



## **El cine documental colombiano en primera persona ¿de festival?**

*Por David Jurado*

### **Resumen**

Mucho se ha escrito sobre los aspectos estéticos, narrativos e históricos del documental en primera persona, pero poco sobre la incidencia de los festivales de cine en su creación, difusión y promoción. Tomando como caso de estudio un corpus de obras colombianas estrenadas entre 2002 y 2019, examinaremos los corredores y circuitos de este tipo de documentales y la existencia o no de un documental colombiano en 'primera persona de festival'.

**Palabras clave:** documental colombiano, festivales de cine, primera persona, circuitos, corredores

### **Abstract**

Much has been written about the aesthetic, narrative and historical aspects of first person documentary, but little about the impact of film festivals on its production, dissemination and promotion. Taking as a case study a corpus of Colombian films released between 2002 and 2019, we will examine the circuits and corridors of this type of documentary and the existence or not of a Colombian 'first person documentary festival film'.

**Keywords:** Colombian documentary, film Festival, first person, circuits, corridors

## Resumo

Muito foi escrito sobre os aspectos estéticos, narrativos e históricos do documentário em primeira pessoa, mas pouco sobre o impacto dos festivais de cinema em sua criação, divulgação e promoção. Tomando como estudo de caso um corpus de obras colombianas lançado entre 2002 e 2019, examinaremos os corredores e circuitos desse tipo de festival de documentário e a existência ou não do documentário colombiano na 'primeira pessoa do festival'.

**Palavras-chave:** documentário colombiano, festivais de cinema, primeira pessoa, circuitos, corredores

## Résumé

On a beaucoup écrit sur les aspects esthétiques, narratifs et historiques du documentaire à la première personne, mais peu sur l'impact que les festivals de cinéma ont sur sa création, sa diffusion et sa promotion. À partir d'un corpus de films colombiens réalisés entre 2002 et 2019, nous examinerons les couloirs et les circuits de ce type de documentaire et nous mettrons à l'épreuve l'expression documentaire colombien 'à la première personne de festival'.

**Mots-clés:** documentaire colombien, festivals de cinéma, première personne, circuits, couloirs

## Datos del autor

David Jurado es doctor en Estudios latinoamericanos con especialización en Artes audiovisuales de la Universidad de la Sorbona, realizó un máster en Estudios cinematográficos con especialización en Documental y nuevos medios en la

Universidad Paris Diderot y es licenciado en Letras de la Universidad de Guadalajara, México. Ha realizado cursos prácticos de cine en el ENAC (México), EICTV (Cuba) e INA (Francia). Actualmente es becario de la Academia Colombiana de Artes y Ciencias Cinematográficas - Proimágenes Colombia. Especializado en cine latinoamericano contemporáneo, ha trabajado sobre la relación entre cine y memoria, y cine y literatura. En 2020 publicó el libro *Résilience des images et des récits. Catastrophe et terrorisme d'État en Argentine, au Chili et au Mexique* (Presses Universitaires de Rennes).

**Fecha de recepción:** 12 de abril de 2020

**Fecha de aprobación:** 30 de junio de 2020

El cine documental en primera persona se ha instalado en la era contemporánea como una modalidad narrativa y fílmica recurrente y reconocida. Si bien su estudio ha llevado a distinguir géneros (diarístico, autobiográfico, de retrato familiar o individual: Lane, 2002: 50-148), tipos enunciativos (biográfico, epidérmico y de experiencia y alteridad: Piedras, 2014) o actos (de iniciación, de búsqueda identitaria, de superación o de cuidado de sí: Goursat, 2016: 101-137) propios del documental en primera persona, su principal característica estriba en el primer plano que asume el realizador, a la vez narrador y personaje de la experiencia de vida que se está documentando. El pacto referencial con el espectador depende de esta identificación personaje-narrador-autor. La creciente producción de este tipo de obras en décadas recientes ha sido visible en América Latina, primero en las cinematografías del Cono Sur y más recientemente en las cinematografías andinas.

En Colombia, entre 2009 y 2019 se produjeron 18 largometrajes documentales de este tipo y un conjunto considerable de cortometrajes. Su eclosión, al margen de las causas histórico-culturales, se debe en buena medida a la entrada en vigor de la Ley de cine 814 de 2003 que potenció la producción nacional, pero también a la popularización de este tipo de documentales en festivales locales e internacionales.

Mucho se ha escrito sobre los aspectos estéticos, narrativos e históricos del documental en primera persona, pero se ha pasado por alto este último punto: la incidencia de los festivales de cine en su producción, difusión y promoción. El terreno de lo que se ha dado en llamar *film festival studies* (Valck, 2007) ofrece una perspectiva distinta para abordar este tipo de producciones y renovar cuestionamientos alrededor de las mismas. Tomando como corpus un conjunto de obras colombianas estrenadas entre 2002 y 2019, nos detendremos en algunos casos para examinar los corredores de este tipo de documentales, preguntándonos si existen puntos de paso recurrentes que dibujen y describan las dinámicas de circuitos a nivel nacional, iberoamericano e internacional. Abordaremos de igual forma preguntas claves sobre si existe o no un documental colombiano en primera persona (DCPP) de festival, si los festivales influyen en sus estéticas fílmicas y si hay festivales para cierto tipo de DCPP.

## Los circuitos

Hacer un recorrido histórico por la inserción de estos documentales en la red de festivales internacionales resulta difícil, dada su variedad. Sin embargo, podemos dar algunos datos importantes. Primero, puesto que es un tipo de documental que proviene de experiencias propias del cine *amateur*, del cine experimental y del *cinéma-vérité*, su

desarrollo y su circulación tienden a depender de fondos y circuitos independientes y nichos específicos. Segundo, el cine documental autobiográfico ha sido promovido desde los años 1970 por Academias de Arte Universitarias (como MIT & Cambridge), algo que se ve también reflejado en años recientes en Colombia (UNAL & UNIVALLE), y, por lo tanto, muchas veces su circulación está limitada a nichos locales e intelectuales. Sin embargo, puesto que el cine documental expositivo, objetivista y, en muchos casos, de propaganda política o de contrainformación ha dejado de dominar la escena de la creación documental, dando paso a un cine que reivindica al autor y los discursos subjetivos e interactivos (Bruzzi, 2000: 186-187), el cine documental en primera persona alcanza hoy visibilidad en festivales importantes.

