

ENSAYO

Recibido: 23/01/2025
Aprobado: 01/08/2025

El cine comunitario ante la violencia simbólica y estructural en Colombia

Community cinema against symbolic and structural violence in Colombia

Lita Rubiano Tamayo

Candidata a Magister en escrituras creativas - guion (Universidad Nacional de Colombia – 2025).

Especialista en Pensamiento Andino y Feminismo decolonial (Glefas / IDECA. 2017).

Especialista en Fotografía (Universidad Nacional de Colombia -2016).

Realizadora y productora de cine y televisión (EICTV – 2008).

Comunicadora social con énfasis en desarrollo comunitario (Universidad Externado de Colombia - 2001).

lucecitasdemaicito@gmail.com / lita@lucecitasdemaiz.org

Universidad Nacional de Colombia

<https://orcid.org/0009-0002-3023-9672>

DOI: <https://doi.org/10.22267/rceilat.2556.145>

Resumen

El **cine comunitario** se construye sobre la defensa de la vida, antes que del capital.

En Colombia, la disputa por modelos propios de representación se actualiza en la última década y evidencia que las políticas estatales que priorizan la industria y el capital privado mantienen las violencias estructurales y es la principal causa de otras violencias (simbólicas, directas o no) que profundizan las crisis humanitarias. Una caracterización de 167 propuestas de cine comunitario en Colombia revela la búsqueda por la autodeterminación del pueblo y sus planes de vida, impulsa una implementación de políticas con enfoque de género e interseccional que contemplan las Violencias Basadas en Género - VBG como multifacéticas, promueven la memoria y la solución política **más allá del proceso de paz total**.

Palabras clave: Paz, cine comunitario, organización, violencia simbólica, violencia estructural, políticas públicas.

Abstract

Community cinema is built on the defense of life, rather than capital.

Over the last decade in Colombia, the dispute over specific models of representation has been renewed, demonstrating that state policies which prioritize industry and private capital maintain structural violence and are the main cause of other forms of violence –symbolic, direct, or otherwise– that deepen humanitarian crises. A characterization of 167 community cinema proposals in Colombia reveals the

quest for self-determination of the people and their life plans; promotes the implementation of policies with a gender and intersectional approach that considers gender-based violence as multifaceted; promotes memory; and suggests a political solution that moves beyond the comprehensive peace process.

Keywords: Peace, community cinema, organization, symbolic violence, structural violence, public policies.

Introducción

El cine comunitario se construye sobre la defensa de la vida antes que la del capital. Es una continuidad de las prácticas de producción y difusión del cine político de la década de los sesenta y setenta. Por lo tanto, es un espacio en donde la memoria se entrelaza con un presente convulso en el que las funciones del emisor están emparentadas con su contexto inmediato y con su receptor.

Por ello, el cine en espacios comunitarios se torna en un proceso de reflexión manifiesta en el rescate de la voz de los protagonistas, en la manifestación del pluralismo narrativo, en la necesidad de plasmar y mostrar la cotidianidad. De esta manera, el cine comunitario propone políticas de implementación con enfoque de género e interseccional a la vez que evidencia que las políticas estatales en Colombia priorizan la industria y el capital privado.

Con el surgimiento del video y su masificación en la década de los ochenta, el lenguaje cinematográfico mutó en múltiples sentidos y se adaptó a partir: a) de la experimentación con otras tecnologías; b) del traslado de los espacios convencionales de exhibición hacia

otros espacios no convencionales. El cine cambió.

Como base analítica, utilizaré la propuesta teórica de Gloria Vilches que enuncia cuatro principios: el orden estético (como la desaparición de la noción de soporte), el orden tecnológico (las posibilidades que brinda internet y los procesos de grabación y exhibición en formatos digitales), el orden filosófico (la crisis de las nociones de obra original y autoría) y el orden legal (el *copyright* frente a las nuevas licencias como Creative Commons) (Vilches, 2009).

