



**Universidad del
Rosario**

**Modelos de Financiación y Lógicas de Producción en la Circulación del Cine
Vallecaucano (2017-2025)**

Autoras

Mariana Ramos Matallana (Cali)
Laura Erika Magaly Amórtegui Prieto (Bogotá)

Directores

Guillermo Alfonso Forero Medina
Luis Enrique Izquierdo Reyes

Maestría en Gestión Cultural
Escuela de Ciencias Humanas
Universidad del Rosario

Bogotá - Colombia
2026

Modelos De Financiación Y Lógicas De Producción En La Circulación Del Cine Vallecaucano (2017 -2025)

Financing Models and Production Logics in the Circulation of the Vallecaucan Cinema (2017–2025)

Resumen

La presente investigación se enfoca en el análisis de la relación entre los modelos de financiación, las lógicas de producción y las rutas de circulación de una muestra de nueve largometrajes producidos en el Valle del Cauca entre 2017 y 2025. Con base en una metodología mixta con enfoque cualitativo, se estudiaron nueve películas representativas mediante análisis documental, entrevistas semiestructuradas, análisis de contenido filmográfico y sistematización de rutas de circulación, en donde se obtuvo como resultado que la diversificación de fuentes de financiación, especialmente la combinación entre el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), fondos regionales, coproducción internacional e inversión privada, influye en gran medida en las posibilidades de circulación y visibilidad de las obras, identificando además que las producciones de carácter autoral priorizan los festivales cinematográficos y circuitos alternativos. No obstante, a raíz de la pandemia de COVID-19, las plataformas digitales pasaron a ser el medio de circulación por excelencia de este tipo de contenidos, concluyendo así que las políticas de fomento deben fortalecer no solo la producción, sino también la distribución, exhibición y formación de audiencias.

Palabras clave: cine colombiano, circulación cinematográfica, financiación audiovisual, políticas públicas, Valle del Cauca.

Abstract

This research analyzes the relationship between financing models, production dynamics, and circulation routes of feature films produced in the Valle del Cauca region between 2017 and 2025. Using a mixed methodology with a qualitative approach, nine representative films were examined through documentary analysis, semi-structured interviews, film content analysis, and the systematization of circulation routes. The findings reveal that the diversification of funding sources—particularly the combination of the Film Development Fund (FDC), regional funds, international co-productions, and private investment—significantly influences the circulation opportunities and the visibility of audiovisual works. In addition, author-driven productions tend to prioritize film festivals and alternative exhibition circuits as their primary spaces of exhibition and circulation. Furthermore, following the COVID-19 pandemic, digital platforms emerged as a predominant channel for the circulation of these productions. The study concludes that public policies aimed at strengthening the audiovisual sector should not only focus on film production, but also reinforce distribution, exhibition, and audience development processes in order to ensure greater accessibility and sustainability for regional cinema.

Keywords: Colombian cinema, film circulation, audiovisual financing, public policies, Valle del Cauca.

1. Introducción

El cine regional se ha consolidado como un componente estratégico de la industria cultural colombiana, especialmente en territorios como el Valle del Cauca, donde existe una tradición audiovisual reconocida. En las últimas décadas, los instrumentos de fomento nacionales y regionales han contribuido a la profesionalización del sector y al fortalecimiento de la capacidad técnica de los proyectos, generando un ecosistema cultural activo y a su vez atravesado por diversas necesidades.

En Colombia, La Ley 814 de 2003 (Congreso de la República, 2003), conocida como Ley de Cine, estableció un modelo institucional que permitió dinamizar la producción nacional mediante el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) y de otros mecanismos de financiación, ofreciendo recursos para producción, circulación, formación y promoción. Adicionalmente, la Ley 1556 de 2012 (Congreso de la República de Colombia, 2012), conocida como Ley de Filmación Colombia, creó incentivos tributarios que promueven la participación de personas naturales y jurídicas en proyectos audiovisuales, fortalecen la sostenibilidad del sector y atraen al país rodajes con inversión extranjera.

Aunque estos instrumentos normativos han fortalecido el sector cinematográfico, el acceso a sus recursos es limitado y altamente competitivo frente a la cantidad de proyectos que se presentan. Esto lleva a que, en el mejor de los casos, los largometrajes se desarrollen mediante esquemas de financiación mixtos y en otros casos de manera parcial o insuficiente, lo que afecta tanto sus condiciones de producción como sus posibilidades de circulación.

En este escenario, la investigación reconoce que la gestión en el sector continua en construcción por eso busca aportar a la comprensión sistemática de las relaciones entre financiación, producción y circulación. Las películas seleccionadas lograron desarrollarse y circular en distintos niveles; precisamente por eso, permiten observar que condiciones facilitaron o limitaron sus recorridos, y como estas experiencias pueden aportar elementos para pensar la planificación, la sostenibilidad y la visibilidad del cine del departamento.

Por esta razón, resulta necesario analizar los factores estructurales que condicionan la circulación de los largometrajes vallecaucanos entre 2017 y 2025, con el objetivo de comprender como las decisiones de gestión y producción interactúan con los mecanismos de financiación para impactar en la circulación y el acceso del público

De esta manera, el presente estudio aborda la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo influyen las características de los modelos de financiación y las lógicas de producción en las rutas de circulación de los largometrajes vallecaucanos entre 2017 y 2025?

En coherencia con esta pregunta, el objetivo general de la investigación es analizar de qué manera las características de los modelos de financiación y las lógicas de producción inciden en las rutas de circulación de los largometrajes vallecaucanos entre 2017 y 2025. Para esto, el estudio caracteriza los modelos de financiación y las lógicas de producción, atendiendo tanto a sus esquemas de financiación como a sus enfoques narrativos y estéticos. A su vez, examina las rutas de circulación alcanzadas en salas comerciales, festivales, plataformas digitales y circuitos alternativos con el fin de explicar de qué manera las características de los modelos de financiación y las lógicas de producción inciden en las diferentes rutas de circulación de los largometrajes vallecaucanos.

2. Contexto

Si bien el cine es considerado una forma de expresión artística, esta condición no se limita al contenido de las películas, pues a través de sus relatos, imágenes y personajes, el cine produce imaginarios, activa memorias y establece relaciones con los territorios y los públicos que lo reconocen. Al mismo tiempo, al pertenecer a las industrias culturales, depende de dinámicas económicas, comerciales e institucionales que inciden en el acceso a recursos, en las decisiones de producción, en las estrategias de distribución y en las posibilidades reales de exhibición. Estas condiciones pueden ampliar o limitar varios aspectos, como lo son: técnicos, creativos, narrativos, estéticos, logísticos y comerciales. De esta manera, su doble naturaleza exige analizarlo desde sus narrativas, apuestas estéticas y desde las condiciones que hacen posible que una obra se produzca, circule y llegue a sus espectadores.

La consolidación del cine colombiano contemporáneo ha estado vinculada a la implementación de instrumentos de política pública, La creación de la Compañía de Fomento Cinematográfico, (Focine) en 1978, entidad que operó hasta su liquidación en 1993 evidenció las dificultades de sostenibilidad del sector. Posteriormente, la Ley 397 (Congreso de la República de Colombia, 1997) conocida como la ley General de cultura, la creación de la Dirección de cinematografía y el fortalecimiento de Proimagenes Colombia y especialmente la ley 814 de 2003, establecieron un sistema de financiación más estable a través del fondo para el Desarrollo Cinematográfico. A ello se suman instrumentos como la ley 1556 de 2012, orientada a incentivar la inversión y más rodajes en el país. Estas medidas han contribuido a un crecimiento sostenido en el número de largometrajes producidos anualmente, este proceso se vio interrumpido por pandemia del COVID 19 pero, pero que ha mostrado señales de recuperación.

En el ámbito regional, el Valle del Cauca, cuenta con una trayectoria significativa en creación, formación de públicos y exhibición cinematográfica. Cali ha sido un territorio testigo de experiencias clave como el Cine Club de Cali, fundado en 1971 por Andrés Caicedo, espacio que promovió el encuentro con el cine y produjo documentos y reflexiones fundamentales para comprender la vida cultural caleña de la época, como la revista Ojo al Cine, donde elaboraban reseñas, programaciones y debates que permiten comprender la cultura caleña cinéfila de los años 70. De este proceso surgió una tradición cinematográfica que se conoció como Caliwood, con cineastas reconocidos como Luis Ospina y Carlos Mayolo, quienes marcaron una forma particular de pensar y hacer cine desde la ciudad. Aunque entre esa generación y las productoras de cine contemporáneas existe una distancia histórica importante, esa tradición contribuyó a configurar un imaginario audiovisual que, en el siglo XXI, encuentra continuidad en productoras vallecaucanas con renombre nacional e internacional como: Contravía films, 64A films, Antorcha films entre muchas más. A esto se suma que en el departamento se cuenta con procesos de formación profesional en cine, comunicación social y periodismo y áreas afines, presentes en universidades privadas como la Universidad Autónoma de occidente, Universidad Javeriana Cali y Universidad Santiago de Cali; en instituciones públicas como la Universidad del Valle; a nivel técnico en el Sena Regional Valle y en instituciones artísticas como Bellas Artes Institución Universitaria del Valle del Cauca, cuyo programa de artes escénicas también aporta a la formación escénica, actoral y creativa de profesionales que también pueden vincularse al campo audiovisual, especialmente relevantes en procesos de creación y producción de cine de ficción. Estos programas formativos han contribuido a la consolidación de un ecosistema audiovisual con capacidades creativas, técnicas y profesionales diversas.

A nivel regional, en el Valle del Cauca y el Distrito de Cali se han desarrollado mecanismos de fortalecimiento sectorial, como los estímulos de la

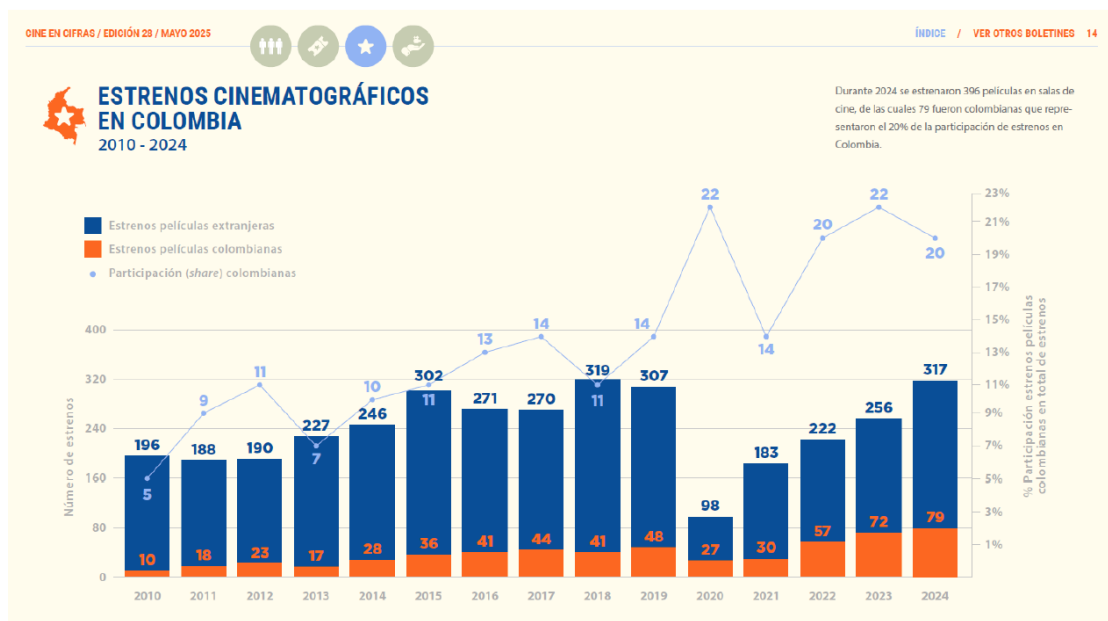
Secretaría de Cultura de Cali, la inclusión audiovisual en los planes de desarrollo y programas departamentales para la industria audiovisual, y la comisión fílmica de Cali, Film in Cali. Estos instrumentos han contribuido a trabajar en la construcción de un ecosistema para la producción cinematográfica, ampliando las posibilidades de realización de proyectos en el ámbito local.