Veamos, por ejemplo, su recorrido en Cannes. En 1970 Pier Paolo Pasolini presenta, fuera de competición, *Apuntes para una Orestíada africana*. En 1982 Romain Goupil gana el premio Cámara de Oro por *Morir a los 30 años*. Doce años después, Nani Moretti obtiene la Palma de Oro con *Querido diario*. La misma distinción recibe Michael Moore en 2002 con *Bowling for Columbine*. *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo es seleccionada en 2007. En 2011 se estrena en este festival *Walk away Renée* de Jonathan Caouette, que en 2003 había causado gran impresión con *Tarnation*, un film estrenado en Sundance, lo que da cuenta del interés de Cannes por captar estrenos de documentales de este tipo normalmente destinados a circuitos más independientes. A pesar de esta paulatina consolidación, este festival todavía parece relegar al documental en primera persona a un segundo plano. Hoy en día, por ejemplo, autoras como Dominique Cabrera no faltan en las *premières* de Cannes. Sin embargo, son programadas en secciones alternativas, como la del ACID, y si bien Agnès Varda fue la imagen del Festival del año 2019, de sus últimos cuatro largometrajes solo dos estuvieron en Cannes y fuera de la competición (los otros dos

se estrenaron en Berlín y en Venecia). Además, a lo largo de la historia también hay grandes ausentes: *Italianamerican* (1974) de Scorsese, *Las playas de Agnès* (2008) de la ya mencionada Agnès Varda o los documentales de Johan van der Keuken o Rémi Lange, por citar solo algunos ejemplos. Su consolidación ha sido, por lo tanto, relativa pero notable. Autores reconocidos como Alan Berliner, Robert McElwee, Dominique Cabrera, Chantal Akerman, Nina Davenport, entre otros, circulan además en festivales que se disputan el prestigio de Cannes: Venecia, Sundance, Rotterdam, Toronto o Marsella.

En Iberoamérica la visibilidad de los documentales en primera persona ha venido aumentando desde los años 1990 y ha ido de la mano de la consagración de algunos autores (Andrés Di Tella en Argentina, Darío Aguirre en Ecuador, Luis Ospina y Daniela Abad en Colombia, Carmen Castillo en Chile, por mencionar algunos casos) y de la eclosión de festivales de cine en el continente. A partir de la segunda mitad de los años 90, la creación de festivales es exponencial. A esto se suma la recurrencia de retrospectivas dedicadas a autores reconocidos en este campo de la creación documental. Festivales como DocsLisboa, MIDBO, DocsMx, EDOC, FICUNAM, Documenta Madrid y DocsBarcelona han organizado, solo en la última década, retrospectivas dedicadas a Robert McElwee, Jonas Mekas, Alan Berliner, Chantal Akerman, Alain Cavalier y Nina Davenport. Finalmente, Festivales como Nuevo Cine de La Habana y Encuentros de Otro Cine de Quito tienen secciones dedicadas exclusivamente a documentales autobiográficos, lo que ha facilitado su inclusión en los programas.

En este marco, el DCPD se ha abierto camino poco a poco en los festivales internacionales, iberoamericanos y nacionales. La evolución ha sido, sin embargo, distinta en cada caso. Según nuestro análisis del corpus previsto, la entrada del

DCPP en festivales internacionales europeos, norteamericanos y asiáticos es más bien irregular, por no decir rara, sobre todo en festivales de categoría A<sup>1</sup>. En festivales iberoamericanos su presencia es más regular, y en festivales nacionales vuelve a ser irregular, aunque progresivamente regular. Veamos cada caso con más detalle.

De 22 largometrajes producidos entre 2001 y 2019, solo 7 han llegado a festivales internacionales, y esto solo a partir de 2016 (fig. 1). Antes de esta fecha, solo tres cortometrajes estuvieron en este tipo de certámenes: *Migración* de Marcela Gómez (2008), que pasó por Visions du réel, *19° Sur, 65° Oeste* de Juan Soto (2010), que pasó por Cannes, y *Cesó la horrible noche* de Ricardo Restrepo (2014), que pasó por el Festival de Tesalónica. Además de ello, solo tres han estado en festivales de categoría A: el cortometraje de Juan Soto y los largometrajes de Luis Ospina y de Federico Atehortúa, mencionados en el cuadro de la figura 1. Su reconocimiento internacional es, pues, muy reciente y ha estado determinado por los festivales dedicados de manera exclusiva al cine documental. Si bien el reparto geográfico es amplio, sobresale el Festival de Documentales de Ámsterdam como punto de pasaje recurrente. Lo anterior da cuenta de un avance tanto en la calidad de las producciones como en la labor de los productores y realizadores por ser más proactivos cuando se trata de acceder a los talleres y apoyos de producción y de realización que se consiguen en algunos de estos festivales y que determinan en buena medida la construcción de un corredor en los circuitos internacionales. Un caso emblemático, a este respecto, es *Amazona* de Clare Weiskopf (2017), que logró apoyos de producción y postproducción en Rotterdam, Leipzig, Edimburgo, Tribeca, Toronto y Buenos Aires. Es probable, además, que *Todo comenzó por el fin* de Luis Ospina (2016) haya sido una de las claves para que las pantallas de estos festivales se abrieran a este tipo de producciones

colombianas. Se confirma también que este conjunto de producciones es un ejemplo más de la articulación entre la industria europea y la latinoamericana para producir y hacer circular contenidos alternativos que resistan, tanto en las pantallas europeas como latinoamericanas, al mercado hollywoodense (Amiot y Lozano, 2019: 16).

Al margen de estos festivales, pero dentro del circuito internacional al que recurren no solo estos documentales sino también buena parte de la producción cinematográfica colombiana, se encuentran las muestras de cine latinoamericano y colombiano en Europa y Estados Unidos. París, Londres, Berlín, Barcelona, Buenos Aires y Nueva York tienen muestras de cine nacional que han permitido a múltiples producciones llegar a salas de difícil acceso. Y si bien a veces estos eventos no logran consolidarse con el tiempo, desde sus inicios, es decir, desde principios de los años 2010, han sido las pantallas por las que pasaron DCP que no lograron entrar en un circuito internacional, por ejemplo *Looking for...* de Andrea Said (2012), *Inés, recuerdos de una vida* de Luisa Sossa (2014), *Carta a una sombra* (2015) y *The Smiling Lombana* (2018) de Daniela Abad, o *Nueve disparos* de Jorge Giraldo (2017). Finalmente, en lo que concierne a festivales de cine latinoamericano en Europa, destaca el de Biarritz. Sin embargo, a diferencia de las muestras colombianas en el exterior que promedian una selección de 5 documentales en la última década, en Biarritz solo se han seleccionado 4 en 18 años y solo desde 2016, dando cuenta de la marginalidad histórica de estas producciones en este circuito y de su ascenso súbito. Por otra parte, si se tienen en cuenta las muestras de Toulouse, Trieste, Berlín, Bruselas, Lille, Nueva York, Minneapolis y Melbourne, esta marginalidad histórica parece relativa, pues la selección pasa de 4 a 15 veces.



