

# LAS NUEVAS NARRATIVAS DEL CINE LATINOAMERICANO: UNA PREGUNTA ABIERTA

Trabajo de grado de:  
Nicolás Andrés Becerra Riberos  
Diego Hernando Sáenz Forero

Trabajo de grado para optar por el título de Comunicador social, en el campo de Producción  
Audiovisual.

Dirigido por:  
Juan Carlos Arias Herrera

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE  
COMUNICACIÓN SOCIAL

BOGOTÁ  
2010

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>10</b>
<b>1. EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD</b> .....	<b>15</b>
1.1 Una visión auto-renovadora.....	15
1.2 Trama y técnicas para contar historias a un espectador.....	17
1.3 Verosimilitud del guión en el espectador: Narrar.....	24
1.3.1 Redundancia.....	25
1.3.2 Cine: Un negocio.....	27
1.3.3 Montaje clásico de Hollywood.....	29
1.4 El personaje.....	31
<b>2. RELACIONES DEL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD</b> .....	<b>36</b>
<b>CON EL CINE DE AMÉRICA LATINA</b> .....	<b>36</b>
2.1 La influencia de la industria de Hollywood en la consolidación de las cinematografías latinoamericanas.....	36
2.2 El cine de Hollywood como modelo de industria.....	38
2.3 El cine de Hollywood como referente de oposición.....	50
2.3.1 El cinema novo.....	52
2.3.2 Cuba: El cine imperfecto.....	59
<b>3. ¿UNA NARRATIVA LATINOAMERICANA?:</b> .....	<b>67</b>
<b>ANÁLISIS DE LA MUESTRA</b> .....	<b>67</b>
3.1 Delimitación de la muestra.....	67
3.2 Categorías de análisis según el cine clásico de Hollywood.....	75
3.3 Matriz de análisis.....	81
3.4 La(s) narrativa(s) del cine latinoamericano: conclusiones del análisis.....	82
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>101</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>106</b>
1. Películas Argentinas.....	106
2. Películas Brasil.....	120
3. Películas México.....	135
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>165</b>

## INTRODUCCIÓN

El cine es arte. Como tal es una forma de la expresión humana.

Lo interesante de cualquier pieza artística es que es el resultado de la sumatoria de un individuo que se expresa respecto al mundo y el medio que escoge para hacerlo. Esta afirmación supone que el arte, como materialización de un proceso creativo, es el resultado de la reflexión individual de un ser, o colectivo de individuos, respecto a un tema particular.

Esto debería tener como resultado hipotético que en un conjunto de piezas artísticas todas se diferenciaran entre sí en varios aspectos formales, ya que cada una es la materialización de lo que un individuo, completamente distinto de los otros, piensa.

Sin embargo, ha ocurrido que después de más de un siglo de existencia del cine como recurso técnico puesto al servicio de la expresión humana, los productos cinematográficos de las diferentes partes del mundo tienden a parecerse cada vez más.

A veces parece que quienes los producen son iguales entre sí, o provienen de un solo lugar que hace que la manera en que se expresan resulte bastante similar.

Es cierto que hay dinámicas mundiales, como el capitalismo, que afectan de la misma manera a los individuos de todas partes del mundo; por ejemplo, a Latinoamérica, Centro América y Norteamérica. No obstante, aunque las dinámicas económicas, políticas y sociales que los afectan pueden ser las mismas, cada país tiene características propias, individuales y únicas que deberían resultar en piezas artísticas completamente distintas las unas de las otras dependiendo de la región de donde provienen.

Sin embargo no siempre es así. La gran mayoría de películas que se han producido en Latinoamérica y en el mundo, salvo las reacciones de las vanguardias cuyo objetivo ha sido precisamente buscar nuevas formas de utilizar el recurso del lenguaje cinematográfico, utilizan estructuras narrativas importadas de la industria norteamericana. Para nadie resulta extraño

afirmar que gran parte del poder económico norteamericano radica en la capacidad de ser un país exportador de cultura a nivel global.

Este proceso de una gran industria que exporta modelos culturales que acaban homogenizando la producción artística de los lugares a donde llega, también ha sido objeto la cinematografía latinoamericana. Gran parte del cine producido en Latinoamérica, por no decir del cine que se produce en el mundo, se rige por estructuras narrativas que son características del modelo clásico de Hollywood.

Es importante señalar que hay corrientes que no se rigen por este modelo, sobre todo si salimos del ámbito del cine comercial. Corrientes como las del video y el cine experimental, el llamado cine arte (¿no es en sí el cine un arte?), y propuestas hechas desde formatos como el videoclip o el documental. El objeto de este estudio es precisamente ese cine comercial que erróneamente ha sido interpretado únicamente como el cine que se identifica con el modelo de la industria norteamericana.

¿Acaso el cine comercial está sesgado a que, para mantenerse como tal, debe tener una estructura narrativa hollywoodense? Hay varios ejemplos que dan respuesta negativa a esta pregunta. Y sobre todo que abren un horizonte esperanzador para todas aquellas propuestas artísticas que desde el cine rompen el modelo clásico de Hollywood, sin dejar de tener una respuesta comercial importante para que estos ejercicios sigan realizándose.

Es precisamente en estas propuestas narrativas que dibujan otros paisajes culturales donde las cinematografías de países latinoamericanos despegan hacia horizontes que muestran madurez artística y permiten ver un futuro cinematográfico alejado de modelos impuestos por el exterior, que empiezan a narrar desde lo propio. Ninguno de estos casos ha pasado desapercibido ni ha dejado de llamar los ojos del mundo hacia industrias que antes se consideraban nacientes. *Amores perros* de México, o *Ciudad de dios* de Brasil, son ejemplos que incluso fueron éxitos internacionales de venta y demuestran que buscar nuevas formas de narrar no es salir del terreno comercial.

La forma en que se cuenta habla de una forma de entender el mundo. De manera que el ideal norteamericano del éxito y la mentalidad capitalista-individualista están reflejados en el modelo narrativo, sostenido en las claves de causalidad y objetividad: un personaje ubica su objetivo y hace todo lo posible para alcanzarlo.

¿Acaso la forma de entender el mundo de un uruguayo, un cubano, un norteamericano o un brasilero es la misma? Sería dudoso decir que sí, y sin embargo, la gran mayoría de películas que se han producido se hacen a partir del modelo clásico de Hollywood.

Es en el ejercicio de narrar desde lo propio donde cada país se reconoce como cultura. No somos iguales, ni pensamos de la misma manera y es por esto que hay que comenzar por preguntarse si el cine que se ha hecho en los últimos años en Latinoamérica, y particularmente en Colombia, busca formas narrativas que cuenten desde la vivencia cultural única de cada país. ¿Seguimos contándonos desde un modelo narrativo que no nos pertenece o hemos empezado a buscar una forma propia de contarnos? Esa es la preocupación de este trabajo.

Con el fin de dar curso a esta pregunta nos proponemos realizar un análisis de algunas de las películas latinoamericanas más significativas, realizadas en los últimos años<sup>1</sup>. Dicho análisis busca reconocer aquellos elementos de continuidad que se mantienen con respecto al modelo narrativo de Hollywood, así como aquellas particularidades que rompen el modelo y dejan entrever una narrativa propia de los países de América Latina.

No buscamos con esto definir en qué consiste la narrativa propia del cine Latinoamericano, ni responder tajantemente si ésta es diferente o no a la del cine de Hollywood. Nuestro objetivo es rastrear continuidades y rupturas que permitan empezar a pensar la singularidad de nuestro cine.

Con esta intención proponemos un primer capítulo en el cual analizaremos las principales categorías que componen lo que históricamente diversos autores han llamado “cine clásico” o “cine de Hollywood”. Y a partir de estas categorías crear, en el tercer capítulo, una matriz de

---

<sup>1</sup> El problema de la delimitación temporal de la muestra será abordado a profundidad en el tercer capítulo del presente texto.

análisis que nos permitirá reconocer cuáles de dichos elementos siguen presentes, se modifican o desaparecen en el cine Latinoamericano contemporáneo. No es nuestro interés en este primer capítulo reducir el “cine clásico” a una estructura cerrada o abarcar la totalidad de filmes y variaciones que sobre él hayan podido realizarse. Sólo planteamos algunos elementos centrales útiles para nuestro análisis. Reconocemos que la estructura narrativa clásica no es exclusiva del cine norteamericano ni lo define en su totalidad. Gran parte del cine europeo ha funcionado también bajo dicho “canon”. Definimos como caso de análisis el cine de Hollywood, no sólo como una decisión de economía conceptual, sino porque al revisar la historia de las principales cinematografías de nuestro continente se hace evidente que la influencia de Hollywood es mucho más relevante que la del cine europeo.

Colombia puede ser el mejor ejemplo. Si bien el cine proveniente de Europa ocupó una parte importante de las salas de cine en los primeros años de proyecciones en nuestro país, Hollywood se apropió rápidamente de los circuitos de distribución alrededor de los años treinta. La guerra en Europa y los fuertes convenios de las casas productoras norteamericanas con las distribuidoras colombianas terminaron por crear una especie de monopolio del cine de Hollywood en las salas del país: “Hernando Martínez Pardo afirma, en su *Historia del cine colombiano*, que un aspecto clave en la constitución de Hollywood como industria fue, además de la innovación técnica y narrativa, la abundancia de mano de obra que permitía bajar los costos de producción y distribuir a menor precio. De esta manera, los distribuidores colombianos prefirieron las películas norteamericanas las cuales, además de ser más baratas, le gustaban al público” (Arias, J. C., 2007, p. 84). Nuestro país no fue una excepción en el proceso de incorporación del cine norteamericano, los demás países de Latinoamérica atravesaron procesos similares.

En el segundo capítulo del presente texto realizamos una breve contextualización histórica del sitio de la narración de Hollywood en algunas de las cinematografías latinoamericanas más significativas: México, Argentina y Brasil.

La elección de estos tres países no es gratuita. Casi la totalidad de textos sobre la historia del cine en Latinoamérica los reconocen como las industrias más desarrolladas en el continente junto a los EE.UU. Si bien es cierto que puede ser cuestionable el hecho de perpetuar un

esquema de análisis en el que se privilegia a los países “desarrollados” sobre aquellos que no han alcanzado una visibilidad internacional significativa, era necesario para nuestro análisis recurrir a algún criterio de delimitación que nos permitiera analizar la influencia del cine de Hollywood en la producción latinoamericana.

Si bien, al hacer énfasis en estos tres casos no vamos a construir un panorama completo de la influencia que ejerce Hollywood en América Latina, sí podemos rastrear algunas características del modo en que se incorporó la narrativa clásica, tanto como influencia positiva, así como objeto de oposición en las cinematografías más influyentes del continente. Este es un punto a resaltar ya que la relación de Hollywood con Latinoamérica no es unívoca, no se trata de una incorporación irreflexiva en la que hemos asumido los modelos del cine clásico para narrarnos a nosotros mismos. La influencia de Hollywood ha originado a lo largo de la historia una serie de movimientos de oposición que buscan construir una estética propiamente latinoamericana por fuera de la preponderancia del cine norteamericano. Este tipo de movimientos y autores nos interesan tanto como aquellos que han reproducido las estructuras hollywoodenses en la medida en que por un lado, sirven para mostrar la importancia de Hollywood en la definición de nuestro cine y, por otro lado, sirven como antecedentes de aquella narrativa latinoamericana por la que estamos indagando.

Por último, en el tercer capítulo, presentamos la delimitación de la muestra de películas que nos interesa analizar, así como la matriz que servirá como eje de dicho análisis. De la aplicación de esta matriz surgen ocho categorías conceptuales que condensan el trabajo de nuestra investigación. Categorías que buscan dar curso a la pregunta por la singularidad del cine latinoamericano desde su distancia y cercanía con el cine de Hollywood.

No debe perderse de vista que nuestro interés se centra en la narración más que en aspectos de puesta en escena o producción. De manera que estos pueden aparecer, pero siempre como subordinados a los aspectos narrativos que nos interesa analizar.

## 1. EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD

El presente capítulo busca exponer sintéticamente las principales características que definen lo que se ha llamado tradicionalmente “cine clásico” o “cine de Hollywood”, privilegiando el punto de vista de la descripción de la narración y los elementos que la componen. Lo cual no implica que aspectos como la industria y la forma sean dejados de lado, sino que aparecen determinados por la estructura narrativa que ha caracterizado a este tipo de cine a lo largo de la historia. No es nuestro interés reducir toda la producción cinematográfica de Hollywood a un esquema particular, sino rastrear algunos elementos comunes que definen la singularidad de una idea del cine. Esta categorización no tiene otra finalidad que establecer los elementos fundamentales que llegarán a componer la matriz de análisis a través de la cual abordaremos las diferentes películas de cine Latinoamericano, buscando sus distancias y cercanías con el cine clásico y sus diversas herencias.

### 1.1 Una visión auto-renovadora

Hollywood, como epicentro de una industria que se formó a partir de sus propios códigos y reglas, ha tenido la intención de crear universos a través de la imagen y el sonido pero, sobre todo, desde de sus historias y su manera particular de narrar. El presente apartado estudia sus estilos definidos como una unidad particular, la manera en la que narra, organiza sus historias y los recursos básicos que utiliza para hacerlo.

Un cine de distintas modalidades, estilos y apariciones, es un cine que posee estructuras internas sólidas y estandarizadas que hacen que se manifieste como una unidad, de manera que hay que hablar relativamente de él para tocar diferentes corrientes y vanguardias audiovisuales. Es posible hablar de cine clásico hollywoodense como una unidad pero, ¿qué es lo que caracteriza a este famoso cine clásico? “Es el momento de preguntarnos de qué hablamos cuando hablamos de cine clásico” (Russo, 2008, p. 11)

Al hablar de cine clásico es necesario no limitarse a hablar únicamente del campo formal, de cómo encuadran, qué encuadran, cómo iluminan o la manera en que hacen que todo sea *bonito*. Es importante hablar de sistemas completos de producción y realización, mencionar la

industria del cine y sus espectadores, así como hablar de una trayectoria en la que el cine se ha dedicado a implantar sistemas de auto renovación de las formas en las que muestra y, sobre todo, *narra*; éste último término será de gran utilidad para entender el cine clásico hollywoodense y posteriormente compararlo con el cine latinoamericano, objeto de este estudio.

Elegir a Hollywood como eje de nuestra investigación responde a la primacía del mismo dentro de los “sistemas” cinematográficos contemporáneos, desde su star system hasta sus estructuras narrativas. Esto no implica que en otros lugares no se utilice la llamada “estructura clásica”, sin embargo consideramos necesario centrarnos en el que se ha establecido como epicentro.

Hay que tener en cuenta que la forma en que se percibe Hollywood a sí mismo va ligada al proceso de americanización que ha vivido el mundo y se ha instalado tanto en las pantallas como en la mente de los espectadores. Los espectadores cumplen un papel importante en la creación artística, como podemos ver desde el cine mudo donde el establecimiento de una relación e interacción con el público es una de las responsabilidades más grandes de la industria. El poder de subjetivación del cine clásico, su capacidad de crear deseos y modos de ser en el espectador, han sido ampliamente teorizadas: “modeló muchos de los deseos, fantasías, sueños y pesadillas de la cultura de masas. Un universo que supo integrar corrientes internas de sentido muy distinto, pero que encontraban su cohesión en una experiencia común, masiva y percibida como nítidamente innovadora en términos estéticos y de lenguaje” (Russo, 2008, p. 20).

Hablar en términos estéticos y de lenguaje es empezar a tocar tangencialmente los elementos que definen la narrativa clásica como un sistema que se fortalece con la creación de más de quince mil largometrajes producidos desde 1915 hasta 1960. En un primer momento no era posible asegurar que este tipo de cine apuntara hacia un objetivo determinado, hacia un fin comercial o experimental. Pero lo que sí se hacía cada vez más evidente era su poder de comercialización masiva, su capacidad para afectar en diferentes niveles a un público mundial.

El sistema construido por Hollywood buscó desde el primer momento que todos los espectadores percibieran claramente la historia de sus largometrajes a partir del uso de la lógica clásica que no deja nada a la suerte, al azar o a la imaginación, donde nada sobra: todo es necesario. Cada acontecimiento implica relaciones causales con los demás acontecimientos de la historia y como conjunto dependen del tiempo y del espacio cinematográfico: no van más allá. Podemos afirmar que estas estructuras narrativas están estandarizadas y giran en diferentes niveles según el mercado al que van dirigidas y esta dinámica ha formado un sistema particular que reconocemos como *Hollywood*.

Cabe señalar que dicho sistema no es una invención del arte cinematográfico y mucho menos de Hollywood. El cine ha heredado estructuras narrativas de la literatura y el teatro que se habían establecido como paradigmas siglos antes de la aparición del cinematógrafo. ¿Por qué no hablar entonces de la narración clásica desde la tragedia griega? A pesar de que el cine tome prestados esquemas de construcción dramática de otras artes, la combinación de éstas con su lenguaje particular hace que la narración clásica en el cine no pueda equipararse absolutamente a la del teatro clásico. Esto es lo que hemos querido resaltar al afirmar que Hollywood no es sólo un paradigma narrativo, sino también estético e industrial. Esta tríada compone lo que hoy llamamos cine clásico y, a pesar de que nos concentremos en la construcción de la narración, los otros dos aspectos deben ser tenidos en cuenta permanentemente.

## **1.2 Trama y técnicas para contar historias a un espectador**

Comenzaremos por establecer cómo el “cine clásico” adopta términos y recursos para generar su propia narrativa definiendo un orden específico y un estilo propio, de manera que aún siendo una industria no deja de ser arte, que transforma y ejecuta sus historias y, con ellas, atrae al espectador.

A partir de 1917 se estandarizó un guión en continuidad y causalidad espacio/temporal para construir una historia, y es en este punto geográfico e histórico del cine, donde la narrativa clásica y comercial de Hollywood presenta su estructura como: inicio, causalidad, consecuencia, motivaciones psicológicas, impulso hacia la superación de obstáculos y consecución de

objetivos, por parte de los personajes. Los anteriores aspectos son los límites de la libertad que el cine, debe y pretende tener, aunque si se supone que es un arte, desde nuestro punto de vista no debería tener limitaciones técnicas internas para poder expresar. Ahora bien es claro que Hollywood no quiere tan solo expresar de manera artística. También quiere contar, hacerse entender de una manera *obvia* y además generar una percepción colectiva.

En este punto es importante comenzar a hablar de la *historia*, entendida como la cantidad de sucesos narrativos en sus relaciones espaciales, temporales y causales, lo cual la define de alguna manera como nuestra construcción mental, lo que entendemos. Sin embargo es importante aclarar que no es creada totalmente por el espectador, sino por un escritor que ha planeado cada detalle y supone un resultado frente al público, después de hacer pasar la historia por un lente cinematográfico. Sin embargo caben dudas y existen algunas confusiones sobre el cine de Hollywood y la manera en que está expuesta la *trama* de la película, que es finalmente el orden en el que se exponen los sucesos narrativos de la *historia*. La *trama* constituye el total de imágenes y/o sonidos que tenemos frente a nosotros, es el elemento que determina que la *historia* no esté expuesta al azar frente al espectador. Aunque sea el espectador mismo quien organiza la historia a su manera, la trama mantiene su ilación y orden original, lo único que hace su percepción es entenderla de una manera particular, no necesariamente bien o mal.

Hay que entender que la estandarización hollywoodense de la que hablamos es en gran medida una estandarización pragmática. Hollywood es como un niño que fue creciendo, se crió y no ha terminado de aprender de todos sus padres posibles. Ya que no existe un punto en la historia del cine donde se haya establecido una forma única de realizar y narrar el proceso de estandarización no llega al punto de absorber y asfixiar por completo a los realizadores y su público, lo que sucede es que existen códigos que desde la primera década del cine y con el paso del tiempo se han ido instaurando como modelos narrativos. Estos son algunos ejemplos que de manera casi inconsciente fueron formando un lenguaje propio para el cine clásico: la escritura, como tener un punto de vista desde la cámara a una altura “normal”, justificar cada plano con una acción que ocurre en el centro del mismo, así como iniciar, desarrollar y culminar cada una de estas acciones con un plano (sinónimo de lo que en teatro se llama escena). “La estabilización clásica del lenguaje cinematográfico parecería relacionarse con un

estilo fundado en el equilibrio y la inclusión del espectador en un régimen de cierta habilidad en el espacio de la ficción, el cultivo de su funcionalidad al servicio de la narración y la tendencia a una lógica de transparencia en las formas de organizar el tiempo, el espacio y la acción.”(Russo, 2008, p. 25). El cine de Hollywood, al igual que la literatura o la pintura, es una manifestación del arte y entendido de esta manera implica mucho más que los procedimientos técnicos que le caracterizan, como el uso de la cámara, implica la narración como justificación de su labor.

La cámara al ser un dispositivo puramente mecánico que registra imágenes es pasiva en tanto que no exista la intervención de un sujeto, únicamente se transforma en un elemento activo en la medida en que es manipulada. Debido a esta condición se presenta una paradoja en la percepción del cine como manifestación artística, ya que está en la capacidad de presentar en la misma imagen y en el mismo momento dos cosas que se contradicen, el ojo consciente del cineasta y el ojo inconsciente del lente.

El primero es considerado el ojo subjetivo, la inteligencia humana que pone a rodar el sistema de causas y efectos del que hacen parte: la ficción, la historia, la acción dramática y en donde los acontecimientos ocurren siguiendo una cierta causalidad y orientación que fluye hacia un fin concreto. El segundo es el ojo de la máquina, que por medio de la luz capta la materia sensible, las gotas cayendo o la sombra de un farol. Así pues ubicado entre estos dos caminos se mantiene el cine en equilibrio, componiendo a partir de dos poéticas contradictorias, que coexisten sin excluirse.

Es de esta manera como el vínculo es el recurso estético propio del cine, logrado por un dispositivo técnico y un modo de contar cosas que se relacionan como dos maneras de componer versos que se contradicen sin excluirse. Los unos toman prestados elementos de los otros encontrando el equilibrio en una sola fábula que ya desde su definición se asume como un relato falso que encubre una verdad y la verdad del cine es la vida misma.

Para Hollywood la cámara se convierte en un ser vivo, en la herramienta que le permite formar y darle vida al conjunto de minutos que entretienen. De la misma manera como la forma de narrar fue delimitada por ciertas reglas, a la cámara también hubo que enseñarle desde dónde

mirar, qué mirar, qué no puede mirar (porque fue necesario enseñarle cómo lo que ella mira, lo pueden ver los otros), fue necesario ponerle, al igual que a los caballos, anteojeras para que solo dirigiera la mirada hacia el frente o máximo en un eje de 180°.

Podemos decir que el estilo narrativo clásico de Hollywood no es una cuestión puramente técnica, ya que no está de la mano ni depende 100% de los asuntos y avances tecnológicos. Sin embargo es pertinente establecer una única excepción, como lo fue el período comprendido entre 1927 y 1933 donde la inclusión del sonido, marca un quiebre en la historia del cine, hasta ese momento “mudo” cuya primera tentación fue la de poner a hablar a los actores. Este nuevo recurso le permite a la cámara dedicarse únicamente a mostrar y ver lo estrictamente necesario, así que hubo una mayor concentración en los diálogos y la escritura de guiones cinematográficos y fue necesario replantear el estilo de actuación de los personajes pues ya había que mezclar movimientos con voz y diálogos.