Dado que el Valle del Cauca cuenta con una producción cinematográfica importante, se decidió generar un espacio temporal para el análisis, de tal forma el periodo comprendido entre 2017 y 2025 resulta significativo para este análisis, ya que incluye una etapa previa y posterior a la pandemia por COVID-19 que fue una ruptura estructural en las dinámicas tradicionales de producción y exhibición de cine.

Para lo anterior se realizó una revisión documental que incluyó análisis estadísticos, por ejemplo, en las siguientes gráficas se puede observar aspectos que miden el comportamiento de la industria cinematográfica en el país:

- De acuerdo con la siguiente información, la cantidad de estrenos cinematográficos de películas extranjeras en comparación con los estrenos nacionales. Históricamente el total de películas iba en crecimiento llegando a 48 largometrajes colombianos en 2019 antes de la pandemia, pero después, las cifras mostraron un crecimiento muy significativo hasta llegar a 79 largometrajes estrenados en Colombia en 2024, evidentemente un récord histórico pues en 2025 la cifra se redujo a 73 estrenos según Cine en Cifras N 29.

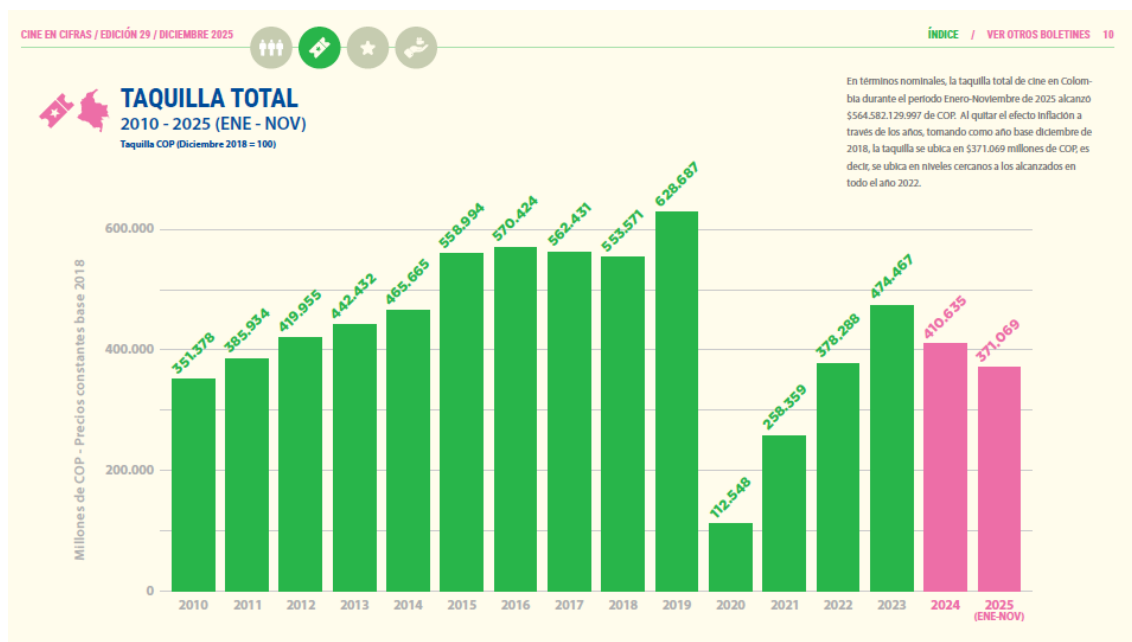
Figura # 1 – Estrenos cinematográficos en Colombia del 2010 al 2024



Fuente: Boletín N°28 Cine En cifras – Proimágenes Colombia (mayo, 2025)

- Teniendo en cuenta la siguiente información, podemos concluir que la taquilla total no ha logrado recuperar las cifras antes de la pandemia, esto afecta directamente el recaudo que asegura el sostenimiento de los estímulos por concurso y automáticos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

Figura # 2 – Taquilla total de enero a noviembre del 2010 al 2025

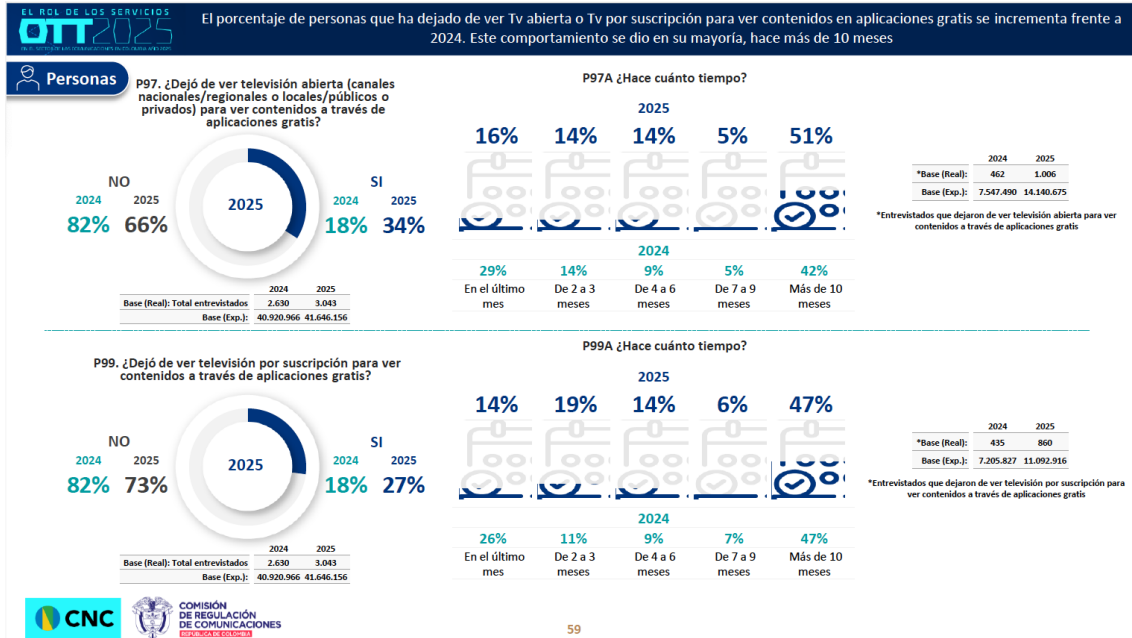


Fuente: Boletín N°29 Cine En cifras – Proimágenes Colombia (diciembre, 2025)

- Aunque las plataformas de streaming ya existían desde antes del 2020.

Su uso se intensificó durante y después del cierre de salas, modificando los hábitos de consumo de muchos espectadores. En la séptima edición del estudio El rol de los servicios OTT, el cuál realizó la Comisión de Regulación de Comunicaciones de Colombia, señala que el 2025 el 34% de los encuestados afirmó haber dejado de ver televisión abierta para consumir a través de aplicaciones, lo que equivale a 1 de cada 3 persona encuestadas.

Figura # 3 – Porcentaje de usuarios que optan por aplicaciones gratuitas



Fuente: Séptima edición del estudio El rol de los servicios OTT, el cuál realizó la Comisión de Regulación de Comunicaciones de Colombia a (2025)

Si bien, para hacer el análisis del cine vallecaucano hay que tener en cuenta las políticas públicas y por supuesto el crecimiento en el número de producciones o espectadores es necesario ir más allá y comprender las condiciones estructurales que configuran cada proyecto cinematográfico. En particular, los modelos de financiación, que incluyen tanto fondos de fomento cinematográfico nacionales y regionales como otras fuentes, que no solo posibilitan la realización de las obras, sino que pueden llegar a incidir en las decisiones creativas, productivas y estratégicas que orienten su desarrollo. Estas condiciones se articulan con las lógicas de producción, entendidas como el conjunto de decisiones estructurales, estéticas y de orientación de mercado que definen la naturaleza de cada película.

3. Transformaciones del cine colombiano: antecedentes sobre producción, circulación y consumo

Para analizar el sector cinematográfico en el Valle del Cauca, es importante brindar un contexto sobre los estudios, artículos científicos, diagnósticos e investigaciones previas relacionadas con las políticas públicas de cine con el fin de presentar antecedentes que permitan realizar comparaciones entre el antes y ahora de los procesos de financiación, producción, circulación, distribución y exhibición cinematográfica en Colombia; y a su vez, permitan comprender las transformaciones recientes del consumo audiovisual y los retos estructurales que enfrenta el cine colombiano en cuanto a acceso a audiencias, sostenibilidad y visibilidad territorial.

En primer lugar, se incluye el estudio de Minerva Campos Rabadán (2020) titulado Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: un modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos, en el cual se puede observar una aproximación teórica al funcionamiento de los festivales de cine latinoamericanos y a las dinámicas de circulación internacional de las producciones audiovisuales. Esta autora habla sobre las problemáticas asociadas a la dicotomía centro-periferia dentro del circuito cinematográfico global, e incluye dentro sus conclusiones, una reflexión sobre las relaciones desiguales que se establecen entre los grandes festivales internacionales y las cinematografías latinoamericanas. Para la presente investigación, este estudio es pertinente ya que, gracias a este, surge la premisa de que la circulación de películas no depende únicamente de su calidad artística o de su producción, sino también de las jerarquías y dinámicas de legitimación presentes en los circuitos de festivales y exhibición internacional.

Dentro la revisión bibliográfica, se encuentra además investigaciones recientes acerca del consumo audiovisual en Colombia. Por ejemplo, se identifica el Estudio de

públicos de cine y de cine colombiano desarrollado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes en el año (2025), el cual tuvo como objetivo identificar las percepciones, motivaciones, preferencias y conexiones emocionales del público colombiano frente al cine nacional, a través del establecimiento de perfiles actuales de los espectadores y el análisis del potencial de consumo del cine colombiano. Este estudio comprendió el periodo de tiempo entre enero de 2024 y marzo de 2025, implementando una metodología mixta basada en encuestas, grupos focales y entrevistas, aportando información clave para esta investigación con respecto a la frecuencia de asistencia de los consumidores a salas de cine, teniendo en cuenta que demostró que un grupo reducido de personas asiste al cine de forma habitual (al menos una vez al mes), y que la mayor parte de las personas lo hace únicamente entre una y tres veces al año.

De lo anterior, se puede determinar que a pesar de que el cine es una experiencia en su mayoría ocasional, la elección de la sala de cine depende en gran medida de factores económicos, como promociones o descuentos en ciertos días de la semana. Con base en este antecedente, es posible analizar aspectos relacionados con las tendencias de consumo audiovisual, el impacto de las plataformas digitales, las condiciones económicas de los espectadores y los cambios en los hábitos de consumo con respecto a la edad.

De manera complementaria, para aterrizar el enfoque hacia el departamento del Valle del Cauca, se trae a coalición el diagnóstico del sector audiovisual en Cali, lanzado por la Alcaldía de Cali en el año (2022), con el objetivo de entender mejor el sector, analizar la efectividad de la Ley 814 de 2003 y los comportamientos de los habitantes respecto al consumo en el sector audiovisual. El presente diagnóstico es relevante para la investigación, ya que pone en evidencia la problemática de la desconexión entre la

producción y el espectador local, señalando dificultades persistentes en distribución, exhibición y posicionamiento frente al público general. Es decir, a pesar de que, en la actualidad, se producen más películas, muchas son "invisibles" para la audiencia debido a deficiencias en la distribución y exhibición. O porque simplemente las tendencias del público son otras. Por lo que, la presente investigación será útil para analizar el sector audiovisual e idear políticas que enfrenten los retos identificados.