# Cine Documental

<p><i>Todo comenzó por el fin</i> Luis Ospina (2016)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Toronto International Film Festival (TIFF, estreno)</li> <li>• Festival de Cine de Mar del Plata (A)</li> <li>• Busan International Film Festival (BIFF)</li> <li>• Cinéma du réel (París)</li> <li>• Transilvania International Film Festival</li> <li>• Yamagata International Film Festival</li> <li>• Festival Biarritz Amérique Latine</li> </ul>
<p><i>En el taller</i> Ana María Salas (2017)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA)</li> <li>• Panorama de cine colombiano de París</li> </ul>
<p><i>Amazona</i> Clare Weiskopf (2017)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA, estreno)</li> <li>• Thessaloniki Documentary Festival</li> <li>• Dok Leipzig</li> <li>• Panorama de cine colombiano de París, Nueva York y Berlín</li> </ul>
<p><i>Ciro y yo</i> Miguel Salazar (2017)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Festival Biarritz Amérique Latine</li> <li>• Panorama de cine colombiano de Berlín</li> </ul>
<p><i>Fantasmas del caribe</i> Felipe Monroy (2018)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Visions du réel (Festival International de Cinéma de Nyon, Suiza)</li> </ul>

# Cine Documental

<p><i>Yo, Lucas</i> Lucas Maldonado (2018)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• All Lights India Film Festival (ALIFF)</li> <li>• Panorama de cine colombiano de Berlín</li> </ul>
<p><i>Amanecer</i> Carmen Torres (2018)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA)</li> <li>• Margaret Mead Film Festival (Nueva York)</li> <li>• Festival Biarritz Amérique Latine</li> <li>• Panorama de cine colombiano de Nueva York</li> </ul>
<p><i>Homo Botanicus</i> Guillermo Quintero (2018)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Torino Film Festival (premio al Mejor documental)</li> <li>• Dok Leipzig</li> <li>• Festival Biarritz Amérique Latine</li> </ul>
<p><i>Pirotecnia</i> Federico Atehortúa (2019)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rotterdam International Film Festival (RIFF, estreno)</li> <li>• Shanghai International Film Festival (SIFF, A)</li> </ul>

Figura 1. Los circuitos internacionales del DCPD (películas destacadas)

La circulación de los DCPD ha sido más regular en Iberoamérica, aunque exista una pequeña variación de año en año. El DCPD ha pasado por 42 festivales distintos, entre los que destacan el Festival de Nuevo Cine de La Habana, el festival de cine documental Encuentros de Otro Cine (EDOC) de Quito, el DocsBarcelona, el Festival Iberoamericano de Málaga, el Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires y el Festival de Cine de Antofagasta (fig. 2). Predominan así los festivales especializados en cine documental y aquellos que se encuentran en tres regiones: La Habana, quizás por el

tamaño de su festival y por tener una selección exclusiva para el documental familiar; el Cono Sur, quizás por el prestigio acumulado de este tipo de documentales en esos países a diferencia de, por ejemplo, la producción mexicana, mucho más asentada en el documental etnográfico, observacional y testimonial (T. Huevo, E. González, J. C. Rulfo); y España, probablemente por la apertura a una cinematografía emergente como la colombiana, por abordar temáticas relacionadas con la diáspora, pero también por su participación en la coproducción de tres de los largometrajes (*La historia que no contaron*, *Amanecer* y *Pirotecnia*).

Además de estos festivales, están aquellos especializados en aspectos políticos, como los que tratan de derechos humanos, memoria, migración o feminismo. La mayoría de los festivales por donde han pasado los DCPD que abordan estas temáticas (por ejemplo: *La historia que no contaron*, *Migración*, *Inés*, *recuerdos de una vida* o *Home*, *el país de la ilusión*) están ubicados en el Cono Sur o en México. La selección en este caso es puntual y, como en el caso de las muestras de cine colombiano en el extranjero, permite que películas que no encuentran un corredor en el circuito de los festivales iberoamericanos de prestigio o que encuentran un corredor limitado puedan seguir otro circuito más especializado. Además de ello, gracias a estos festivales los DCPD han tenido una mejor circulación en México, en donde su paso por festivales como DocsMX, FICUNAM, Ambulante o el de Guadalajara y el de Morelia es muy esporádico. Lo claro es que la mayoría de los DCPD suelen pasar primero por festivales iberoamericanos de cine, estén especializados en cine documental o no, para luego ir a festivales de nichos políticos.

# Cine Documental

<p>Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Gaitán sí</i> (2001)</li> <li>• <i>La historia que no contaron</i> (2009)</li> <li>• <i>Cesó la horrible noche</i> (cortometraje, 2014)</li> <li>• <i>Amazona</i> (2016)</li> <li>• <i>Yo, Lucas</i> (2017)</li> <li>• <i>Amanecer</i> (2018)</li> <li>• <i>Fantasma del caribe</i> (2018)</li> <li>• <i>The Smiling Lombana</i> (2018)</li> <li>• <i>Ciro y yo</i> (2018, premio al Mejor documental)</li> </ul>
<p>Encuentros de Otro Cine (Ecuador)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Cesó la horrible noche</i> (cortometraje, 2014)</li> <li>• <i>Todo comenzó por el fin</i> (2016)</li> <li>• <i>Sol Negro</i> (cortometraje, 2017)</li> <li>• <i>Amazona</i> (2017)</li> <li>• <i>Pirotecnia</i> (2019)</li> </ul>
<p>DocsBarcelona</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Home, el país de la ilusión</i> (2016), <i>Amazona</i> (2017)</li> <li>• <i>En el taller</i> (2017)</li> <li>• <i>Pirotecnia</i> (2019)</li> </ul>
<p>Festival Iberoamericano de Málaga</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Carta a una sombra</i> (2016, premio al Mejor documental)</li> <li>• <i>Fantasma del caribe</i> (2018, premio al Mejor director)</li> <li>• <i>Homo Botanicus</i> (2018)</li> </ul>
<p>DocumentaMadrid</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La historia que no contaron</i> (2010)</li> <li>• <i>Amanecer</i> (2018)</li> <li>• <i>Pirotecnia</i> (2019)</li> </ul>

Festival Internacional de Cine de Antofagasta	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La historia que no contaron</i> (2010)</li> <li>• <i>Todo comenzó por el fin</i> (2016)</li> </ul>
Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires (FIDBA)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Yo, Lucas</i> (2017, premio a la Mejor ópera prima)</li> <li>• <i>Fantasma del caribe</i> (2018)</li> </ul>

Figura 2. Circuito destacado de los DCPD en Iberoamérica

En el territorio nacional, la circulación de los DCPD en festivales se asemeja a lo sucedido a nivel internacional, es decir, fue paulatina y ascendente. Podemos hablar de tres etapas: de experimentación, de proyección y de consolidación.

En la primera etapa, entre 1999 y 2008, la Muestra Internacional de Documental de Bogotá (MIDBO), creada en 1999, es la principal pantalla de exhibición para los primeros y escasos ejercicios de este tipo. Películas como *Gaitán sí* (María Valencia-Gaitán, 2001), *De(s)Amparo, polifonía familiar* (Gustavo Fernández, 2002) y *Frente al espejo, diarios* (Ana María Salas, 2008) se estrenan en la muestra, el primero a nivel nacional y los dos últimos a nivel mundial. En adelante, la MIDBO será un punto de paso importante para la exhibición y promoción de los DCPD, aunque ya no sea un punto de estreno.