Con la aparición del lenguaje sonoro la tarea fue aprender algo nuevo, pero no a la manera de un obstáculo, por el contrario para el cine clásico hollywoodense fue una gran ventaja, ya que fue una herramienta más para seguir contando historias a partir de estructuras claras y definidas. El sonido hacía mucho más fácil atraer al público, pero implicaba aprender a desarrollarlo, ya que el público se cansaba muy rápido de los diálogos monótonos y de los eternos planos que se usaban para justificar el tiempo que un actor tardaba en decir su parlamento. En la práctica, realización y narración propia del cine clásico la manera en que se quiere hacer ver el universo que hay en la pantalla y su relación con el espectador es particularmente importante. “El momento del surgimiento del cine clásico es también el del nacimiento de un nuevo modo del espectador: aquel propio del cine clásico”.(Russo, 2008, p. 28)

El cine hollywoodense es como una gran autopista omnidireccional que le apuntó a narrar el mundo hacia el mundo, desde sí mismo. Como respuesta a la gran preocupación o pregunta que se formularon artistas, pintores y poetas sobre si el cine era una rama más del *arte*, o no lo era. Puesto que no hallaban una justificación válida de cómo estaba ligado directamente con la narración, lo leían como una experiencia en el espacio y en el tiempo que mostraba algo, nada más, pero no como una construcción con un orden cronológico y espacial.

El comienzo de una película, los primeros planos, textos y acciones de los personajes, son el punto de partida para despertar el interés de los espectadores que por tradición, saben o se imaginan que el espacio y tiempo que les va a enseñar la cámara (la cual siempre escoge el mejor de los ángulos para mostrar) es una ficción, que ha sido creada de manera lógica y coherente. En el cine hollywoodense la cámara se utiliza como el punto de vista del narrador, que presenta ante el espectador un mundo ficticio que pueda entender y disfrutar.

Ahora bien, la narración clásica es omnisciente (en algunos casos más que en otros) y consciente, lo cual quiere decir que se limita a mostrar, contar y comunicar lo que conoce. Usualmente, en el inicio de una película se suprimen ciertos elementos de la narración para evitar que el espectador haga enlaces y descubra partes de la historia, pero a medida que acontecimientos estratégicos van sucediendo, los elementos que se ignoraron en un comienzo surgen como evidencias que comunican claves y ayudan a que el espectador construya la historia completa.

Podemos realizar un análisis más detallado y comenzar hablando de la narración del cine hollywoodense en un orden determinado. Empecemos con la primera secuencia de créditos.

La secuencia de créditos hace evidente el universo general de la película, en muchos casos se utiliza para dar pistas e indicios de lo que va a pasar o de cómo van a ser los personajes, pero nunca van más allá de lo que por obvias razones no se puede mostrar, para no perder el factor sorpresa, esto sería un delito. Hay situaciones en las que los textos y voces que presentan a los personajes lo hacen en orden de jerarquía. Por ejemplo en películas de género western, desde los créditos ya sabemos quién es el bueno, el malo, el niño tierno, el anciano, el protagonista, el secundario, los antagonistas, entre otras categorías. La importancia de los personajes es establecida no solo por el orden, sino por el tamaño y tiempo que duran sus nombres en pantalla, en muchos casos acompañados de imágenes que indican cual será su relevancia en la película.

Es preciso hablar de las primeras imágenes que vemos de los personajes principales, ya que en los diálogos y movimientos iniciales se indica de inmediato cómo es su perfil. Por ejemplo en

*Thelma and Louise*, sabemos desde el comienzo que Thelma es una joven ama de casa cohibida y aburrida, que es mantenida por un esposo celoso y posesivo. Louise, su mejor amiga, es una mujer que odia la rutina y la monotonía que implica su relación con su novio. Solo quiere “vivir la vida”. Desde el comienzo sabemos, qué personajes van a dar las líneas de fuerza y hacia dónde se puede dirigir la historia.

En el caso de *Armageddon*, la historia comienza mostrando la rutina diaria de una ciudad en la que poco a poco vemos aparecer los 14 personajes que van a salvar el mundo. Como espectadores podemos reconocer que hay un orden jerárquico de aparición en pantalla que indica, según su carácter, cómo van a desenvolverse los personajes a la hora de partir de la tierra hacia el asteroide para salvar el mundo.

Este tipo de cine apela a elementos narrativos que aparentemente son obvios, pareciera que no es necesario ver toda la película porque no va a haber sorpresa alguna en la historia, pero de hecho la hay. La sorpresa se maneja a partir de la formulación del conflicto, puesto que los personajes sufren cambios psicológicos y las situaciones emocionales que viven evidencian diferentes formas de resolución. Es en este punto en donde el film logra captar totalmente la atención del espectador, porque lo integra a la película ya que mentalmente comienza un proceso en el que trata de adivinar la secuencia lógica de las siguientes acciones.

La película clásica suele tener al menos dos líneas de acción que unen causalmente el grupo de personajes, vale aclarar que esto no pasa sin una justificación, siempre hay una explicación lógica desde el guión, nunca hay un vacío. Una de esas líneas de acción es, con pocas excepciones, una relación sentimental heterosexual que está relacionada causalmente con la otra línea de acción. Y esta otra línea se muestra ante el espectador como el motivo principal de la historia, como puede ser salvar el mundo, descubrir un culpable, vengarse de alguien, conseguir algún objeto, encontrar a alguien, descifrar un misterio, escapar, entre otras opciones.

En el cine clásico de Hollywood siempre hay un objetivo claro, que se empieza a esclarecer con el paso del tiempo en la historia y a medida que vamos conociendo el pasado y presente de los personajes principales, secundarios y antagonistas. Este objetivo es el que va a marcar gran

parte del recorrido y por lo general se cumple al finalizar la historia, son pocos los casos en los que no sucede. La narración es quizás la herramienta o la característica más importante del cine clásico hollywoodense y su importancia radica en la forma en la que está creada; de manera clara, lógica, obvia y contundente, lo cual la hace masiva, puesto que el cine comercial y la fórmula industrial que erigió fueron como una bomba nuclear.

Los códigos establecidos por el cine clásico permiten que la historia en una película puede ser comprendida por una persona en cualquier parte del mundo o por lo menos lograr que entienda de qué está hablando o a qué se está refiriendo; ésta fórmula o estructura clásica que explicaremos a continuación consta de: Inicio, primer punto de giro, nudo, segundo punto de giro y desenlace.

1. Inicio: Es el momento en el cual aparecen los personajes y elementos fundamentales de la historia. Se expone el eje principal y el comienzo del problema general.
2. Primer punto de giro: Es una acción o acontecimiento que cambia el horizonte tanto de la historia como de las motivaciones del personaje o personajes principales.
3. Nudo: Es el momento donde uno de los personajes principales tiene dificultades en la resolución de conflictos internos o externos. Este punto prácticamente se convierte en el problema eje de la historia.
4. Segundo punto de giro: Es otra acción o acontecimiento (no necesariamente es la segunda), que vuelve a cambiar el horizonte de la historia y normalmente ayuda a los personajes en la búsqueda de su objetivo principal.
5. Desenlace: En el cine clásico de Hollywood el desenlace normalmente es un final feliz, predecible e imaginado. Pero en algunas ocasiones no ocurre de esta manera, como es el caso de *Thelma and Louise* (1991), [película], Scott, R. (dir), Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer (prods.).

Este tipo de estructura al parecer simple y sencilla, es propia del teatro del siglo XIX: formulación, conflicto, complicación, crisis y desenlace son los elementos que nos permiten hablar de causalidad al establecer un orden para que las acciones ejecutadas y a ejecutar sean predecibles. Esta causalidad dentro del guión, no deja espacios en blanco, nunca habrá lugar para la duda, todo lo que se empieza debe tener un desenlace, teniendo en cuenta que la mente del espectador en un primer momento no posee ningún tipo de información, pero a medida que va avanzando la película se va llenando hasta un 100% que es cuando salen los créditos finales anunciando que la ficción y la historia han terminado.

Nos parece particularmente interesante que la película, en el punto final, aún no termina. A pesar que el filme finaliza, la mente del espectador continúa trabajando en la reconstrucción de la historia que ya estaba construida. La labor del realizador consiste en narrar claramente y darle unidad al filme: “Recursos como el montaje, la distancia de la cámara, los intertítulos y la interpretación funcionan más específicamente para narrar la información causal con la mayor claridad posible. La técnica cinematográfica, en vez de seguir siendo una novedad o un medio de rodaje, empezó a considerarse como un modo de transmitir la narración a través de una minuciosa manipulación de la atención del público”. (Bordwell, Staiger, Thompson 1997, p. 191)

La verosimilitud es posible, en la medida en que se construye una cadena irrompible y compacta de causas y efectos que tengan la precisión suficiente para que nada ajeno a la trama de la película la afecte, alterando también la percepción del espectador. Es un proceso en el que se unen términos como unidad, percepción, narración y espectador.

### **1.3 Verosimilitud del guión en el espectador: Narrar**

Hasta este punto hemos hablado de la importancia que el cine de Hollywood le ha dado a la percepción del espectador, tratando de formular estructuras en las que no se quede nada por fuera de la historia incluyendo las posibilidades interpretativas de un agente externo, es decir, el espectador. Pero no se trata solo de explicar minuciosamente cada detalle sin dejarle nada a la suerte, sino de hacer que el público sienta que no lo están engañando. El sistema Hollywood nunca olvidó que el espectador es un cliente que consume su producto. Si bien es cierto que

existen efectos especiales como lo son las persecuciones, explosiones, derrumbes o intercambios de balas, estas son tan solo estrategias para construir un mundo de ficción que de cualquier manera tiene que parecer real. Es inútil hacer explotar un barco sin causa alguna, es inverosímil que un personaje (que no es un héroe) sobreviva tras recibir 40 balazos en su cuerpo, hay que tener en cuenta que la mayoría de espectadores están dispuestos a sentarse a armar la historia solo si perciben que frente a ellos se desarrolla una narración de tipo “realista” (aquí vamos a utilizar el término *realismo*, no como la forma de presentar o concebir la realidad tal como es, sino como la posibilidad de creer que lo que está frente nuestros ojos, pueda llegar a suceder en el mundo real, permitiendo al espectador la posibilidad de preguntarse: ¿qué haría yo en ese caso?, o ¿estaría yo en la capacidad de enfrentarme a esa situación?, de alguna manera identificándose.

El realismo al que nos referimos puede ser también descrito como un ilusionismo, así como Noël Burch lo llamó “el grado cero de la representación cinematográfica” (Bordwell, Staiger, Thompson 1997, p. 27). La razón para hablar de ilusionismo es que la técnica narrativa clásica está dada por una forma completamente compositiva, el proceso comienza desde los movimientos de la cámara para seguir con el montaje y los cambios dramáticos que deben ser imperceptibles y discretos. La elaboración de cada historia gira en torno a la verosimilitud, llevándolo hasta en punto en que la narración comienza antes de la acción: desde los créditos, desde el inicio.

### **1.3.1 Redundancia**

Hay un elemento del cual es importante hablar, porque es una de las herramientas comúnmente usadas por el cine clásico de Hollywood, la redundancia. La redundancia es importante para dar el valor de la generalidad a la película, para saber de qué se está hablando específicamente. “Aquello que se repite es, sobre todo, determinadas estructuras narrativas y dramáticas que relacionan y, por tanto, crean tensión entre determinados elementos (personajes y objetos) que se transforman de esa manera en metáforas o símbolos.” (Onaindia, 1996, p. 93).

La idea de redundar, como en cualquier arte o estética de inspiración aristotélica es dar un valor de generalización. En el caso del cine clásico de Hollywood la redundancia es una oportunidad para el espectador de pensar y comparar, tanto a los personajes como a los objetos y acontecimientos, finalmente este es un proceso que permite entender la historia, ya que el hecho de redundar es dar a entender y hacer recordar (si un espectador no recuerda o no entiende lo que pasó 2 o más escenas atrás, se considera que está perdiendo el tiempo). Es posible plantear que el entender es creer, si partimos desde el mismo significado del término *creer*. Si un espectador *cree*, el filme puede ser considerado *posible* ya que creer es “Tener algo por verosímil o probable y/o Pensar, juzgar, sospechar algo o estar persuadido de ello”(Real Academia Española (2001), *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., 2 tomos, Madrid, Espasa.) Si un espectador compara hechos o personajes se puede decir que hasta ese momento la película ha logrado su fin, pues de un factor externo se ha creado una asociación que le sirve a la historia.

Es pertinente aclarar que el entender no significa que lo que se está *entendiendo* sea necesariamente algo verdadero, puede ser falso pero así mismo poseer verosimilitud. El cine clásico de Hollywood se preocupa por crear cierta confidencialidad entre los acontecimientos, los personajes y su público. Esta confidencialidad y cercanía también se debe a la relación causal que existe entre secuencias, además de ayudar a dar un significado general al filme. Esto quiere decir que no hay espacio para una particular ambigüedad en la generalidad total, no hay oportunidad para que no haya una explicación a en qué terminó un personaje, no hay oportunidad para dudar de por qué ganó el bueno o ganó el malo, etc. Es indudable que este estilo de generalidad se volvió un estilo colectivo. Es importante siempre, al hablar de la narrativa hollywoodense, tener presente la importancia del papel que cumple el espectador, éste es parte de la historia, no solo porque se la están contando, sino porque ésta puede variar según la interpretación individual. ¿Pero entonces dónde queda la generalidad de la que estábamos hablando? La respuesta es sencilla, la generalidad persiste siempre que sea posible la comprensión básica de la historia. Es misión del guión, de los personajes y de la trama hacer que esa interpretación sea colectiva, lo que varía en ella es la opinión singular. Ésta opinión puede no ir más allá de un “me gustó la película”, “no me gustó la película”, “debió haberse enamorado del otro”, etc.

Para que esto suceda, y la historia posea una verdadera verosimilitud, este tipo de narrativa utiliza elementos técnicos que se convirtieron más que en un modo, en un modelo, como acercar la cámara al objetivo e insinuar un contacto con el espectador, justificar cada movimiento de cámara junto al del personaje, iluminación lógica (por ejemplo: la cara de un personaje no puede estar iluminada de igual manera a los dos lados si se encuentra junto a una ventana), la cámara no ve cosas diferentes en ángulo y posición diferente a lo que puede ver un ojo humano, existe un punto de quiebre, y aunque algunas de estas técnicas eran utilizadas en lo que muchos llaman “el cine primitivo” en sus primeros años (se dice que desde 1894, cuándo el cine comenzó a ver sus cualidades para entretener y ser un producto comercial), no poseían ese dote narrativo con el que se hizo años después. Un acontecimiento lo tenemos siempre a nuestro alcance, y es por allí en donde debemos empezar, pero el hecho de que esté a nuestro alcance no se trata de subjetivarlo, sino al contrario verlo y mostrarlo tal como es, desde sus propios conceptos.

### 1.3.2 Cine: Un negocio

Desde sus primeros años el cine como industria quiso atraer al público a la pantalla, ofreciendo el evento como un pasatiempo. Comenzaba el espectáculo con un malabarista, acto seguido se exponían tan solo unos cuantos minutos de filme grabado sin sonido y por último se realizaba algún show de comedia, que por lo general era una representación de lo que el público pudo ver minutos antes.

En este primer momento ya existía una intención, la idea de contar algo, pero aún no se habían formulado la *narrativa, continuidad y causalidad*, como la estructura básica de la historia.

En los años veinte, el cine norteamericano se apropia de elementos de la novela, el teatro y las artes visuales, no sólo con el fin de entretener a su público sino para consolidarse como una manifestación artística. ¿pero qué había para narrar?: tiempo y espacio, ¿reales?: no importa, cualquier espacio puede ser real si lo puede captar una cámara o si existe alguna técnica que haga posible verlo. Si de cine estamos hablando todo ocurre en un tiempo, por lo tanto estos dos términos tiempo y espacio pueden ser reales. “De este modo el predominio de la estructura narrativa sobre los sistemas de tiempo y el espacio puede verse como uno de los

resultados de las primeras tentativas de utilizar el tiempo y el espacio cinematográficos con una función narrativa”. (Bordwell, Staiger, Thompson 1997, p. 171)

La narración clásica de Hollywood empleó algunas maneras para poder manipular el orden y la duración de las historias, manteniendo la coherencia. En un primer momento fue prohibido usar flash forward, ya que contar hacia el futuro era dar por evidente la omnisciencia y la posibilidad de suprimir partes de la historia, la única herramienta permitida para romper la continuidad natural era el flash back, que permite contar el pasado de un personaje o explicar el por qué de un determinado acontecimiento y surge de la memoria de un personaje. El riesgo de hacer saltos en el tiempo está en la desconexión del público, que deje de participar al incluir su punto de vista. “Al igual que el orden, la duración clásica de Hollywood respeta convenciones muy antiguas. La narración muestra los sucesos importantes y evita los intervalos que los separan”. (Bordwell, Staiger, Thompson 1997, p. 48)

Es importante mencionar que la forma de asumir el espacio en el cine de Hollywood no implica ningún tipo de arbitrariedad, las composiciones son centradas, se respetan las proporciones del cuerpo humano y su relación con el contexto en el que se encuentra. El rostro y los gestos tienen prioridad sobre cualquier otra cosa y se busca equilibrar los factores que componen un plano con los movimientos y las líneas de visión del encuadre.

En el cine como industria comienza a primar la necesidad de mostrar y al mismo tiempo vender y como el público puede seleccionar entre diferentes productos, es importante hacerle creer y entender lo que estaba comprando. Existe una diferencia entre el “cine primitivo” y el clásico, con respecto a la percepción de público. En el primero era entendido como un agente externo, y en el cine clásico norteamericano, se hace necesario vincularlo y que se haga parte del producto, de manera que no puede ser una partícula ajena que se limita a ver. Ni la verosimilitud, ni la conciencia de su importancia en la narración aparecieron desde el inicio, hubo la necesidad de crearla, por lo tanto, es necesario y pertinente hablar del montaje.

### 1.3.3 Montaje clásico de Hollywood

Hablar del montaje es definitivamente hablar del producto final, es referirnos directamente a la manera en la que todos los planos y tomas necesarios para contar algo son acumulados de alguna manera lógica y coherente para generar el producto del que tanto hemos hablado: una película clásica de Hollywood.

Para la industria norteamericana fue necesario pensar en cómo alargar las películas para poder tener la oportunidad de explicar y describir más detalladamente una historia, la solución fue hacer un atado de tomas más largas o de conjuntos continuos de planos. “El realizador podría haberse limitado a añadir más personajes y acción física para prolongar una situación, pero de este modo no habría cambiado de forma apreciable el desarrollo de la película: cuanto más larga fuera la película, más evidente sería la cualidad estática de la situación”. (Bordwell, Staiger, Thompson 1997, p. 176) Existen diferentes tipos de montaje. Si hablamos de intercalar dos o más series diferentes de imágenes es montaje paralelo, pero si temporalmente la simultaneidad no es importante entre esas series, estamos hablando de montaje paralelo no simultáneo el cual no es una muy buena alternativa para el cine clásico de Hollywood ya que rompe con la continuidad y naturalidad de la historia. Además pondría a la mente del espectador a pensar en las relaciones lógicas dejando a un lado tres de sus principales características: la causalidad, la cronología y la verosimilitud. A diferencia de este, el montaje paralelo genera relaciones temporales de elipsis (mientras se cuenta algo específico, en ese mismo tiempo está pasando algo que se entiende, pero no se muestra), simultaneidad y orden, garantizando la continuidad en la percepción de la narración.

Ahora, es necesario resaltar que no todas las historias siguen un orden tal como: 1, 2, 3. Eso puede variar. ¿Cómo? Esto depende de la ya mencionada trama.

El cine clásico de Hollywood es fundamentalmente narrativo, lo que indica que organiza los hechos que aparecen en la pantalla de una manera determinada. “El cómo se presentan unos acontecimientos, quién es el protagonista, qué es lo que lo persigue, cuál es el oponente que le impide lograr su objetivo, desde qué punto de vista se nos muestran los acontecimientos, etc., influye sin duda en el modo en que el espectador percibe lo que ve en la pantalla, las

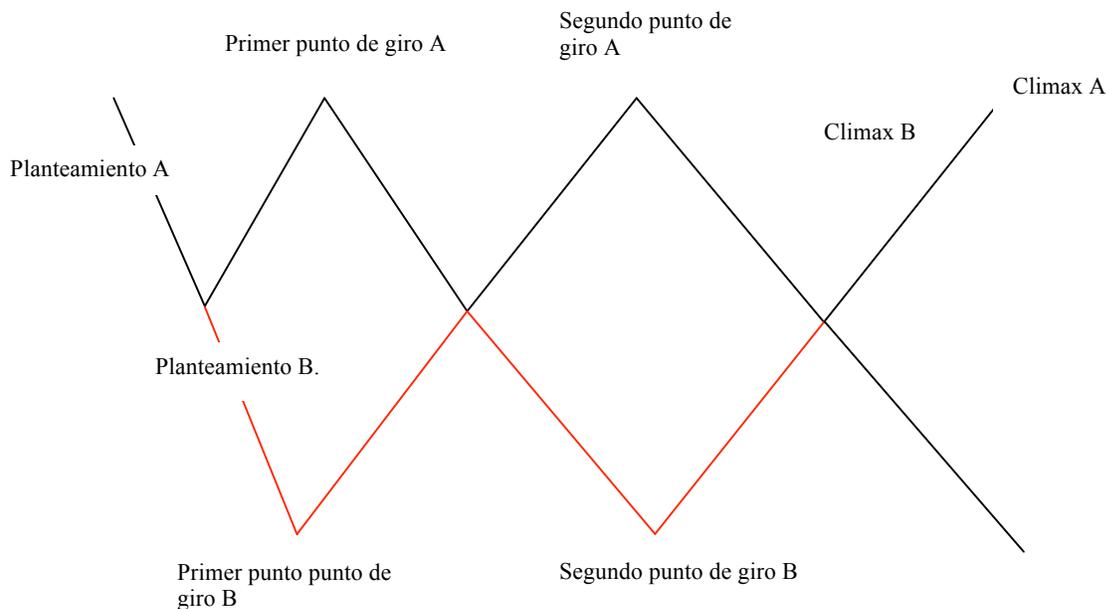
sensaciones que capta y le incitan a inclinarse a favor de unos determinados valores” (Onaindia, 1996, p. 60). Para Hollywood es estrictamente necesario que los acontecimientos estén hilados de una manera causal de modo que lo posterior sea una mera consecuencia de lo que pasó anteriormente. No se trata de acumular hechos en una línea narrativa porque sí, se trata de crear un discurso lógico y formar una trama coherente. La causalidad es el factor que le garantiza lógica y verosimilitud al significado de un producto cinematográfico. Aquí es clave la manera en la que se unen las secuencias, las posibilidades según Mario Onaindia son:

1. Una sucede a la otra.
2. Una comienza antes que la anterior haya terminado.
3. Se interrumpe un episodio y así se obtienen esquemas complejos.
4. Se comienza con dos conflictos sucedidos al mismo tiempo, se soluciona uno primero y después el otro.
5. Dos secuencias pueden tener un fin común.

¿Pero dónde queda la sorpresa para el espectador? La sorpresa se ubica principalmente al comienzo y antes del final, que son los dos puntos donde existe la posibilidad de quebrar en algún momento las relaciones causales de una película. “En las películas clásicas los cambios característicos, que dotan de una determinada estructura a la narración, son el giro (metabole) que se produce al comienzo y la peripecia (giro con anagnórisis) que permite la solución del conflicto al final.” (Onaindia, 1996, p. 62)

Como vemos, el cine clásico de Hollywood utiliza todas estas herramientas de manera tal que todo sea claro y coherente, no existe la más mínima posibilidad de dejar un abismo en el cual un espectador pueda entrar a dudar de la razón de algo que sucedió en la historia. Esa narrativa debe ser “invisible”. Existe una fidelidad a lo probable desde el punto de vista del guión, al igual que del espectador; lo probable es lo creíble: la verosimilitud.