Contextualización

En Colombia, contamos con figuras influyentes como Marta Rodríguez, un referente para los procesos de base comunitaria. Las producciones hechas por comunidades alejadas de centros de poder logran visibilidad gracias al cambio tecnológico de los ochenta que abarata costos en equipamiento, en los procesos de producción, posproducción, exhibición y distribución. El impacto emocional en el público espectador del audiovisual se aprovecha en los procesos comunitarios al orientar los relatos con un sentido social para generar una conciencia crítica respecto al acceso en

espacios de autorrepresentación que consoliden una identidad propia.

Desde 2008 hasta la actualidad, y teniendo como punto de partida el cuerpo como primer territorio, he podido indagar en representaciones propias a partir de la apropiación del lenguaje audiovisual y el concepto de cine comunitario a partir de 65 experiencias. Desde 2018 hasta la fecha, el crecimiento del sector de cine comunitario casi se triplicó. En un estudio preliminar encontré cerca de 167 procesos de cine comunitario a lo largo y ancho del país que proponen la exhibición de filmes aclamados por la industria occidental y espacios de formación técnica de corta duración, los cuales buscan cada vez más vincularse de alguna manera a la incipiente industria nacional. Las temáticas de los festivales, encuentros, escuelas y equipos de realización incluyen enfoque de género y otras identidades, procesos de base rural, urbano-popular, entre otras, que no cuentan con grandes presupuestos.

Retos del cine comunitario para definirse a sí mismo

Uno de los mayores retos ha sido la conceptualización de la categoría “cine comunitario”. Entre los elementos característicos de sus discursos está el papel de documentador y difusor de realidades ignoradas. Así se convierte en un cine que brinda una mirada local y preserva la identidad de las comunidades, revalorizando la propia cultura e inmortalizando la memoria colectiva.

El cine comunitario pone su énfasis en la formación política y no solo

técnica, valorando otras narrativas alejadas del canon. Se da un énfasis en el significado de lo filmado: cuándo se hace y con quién. Se va más allá de la representación porque se logra involucrar a la comunidad en el proceso de realización. En algunos casos se prioriza el relato y el proceso antes que la calidad del producto.

La disputa por los modelos propios de representación en Colombia

Para ejemplificar la búsqueda de modelos propios de representación tomaré como base dos investigaciones de mi autoría:

- a) “Nosotras las otras: cine y feminismos en Abya Yala”¹, que contiene un análisis del trabajo de dos colectivos comunitarios:
 - i) La Escuela Itinerante Indígena de Comunicación Ka+Jana Uai (*La voz de nuestra imagen*), fundada en 2015 y liderada por mujeres del Amazonas de la etnia Murui-Muinane.
 - ii) La Escuela Renacer y Memoria, fundada en 2016 y liderada por mujeres afro del suroccidente colombiano.
- b) “Con ojos de mujeres, la memoria audiovisual de las FARC-EP”².

1. Publicada en <https://www.ejmpcut.org/archive/jc61.2022/LitaRubianoTamayo/index.html>

2. Publicada en *Le geste documentaire des réalisatrices américa latine-espagne* (Orbis Tertius 2023, Francia)

En “Nosotras las otras” se destacan en los relatos audiovisuales de estas dos escuelas a través del análisis de sus procesos de producción, las representaciones que hacen de las mujeres y el tratamiento de la violencia a través del afianzamiento de lo colectivo como fundamento de la realización y la autogestión como respuesta al acceso precario en materia de fondos públicos o de capital mixto. Como punto de encuentro entre lo colectivo y la autogestión encontré que el proceso organizativo es fundamental “frente a la necesidad de cuestionar el legado eurocéntrico-occidental” (Quijano, 2014) y no solo una estrategia para resolver problemas de producción que incentiva la rotación de responsabilidades financieras y directivas.

Adicionalmente, la búsqueda por el reconocimiento de la memoria ancestral da paso a la recuperación de otras formas de nombrarnos y de imbricar la complejidad en el continente. Estos colectivos adoptaron el vocablo Abya Yala (vocablo de origen kuna que significa “tierra de sangre vital”), actualizando la problematización del concepto de América Latina planteado por Muyolema-Calle (2007): “la madre-Abya Yala-mujer como referente civilizatorio alternativo, radicalmente otro” (p. 72).