En la etapa de proyección, entre 2008 y 2014, en la que predominan los cortometrajes, se sientan las bases para que este tipo de producciones tenga un circuito de desarrollo y de exhibición más sólido. En efecto, ya no solo la MIDBO, sino también el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), el Festival Internacional de Cine de Cali (FICCALI), creado en 2008 por Luis Ospina, y los discontinuos festivales universitarios sirven de pantallas de exhibición y,

en algunos casos, de espacios de producción. Así, el FICCI premia el cortometraje *Migración* (Marcela Gómez, 2008), que se estrena en Cali, y tres años después un segundo cortometraje, *Mu Drua* (Mileidy Orozco, 2012). En 2012, el mismo festival acepta en la tercera edición de su taller de producción documental un proyecto de largometraje que será estrenado al año siguiente en Cali, *Looking for...* de Andrea Said. Y en 2014 estrena en sus pantallas *Inés, recuerdos de una vida* de Luisa Sossa, primer largometraje de este tipo en haber obtenido un apoyo del Fondo de Desarrollo Cinematográfico de Proimágenes y primero también en haber participado en un taller de producción iberoamericano, Doc Meeting Argentina. El FICCALI, por su parte, se destaca por haber abierto las puertas desde el principio a este tipo de documentales. No solo premia tempranamente un largometraje, *Looking for...*, sino que apuesta por quien será uno de los autores más experimentales de este tipo de films: Juan Soto. La incidencia del Diplomado Internacional en Creación Documental de la Universidad del Valle, creado en 2010, y la visita de Alan Berliner al mismo, son, a este respecto, significativas. Por último, tanto el FICCI como el FICCALI y la MIDBO añaden durante este periodo a su programación una sección especial dedicada a este tipo de producciones: Hecho en casa (para el FICCI), Constelaciones íntimas (para la MIDBO) y Primera persona (para el FICCALI).

En la tercera etapa, de consolidación, que va de 2014 a 2019, existe ya una plataforma sólida de producción y de exhibición para este tipo de documentales. Con la llegada además de películas que fueron un éxito de taquilla y/o en festivales nacionales e internacionales, tales como *Carta a una sombra* (2015) de Daniela Abad (la película nacional más taquillera del año, incluyendo las películas de ficción, *Todo comenzó por el fin* de Luis Ospina (2016) y *Amazona* de Clare Weiskopf (2017), el documental en primera persona deja de ser marginal y se vuelve una de las principales cartas de

presentación de la producción nacional y de la programación de los festivales. De hecho, estos tres largometrajes serían premiados en el FICCI, y uno de ellos, *Amazona*, ganaría tanto en estado de proyecto como en estado de exhibición. Ninguno, sin embargo, ganaría el premio de mejor largometraje documental. Habría que esperar hasta 2018 para que un documental, *Amanecer*, de Carmen Torres, obtuviera dicho premio, marcando así un punto álgido en la promoción de este tipo de películas en Cartagena.

El FICCALI, por su parte, más arriesgado que el FICCI y arraigado en la promoción del cine de autor, además de programar la mayoría de los films de este periodo, premia *Nueve disparos* (2017), dirigida por un exmilitar víctima del conflicto armado colombiano, Jorge Andrés Giraldo, quien pudo realizar este largometraje en una de las escuelas de cine locales. Con ello, el festival no solo demostraba su interés por promocionar el cine local emergente, sino también por estar más a tono con el proceso de transición política que vivía el país gracias a los Acuerdos de Paz (2012-2016)<sup>2</sup>. El FICCALI consolida además su apoyo a este tipo de producciones premiando en 2019 en estado de proyecto *Piedra sobre piedra* de Carlos Rodríguez Aristizábal y *Por arte de magia* de Melissa Saavedra.

La MIDBO, por su parte, abre desde 2018 un taller dedicado exclusivamente al documental en primera persona ("Cine doméstico, narrativas del yo en construcción") y en 2019 organiza una retrospectiva sobre Jonas Mekas, lo que da cuenta del interés en este tipo de modalidades narrativas, interés reforzado por el hecho de que su directora es una de las autoras más reconocidas en este campo creativo, Ana María Salas. Por esta época eclosionan además los festivales y encuentros de producción tanto en las principales ciudades

# Cine Documental

como en las regiones, y los DCPD circulan de manera regular aunque sin un camino predeterminado por estas plataformas.

<p>Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI, creado en 1960)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Migración</i> (cortometraje, 2008)</li> <li>• <i>Mu Drua</i> (cortometraje, 2011)</li> <li>• <i>Looking for...</i> (2012)</li> <li>• <i>Inés, recuerdos de una vida</i> (2014)</li> <li>• <i>Cesó la horrible noche</i> (cortometraje, 2014)</li> <li>• <i>Todo comenzó por el fin</i> (2016)</li> <li>• <i>Carta a una sombra</i> (2015)</li> <li>• <i>Home, el país de la ilusión</i> (2016)</li> <li>• <i>Sol negro</i> (2016)</li> <li>• <i>Amazona</i> (2017)</li> <li>• <i>Nueve disparos</i> (2017)</li> <li>• <i>Homo Botanicus</i> (2018)</li> <li>• <i>Amanecer</i> (2018)</li> <li>• <i>Yo, Lucas</i> (2018)</li> <li>• <i>The Smiling Lombana</i> (2019)</li> <li>• <i>Después de norma</i> (2019)</li> </ul>
<p>Muestra Internacional de Documentales de Bogotá (MIDBO, creado en 1998)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Gaitán sí</i> (1998)</li> <li>• <i>De(s)Amparo, polifonía familiar</i> (2002)</li> <li>• <i>Frente al espejo, diario</i> (2008)</li> <li>• <i>Migración</i> (cortometraje, 2008)</li> <li>• <i>Mu Drua</i> (cortometraje, 2011)</li> <li>• <i>Looking for...</i> (2012)</li> <li>• <i>Inés, recuerdos de una vida</i> (2014)</li> <li>• <i>Cesó la horrible noche</i></li> </ul>