Para narrar una sola historia se pueden generar 2 líneas de acción (trama y subtrama), y como mencionamos antes, normalmente en el cine de Hollywood está establecido que una es una relación amorosa y la segunda es la historia propiamente dicha. De acuerdo con esto, la película va a estar contada de la siguiente manera:



Hasta este punto hemos intentado mostrar las posibilidades de construcción de la acción en la estructura clásica. Sin embargo, es necesario hacer énfasis en el concepto de personaje como eje de dicha estructura.

#### 1.4 El personaje

El cine clásico de Hollywood hace que la historia no se perciba sino como una serie de efectos sobre personajes individuales, quienes se dedican interminablemente a ejecutar acciones. Más allá de la acción entendida como un acontecimiento único que cambia el sentido de algo o de la historia en su totalidad, podemos definirla como movimientos, percepciones y operaciones que los personajes hacen en pro de la inteligibilidad de la historia y del comportamiento de la mente del espectador, es decir, aquí acción se entiende como el ejercicio principal que aparece

en pantalla y que otro movimiento o acontecimiento dentro del mismo plano, no pueden distraer. “Los personajes del guión clásico de Hollywood no pretenden ser un reflejo de la forma de ser de las personas reales. Como el conjunto de la propia película, el personaje se puede analizar partiendo de su valor referencial (como suma de rasgos de personas concretas: etnia, sexo, oficio etc.) y por su función en la película: la relación dramática que mantiene con otros personajes, definidos tanto por los objetivos por los que luchan como por los obstáculos que tienen que superar.” (Onaindia, 1996, p. 125)

El cine de Hollywood jamás pretende mostrar a los personajes de sus películas como sería una persona real. Si un guionista pretende darle rasgos reales a un personaje no debe proceder por comparación con el mundo puesto que el personaje *creado* se relaciona con la ficción del universo de la película, pero no tiene una relación tangible con lo real, su única relación con este es la percepción que tiene el espectador al ver el desarrollo de la historia, de manera que no es posible juzgar un personaje como si tuviera una relación directa con el carácter real de las personas. La primera prueba de esto es que un personaje de una película puede sufrir cambios radicales e ir de un polo psicológico al otro en hora y media o dos horas. Normalmente el personaje que sufre la mayor cantidad de cambios es el principal, ya que lucha por conseguir un objetivo, y al final sabemos si lo logra o no. El viaje interior de los personajes, así como todo en la narrativa clásica, también debe estar justificado causalmente ya que si un protagonista se muestra *irreal* toda la película sería inverosímil; ningún elemento dramático de la narración se crea de manera aislada. “Mientras avanza el relato, la evolución de un personaje se ve influida de continuo por las peripecias del argumento y por las relaciones que mantiene”. (Sánchez Escalonilla, 2008, p. 275).

Ya sabemos que el perseguir un objetivo externo es lo que cambia y provoca las acciones de un personaje, y esos factores externos son los que varían la psicología y el carácter, pero siempre permanece la misma base temperamental (a menos que el personaje sufra de un trauma agudo, si esto pasa, hablaríamos de que en la misma persona ha surgido alguien nuevo). Una de las características más claras del cine clásico de Hollywood es que los acontecimientos principales en una película son el producto de una acción motivada psicológicamente por un personaje. Vale aclarar que no todos los hechos son producidos de esta manera, también hay acontecimientos externos que cambian el devenir de los hechos. Sin embargo, no es común ver

que este tipo de cine sea amigo de generar relaciones directas entre los hombres y el azar del exterior. El cine clásico se mueve en su composición por la motivación interna de la acción: “Incluso en las películas en que aparecen fenómenos de este tipo, éstos siempre están insertos en la lucha entre los personajes y relacionados con su psicología”. (Onaindia, 1996, p. 128).

Aristóteles consideraba más importante las acciones de los personajes que su forma de ser, y el cine clásico utiliza de forma directa las acciones de los personajes para mostrar sus rasgos psicológicos y morales, es decir, su forma de ser. La acción en el cine clásico de Hollywood tiene un lugar privilegiado. Es claro que los personajes son un conjunto de formas de ser, y Sánchez Escalonilla divide este conjunto de rasgos de la siguiente manera:

Para la tipología clásica de temperamentos, combinación de dos tendencias naturales del comportamiento:

EXTRAVERSIÓN – INTROVERSIÓN  
ESTABILIDAD – INESTABILIDAD

Y comparten relación con cuatro tipos de temperamento:

1. Sanguíneo = Extravertido estable.
2. Flemático = Introvertido estable.
3. Colérico = Extravertido inestable.
4. Melancólico = Introvertido inestable.

\*Sanguíneo: Son equilibrados, simpáticos, comunicativos, sociables y emprendedores. Afrontan los problemas con calma.

\*Colérico: Actúan por la pura naturaleza del impulso, sufren de estados de euforia, se dejan dominar de las pasiones y de manera precipitada son incapaces de ocultar sus opiniones y sentimientos.

\*Flemático: Reflexionan, callan, son imperturbables pero miden sus palabras, piensan muy bien todo lo que dicen y hacen. Dominan sus pasiones e impulsos y son los perfectos guardadores de secretos.

\*Melancólico: Son muy fáciles de herir, sensibles y tímidos, enmascaran muy bien sus depresiones con una falsa euforia. Sufren de remordimientos y dudan mucho para tomar una decisión, lo que es la peor tortura para ellos.

Es muy difícil encontrar en Hollywood un personaje que se salga de estas delimitaciones, pero eso no indica que sean absolutas. Sin embargo, es posible asegurar que el cambio de un personaje dentro de una historia no va más allá, en términos generales, de estos cuatro perfiles psicológicos.

Una vez establecido el carácter de los personajes, es posible hablar de las primeras secuencias de acción. Estas tienen la función de introducir al espectador en el mundo de ficción y, sobre todo, de construir una imagen del carácter del personaje que determinará qué es posible y que no a lo largo de la trama. Por ejemplo si la película va a contar una historia sobre la vida de una prostituta es pertinente que en los primeros planos se muestren un cuarto, una pieza o un burdel. Si la película va a tratar sobre la vida de una familia granjera es común mostrar el portón de la casa, animales, un niño jugando en un lago o el papá haciendo algún arreglo en su cuarto de herramientas. Los anteriores ejemplos son quizás muy obvios, pero son un recurso útil a la hora de entender la manera en que el cine de Hollywood construye sus personajes. Precisamente lo obvio es una gran base y estantería a la hora de contar una historia de uno o varios personajes, esto lo vamos a llamar *cliché*, herramienta bastante utilizada por Hollywood. Los *clichés*, vistos desde éste enfoque, son imágenes, acciones o secuencias que en repetidas ocasiones se utilizan para contar algo que puede ser predecible. Su utilidad radica en una especie de “economía narrativa” en la que a través de pocos elementos se puede dar un gran

número de información al espectador acerca del personaje y sus acciones. Casi nunca una acción o conclusión termina siendo diferente a lo que un espectador imagina, y esto parece determinar directamente el éxito del cine de Hollywood. ¿Qué tanto se puede jugar con lo impensable?

Las historias, finalmente, cierran con una victoria decisiva o una derrota inesperada, pero el final para el cine hollywoodense siempre es claro y notorio, siempre hay una obvia relación del final con los objetivos del personaje principal; normalmente el inicio y el cierre son las partes más autoconscientes, omniscientes y comunicativas de la totalidad de la narración.

Hasta aquí hemos tratado de resumir los principales elementos que componen el paradigma de la llamada narración clásica. El reconocimiento de dichos elementos es necesario en nuestra investigación a la hora de preguntarnos por la posibilidad de ruptura de este paradigma en otras cinematografías como la latinoamericana. Hollywood atravesó el siglo XX construyendo un cine masivo, que genera estilos colectivos, definidos y homogéneos, que tiene convenciones limitadas pero íntegras, que saben muy bien a lo que le apuntan desde la narrativa y la estética, que les es fiel a lo probable, que sufre de una increíble armonía formal, que tiene un control infinito a la respuesta del receptor; elegancia, unidad y un *paradigma* realmente creador de equivalentes funcionales. Es un cine “universal”. De hecho para muchos espectadores el único cine existente es el cine hollywoodense, el único cine visible y *bien hecho* es el hollywoodense. El paradigma ha logrado su objetivo, sin embargo cabe preguntarse ¿qué pasa con el otro tipo de cine? ¿Qué pasa con los que se dedican a hacer otro tipo de cine? ¿En verdad hacen otro tipo de cine?

¿Es el cine latinoamericano otro tipo de cine?

## 2. RELACIONES DEL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD CON EL CINE DE AMÉRICA LATINA

En este capítulo se exponen algunas relaciones del cine clásico de Hollywood con el cine de América Latina. Se comienza por la influencia de la industria hollywoodense y las políticas estatales de Norteamérica en la consolidación de las cinematografías latinoamericanas, así como la forma en que esta industria empezó a ganarse los mercados del público latino por medio del doblaje, la subtitulación y la adopción de las estrellas nacionales de algunos países de Sur América por parte del *starsystem* americano.

### 2.1 La influencia de la industria de Hollywood en la consolidación de las cinematografías latinoamericanas

Luego de la gran depresión de los años 20, período en que las industrias cinematográficas más importantes de América Latina se fortalecieron, Hollywood utilizaría la herramienta del sonido para recuperar la posición que sus producciones perdieron durante la recesión en el extranjero.

El primer intento de Hollywood para ganarse las industrias extranjeras tuvo como resultado versiones de las películas norteamericanas en diversas lenguas. Este experimento fue un total fracaso debido al costo que el experimento implicaba, sumado a la costumbre establecida en los públicos de oír las voces de los actores norteamericanos, ahora reemplazadas por locutores hispanos. Del mismo modo la mezcla de acentos en los locutores resultaba molesta para los espectadores de un país a otro; las audiencias argentinas no deseaban oír acentos mexicanos, de la misma manera que el público cubano no soportaba doblajes argentinos etc.

Las estrellas latinoamericanas fueron llevadas a los estudios con el fin de solucionar estos percances, como sucedió con el cantante Carlos Gardel. Para 1934 con el crecimiento económico que siguió tras la depresión, la industria cinematográfica Americana incrementó su influencia en el mercado internacional. De hecho, las películas participaron en las políticas de penetración económica impuestas por el presidente Roosevelt en este período, conocidas

como *política del buen vecino*. Al mismo tiempo ayudaron como vitrina comercial para la venta de productos, como ayudaron a formar el gusto de los espectadores dependiendo de ejemplos que mostraban los actores en pantalla.

El Gobierno Norteamericano trato de imponer esta política para frenar lo que para ese entonces se percibía como nacionalismo revolucionario en América latina. Era una aproximación generosa y pacífica con el fin de exportar hacia los mercados latinoamericanos, acrecentar las inversiones privadas en el extranjero y tener acceso a las materias primas en estos países.

Como parte de esta política Estados Unidos tomó conciencia del tipo de imágenes que proyectaba en Latinoamérica. Este cine debía ser la manifestación de la modernidad y la innovación tecnológica, de los modelos de vida que el público debería aprender.

Como resultado de ello en la década del 40 el presidente Nelson Rockefeller crea la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericano (OCAI), con el fin de organizar programas económicos y culturales en Latinoamérica. (King, 1994, p. 57)

Neutralizar la propaganda totalitaria, corregir los actos provocadores provenientes de Norteamérica como ridiculizar estereotipos latinoamericanos, encaminar la opinión pública hacia la unidad de las Américas, incrementar el conocimiento de la forma de vida de los demás y dar expresión a las fuerzas de buena voluntad y sentimiento amistoso entre las Américas, eran parte de los objetivos de esta oficina.

Fueron las películas del dibujante Walt Disney el resultado perfecto de lo que quería el gobierno norteamericano para la década del 40. Disney produjo dos películas animadas en donde el pato Donald es amigo de José Carioca, un loro símbolo de Brasil, y Panchito, el gallo vestido de charro mexicano, en donde los tres van de excursión a través de México.

En la fiesta faltaba el representante argentino, Martín. El departamento de estado de los Estados Unidos estaba convencido de la simpatía del Gobierno argentino con el fascismo durante la segunda guerra mundial y fueron implementadas restricciones económicas y

políticas para derribar dicho Gobierno. Como consecuencia México ingresó en la llamada *Época de oro*, gracias a la ayuda financiera norteamericana; mientras Argentina perdió su lugar como industria cinematográfica líder en Latinoamérica.

La primera mitad de los años 30 se caracteriza por la absoluta dominación del mercado latinoamericano por parte de la producción estadounidense. El mercado latinoamericano estuvo estructurado desde sus inicios por las distribuidoras afiliadas a las *mayors* y por exhibidores independientes de las películas importadas. En resumidas cuentas, por la producción norteamericana.

Los empresarios de Latinoamérica nacieron primordialmente como importadores y exhibidores, que ocasionalmente se convertían en productores. El cine latinoamericano, industrialmente hablando limitado a México o Argentina, se desarrolla a imagen de un modelo creado por las *mayors* norteamericanas. Sin embargo son industriales en algunos aspectos como la producción en serie o los géneros, y artesanales en cuanto a los recursos y la estructura empresarial de producción.

Latinoamérica intentó establecer sus propias industrias, siempre teniendo como referente el modelo de negocio de los Estados Unidos. Argentina Brasil y México fueron quienes lideraron el movimiento.

## **2.2 El cine de Hollywood como modelo de industria.**

En este apartado no pretendemos hacer una historia detallada de las cinematografías latinoamericanas, sino tomar algunos casos significativos dentro de la historia del cine en América Latina con el fin de rastrear la influencia del cine de Hollywood en la narrativa y las lógicas de producción de cada país. Abordaremos, entonces el caso de tres países reconocidos históricamente como las cinematografías más significativas en nuestro continente desde diversos puntos de vista: Argentina, Brasil y México. De cada una de ellas se hará una breve contextualización histórica teniendo como punto de inicio la llegada del cine sonoro. Se abordará el tema de la influencia de Hollywood en la consolidación de sus industrias cinematográficas y los intentos estatales de cada país por apoyar dicha industria.

La delimitación a un carácter puramente industrial surge de la necesidad de resaltar la importancia de este factor como rasgo distintivo del cine de Hollywood. También de la aparente ausencia de bibliografía que aborda el tema del cine latinoamericano desde el aspecto narrativo. De hecho la importancia de realizar este estudio radica en que los libros que tratan sobre cine latinoamericano se limitan a hacer recuentos históricos de las películas realizadas, de los realizadores y sus corrientes ideológicas o del aspecto industrial.

## **Argentina**

Liderando un movimiento populista y nacionalista en oposición al Gobierno de turno en la Argentina, Juan Domingo Perón llegaría al poder en las elecciones presidenciales de 1946. Con la invención del cine sonoro, e incorporando los avances tecnológicos del momento en el campo de las comunicaciones, los empresarios argentinos se esforzaron por reproducir el sistema de estudios de Hollywood. La instauración del sonido daba un aire a la naciente industria frente a la aplastante influencia de las películas norteamericanas. El comienzo se dio de la mano de los éxitos más populares de otros medios masivos: su fuerte fue el tango.

Como resultado Carlos Gardel fue llamado por las empresas cinematográficas de Norteamérica y películas rodadas en el extranjero como *Cuesta abajo* (1934), *Mediodía de Arrabal* (1932) y *El día que me quieras* (1935) tendrían éxito total en América Latina. Este fenómeno, junto a la gran popularidad de Gardel, el cantante más reconocido de los años veinte, impulsaron en Argentina el uso de la fórmula que combinaba melodrama, comedia y canciones populares para atraer masivamente a las audiencias hacia el cine sonoro.

Gardel es solo el ejemplo más representativo de artistas reconocidos previamente a su aparición en el cine. Los productores locales advirtieron dicho potencial y en un primer momento utilizaron artistas, estilos y géneros populares de otros medios de comunicación en el cine.

Es un período en que la naciente cinematografía argentina explora, dentro de modelos preconcebidos como el melodrama sentimental, formas autónomas de expresión donde se

desarrollan modelos de comedia de entretenimiento fácil para atraer nuevos públicos como consumidores de una industria naciente, moldeada según los cánones de Hollywood.

Como parte de este proceso, fueron fundados los estudios *Argentina Sono Films* y *Lumitón*. Estas Empresas invirtieron en tecnología y contribuyeron a crear un *starsystem* local con personajes como Luis Sardini, Pepe Arias y Libertad Lamarque.

De 1933 a 1939 fueron producidas 100 películas en Argentina. Estas combinaban comedia, musical y melodrama, y fueron vistas en toda Latinoamérica. De los realizadores de este período el que más se destaca es José Agustín Ferreyra, quien se caracterizó por relatos que evocaban el arrabal y las calles bonaerenses.

Algunos de los realizadores jóvenes trabajaron con temas que iban en contra de las expectativas comerciales. Buenos Aires y las zonas rurales fueron los temas más recurrentes de estas cinematografías. Algunos nombres destacados son Luis Saslavsky y Leopoldo Torres Ríos.

Mario Soffici y Horacio Quiroga se destacaron por ser los primeros en tratar temas antiimperialistas y de conciencia social en el cine argentino. La más reconocida de las películas del primero fue *Prisioneros de la tierra* (1939). Por su parte Quiroga representó las condiciones de explotación de los trabajadores en las plantaciones de mate.

En los años 40 el cine argentino dio un giro hacia la comedia costumbrista y las películas con temas dirigidos al público femenino. El optimismo industrial se vio reflejado en la fundación de Artistas Argentinos Asociados (AAA) en 1942. Como resultado de esta organización aparecieron películas como: *La guerra Gaucha* (1942) y *Pampa Bárbara* (1945), en ellas se reflejaban sentimientos nacionalistas e intentos por captar el paisaje Argentino.

Aunque este fue un buen momento en taquillas, coincidió con la anulación, casi por completo del suministro de película virgen a la industria argentina del cine por parte del Gobierno de los Estados Unidos.

Los años cincuenta, afectados por las consecuencias de las políticas Peronistas que acabarían en la recesión económica, serían vistos como el período de oscurantismo cultural en la Argentina. El cine fue tomado bajo el control de la Subsecretaría para Información y Prensa. Esta actuaba a manera de propaganda ministerial, monitoreando las transmisiones radiales los periódicos y el cine, estableciendo un fuerte control sobre los contenidos.

En éste período fueron muy pocos los intelectuales, críticos o artistas que respaldaran las políticas de Perón. Actores de la talla de Hugo Cristensen, Luís Saslavsky y Libertad Lamarque adoptaron políticas de autocensura, salieron al exilio o renunciaron a aparecer en el cine. Acontecimientos que tuvieron un fuerte impacto negativo en las taquillas.

Aunque Perón promulgó varias medidas como el establecimiento de cuotas de pantalla, el fomento de los créditos bancarios a los realizadores y la distribución sobre una base porcentual para las películas argentinas con el objetivo de proteger la industria cinematográfica nacional, estas no tuvieron el efecto esperado.

Estados Unidos presionó al Gobierno para que incrementara las restricciones a los créditos y los exhibidores pudieron eludir las cuotas destinadas a fomento de la producción cinematográfica nacional. El dinero acabó en manos de productoras tradicionales y poco innovadoras y como consecuencia la calidad del cine se vio tremendamente reducida. Las pocas excepciones a esto fueron las películas de Torres Ríos, Hugo del Carril, Torre Nilsson y Hugo Fregonese.

En 1955, tras la caída de Perón, fue celebrada la esperanza de que Argentina entrara en un proceso de renovación cultural. Nace un movimiento de cine independiente conformado por jóvenes que lejos de la industria hacen del cine un terreno de propuestas expresivas diferentes y de experimentación. El entonces llamado *nuevo cine* estaba inclinado hacia un cine de autor con matices individuales y elementos de un realismo social con algunas bases documentales.

En todo este proceso de evolución del cine en la Argentina, Hollywood jugó un papel fundamental como modelo a seguir en la consolidación de la industria cinematográfica. El sistema de los grandes estudios que producían películas de género tratando de acomodarse a

las exigencias y los gustos de las audiencias fue ejemplo de esto. Así mismo, el cine argentino empezó su consolidación repitiendo el modelo americano del *starsystem* que tomaba caras conocidas y se dedicaba a consolidarlas en la gran pantalla creando audiencias y seguidores que harían que los estrenos futuros ya contarán con las audiencias fanáticas de determinados artistas. Este fue el caso de Carlos Gardel.

Hollywood funcionó como el modelo a seguir en la consolidación de la naciente industria del cine argentino.

### **Brasil**

A comienzos de los años treinta, liderado por el presidente Getúlio Vargas, el denominado *Estado novo* proponía una estructura orientada por el nacionalismo, el centralismo y la industrialización. Con el advenimiento del cine sonoro y en un momento de bonanza y renovación económica en Brasil, tanto el cine como el resto de la industria se vio beneficiado al ser visto por el Estado como un elemento para unir al pueblo alrededor de símbolos culturales compartidos.

Fundados por Adhemar Gonzaga los estudios *Cinédia* en 1930, y la *Brasil Vita Filmes* por Carmen Santos en 1933 fueron los encargados de hacer de Río el centro del cine brasileño durante los años treinta y cuarenta.

Junto a ellos, Alberto Byington Jr. y Wallace Downey, de nacionalidad norteamericana, explotaron por medio de su productora Sonofilms la comedia musical. Denominado *Chanchada* este género combinaba lo popular, vulgar y la música en un tono de comedia.

En la época del cine sonoro, algunos de los primeros éxitos comerciales del cine brasileño pertenecerían a este género. Entre ellos se cuentan *Acabaram-se os otários* (1929) de Luis Barros y *Cousas novas* (1931) de Downey. En un primer momento éstas comedias musicales al igual que el caso Argentino y Mexicano, incorporaban cantantes que eran conocidos anteriormente a su aparición en la gran pantalla.

A comienzos de los años 30 los estudios *Cinedía* experimentaron con distintos géneros, realizando varias películas de excelente calidad. Sin embargo fue hasta que ingresaron en el género de las comedias musicales que alcanzaron el tope en las taquillas. *Alo, alo Brasil* (1935) y *Aló, alo carnaval* (1936) con la participación de Carmen Miranda, quien años después se convertiría en una de las actrices mejor pagadas de Hollywood, fueron las dos películas más exitosas y rentables de esta productora durante el período mencionado.

Con sus películas *Ganga Bruta* (1933), *Labios sin besos* (1930) y *Favela de mis amores* (1935), Humberto Mauro se convertiría en el director más relevante del momento. *Favela de mis amores*, protagonizada por Carmen Santos, se distinguiría por ser la primera película que se acercó a las zonas marginales de las ciudades brasileras sin tratarlas como lugares de decadencia, para mostrar su música e identidad cultural.

A mediados de los años treinta los estudios *Brasil Vita Films* y *Cinedía* empezaron a sentir los efectos de la reactivación de la industria cinematográfica estadounidense. Aunque no fue aprobado de inmediato, poco a poco el público brasilerero empezó a aceptar la subtitulación en las películas de Hollywood. Como consecuencia, las industrias brasileras se vieron obligadas a bajar los costos de sus producciones y para 1936 reasumió su posición marginal respecto al cine norteamericano en el mercado local.