En mi investigación “Con ojos de mujeres, la memoria audiovisual de las FARC-EP” (Orbis Tertius, 2023) me enfoqué en la influencia del orden estético (Vilches, 2009) de la mirada femenina en la memoria mediatisada sobre esta guerrilla. En la década de los ochenta, hubo un ingreso masivo de mujeres en

las filas de las FARC-EP, mayoritariamente de procedencia urbana, quienes no aceptaron estar en las labores de aseo y cocina. Rompieron las barreras patriarciales que les asignó el trabajo doméstico como espacio de realización personal al dedicarse a ser editoras de impresos, fotógrafas, videastas, radistas y radialistas. De este modo, crearon y se apropiaron de un orden estético y un espacio/tiempo esencial al disputarse el acceso a espacios de creación de sentido de realidad, de ser las productoras de memoria y parte de los sistemas de sentido de la organización.

Además de combatir, las mujeres fueron las responsables del registro audiovisual de cruentas batallas como “La toma de Miraflores” entre la insurgencia y el Ejército de Colombia, hechos que no estarían en nuestra memoria sin su participación. De esta manera, el orden estético que crearon y dirigieron las mujeres farianas abrió las puertas hacia las disputas de los imaginarios y la preservación de la memoria del conflicto armado interno en Colombia respecto a la resignificación de las mujeres como combatientes. Así mismo, estos espacios abrieron la puerta para la creación de un enfoque diferencial en el grupo insurgente y cuando el mismo se convirtió en el partido político Comunes, fueron estas mujeres (Olga Marín y Victoria Sandino) las que participaron en la creación de espacios de comunicación al interior de las filas de las FARC-EP, las encargadas de implementar la línea de género, llamada “Mujer fariana y diversidades” que también contó con un

espacio multilingüe en comunicación con el mismo nombre³.

Desde los años cincuenta con el advenimiento de la televisión en Colombia, el relato oficial de la guerra se consolida a partir de la apropiación de producciones hechas en lo comunitario, ya sean por apropiación directa de productos hechos por las insurgencias o por utilización de materiales en bruto realizados en las comunidades. La resignificación de las mismas sucede bajo un manto de plagio en donde se fagocita el discurso propuesto por las organizaciones de base. De esta manera, se neutralizan y absorben las propuestas de inclusión a través de la rearticulación de las imágenes que se producen en estos contextos, generando un relato y orden estético propio de la doctrina del “enemigo interno” sin presentar alternativas de: a) solución política, b) alivios humanitarios, c) desescalamiento del conflicto en zonas de crisis humanitaria.

La legislación de la cinematografía en Colombia

En el orden legal (Vilches, 2009), la legislación de la cinematografía colombiana consolida la violencia estructural cuando no tiene en cuenta otras estrategias de consumo e impacto social más allá del conteo que permite el pago por la entrada a cine. ¿Cómo pueden integrarse las producciones de base comunitaria a estos circuitos que permiten el acceso a incentivos, becas, reconocimientos, participación

3. Mujer Fariana: <https://mujerfariana.org/> - <https://partidocomunes.com.co/comunerias/>

en mercados nacionales e internacionales?

En 1997, la Ley 397 define que la cinematografía colombiana es “generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como medio de expresión de nuestra identidad nacional” (artículo 40). Es decir, esta ley asume que la producción cinematográfica es parte del patrimonio colectivo de la nación y tiene la capacidad de ser “condición testimonial de la identidad cultural nacional en el presente y en el futuro” (Presidencia de la República de Colombia, 2000, artículo 15), definición ratificada en la publicación de La Ley de Cine para Todos (Congreso de Colombia, 2003).

A raíz de la Ley 1556 (Congreso de Colombia, 2012), las exenciones de impuestos favorecen a la industria extranjera. Esta legislación está en línea con la implantación de relaciones capitalistas que despojan al productor directo del control del proceso productivo. La mayor parte de estas producciones supranacionales generadas por industrias transnacionales no forman parte de la parrilla de programación de la señal abierta. Es decir, su acceso se cierra aún más y despoja al país de este.