	<p>(cortometraje, 2014)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Estudio de reflejos</i> (2014)</li> <li>• <i>Todo comenzó por el fin</i> (2016)</li> <li>• <i>Home, el país de la ilusión</i> (2016)</li> <li>• <i>Sol negro</i> (2016)</li> <li>• <i>En el taller</i> (2017)</li> <li>• <i>Amazona</i> (2017)</li> <li>• <i>Nueve disparos</i> (2017)</li> <li>• <i>Yo, Lucas</i> (2018)</li> <li>• <i>Homo Botanicus</i> (2019)</li> <li>• <i>Después de norma</i> (2019)</li> <li>• <i>Na, Misak</i> (cortometraje, 2019)</li> </ul>
<p style="text-align: center;">Festival Internacional de Cine de Cali  (FICCALI, creado en 2008)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Migración</i> (cortometraje, 2008)</li> <li>• <i>19° Sur, 65° Oeste</i> (2010)</li> <li>• <i>Looking for...</i> (2012)</li> <li>• <i>Inés, recuerdos de una vida</i> (2014)</li> <li>• <i>Cesó la horrible noche</i> (cortometraje, 2014)</li> <li>• <i>Todo comenzó por el fin</i> (2016)</li> <li>• <i>Nueve disparos</i> (2017)</li> <li>• <i>My Way or the Highway</i> (2017)</li> <li>• <i>Yo, Lucas</i> (2018)</li> <li>• <i>Después de Norma</i> (2019)</li> <li>• <i>Pirotecnia</i> (2019)</li> </ul>
<p style="text-align: center;">Festival Internacional de Cine de Bogotá  (BIFF, creado en 2014)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Sol Negro</i> (2016)</li> <li>• <i>En el taller</i> (2017)</li> <li>• <i>Fantasmas del Caribe</i> (2018)</li> </ul>

Festival de Cine Colombiano de Medellín (creado en 2002)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Looking for...</i> (2012)</li> <li>• <i>Todo comenzó por el fin</i> (2016)</li> <li>• <i>Home, el país de la ilusión</i> (2016)</li> </ul>
Bogotá Audiovisual Market (plataforma de producción creada en 2009)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Home, el país de la ilusión</i> (2016)</li> <li>• <i>Amazona</i> (2017)</li> <li>• <i>Yo, Lucas</i> (2018)</li> </ul>
Festival de Cine Verde de Barichara (FESTIVER, creado en 2010)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Amazona</i> (2017)</li> <li>• <i>Homo Botanicus</i> (2018)</li> </ul>

Figura 3. Circuito destacado de los DCPD en Colombia

Con la información anterior se concluye que los DCPD se mueven, sobre todo, en el circuito iberoamericano y en el nacional. A nivel internacional, la presencia del DCPD es limitada, pero, gracias a los festivales de cine latinoamericano en Europa y Estados Unidos y a las muestras de cine colombiano en el exterior, estos documentales han podido llegar a pantallas muy competidas. Los festivales de nichos políticos cobran en este mismo sentido importancia, pues abren el espectro de circulación de ciertos documentales. En términos particulares, el Festival Internacional de Documentales de Ámsterdam, el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias son los espacios que más han estado abiertos a este tipo de producciones. Desde un punto de vista cronológico, este tipo de documentales circula inicialmente en festivales nacionales de prestigio (FICCI, FICCALI, MIDBO) e iberoamericanos, la mayoría de ellos de documentales (EDOC, DocBarcelona, DocumentaMadrid). A partir de 2016, con el estreno de *Todo comenzó por el fin* y con la aceleración en la producción de este tipo de contenidos, se

abre de manera notable un circuito internacional mixto, es decir que incluye festivales genéricos, de documental y latinoamericanos, sin por ello comprender de manera constante festivales de clase A.

Por otra parte, se ha planteado que existen jerarquías entre los festivales (Rodríguez, 2015: 68), las cuales se verían reflejadas en los corredores que construye un film en un circuito específico. Al pretender estar en ciertos festivales y no en otros, un documental espera tener más proyección internacional. Y de manera recíproca, un festival espera mantener su prestigio seleccionando films que puedan llegar a construir un corredor exitoso. Esto se cumple en buena parte de los casos, siendo *Todo comenzó por el fin* y *Amazona* ejemplos emblemáticos. Los dos inician su recorrido en festivales internacionales de prestigio (TIFF e IDFA respectivamente) hasta llegar a festivales nacionales pequeños. *Amanecer* también es un caso interesante, dado que, al ser galardonado en el FICCI en la categoría de Mejor Documental, se convierte en el primer documental de este tipo en recibir tal premio. Al distinguir este film, el festival capitaliza el valor agregado que estos documentales han venido construyendo en tiempos recientes en circuitos, ya no solo nacionales e iberoamericanos, sino internacionales, y asegura así su prestigio. Además, es probable que, más allá de la notable calidad del documental, sea gracias a ello que el documental haya logrado consolidar un corredor exitoso para este tipo de producciones (IDFA, Morelia, Margaret Mead, Lisboa, Madrid), retroalimentando así la dinámica jerárquica de los festivales.

No obstante, hay casos en los que la regla no se cumple y el recorrido de los documentales parece ir construyéndose 'en la medida de lo posible'. *Cesó la horrible noche*, por ejemplo, se estrena en un festival regional (Popayán) a nivel nacional

y en una muestra de cine colombiano (en París) a nivel internacional, y luego pasa por festivales de más prestigio (La Habana, Río de Janeiro, Montevideo, Tesalónica, Nueva York). De manera similar, *Home, el país de la ilusión* aparece en un circuito nacional (FICCI y festivales de nicho político) y luego hace un recorrido internacional por festivales de documental y de nicho político (FICSUR, Santo Domingo, CEME DOC en México). En su recorrido aparece también un fenómeno que surgió en años recientes: la exportación de marcas de festivales. El documental, en efecto, no es programado en DocsBarcelona de Barcelona, pero sí en DocsBarcelona de Medellín, haciendo así difusa la barrera entre el circuito iberoamericano y el nacional, así como el mérito del documental de haber logrado ser seleccionado por curaduría iberoamericana. Es probable que estos documentales hayan tenido corredores irregulares, dado que aparecen en un periodo de transición hacia la consolidación de la producción de este tipo de contenidos. Documentales más recientes (*Ciro y yo, Amanecer, Después de Norma, Homo Botanicus*) siguen corredores más convencionales, se estrenan en algún festival internacional y luego van al circuito iberoamericano y nacional. Claro está que no deja de existir cierta irregularidad producida por la marginalidad de este tipo de producciones respecto a ficciones o a documentales con una producción más robusta.

Otro fenómeno que resaltar es que, dado su éxito reciente, los DCPD empiezan a ser distribuidos en salas. Existía el precedente de *Carta a una sombra*, que fue la película colombiana más taquillera en su momento. Esto supone, sin embargo, una exclusividad en la distribución que impide que estos documentales concreten un corredor en el circuito nacional. Con ello, la función de los festivales internacionales e iberoamericanos se transforma. Ya no solo cumplirían con el rol de exhibidores y de promotores en

materia de producción y postproducción, sino que serían a su vez vitrinas de promoción para que el mercado en salas funcione. Esto es relativamente común para producciones que apuntan a ese mercado (Rodríguez, 2015: 67), pero es algo nuevo para el documental colombiano en primera persona que, a lo mucho, llegaba a programarse en salas alternativas, centros culturales o en alguna cadena de televisión (por ejemplo, *Inés, recuerdos de una vida* o *La historia que no contaron*). Sin embargo, al descartar los festivales nacionales, los documentales no llegan a regiones en donde los exhibidores no quieren correr riesgos con este tipo de contenidos y además se pierde la oportunidad de seguir promocionando dichos documentales a nivel más local.