En este orden de ideas, se recurre a opiniones expertas del sector, como Dago García, una de las figuras más influyentes del cine colombiano contemporáneo, reconocido productor y guionista colombiano; quien fue entrevistado en uno de los episodios del podcast La Taquilla (2026). En dicho episodio, este reflexionó sobre las dificultades históricas de la producción cinematográfica en Colombia y sobre la necesidad de construir un modelo sostenible para el sector. Al respecto, señaló que «el cine tiene una doble condición. El cine es una industria, pero también es un arte» (García, 2026, 4:00), destacando que, a diferencia de otros medios como la televisión, el cine combina una dimensión económica con una dimensión artística.

Con base en ello, el autor argumenta que la coexistencia entre cine comercial y cine de autor responde precisamente a esta naturaleza dual. Según García (2026), «el pretender que el cine de autor sea comercial es una utopía y es un error» (4:23), ya que este tipo de producción privilegia la relación entre el creador y su obra antes que las exigencias del mercado. En sus palabras, «los grandes artistas no están pensando en que le va a gustar a la gente; los grandes artistas no están pensando en cómo es el mercado. Los grandes artistas están pensando en cómo expreso yo con el material que tengo y lo que hay dentro de mí» (García, 2026, 4:40). Es decir, el cine de autor persigue objetivos estéticos, culturales y expresivos que no necesariamente están vinculados a la rentabilidad económica o al alcance masivo de las audiencias.

Se decide incluir este contenido como material guía para la presente investigación, ya que permite comprender que el cine de autor —frecuentemente presente en circuitos de festivales y espacios alternativos— responde a lógicas distintas a las del cine comercial, especialmente en términos de circulación y consumo. Además, se obtiene la confirmación sobre los principales retos y desafíos que ha experimentado el cine colombiano, de primera mano de uno de los actores más involucrados en el cine colombiano, quien analiza que estos corresponden a las estrategias de visibilización, mercadeo y acceso a audiencias, señalando que muchas producciones de alta calidad pasan desapercibidas por deficiencias en estos aspectos. Por lo que, este antecedente aporta un testimonio de gran calidad para analizar los diferentes retos entre producción, distribución y consumo de los largometrajes del Valle del Cauca, así como la necesidad de comprender el ecosistema audiovisual desde una perspectiva integral que incluya tanto factores culturales como económicos.

Finalmente, considerando que dentro de los antecedentes se incluyen análisis cualitativos, como el estudio de Calderón Acero (2020), quien examina las dinámicas de exhibición cinematográfica en Colombia, con un enfoque hacia el funcionamiento de las salas comerciales dentro de la industria audiovisual. Este describe cómo la exhibición está altamente concentrada en grandes cadenas que privilegian contenidos de alto rendimiento comercial, limitando el acceso de producciones nacionales e independientes a estos espacios, y se menciona la necesidad de repensar el modelo de exhibición para garantizar mayor diversidad y acceso.

4. Ecosistemas audiovisuales y dinámicas de circulación: una mirada teórica al cine regional

Con el objetivo de analizar la industria cinematográfica contemporánea, se incluye en el presente marco teórico diferentes perspectivas que abarcan dimensiones

culturales, económicas e institucionales que permiten comprender el cine no solo como una manifestación artística, sino también como una industria cultural conformada por etapas de desarrollo, producción, distribución y circulación que condicionan su sostenibilidad y alcance social. Desde una mirada clásica, Pierre Bourdieu (1993) plantea que los bienes culturales se producen y circulan dentro de campos atravesados por relaciones de poder, en los cuales interactúan distintos agentes y formas de capital económico, simbólico y cultural. Por lo que, las obras audiovisuales además de surgir como respuestas creativas también están determinadas por condiciones estructurales relacionadas con el mercado, la financiación y las dinámicas de visibilidad.

Hoy por hoy, estas dinámicas se han transformado debido a los procesos de convergencia mediática y digitalización. Según Mora Moreo et al. (2021), los medios audiovisuales funcionan a través de sistemas interrelacionados de producción, distribución y consumo, donde las plataformas digitales, redes y dispositivos móviles han ampliado las formas de circulación más allá de las salas de cine tradicionales. Como consecuencia, el acceso a los públicos se diversifica y las obras audiovisuales se insertan en múltiples canales de exhibición.

En este contexto, los modelos de financiación adquieren un papel importante, ya que condicionan la viabilidad de los proyectos cinematográficos. En Colombia, el fortalecimiento del sector audiovisual se relaciona directamente con la implementación de políticas públicas como la Ley 814 de 2003, que creó el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), y la Ley 1556 de 2012, orientada a atraer inversión extranjera y fortalecer la competitividad del país como destino de rodajes. Sin embargo, la financiación cinematográfica no depende exclusivamente del Estado, sino que combina recursos públicos, privados e internacionales. Desde la perspectiva de David Hesmondhalgh (2019), las industrias culturales se caracterizan por la tensión entre la lógica cultural y la lógica económica, en donde la necesidad de rentabilidad influye en las decisiones de producción, los géneros narrativos y las estrategias de circulación.

Ahora bien, dentro de estas estrategias contemporáneas se encuentra la coproducción cinematográfica, conocida como un mecanismo fundamental para ampliar las posibilidades de financiación y circulación internacional. Santiago Juan-Navarro (2014) explica que la coproducción responde a dinámicas de globalización cultural en las que convergen capitales, recursos técnicos y talentos transnacionales. Como resultado, surgen películas híbridas que articulan identidades locales con narrativas globales, facilitando la inserción de las obras en mercados y festivales internacionales.

Por otro lado, las lógicas de producción permiten comprender cómo las decisiones estructurales y creativas definen la identidad de una película. Ana María Ochoa Gautier (2003) sostiene que las producciones culturales están condicionadas por estructuras institucionales, políticas y económicas que influyen tanto en la creación como en la circulación de contenidos. Esto posibilita identificar dos grandes orientaciones dentro del cine contemporáneo: producciones con vocación comercial, dirigidas a la rentabilidad y masificación de audiencias, y producciones de carácter autoral, enfocadas en la experimentación estética y en circuitos especializados de exhibición, relacionándose directamente con el papel de los festivales cinematográficos. Marijke de Valck (2007) define los festivales como espacios de legitimación cultural que, además de exhibir películas, construyen jerarquías y criterios de valor dentro de la industria audiovisual, y que a su vez funcionan como nodos estratégicos para el posicionamiento del cine de autor, permitiendo que producciones independientes accedan posteriormente a otros medios de distribución y exhibición.

A partir de los anteriores, surgen las rutas de circulación, las cuales teóricamente se definen como trayectos que siguen las obras audiovisuales a través de distintos espacios de exhibición, tales como salas comerciales, plataformas digitales y circuitos alternativos. Sin embargo, lastimosamente estas rutas no resultan ser siempre equitativas ni accesibles para todas las producciones. Desde la economía política de la comunicación, Thomas Guback (1969), desde un contexto pasado advertía sobre la

concentración de la industria cinematográfica en grandes corporaciones, fenómeno que persiste en la actualidad y se refleja en la hegemonía de las cadenas comerciales de exhibición. Por este motivo, es común observar cómo en producciones independiente a los circuitos tradicionales se limita el acceso y las oportunidades de una mayor comercialización, generando barreras estructurales que afectan su visibilidad y alcance; conceptualizando así a la cinematografía como un medio desigual, y que depende de dinámicas de poder económico e institucional.

Cabe resaltar que, las transformaciones tecnológicas recientes han reconfigurado las formas de circulación del cine, especialmente a partir de la expansión de plataformas digitales y servicios de streaming. De acuerdo con Amanda Lotz (2017), la digitalización ha fragmentado las audiencias y diversificado los canales de distribución, generando nuevas oportunidades para la circulación de contenidos, pero también incrementando la competencia en un entorno saturado.

Finalmente, se concluye que la relación entre financiación, producción y circulación debe entenderse como un sistema interconectado. Terry Flew (2012) afirma que las industrias creativas funcionan mediante la articulación entre políticas públicas, dinámicas de mercado y procesos culturales, lo que implica que las decisiones de financiación condicionan las lógicas de producción y estas, a su vez, influyen en las posibilidades de circulación y acceso a audiencias. Por lo que, este marco teórico permite sustentar el análisis de las rutas de circulación de los largometrajes producidos en el Valle del Cauca entre 2017 y 2025, comprendiendo el cine como un campo donde convergen factores económicos, culturales e institucionales que determinan las trayectorias de las obras y sus posibilidades de exhibición y consumo.

5. Metodología

La investigación se desarrolla desde un enfoque mixto con predominio cualitativo, orientado a comprender las relaciones entre los modelos de financiación, las lógicas de producción y las rutas de circulación de los largometrajes vallecaucanos producidos entre 2017 y 2025.

El componente cualitativo se centra en el análisis de las decisiones estratégicas, narrativas y estéticas asociadas a los proyectos cinematográficos, mientras que el componente cuantitativo descriptivo permite sistematizar y comparar indicadores relacionados con financiación, circulación y exhibición.

Se adopta un diseño de estudio comparativo, que permite examinar un conjunto delimitado de obras dentro de un mismo contexto regional, así:

Las películas que conforman el corpus de estudio son largometrajes producidos en el Valle del Cauca, entre los años 2017 a 2025. Se relaciona una película por año de análisis, con el fin de observar de manera comparativa el comportamiento del sector en términos de financiación, producción y circulación. Los criterios de selección incluyen: su relevancia dentro del contexto regional, su participación en procesos de producción local y su acceso a instrumentos de fomento cinematográfico. Este corpus permite analizar de manera comparativa las transformaciones del sector, y las relaciones entre las condiciones de producción y las dinámicas de circulación en el periodo estudiado.

La selección responde a un muestreo intencional, orientado a identificar casos que permitan observar distintas configuraciones dentro del ecosistema audiovisual vallecaucano. Para ello, se establecieron los siguientes criterios de selección:

CRITERIO	DESCRIPCIÓN	FUNCIÓN DENTRO DE LA SELECCIÓN
Participación en mecanismos de fomento cinematográfico	El largometraje debía haber tenido relaciones verificables con fondos, estímulos, convocatorias o apoyos públicos, privados o mixtos.	Permite analizar como los modelos de financiación inciden en la producción y circulación.
Reconocimiento como producto nacional	La obra debía estar registrada o reconocida como largometraje colombiano.	Permite delimitar el corpus dentro del cine colombiano y diferenciarlo de producciones extranjeras rodadas en el territorio.
Anclaje regional con el Valle del Cauca	La película debía contar con relación territorial, ya fuera por sus lugares de rodaje, personajes, conflictos, prácticas culturales, imaginarios, identidades regionales o participación de equipos creativos técnicos vinculados al territorio.	Garantiza que el corpus no solo tenga una relación administrativa con la región sino también una conexión cultural, narrativa, y productiva.
Circulación verificable	La obra debía contar con información disponible sobre su presencia en festivales, salas, plataformas digitales o circuitos alternativos.	Permite reconstruir y comparar sus rutas de circulación.
Diversidad de modelos de financiación	Se buscó incluir películas con esquemas públicos, privados, mixtos coproducciones u otras formas de financiación.	Facilita la comparación entre distintas formas de sostenimiento económico.
Diversidad de escalas y lógicas de producción	Se consideraron diferencias en tamaño de equipo técnico, propuesta narrativa, estética, género o tipo de producción.	Permite observar distintas formas de organización creativa y productiva.
Diversidad de rutas de circulación	Se incluyeron obras con recorridos diferenciados en festivales, salas comerciales, plataformas y circuitos alternativos.	Ayuda a comparar como las condiciones de producción de relacionan con la llegada a públicos.