A partir de esta premisa surge la necesidad de preguntarse sobre la ruta de distribución que se propone internamente bajo los paradigmas de La Ley de Cine (Congreso de Colombia, 2003) y la Ley 1556 por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas (Congreso de Colombia, 2012) debido a que las estrategias se centran en festivales internacionales clase A

con la distribución en televisoras (europeas en el mejor de los casos) y en las plataformas OTT (Over The Top), cuyo acceso está limitado a algunas empresas más poderosas de Colombia (Caracol TV, entre ellas).

El sostenimiento de las violencias en el cine colombiano

Según el boletín Cine en Cifras de Proimágenes (2024), en 2023, la cinematografía colombiana alcanzó 72 estrenos de largometrajes en salas de cine: 28 documentales, 27 dramas, ocho comedias, seis de suspenso, dos de terror y uno de animación. Estos largometrajes fueron distribuidos a través de 22 empresas de distribución (no todas fueron colombianas) y enfrentaron dificultades al llegar al círculo de exhibición, dominado por Cine Colombia, una de las empresas más antiguas del mercado colombiano y cuya prioridad es el cine comercial.

El Ministerio de Cultura y la dirección de cinematografía mide el éxito de una obra cinematográfica por el recaudo. En La Ley de Cine para Todos (Congreso de Colombia, 2003) no se tienen en cuenta otros públicos que no cuentan con medios para pagar la entrada, ya que ni siquiera hay salas de cine en ciudades medianas, pequeñas u otros lugares menos poblados: de los 1.100 municipios en Colombia, solo 65 cuentan con una sala de cine. El costo de la entrada al cine es elevado para la mayoría de la población cuyo ingreso *per cápita* es de 1.500.000 de pesos colombianos mensuales (358 dólares estadounidenses). Es decir, 50.000 pesos diarios (12 dólares esta-

dounidenses). Por lo tanto, el recaudo, la exhibición y el costo de la entrada profundizan el sistema de exclusión, la estratificación y el elitismo propio de la violencia estructural.

Los silenciados en la geografía: las violencias simbólica y estructural en el cine

Dos claves para entender la estructura que mantiene la violencia en la cinematografía son los espacios propuestos para distribución a partir de la conectividad y los indicadores de medición del éxito de una película, que posteriormente dan como contraprestación el acceso a otros incentivos audiovisuales cobijados por la ley. Las lógicas de la exclusión están enraizadas en la distribución en señal abierta de nuestro cine. En la elección de lo que se va a significar, resignificar y elaborar se toman decisiones políticas que llevan en sí riesgos: el desplazamiento de sentido; la distorsión de los hechos por el borramiento; la fragmentación y el control de la información para la reconstrucción de la memoria; la negación de los hechos victimizantes sobre las comunidades que vivieron los mecanismos de represión de la violencia directa.

La violencia directa que narra el cine hegemónico jamás terminará si no ponemos en el centro la violencia estructural que narra el cine comunitario y que se refiere a las políticas de Estado que incentivan los vejámenes del desarraigo de las comunidades rurales. Pierre Bourdieu (1999) se refiere en los siguientes términos a la noción

teórica desarrollada por él como violencia simbólica:

Es una forma de dominación más sutil que la violencia física o directa, pero igualmente poderosa en la reproducción y perpetuación de desigualdades sociales. Se basa en la capacidad de imponer significados, valores y representaciones culturales que terminan por ser aceptados (p. 223).

En el discurso de la presentación del informe final *Hay futuro si hay verdad* de la Comisión de la Verdad (2022), Francisco de Roux Rengifo preguntó cómo nos atrevimos a dejar que pasara y cómo nos podemos atrever a permitir que continúe. Para responder esta pregunta hay que identificar la violencia simbólica que se ejerce y consolida a través del cine, mientras el cine comunitario responde a la auto-determinación del pueblo y sus planes de vida.

En el cine colombiano, la reproducción de las violencias simbólicas está en las omisiones de incontables hechos de guerra desde la Masacre de las Bananeras en 1928 y el bombardeo a Villarica en 1965, año de la conferencia constitutiva de la antigua guerrilla de las FARC-EP.