### **¿Existen los documentales en primera persona de festival?**

Mucho se ha dicho sobre el film de festival: que los realizadores han "internalizado" sus características para poder ser seleccionados (Elsaesser, 2005: 88), que es un producto para especialistas del medio (Rosenbaum, 2002: 161), que tienen una estética propia que varía entre el minimalismo documental y cotidiano y el exceso barroco y ambiguo (Narváez, 2019: 27). Estas consideraciones suelen hacerse tomando como referencia común ejemplos provenientes del cine de ficción y de festivales de renombre internacional. ¿Pero se podrían aplicar las mismas aseveraciones al DCP, cuyo circuito en festivales es distinto? Habría que empezar por preguntarse si existen documentales de este tipo que no sean de festivales. Y la respuesta es que, si los hay, han pasado desapercibidos y es difícil rastrear su huella, a no ser que se recurra a los diplomados o maestrías de documental, de donde muy probablemente surgieron ejercicios de este tipo que se quedaron en el aula y que, por lo tanto, calificaría más bien

como de cine amateur. Los documentales en primera persona son, por lo tanto, propios de los festivales y difícilmente podrían ser difundidos en salas, televisión o VOD sin haber pasado por el "ritual legitimador" que Valck (2007: 38) identifica en los festivales.

¿Pero influyen los festivales en las estéticas fílmicas de los documentales? Sí y no. Sí porque varios han pasado por talleres de festivales nacionales, iberoamericanos e internacionales (como *Amazona*, *Looking for...*, *Inés*, *recuerdos de una vida*, entre otros). Sí también, porque, como se dijo antes, los festivales han servido de espacio de legitimación cultural y comercial para el documental autobiográfico y existen autores que han servido de modelo (Berliner, Varda, McElwee, etc.). Sin embargo, el boom de documentales en primera persona en Colombia no necesariamente obedece a una 'estética' de festival. Es probable que la política transicional de los procesos de paz haya incidido en el afianzamiento de contenidos cuyos discursos se construyen desde posiciones que se asumen como subjetivas y, por lo tanto, históricamente relativas. Por otro lado, hay que considerar también la influencia de las universidades en la producción de este tipo de documentales. Por ejemplo, un film reciente, *Pirotecnia* de Federico Atehortúa, es un producto cocinado enteramente en el aula de la Maestría en Cine Documental de la Universidad Pompeu Fabra. Este documental rompe con lo ya realizado en Colombia al explorar poéticas propias de la autoficción, poniendo en entredicho la efectividad de los talleres de los festivales como espacios de innovación. La influencia de los festivales es, en este sentido, parcial.

Si invertimos la pregunta, es decir, si nos preguntamos si hay festivales para cierto tipo de documentales en primera persona, las respuestas son relativas. Tomando como referencia

la división que hace Geovanny Narváez (2019) entre el "Cine de arte de festival", el "Cine de arte medio o popular" y el "Cine de arte comercial", la mayoría de documentales colombianos en primera persona pertenecerían a la segunda categoría. Se trata de documentales que recurren al melodrama y a sus personajes tipo, a un realismo documental reforzado por la imagen de archivo y amateur, a la transparencia diegética y la cercanía afectiva con el espectador. No obstante, a diferencia de lo señalado por Narváez, estas producciones sí recurren a fondos de festivales y sus autores no son necesariamente consagrados. Una minoría de los documentales (los de Juan Soto, Luis Ospina, Ana María Salas, Laura Huertas Millán y Federico Atehortúa) pertenecería a la primera categoría, es decir, a documentales más arriesgados, de diégesis ambigua, fríos, distanciados afectivamente con el público y más próximos al cine ensayo. Al catalogarlos de esta forma, se hace notar una diferencia notable entre los dos grupos: el circuito de festivales del primero es más abierto que el del segundo. Los segundos, sin embargo, han estado en festivales en los que no han estado los primeros (Cannes, FID Marsella, Mar del Plata, Shanghai, FIDOCs). Y, aún así, no podría afirmarse que hay festivales para ciertos DCP, porque se perdería de vista que documentales de los dos grupos se cruzan en otros festivales.

Ahora bien, la predominancia, por sobre Estados Unidos, de Europa e Iberoamérica (y más específicamente Cuba, España y el Cono Sur como espacios privilegiados de circulación de los DCP) pone en evidencia que, a pesar de que este tipo de contenidos tiene un fuerte arraigo en Estados Unidos (Lebow, 2012: 5), el formato narrativo y estético no es un factor determinante para que circulen en ese país. Se podría llegar a argumentar que las temáticas de los documentales son ajenas, extranjeras, difíciles para un público estadounidense, o, siguiendo el razonamiento de Laura Rodríguez (2015: 70), que

estos documentales tendrían un alto "descuento cultural", es decir, un alto nivel de contenidos para los cuales los espectadores no tendrían el suficiente contexto para entenderlos. Esto, sin embargo, no explica el porqué en festivales europeos este 'descuento' no es un problema. Por lo tanto, los DCPD son 'de festivales europeos e iberoamericanos' no tanto por su estética cuanto por la preponderancia de los circuitos de producción entre América Latina y Europa, cultivados a lo largo de las últimas décadas (Amiot y Lozano, 2019: 77). Lo mismo sucede con los festivales de nichos políticos, en donde el que los documentales sean o no en primera persona no es un obstáculo ni un requisito para que sean seleccionados.

Aquí cabe hacer una pausa teórica y cuestionar el término, ya mencionado, de "descuento cultural" que Laura Rodríguez retoma de Colin Hoskins y otros en *Global Television and Film* y que definiría el problema que tendrían producciones cuya procedencia cultural es extranjera en relación con la local. En vez de "descuento cultural", un término que conlleva prejuicios sobre la valía de una u otra cultura, nos parece más idóneo hablar de "diferenciación cultural" y de un problema de "traducción cultural". Retomando el texto "La tarea del traductor" de Walter Benjamin (1996: 254-258), podría argumentarse que, cuando hay encuentros entre dos culturas distintas a través de objetos artísticos, hay un proceso de traducción en el que lo que se traduce no es tanto el contenido, es decir, las tradiciones, los valores, la historia, etc., 'lo descontado', sino el potencial de la comunicabilidad cultural entre las dos culturas y lo que ese objeto puede decir o sobreentender de la cultura de donde proviene y de la cultura que lo recibe. En este sentido, los festivales y todo su aparato paratextual (promoción en prensa, catálogos, intercambios con los equipos de realización, etc.) intervienen para activar un potencial comunicativo entre dos



culturas y no tanto para paliar una desventaja cultural entre lo 'extranjero' y lo 'local', pero para que se active ese potencial comunicativo tiene que haber un interés y una disposición material, que en el caso de los festivales en Estados Unidos parece no existir en lo que se refiere a los DCPD.