El presidente Getúlio Vargas adoptó medidas para incentivar la industria, como decretar que en cada sala de cine se debían exhibir al menos tres películas brasileras por año, u otra que establecía que toda película extranjera debía estar antecedida por un cortometraje de producción nacional.

En 1937 Vargas crea el Instituto Nacional de Cine, enfocado en la utilización del cine como una herramienta de integración nacional. Aunque allí se realizaron varios documentales, solo la acogida comercial de las *Chanchadas* hizo posible que las jóvenes productoras se mantuvieran en el mercado y que de lo restante de realizar este cine, puramente de consumo, se realizaran algunas películas más ambiciosas. El resto de películas de la época fueron intentos esporádicos y sin mucho éxito comercial. Esfuerzos individuales o de pequeñas compañías independientes.

En los años cuarenta, con la crisis de la segunda guerra mundial, se destaca el trabajo de la compañía productora creada por José Carlos Burle, Alinor Azevedo y MoacyrFebelon llamada *Atlántida*.

De una corriente crítico realista, ésta productora se destacó por tener en sus películas un protagonista de raza negra en un momento donde las personas de color eran oprimidos tanto racial, como económica y políticamente. El mejor momento económico de *Atlántida* llegó cuando incluyeron en sus películas al cómico brasileiro más reconocido de la época, Oscar Lorenzo Jacinto de la inmaculada concepción, conocido como “Oscarito”, junto a Grande Otelo para producir algunas comedias, muy exitosas durante los años 40.

Debido al éxito de esta unión, en 1947 Luis Severiano Ribeiro, quien poseía las mayores redes de distribución y exhibición de Brasil, compró *Atlántida*; formando el primer conglomerado industrial cinematográfico del país carioca. Una industria que por medio de la unión en pantalla de estos dos cómicos, junto a las *chanchadas* y al trabajo de otras estrellas como Wilson Grey y Zezé Macedo logró cierta estabilidad económica.

Como respuesta a este cine de *Chanchadas*, considerado por algunos críticos y espectadores de la época como un intento cinematográfico de mal gusto, liviano y desordenado, se crea en 1949 en Sao Paulo la Compañía Vera Cruz. Esta productora fue parte del movimiento vanguardista que buscaba reestablecer la cultura brasileira de la posguerra, como resultado del retorno a las prácticas democráticas tras la caída del *Estado Novo* del Presidente Vargas y la consecuente posesión del general conservador Eurico Gaspar en 1946.

La relativa prosperidad económica y las recién encontradas libertades crearon un espacio para la renovación cultural. Sao Paulo fue protagonista de este proceso y en menos de seis años la ciudad fue cómplice de la creación de dos museos de arte, varias escuelas de teatro, una biblioteca de cine y el espacio para varios conciertos, exposiciones, conferencias y muestras de artes plásticas.

De la unión de la compañía *Vera Cruz*, el Museo de Arte Moderno y el Teatro de la Comedia surgió un estudio que establecía que el cine brasilero únicamente podría desarrollarse en la medida en que lograra competir en calidad y contenidos con sus competidores internacionales.

Imitando el modelo de la industria de Hollywood y con el apoyo del Gobierno que decretó que durante un período de cinco años serían eximidos de impuestos los materiales necesarios para el equipamiento de laboratorios y estudios, se importaron costosos equipos tecnológicos y fueron construidos espacios de trabajo mucho más modernos, a la vez que se contrataron técnicos europeos para mejorar la calidad de las producciones.

Aunque las intenciones de esta productora eran buenas y contaban con el apoyo de importantes sectores de la opinión intelectual, las primeras producciones de Vera Cruz costaron diez veces más que las de productoras como *Atlántida*, haciendo que el mercado local fuera demasiado escaso para amortiguar los gastos de producción de las películas.

Fue entonces que esta empresa intentó establecer acuerdos, para distribuir sus películas a nivel internacional con la Columbia Pictures. Este intento fue un fracaso y pronto se dieron cuenta, que los mercados americano y europeo no estaban dispuestos a ver la internacionalización como un proceso equitativo de emisor-receptor, sino como una estrategia de mercado donde Latinoamérica jugaba únicamente el papel de receptor de contenidos.

El caso brasilero tomó como ejemplo los estudios de Hollywood no solo desde la imitación del modelo de los grandes estudios y la creación de un *starsystem*, sino también desde la búsqueda de la innovación tecnológica y la calidad de la factura como herramienta para atraer a las masas acostumbradas a un cine norteamericano. El proceso de tecnificación y llamado de personal europeo para mejorar la calidad de las producciones es prueba de ello.

Así mismo, esta naciente industria se diferencia del modelo argentino en el sentido que, siguiendo el modelo Hollywoodense, no solo se preocupó por tomar temas y géneros que fueran acorde con las preferencias de las mayorías, como las *Chanchadas*, sino que también abordó el cine desde la distribución como aspecto primordial para crear y mantener una industria cinematográfica.

Con el altísimo costo de sus producciones, para 1952 la compañía ya estaba siendo obligada a producir películas más económicas y acordes a la demanda popular brasileira. En 1953 los bancos se negaron a accederle nuevos créditos a la productora *Vera Cruz* y en 1954 sus operaciones fueron finalmente sepultadas.

Sin embargo, los aportes de este intento a la cinematografía brasileira no pueden dejar de tenerse en cuenta. En el período que comprende 1950 y 1953 realizaron 18 películas, entre ellas *O Cangaceiro*(1953) de Lima Barreto, que tuvo renombrado éxito internacional. Del mismo modo la calidad de la producción cinematográfica mejoró considerablemente y se inició un debate sobre la naturaleza del cine brasileiro en cine clubes, periódicos y congresos, abriendo el camino para un sistema crítico que enriquecería la cinematografía nacional. En otras palabras, estos esfuerzos sentaron las bases para que una nueva generación recogiera los frutos del trabajo hecho por sus antecesores y empezara a proponer nuevas formas de hacer cine en Latinoamérica.

## **México**

*Santa* (1931) de Antonio Moreno, fue la primera película filmada en México con sonido directo. Aunque fue realizada con dinero nacional, la producción y los actores principales habían sido preparados en Hollywood. A partir de entonces, el estilo y las técnicas norteamericanas serían reverenciados y criticados en el cine mexicano. (King, J. , 1994, p. 69)

Protagonizada por el más reconocido cantante y compositor del momento Agustín Lara, sería la primera de una serie de películas con el mismo protagonista y alimentadas por sus canciones, más populares a partir de los treinta hasta los años cincuenta.

*Melodrama de burdel* fue el nombre con el que se dieron a conocer estas películas cuyas historias se desarrollaban en burdeles, con mujeres marcadas por la fatalidad y hombres presos de la angustia, el alcohol y la depravación moral.

Dos realizadores rusos se destacaban en México durante este período: Arcady Boytker y Sergei Eisenstein. El segundo, un inmigrante que tras haber viajado a Estados Unidos para aprender las técnicas del cine sonoro y fracasar en el intento de hacer una carrera en Hollywood, viajó a México para realizar una película patrocinada por los millonarios Mary Craig Sinclair y Upton Sinclair.

De esta experiencia resultaría la experiencia fallida de realizar seis episodios acerca del carácter mexicano; uno de ellos, el prólogo, titulado *Calavera*, reflexionaba sobre la fascinación del pueblo azteca por la muerte. *Magüey*, *Sandunga*, *Fiesta* y *Soldadera* eran los siguientes episodios de esta serie que acabaría con el alegato de Eisenstein frente a las presiones que ejercieron contra él los patrocinadores y el gobierno mexicano que no estaban interesados en explorar las divisiones y diferencias culturales, sociales y políticas de esta nación.

Para 1934 el cine mexicano ya producía alrededor de veinte películas por año. Dos de los cinematografistas más influyentes fueron el fotógrafo Paul Strand y el mexicano Fernando de Fuentes, quien dirigió once películas entre 1932 y 1936. Aunque las películas *Vámonos con Pancho Villa* (1935) y *El compadre Mendoza* (1933) eran complejas en cuanto a su estructura y análisis social, fue *Allá en el rancho grande* (1936) su película más conocida. Con esta batió todos los records de taquilla y posicionó el cine mexicano en el resto de Latinoamérica.

En ella se retrataba la imagen del charro cantante, emblema de la virilidad mexicana. A la vez recurría a la cultura popular y a la canción ranchera, ayudando a transformar este género musical en una de las partes más importantes de la industria cultural. Jorge Negrete y Tito Guízar serían dos de las estrellas de la canción que saldrían beneficiadas de este fenómeno y cuya fama se extendería por toda Latinoamérica.

La comedia ranchera situó a México como el mayor exportador de películas de América Latina, llegando inclusive a España. Para 1934 la industria cinematográfica era la segunda más grande de México, después de la petrolera.

Con la entrada a la década del 40 la producción cinematográfica decayó debido a la crisis producida por la nacionalización del petróleo por parte del gobierno de Lázaro Cárdenas.

Empero, la cifra de 57 películas producidas en 1938, lo que equivalía al 14.8% del mercado nacional, frente al 67.7% de las películas americanas, mostró el gran potencial de la industria del cine mexicano. (King, J., 1994, p.77)

A partir de la Segunda Guerra Mundial el cine de este país recibiría un nuevo empujón con las políticas de los gobiernos de Cárdenas y Manuel Ávila Camacho, quienes destinaron dinero a los productores privados que empezaban a explorar temas populares como los charros, madres sufridas y cantantes. El mundialmente reconocido, Mario Moreno Cantinflas haría su primera película en 1937.

Teniendo como referente el modelo de la industria cinematográfica norteamericana, de 1941 a 1945 fue el período conocido como la *Época de Oro* del cine mexicano. Esta época descansó sobre las bases populares construidas en los años anteriores, las oportunidades comerciales resultantes de la guerra (como la disminución de exportaciones de películas norteamericanas y la caída de la producción argentina debido a sus malas relaciones con Estados Unidos) y la consolidación de un *starysystem* nacional.

En éste período sería de esencial importancia el trabajo de los actores Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Jorge Negrete y Pedro Infante. Del director de fotografía Gabriel Figueroa y el director Emilio 'El indio' Fernández cuya frase "el cine mexicano soy yo" aún es recordada y no era del todo falsa ya que fue él quien se encargaría en los años cuarenta de introducir el tema de *lo nacional* en el cine mexicano.

Los charros con el estereotipo del macho junto a la apreciación de los paisajes y la exposición de la historia mexicanos serían parte de ello. A este grupo pertenecen películas como *The Wildbunch* (1969), *¡Tráiganme la cabeza de Alfredo García!* (1974), *Flor silvestre* (1943) y *María Candelaria* (1943).

María Félix sería una figura de gran importancia. Sus papeles que personificaban una mujer independiente y altanera, exactamente opuesta a los estereotipos femeninos del momento, la convertirían en una leyenda. *Doña Bárbara* (1943), *El peñón de las ánimas* (1942) y *Enamorada* (1947), fueron algunas de sus películas de más renombre.

Germán Valdez, conocido como *Tin Tan*, y *Cantinflas* serían los comediantes más reconocidos de la historia del cine mexicano. *Cantinflas*, quien fue la imagen oficial del mundial de fútbol de 1986, celebrado en México, fue el comediante más reconocido y aclamado de América Latina.

Su personaje de pantalones escurridos y enredado hablar representaba la imagen del *pelao*; el hombre del común que se rebuscaba la vida en las calles y enfrentaba las autoridades políticas con cómica picardía, al tiempo que estructuraba un discurso de denuncia y crítica escrito en lenguaje de comedia que llegaba a cualquiera que lo viese en la pantalla. *Abí está el detalle* (1940), *Ni sangre ni arena* y *El gendarme desconocido* (1941) son algunas de sus interpretaciones más recordadas.

Durante éste período del cine mexicano fueron abordados una gran variedad de temas. El drama familiar, las distinciones y divisiones tanto de clase como políticas, el mundo nocturno de Ciudad de México, el feminismo en una sociedad puramente machista, películas de burdel y hasta thriller políticos.

Alejandro Galindo, Julio Bracho (*Distinto Amanecer*, 1943), Matilde Landeta (*Trotacalles*, 1951) y Alberto Gout (*Aventurera*, 1949) se destacan entre los cinematografistas de ésta época en donde de un 6.2% de cine mexicano en las salas para 1941, se pasó a un 24.4% en 1949.

Finalizando 1949 México produciría 107 películas, en el que sería el mejor año de la producción de cine de este país. A partir de entonces en los años cincuenta, la producción cinematográfica mexicana entraría en un largo período de estancamiento.

Hoy en día es evidente como la adopción del modelo norteamericano, desde la estructura industrial de los grandes estudios y la adopción de géneros populares, por parte de la industria de cine mexicano, dio buenos resultados que se evidencian en lo fuerte de su modelo de producción y la calidad de las películas que allí se realizan; de tal manera que actualmente se exportan directores mexicanos incluso a las esferas más renombradas de Hollywood. Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu y Gael García son tan solo algunos ejemplos.

La cercanía del cine mexicano con el de Hollywood y la importancia de este último como modelo a seguir, se hizo evidente desde el inicio mismo de la industria cinematográfica mexicana, en donde la primera película sonora, como ya fue mencionado anteriormente, fue realizada con actores y producción formada en Norteamérica.

Del mismo modo el modelo de exportación de películas latinoamericanas que más se asemeja al modelo de Hollywood fue el mexicano, que logró vender sus películas y sus estrellas a lo largo de todo Latinoamérica. Javier Solís, Cantinflas, María Félix y José Alfredo Jiménez son ejemplo de ello. Así, México es el único país latinoamericano, sin contar el caso de Carlos Gardel en la Argentina, que logró hacer de sus estrellas nacionales, al igual que Hollywood con las suyas, ídolos de toda Latinoamérica.

### **2.3 El cine de Hollywood como referente de oposición**

El cine clásico de Hollywood también se relaciona con el latinoamericano apareciendo como un modelo frente al cual oponerse. En esta parte se abordan los casos concretos del cinema novo y el cine cubano post revolucionario como ejemplos paradigmáticos de oposición frente a la narrativa clásica de Hollywood. Es claro que no se trata de los únicos movimientos de oposición a Hollywood en la historia de Latinoamérica. Sin embargo, los consideramos dos de los más significativos que pueden servirnos para comprender la importancia de Hollywood en la construcción de lo propio en nuestro cine.

El intento de establecer las nacientes industrias cinematográficas latinoamericanas con base en el modelo de producción de los grandes estudios norteamericanos entra en crisis en los años 50. De la mano de pequeños movimientos de renovación cultural y un cambio que se gestó desde los espectadores, para reflejarse posteriormente en directores que con sus películas buscarían otras formas de hacer cine en cada uno de sus países.

Casos como la compañía *Vera Cruz* en Brasil, que con todos los recursos económicos, tecnológicos y profesionales no logra sobreponerse a los problemas de mercado y distribución, y de las películas argentinas y mexicanas de los grandes estudios que pierden terreno frente a las producciones de bajo costo replantean el panorama de la producción de cine de la época.

Ese modelo de producción importado se ve cuestionado por los primeros indicios de la producción independiente, inspirada en la experiencia del neorrealismo italiano que sugiere la posibilidad de un cine distinto, hecho en la calle, con menos costos y ajeno a la creencia de que hacer cine solo era posible mediante los grandes estudios.

Durante la década del cincuenta la renovación estética del cine latinoamericano supone una revolución en la forma de mirar de los espectadores. Se puede decir que para esta época ya empezaba a verse una insipiente cultura cinematográfica, que hacía contraste con la actitud pasiva predominante en el público hasta entonces.

Se dio el nacimiento de una generación con otro enfoque, más crítica, culta y menos pasiva frente al espectáculo cinematográfico. Es de estos nuevos espectadores de donde surgen los nuevos cineastas que con sus películas buscarían una nueva visión latinoamericana.

Aunque no es un fenómeno masivo y se da más bien dentro de círculos reducidos, tuvo un acceso progresivo dentro de los medios de comunicación. De la mano de los Cine clubes, que paulatinamente pasaron de ser un mero pasatiempo de élites a convertirse en una acción cultural, el cambio en la mirada de los espectadores precedió al cambio en la mirada de los cineastas.

1959 y el triunfo de la revolución cubana señalan un quiebre para América Latina. La inestabilidad política, movilización guerrillera y la efervescencia cultural caracterizan un nuevo período dentro del que se produce el acceso a la modernidad del cine de la región. Con el liderazgo de Brasil, Cuba y Argentina el cine latinoamericano gira para convertirse en una expresión personal, donde el autor a través del medio cinematográfico expresa una mirada sobre el mundo.

La búsqueda de un lenguaje propio que también se da en la literatura encuentra perfecta sintonía con los avances tecnológicos, como las cámaras portátiles y livianas con películas más sensibles, que hacían del cine un medio más accesible para los jóvenes cineastas que formaban parte de nuevos movimientos culturales en Latinoamérica, contemporáneos al *Free Cinema*

inglés, *La Nouvelle Vague* francesa, el cine independiente norteamericano, el nuevo cine español y el nacimiento de las cinematografías del África negra. (Paranagua, M.,1996 , p. 281)

### 2.3.1 El cinema novo

En este capítulo se hablará del cinema novo como movimiento cinematográfico y desde las propuestas que este establecía como modelo de producción. La figura emblemática de Glauber Rocha también será tratada como parte de la concepción ideológica del movimiento y desde el estudio narrativo de una de sus películas más importantes: *Dios y el diablo en la tierra del Sol*. También será tenido en cuenta el trabajo de Nelson Pereira Dos santos, otro director insignia del cinema novo.

Frente a una especie de creencia establecida que suponía que la realización de una película estaba restringida a formulas universales e inquebrantables establecidas por Hollywood o las cinematografías europeas, este movimiento parte de la búsqueda de una temática local y el uso de personajes auténticamente brasileros para hacer una respuesta contestataria a los cánones, géneros y fórmulas establecidas por las cinematografías tradicionales.

El cinema novo Brasileros es una revolución cultural en términos de contenido y producción que tenía como objetivo la búsqueda de una expresión puramente nacional. Este movimiento trastocaba la perspectiva que separaba la forma del contenido, estableciendo que las realidades únicas de cada región debían acomodarse a las plantillas fílmicas establecidas de antemano. Trastocando este ideal, el cinema novo proponía un proceso de reflexión frente a los problemas locales, a la vez que elaboraba tanto practica como teóricamente un lenguaje fílmico y narrativo original que fuera resultado de la expresión propia de la cultura brasileros.

Glauber Rocha, el principal exponente y teórico de este movimiento construyó una estrecha relación entre cine y política al ver este medio como una herramienta para expresar ideas políticas y denunciar realidades a la vez que incluía al medio mismo como elemento político. Su propuesta no estaba restringida a lo que se decía con el uso de la cámara y la película, sino que las mismas lógicas de producción que hacían posible el producto debían responder a los ideales

políticos que este expresaba. Tanto el mensaje como el modo de producción mismo debían ser elementos políticos.<sup>2</sup> (Arias, J., 2007)

En los textos teóricos de Rocha el cine aparece como el elemento que articula y pone en relación la historia, la política, el hambre, la revolución, la violencia y la conciencia social. Sus películas son una praxis de renovación estilística que rechazaba las influencias extranjeras, al tiempo que reinterpretan elementos heterogéneos de diversas fuentes como el documental, convirtiéndose en una expresión personal y cruda con carácter de denuncia.

Este movimiento sentaba una posición crítica frente a las realidades particulares del Brasil para la década del 60 al tiempo que se rebelaba contra el fracaso de la experiencia industrial de la cinematografía brasilera que tomaba como norte el modelo de producción de las cinematografías desarrolladas. Su postura política ponía en tela de juicio la enajenación ideológica que supone el adoptar el modelo extranjero basado en un *starsystem* y la producción en serie de películas fabricadas en grandes estudios, con alto costo de producción y un equipo numeroso de técnicos establecido por Hollywood.

En lugar de aspirar a lo que no se tiene, el cinema novo partía de la conciencia del subdesarrollo para elaborar un cine coherente con el entorno socioeconómico del que provenía, era un regreso a la producción artesanal de los pioneros del cine que eliminaba las distinciones entre lo documental y la ficción y empezaba a hacer conciente las potencias propias de lo que el cine podía mostrar y de su significado político y social.

Contrario a lo que se puede pensar, podría decirse que la crítica de Rocha partía de un total conocimiento de ese cine americano y europeo al que con las películas y desde sus textos contestaba con una clara noción de nacionalismo. Este conocimiento era el que marcaba la distancia esencial que permitía tener un punto de partida desde el cual hacer una propuesta de pensamiento propia que se reflejara al momento de hacer otro cine brasilero.

Es allí donde se hace esencial subrayar el carácter teórico que acompañaba la producción real de películas del cinema novo. Es en el ejercicio de exponer la concepción propia del cine de

---

otros autores donde radica la capacidad de establecer una propuesta que logre distanciarse de lo que aparece como único y donde empiezan a aparecer otras nociones para conformar un cine nacional. “Es allí donde los textos críticos se hacen fundamentales” puntualiza Juan Carlos Arias en su texto *Glauber Rocha: una estética política del cine* al hablar de la importancia que tenía para Glauber Rocha partir del conocimiento de la idea de vanguardia propia del cine europeo para entonces mantener una distancia que hiciera posible concebir una idea propia del cine y entonces sentar las bases de un cine realmente latinoamericano.

En sus textos recogidos en *Revolución del cinema novo*, así como en sus dos escritos más famosos *Una estética del hambre* o *Una estética de la violencia*, Glauber Rocha le da al movimiento sus manifiestos, aunque éste siempre se caracterizó por no ser un movimiento con características uniformes. Esto queda demostrado en la vertiente neorrealista inicialmente adoptada por Nelson Pereira dos Santos, en sus películas *Rio 40 graus* (1955) y *Rio Zona Norte* (1957), que es superada rápidamente por el movimiento y se precipita hacia otras formas. Ésta búsqueda por la expresión propia que evidencia el respeto por las diferentes interpretaciones del mundo, sin alinearse a ninguna premisa o fundamento externo, es lo que hace del cinema novo un modelo alternativo para las cinematografías emergentes en toda Latinoamérica.

Fundamentados sobre la realidad política, cultural y social del Brasil de los años 60, la mayoría de películas de los cineastas de este movimiento fueron polémicas y con poca aceptación popular (yendo en contra del modelo comercial americano) pero desafiaban las estructuras tradicionales del film, los fundamentos de la técnica y su economía, y alcanzaban la atención y el comentario de la crítica, y en muchos casos el reconocimiento internacional.

Un ejemplo de ello es la película *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira Dos Santos. Este film, notoriamente alejado de cualquier modelo comercial, por la lentitud en que transcurre y los tiempos muertos recurrentes donde los personajes simplemente miran a su alrededor, no tiene ninguna intención de entretener.

Fabiano y su esposa caminan por el desierto en busca de un lugar donde vivir. No saben a donde se dirigen, solo esperan encontrar donde poder pasar la noche. Sus vidas se asemejan a las de los animales que deambulan por el desierto y por la vida con la única preocupación de

poder alimentarse. Fabiano no tiene ninguna conciencia de futuro y es evidente la total ausencia de una educación. Tanto es así que tras haber ganado su primer sueldo por trabajar como capataz, lo pierde todo por dejarse inducir en un juego de azar del cual no conoce ni las reglas ni a aquel que lo indujo.