En el ejemplo de Villarica, departamento del Cauca, la Comisión de la Verdad (s.f) rompió con este silenciamiento a partir de la producción documental. En el orden tecnológico (Vilches, 2009) según el Atlas de acceso fijo a internet del segundo semestre 2023 tenemos una cobertura de nueve millones de conectados en telefonía fija que se concentran en Bogotá D. C.,

Antioquia, Valle del Cauca, entre otros. En contraste, los departamentos con muy baja o cero conectividad siguen siendo Chocó, Cauca, Vaupés, Arauca, Casanare, Amazonas, Putumayo y La Guajira. Es decir, la periferia.

Asimismo, en el orden legal (Vilches, 2009) el uso de indicadores en La Ley de Cine niega e invisibiliza las producciones que no tienen fines de lucro pero que encuentran el primer obstáculo en el Estado que promueve la industria y no permite pensar en otras formas de introducir o ampliar las audiencias como sí lo hace el cine comunitario.

El orden estético y la violencia simbólica

El desarrollo de las violencias simbólicas está en la aproximación a las narrativas y los estereotipos. En relación con la representación del campesinado y de las mujeres campesinas, el cine nacional tiene el saldo en rojo por la escasez y la manera en que se construye la imagen de la mujer campesina, ya que no existe la posibilidad de mostrar cuerpos heterogéneos.

La película *La primera noche* (Restrepo, 1998) es una de las más premiadas en la historia del cine nacional. Está dirigida, guionizada y producida por un equipo técnico integrado por hombres. En esta película, las mujeres campesinas son vilipendiadas y parecieran no tener dignidad. El personaje Paulina, quien aún amamanta a su bebé, llega a Bogotá desarraigada por la violencia directa en su vereda. Esa noche casi acaba teniendo sexo con un

habitante de calle para “proteger a su cría”. Nada más lejos de la realidad. La película fue estrenada en 2003 y nunca se mostró en entornos rurales. El director de la película escribió el guion basado “en sus impresiones sobre el sufrimiento de las campesinas”.

El acceso al lenguaje cinematográfico por parte del campesinado, las comunidades rurales y de los grupos que entran en el sentido de lo popular resulta en muchos casos inexistente, ya sea en producción o en consumo. Para la dirección de cinematografía hegemónica es innecesario generar políticas de consumo que involucren a estos segmentos poblacionales. Se concibe la violencia directa contra las comunidades como la victimaria cuando la que produce esta violencia ha sido la política estatal. El Estado históricamente segregó e invisibiliza a sectores que han estado bajo el yugo de las oligarquías del mismo modo que la violencia simbólica fija en la memoria una historia contada por la clase dominante.

Una copia fallida

Una caracterización de las más de 167 propuestas de cine comunitario en Colombia revela el estado actual de la injerencia de Estados Unidos en América Latina que deriva en distintas guerras regionales hoy. Nuestro cine sigue buscando su propia identidad, pero se limita al canon eurocéntrico constituido como un otro que sabe. Nuestras narrativas procuran ser legibles para ese público acostumbrado a la escuela de Hollywood. Esta mirada no es gratuita y está ligada al consu-

mo cultural: Hollywood para Colombia representa el noventa por ciento de la atención de los espectadores por el volumen de películas que llegan al país y por el monopolio en las salas de exhibición y en la televisión nacional.

Una rápida mirada a las carteleras de los consorcios de exhibición da cuenta de esta realidad: una de cada doce películas es de latitudes diferentes a la que propone la industria estadounidense. Aunque La Ley de Cine para Todos (Congreso de Colombia, 2003) cuenta con un apartado para la protección de la cinematografía nacional (en la que no se incluye nada de cine comunitario) en la que se especifica una cuota de pantalla que permite un mínimo en estos espacios de distribución y exhibición, nuestra propia cinematografía se ve afectada por esta avalancha de cine hollywoodense.

La exhibición está delimitada por un consumo cultural que ofrece matrices violentas: racializadas, sexualizadas, heteronormadas y clasistas. Para Hollywood lo más importante es el ingreso económico que pueda generar la película. La industria fílmica estadounidense tiene una larga tradición con dos formas de negocios que generan ingresos por doble partida en el mercado a la vez que influyen en prácticas de consumo y de representación:

- a) Los remakes de películas “de habla extranjera” de éxito en sus lugares de origen y regiones de influencia, como *Abre los ojos* (Amenabar, 1997) y su equivalente hollywoodense *Vanilla Sky* (Crowe, 2001).