Fuente: Elaboración Propia

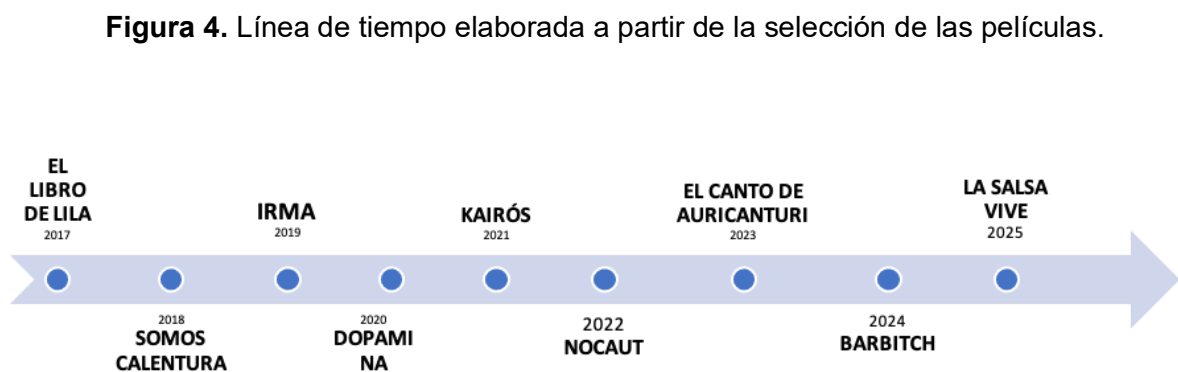
El corpus integra proyectos de ficción, documental y animación de ficción, incluyendo distintas escalas, modelos y condiciones de producción. Así mismo, se incorporan películas dirigidas y producidas por mujeres, entendiendo que, aunque las

cineastas han estado presentes históricamente en el sector, sus procesos de producción y circulación han enfrentado condiciones desiguales dentro de la industria cinematográfica.

En términos temáticos y narrativos, las obras seleccionadas abordan problemáticas y universos diversos, entre ellos relatos sociales, familiares, deportivos y queer. Así como historias vinculadas a la memoria, el territorio, las dinámicas urbanas, la música y las experiencias afrodescendientes. Varias de estas temáticas se relacionan directamente con imaginarios culturales asociados al Valle del Cauca y al pacífico colombiano.

Esta diversidad permite analizar cómo diferentes características de producción, orientaciones narrativas y contextos culturales configuran trayectorias de circulación diferenciadas, evitando reducir el estudio a una única forma de producir y circular cine en la región. Asimismo, la muestra resulta significativa por la diversidad de perspectivas, modelos de producción y rutas de circulación representadas, lo que permite comparar distintas formas de configuración de las obras dentro del ecosistema cinematográfico vallecaucano.

Basado en la selección de películas se estableció la siguiente línea de tiempo:



Fuente: Elaboración propia

Esta decisión metodológica tiene ciertas limitaciones, ya que el estudio no pretende abarcar la totalidad de producciones realizadas en el periodo establecido en el Valle del Cauca, sino profundizar en un conjunto delimitado de casos que permite identificar relaciones y tendencias dentro del sector audiovisual regional.

La investigación se estructura a partir de la operacionalización de tres variables principales, en la siguiente *Tabla 1* se relaciona su definición junto a las escalas de razón y ordinal:

Tabla 1. Relación de conceptos con su definición y escala

VARIABLE	DEFINICIÓN	ESCALA
Modelos de financiación	Formas, fuentes y procesos por los cuales se obtienen los recursos para desarrollar, producir, post producir y distribuir el largometraje.	Escala de razón: Numero de fuentes de financiación, monto total de recursos obtenidos. Escala ordinal: Grado de diversificación de fuentes: baja, media y alta. Entre fuentes públicas, privadas, Internacionales, coproductores, etc.
Lógicas de producción	Conjunto de decisiones narrativas, estéticas, organizativas y estratégicas que orientan la realización de la película gracias a los recursos obtenidos.	Escala de razón: Duración desde el desarrollo hasta el estreno, Numero de locaciones, tamaño del equipo técnico y artístico, duración final del largometraje. Escala ordinal: Orientación de la producción: autoral, comercial, mixta, etc. Estructura narrativa, nivel de experimentación, tipo de personajes protagónicos, etc.
Rutas de circulación	Trayectorias que recorre cada largometraje desde su estreno. Incluye salas comerciales, festivales de distintas categorías,	Escala de razón: Número de espectadores, numero de festivales, semanas en cartelera, numero de

plataformas de streaming y circuitos alternativos.	plataformas o ventanas de exhibición. Escala ordinal: Intensidad de circulación: limitada, intermedia o amplia.
--	--

Fuente: Elaboración Propia

La recolección de datos se estructura a partir de la operacionalización de las variables previamente definidas, para responder coherentemente de qué manera las características de los modelos de financiación y las decisiones asociadas a las lógicas de producción inciden en la configuración de las rutas de circulación de los nueve largometrajes seleccionados producidos en el Valle del Cauca entre 2017 y 2025, Este proceso se encuentra alineado con los objetivos la investigación y se materializa en la construcción de instrumentos de análisis específicos.

En este sentido, se emplea una estrategia de análisis que articula diversas técnicas cualitativas orientadas a captar tanto las características estructurales de los proyectos cinematográficos como las decisiones estratégicas asociadas a su producción y circulación.

Tabla 2. Técnicas, actividades e instrumentos de recolección

Técnica	Propósito	ACTIVIDADES PRINCIPALES	Instrumento
1 Análisis documental	Identificar las características de los modelos de financiación de los largometrajes seleccionados	Revisión de créditos, dossiers de producción, informes. Institucionales, resoluciones de convocatorias y material de prensa.	Ficha de caracterización por película. Se encuentra en anexo 2 y se llama Instrumento 1.
2 Análisis de contenido filmográfico	Caracterizar las lógicas de producción a partir del análisis de las obras cinematográficas.	Ver cada uno de los largometrajes con una intención y criterio definido, basado en la guía previamente	Una ficha de análisis, en la que se registran elementos sobre la estructura

		definida, lo que permite identificar patrones en común y las diferencias entre cada película.	narrativa, las decisiones estéticas y la orientación del proyecto en términos de público y tipo de cine.
3	Sistematización de rutas de circulación	Reconstruir las trayectorias de circulación de los largometrajes en las diferentes ventanas de exhibición nacionales e internacionales.	Una matriz de circulación por película, que permite visualizar y comparar las rutas decididas por cada equipo de producción. Se encuentra en el anexo 5.
4	Entrevistas semiestructuradas	Profundizar en las decisiones y las relaciones entre financiación, producción y circulación desde la perspectiva los productores de las películas seleccionadas.	Ficha de caracterización por película. Se encuentra en anexo 3.
5	Comparación		

Fuente: Elaboración propia

6. Hallazgos

Para el desarrollo del análisis de la presente investigación, se tomó como punto de partida la aplicación articulada de los cuatro instrumentos previamente diseñados: la ficha de caracterización documental de financiación, las entrevistas semiestructuradas dirigidas a expertos del sector, el análisis de contenido filmográfico y la matriz de sistematización de rutas de circulación. Dichos instrumentos fueron implementados de manera sistemática sobre los nueve largometrajes que conforman el corpus, uno por cada año en el periodo comprendido entre 2017 y 2025, con el propósito de habilitar una

lectura comparativa que permitiera reconocer tanto patrones como divergencias a partir de las tres variables operacionalizadas: los modelos de financiación, las lógicas de producción y las rutas de circulación.

Tabla 3. Corpus de largometrajes vallecaucanos (2017-2025): película, año, género y criterio de selección

Película	Año	Género	Criterio de selección
El libro de Lila	2017	Animación / Ficción	Primera animación 100% caleña y primera dirigida por una mujer en Colombia; financiación diversificada con FDC (desarrollo y producción), Ibermedia, beca del Ministerio de Cultura, Estímulos Alcaldía de Cali e Ibermedia; coproducción Colombia-Uruguay (Fosfenos Media y Palero Estudio).
Somos Calentura	2018	Ficción	Ópera de director caleño con rodaje en Buenaventura (Valle del Cauca); modelo de financiación mixta pública-privada que combina FDC y coproducción latinoamericana; representación de identidades afrodescendientes del Pacífico; escala de producción inusual para el cine regional con más de 180 personas en rodaje.
Irma	2019	Ficción	Dirección y producción en Cali (Carlos Castaño, ópera prima); financiada por ANTV, Telepacífico, Bridge Entertainment, UAO y Estímulos Cali 2018 y FDC (promoción); rodada en el oriente caleño con actores naturales del Pacífico; temática afrodescendiente-deportiva; ejemplo de modelo de financiación televisiva articulada al cine.
Dopamina	2020	Documental	Documental íntimo de directora caleña formada en la Universidad del Valle; financiación con estímulo municipal de la Secretaría de Cali y coproducción

			tripartita Colombia-Uruguay-Argentina; temática queer-familiar que interpela identidades subrepresentadas en el cine vallecaucano; caso de proyecto académico derivado en largometraje.
Kairós	2021	Ficción	Director caleño radicado en París; rodada íntegramente en Cali sin apoyo del FDC nacional; financiación con recursos propios y apoyos de Francia; caso único del corpus que evidencia las brechas del sistema de estímulos públicos y la posibilidad de producir cine vallecaucano por fuera de él.
Nocaut	2022	Documental	Dirección caleña (Madlove SAS, Cali); FDC Realización de Largometrajes Documental 2018; rodada en Siloé (Cali), uno de los barrios más complejos de Latinoamérica; temática deportiva y social afrodescendiente; diversidad de rutas de circulación nacional e internacional.
El canto del Auricanturi	2023	Ficción	Directora caleña (Camila Rodríguez Triana, formada en Universidad del Valle); coproducción Colombia-Argentina financiada con FDC e Ibermedia; temática de memoria, territorio y conflicto armado en el Pacífico colombiano; representa la diversidad narrativa del cine vallecaucano de autor con arraigo territorial.
Barbitch	2024	Documental	Director caleño (Diego Fernando Cruz, Universidad del Valle); financiado con estímulos municipales de la Secretaría de Culturas de Cali; temática LGBTQ+ con cinco años de rodaje; caso que ilustra el modelo de fomento distrital como punto de partida alternativo al FDC nacional.
La Salsa Vive	2025	Documental	Director caleño (Juan Carvajal); producción: 64A Films, Cinematic, South Shore Films, Telepacífico, EFD Digital; apoyo de

Gobernación del Valle, Secretaría de Turismo de Cali, Caracol Televisión y Dago García Producciones; estreno mundial en SXSW (Austin, Texas, 2025); mayor circulación comercial del corpus con 224.000 espectadores; 3 Premios Macondo 2025; llegada a Netflix Latinoamérica.

Fuente: Elaboración propia

De los nueve largometrajes analizados, ocho contaron con algún instrumento del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), lo que confirma que el sistema de estímulos públicos sigue siendo la base del modelo de financiación del cine vallecaucano. Sin embargo, el tipo de acceso al FDC varía considerablemente entre los casos: algunas películas accedieron únicamente al estímulo de producción, como *Nocaut* (2022) y *Kairós* (2021), este último sin ningún apoyo del FDC, mientras que otras combinaron múltiples convocatorias en distintas etapas, como *El libro de Lila* (2017), que encadenó estímulos de desarrollo (2011), producción (2012), Premio Nacional de Concertación (2016) y Beca Alcaldía de Cali (2016). Esta diferencia no es menor: los proyectos que accedieron a varios estímulos en etapas diferentes lograron una escala de producción y una red de circulación notablemente más amplia que aquellos que dependieron de un único instrumento.

La coproducción internacional es el segundo factor diferenciador más determinante del corpus. Cinco de las nueve películas contaron con socios de otros países: *El libro de Lila* con Uruguay (Palero Estudio), *Somos Calentura* con Argentina (Magma Cine), *Dopamina* con Uruguay (Guazú Media) y Argentina (Oh My Gómez Films), *El canto del Auricanturi* con Argentina (Gema Films) a través de Ibermedia, y *Kairós* con recursos de Francia. Los cuatro largometrajes sin coproducción internacional, *Irma*, *Nocaut*, *Barbitch* y *La Salsa Vive*, muestran trayectorias de circulación internacional más acotadas, con excepción de *La Salsa Vive*, que compensó

la ausencia de coproducción con una arquitectura de financiación mixta entre televisión pública, televisión privada e instituciones turísticas que le abrió puertas distintas. Este patrón es coherente con lo planteado por Juan-Navarro (2014) respecto a la coproducción como capital relacional que abre circuitos internacionales.