Fabiano es un ser abusado, sin rumbo, dinero ni educación; pero lo peor de todo es su falta de conciencia respecto a su situación. Es un niño en un cuerpo de adulto. No siente rabia o frustración. Como lo hace evidente el final de la película, Fabiano solo sigue caminando buscando una próxima parada donde pueda hacer algo para ganar cualquier dinero. Sus hijos, al igual que él, no tienen posibilidad ni futuro alguno. Su destino es la pobreza y la ignorancia. Un eterno deambular.

La estructura de la película es una sucesión de situaciones, sin ningún encadenamiento marcado por la consecución de un objetivo manifiesto. Las situaciones se siguen una a otra en un vacío constante, marcado por la falta de rumbo y de conciencia de los personajes. Fabiano, su esposa y sus hijos caminan, descansan y observan. Son víctimas de una realidad social, política y económica que no entienden, de la que no tienen conciencia y mucho menos capacidad alguna para producir un cambio. La existencia humana se reduce a lo más básico e instintivo: sobrevivir.

En esta película se hace manifiesto como más que alcanzar el dominio de la industria cinematográfica, los cineastas del cinema novo buscaban la representación, a través de un lenguaje coherente con el contexto cultural al que pertenecían, de la realidad política y social del pueblo.

El cine para Glauber Rocha era concebido como una totalidad que debía ser abordada desde todos los elementos que la conformaban: desde las formales como imagen, color y sonido; hasta los elementos propios de éste como lenguaje y forma de expresión artística. Tanto el contenido y significado del cine, como su gramática particular y organización como producto que combina elementos para producir significado.

Esta problematización del cine como un todo que produce significado es lo que confluente para llegar a su preocupación por la búsqueda de un lenguaje propiamente brasilero y latinoamericano. La búsqueda del entendimiento del cine como fenómeno complejo va de la mano con su interés por entender la forma en que abordaban el cine autores como Eisenstein o Jean Luc Godard. Desde su análisis Rocha busca formarse su propia concepción del cine como industria, como arte y como gramática.

De éste modo, un elemento como la violencia producto del hambre que podría quedarse reducido a un plano puramente anecdótico con una intención política, se aborda también desde una perspectiva formal del cine como arte y juega como principio de organización de la película misma. Así lo explica Juan Carlos Arias, en su ensayo anteriormente citado, al hacer manifiesta la preocupación formalista de Rocha en relación y en oposición al pensamiento dialéctico de Sergei Eisenstein: la violencia no solo proviene de la realidad que se muestra, sino de la forma en que esa realidad se construye en el film. Lo violeto no es solo ver a un personaje que ejerce la violencia para comer, sino que dicha situación es construida bajo el principio de organización formal de contradicción creando un choque en la percepción del espectador, ejerciendo violencia sobre el ojo que mira. (Arias, J. C., 2007B)

En *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1963) Rocha presenta con singular crudeza la situación de pobreza extrema e ignorancia en que vive una comunidad marginal del desierto brasilero. Manoel es un hombre perdido que oye los discursos de un profeta que habla en el desierto y sin tener ninguna herramienta para interpretar o juzgar lo que este predica, toma sus palabras como única verdad. A lo largo del filme Rocha trata temas como la violencia que surge de la pobreza absoluta.

Manoel, hombre pobre, perdido e ignorante, acaba formando parte de una banda de forajidos que asaltan pueblos, después de haber asesinado a su jefe por querer cobrarle unas vacas que murieron en el desierto. La consigna de los forajidos es la revolución encarnada en el caos. Pelean en contra del estado que roba al pueblo y los tiene en la miseria. La figura del profeta, tan miserable como sus seguidores, se dibuja a través de sus discursos sostenidos sobre promesas imaginarias e irrealizables del día en que el desierto será el mar y

el mar será el desierto. Los devotos del profeta Sebastián lo siguen ilusionados con la promesa de una tierra santa donde las piedras se convertirán en pan.

La película recrea un clima violento donde Manoel sigue las ordenes del profeta Sebastián, incluso cuando éste lo induce a matar a su propio hijo, un bebe de brazos. Aunque el personaje de Manoel es notoriamente un ser sin rumbo ni conocimiento desde el inicio de la película, esto se hace manifiesto en la parte final de la película, cuando se hace discípulo de un nuevo patrón; el Capitán morisco, quien no es mas que un asesino y bandolero que asesina y roba con el pretexto de la venganza: Manoel sigue a cualquiera que sea capaz de proponerle un rumbo.

El estado de caos, de vacío espiritual, es reforzado tanto por las situaciones que viven los personajes como por la misma estructura de la película que al igual que las vidas de sus personajes transcurre en innumerables tiempos muertos donde los caracteres deambulan por el espacio sin rumbo alguno. Un ejemplo de ello son las escenas en que Manoel y su compañera caminan por el desierto. Quemados por la inclemencia del sol y su realidad.

Los líderes del pueblo, el capitán Morisco y el profeta Sebastián, son también presentados como vagabundos errantes que incitan a la violencia como reacción inconsciente a la pobreza, el hambre y la ignorancia en que viven. Mientras que el Gobierno es una institución de la que se habla con resentimiento, pero de la cual nunca se ve presencia alguna.

La violencia no solo de contenido sino también formal a la que se refiere Juan Carlos Arias se manifiesta en los cortes de una situación a otra sin ningún enlace causal que explique el cambio. Las situaciones de violencia llegan por corte. De un hombre caminando Rocha corta a una matanza donde las explosiones no concuerdan con las acciones que se ven en pantalla. Un ejemplo puntual de esto se da en la escena que Antonio Das Mortes asesina a los seguidores del profeta Sebastián. Del asesinato del profeta perpetrado por la esposa de Manoel se corta a la imagen de Antonio disparando, con insertos de gente que cae y muere caóticamente. Todo reforzado con el sonido de un tiroteo que no encaja con las imágenes presentadas.

Por otra parte, es importante hacer referencia al carácter de Rocha que aunque valora y admira a los otros cineastas o movimientos, los toma únicamente como referente a partir del cual construye una narrativa que desde el reconocimiento se hace propia. Su conciencia del cine latinoamericano como cine del tercer mundo, naciente, pero que debe iniciar desde las experiencias de las cinematografías consagradas.

Es allí de donde radica su concepción de cine latinoamericano que no encaja en la del cine de vanguardia europeo, anti-industrialista y revolucionario frente a la película como elemento ligado y portador de sentido gracias al relato; ni tampoco se identifica con la corriente hollywoodense que restringe contenidos para acomodarse a modelos cómodos para el espectador con el objetivo de atraer masivamente a las audiencias. Lo que el cinema novo propone es la negación de un estilo narrativo resultante del tipo de producción propio de un país desarrollado, que además actúa como portador de un imaginario de vida que se transmite como verdadero y único en todos los lugares donde encuentra espectadores.

Si bien, negando este imaginario vinculado con un modelo de producción el cinema novo propone un cine de vanguardia, lo hace como una manifestación que potencie la industria fílmica del país de donde proviene. La preocupación es construir tanto un modelo narrativo, como una industria que responda a las particularidades económicas, políticas y sociales de un territorio determinado. En este caso América Latina.

La importancia y la trascendencia del cinema novo radica en que fue un eje que partió la historia del cine brasilero y latinoamericano en dos. Fue el momento de detenerse a pensar la realidad de una naciente industria y del país donde esto estaba ocurriendo.

Fue el ejercicio de pensar críticamente el pasado y mirarse a sí mismo y a los referentes externos en el presente, para pensar entonces en una forma propia de hacer el cine.

### 2.3.2 Cuba: El cine imperfecto

Aunque el cinema novo no puede definirse como un movimiento cinematográfico, es importante tenerlo en cuenta como modelo de producción y sistema educativo para hacer cine al servicio de un ideal político. En este capítulo será estudiado el cine de la revolución cubana, algunos de sus exponentes más destacados y se hará un estudio narrativo de dos de sus películas más importantes: *Memorias del subdesarrollo* y *La última cena*. También se tiene en cuenta el ensayo *Por un cine imperfecto* de Julio García Espinosa que funciona como una especie de manifiesto para el cine cubano posterior a la Revolución.

El nuevo cine cubano estuvo ligado al advenimiento de la revolución en 1959. Para entender el cine posterior a esta fecha es preciso tener en cuenta las condiciones de producción propias de su sistema económico que hicieron, y hasta hoy hacen, que toda su producción fuera estatal y estuviera al servicio de la revolución.

Ese mismo año, bajo la dirección de Alfredo Guevara es fundado el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica ICAIC, que desde su creación tuvo que enfrentarse al problema de la distribución y creación de un público sumado a la formación artística y técnica de una nueva generación de cineastas con la función determinada de utilizar el cine como elemento de educación y propagación de las ideas revolucionarias.

Estos cineastas tuvieron que enfrentarse a todos los problemas propios de empezar su iniciativa partiendo de la nada, para crear una cinematografía coherente con la nueva situación al mismo tiempo que se formaban a si mismos en las circunstancias de una nueva nación centroamericana y subdesarrollada.

El nuevo cine cubano estuvo marcado por un espíritu abierto, con especial atención sobre los problemas propios de su país y una conciencia de tener que crearse sobre la marcha. Un cine que desde sus inicios situó como objetivo claro el desarrollarse a plenitud e indagar libremente, buscando su propia fisonomía cuya naturaleza fundadora es el espíritu revolucionario.

Influidos por varias corrientes como el neorrealismo italiano, el cine de Antonioni, el *free cinema*, la *Nouvelle Vague* y el *cinema novo*, el cine revolucionario cubano fue un movimiento que enmarcado en la agitación política y un fuerte antiamperialismo estaba en la búsqueda de sí mismo. Aunque desde sus inicios el cine documental fue de mucha importancia para el ICAIC, los cineastas cubanos también realizaron cine argumental dotado de la realidad revolucionaria como fuente expresiva.

Y aunque la confianza en la revolución actuó como fuerza catalizadora del cine cubano, este nunca cayó en un conformismo crítico ni artístico que redujera las películas a ser obras puramente propagandísticas. Un buen ejemplo de este carácter es Tomás Gutiérrez Alea (La Habana, 1928), quien será tomado como punto referencial para hacer un acercamiento al cine cubano post revolucionario. Como asegura Paulo Antonio Paranaguá, este director “simboliza la independencia de espíritu, la exigencia artística y el humanismo del cine cubano.” (Paranagua, M., 1996, p. 326)

Gutiérrez Alea dirige el primer largometraje estrenado por el ICAIC, *Historias de la revolución* (1960), que dividido en tres episodios evoca la lucha urbana, en la Sierra Maestra y la batalla de Santa Clara desde un enfoque que evoca los sentimientos de aquellos que empuñaban las armas y el dolor de una viuda en medio de la celebración de muchos por la victoria. La película histórica es abordada como una búsqueda ideológica que evoca la identidad nacional.

Concebida por algunos como la película mas destacada de la historia latinoamericana, *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, es un relato donde se rescata la cotidianidad de un intelectual que en su momento fue enemigo de la dictadura, pero quien tampoco se adapta a los cambios que supone el nuevo modelo. En ella la figura del antihéroe toma especial importancia, y el uso de escenarios y actores públicos junto a la mezcla entre documental y ficción son usados como elemento para reforzar la confusión ideológica del personaje principal.

*Memorias del subdesarrollo* presenta un personaje en crisis. Una crisis al parecer inexistente, incolora, pero que carcome en cada célula a aquel que la padece. Sergio vive en la Cuba post-revolucionaria añorando una Europa que el Caribe nunca será. Sufriendo, tal vez sin ser

conciente de ello, como el tiempo y la memoria tarde o temprano lo carcomerán al igual que a la isla donde vive. “¿Qué sentido tiene la vida para ellos, y para mí? Yo no soy como ellos” Dice el personaje.

Los tiempos se mezclan en sensaciones y deseo. El presente real se parte por las incursiones de la psique o por momentos históricos que dividen en dos el tiempo del personaje que deambula por un mundo que cambia, sin saber si el cambio se realiza para bien o para mal. Las circunstancias envuelven a Sergio en un remolino de cotidianidad vacía de la cual cree no hacer parte, pero dentro de la que se mueve y se afirma como un ser sin norte.

Por momentos la estructura se borra y al argumento se pierde en palabras que dan una posición sobre el mundo que afecta al personaje, oímos al autor que habla detrás de él. La narrativa no sigue una línea continua. Al contrario de eso parece un río que fluye por vertientes inesperadas que de pronto giran a la izquierda, o a la derecha, y el personaje se encuentra en una balsa que es incapaz de controlar.

Sin embargo, la contundencia de la película radica precisamente en esa confusión que crea la narración, lo que no es otra cosa que el reflejo idéntico de lo que tiene el personaje en su psique. Aun cuando no hay argumento lineal, el personaje es tan fuerte como unidad, tan real como ser humano, ínfimo ante las condiciones que lo rodean, que el relato fluye como un ensayo cuyas páginas lee un espectador ávido de saber qué más piensa ese personaje tan parecido al él mismo. Perdido y real a la vez.

La estructura se torna por momentos en un ensayo que con segmentos de documental dibuja un momento histórico y en él, fenómenos económicos y políticos que superan al ser mismo. Sergio, aunque simpatizante revolucionario, se ve perdido en esta nueva realidad que lo deja sin familia, sin pasado y con un presente que creía claro anteriormente, pero que una vez llegado es más confuso que el futuro.

¿A dónde va Sergio? ¿Qué es lo quiere? Nadie lo sabe. Ni siquiera él mismo.

Al igual que los objetos de ese apartamento al que regresa después de despedir a su esposa, las personas que lo rodean parecen lejanas. Seres que conoce y recuerda, pero ajenos a él. Como piezas de un pasado que parece no pertenecerle. Objetos suspendidos en un espacio que carece de gravedad. Tanto es así que cada uno de ellos llega al film como una unidad con título propio, como partes de una novela que Sergio lee, sin recordar que es su misma alma lo que está leyendo.

Sergio camina por las calles, ve la gente a su alrededor desde un patíbulo imaginario: “Todos me parecen exhibicionistas”. “Elena demostró ser totalmente inconsecuente, es pura alteración. No relaciona las cosas. Esa es una señal del subdesarrollo: la gente no es consistente. Y siempre necesita alguien que piense por ellos.” Sergio se siente como un elemento inconexo. Espectador crítico de un entorno ajeno. Miembro de una realidad de otros de la que cree no hacer parte.

Tiempos vacíos de imágenes quietas con un discurso que es puro fluir de pensamiento. Un hombre que camina por las calles sin ir a ningún lado. Momentos que se repiten, como deteniendo el tiempo. “Patria o muerte. Venceremos” dice Fidel desde su mesa y una mujer entra desnuda en la tina. La imagen se repite. Son temas que detienen el flujo constante de los pensamientos en su cabeza. La pregunta inmensa que esconde lo cotidiano y Sergio, pensador de Europa nacido en una minúscula isla del caribe, juega a abrir y cerrar la tapa de un encendedor fino.

En esta película se oye hablar un autor que usa las palabras a su manera, y articulándolas con un estilo propio se refiere a un lugar al que pertenece y al que construye con su discurso. Su película se sitúa entre la innovación formal y el cuestionamiento político.

Otra de las películas más importantes de Gutiérrez Alea es *La Última Cena* (1976). Aunque en ella la experimentación formal no se hace tan presente como en *Memorias del subdesarrollo*, se sigue sintiendo un cine de autor en el que los valores de la burguesía cubana del siglo XIX se ven cuestionados y ridiculizados por medio del relato de una semana santa en una plantación de caña.

En este film el conde que posee la plantación de caña decide invitar a 12 esclavos a cenar en su mesa como símbolo de su compromiso cristiano. Lo más interesante es como las acciones y las palabras dichas por el conde son llevadas al ridículo por la misma seriedad que este le imprime a sus actos solemnes. Llega a tal grado el convencimiento del conde como maestro de estos doce esclavos sentados a su mesa, que en una ocasión los llama a reconocerlo como maestro y los invita a compartir el pan que parte con sus manos como si él mismo fuera Cristo.

La cena que ofrece a sus siervos, esclavos, invitados a ser felices por su condición privilegiada de sacrificio y pasión, transcurre como una parodia en la que el Conde imita varias de las hazañas llevadas a cabo por Cristo según la Biblia. El Conde en su inmensa misericordia, lava los pies de los esclavos, libera a otro de su esclavitud y comparte pasajes de La Biblia a manera de moraleja, para instruir a los ignorantes. En medio de “su pasión” enfatiza en la importancia de santificar la fiesta del viernes santo guardando reposo, mientras se embriaga con vino hasta perder el conocimiento. Lo curioso, que raya en lo cómico, al igual que toda la secuencia del banquete, es como al día siguiente el Conde no aplica nada de lo que predicó la noche anterior, y en el momento que se entera de la rebelión en el ingenio opta por la fuerza, haciendo más evidente como todo su discurso de redentor no es más que una farsa, tan grande como la peluca blanca que lleva sobre su cabeza.

Hábilmente construida, la película retrata la falta de fuerza de la iglesia como entidad mediadora y como fracasa en su tarea evangelizadora de una comunidad negra, regida por la santería y la superstición. La burguesía es expuesta en su farsa ideológica a la vez que se hace manifiesto el poder de la educación apostólica como pilar de la estratificación social y la diferencia de clases, tanto así que algunos de los cimarrones ya aceptan su destino como esclavos y dan gracias al amo por su inmensa misericordia.

Narrativamente su estructura puede considerarse clásica si la comparamos con *Memorias del subdesarrollo*. *La última cena* retoma la figura del antihéroe organizando la narración linealmente. La película se divide en unidades tituladas según los días de la semana santa, avanzando desde el miércoles santo hasta el domingo de resurrección, en una estructura causal que presenta un universo, algo que altera su normalidad para desencadenar un estado de no retorno, que solo culmina con la destrucción de la refinería, y el inicio de una nueva era para el conde, sus

terrenos y sus esclavos que nunca olvidarán lo que pasa cuando el siervo se sienta a la mesa del patrón.

Ésta preocupación crítica que se evidencia en las anteriores películas del autor Tomás Gutiérrez Alea encaja con los señalamientos expuestos por Julio García Espinosa en su ensayo, tomado por muchos como manifiesto del cine cubano posterior a la revolución, titulado *Por un cine Imperfecto*. (García, J. ,1998)

En él García Espinosa señala los objetivos del cine cubano en un momento que su mayor tentación sería la búsqueda de un cine perfecto, comercial, creado para la complacencia del público internacional. A su vez indica que el camino que debe seguir el proceso revolucionario no debe ser seguir levantando distinciones de clase entre el arte y la ciencia o el trabajo, sino establecer el arte y la crítica social como una función que deben ejercer todos aquellos que forman parte de una sociedad revolucionaria. Es una arte de todos y para todos.

Tomando distancia frente al cine hollywoodense, cuyo objetivo primordial es el éxito comercial y el entretenimiento, García Espinosa y los ejemplos del cine cubano tomados de la obra de Tomás Gutiérrez Alea abordan el problema del cine como elemento crítico que pone en juego la conciencia de la sociedad; funciones que deben ser ejercidas por todos los integrantes de la sociedad y no por una élite que parece no pertenecer al entorno que la circunda; el cual, como vimos anteriormente, es el problema de Sergio en *Memorias del subdesarrollo*. El objetivo revolucionario la búsqueda de “terminar con el concepto y la realidad *elitista* en el arte” (García Espinosa, 1998.)

La preocupación de este cine cubano es empezar a crear las condiciones para que los espectadores se conviertan en autores. Lo verdaderamente revolucionario es contribuir a la finalización del arte como práctica minoritaria, de modo que el conjunto total de la sociedad sea creador de la cultura artística. La revolución apunta a dar voz y presencia al conjunto total de la sociedad, un tema que evidentemente se trata en *La última cena* donde el problema de clase y las divisiones en sectores genera conflictos que estallan en el momento que el esclavo entiende que él también puede sentarse en la mesa del amo.

Debido a esto se hace entendible como la naciente generación de cineastas cubanos de la década del sesenta estaba vinculada a la creación y formación de una escuela de cine que hiciera posible la práctica de formar al pueblo en el quehacer artístico. El ICAIC como escuela pública abría las puertas de la educación artística para dejar de propagar una cultura de especialistas del cine.

Es entonces que el cine cubano post revolucionario se levanta no solo como una revolución artística frente a unos modelos establecidos por la industria capitalista, sino también como modelo educativo de tremendas connotaciones políticas en una cultura que empieza a plantear la posibilidad de una arte igualitario y una sociedad que desde la educación misma promueva la abolición de las diferencias de clase.

El carácter sublime del arte como ideal desinteresado es abolido y se presenta renovado como un cine preocupado por la realidad, enfocado en los problemas sociales y económicos del entorno al que pertenece y de las gentes que hacen parte de la nación de donde proviene. Por eso es que los protagonistas de *La última cena* terminan siendo los esclavos sacrificados por el amo, aún cuando todo apuntaba a que el protagonista de la historia era el hombre blanco poseedor de los medios de producción. El final de la película no puede ser más contundente: el esclavo Sebastián corre porque ahora ya no lo pueden alcanzar, él ha visto sus verdaderas posibilidades como hombre. Ese es el verdadero significado del polvo blando que sopla sobre el rostro dormido del amo, los ojos del pueblo fueron abiertos de una vez y para siempre.

El cine imperfecto plantea un cine donde desaparecen las estrellas y los grandes egos resultantes de un sistema excluyente y selectivo. El héroe se empieza a dibujar dentro de las calles donde todos caminan, y todas las condiciones técnicas y los estandartes de calidad son abolidos de modo que no importa la estructura ni el empaque, sino solo el contenido. El cine imperfecto, en su rechazo de la perfección y de la búsqueda del aval de la crítica lleva el arte a las manos de la masa y encuentra sus temas en la problemática de los que luchan. Su objetivo es retratar *procesos* con el objetivo de hacer una denuncia proactiva, que incite al cambio de la situación que se muestra sin quedarse en la denuncia vacía del problema. La consigna es que la revolución permita llevar el arte a las masas. Finalmente un arte de todos.

En este segundo capítulo establecimos algunas de las formas en que el cine clásico de Hollywood se relaciona con el cine a América Latina. Sin que esto signifique que estas formas sean las únicas relaciones entre ambas partes.

Ha quedado demostrada la importancia que ha tenido la narrativa clásica de Hollywood en el cine latinoamericano, como modelo de producción industrial y narrativo. Ya sea desde una corriente que lo toma como modelo a seguir para encaminar las nacientes industrias, para la realización de productos cinematográficos que utilizan los géneros masivos y el uso de los actores reconocidos, o desde las corrientes que lo abordaron como modelo de oposición, buscando plantear rupturas a ese modelo.

Ahora es el momento para delimitar una muestra de películas latinoamericanas recientes, y establecer las categorías de análisis propias que permitirán abordar la preocupación central de este trabajo de investigación. Responder si el cine latinoamericano de los últimos seis años propone nuevas formas narrativas frente a la narrativa del cine clásico de Hollywood.

### 3. ¿UNA NARRATIVA LATINOAMERICANA?: ANÁLISIS DE LA MUESTRA

En el presente capítulo se plantea la delimitación de la muestra de películas a analizar, la matriz de análisis y las conclusiones de dicho análisis. En primer lugar se exponen los criterios y metodología de selección de la muestra. A continuación, se definen las categorías que componen la matriz que se aplicó a cada una de las películas la cual tuvo como criterio primordial las características y elementos de la narrativa clásica de Hollywood expuestos en el primer capítulo. Finalmente, se presentan ocho categorías conceptuales en las que se intenta resumir la pregunta por la singularidad del cine latinoamericano frente a la estructura de narración clásica.