- b) Los remakes de películas realizadas en décadas anteriores como *Mad Max* (Miller, 1979) y *Mad Max Fury Road* (Miller, 2015) y la combinación de “novela de aeropuerto” o *Best Sellers* y su adaptación cinematográfica homónima. Como industria mantiene bajo su manto un trato colonial, promueve a través de su lenguaje un grado de sumisión que le nutre así como a otras industrias.

Nuestro consumo: primero lo propio

La propuesta de Ka+ Jana Uai plantea que, en la enseñanza de lo cinematográfico, los referentes son cruciales e inherentes a la autodeterminación del pueblo y sus planes de vida, ya que sin ellos es imposible imaginar o contradecir narrativas, que involucran lo técnico y lo interpretativo que deviene de lo simbólico. Renacer y Memoria aporta de una forma novedosa a la filmografía del país, puesto que desarrolla una manera argumental en la que la acción se desenvuelve con secciones cantadas creando otra forma de documental musical que se aleja del convencional volcado a la biografía de grupos o individuos en diversos géneros⁴.

La oralidad y el canto están en todas las actividades cotidianas de esta comunidad, a la hora de lavar ropa,

4. Algunos ejemplos (entre cientos) documentales producidos por productoras independientes, por Señal Colombia o financiados por el FDC (Fondo de Desarrollo Cinematográfico) son: Lucho, el documental (Arias, 2013), Pasos de cumbia (Cavallo, 2017), Más allá del no futuro. Crónicas de escena Medellín Hardcore Punk Medallo. 1980 – 2000 (Posada, 2017).

de ir a la chiva⁵, al río, de cuidar los y las niñas y a las muertas. Por su parte, Ka+ Jana Uai utiliza lenguas nativas para sus audiovisuales, cuestión que obliga a que la subtitulación sea en español. Esta elección favorece lo propio al tiempo que abre la puerta a que se asuman roles en la posproducción, que junto a un equipo de profesionales se realiza en Leticia (capital del departamento de Amazonas, frontera con Brasil y Perú) o en Bogotá.

En relación con la distribución y exhibición impulsa una implementación de políticas con enfoque de género e interseccional que contemplan a las VBG como multifacéticas, se vincula al ciclo de aprendizaje como cierre y punto de partida del mismo: la formación de sus públicos y la alfabetización audiovisual como medio de emancipación. Apuestan por la distribución abierta de sus producciones con el multicopiado en formato DVD. En la exhibición, la mirada del espectador tiene un lugar muy diferente del que se propone en la escuela occidental y en la industria.

Propenden por la creación de espacios en los que escuchan a la comunidad e incluso han realizado experimentos interactivos, en los que se invita a los y las espectadores a decidir el final, propuesta *sui generis* en materia de formación de públicos en Colombia. Por ello es difícil identificar algunas de sus producciones o enmarcarlas en productos terminados. Los cortome-

5. Es un transporte muy utilizado en la ruralidad en Colombia, un bus grande y colorido. En las ciudades se usa como atracción turística. <http://mywaytotravel.com/wp-content/uploads/2016/09/Chiva-bus-Bogota.jpg>

trajes retornan a las comunidades de origen buscando completar el proceso de autoreconocimiento en las pantallas, que consideran fundamental para descolonizar la mirada.

Consumir lo propio es un camino álgido en la actualidad. Incluir a otras poblaciones en este conteo puede ser una salvación para nuestro cine. No se trata solo de las migajas del cine colombiano que llega a las regiones más apartadas. Se trata de, por ejemplo:

- a) Generar circuitos permanentes que sirvan de base para esos mismos indicadores que definen cuál película merece un segundo premio o un nuevo fondo de apoyo.
- b) Realizar acuerdos y dotar a salas de teatro en lugares alejados del centro para que puedan funcionar.
- c) Generar diálogos entre los ministerios para ampliar los públicos y adoptar mecanismos probados por el Ministerio de Educación.
- d) Las plataformas OTT o *streaming* aluden a la democratización sin tomar en cuenta que en más de nueve departamentos en Colombia no hay internet y en otros siete la conectividad se mueve entre el uno por ciento y el cinco por ciento de acceso.
- e) Los dueños de las plataformas OTT no pagan impuestos en Colombia mientras que la pequeña y mediana empresa (Pymes) paga proporcionalmente igual que una gran industria como Caracol.

