instrumentos del Estado en las tendencias narrativas del cine argumental colombiano contemporáneo. In: COLOMBIA. Cinemateca Distrital; IDARTES. Cuadernos del Cine Colombiano N.º26. Nueva época. **Instrumento del Estado para el Fomento del Cine**. Bogotá. 2017, p. 65-92. Disponible en: <<https://www.cinematecadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/No.%2026%202017%20Instrumentos%20del%20estado%20para%20el%20fomento%20del%20cine.pdf>>. Acceso en: Feb. 2018

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO 1. **Historia del Cine Colombiano**: Capitulo 1 - Los pioneros (1897-1922). YouTube. 11 Dic. 2012. ed. Lizardo Julio / prod. Nieto Jorge. - 2012. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RSY2ETNLQ0U>>. Acceso en: Mar. 2017.

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO 7. **Historia del Cine Colombiano**: Capitulo 7 - Llegan los Maestros (1960-1970). YouTube. 11 Dic. 2012. ed. Lizardo Julio / prod. Nieto Jorge. - 2012. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=3rDQ1e-PGVc>> Fecha de acceso: Mar. 2017.

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO 9. **Historia del Cine Colombiano**: Capitulo 9 - De la Ilusión al Desconcierto I (1970-1995). YouTube. 11 Dic. 2012. ed. Lizardo Julio / prod. Nieto Jorge. - 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dQZSjtdN2IE&index=9&list=PL4IMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUb0g> Fecha de acceso: Mar. 2017.

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO 10. **Historia del Cine Colombiano**: Capitulo 10 - De la Ilusión al Desconcierto II (1979-1995). YouTube. 11 Dic. 2012. ed. Lizardo Julio / prod. Nieto Jorge. - 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=65z1aY38Vdk&list=PL4IMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUb0g&index=10> Acceso en: Mar. 2017.

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO. **Historia del cine colombiano**. 2012. Disponible en: <<http://cine.8manos.in/wp-content/uploads/HISTORIA-CINE-COLOMBIANO-230312.pdf>>. Acceso en: Sept. 2017.

GIDDENS, Anthony. **A constituição da sociedade**. São Paulo. 3 Edição: Martins Fontes, 2009.

GIL, Antonio, Carlos. **Métodos de técnicas de pesquisa social**, São Paulo: Editora Atlas S.A, 2008.

GÓMEZ, Juliana. Vélez. Ley de Cine en Colombia, ¿hacia donde vamos?. **El Mundo**, 02 Jul. 2013. Cultural. Disponible en: <http://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/ley_de_cine_en_colombia_hacia_donde_vamos.php#.WM6Z6_k1_IV>. Acceso en: Marz. 2017.

GONÇALVES, Hortência de Abreu. **Manual de metodologia da pesquisa científica**, São Paulo: Avercamp, 2005.

GREENWOOD, R.; OLIVER, C.; SAHLIN K.; SUDDABY, R. **Introduction**. In: _____. Handbook of organizational institutionalism, Los Angeles: Sage, 2008. p. 1-46. LAWRENCE, Tomas B., SUDDABY, Roy. Institutions and Institutional Work. **Handbook of Organization Studies**, 2 edición . 09 Jun. 2005

LIVRAMENTO, Eloise Helena Dellagnelo; CARVALHO, Rosimeri Silva da. Análise de conteúdo e sua aplicação em pesquisa na administração. In: VIEIRA, Marcelo Falcão

Milano; ZOUAIN, Deborah Moraes (*Organizadores*). **Pesquisa qualitativa em administração**: Teoria e Prática. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

LÓPEZ, Liliana C. Agentes del sector cinematográfico y la diversidad cultural en Colombia. **Nueva época**. Canadá: n. 15. p.143-168. ene/jun. 2011.

MACHADO-DA-SILVA, Clóvis L., FILHO, Edson R. Guarido, & ROSSONI, Luciano. Organizational Fields and the Structuration Perspective: Analytical Possibilities. **Brazilian Administration Review**, v. 3, n. 2, art. 3, p. 32-56, Jul/Dic. 2006.

MACHADO-DA-SILVA, Clóvis L.; FONSECA, Valéria Silva da. Competitividade Organizacional: uma Tentativa de Reconstrução Analítica. **RAC**. Curitiba, Edição Especial 2010, art. 2, pp. 33-49, 2010.

Martínez, Maria Paula. Cine en Colombia: crece en la impopularidad. **El Espectador**, Colombia, 11 Nov. 2012. Cultura. Disponible en: <<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/cine-colombia-crece-impopularidad-articulo-386516>>. Acceso en: Abril 2017.