Finalmente, está el tema del tipo de curaduría de cada festival y la identificación de sus secciones. Por un lado, tenemos festivales que promueven el cine de autor. El FICCALI y el FIDOCES, por ejemplo, son claves a este respecto por haber sido también creados por cineastas como Luis Ospina y Patricio Guzmán. El problema que surge aquí es delimitar lo que es y no es cine de autor en un corpus de documentales en los que el realizador está en primer plano y en los que prevalece la independencia creativa. Y si bien por el FIDOCES solo ha pasado un documental (*En el taller*), por el FICCALI ha pasado la gran mayoría, impidiendo así que se pueda ser conclusivo a este respecto. Por otro lado, encontramos las secciones en que un festival divide su selección. Si bien la mayoría de los festivales hace la clasificación por formatos (largometraje o cortometraje), de un tiempo para acá, quizás por la necesidad de distinguirse de otros festivales, la nomenclatura es cada vez más específica. Sin embargo, la influencia que tiene la curaduría de las secciones en la selección de DCPD es muy relativa. No solamente los festivales que tienen una sección exclusiva para el documental en primera persona son pocos, sino que además los que la tienen privilegian el documental autobiográfico familiar por sobre el diario individual. Así, por ejemplo, el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana tiene la sección "En familia", Encuentros de Otro Cine de Quito tiene la sección "Autorretrato familiar" y el Festival Internacional de Cartagena de Indias tiene la sección "Hecho en casa". Además de ello, la recurrencia de los DCPD en otras secciones no es significativa. En DocsBarcelona, por

ejemplo, *En el taller y Pirotecnia* fueron seleccionados en "What the doc!", una sección dedicada a los documentales más arriesgados, pero *Amazona* participó en una sección más genérica, "Panorama".

## **Conclusión: el DCPD de festival y sus circuitos**

En resumen, la influencia de los festivales en la estética de los documentales es indirecta y parcial. Al promover un documental de autor en primera persona a través de retrospectivas, los festivales establecen un canon que se ve luego reflejado en la selección de documentales, pues las producciones seleccionadas toman como referencia estética a los autores de dichas retrospectivas. Pero de eso no depende, sin embargo, que una obra obtenga prestigio en los festivales, como tampoco la necesidad de adaptarse a ese formato. Esta necesidad, en cambio, puede estar determinada por factores externos, como los periodos políticos transicionales. Los circuitos de producción y de distribución entre América Latina y Europa son, a su vez, factores más significativos en los procesos de selección que el hecho de adoptar un formato como el de documental en primera persona. Ahora bien, en el interior del circuito internacional e iberoamericano se nota una diferencia entre los recorridos de los documentales de "cine arte" y los de "cine de arte medio": los primeros llegan a festivales más prestigiosos, pero, a diferencia de los segundos, su corredor es muy limitado. La otra diferencia es que los DCPD autobiográficos familiares pueden encajar más fácilmente en ciertos festivales que tienen secciones específicas para ellos. Al margen de lo anterior y de los festivales de nichos políticos, no existe relación directa entre la estética de los DCPD y la curaduría de los festivales 'de autor' o de festivales con secciones especiales.

No obstante, el fenómeno del documental en primera persona ha construido su prestigio en los centros globales del capital cultural y, por lo tanto, podría afirmarse que existe un proceso neocolonial que pasa primero por el Cono Sur y llega a Colombia, desplazando parcialmente al documental testimonial, más identificado con tradiciones propias de la región. Es más, uno podría analizar los documentales colombianos a la luz de los estudios culturales de Bolívar Echeverría (2010: 8) y su idea de la "blanquitud" innata de la cultura capitalista moderna. Al margen de tratarse de producciones en las que sobresale un grupo poblacional mayoritariamente blanco y burgués con acceso a tecnología en casa, hay problemáticas propias del "espíritu del capitalismo", es decir, del requerimiento ético proveniente de la economía<sup>3</sup>. Por ejemplo, los temas de la familia patriarcal (*Inés, recuerdos de una vida, Amazona, Pirotecnia, Adiós a Norma*), de la migración e integración económicas (*Migración, Home, el país de la ilusión*) o del individualismo emprendedor (*My Way or the Highway, The Smiling Lombana*) son una constante en el corpus de documentales estudiados. Pero esto no quiere decir que haya una adopción ingenua de una poética fílmica neocolonial o proveniente de modelos del norte. En *Amazona*, por ejemplo, se aborda un modelo de vida que poco se adapta al espíritu capitalista a través de un personaje que rechazó el modelo familiar convencional y la vida del consumo en las grandes urbes. El documental desarrolla así un discurso que podría catalogarse como de 'blanquitud decolonial'. Y es aquí donde podría encontrarse ese potencial comunicativo que hizo que esa película no solo inaugurara festivales en España, sino que también participara en festivales como el de Ámsterdam, pues llegaba a interpelar al público europeo, aunque hubiera una diferencia contextual. En conclusión, si consideramos el DCPD como un recurso 'colono' que ha venido facilitando la entrada de documentales colombianos en circuitos iberoamericanos e

internacionales de festivales, no por ello estos documentales han dejado de implementar poéticas 'caníbales', es decir que desde dentro de la tradición colonial de la que provienen generan una tradición propia.

## **Bibliografía**

Amiot, Julie, y Arturo Lozano (2019), "Dinámicas transnacionales de producción y difusión del cine entre América y Europa", en *Archivos de la filmoteca*, 77, 13-20.

Benjamin, Walter (1996), "The Task of the Translator", en *Selected Writings*, vol. 1 (1913-1926), traducción del alemán al inglés de Harcourt Brace Jovanovich, Cambridge, Harvard University Press, primera edición: 1972.

Bruzzi, Stella (2000), *New Documentary: A Critical Introduction*, Nueva York, Routledge.

Echeverría, Bolívar (2010), *Modernidad y blanquitud*, México, Era (edición electrónica).

Elsaesser, Thomas (2005), *European Cinema: face to face with Hollywood*, Ámsterdam, Amsterdam University Press.

Goursat, Juliette (2016), *Mises en 'je'. Autobiographie et film documentaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Lane, Jim (2002), *The Autobiographical Documentary in America*, Madison, The University of Wisconsin Press.

Lebow, Alicia (ed., 2012), *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, Nueva York, Columbia University Press.

# Cine Documental

Narváez, Geovanny (2019), "El cine latinoamericano contemporáneo y la estética de festival", en *Archivos de la filmoteca*, 77, 21-46.

Piedras, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires, Paidós.

Rodríguez, Laura (2014), "De gira por los festivales. Patrones migratorios del cine latinoamericano", en *Secuencias*, 39, 65-82 (en línea).