#### 3.1 Delimitación de la muestra

A partir del año 2000 el cine latinoamericano ha vivido un proceso en el que algunas de sus películas y varios de sus realizadores han alcanzado fama a nivel internacional. En un momento en el que la producción antes relegada a contextos básicamente iberoamericanos, comienza a tener visibilidad internacional. Largometrajes como *Amores Perros*, *Ciudad de dios* y *Lugares comunes*, entre otras, han sido vistas en todo el planeta, causando excelentes comentarios de la crítica en varios países.

Colombia aunque a menor escala, y gracias al los incentivos de la ley de cine que desde el año 2003 apoya a los realizadores nacionales, también es partícipe de ese proceso.

Es preciso saber si este aumento en la producción cinematográfica de América latina implica que los Nuevos realizadores ensayen otras maneras de contar, produciendo un cine propio que no sea visto únicamente por un grupo reducido de personas en cada país, sino que algún día logre competir uno a uno con la taquilla de las películas extranjeras (principalmente norteamericanas) y que además logre ser visto en todo el mundo.

Esto con miras a que se consolide dentro de cada Nación como una industria rentable, a partir de lo cual sea posible una consolidación artística de la cinematografía como forma de

expresión propia: Un cine que no narre con prototipos y modelos impuestos desde el extranjero, sino que logre desde sus películas una manera de expresar una cultura.

Este estudio se centrará en la narrativa cinematográfica de carácter comercial. Es decir, esa búsqueda de una narrativa propia, autóctona de cada país latinoamericano, que tiene como objetivo encontrar las rupturas posibles en su propio cine frente a la narrativa clásica de Hollywood, pero enmarcado en el ámbito de lo comercial. Esas películas que llegan a las salas donde asiste la mayoría de público, no una minoría especializada, y las mismas que por sus resultados en taquilla empiezan a abordar el cine latinoamericano como una opción rentable.

El propósito de este proyecto, es estudiar las rupturas que plantea, si es que así lo hace, este nuevo cine frente a la narrativa clásica de Hollywood y establecer si Colombia, como parte del continente, hace parte de un movimiento que busca nuevas maneras de contar y de contarse a sí misma, como nación o cultura a través del cine.

Es importante hacerse esta pregunta porque a partir del estudio de las nuevas narrativas latinoamericanas es posible encontrar el modo en que los países con tradiciones cinematográficas mas desarrolladas cuentan su realidad usando el cine como elemento de la expresión humana. Al mismo tiempo que estudiamos los modos en que Colombia narra su realidad dentro de un contexto latinoamericano.

Si tradicionalmente América Latina ha sido un continente receptor de patrones culturales, acostumbrado a tomar como propios modos de vida extranjeros, es de vital importancia que ahora que pasa por un momento de ebullición y legitimación cinematográfica, ver las formas que caracterizan esa forma de expresión propia (si así lo demostramos) para hacer conciente la forma en que lo hace y a partir de esta conciencia seguir indagando en las distintas maneras de mostrarse y de exportar cultura hacia el mundo.

Por los motivos expuestos anteriormente es que el estudio se limitará a tomar en cuenta las películas realizadas en Latinoamérica a partir del año 2003 (fecha en que la ley de cine colombiana entra en vigencia), de modo que todo el material realizado antes de esta fecha, aún cuando pudiera plantear rupturas importantes en la cuestión que se quiere estudiar, serán

dejadas por fuera del análisis. Esto con dos motivos fundamentales: cerrar el estudio a la cinematografía latinoamericana más reciente (los últimos seis años), con el objetivo de notar las corrientes actuales, y establecer un límite temporal para que el estudio no se haga demasiado extenso y sea posible abarcarlo.

Además de la delimitación temporal, es necesaria una delimitación espacial, pues no es posible estudiar las producciones de todos los países latinoamericanos. En su historia del cine latinoamericano denominada *El carrete mágico*, King pretende adoptar un análisis de cada país de América Latina por separado en el período moderno (fecha de publicación 1994), al tiempo que identifica las similitudes y diferencias entre los procesos vividos por las diferentes naciones.

Su estudio a partir de los dos primeros capítulos analiza los comienzos del cine hasta los años cincuenta, “concentrándose en Argentina, Brasil y México, los únicos países de los que propiamente puede afirmarse que establecieron industrias cinematográficas, si bien precarias o inestables en ese período.” (King, 1994, p.18)

Del mismo modo, en la introducción de *Panorama del cine Iberoamericano*, José Agustín Mahieu no duda al señalar a los tres países de mayor extensión geográfica del continente, Argentina, Brasil y México, como las tres cinematografías que para 1990 mantienen importancia como centros productores con estructura industrial y además como “los únicos que han desarrollado, desde hace muchos años, una industria estable y con un crecido número de filmes anuales.” (Mahieu, J. 1990, p. 101)

John King enfatiza en “la importancia de que los análisis de este cine sean meticulosamente específicos, y concientes del desarrollo de la historia.”(King, 1994, p.17) Siguiendo esta línea, se tomarán como muestra las potencias cinematográficas latinoamericanas de trascendencia histórica y de mayor peso en la producción cinematográfica actual, dentro del límite temporal anteriormente establecido: estas son México, Argentina y Brasil.

Así mismo, se incluirá dentro del análisis a Colombia, por ser el país donde se llevará a cabo este estudio, con miras a analizar el contexto Latinoamericano y sus propuestas narrativas y ver qué tan inmersos están en este proceso los nuevos realizadores colombianos.

Las películas latinoamericanas que serán objeto de estudio serán las de mayor importancia en cada país tomando como referencia la taquilla anual. Incluyendo aquellas que hayan tenido mayor trascendencia en la esfera internacional en festivales o muestras especializadas.

El 4 de febrero de 2009, en el portal de información cinematográfica [www.noticine.com](http://www.noticine.com), se publicó la primera encuesta mundial sobre los 100 mejores títulos del cine iberoamericano, realizada durante dos meses por los lectores del portal, profesionales del cine, críticos, periodistas, organizadores de festivales y aficionados en general.

Jon Apaolaza editor de [www.noticine.com](http://www.noticine.com) señala: "Como ha ocurrido con algunas encuestas recientes en Estados Unidos - la mayoría de los títulos que las personas recuerdan y valoran son de las décadas más recientes, lo que demuestra por un lado la dificultad de acceder a títulos clásicos iberoamericanos y por otra el despegue técnico-artístico que ha tenido el cine latino en los últimos 25 años para mejorar su calidad y poder codearse con cualquier otra filmografía".<sup>3</sup>

En orden de aparición en la lista, estas son las películas con fecha posterior al año 2000 de Brasil, México, Argentina y Colombia que aparecen entre las 100 mejores del cine iberoamericano según esta encuesta:

4. "Ciudad de Dios" de Fernando Meirelles, 2002 (Brasil)
17. "El hijo de la novia" de Juan José Campanella, 2001 (Argentina)
21. "Amores perros", de Alejandro González Iñárritu, 2000 (México)
27. "El crimen del padre Amaro", de Carlos Carrera, 2001 (México)
33. "Y tu mamá también", de Alfonso Cuarón, 2001 (México)
38. "Nueve Reinas" de Fabián Bielinski, 2000 (Argentina)
49. "Plata quemada" de Marcelo Piñeyro, 2000 (Argentina)

---

<sup>3</sup> [www.noticine.com](http://www.noticine.com), [En línea]: <http://www.noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/10752-la-cubana-memorias-del-subdesarrollo-mejor-pelicula-iberoamericana-de-la-historia.html> (Recuperado: 25 de febrero de 2009)

57. "Satanás", de Andrés Baiz, 2007(Colombia)
60. "Diarios de motocicleta" de Walter Salles, 2004 (Brasil)
64. "El abrazo partido" de Daniel Burman, 2004 (Argentina)
76. "Tropa de elite" de Jose Padilha, 2007 (Brasil)
86. "Japón" de Carlos Reygadas, 2002 (México)
93. "Carandirú" de Héctor Babenco, 2003 (Brasil)
97. "El colombiandream" de Felipe Aljure, 2005 (Colombia)
100. "La ministra inmoral" de Julio Luzardo, 2007 (Colombia)

Por su parte en la página [www.mexico.pordescubrir.com](http://www.mexico.pordescubrir.com) se afirma que “México vive ‘la nueva era del cine mexicano’, con películas buena calidad y que el público local y extranjero ha aceptado.”<sup>4</sup> Según los ingresos que generaron y la cantidad de asistentes que atrajeron, estas son las 10 películas mexicanas más taquilleras:

1. El Crimen del Padre Amaro. 2002
2. Una película de huevos. 2006
3. Sexo, pudor y lágrimas. 1999
4. Y tu mamá también. 2001
5. Amores perros. 2000
6. KM 31. 2007
7. Nicotina. 2003
8. Amar te duele. 2002
9. Todo el poder. 2000
10. El Tigre de Santa Julia. 2002

En la página [www.taringa.net](http://www.taringa.net) se hace un listado de las 50 mejores películas argentinas de todos los tiempos. Estas son las que fueron realizadas después del año 2000:

5. Nueve reinas, Fabián Bielinsky (2000)
7. El hijo de la novia, Juan José Campanella (2000)

---

<sup>4</sup> [www.mexico.pordescubrir.com](http://www.mexico.pordescubrir.com), [En línea]: <http://mexico.pordescubrir.com/2008/05/14-las-peliculas-mexicanas-mas-taquilleras.html> (Recuperado: 17 de febrero de 2009)

15. Felicidades, Lucho Bender (2000)
16. Lugares comunes, Adolfo Aristarain (2002)
17. El viento, Eduardo Mignogna (2005)
18. Historias mínimas, Carlos Sorin (2003)
20. Crónica de una fuga, Adrián Caetano (2006) <sup>5</sup>

*XXY* (2007) de Lucia Puenzo fue ganadora del premio a la mejor película iberoamericana en los Goya, así como del Cándor de Plata a la mejor película del año en Argentina, y el gran premio de la semana de la crítica en el festival de Cannes. Puenzo fue la representante de Argentina en los premios Oscar de la academia.

*Leonera* (2008) de Pablo Trapero recibió el galardón de mejor película Iberoamericana en los premios Ariel de México. Representó a Argentina en los premios Oscar de la academia y en el festival de Cannes de ese mismo año.

Entre las películas mas renombradas del Brasil de los últimos 8 años se encuentran:

- |      |  |
|------|--|
| 2002 | Ciudad de dios                                   |
| 2003 | Carandirú  |
| 2003 | Lisbela y el prisionero                          |
| 2004 | El tiempo nunca para                             |
| 2004 | Olga <sup>6</sup>                                |
| 2005 | Dos hijos de Francisco                           |
| 2006 | El año en que mis padres se fueron de vacaciones |
| 2007 | Tropa de Elite                                   |
| 2008 | Línea de pase                                    |

---

<sup>5</sup> [www.taringa.net](http://www.taringa.net/posts/links/1038755/50-Mejores-Peliculas-Argentinas-de-todos-los-tiempos.html), [En línea]: <http://www.taringa.net/posts/links/1038755/50-Mejores-Peliculas-Argentinas-de-todos-los-tiempos.html> (Recuperado: 17 de febrero de 2009.)

<sup>6</sup> [www.globofilmes.globo.com](http://globofilmes.globo.com) [En línea]: <http://globofilmes.globo.com/GloboFilmes/0,,5367,00.html> (Recuperado: 17 de febrero de 2009)

En el portal [www.terra.com](http://www.terra.com) se encuentra el listado de las 30 películas colombianas más taquilleras de la historia. Junto a ellas, el número de espectadores que ingresó a las salas:

1. Soñar no cuesta nada (2006) 1.198.172
2. Rosario Tijeras (2005) 1.053.000
3. Paraíso Travel (2008) 928.000
4. Golpe de estadio (1998) 700.000
5. Vendedora de rosas (1998) 603.000
6. Ilona llega con la lluvia (1996) 517. 000
7. La pena máxima (2001) 500.000
8. Bluff (2007) 494.186
9. Te busco (2002) 468.972
10. Mi abuelo mi papa y yo (2005) 457.196
11. El carro (2003) 430.000
12. Las cartas del gordo (2006) 418.984
13. Satanás (2007) 465.000
14. Esto huele mal (2007) 422.531
15. Karma (2006) 412.118
16. La virgen de los sicarios (2000) 390.000
17. Colombiandream (2006) 377, 692
18. El rey (2004) 373.000
19. Edipo alcalde (1996) 350.000
20. Al final del espectro (2007) 315.010
21. Perro come perro (2006) 296.000
22. Perder es cuestión de método (2004) 252.710
23. Sumas y restas (2004) 247,125
24. Dios los junta y ellos se separan (2006) 243.000
25. Muertos del susto (2007) 196.125
26. María llena eres de gracia (2004) 180.633
27. La Esquina (2004) 172.854
28. Bolívar soy yo (2002) 172.000
29. La ministra inmoral (2007) 137.954

### 30. La nave de los sueños (1992) 120.000<sup>7</sup>

*Perro Come Perro* de Carlos Moreno se adjudicó 5 galardones en el Festival de Cine de Cartagena 2006: mejor dirección, mejor actor protagónico (Marlon Moreno), mejor actor de reparto (Oscar Borda), mejor fotografía y mejor montaje cinematográfico.

Fue la película que representó a Colombia en las eliminatorias hacia los premios Oscar de la academia. Así como la primera producción colombiana en hacer parte del Sundance festival, que galardona el cine independiente internacional y promueve producciones con características innovadoras y propuestas narrativas originales.

Este film fue nominado a Mejor película hispanoamericana en los Premios Goya de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Por su parte una de las cintas más polémica, "*Satanás*" de Andrés Baiz se alzo con los títulos de mejor sonido y mejor música original. <sup>8</sup> Recibió la nominación en la categoría de mejor película iberoamericana en los Premios Ariel.<sup>9</sup>

Siguiendo lo parámetros anteriormente establecidos, taquilla, popularidad y trascendencia internacional en el período que comprende del año 2003 al 2008, éstas son las películas que serán utilizadas como muestra para el presente estudio:

#### **Películas más importantes por país de cada año 2003 – 2008**

<b>Colombia</b>	<b>Argentina</b>
El carro (2003)	Historias mínimas (2003)
Sumas y restas (2004)	El abrazo partido (2004)

---

<sup>7</sup> [www.terra.com](http://www.terra.com) [En línea]: <http://canales.terra.com.co/cine/infografias/las50/> (Recuperado: 25 de febrero de 2009)

<sup>8</sup> [www.caracol.com](http://www.caracol.com) [En línea]: <http://www.caracol.com.co/nota.aspx?id=696679> (Recuperado: 25 de febrero de 2009)

<sup>9</sup> [www.mincultura.gov.co](http://www.mincultura.gov.co) [En línea]: <http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=17504> Pel (Recuperado: 25 de febrero de 2009)

Rosario Tijeras (2005)  
Perro come perro (2006)  
Satanás (2007)  
Paraíso Travel (2008)

El viento (2005)  
Crónica de una fuga (2006)  
XXY (2007)  
Leonera (2008)

### **Brasil**

Carandirú (2003)  
Olga (2004)  
Dos hijos de Francisco (2005)  
Año que mis padres fueron de vacaciones (2006)  
Tropa de Elite (2007)  
Línea de pase (2008)

### **México**

Nicotina (2003)  
Temporada de patos (2004)  
Al otro lado (2005)  
Una película de huevos (2006)  
KM 31 (2007)  
Luz silenciosa (2008)

Una vez delimitada la muestra es preciso establecer las categorías de análisis en las que estará basado el estudio. Como el objetivo de este trabajo es ver cuáles son las nuevas narrativas latinoamericanas teniendo como referente el cine clásico de Hollywood, la matriz deberá tener como base los puntos característicos de este tipo de cine definidos en el primer capítulo. A continuación presentamos las categorías.

## **3.2 Categorías de análisis según el cine clásico de Hollywood**

Estas categorías de análisis agrupan los aspectos que caracterizan el modelo clásico de Hollywood para llevar a cabo la matriz de análisis.

### **1. Causalidad**

La trama es un desarrollo minucioso y lógico de las leyes de causa y efecto. Es el resultado de una cadena de acción y reacción de la voluntad humana, representada en el personaje. La premisa en la elaboración de historias por parte de Hollywood se resume en causalidad, consecuencia, motivaciones psicológicas, el impulso hacia la superación de los obstáculos y la

consecución de objetivos. La causalidad centrada en los personajes es el armazón de la historia clásica.

Aunque el cine clásico de Hollywood está casi invariablemente subordinado a la causalidad psicológica, hay otros tipos de causalidad que pueden ser impersonales: causas naturales como base de la acción de la historia, así como causas sociales, institucionales o de grupos (característica propia del cine soviético); o un cierto determinismo impersonal donde conciencia y azar dejan al individuo un margen muy reducido de libertad en la acción personal (cine de arte y ensayo). (Bordwell, 1997, p. 14)

La coincidencia está especialmente limitada en el estilo de Hollywood, sobre todo a un momento inicial. A partir de este momento es preciso que los personajes reaccionen y actúen según la situación.

Todo efecto debe estar previsto por una causa anterior.

La unidad de la historia clásica está dada por la motivación, como “el proceso por el cual una narración justifica su material y la presentación de la trama de dicho material”. (Bordwell, 1997, p.20)

Para que una película pueda transmitir la ilusión de realidad que pide el público el guionista debe hacer especial énfasis en la motivación, es decir, dejar especialmente claras las razones de un personaje para hacer aquello que es importante.

## 2. Personaje actuante

El cine clásico de Hollywood toma prestado del melodrama del siglo XIX, que el personaje actúa como principal *agente causal*. Debe estar definido como un conjunto de cualidades o rasgos claros y coherentes.

Los personajes se individualizan con rasgos, tics, muletillas o un nombre propio característico. Se tipifican según su ocupación añadiendo rasgos particulares de modo que la exposición de la película debe encargarse de enterar al espectador de ellos y establecer su *coherencia*, que se transmite por medio de la repetición.

Los rasgos son causa latentes; los actos, efectos de los rasgos. Estos rasgos deben verse afirmados en el dialogo y comportamiento del personaje como agente causal.

El cine de Hollywood se basa en la distinción entre movimiento y acción, siendo el primero pura actividad motriz y el segundo, la expresión exterior de sentimientos internos. (Bordwell, 1997, p. 16) Los guiones de Hollywood están hechos de acción. La mayoría de las acciones de este tipo de cine proceden, de la suposición de una relación causal entre sentimientos y manifestación externa.

Una vez definido el *individuo* a través *rasgos* y *motivos*, el personaje asume en papel causal debido a sus *deseos*.

Los personajes de Hollywood, especialmente los protagonistas, siempre están orientados hacia un objetivo. El héroe desea algo nuevo respecto a su situación o intenta regresar a un estado original. Esto se denomina “voluntad”, establecer un objetivo y dirigir hacia él todos sus esfuerzos.

Un manual de guión hace estas preguntas sobre los personajes: ¿Cuál es su disposición mental al comienzo de la historia? ¿Qué rasgos propician su lucha y conflicto? ¿De qué modo estos rasgos del personaje llevan a la resolución del problema planteado?

“El efecto primacía” (Bordwell, 1997, p.41) los elementos que se muestran o mencionan en el principio de una película son tomados como las bases de las expectativas que el público podrá tener de la misma o de los personajes. “La información que primero se aporta acerca de un personaje o situación crea una línea sobre la que se juzga toda la información posterior.” Se tiende a tomar la primera impresión como verdadera.

### 3. Continuidad Espacial

Si el cine clásico está sostenido en la causalidad narrativa, ésta se sostiene a su vez en un sistema espacial particularmente coherente. En las ficciones de Hollywood siempre se encuentra un espacio ficticio unificado y lógico.

Una de las técnicas para lograr que el espectador capte esta coherencia espacial es el llamado sistema de 180°. Este sistema establece un eje de acción entre dos puntos dentro del cuadro y supone que los planos que se filman y montan siempre dejarán al espectador situado en un mismo lado respecto a la historia.

La narración es omnisciente. La prueba de ello es su omnipresencia espacial. La narración no está dispuesta a contarlo todo, pero si a ir a cualquier sitio.

### 4. Continuidad Temporal

Aunque la narración clásica tiene omnipresencia espacial, no ocurre lo mismo con el tiempo. No se desplaza en él libremente. Una vez queda definido el presente los movimientos en el tiempo están motivados por la memoria de los personajes. El flashback no se presenta como la explicación evidente por parte de la narración, sino que está limitado por lo que recuerda el personaje.

Más restrictiva aún es la supresión de los acontecimientos en la narración clásica. Ninguna narración puede relatar toda la historia en el primer momento.

La película clásica suele mostrar los acontecimientos en un orden sucesivo (1-2-3). El flashforward es poco usado, ya que podría hacer evidente la permanente supresión de eventos en la construcción de la historia. El flashback suele ser motivado por la memoria del personaje. Sin embargo estos suelen incluir momentos que el personaje no pudo haber presenciado ni conocido. La memoria del personaje funciona como motivación para un cambio cronológico,

una vez iniciado el salto hacia atrás o hacia adelante no es común que se recuerde al espectador que se encuentra dentro de la memoria de un personaje.

La entrada a estos cambios cronológicos usualmente está dada por imágenes del personaje pensando, efectos ópticos como fundido o desenfoco, música o referencias específicas sobre el período de tiempo en el que se está a punto de ingresar. Se tiende a suprimir lo que “Jean Epstein denomina la temporalidad mixta de la conciencia: fragmentos del pasado un uno solo presente.” (Bordwell, 1996, p. 46).

La narración muestra los sucesos importantes y evita los intervalos que los separan.

La secuencia de montaje comprime el tiempo.

El clímax de la película habitualmente gira en torno a un plazo establecido.

En la escena el espectador asume la continuidad de la duración dada por las estrategias del montaje.

La continuidad de movimiento es el indicio más explícito de continuidad temporal.

## 5. Dramaturgia clásica

La conversión de los objetivos y los rasgos personales del personaje en las causas de las acciones dio como resultado la forma específica de la dramaturgia de Hollywood.

La película clásica funciona, en la mayoría de los casos, a partir de la construcción de dos líneas narrativas paralelas que operan a la manera de un espejo. Una de ellas es, casi sin ninguna excepción, una relación sentimental heterosexual que está relacionada causalmente con la otra línea de acción.

El cine de Hollywood prefiere involucrar pocos personajes en varias acciones interdependientes, a usar varios personajes en líneas paralelas de acción.

La causalidad psicológica presentada a través de personajes con objetivos definidos y enunciados da al cine clásico hollywoodense su progresión característica: dos líneas de acción que avanzan como cadenas de causa y efecto.

La estructura es básica: personajes con problemas por resolver. Se presentan los caracteres mientras ellos resuelven el conflicto y se finaliza con un desenlace claro, generalmente desatado por una gran escena donde los problemas se resuelven definitivamente.

En la estructura interna del drama, cada secuencia debe causar una impresión clara, alcanzar su objetivo y hacer avanzar la narración un paso más hacia el clímax.

## 6. Narración

Hace referencia a la forma en que se relata la historia. El discurso de Hollywood se ha limitado a usar la cámara como narrador de manera que el espectador considere que se encuentra ante un mundo ficticio que ha sido simplemente filmado para su disfrute. “La cámara está subordinada al discurso fluido de la acción dramática” (Bordwell, 1997 p. 26)

En la narración del cine de Hollywood se da a entender que los sucesos vistos existen objetivamente y la cámara solo es un recurso que se limita a darnos la mejor perspectiva y subrayar lo que es adecuado. En otras palabras, la narración minuciosamente motivada se hace invisible, imperceptible, discreta.