MEYER, J. W.; ROWAN, B. Organizaciones Institucionalizadas: La Estructura Formal como Mito y Ceremonia. 1983. In: POWELL W. W.; DIMAGGIO P. J. (*copiladores*). **El nuevo institucionalismo en el análisis organizacional**. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera edición en español, 1999. p. 79-103.

MEYER, John, W; SCOTT, Richards, W. Centralization and the legitimacy Problems of Local Government. In: **Organizational Environments Ritual and Rationality**: Updated Edition, 1983.

OSORIO, Oswaldo. **Las Muertes del cine Colombiano**. 2016. 165 h. Tesis (Doctor en Artes) - Programa de pos-graduación en Artes, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Medellin, 2016. Disponible en: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/5522/1/OsosrioMO_2016_MuertesCineColombiano.pdf>. Acceso en Feb. 2017.

OSORIO, Sara, Rojas. Ciudad y violencia: una aproximación desde la cinematografía colombiana. **Revista Nodo**. Bogotá, Vol.5, n. 9, p.59-78, Jul/Dic. 2010.

OSPINA, Hurtado Ximena. (2017). Los retos y pendientes de la institucionalidad, según tres figuras del sector. In: COLOMBIA. Cinemateca Distrital; IDARTES. Cuadernos del Cine Colombiano N.º26. Nueva época. **Instrumento del Estado para el Fomento del Cine**. Bogotá. 2017, p. 138-175. Disponible en: <<https://www.cinematecadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/No.%2026%202017%20Instrumentos%20del%20estado%20para%20el%20fomento%20del%20cine.pdf>>. Acceso en: Feb. 2018

PARDO, Hernando, Martínez. **Historia del Cine Colombiano**. Bogotá: Editora Guadalupe Ltda. 1978. Disponible en: <http://cine.8manos.in/wp-content/uploads/lm_historia_del_cine_colombiano.pdf> Acceso en: Mar. 2017.

PEDRAZA, Natalia, Andrea, Gómez. ¿Puede ser el cine colombiano contemporáneo un patrimonio cultural? **BogoTadeo**. [S.l.], mar. 2011. Disponible en: <<https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/BT/article/view/172/175>>. Acceso en: 07 Ago. 2017.

PHILLIPS, Nelson; LAWRENCE, Tomas B.; HARDY, Cynthia. Discourse and institutions. **Academy of Management Review**, Vol. 29, No. 4, 635–652. 2004.

POWELL, Walter, W. Expansión del análisis institucional. In: POWELL W. W.; DIMAGGIO P. J.(*compiladores*). **El nuevo institucionalismo en el análisis organizacional**. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera edición en español, 1999.

POWELL, Walter W.; BROMLEY, Patricia. New Institutionalism in the Analysis of Complex Organizations.**International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences**. 2nd edition, Volume 16. p. 764-769. 2015.

POWELL, W. W.; DIMAGGIO P. J. Introducción. In: _____.(*compiladores*). **El nuevo institucionalismo en el análisis organizacional**. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera edición en español, 1999. p. 33-76.

RIVERA, Betancur Jerónimo. ¿Va el cine colombiano hacia su madurez?. **Anagramas Universidad de Medellín**. Medellín. 25 : Vol. 13. págs. 127-144. Julio de Diciembre de 2014..

SCOTT, W. Richard. **Institutions and Organizations**. London: SAGE Publications, 1995.

SCOTT, Richard W; MEYER Rowan. La organización de los sectores sociales: Proposiciones y primeras evidencias. 1983. In: POWELL, W. W.; DIMAGGIO P. J. (*compiladores*). **El nuevo institucionalismo en el análisis organizacional**. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera edición en español, 1999. p. 154-191.

SCOTT, Richard W. Retomando los Argumentos Institucionales. 1987. In: POWELL W. W.; DIMAGGIO P. J.(*compiladores*). **El nuevo institucionalismo en el análisis organizacional**. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera edición en español, 1999. p. 216-236.

SIERRA, Duque Edna Juliet. Cine e industria en Colombia, hacia un estado en cuestión. **Ciencias Sociales y Educación**, Medellín, Vol. 2, N° 4, p. 306, Jul-Dic. 2013.

TENORIO, Jaime. El Estado y el Fomento del Cine Colombiano. In: COLOMBIA. Cinemateca Distrital; IDARTES. Cuadernos del Cine Colombiano N.º26. Nueva época. **Instrumento del Estado para el Fomento del Cine**. Bogotá. 2017, p. 27-40. Disponible en: <<https://www.cinematecadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/No.%2026%202017%20Instrumentos%20del%20estado%20para%20el%20fomento%20del%20cine.pdf>>. Acceso en: Feb. 2018

THORNTON, Patricia H.; OCASIO, William. Institutional Logics. n: GREENWOOD, R.; OLIVER, C.; SAHLIN K.; SUDDABY, R. **Handbook of organizational institutionalism**, Los Angeles: Sage, 2008. p. 99-129.