Las casas productoras del corpus revelan una concentración significativa alrededor de Contraviá Films, la productora caleña fundada por Óscar Ruiz Navia y radicada en Cali. Tres del total de largometrajes, Dopamina (2020), Somos Calentura (2018, coproducción) y La Salsa Vive (2025), apoyada por el mismo ecosistema, pasan por sus redes de producción o distribución. Las demás productoras son en su mayoría iniciativas de óperas primas o proyectos independientes: Fosfenos Media (El libro de Lila), Osshun (Irma), Phatos Audiovisual y Dar a Luz Producciones (Kairós), Madlove SAS (Nocaut), Mutokino (El canto del Auricanturi) y la producción independiente de Diego Cruz (Barbitch). Esta diversidad de casas productoras evidencia un ecosistema audiovisual activo pero fragmentado, en el que la capacidad de desarrollar redes de distribución estables varía enormemente según la trayectoria de la productora.

Desde el punto de vista de las rutas de circulación, la *Tabla 4* permite leer dos patrones diferenciados. Por una parte, las películas con acceso a festivales internacionales de mayor jerarquía, El libro de Lila en Busan, Somos Calentura en Warsaw, El canto del Auricanturi en Karlovy Vary, La Salsa Vive en SXSW, lo lograron en todos los casos a través de coproducción internacional, financiación diversificada o ambas. Por otra parte, las películas que se apoyaron en un solo instrumento de financiación y sin coproducción, Kairós, Nocaut, Irma, circularon principalmente por festivales especializados nacionales (FICCALI) y mercados de documentales latinoamericanos, sin alcanzar circuitos comerciales amplios. El Festival Internacional de Cine de Cali (FICCALI) aparece como el espacio de encuentro común del corpus:

siete de las nueve películas tuvieron allí su presentación o reconocimiento nacional, lo que confirma su papel articulador en el ecosistema vallecaucano.

El análisis de los reconocimientos refuerza lo anterior: cuatro de las nueve películas obtuvieron algún premio o mención, Dopamina (Premio del Jurado FICCALI), Barbitch (Mención Coral de Postproducción, La Habana), El canto del Auricanturi (Selección Oficial KVIFF) y La Salsa Vive (3 Premios Macondo), mientras que cinco no obtuvieron reconocimientos en festivales pese a haber participado en ellos. Esto no implica que las últimas sean obras de menor valor, sino que la obtención de premios en el circuito de festivales responde a una combinación de factores que incluyen la jerarquía del festival, la red de relaciones del equipo productor, la orientación estética de la obra y el momento del mercado, y no únicamente la calidad intrínseca del proyecto. El caso de La Salsa Vive es el más contundente del corpus en términos de impacto comercial y crítico combinados: 224.000 espectadores en salas, tres Premios Macondo y llegada a Netflix Latinoamérica el 25 de julio de 2025, un recorrido que no tiene precedentes en el corpus y que fue posible gracias a una arquitectura de financiación que comprometió actores públicos y privados desde el desarrollo del proyecto.

Tabla 4. *Circulación y reconocimientos del corpus (2017-2025)*

Película	Año	Festival Nacional	Festival Internacional	Reconocimiento

El libro de Lila	2017	FICCI (Cartagena); Valle al Cine - Gobernación Valle del Cauca	Festival de Busan, Corea (estreno mundial); Festival de Varsovia, Polonia (premier europea); Miami International Film Festival, EE.UU.	<i>Sí. Preseleccionada Colombia para festivales internacionales; distribución en Francia (~53.000 espectadores); Amazon Prime Video; Retina Latina.</i>
Somos Calentura	2018	Festival Internacional de Cine de Cartagena (FICCI)	Warsaw Film Festival, Polonia (estreno internacional); Palm Springs International Film Festival, EE.UU.; Colombian International Film Festival, Nueva York; Havana Film Festival, Cuba	Sí. Preseleccionada para el Óscar por Colombia; estreno en 100 pantallas en Rusia.
Irma	2019	Festival Internacional de Cine de Cali, FICCALI, (Selección Oficial Cali, Ciudad Abierta)	Festival de Cine de Lima PUCP, Perú	No obtuvo premios. Distribución en 13 pantallas (cinematecas y salas especializadas).
Dopamina	2020	Festival Internacional de Cine de Cali, FICCALI, (Premio del Jurado, 2019)	Ji.hlava International Documentary, República Checa; Torino Film Festival, Italia; BAFICI, Argentina; Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, Cuba; Miradas Doc, España	Sí. Premio del Jurado FICCALI 2019; distribución en cinematecas; disponible en RTVC Play y Señal Colombia.

Kairós	2021	CineLatinó Toulouse, Francia (competencia Corazonada); estreno en Colombia vía Distribuidora Cine Comunitario (28 octubre 2021)	CineLatinó Toulouse, Francia	No. Sin apoyo FDC; taquilla registrada 2.777 USD.
Nocaut	2022	Festival Internacional de Cine de Cali, FICCALI, (Selección Oficial, 2022)	MIRADAS DOC, Festival Internacional de Cine Documental de Guía de Isora, España; Vancouver Latin American Film Festival, Canadá (Competencia Nuevos Directores)	No obtuvo premios. Circulación en cinematecas.
El canto del Auricanturi	2023	Festival Internacional de Cine de Cartagena, FICCI, (2023)	57 Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary (KVIFF), República Checa (estreno mundial, Selección Oficial)	Sí. Selección en Karlovy Vary (uno de los festivales más importantes del mundo). Circulación exclusiva en cinematecas y museos.
Barbitch	2024	Festival Internacional de Cine de Cali, FICCALI, (Salón de Productores, 2020); Cinemateca de Bogotá (estreno Colombia, 2024)	43 Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba (Mención Premio Coral Postproducción, 2022); FIDBA, Buenos Aires, Argentina (2024); Festival de Cine de Gibara, Cuba (2025)	Sí. Mención del Jurado Premio Coral de Postproducción, Festival de La Habana 2022. Circulación en circuitos alternativos y culturales.

La Salsa Vive	2025	Estreno nacional Cine Colombia Chipichape, Cali (27 mayo 2025); 3 Premios Macondo 2025, Mejor Largometraje Documental, Mejor Sonido, Mejor Montaje	SXSW (South by Southwest), Austin, Texas, EE.UU. (estreno mundial, marzo 2025); Festival de Cine de Colombia en Nueva York	Sí. 3 Premios Macondo; 224.000 espectadores en salas; Netflix Latinoamérica (25 julio 2025).
----------------------	------	--	--	--

Fuente: Elaboración propia

7. Discusión

Los resultados de la presente investigación permiten establecer un diálogo con los referentes teóricos y los antecedentes identificados al inicio del documento, al tiempo que introducen una lectura sobre el funcionamiento del ecosistema cinematográfico vallecaucano que no se agota en la verificación de esos marcos, en la medida en que hacen visible que la relación entre financiación, producción y circulación no se organiza como una secuencia estable de etapas, ya que en la práctica se configura a partir de decisiones que se afectan entre sí y que terminan dejando huellas concretas en las posibilidades reales de circulación de cada obra. Esta forma de leer el proceso empieza a cobrar sentido cuando se conecta con la perspectiva de Terry Flew (2012), en la que las industrias creativas aparecen atravesadas por la relación entre políticas públicas, dinámicas de mercado y procesos culturales, lo que obliga a entender que cualquier análisis aislado pierde fuerza si no se lo lee dentro de esa articulación más amplia.

En ese mismo movimiento, uno de los hallazgos que resulta más insistente a lo largo del corpus tiene que ver con el papel del FDC, que se mantiene como el instrumento de financiación más recurrente, aunque esa presencia no se traduce de

manera directa en condiciones efectivas de circulación, lo que desplaza la discusión hacia la forma en que ese recurso se integra en cada proyecto y hacia las decisiones que se toman alrededor de él. Este punto se puede poner en conversación con lo planteado por Flórez Vargas (2016), quien se pregunta por la eficiencia de la Ley 814 de 2003 en el mercado cinematográfico, aunque aquí los datos obligan a precisar que la incidencia del FDC depende en buena medida de su articulación con otros mecanismos, especialmente cuando logra cubrir las etapas de postproducción y circulación, lo que abre rutas que de otro modo no estarían disponibles. Cuando ese respaldo se queda únicamente en la producción, sobre todo en proyectos de corte autoral, la ausencia de una estrategia de distribución pensada desde el desarrollo empieza a aparecer como un límite que no se resuelve posteriormente.

En varios de los casos analizados esta situación se va conectando con la tensión entre la lógica cultural y la lógica económica que trabaja Hesmondhalgh (2019), que aquí no aparece como una categoría abstracta, sino como algo que se decide en el camino, en la forma en que los proyectos optan por ciertos circuitos de circulación ligados al reconocimiento simbólico y al mismo tiempo dejan en segundo plano decisiones relacionadas con el acceso a públicos más amplios. El diagnóstico de la Alcaldía de Cali (2022) sobre la desconexión entre la producción y el espectador local sirve para ubicar esta discusión, aunque los datos del corpus permiten ver que esa desconexión no empieza únicamente en la etapa de exhibición, sino que se va instalando desde antes, en la forma en que se conciben los proyectos, en las decisiones narrativas y estéticas, en el tipo de público que se imagina o que se deja por fuera.

Si se mira el conjunto del corpus desde esta perspectiva, se hace más claro por qué la circulación en festivales termina ocupando un lugar tan central dentro del panorama caleño, especialmente en un contexto donde el cine de autor sigue siendo predominante. Los festivales funcionan como espacios de visibilidad, aunque también operan como estructuras que ordenan el acceso y establecen jerarquías, tal como lo

plantea el artículo De “gira” por los festivales, y esto se traduce en trayectorias que, en el caso de las películas vallecaucanas, suelen pasar por circuitos latinoamericanos de nivel medio sin lograr consolidarse en escenarios de mayor centralidad. Esta dinámica reproduce la lógica centro periferia que describe Campos Rabadán (2013) y permite entender que la presencia en festivales, aun cuando tiene valor simbólico y estratégico, no abre necesariamente el paso hacia circuitos de distribución más amplios.

La discusión se complejiza cuando se incorporan los aportes de Moreo et al. (2021), que permiten ubicar la pandemia dentro de un proceso que ya venía en curso. La evidencia del corpus muestra que el cierre de salas entre 2020 y 2021 afectó a los proyectos que dependían del estreno comercial, aunque al mismo tiempo habilitó otras formas de circulación, especialmente en plataformas digitales, que en condiciones normales habrían sido más difíciles de activar. Lo que aparece ahí no es tanto una ruptura como una especie de aceleración que deja ver con más claridad tanto las posibilidades como las limitaciones del sistema.

En esa misma línea, el estudio de públicos de cine colombiano del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes (2025) introduce un elemento que termina de desplazar la lectura hacia las condiciones de acceso, en la medida en que muestra que la relación entre las películas y sus espectadores no depende únicamente de las decisiones de distribución, sino también de factores económicos, culturales y tecnológicos que afectan la forma en que esas obras pueden ser vistas. Esto permite entender que parte de la brecha entre la producción vallecaucana y sus audiencias no se resuelve ampliando circuitos, sino atendiendo a las condiciones en las que esos públicos se relacionan con el cine.

Casos como *Dopamina* (2020) y *Kairós* (2021) permiten ver cómo estas tensiones se materializan. El recorrido de ambas películas deja ver que las limitaciones en la circulación no aparecen de manera improvisada, sino que están vinculadas a la forma en que se define o se aplaza la estrategia de distribución, lo que

hace que algunos proyectos queden confinados a circuitos culturales mientras otros logran activar rutas digitales cuando esa dimensión había sido considerada previamente.