La narración a través de la interacción de personajes constituye una de las características emblemáticas del cine de Hollywood.

El guión perfecto no deja lugar para la duda. No empieza nada que no vaya a acabar. Todo espacio en blanco acaba por llenarse: al principio de la película el espectador no sabe nada. Durante el transcurso va acumulando información, hasta que al final lo sabe todo.

Dadas las categorías de análisis anteriormente trazadas a continuación definiremos la matriz de análisis con la que serán estudiadas todas las películas de la muestra.

### **3.3 Matriz de análisis<sup>10</sup>**

La matriz de análisis será la base para realizar el estudio de las películas que hacen parte de la muestra. Algunos puntos abordados en las categorías como la ley de los 180° o el uso de fundidos para romper la linealidad del tiempo fueron omitidos debido a que estaban contenidas dentro de otros puntos de la misma y el hecho de incluirlos significaba incurrir en repeticiones.

#### **1. Causalidad (Entramado lógico de la historia)**

- a. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa efecto.
- b. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final.
- c. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal.

#### **2. Personaje actuante (El personaje principal)**

- a. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados.
- b. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes.
- c. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal está determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas)

#### **3. Continuidad Espacial (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)**

- a. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa.

#### **4. Linealidad del Tiempo (organización del tiempo narrativo)**

- a. Existe un tiempo presente establecido.
- b. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje

---

<sup>10</sup> En los ANEXOS se encontrarán los análisis de cada una de las películas que componen la muestra del presente estudio.

principal.

c. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido.

### **5. Dramaturgia clásica (macro-estructura de la historia)**

a. Todos sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma y dan la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto.

b. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes.

c. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual.

d. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace.

e. La resolución del conflicto es clara y definitiva.

### **6. Narración (forma en que se da información sobre la historia)**

a. La narración se hace invisible al espectador.

b. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos.

## **3.4 La(s) narrativa(s) del cine latinoamericano: conclusiones del análisis**

En este segmento se apunta a sacar nuevas categorías conceptuales que son resultado del estudio realizado a lo largo del trabajo de investigación y de la aplicación de la matriz de análisis a las películas seleccionadas como muestra.

Si bien es cierto que a partir del estudio de las películas hubieran podido resultar muchas categorías nuevas, las presentadas a continuación son las que nosotros quisimos desarrollar y presentar como conclusión del tercer capítulo.

Estas categorías apuntan a agrupar los resultados narrativos que arrojaron las películas de la muestra, estableciendo un paso más hacia el entendimiento de las nuevas narrativas latinoamericanas. En muchos casos una película podrá pertenecer a más de una categoría. Sin embargo aparecerá reseñada dentro de la que mejor la defina. Por ejemplo, la película

colombiana *Satanás* aparece dentro de la categoría “Desarrollo de historias múltiples” aunque podría estar también en “El personaje como eje central de la narración”. Para el mejor entendimiento de la forma en que una película pertenece a una categoría, invitamos al lector a remitirse a los anexos para leer el análisis completo de cada película. Los análisis son el corazón mismo del estudio.

## **1. Exaltación y construcción de lo nacional**

Lo nacional en el cine latinoamericano no es un concepto que pueda abordarse agrupando a todo el continente como un conjunto homogéneo. Este concepto se construye a su manera en cada uno de los países seleccionados en esta muestra. De manera que es preciso decir que el cine de cada país y su narrativa se estructuran de diferente forma en cada caso concreto, es difícil agrupar todo el cine latinoamericano

Aunque no sea posible determinar un único modo de construcción de lo nacional en el conjunto de las narrativas latinoamericanas, sí es posible afirmar que en ellas ‘lo nacional’ se construye de manera distinta a como lo hace la narrativa clásica hollywoodense. Este hecho representa una ruptura frente a un modelo en el cual el discurso del patriotismo y la exaltación de los símbolos nacionales es clara, así como el respeto por las instituciones y las construcción de imágenes cuya finalidad se centra en la delimitación y difusión de una identidad nacional homogénea que se enorgullece del *ser americano*.

La narrativa clásica de Hollywood exalta el valor y el respeto por la bandera de los Estados Unidos como un símbolo que se enaltece y se defiende ante cualquier amenaza incluso con la vida misma. Las instituciones del Estado y los cargos que las integran son imágenes de poder y legitimidad. Es muy difícil que en una narrativa de Hollywood, los funcionarios públicos aparezcan como representantes de la corrupción o la mentira. El aparato estatal y el ejército son dibujados como entes virtuosos y legítimos.

En las narrativas latinoamericanas lo nacional se asume de una manera diferente. No se construye desde la legitimidad del aparato estatal que tiende a aparecer como un aparato desordenado y corrupto, ni desde el respeto por la institucionalidad o el honor de los entes

policiales o del ejército. Es muy difícil encontrar una narrativa latinoamericana que se construya en torno a la defensa del honor patrio o la salvación de un país frente a una amenaza foránea; un tema recurrente en las narrativas norteamericanas.

En ninguna de las películas de ésta muestra hay un respeto o exaltación de símbolos como la bandera, o la representación del estado como una institución intachable que defiende la verdad y la justicia y que se asegura de que los culpables sean castigados.

Al contrario, lo nacional se construye desde las costumbres de la gente, los ritos populares, los intereses masivos como el fútbol, o los platos típicos, la música o un pasado en común.

En el caso brasilero es claro como el cine funciona como elemento para la construcción del concepto de lo nacional. Es un cine conciente de su pasado histórico y de los estereotipos que los identifican como nación. El fútbol, por ejemplo, es un eje central en las narrativas brasileras. Es interesante que no sea abordado desde los triunfadores o las grandes estrellas internacionales, por lo contrario se muestra desde el punto de vista la hinchada, como una cosa alterna, complementaria en las vidas de seres que trabajan por sobrevivir. No son historias de fútbol, sino que reflejan la cultura de un país que vive inmerso en él. El fútbol se retrata como elemento socializador que permite el dibujo de una identidad puramente brasilera. *El año en que mis padres fueron de vacaciones*, *Línea de pase* y *Carandirú*, son ejemplo de ello. El fútbol aparece en estas películas como algo inherente al sentir brasilero. En *Tropa de elite* y *Dos hijos de Francisco*, esta presencia de lo nacional se hace evidente en espacios característicos como la favela, el respeto por las instituciones, el honor militar y el uso y exaltación de la música brasilera.

La única película argentina con un carácter puramente histórico es *Crónica de una fuga*, que con su historia inmortaliza un pasado que no se puede olvidar. En esta película el recuento de un pasado común funciona como elemento agrupador de una sociedad que no olvida. Un pasado traumático que los une como Nación. Este film es el único donde la anécdota se impone al personaje. Siendo más importante lo que ocurre que a quién le ocurre. El protagonista podría haber sido cualquiera, la historia es la misma, represión, tortura, encierro y fuga: el objetivo es hablar de un hecho histórico que le duele al pueblo argentino.

En el caso argentino no es importante la exaltación de los símbolos patrios o de referentes e imágenes que construyan lo nacional. Sus narrativas apuntan más bien a mostrar la gente propia de la Argentina. Pero éste es un punto que se desarrollará en la siguiente categoría.

El caso mexicano es particularmente interesante en cuanto a la definición de lo nacional. Ya que en sus narrativas lo nacional simplemente no se aborda, ni siquiera se toca tangencialmente. Sus narrativas están construidas para ser vistas por cualquier público de cualquier lugar del mundo, sin que haya elementos propios de lo mexicano que puedan hacerlas poco atractivas en otros lugares. De las seis películas mexicanas de esta muestra, ninguna aborda lo nacional desde ningún punto, ni siquiera en la muestra de las costumbres o de sus gentes. Los personajes parecen pertenecer a ningún lugar y el único caso que trata de dibujarlos como parte de un país es el de *Al otro lado*, donde los mexicanos aparecen como un pueblo que tiene la necesidad de emigrar para subsistir.

En el caso colombiano lo nacional se construye desde imaginarios y personajes populares. Lamentablemente también desde el fenómeno de la violencia y el narcotráfico. En las narrativas colombianas abundan los estereotipos del “capo”, el “matón” y el “patrón”. Esos estereotipos hacen parte de nuestra construcción de lo nacional. Son mucho más comunes personajes como el “gomelo”, el “traqueto”, el “sicario”, el “rebuscador”, que las alusiones a los símbolos patrios, el respeto por las instituciones, o la búsqueda de la exaltación de imágenes que construyan lo nacional. No hay una búsqueda por el pasado histórico, por la muestra de los lugares insignia del territorio nacional, las creencias populares, la muestra de lo típico o la exaltación de los platos o costumbres propias de las regiones. Solamente en *Perro come perro* hay una búsqueda por resaltar el acento propio de una región del país. Lo nacional en el cine colombiano se queda en el estereotipo.

Las narrativas latinoamericanas hacen evidente como la unidad nacional en los países latinoamericanos no se articula alrededor del sentido de pertenencia a una nación de un territorio determinado, sino a factores aleatorios y puntuales que componen ese sentimiento. A diferencia del caso norteamericano donde recurrentemente se hace alusión al orgullo de *ser americano*; en las narrativas latinoamericanas se hace evidente la falta de unidad de los pueblos como nación. A excepción del caso brasilero que trabaja en la construcción de este concepto al

estructurar sus narrativas alrededor del uso de símbolos patrios como la bandera y elementos como la música popular y la muestra de su territorio. En el resto de países que componen la muestra, no se dibuja lo nacional como algo unificado, sino se queda en la representación de algunos elementos de gusto común como el mate o la exaltación de estereotipos sociales, pero no alrededor de sentirse Colombianos, Argentinos, o Mexicanos.

## **2. El personaje como eje central de la narración.**

Esta categoría surge como resultado de una narrativa en donde el personaje se impone sobre el relato. Esta es su ruptura frente al modelo clásico de Hollywood. No son narrativas de una historia llamativa, sino de un personaje digno de conocer; aunque en algunos casos no apunte a lograr un objetivo y se limita simplemente a ser. En muchos casos no importa si hay puntos de giro o desenlace del nudo o el problema; a veces solo importa conocer al personaje que es el único centro y motivo de la narrativa.

Este tipo de narrativa busca mostrar un personaje que concentra en sí todo un sentimiento, una forma de ser, un momento histórico, una situación social, o alguien que solo podría pertenecer a un lugar determinado.

El cine clásico de Hollywood, como vimos en el primer capítulo, no basa sus historias en el personaje sino en la narrativa como tal. El cine latinoamericano hace énfasis en un perfil psicológico y un personaje, dejando quizás en un segundo plano la historia, que comercialmente puede atraer más espectadores, debido a que contiene más aristas y más recursos de explotación.

Es importante anotar que el cine de Hollywood es evidentemente comercial y en parte, podríamos decir que el cine latinoamericano no ha podido surgir de la misma manera a nivel mundial debido a que no ha sabido generar sus propias vías de comercialización. Una de esas vías podría ser buscar el espectro necesario para vender desde un solo personaje, como sucede en *Rosario Tijeras*.

Aunque persiste el uso de narrativas clásicas como en *Olga* o *Dos hijos de Francisco*, *Una película de huevos* y *Soñar no cuesta nada*, que desarrollan una acción simple en busca de la consecución de un objetivo; algunas películas exhiben personajes complejos que hacen un dibujo distinto del ser.

En *Línea de pase*, por ejemplo, los personajes son habitantes de países subdesarrollados que ni siquiera son conscientes del desarrollo como necesidad humana. Aún cuando viven en la miseria, no luchan por salir de ella, por el contrario la asumen como una condición innata en la que no se contempla la posibilidad de salir. A diferencia del personaje de la narrativa clásica, este tipo de personaje no lucha por cambiar su condición actual evidenciada por un problema del que es consciente. En *Línea de pase*, el personaje no es consciente de su problema, ni mucho menos de su situación y es por esto que es incapaz de luchar para cambiarla. El problema del joven futbolista no es su edad, sino la falta de otras oportunidades o conocimientos que le brinden oportunidades para salir adelante. En el momento en el que éste personaje experimenta los verdaderos contrastes de su vida con relación a la de alguien de clase alta, no siente frustración o algún tipo de resentimiento; tan solo observa como un ser ajeno que entiende la magnitud de las diferencias al verlas representadas en un desagüe que en su hogar lleva varias semanas sin funcionar. Es entonces cuando se detiene y ve correr el agua como debería correr en su casa. Por primera vez es consciente de cómo deberían ser las cosas. Sin embargo su análisis no pasa de la comparación al relacionar este hecho concreto con otros aspectos de su vida.

La falta de conciencia, de memoria a largo plazo y de habilidades conceptuales o educativas, que permitan la comparación con un estado mejor, son elementos que hacen de esta película un ejemplo paradigmático del sentir latinoamericano. Una cultura que en la escasez no lucha por la superación de la miseria o la pobreza, sino que permanece en ella como un estado eterno, invencible y frente al cual no hay sufrimiento.

Una de las tendencias de las películas brasileñas es el replantear la estructura clásica en la que cada escena es un eslabón más de una narración que avanza hacia su desenlace. En algunos casos, dada la ausencia de un objetivo del personaje principal, o su incapacidad para actuar como motor de acción, las escenas en vez de avanzar hacia su resolución, tienen la única función de brindar datos que lleven al espectador a tener mayor conocimiento del personaje.

Éste fue el caso de Mauro en *El Año que mis padres fueron de vacaciones*, en esta película una vez se presentan las circunstancias, las demás de escenas se limitan a dar a conocer más datos sobre el estado de Mauro y su situación de estancamiento frente al abandono de sus padres. Podría decirse que la tendencia del cine brasilero contemporáneo es ser un cine de personajes. Las películas más que inclinarse por desarrollar una acción, una anécdota, se esfuerzan por presentar personajes que viven situaciones reales. Afectados por una realidad concreta como la dictadura, la pobreza, la falta de oportunidades o la violencia. Ninguna de las películas brasileras analizadas en este estudio toca situaciones extraordinarias o de ciencia ficción. Son historias plenamente aterrizadas en una realidad y un país con características particulares.

Si en las narrativas brasileras lo nacional toma relevancia llegando al punto de hacerse evidente como algo de lo que no se habla, pero no deja de estar ahí, en el caso argentino sucede lo contrario. Se da prioridad a las historias que resaltan la vida de personajes autóctonos. Es decir, las narrativas brasileras evidencian una conciencia y orgullo como nación que se imprime en todas sus narrativas. En ellas hay una conciencia nacional e histórica. Es un pueblo que usa el cine para hablar de sí mismo. Un sentir que se hace evidente a través de elementos como el fútbol, la música popular, las banderas en las calles y los corredores de la cárcel o la mística militar.

Por el contrario el sentido nacionalista no se evidencia en las narrativas argentinas; al contrario, sus historias se enfocan en retratar personajes particulares, que si bien son únicos y provienen de zonas reconocidas de la Argentina, no son valorados por su pertenencia a un lugar determinado, sino por su autenticidad como seres.

*Historias Mínimas* es una película de la muestra argentina que apropia la corriente del cine brasilero de abordar varias historias y desarrollarlas al tiempo. En ella también se hace evidente la preocupación por abordar la narrativa desde los personajes típicos de un lugar específico: la historia muestra el viaje de tres personajes a la ciudad de San Julián, donde lo importante no es la travesía, sino la muestra de los personajes a través de ella. El viaje para participar en un programa, la búsqueda de un perro, o la entrega de un pastel, no son más que pretextos para mostrar los comportamientos de estos tres personajes tan distintos entre sí, pero tan similares

en su nobleza, sencillez y falta de ambiciones. Es la primacía del personaje. Una narrativa de gentes, del ser argentino no como parte de una Nación sino como individuo.

El caso de *El viento* es una narración que gira en torno a la belleza de Frank como personaje, a los choques la ciudad genera en el hombre del campo, su conflicto con su sobrina y el resentimiento que ella siente por el encierro de su madre. Aunque la historia cobra fuerza con la revelación final, la narración no gira en torno a hacer avanzar la historia, sino alrededor del abuelo. Por eso el énfasis en su vida en la ciudad, o en su casa haciéndose un mate o contando anécdotas del pasado, que nada tienen que ver con la historia, que por momentos hacen olvidar al espectador que hubo un evento que hizo que este ser dejara su casa para viajar a la ciudad.

En *El abrazo partido* se habla del abandono que sufre un personaje. La narrativa no aborda las peripecias de este, sino su sentimiento como hijo abandonado y el comportamiento que usualmente produce este sentimiento. Esta tendencia se hace aún más evidente en *XXY* donde la narrativa no aborda la consecución de un objetivo. Por el contrario, se esfuerza en mostrar un ser que vive un conflicto. El problema entre lo que se es y lo que se debe ser. Un personaje en pugna y todas las posibles situaciones que lo afectan.

El caso de *Leonera* se nos presenta como un híbrido entre la exaltación de un personaje digno de la nuestra época, sin objetivos ni conciencia de los actos cometidos, sin ninguna expectativa de vida. La transformación de esta mujer en una madre cuya única razón para vivir es la compañía de su hijo, marca el momento en que el personaje se *activa* como motor de acción y lucha por la consecución de su objetivo.

Las nuevas narrativas argentinas se inclinan por historias simples que muestran las costumbres y la gente de los pueblos argentinos. Mucha cotidianeidad. Aunque son historias que ocurren en la ciudad, el cine argentino contemporáneo tiene una fuerte tendencia a mostrar las zonas de provincia y sus habitantes. Las nuevas narrativas argentinas apuntan más a retratar personajes propios que a la utilización de efectos especiales o técnicos que valoricen el cine como espectáculo. No es un cine de mayorías y sobre todo no está hecho para las audiencias jóvenes. Al contrario, los personajes viejos adquieren gran relevancia. Son narrativas adultas de

un tempo lento que se place en mostrar la cotidianeidad, más que en hacer avanzar el relato hacia su resolución definitiva. Ante todo son narrativas de seres que sólo pueden pertenecer a la Argentina, con una fuerte presencia urbana y un tempo lento propio del campo y de sus raíces europeas. El cine argentino no apunta a los efectos o a dramatizar sino sencillamente a retratar personajes.

Desde nuestro punto de vista *Rosario Tijeras* es la película colombiana que claramente rompe con el paradigma de la narrativa clásica de Hollywood. La historia no va para ningún lado, no hay objetivos principales claros por parte de los protagonistas: la narrativa se centra en mostrar al personaje principal.

Rosario es una mujer que anda por el mundo porque sí, sin ninguna razón y lo único que busca es vengar a quien haya que vengar. Ahora, esto no quiere decir que la película no cuente cómo viven los personajes, cuál es la motivación de sus acciones, por qué hacen lo que hacen, pero no lo hace a partir de una fórmula del tipo: formulación, conflicto, complicación, crisis y desenlace. Hollywood necesita justificar por qué hace saltos en el tiempo, sea hacia adelante o hacia atrás, y en *Rosario Tijeras* no se hace clara esta justificación e incluso la trama comienza por el desenlace. Los flashback no son motivados necesariamente por la memoria de Antonio o de Rosario, su motivación es sencillamente devolverse a contar situaciones de cualquier momento de la vida de cualquiera de los personajes, no son situaciones que cuenten algo importante que ayude a resolver, entender o explicar la historia. Cada secuencia de la película cuenta algo, pero nunca da la impresión de ayudar a resolver un objetivo principal.

### **3. Narrativa como espejo crítico de la realidad: espacios marginales y fenómenos sociales**

El cine es una de las ventanas que se ha utilizado para mostrar, para hacer evidentes los problemas de los países latinoamericanos. La pobreza y las zonas marginales que se están pudriendo dentro de sí mismas. El cine es un espacio por medio del cual Latinoamérica denuncia, expone y en algunas ocasiones exagera sus problemas; sin embargo este tipo de denuncias y de exposiciones son un obstáculo para la comercialización mundial, donde realmente no importan los problemas que aquí vivamos. Lo importante de alguna manera para

el cine comercial hollywoodense es contar historias, sin importar su trascendencia. Esta es una gran diferencia entre las narrativas latinoamericanas y el paradigma narrativo de Hollywood como industria.

La huella de la pobreza, la injusticia y la violencia está clara en el cine brasileño. Su cine comercial es un espejo para mirar la pobreza de su pueblo a los ojos. Las favelas, los barrios marginales son sus escenarios por excelencia. En *Carandirú* se construye toda la narración a partir de un espacio concreto que es la cárcel. Este lugar es el pretexto para dar a conocer y sin tratar de justificar, entender el porqué de los delitos de los reclusos. En esta película no se desarrolla una acción única que llegue a un final concreto, por el contrario, la cárcel funciona como pretexto y único punto en común para conocer varias líneas narrativas. Todos los culpables, o algunos inocentes, acaban allí y por eso el espectador conoce sus historias.

Historias como *Tropa de élite*, *Dos hijos de Francisco*, *Línea de pase*, tienen como espacio primordial ambientes de escasez y pobreza; y el espacio donde se desarrollan influye en el comportamiento de los personajes y las situaciones que tienen que afrontar. Si Matías el joven policía de *Tropa de élite* no proviniera de una zona marginal de Río de Janeiro, no estaría justificado su choque con los otros estudiantes de derecho en la universidad, ni su choque interno como personaje al terminar imponiendo la fuerza contra delincuentes que en un momento justificó como víctimas de un sistema económico.

En el caso colombiano los espacios no son tan importantes a la hora de reflejar la sociedad, como ciertos fenómenos sociales: el narcotráfico y la delincuencia. *Rosario Tijeras*, *Perro come Perro*, *Paraíso Travel* y *Sumasy restas* son algunos ejemplos. Rosario es víctima del narcotráfico y su resentimiento con la sociedad y las circunstancias que le tocó vivir en su pasado justifican un comportamiento violento, tanto como el rol que desempeña en la sociedad.

*Rosario Tijeras* muestra cómo es un espacio marginal en Colombia. Es una narración que entra hasta lo más profundo del corazón de la pobreza en Medellín, planteando una especie de determinismo social como causa de la violencia: la ruptura en el núcleo familiar desemboca en un personaje dislocado del orden establecido en la comunidad. Algunos de los espacios donde se desarrolla la historia de Rosario, son el equivalente a las favelas brasileñas.

*Sumas y restas* aborda el mismo fenómeno pero desde otro círculo social. El punto de vista es el de una familia acomodada que por ambición se involucra en el narcotráfico y acaba teniendo que convertirse en un capo o con un precio sobre su cabeza. El protagonista de esta película, al igual que Rosario, es víctima del narcotráfico.

Por otra parte *Perro come Perro* aborda este fenómeno desde los victimarios. Todos en ella son culpables y el relato narra la forma en que se matan entre sí.

El fenómeno del narcotráfico y la delincuencia común son el universo de estas tres historias. Donde la narrativa permite mostrar aspectos propios de la realidad de donde provienen.

#### **4. Desarrollo de historias múltiples.**

Es posible afirmar que en el cine latinoamericano se mezclan, varias historias o distintas líneas de acción al mismo tiempo, de manera que se puede confundir al espectador o dirigir su atención solo hacia una de ellas. Lo cual implica una ruptura con respecto al paradigma clásico de Hollywood. A continuación expondremos varios ejemplos de cómo el cine latinoamericano mezcla y desarrolla líneas de acción entre sí, olvidando que lo comercial indica que hay que hacer énfasis en una historia y paralelamente contar otra en la que se hable únicamente de una relación amorosa.