TOLBERT, Pamela S; ZUCKER, Lynne G. A institucionalização da teoria institucional. In: Stewart Clegg, Cynthia Hardy e Walter Nord. **Handbook de estudos organizacionais**. São Paulo: Atlas, 1998. pag. 196-217.

TOLDO, Schmitz Giordano.; LOPES, Dias Fernando. Cinema como arte o entretenimento: uma visão de seus realizadores e a estrutura organizacional de suas produtoras. **REAd**, Porto Alegre, V.23, No 2. p. 167 - 190, May - Agt. 2017.

TRIANA, Claudia. **FM Bitacora**. Jaeriana Estéreo 91.9. Colombia, Radio, 10 abr. 2018

VERMEULEN Patrick A.M.; ZIETSMA Charlene; GREENWOOD Royston; LANGLEY Ann. Strategic responses to institutional complexity. **Strategic Organization**. 2016. Vol. 14(4). pag. 277–286. 2016.

VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; CARVALHO Cristina Amélia. Campos Organizacionais: de wallpaper à construção histórica do contexto de organizações culturais em Porto Alegre e em Recife. IN: Encontro Anual da Associação de Programas de Pós-Graduação em Administração, 27, Atibaia, SP. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2003.

VIEIRA, Marcelo Falcão Milano. Por uma boa pesquisa (qualitativa) em administração. In: _____; ZOUAIN, Deborah Moraes (*Organizadores*). **Pesquisa Qualitativa em administração**. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2004.

WOOTEN, Melissa; HOFFMAN, Andrew J. Organizational Fields: Past, Present and Future. In: GREENWOOD, R.; OLIVER, C.; SAHLIN K.; SUDDABY, R. **Handbook of organizational institutionalism**, Los Angeles: Sage, 2008. p. 130-148.

ZUCKER, Lynnen, G. El Papel de la Institucionalización en la Persistencia Cultural. 1977. In: POWELL W. W.; DIMAGGIO P. J.(*copiladores*). **El nuevo institucionalismo en el análisis organizacional**. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, Primera edición en español, 1999. p. 126-153.

Zuluaga, Pedro. Adrián. Introduccion. In: COLOMBIA. Cinemateca Distrital. Cuadernos del Cine Colombiano No. 13. **Investigación e histografía**. Bogotá. 2008, p. 6-7. Disponible en: https://www.cinematcadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/No.%2013%20-%202008%20-%20Investigaci%C3%B3n%20e%20historiograf%C3%ADa_4.pdf. Acceso en: Junio 2017.

ZULUAGA, Pedro Adrián. **Cine colombiano**: canones y discursos dominantes. Bogotá: eLibros Editorial. 2013.

Apéndice 1

Cuestionario de entrevista

1. ¿Qué hechos considera relevantes que, contribuyeron para el desarrollo de la cinematografía colombiana?
2. ¿Las nuevas organizaciones y las nuevas políticas cinematográficas, tuvieron algún modelo como referencia?
3. En su opinión ¿Qué individuo u organización tuvo un papel predominante para el desarrollo de la cinematografía colombiana? ¿Qué función ejercía?
4. ¿En qué se concentraron los esfuerzos de los diferentes actores que buscaban mejorar las condiciones del campo cinematográfico? Y ¿Cuáles fueron los puntos claves?
5. ¿Existe un consenso en cuanto a la concepción de cine?
6. ¿Tanto las entidades públicas como privadas, comparten la sensación de estar juntas en el desarrollo del campo cinematográfico colombiano?
7. ¿Cuál es la organización que tiene mayor influencia en el sector?
8. ¿Existe algún relacionamiento e/o comunicación entre las empresas u organizaciones del sector de la cinematografía colombiana?
9. ¿Entre las organizaciones se comparten e intercambian informaciones? ¿Cómo y de qué tipo de información?
10. En su opinión, ¿Qué factores facilitaron el surgimiento de la profesionalización?
11. ¿Cómo las empresas ven unas a las otras?
12. En cuanto a la tecnología ¿Cómo se encuentra actualmente la cinematografía colombiana?
13. ¿De modo general, podemos afirmar que los objetivos, estrategias y misiones de las empresas del sector son semejantes?
14. ¿Cómo podría evaluar actualmente la cinematografía colombiana?