Algo similar se puede observar al comparar *Somos Calentura* (2018) y *La Salsa Vive* (2025), donde la diferencia en los resultados de circulación no se explica por la calidad de las obras ni por su anclaje temático, sino por la forma en que se estructura la financiación y la red de actores que respalda cada proyecto. La ampliación de estas redes en el segundo caso permite acceder a más espacios y a públicos más amplios, haciendo visible que la circulación no se define únicamente después de terminada la película, sino en la forma en que se construye el proyecto desde el inicio.

El análisis del corpus también deja ver un patrón que aparece de manera reiterada en varios casos y que tiene que ver con el papel de la Universidad del Valle y la Universidad Autónoma de Occidente, no solo como espacios de formación, sino como actores que intervienen en la producción a través de coproducción, infraestructura y legitimación de proyectos. Esto se conecta con lo planteado por Ruiz, Bedoya y Navarrete (2021), aunque en este caso los datos permiten ver con mayor claridad que estas instituciones están ocupando un lugar concreto dentro del ecosistema.

El recorrido por los casos permite cerrar la discusión con una idea que atraviesa todo el análisis y que resulta difícil de sostener únicamente desde la intuición: la circulación del cine vallecaucano no se ve limitada principalmente por la calidad de las obras, como lo muestran los distintos niveles de reconocimiento alcanzados por varias películas del corpus. La dificultad aparece más bien en la forma en que se articulan los mecanismos de financiación, las decisiones de producción y las estrategias de circulación, en un contexto donde el sistema de estímulos sigue concentrado en la producción y donde no todos los proyectos integran desde el inicio una ruta clara de circulación. Reducir esa distancia entre lo que se proyecta y lo que efectivamente ocurre implica intervenir tanto en las políticas de fomento como en las

formas de gestión de los equipos, en la medida en que el problema no se ubica en un solo punto del proceso, sino en la relación que se establece entre todos ellos.

8. Proyecciones y perspectivas del ecosistema cinematográfico colombiano: La película continuará

La presente investigación permite afirmar que existe una relación sistemática entre los modelos de financiación, las lógicas de producción y las rutas de circulación de los largometrajes vallecaucanos producidos entre 2017 y 2025, una relación que al revisarse en detalle deja de leerse como una simple conexión entre variables para empezar a entenderse como un conjunto de condicionamientos que se van configurando en el mismo transcurso del proyecto, en tanto las decisiones que se toman en materia de financiación no permanecen aisladas del proceso creativo ni de las posibilidades de circulación, sino que terminan incidiendo en ellas de formas que se vuelven visibles más adelante. Desde ahí, la idea de que la circulación ocurre después de la producción pierde peso, porque en realidad aparece entretejida con ella, y eso permite ubicar el problema en un plano más amplio, donde convergen factores económicos, institucionales y culturales que empiezan a operar incluso antes del rodaje, delimitando trayectorias posibles. Esta lectura se va acercando a lo que plantea Bourdieu (1993), en la medida en que ayuda a ver que las películas no se mueven en un vacío, sino dentro de un campo donde intervienen relaciones de poder, intereses y distintos tipos de capital, y donde cada decisión termina situada dentro de esas tensiones.

Cuando se mira el comportamiento del corpus desde ese lugar, empieza a hacerse evidente que la diversificación de las fuentes de financiación tiene un efecto que va más allá del aumento en los recursos disponibles, porque lo que realmente se amplía es el conjunto de relaciones que el proyecto puede activar, lo que se traduce en posibilidades concretas de circulación. Los casos en los que el FDC se articula con

coproducción internacional, fondos regionales o inversión privada muestran que esa combinación no solo impacta la escala de producción, sino la forma en que la película logra insertarse en distintos circuitos, lo que obliga a desplazar la idea de que el fortalecimiento del sector depende únicamente de la financiación pública nacional. En la práctica, lo que va apareciendo es una fragilidad en las etapas posteriores, especialmente en la distribución, la exhibición y el posicionamiento digital, donde muchas de las películas encuentran límites que no habían sido abordados durante el desarrollo, y que difícilmente se resuelven de manera improvisada cuando el proyecto ya está terminado.

Algo similar ocurre cuando se ponen en juego las lógicas de producción, que en un primer momento podrían leerse como decisiones estrictamente creativas, pero que al contrastarse con las rutas de circulación dejan ver que esas elecciones tienen efectos muy concretos en la forma en que la película encuentra o deja de encontrar a su público. La distinción entre cine autoral y cine de mayor escala pierde utilidad cuando se observa que ninguno de estos modelos define por sí solo el alcance de la circulación, y que lo que realmente pesa son las decisiones que se van tomando en términos narrativos, estéticos y de orientación de público. En ese punto, la circulación deja de ser un problema que se aborda al final y empieza a aparecer como algo que debería pensarse desde el inicio, algo que no siempre sucede, y que se relaciona con debilidades reiteradas en los equipos de producción en áreas como la distribución, el mercadeo y la gestión de audiencias, tal como se sugiere en la conversación con Dago García en La Taquilla, donde se insiste en que muchas películas logran consolidarse a nivel creativo pero siguen sin encontrar visibilidad.

Este panorama se vuelve más complejo al situarse en el periodo 2017-2025, donde la pandemia de COVID-19 y la expansión de las plataformas digitales terminan modificando las condiciones en las que circulan las obras, aunque más que producir una ruptura absoluta, lo que parece ocurrir es una aceleración de procesos que ya estaban en marcha. La digitalización abre nuevas ventanas, como lo plantea Lotz

(2017), pero al mismo tiempo introduce un escenario donde la competencia se intensifica y la visibilidad se vuelve más difícil de alcanzar, lo que termina evidenciando que no todos los proyectos cuentan con las mismas herramientas para adaptarse a estas transformaciones. En medio de esto, los circuitos alternativos y comunitarios empiezan a adquirir una relevancia distinta, en la medida en que permiten otro tipo de relación con los públicos, más directa, menos mediada por las lógicas de los circuitos tradicionales.

Al mismo tiempo, cuando se observan los instrumentos de fomento a nivel regional, como los de la Secretaría de Cultura de Cali o las iniciativas de Film in Cali, empieza a notarse que su papel no se reduce a la financiación de la producción, ya que en muchos casos funcionan como espacios de articulación que permiten conectar proyectos con recursos, instituciones y redes que inciden en su circulación. Esta dimensión resulta especialmente visible cuando esos mecanismos se combinan con el FDC o con esquemas de coproducción, generando condiciones que sostienen el proyecto más allá de su realización, aunque todavía se percibe una necesidad de extender ese acompañamiento hacia las fases donde las películas enfrentan mayores dificultades.

Al recorrer los casos del corpus, lo que termina apareciendo con más fuerza es que el problema de la circulación del cine vallecaucano no puede explicarse desde la calidad de las obras, algo que se desarma rápidamente cuando se observan los niveles de reconocimiento alcanzados por varias de ellas, sino desde la forma en que se organizan las condiciones que permiten que esas obras lleguen efectivamente a un público. En ese sentido, la investigación aporta un punto de partida para pensar la planificación de proyectos desde un lugar distinto, donde las decisiones estructurales no se entienden como elementos independientes, sino como parte de un proceso que define desde el inicio las posibilidades de circulación, y donde el sentido mismo de la obra termina ligado a su capacidad de ser vista, de circular, de entrar en relación con quienes la reciben.

Este estudio permite que nuestro rol como gestores culturales sea determinante y decisivo en la búsqueda de nuevos horizontes para la industria cinematográfica colombiana. Más allá de acompañar procesos de producción, tenemos la responsabilidad de promover la formación de productores y creadores desde las etapas iniciales, fomentando una visión estratégica que contemple no solo la creación de las obras, sino también sus posibilidades de circulación y encuentro con los públicos.

Finalmente, esta investigación nos deja una certeza: el cine no termina cuando una película se finaliza, sino cuando logra encontrarse con sus públicos. Como gestores culturales, tenemos la posibilidad de incidir en ese recorrido, acompañando a los creadores, fortaleciendo redes y generando estrategias que permitan que las historias sigan circulando. Apostarle al cine colombiano es, en última instancia, apostarle a la construcción de miradas propias, a la diversidad cultural y a la consolidación de un ecosistema cinematográfico más sólido, sostenible y conectado con sus comunidades.

Referencias

- Acero, C. A. C. (2020). Industria cinematográfica y exhibición en Colombia: Apuntes para una oferta alternativa. *Mediaciones*, 16(24), 8–21.
<https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.16.24.2020.8-21>
- Acosta, D. C., & Ospina Bernal, J. (2018). El consumidor colombiano habla de cine. *Nómaditas*, (48), 253–261. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n48a16>
- Alcaldía de Santiago de Cali. (s. f.). *Participa en la construcción del decreto para la conformación del Consejo Distrital de Cinematografía y Audiovisual*.
<https://www.cali.gov.co/cultura/publicaciones/166837/participa-en-la-construccion-del-decreto-para-la-conformacion-del-consejo-distrital-de-cinematografia-y-audiovisual/>
- Angulo, H. Y. G. (2023). Entre la política y la economía: Las políticas de industrias culturales en Santiago de Cali, Colombia. *Revista Guillermo de Ockham*, 21(1), 251–271.
- Argüelles Betancourt, D. I. (2021). *Ley de cine en Colombia: Impactos y estado del ecosistema industrial cinematográfico colombiano* [Trabajo final de especialización/investigación académica]. Buenos Aires, Argentina.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press.
- Caicedo Martínez, O. F., López Castro, Y., Osorio Coronado, V. M., & Agudelo Álvarez, J. M. (2023). El contrato de coproducción de obras cinematográficas. *Anuario de Derecho Privado*.
- Calderón Acero, C. A. (2020). Industria cinematográfica y exhibición en Colombia: apuntes para una oferta alternativa. *MEDIACIONES*, 16(24), 8-21.
<https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.16.24.2020.8-21>
- Campos, M. (2013). La América Latina de “Cine en construcción”: Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales. *Archivos de la Filmoteca*, 71, 13–26.

Campos-Rabadán, M. (2020). Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: Modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos. *Comunicación y Medios*, 29(42), 72–84. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.57224>

Cepeda-Palacio, S. D. (2018). Estrategias para la comercialización de producciones cinematográficas colombianas. *Entramado*, 14(1), 112–127.

Congreso de Colombia. (2003, 2 de julio). *Ley 814 de 2003: Por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia*. Diario Oficial No. 45.237.

<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=8768>

Congreso de la República de Colombia. (2012). *Ley 1556 de 2012: Por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas*.

Correa, M. L. G. (2014). *El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno*. de Valck, M. (2007). *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam University Press.

Espinal-Monsalve, N. E., Ramos-Ramírez, A. D., Balbín-Espinal, I. C., & Echavarría-Carvajal, J. (2020). Consumo de cine en Colombia: Estimación de sus determinantes. *Sociedad y Economía*, (39), 57–79.

<https://doi.org/10.25100/sye.v0i39.7200>

Flew, T. (2012). *The creative industries: Culture and policy*. SAGE Publications.

González Rodríguez, S. (2021). El cine colombiano a través de sus mecanismos de fomento público. *Imagofagia*, (19), 474–496.

<https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/151>

Guback, T. (1969). *The international film industry: Western Europe and America since 1945*. Indiana University Press.

Herrera Ruiz. (s. f.). *Escenarios de aprendizaje y fortalecimiento territorial en el Valle del Cauca* (Vol. II).

Hesmondhalgh, D. (2019). *The cultural industries* (4th ed.). SAGE Publications.

Juan-Navarro, S. (2014). Cine y globalización en Iberoamérica: El papel de las coproducciones. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2(2), 297–318.

<https://doi.org/10.37536/preh.2014.2.2.1000>

La Taquilla Podcast. (2026). Entrevista con Dago García [Episodio de pódcast]. En Spotify. <https://open.spotify.com/episode/4fOk5z0uw6tjLGNV8Yfl9S>

Lotz, A. D. (2017). *Portals: A treatise on internet-distributed television*. Michigan Publishing.

Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. (2025). *Estudio de públicos de cine y de cine colombiano*. Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos. https://www.mincultura.gov.co/direcciones/audiovisuales-cine-y-medios-interactivos/Documents/BAM/1_Informe%20Final%20-%20Estudio%20Pu%CC%81blicos%20de%20Cine%20y%20de%20Cine%20Colombiano%202025.pdf

Moreo, C., Mora, C., Puccini, A., & Uribe, E. (2021). De los medios a la convergencia: La formación del espacio audiovisual ampliado en Colombia. *Inmediaciones de la Comunicación*, 16(1), 59–85. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8674218>

Ochoa Gautier, A. M. (2003). Entre los deseos y los derechos: Un ensayo crítico sobre políticas culturales. *Signo y Pensamiento*, 22(43), 17–30.

Rivera-Betancur, J. (2014). ¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 13(25), 127–144.

Suárez, J. (2025). Film preservation, archives, and film festivals in Latin America. En D. Ostrowska & T. Falicov (Eds.), *Shaping film festivals in a changing world* (1.a ed.). Routledge. https://doi.org/10.5117/9789463725576_CH04

Toro, C. A., & Polanco Uribe, G. (2018). *Luchas de representación: Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Programa Editorial Universidad del Valle. <https://doi.org/10.25100/peu.259>

Vargas, V. A. F. (2016). *Eficacia de la Ley de Cine en Colombia: Industria y mercado cinematográfico a partir de la Ley 814 de 2003* [Tesis de maestría]. Buenos Aires, Argentina. <http://hdl.handle.net/10469/12774>

Villegas, A., & Alarcón, S. (2017). Historiografía del cine colombiano 1974–2015. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 9(18), 344–382. <https://doi.org/10.15446/historelo.v9n18.58785>

Vista de “De gira” por los festivales: Patrones migratorios del cine latinoamericano / Touring the Film Festival Circuit: Migrating Patterns of Latin American Cinema. (s. f.). *Secuencias*. <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5840/6292>

PostData. (s. f.). *Presentación residencial v6*. https://www.postdata.gov.co/sites/default/files/story/Presentaci%C3%B3n_RESIDENCIAL_v6.pdf

Anexos

Los siguientes anexos reúnen los materiales técnicos que sustentan el contenido del artículo *Modelos De Financiación Y Lógicas De Producción En La Circulación Del Cine Vallecaucano (2017 -2025)*. En ellos se incluyen las técnicas con sus respectivas actividades que respaldan la formulación metodológica del artículo.

Cada anexo corresponde a un instrumento específico del artículo — matriz de análisis documental, entrevistas semiestructuradas, análisis de contenido filmográfico y sistematización de rutas de circulación —, y conserva su formato técnico original para garantizar la trazabilidad de la información. Su ubicación al final del documento obedece a su extensión y nivel de detalle, que exceden el cuerpo principal del texto, pero resultan esenciales para la comprensión integral del proceso de formulación y aplicación del artículo.

Anexo 1. Análisis documental**INSTRUMENTO 1: FICHA MODELO – ANÁLISIS DOCUMENTAL (FINANCIACIÓN)****Variable independiente: modelos de financiación**

Propósito: Identificar las características del modelo de financiación de cada largometraje vallecaucano del corpus, a partir de fuentes documentales primarias: créditos, resoluciones FDC, actas de ganadores, dossiers y material institucional. Esta ficha se aplica de manera individual a cada una de las 9 películas del corpus.

FICHA DE CARACTERIZACIÓN – ANÁLISIS DOCUMENTAL (FINANCIACIÓN)

Ficha N.º ____ de 9

SECCIÓN 1. IDENTIFICACIÓN GENERAL DE LA OBRA

Título de la película			
Año de producción		Año de estreno	
Director/a			
Productora(s)			
Género / Formato		Duración (minutos)	
Región de producción			
Fuentes primarias consultadas	☐ Créditos de la película ☐ Actas / resoluciones FDC (Proimágenes Colombia) ☐ Base de datos institucional ☐ Press kit / dossier de producción ☐ Informes de entidades (Min. Cultura, Secretaría de Cultura Cali) ☐ Entrevistas previas al equipo ☐ Otra(s): _____		

SECCIÓN 2. FONDOS PÚBLICOS NACIONALES – FONDO PARA EL DESARROLLO CINEMATOGRAFICO (FDC)

Modalidad / Convocatoria FDC	¿Recibió financiación? (Sí / No)	Etapas cubiertas (Desarrollo / Producción / Post / Circulación)	Observaciones / Número de resolución
Producción de largometrajes colombianos			
Desarrollo de proyectos			

(guion y desarrollo)			
Postproducción de largometrajes			
Circulación y exhibición nacional			
Circulación y exhibición internacional			
Estímulos a la formación y capacitación			
Otra convocatoria FDC			
¿El FDC fue la fuente principal de financiación?			
Observaciones generales sobre FDC			

SECCIÓN 3. FONDOS PÚBLICOS REGIONALES (SECRETARÍA DE CULTURA DE CALI / GOBERNACIÓN DEL VALLE)

Entidad / Programa	¿Recibió financiación? (Sí / No)	Etapas cubiertas (Desarrollo / Producción / Post / Circulación)	Observaciones / Convocatoria
Secretaría de Cultura de Cali – Estímulos a la creación			
Secretaría de Cultura de Cali – Circulación y festivales			
Gobernación del Valle del Cauca – Programa audiovisual			

Film in Cali (Comisión Fílmica de Cali)			
Otro fondo regional (especificar)			
Observaciones generales sobre fondos regionales			

SECCIÓN 4. INVERSIÓN PRIVADA Y LEY 1556 DE 2012 (CERTIFICADOS CINA)

¿Participó inversión privada nacional en el proyecto?			
Tipo de empresa / inversionista privado (si aplica)			
¿Se utilizó el mecanismo de la Ley 1556 / Certificados CINA?			
Descripción del rol de la inversión privada en el proyecto			
¿Inició la inversión privada en decisiones creativas o estratégicas del proyecto? Describir			

SECCIÓN 5. COPRODUCCIÓN INTERNACIONAL

¿El proyecto involucra coproducción internacional?			
---	--	--	--

País(es) coproductor(es))	Entidad / Productora socia	Etapas de participación	Tipo de aporte (financiero, técnico, creativo, distribución)

¿La coproducción condicionó la circulación internacional del proyecto? Describir.		
--	--	--

SECCIÓN 6. ESTRUCTURA Y DIVERSIFICACIÓN DEL MODELO DE FINANCIACIÓN

Número total de fuentes de financiación identificadas			
Nivel de diversificación (marcar con X)	☐ Baja (1 fuente) ☐ Media (2–3 fuentes) ☐ Alta (4 o más fuentes)		
Tipo de fuente predominante (marcar con X)	☐ Pública nacional (FDC) ☐ Pública regional (Sec. Cultura Cali / Gobernación) ☐ Privada nacional (empresas / inversionistas) ☐ Coproducción internacional ☐ Recursos propios / autogestión ☐ Mixta (varias de igual peso)		
Fuente de financiación	¿Participa? (Sí/No)	Etapas(s) cubierta(s)	Peso relativo estimado (bajo / medio / alto)
FDC – Convocatoria nacional			

Fondos regionales (Cali / Valle)			
Inversión privada nacional			
Coproducción internacional			
Recursos propios / autogestión			
Otras fuentes (especificar)			

SECCIÓN 7. ANÁLISIS INTERPRETATIVO Y HALLAZGOS SOBRE FINANCIACIÓN

¿De qué manera el modelo de financiación refleja una orientación hacia el mercado comercial, el circuito autoral o un esquema híbrido? Argumentar.	
¿Qué condicionamientos identifica entre las fuentes de financiación y las decisiones de producción (narrativa, estética, público objetivo)?	
¿Qué relaciones preliminares se pueden trazar entre el modelo de financiación de esta película y	

su ruta de circulación prevista / efectiva?			
Observaciones adicionales / limitaciones documentales identificadas			
Investigadora responsable del registro		Fecha de diligenciamiento	

Nota. Elaboración propia

Anexo 2. Análisis de contenido filmográfico

INSTRUMENTO 2: FICHA MODELO – ANÁLISIS DE CONTENIDO FILMOGRÁFICO (LÓGICAS DE PRODUCCIÓN)

Variable interviniente: Lógicas de producción

Propósito: Caracterizar las lógicas de producción de cada largometraje a partir del visionado analítico de las obras. La ficha orienta el análisis de los elementos narrativos, estéticos y de orientación del proyecto, en relación con las categorías definidas desde las entrevistas a expertos del sector. Esta ficha se aplica de manera individual a cada una de las 9 películas del corpus.

FICHA DE CARACTERIZACIÓN – ANÁLISIS DE CONTENIDO FILMOGRÁFICO (LÓGICAS DE PRODUCCIÓN)			
Ficha N.º ____ de 9			
SECCIÓN 1. IDENTIFICACIÓN GENERAL DE LA OBRA			
Título de la película			
Año de producción		Año de estreno	
Director/a			

Género declarado		Duración (min.)	
Fecha / sesión de visionado		N.º de visionados realizados	
Soporte / plataforma de visionado	☐ Sala de cine ☐ DVD / Blu-Ray ☐ Plataforma digital (Netflix / Mubi / otra) ☐ Archivo digitalizado ☐ Otro: _____		
Investigadora responsable del análisis			
SECCIÓN 2. ORIENTACIÓN DEL PROYECTO – TIPO DE PRODUCCIÓN			
Tipo de producción predominante (marcar con X)	☐ Cine de autor (propuesta estética marcada, visión personal del director, orientación a festivales) ☐ Cine comercial (entretenimiento masivo, géneros populares, orientación a taquilla) ☐ Cine híbrido / mixto (combina rasgos autorales y comerciales) ☐ Documental de creación (exploración documental con alto componente estético o de archivo) ☐ Cine de animación ☐ Otro / categoría emergente: _____		
Justificación de la clasificación anterior (argumentar con base en elementos observados en la película)			
¿La clasificación del tipo de producción coincide con la declarada por el equipo del proyecto? (contrastar			

con entrevistas o dossier)	
----------------------------	--

SECCIÓN 3. COMPLEJIDAD NARRATIVA – ESTRUCTURA Y RELATO

Tipo de estructura narrativa (marcar con X)	☐ Clásica / lineal (planteamiento – nudo – desenlace convencional) ☐ No lineal (uso de flashbacks, flashforwards, saltos temporales) ☐ Fragmentada / episódica (sin arco dramático continuo) ☐ Circular (el final retoma el inicio) ☐ Polifónica / múltiples líneas narrativas simultáneas ☐ Ensayística o reflexiva (característica del documental de creación) ☐ Otra: 	
Descripción de la estructura narrativa observada (sintetizar el arco dramático / relato)		
Elemento narrativo	Descripción	Notas / observaciones
Protagonista(s) y motivaciones principales		
Conflicto central		
Espacio(s) narrativo(s) principales		
Tiempo narrativo (duración diegética)		

Desenlace / resolución del relato		
Temas o ejes temáticos dominantes		
Presencia de elementos autobiográficos o territoriales		
¿Qué relación existe entre la complejidad narrativa de esta obra y su potencial de circulación (salas comerciales vs festivales)?		