Buscar nuestra propia voz en el cine comunitario implica un proceso deco-

lonial donde lo marginal es una posibilidad narrativa potente. Intentar la vía de la masividad que propone el arte-industria cinematográfica fue y es un camino infructuoso para la mayoría. Al respecto, las feministas decoloniales como Yuderkys Espinosa y Ochy Curiel del grupo Glefas (comunicación personal, 8 de septiembre de 2018) proponen tres lugares de búsqueda y enunciación:

- a) Releer la historia.
- b) Pensar en otras metodologías y procurar exponer nuestras experiencias de vida como una posibilidad teórica, con la rigurosidad que exige el cambio de paradigmas y la apropiación de espacios académicos.
- c) Cambiar la forma de narrar en el cine la otredad que ha sido devastada por años de apropiación, de estereotipación de nuestros cuerpos y territorios.
- d) Romper la jerarquía tradicional del cine para experimentar otro tipo de coordinación.
- e) Profundizar en otras economías que sean solidarias, equitativas y justas.
- f) Usar otras metodologías y enaltecer las prácticas decoloniales.

Referencias

- Amenabar, A. (Director). (1997). *Abre los ojos* [35 mm]. España.
- Arias, A. (Director). (2013). Lucho, el documental [Video]. Colombia. Señal Colombia. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uEWGnFjnjkXs>
- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama Editorial.
- Cameron, C. (Director). (2001). *Vanilla Sky* [35 mm]. Estados Unidos.
- Cavallo, V. (Escritor y director). (2017). Pasos de Cumbia, serie documental. Cultural Video. Recuperado de https://www.youtube.com/playlist?list=PLRjmZTr5CUMsSry3F7q_nqF74yFNH7aRs
- Comisión de la Verdad. (s.f.). *Villarica, la guerra olvidada*. Hay futuro si hay verdad. Recuperado de <https://www.comisiondelaverdad.co/villarrica-la-guerra-olvidada>
- Comisión de la Verdad. (28 de junio de 2022). *Acto público de presentación del Informe Final de la Comisión de la Verdad* [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2Ap2gWBleT0>
- Congreso de Colombia. (1997). Ley 397 de 1997. Por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias. Recuperado de <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=337>
- Congreso de Colombia. (2003). Ley 814 de 2003. Por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia. Recuperado de <https://www.alcaldiadibogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=8796>
- Congreso de Colombia. (2012). Ley 1556 de 2012. Por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas. Recuperado de <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=48319>
- Miller, G. (Director). (1997). *Mad Max* [35 mm]. Australia.
- Miller, G. (Director). (2015). *Mad Max Fury Road* [35 mm]. Australia.
- Muyolema-Calle, A. (2007). *Colonialismo y representación. Hacia una re-lectura del latinoamericanismo, del indigenismo y de los discursos etnia-clase en los Andes del siglo XX* [Tesis de doctorado, Universidad de Pittsburgh]. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/38334527/Muyolema-Calle-Armando-Colonialismo-y-representacion>
- Posada, J. J. (Director). Más allá del no futuro, Crónicas de escena Medellín Hardcore Punk Medallo, 1980-2000 [Video] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=sXl0_bF-AjM

Presidencia de la República de Colombia. (2000). Decreto 358 de 2000. Por el cual se reglamenta parcialmente la Ley 397 de 1997 y se dictan normas sobre cinematografía nacional. Recuperado de <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=6274>

Proimágenes. (2024). *Cine en cifras*, edición 26. Recuperado de https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine_cifras_listado.php

Quijano, A. (2014). Colonialismo del poder, eurocentrismo y América Latina. En: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso. Recuperado de <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>

Restrepo, L. A. (Director). (1998). *La primera noche* [35mm/DVD/OTT]. Colombia.

Vilches, G. (2009). Audiovisual de apropiación en España. Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://www.ub.edu/mediatecaimatge/es/audiovisual-de-apropiaci%c3%b3n-en-espa%c3%b1a>