Rosenbaum, Jonathan (2002), *Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What Movies We Can See*, Chicago, Chicago Review Press.

Valck, Marijke de (2007), *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Ámsterdam, Amsterdam University Press.

## Filmografía

Abad, Daniela, y Miguel Salazar (2018), *The Smiling Lombana*, Producciones La Esperanza y Caracol Televisión (Colombia) 77 min.

— (2015), *Carta a una sombra*, Producciones La Esperanza y Caracol Televisión (Colombia), 72 min.

Antequera, Erika, y Ayoze O'Shanahan (2011), *La historia que no contaron*, Siroco Factory (Colombia, España), 52 min.

Atehortúa, Federico (2019), *Pirotecnia*, Invasión Cine (Colombia, España), 85 min.

Botero, Jorge (2019), *Después de Norma*, Séptima Films (Colombia), 93 min.

## Cine Documental

- Caouette, Jonathan (2011), *Walk away Renée*, Love Stream Productions y Morgane Productions (Francia, Bélgica, Estados Unidos), 90 min.
- (2003), *Tarnation*, Tarnation Films y Wingspring Media (Estados Unidos), 78 min.
- Castillo, Carmen (2007), *Calle Santa Fe*, Agnès B., Les Films d'ici, INA (Francia) y Les Films de la Passerelle (Bélgica), 163 min.
- Fernández, Gustavo (2004), *De(s)Amparo, polifonía familiar*, Adriana González y Martha Sánchez (Colombia), 90 min.
- Giraldo, Jorge (2017), *Nueve disparos*, Universidad Javeriana (Colombia), 52 min.
- Gómez, Marcela (2008), *Migración*, Contravía Films (Colombia), 24 min.
- Goupil, Romain (1982), *Morir a los 30 años*, MK2 (Francia), 152 min.
- Huertas, Laura (2016), *Sol negro*, Evidencia Films y Les Films du Worso (Colombia, Francia, Estados Unidos), 42 min.
- Lardentinger, Josephine (2016), *Home, el país de la ilusión*, Josephine Landertinger, Global Eyes Production (Colombia, Portugal), 86 min.
- Lorenzini, Silvia (2018), *My Way or the Highway*, Silvia Lorenzini, Señal Colombia-RTVC y Día Fragma Fábrica de Películas (Colombia), 70 min.
- Maldonado, Lucas (2018), *Yo, Lucas*, Lucas Maldonado (Colombia), 71 min.
- Monroy, Felipe (2017), *Los fantasmas del caribe*, Adok Films, José Michel Buhler (Colombia, Suiza), 80 min.

## Cine Documental

Moore, Michael (2002), *Bowling for Columbine*, Atlantis y Salter Street Films (Estados Unidos, Canadá, Alemania), 120 min.

Moretti, Nani (1994), *Querido diario*, Sacher Film (Italia), Banfilm y La Sept Cinéma (Francia), 120 min.

Orozco, Mileidy (2011), *Mu Drúa*, Ana María Ramírez (Colombia), 11 min.

Ospina, Luis (2016), *Todo comenzó por el fin*, Sasha Quintero Carbonell y Adriana Ángel (Colombia), 160 min.

Quintero, Guillermo (2018), *Homo Botanicus*, Tarantula Films (Colombia, Francia), 73 min.

Pasolini, Pier Paolo (1970), *Apuntes para una Orestíada africana*, Del Orso, RAI (Italia), 62 min.

Restrepo, Ricardo (2014), *Cesó la horrible noche*, Patricia Ayala (Colombia), 22 min.

Said, Andrea (2012), *Looking for...*, Andrea Said Camargo, Sasha Quintero Carbonell (Colombia), 52 min.

Salas, Ana María (2016), *En el taller*, Hector Ulloque, Ana Salas y Medio de Contención Producciones (Colombia), 90 min.

– (2011), *En la ventana*, Medusa films (Colombia), 88 min.

– (2009), *Frente al espejo*, Esquina Films (Colombia, Francia), 90 min.

Salazar, Miguel (2018), *Ciro y yo*, Miguel Salazar (Colombia), 108 min.

Sossa, Luisa (2014), *Inés, memoria de una vida*, Fundación Making Docs (Colombia), 72 min.

# Cine Documental

Soto, Juan (2014), *Estudio de reflejos*, Tarde o temprano Films, Sujeto a Cambio Films y Medusa Films (Colombia, España), 77 min.

– (2010), *19° Sur, 65° Oeste*, Daneri Gudiel (Colombia, Cuba), 30 min.

Torres, Carmen (2018), *Amanecer*, Carmen Torres, Marta Andreu, Play Time y Señal Colombia (Colombia, España), 78 min.

Troche, Luis (2019), *Na, Misak*, RTVC (Colombia), 20 min.

Valencia-Gaitán, María (2002), *Gaitán sí*, Jacquie Chavance, Marie-Laure De Simone (Colombia, Francia), 45 min.

Weiskopf, Clare, y Nicolás van Hemelryk (2017), *Amazona*, Casa Tarántula, Nicolás Van Hemelrick (Colombia), 82 min.

## Notas

---

<sup>1</sup> Categoría a la que pertenecen los festivales más importantes del mundo en términos comerciales, según la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos.

<sup>2</sup> Los Acuerdos de Paz fueron establecidos por el gobierno de Juan Manuel Santos (2010-2018) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP), organización guerrillera activa desde 1964. El Acuerdo para la Terminación Definitiva del Conflicto se firmó el 24 de noviembre de 2016 en Bogotá después de diálogos que tuvieron lugar en Noruega y Cuba. El Acuerdo estaba compuesto por un conjunto de compromisos sociales y agrarios entre las partes, la creación de una Justicia Especial para la Paz y la implementación de medidas para la desmovilización armada, la reintegración y la transformación del movimiento en partido político. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica, el conflicto armado en Colombia dejó en 60 años más de 80.000 personas desaparecidas, más de 4.000 masacres, más de 3 millones de personas desplazadas y más de 220.000 víctimas mortales. En la actualidad, el gobierno de Iván Duque Márquez, del partido conservador Centro Democrático, ha sido cuestionado por la ONU por



la lenta implementación de dichos acuerdos, según un informe de abril de 2020. El mismo gobierno suspendió negociaciones con el Ejército de Liberación Nacional (ELN), activo desde 1963. Desde la firma de los mencionados acuerdos hasta julio de 2020, 218 desmovilizados habrían sido asesinados. En 2019 surgió un grupo disidente que no reconoce los acuerdos.

<sup>3</sup> Escribe Bolívar Echeverría (2010: 848, edición digital): "El 'espíritu del capitalismo' consiste así en la demanda o petición que hace la vida práctica moderna, centrada en torno a la organización capitalista de la producción de la riqueza social, de un modo especial de comportamiento humano; de un tipo especial de humanidad, que sea capaz de adecuarse a las exigencias del mejor funcionamiento de esa vida capitalista".