SECCIÓN 4. PROPUESTA ESTÉTICA – NIVEL DE EXPERIMENTACIÓN FORMAL

Nivel general de experimentación estética (marcar con X)	☐ Alto (uso sistemático de recursos formales no convencionales: planos poco frecuentes, montaje experimental, sonido rupturista, etc.) ☐ Medio (mezcla de recursos convencionales con elementos formales que se apartan de lo estándar en algunos momentos) ☐ Bajo (predomina el uso de recursos clásicos y convencionales propios del género o formato)		
Dimensión estética	Descripción del recurso observado	Nivel (alto / medio / bajo)	Ejemplos específicos de la película (escenas, planos, secuencias)
Fotografía y paleta cromática	Composición de imagen, uso del color, contraste, encuadres		
Montaje y ritmo	Tipo de corte, duración de planos, ritmo narrativo		

Diseño sonoro y banda sonora	Uso del silencio, sonido diegético/extradiegético, música		
Puesta en escena y dirección de arte	Uso del espacio, decorados, vestuario, props		
Actuación y puesta en cámara	Estilo interpretativo, distancia de la cámara, relación personaje-espectador		
Tratamiento del tiempo y el espacio fílmico	Elipsis, continuidad, geografía narrativa		
Uso del lenguaje del documental (si aplica)	Entrevistas, observación, performance, archivo		
¿En qué medida la propuesta estética responde a los recursos disponibles (presupuesto) vs a una intención artística definida?			

SECCIÓN 5. ESCALA Y VALOR DE PRODUCCIÓN

Nivel de producción estimado (marcar con X)	☐ Bajo (recursos limitados, equipo reducido, locaciones naturales o precarias, actores no profesionales o emergentes) ☐ Medio (producción con equipos y locaciones adecuados, equipo técnico completo, actores con trayectoria) ☐ Alto (producción con alta inversión visible, equipos de última generación, actores reconocidos, locaciones complejas)	
Indicador de escala de producción	Observación en la película	Inferencia sobre nivel de inversión

Número y tipo de locaciones utilizadas		
Complejidad del diseño de arte y vestuario		
Calidad técnica de imagen (resolución, equipos, ópticas)		
Calidad técnica del sonido directo y diseño sonoro		
Perfil del elenco (actores reconocidos vs emergentes)		
Tamaño visible del equipo técnico y artístico		
Uso de efectos visuales, animación u otros recursos de postproducción		
Música (original con orquesta / bandas / composición encargada vs licencias / existente)		

SECCIÓN 6. ORIENTACIÓN DE PÚBLICO Y ESTRATEGIA DE CIRCULACIÓN PREVISTA

Público objetivo	☐ Público general / familiar
-------------------------	---

inferido desde la película (marcar con X, puede ser múltiple)	☐ Público juvenil / adolescente ☐ Público adulto urbano de clase media ☐ Cinéfilo / público especializado de festivales ☐ Público comunitario / territorial (barrial, regional) ☐ Audiencias académicas o de formación ☐ Otro:
Ruta de circulación prevista (inferida desde la película y sus características) (marcar con X)	☐ Ruta festival (priorización de festivales nacionales e internacionales como estrategia de posicionamiento) ☐ Ruta comercial (lanzamiento en salas de cine del circuito multiplex) ☐ Ruta mixta (festivales como trampolín y posterior estreno en salas) ☐ Ruta digital (lanzamiento principalmente en plataformas o VOD) ☐ Ruta comunitaria / alternativa (proyecciones en espacios no comerciales, universidades, centros culturales) ☐ Ruta no definida / sin estrategia clara ☐ Otra:
¿Qué elementos de la película (narrativos, estéticos, temáticos) sugieren esa ruta de circulación?	

SECCIÓN 7. RELACIONES ENTRE FINANCIACIÓN, LÓGICA DE PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN

Pregunta analítica	Respuesta / Hallazgo
¿En qué medida el	

presupuesto estimado condiciona las decisiones narrativas y estéticas observadas?	
¿La propuesta estética y narrativa corresponde a un perfil de cine autoral, comercial o híbrido? ¿Por qué?	
¿Qué tensiones o coherencias se identifican entre el tipo de producción y la estrategia de circulación prevista?	
¿Qué aspectos de la película podrían facilitar o limitar su acceso a festivales internacionales?	
¿Qué aspectos de la película podrían facilitar o limitar su desempeño en salas comerciales?	
¿De qué manera la lógica de producción de esta obra se	

articula con las rutas de circulación efectivamente alcanzadas (si ya se cuenta con ese dato)?			
Síntesis interpretativa de las lógicas de producción de esta película			
Investigadora responsable del análisis		Fecha de diligenciamiento	

Nota. Elaboración propia

Anexo 3. Matriz de sistematización de rutas de circulación
INSTRUMENTO 3: MATRIZ DE SISTEMATIZACIÓN DE RUTAS DE CIRCULACIÓN
Variable dependiente: Rutas de circulación

Propósito: Reconstruir y comparar las trayectorias de circulación de los 9 largometrajes del corpus en todas las ventanas de exhibición disponibles (salas comerciales, festivales nacionales e internacionales, plataformas digitales y circuitos alternativos). Esta matriz integra los datos de los 9 casos en una sola tabla comparativa, articulando los hallazgos de financiación y producción con los resultados de circulación efectivamente alcanzados.

MATRIZ DE SISTEMATIZACIÓN DE RUTAS DE CIRCULACIÓN									
Modelos de Financiación y Lógicas de Producción en la Configuración de las Rutas de Circulación del Cine Vallecaucano (2017–2025)									
Mariana Ramos Matallana Laura Erika Magaly Amórtegui Prieto									
INSTRUCCIONES DE USO: • Completar una columna por cada película del corpus, respetando el año y título indicado. • Utilizar las escalas definidas en cada indicador. Las celdas de texto libre deben ser breves y analíticas. • Los campos cuantitativos (N.º espectadores, N.º salas, N.º semanas, N.º festivales) deben completarse con datos de Proimágenes Colombia / Cine en Cifras / fuentes institucionales. • Al finalizar, incluir el análisis comparativo transversal al pie de la matriz.									
VARIABLE / DIMENSIÓN /	El libro de Lila (2017)	Somos Cautiva	Irmá (2019)	Dopamina (2020)	Kairós (2021)	Nocaut (2022)	El Canto Ficción	Barbitich (2024)	La Salsa Vive (2025)
	Docu	Fic	Fic	Docu	Fic	Docu	Ficción	Docu	Docu

INDICADOR	) Ficción – Animación	(2018) Ficción – Drama	ción – Drama	menta l	ción – Drama	menta l		menta l	menta l
A. IDENTIFICACIÓN BÁSICA DEL CORPUS									
Año de producción (Año (AAAA))									
Año de estreno (Año (AAAA))									
Director/a (Nombre completo)									
Productora(s) principal(es) (Razón social)									
Género / Formato declarado (Ej.: Ficción drama / Documental / Animación)									
Duración (min.) (Número)									
País(es) de producción (Colombia + coproductor(es) si aplica)									
B. MODELO DE FINANCIACIÓN (Variable independiente)									

B.1 Fondos FDC nacionales (etapa) <i>(Desarrollo / Producción / Post / Circulación / No aplica)</i>								
B.2 Fondos regionales (Sec. Cultura Cali / Gobernación Valle) <i>(Sí (etapa) / No)</i>								
B.3 Film in Cali (comisión fílmica) <i>(Sí / No)</i>								
B.4 Inversión privada nacional <i>(Sí / No)</i>								
B.5 Ley 1556 / Certificado s CINA <i>(Sí / No)</i>								
B.6 Coproducción internacional <i>(Sí (país) / No)</i>								
B.7 Recursos propios / autogestión								

C.1 Tipo de producción clasificado (Autorial / Comercial / Híbrido / Documental creación / Animación / Otro)								
C.2 Tipo de estructura narrativa (Clásica / No lineal / Fragmentada / Circular / Polifónica / Ensayística / Otra)								
C.3 Nivel de experimentación estética (Alto / Medio / Bajo)								
C.4 Escala / nivel de producción (Alto / Medio / Bajo)								
C.5 Perfil del elenco / realizadores (Reconocido nacional / Emergente)								

salas comerciales? <i>(Sí / No)</i>									
D.2 Fecha de estreno en salas <i>(DD/MM/AAAA)</i>									
D.3 N.º total de espectadores en salas <i>(Número (fuente: Cine en Cifras))</i>									
D.4 N.º de salas habilitadas (semana de estreno) <i>(Número)</i>									
D.5 N.º de semanas en cartelera <i>(Número)</i>									
D.6 N.º de ciudades con exhibición <i>(Número)</i>									
D.7 Ciudades con exhibición (principales) <i>(Texto: Cali, Bogotá, Medellín, etc.)</i>									
D.8 Distribuido									

[illegible]

en festivales? <i>(Sí (cuáles) / No)</i>									
E.8 Premio(s) y festival(es) donde los obtuvo <i>(Texto libre)</i>									
E.9 ¿Participó en mercados cinematog- ráficos internacio- nales? <i>(Sí (cuáles) / No)</i>									
E.10 Estrategia de festivales: ¿fue ruta prioritaria o compleme- ntaria? <i>(Prioritaria / Compleme- ntaria / No fue parte de la estrategia)</i>									
E.11 Observaci- ones sobre circulación en festivales <i>(Texto breve)</i>									

G. RUTAS DE CIRCULACIÓN – CIRCUITOS ALTERNATIVOS Y COMUNITARIOS

G.1 ¿Tuvo proyecciones en circuitos alternativos? <i>(Sí / No)</i>								
G.2 Tipo de espacios alternativos (marcar los que aplican) <i>(Cineclubes / Universidades / Centros culturales / Teatros comunitarios / Espacios itinerantes / Otro)</i>								
G.3 Principales ciudades / regiones de circulación alternativa <i>(Texto libre)</i>								
G.4 N.º aproximado de proyecciones en circuitos alternativos <i>(Número / Sin dato)</i>								

<i>Comercial / Mixta festival-salas / Digital prioritaria / Alternativa / Sin circulación relevante)</i>								
H.2 ¿Coincidió la ruta efectiva con la prevista desde la concepción del proyecto? <i>(Sí, totalmente / Parcialmente / No)</i>								
H.3 Ventanas de exhibición activadas (marcar las que aplican) <i>(Salas comerciales / Festivales nacionales / Festivales internacionales / Plataformas digitales / Circuitos alternativos)</i>								

H.7 Relación entre modelo de financiación y ruta efectiva: síntesis analítica <i>(Texto analítico (máx. 4 líneas))</i>									
H.8 Relación entre lógica de producción y ruta efectiva: síntesis analítica <i>(Texto analítico (máx. 4 líneas))</i>									
H.9 ¿Qué cambios o decisiones del equipo habrían potenciado la circulación ? (reflexión analítica) <i>(Texto libre (máx. 3 líneas))</i>									
I. ANÁLISIS COMPARATIVO TRANSVERSAL (completar después de sistematizar los 9 casos)									
I.1 ¿Qué patrones generales se identifican en los modelos de financiación del corpus? ¿Qué transformaciones se observan en el período 2017–2025?									

I.2 ¿Qué tipo de financiación (pública nacional, regional, privada, coproducción) se asocia con mayor frecuencia a rutas de circulación en festivales?
I.3 ¿Qué tipo de financiación se asocia con mayor frecuencia a rutas de circulación comercial (salas)?
I.4 ¿Qué lógicas de producción (autoral, comercial, híbrida) tienden a concentrarse en cada tipo de circuito (festivales / salas / digital / alternativo)?
I.5 ¿Cómo afectó la pandemia de COVID-19 (2020–2021) las rutas de circulación del corpus? ¿Qué respuestas estratégicas se identifican?
I.6 ¿Qué papel juegan las plataformas digitales en la circulación del cine vallecaucano en el período estudiado?
I.7 ¿Qué películas del corpus presentan mayor intensidad y diversidad de circulación? ¿Qué características de financiación y producción comparten?
I.8 ¿Qué películas presentan circulación más limitada? ¿Qué factores estructurales lo explican?
I.9 ¿En qué medida la diversificación de fuentes de financiación se correlaciona con la diversificación de rutas de circulación?
I.10 Síntesis explicativa: ¿Cómo inciden las características de los modelos de financiación y las lógicas de producción en las rutas de circulación de los largometrajes vallecaucanos 2017–2025? (Respuesta provisional a la pregunta de investigación, a partir de los datos sistematizados)

Investigadora(s) responsables	Fecha de inicio de diligencia miento	Fecha de cierre / última actualizació n	Versi ón	Observ aciones general es

Nota. Elaboración propia