Una tendencia clara en las nuevas narrativas latinoamericanas se expresa en las múltiples acciones que se desarrollan teniendo un tema común. Historias que mezclan narrativa clásica con otras narrativas y que incluso en algunos casos, mezclan varias líneas de acción relacionadas entre sí.

Por ejemplo la película de Andrés Baiz, *Satanás*, maneja una narrativa que puede denominarse como clásica, en donde el tiempo avanza linealmente, el personaje tiene una unidad psicológica, la evolución es causal y todo confluye para dar claridad de la narración al espectador.

Aunque hace parte de una corriente contemporánea, su punto de ruptura frente a la narrativa clásica es el hecho de presentar tres historias que se desarrollan independientemente hasta confluir en un punto crítico final donde todas se resuelven. Cada una de las líneas evoluciona causalmente, siendo fiel al modelo clásico, hasta llegar a la resolución definitiva.

Nos parece interesante como se hace relativo el papel del héroe y el villano. En la presentación de los hechos se cuestionan los roles establecidos por la sociedad. El excombatiente resulta ser tan culpable como el cura y la única víctima real será la vendedora de tintos que se ve involucrada sin ser responsable. Las nuevas narrativas son resultado de una sociedad donde la bondad es relativa y las tradiciones de antaño son puestas en duda como resultado de sus consecuencias en el presente. Estas narrativas son resultado de una sociedad que es víctima de factores que en un momento fueron considerados positivos y cuyos resultados resultaron nefastos en el presente. Dictaduras, regímenes e ideales políticos, descubrimientos científicos y tecnológicos son tan solo algunos ejemplos.

En las narrativas actuales los roles establecidos dejan de ser absolutos. Es posible cuestionar la bondad y la maldad, se mezclan entre sí y en muchas ocasiones ponen al espectador del lado del villano; como ocurre precisamente en *Satanás* donde la sucesión de escenas funcionan como justificación del estallido final del personaje principal.

El caso de *Tropa de élite*, por ejemplo, mezcla simultáneamente una narrativa clásica, donde encontramos un personaje que lucha por la consecución de un objetivo; y otra línea narrativa de un ser influenciado por las situaciones que lo rodean, que logra resultados que no buscaba en un principio.

*Líneas de pase* utiliza la misma estructura que *Carandirú* y *Dos hijos de Francisco*. Desarrollan varias historias que poco se influyen entre sí, manteniendo escasamente una relación entre personajes (*Línea de pase*) o una relación de espacio (*Carandirú*).

*Al otro lado* sigue esta misma línea, pero desde una perspectiva mucho más superficial que el caso de *Línea de pase* o *Historias mínimas* donde se expresa el sentimiento propio de cada país desde su gente. En esta película se abordan los casos de un niño cubano, una niña marroquí y

un niño mexicano que quieren salir en busca de sus respectivos padres. Cada nacionalidad se explora superficialmente y por ejemplo, el ser mexicano se reduce a la necesidad de emigrar para conseguir un sustento económico. El espectador apenas conoce un aspecto de la vida de cada personaje sin que la narración analice a fondo las particularidades o aspectos cotidianos que hacen del personaje una unidad y no únicamente un ser que con una misión por alcanzar.

*Historias Mínimas* y *Nicotina*, dos películas tratadas en otras categorías, también son ejemplo de esta corriente. La primera cuenta tres historias que se desarrollan paralelamente, teniendo como tema en común la migración del campo a la ciudad. Y la segunda esta planteada desde una narrativa típicamente hollywoodense que desarrolla la historia de un robo no solo desde los personajes principales, sino que se esfuerza por mostrar los casos de todos los involucrados en la historia a manera de varias líneas de acción que se relacionan entre sí.

##### **5. La pérdida de lo propio: (internacionalización-comercialización)**

En este apartado no buscamos hacer una generalización, pero vamos a ver algunos ejemplos de como el cine latinoamericano, intenta ocultar el hecho de ser del tercer mundo. Se encubre lo propio (que no es lo marginal, las drogas, la prostitución o el sicariato), y se intenta mostrar un estilo de vida a partir de una narrativa claramente comercial donde pasa a un segundo plano el querer contar nuestras vivencias, maneras de pensar o de politizar nuestro día a día, con el fin de seguir el modelo narrativo de Hollywood. Realmente no hay ruptura del paradigma.

Un ejemplo evidente de la cercanía con Norteamérica se da en las narrativas mexicanas. Si el caso brasilero se caracteriza por la presencia de lo nacional y el argentino por la evocación de personajes puramente argentinos; el cine mexicano está diseñado para entretener comercialmente. No es difícil asegurar que es él más comercial. Sin embargo uno de los ejemplos más interesantes de la ruptura narrativa y formal de la muestra, es precisamente una película mexicana: *Luz Silenciosa* de Carlos Reygadas. Sin duda una excepción a la regla, que aunque plantea rupturas frente a la narrativa clásica y el común de la narrativa latinoamericana, parece todo menos una película mexicana o latina.

El carácter comercial del cine mexicano, típico de la narrativa clásica que tiene como objetivo la entretención, se percibe claramente en *KM 31*, *Una película de huevos* y *Nicotina*, tres películas que se desarrollan en escenarios que no manifiestan ningún rasgo cultural definido que permita establecer lecturas de un pueblo particular. Únicamente se limitan a narrar una historia atractiva gracias a los incidentes que diseña el guionista justamente para entretener. Cualquiera de estas tres películas podría haber tenido como locación una ciudad como Miami, Caracas o San Petersburgo y no habría cambiando en lo más mínimo ya que no hay referentes de un territorio particular o de un sentir mexicano.

*KM 31* es una película de género, en la que se narra una historia de terror envuelta en un misterio sobrenatural que incluye personajes alterados por traumas del pasado.

*Una película de huevos* es una película para niños que cumple con todas las características de un filme comercial dirigido al público infantil. Características como una estructura clásica (formulación, problema, complicación, crisis y desenlace), un personaje que persigue un objetivo claro, definido desde el inicio de la narración.

Y por último, *Nicotina*, cuenta con un guión estructurado causalmente de manea lógica y una historia llamativa. Sin embargo no propone rupturas frente al modelo clásico de Hollywood. Sus personajes son bastante débiles psicológicamente, no tienen un carácter definido que justifique las acciones que llevan a cabo. No pasa de ser una historia entretenida que incluye en su reparto un actor taquillero y cuenta con los elementos comunes para entretener al público general: violencia, sexo, armas y dinero. Es importante rescatar un único punto en el que se diferencia del modelo clásico y es debido a que plantea varias líneas dramáticas interconectadas entre sí y busca desarrollarlas conjuntamente hasta la resolución de la trama.

En *Una Película de Huevos* se percibe claramente el hecho de querer vender, por encima de narrar. Es una película animada hecha para niños y preadolescentes, donde los realizadores después de haber tenido éxito total con *Huevo Cartoon*, se arriesgan a hacer una película completa que narra una historia coherente. La estructura narrativa es tan clara y ordenada que llega al punto de ser un tanto obvia. Es claro que el público, que disfruta de un tipo de cine totalmente comercial, quiere ver algo ligero, para no pensar. Esta película es el ejemplo perfecto: una comedia animada diseñada justamente para entretener a la familia.

## 6. Narrativa de lo cotidiano: la ausencia aparente de conflicto.

Una de las rupturas más importantes que realiza el cine latinoamericano frente a la estructura narrativa clásica es la que plantea la película mexicana *Luz Silenciosa*. En ella Carlos Reygadas busca evitar la dramatización del conflicto, al contrario de una narrativa hollywoodense donde los eventos dramáticos se exaltan por medio de recursos como la música o el montaje, que imprimen una interpretación al sentido que debe encontrar el espectador en una escena; este director le apuesta a la narración de eventos cotidianos sin que las acciones sean particularmente resaltadas. Esta austeridad en la narración tiene como resultado que el espectador pueda llegar a desligarse por la aparente ausencia de emoción o incluso de conflicto.

Así mismo, el momento dramático no se aborda desde el punto emocional más alto o expresivo del personaje, sino desde la simple cotidianidad de alguien que vive en un momento de crisis.

Reygadas olvida la idea de que el cine es la vida en constante movimiento sin momentos de calma que permiten hacer visible lo puramente cotidiano, cargado de tensiones dramáticas que se hacen visibles en lo mínimo, en lo estático, en un gesto casi imperceptible. *Luz Silenciosa* es una revolución narrativa que le apuesta a evitar el uso de efectos especiales y propone abordar el relato desde lo cotidiano, lo casual. Se evita el enfrentamiento, el hecho de capturar el instante en que una familia en conflicto se encuentra sentada a la mesa es el evento dramático, así aparentemente no pase nada.

Este tipo de narración se hace posible debido al uso de los elementos formales del cine. Al contrario de lo que sucede en *Nicotina* donde el plano tiene la función de hacer evidente un suceso importante para el relato, en *Luz Silenciosa* es usado enalteciendo el valor puramente estético sobre lo narrativo. Superada por la imagen como evento y la exaltación de momentos cotidianos, la narración pasa a un segundo plano para convertirse en una sumatoria de eventos casuales que sin embargo dan cuenta de una historia que afecta a los personajes.

*Temporada de patos*, plantea una ruptura narrativa frente al modelo clásico de Hollywood. Toda la película transcurre en el tiempo libre de tres adolescentes que no tienen nada que hacer.

De alguna manera es un relato sobre el vacío, que pierde el sentido al ser contada como anécdota, debe ser presenciada como evento visual y, por qué no, también narrativo. Aunque no hay un hilo conductor que lleve al espectador hasta el final de la historia, si hay una serie de eventos que confluyen en un mismo lugar y tiempo; así los eventos sean la falta de oficio de un grupo de jóvenes, que se ocupan en tareas sin objetivo alguno. Así, en la ausencia de acción el personaje se dibuja también el vacío. Es necesario ver actuar al personaje para conocerlo como tal. Si no, aparece solo como una marioneta que desempeña actos espontáneos y cambiantes que no lo delimitan sino que lo desdibujan en la inmensa variedad. Siendo su único rasgo característico la apariencia física.

La influencia que ejerce el personaje y sus objetivos en el tipo de narrativa de una película es una característica que se hace evidente en *Luz silenciosa*. Narrativa y personaje están estrechamente ligados.

La narrativa clásica está determinada y sostenida sobre el personaje como agente de causalidad. Para que una narrativa sea clásica es preciso que el personaje dirija la acción en la búsqueda de la consecución de su objetivo.

En esta película, aunque las acciones del personaje están justificadas causalmente con sus rasgos psicológicos (la unidad psicológica del personaje propia de la narrativa clásica) son las mismas características del personaje las que llevan al estancamiento del relato, o mejor a la superación del relato para dejar al personaje en la pura contemplación. De allí la importancia del personaje en el tipo de narrativa del cine de cada país.

## **7. Cine colombiano: Narrativa clásica y estereotipos sociales**

Consideramos de gran importancia dedicar un apartado especial al análisis del cine colombiano.

A partir de las películas colombianas analizadas en este trabajo de grado, podría afirmarse que hay un híbrido en la manera de captar el sistema narrativo. Todo gira en torno a crear un entramado comercial y no una historia bien contada. Existen algunos directores que se

preocupan por vender, y otros por expresar un punto de vista, pero no se puede negar la obligación comercial que tiene el hecho de hacer cualquier tipo de proyecto cinematográfico en nuestro país.

En el caso colombiano, la narrativa clásica de Hollywood fue adoptada de distintas maneras. A continuación se dará una explicación de la manera en que las películas analizadas rompen o no con el paradigma narrativo hollywoodense. Es necesario aclarar que en Colombia el cine apunta a un mercado porque aquí se entendió que de alguna manera, hay que vender ahora la pregunta es si se está yendo por la dirección correcta, lo más seguro es que no, pero sucede así ¿en todos los casos?

La búsqueda del cine latinoamericano, de muchas maneras ha sido mostrar lo que es esta parte del mundo y exponer el estilo de vida de sus sociedades. Una película como *El Carro*, es un ejemplo de una familia colombiana de clase media baja que hace manifiesto cómo la sociedad crea personajes y necesidades estereotipo. En esta película aparece el típico hijo que no sabe qué quiere, ni para dónde va. Una hija rebelde hecha sin duda alguna por el imaginario del joven que no “debe” ser como sus papás, y un padre que debe ser ejemplo para su familia solo por obligación. El hecho de querer un carro a toda costa es una necesidad capitalista creada por una sociedad que no lo es. La familia de *El Carro* quiere tener su carro, porque sus vecinos tienen uno.

Esta película cuenta con una estructura narrativa basada en la causalidad y ningún acontecimiento es narrado sin un fin definido, cada uno de los personajes tiene una razón de ser y estar dentro del filme. El relato gira alrededor de su personaje principal, Don Siervo, y de este personaje se desprende la única línea de acción que suceden con el carro que compra la familia. La trama sigue un recorrido coherente y en ningún momento se desorganiza para explicar otro tipo de personajes o acontecimientos que puedan distraer al espectador del hilo principal. Solo hay un factor que rompe con el sistema narrativo y es que el personaje principal, realmente no tiene un objetivo muy claro, es una situación confusa y no queda claro que sus acciones y las de su familia sean dirigidas específicamente hacia la consecución final de un objetivo principal. Hay que aclarar que aunque Don Siervo es el agente causal, como personaje, sus decisiones están determinadas e influenciadas por lo la intervención de su familia, sobre

todo su esposa Florina. En términos generales, podríamos decir que la película *El Carro*, en cuanto a narrativa está influenciada por la idea comercial de Hollywood y utiliza una mezcla de humor con situaciones de la cotidianidad colombiana, la única diferencia es que en ningún momento es claro el objetivo del protagonista y sus acciones no son visiblemente encadenadas hacia un único fin.

*Paraíso Traveses* un muy buen ejemplo de cómo un film sigue el modelo narrativo de Hollywood. No cabe duda que su eje principal es Marlon, el protagonista y a partir de él, se desencadenan consecutivamente todos los acontecimientos y acciones determinantes en la historia. Una de sus líneas de acción, de hecho la más importante, es la relación que sostiene Marlon con su novia Reina y a partir de la cual se da el primer punto de giro y se desarrolla el resto de la historia.

En esta película los personajes tienen conflictos con su exterior a la vez que con ellos mismos y su psiquis: Marlon está continuamente pensando lo que debe hacer para lograr su objetivo, encontrar a Reina, pero también está pensando en si debe seguir buscándola o no.

*Paraíso Traveses* logra de manera exitosa que el espectador entienda cada una de las acciones y acontecimientos importantes dentro de la historia, y a partir de ahí logra que el espectador se identifique y piense ¿qué haría yo en ese caso? Esa es una fórmula comercial clásica hollywoodense la cual, a través de hechos narrativos, hace que la película expectativas, a pesar de que el devenir de los acontecimientos sea obvio. La película sigue en estricto orden la fórmula: formulación, conflicto, complicación, crisis y desenlace, y al igual que en el cine de Hollywood, la única excepción en la que se rompe el tiempo presente es motivada por la memoria del personaje principal.

El caso de *Perro Come Perro* presenta algunas excepciones en cuanto al rompimiento del paradigma de la narrativa clásica de Hollywood. Por ejemplo, nunca muestra a dos de los personajes que hacen parte de la historia. Además no evidencia de manera explícita los motivos de acción de algunos personajes. Por ejemplo, nunca llega a conocerse nada del pasado de “El Orejón”, no es claro el porqué de las acciones de ese personaje; pareciera un personaje vacío, sin impulsos, sin familia, sin sentimientos, sin emociones. Por otro lado, el final de la historia

es un final impredecible pero totalmente contrario a lo que sería un final feliz en una historia clásica de Hollywood. Todos los personajes mueren con o sin razón y nadie logra nunca su objetivo. Hay cosas que quedan a libre interpretación del espectador, no todo lo explica la película. En términos de héroes y villanos, en el cine clásico de Hollywood siempre hay un ganador, en *Perro Come Perro*, nadie gana.

*Sumas y Restas* es una buena muestra latinoamericana de cómo se puede simplificar el paradigma de la narrativa clásica hollywoodense. Todos los personajes tienen objetivos claros, desde los protagonistas (Santiago y Gerardo), hasta los personajes secundarios. Los personajes tienen desarrollo y transformación psicológica clara y definida, se conoce el porqué de sus acciones, la causalidad es más que clara y el tiempo presente nunca es roto. El desenlace de la historia es claro relacionándose directamente con una especie de lección moral característica de la narrativa clásica.

## CONCLUSIONES

En primer lugar, queremos resaltar que es muy difícil poder hablar de un “cine latinoamericano”, después de haber visto cómo el cine clásico hollywoodense estandarizó medidas, formas de hacer y de narrar. Es decir, cuando hablamos de “cine latinoamericano” no lo hacemos en el mismo sentido que cuando nombramos un “cine de Hollywood” entendido como cierto tipo de unidad la cual, a pesar de incluir excepciones, se ha establecido a lo largo de la historia como un patrón reconocible en los ámbitos estético, narrativo e industrial. Por el contrario, lo que hoy podemos llamar “cine latinoamericano” no es más que el conjunto de películas que se han hecho en esta zona del mundo, pero que presentan entre ellas grandes distancias que lo caracterizan como una multiplicidad más que como un paradigma particular.

Por otro lado, si nos concentramos en el contenido de las películas y su relación con los referentes narrados, podemos afirmar que América Latina es también un continente noble. Después de hacer esta tesis y de ver las películas analizadas, queda la sensación de que nuestra casa y nuestro contexto están contaminados por drogas, prostitución, dinero mal habido, capos violentos y gente a la que no le interesa ver cómo se desintegra su familia y su país. Es raro ver cómo Estados Unidos, aunque lo único que quiere hacer es vender, intenta mostrarse como un país lleno de poder, fuerte en ciencia, investigación, justicia y amor. ¿O cuántas películas de policías existen? ¿Cuántas películas de amor “para mujeres” existen? El punto es que América Latina no es ni el 90% de lo que vemos en nuestro cine y, sobre todo, en el colombiano. Nuestro cine, tal vez por el influjo del modelo narrativo de Hollywood, opera todavía a través de la construcción de estereotipos de personajes y situaciones que reducen las realidades que, paradójicamente, intentan plasmar. No queremos condenar el uso del estereotipo en sí mismo, sino señalar el peligro de reducir la complejidad de la realidad de un pueblo a unos pocos fenómenos que se repiten una y otra vez en las películas latinoamericanas.

Nos interesa además dejar clara la dificultad que fue conseguir en Bogotá las 24 películas latinoamericanas que conformaron la muestra para realizar este estudio. No sería importante mencionar este aspecto si el parámetro de elección de ellas hubiera sido la búsqueda de un cine cuyo objetivo fuera huir de la vista del público masivo, o corrientes experimentales que

estuvieran limitadas a la muestra especializada en museos y festivales de poca divulgación. Sin embargo, el caso es exactamente opuesto: parte del criterio que usamos para escoger las películas fue su nivel de divulgación masiva.

Con esto no pretendemos resaltar nuestro trabajo y esfuerzo más allá de lo debido, sino señalar un hecho directamente relacionado con la situación actual del cine en América Latina. El hecho de que de 24 películas latinoamericanas, taquilleras en su país de origen y ganadoras de premios y reconocimientos internacionales, 12 hayan tenido que ser bajadas de Internet debido a la total imposibilidad de conseguir las legalmente en Bogotá, habla contundentemente del estado del cine latinoamericano. Entendiendo el cine como arte de masas, un arte creado para ser visto por las audiencias, es deplorable que el cine latinoamericano no sea visto comercialmente por fuera de cada país. Y más aún en el caso colombiano donde la película más taquillera de su historia es *Soñar no cuesta nada* (2006) con 1.198.172 espectadores<sup>11</sup>, en un país que para el 2008 contaba con 48.3 millones de habitantes.<sup>12</sup>

Si tradicionalmente Latinoamérica ha tenido al cine de Hollywood como modelo artístico, narrativo, expresivo e industrial, antes de cualquier otra cosa debería tenerlo como modelo de distribución, de la búsqueda de mercados, la educación audiencias, de la creación de la necesidad del cine como pasatiempo, de su legitimación como programa a largo plazo y del diseño de una estrategia que permita que el cine sea asequible masivamente. Hay que enseñar a nuestros países a ver cine, pero también a producirlo. Si hay una ley de incentivos para la producción de cine en Colombia, quiere decir que finalmente el Estado se ha hecho consciente de la necesidad de utilizar este medio como elemento para la construcción de nación, como elemento para hacer a Colombia visible ante la comunidad internacional por factores distintos a la violencia que muestran los diarios, como motor del desarrollo turístico e industrial de un país y como medio para hacer visibles realidades distintas para la construcción de sociedades más tolerantes y cultas, y, por consiguiente, pacíficas.

---

<sup>11</sup> Proimágenes en movimiento. [En Línea]:  
[http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/estadisticas/espectadores.php#](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/estadisticas/espectadores.php#)  
(Recuperado: 25 de noviembre de 2009)

<sup>12</sup> Tendencias del mercado fílmico mundial. [En Línea]:  
[https://www.marchedufilm.com/html/pdf2009/Focus\\_2009.pdf](https://www.marchedufilm.com/html/pdf2009/Focus_2009.pdf) (Recuperado: 20 de Diciembre de 2009)

Si el Estado finalmente se ha hecho consciente de la importancia del cine por todos los aspectos anteriormente mencionados, debería empezar a abordarlo desde la distribución misma, que es la única que hace posible su producción y mantenimiento como industria a largo plazo. La educación de la población colombiana en la cultura cinematográfica debería ser parte de la política estatal. Cada escuela debería utilizar el cine como herramienta educativa. Si históricamente la herramienta principal en la transmisión de conocimiento fue el libro, el futuro estará marcado por la cultura audiovisual.

Sumado a esto, desde una perspectiva privada, solo basta mirar las carteleras de cine nacional para empezar a ver el punto hacia donde apuntan las conclusiones de este estudio. ¿Cómo buscar formas narrativa propias, que hablen del ser latinoamericano, si las pantallas ni siquiera contemplan la posibilidad de mostrar películas latinoamericanas? De las 18 películas extranjeras utilizadas en este estudio, ninguna fue estrenada en las carteleras nacionales. De ahí parten las nuevas narrativas latinoamericanas. Si desde la selección que hacen los teatros, el único cine que llega a las masas es hablado en inglés, con narrativas puramente americanas, cómo se espera que algún día acepten películas hechas en sus propios países. El problema de la distribución aparece, de esta manera, directamente ligado con la educación y la construcción cultural.

Si la narrativa clásica del cine de Hollywood está sustentada en el principio lógico causal, donde la trama se desarrolla como resultado de la acción que ejecuta un protagonista conciente de un objetivo por el que lucha a lo largo de la película, lo que es reflejo de la identidad individualista, emprendedora, y objetivista americana; es preciso preguntarse si la cultura latinoamericana debería reflejar los mismos valores en su narrativas. ¿Qué tan orientados son nuestros pueblos al éxito consumista, a la moral del capitalismo o al individualismo? O ¿hay otros valores culturales que deberíamos expresar desde nuestro sentir propio y, por lo tanto, idear nuevas propuestas narrativas acordes a dichos valores y realidades?

El abordar el personaje como reflejo de la sociedad, de la cultura, de su lugar de procedencia es lo que en últimas puede permitir el surgimiento de nuevas formas narrativas que sean propias de cada país, o en este caso de Latinoamérica como continente. La narrativa debe ser reflejo de una forma particular de concebir el mundo. Así, una narrativa colombiana debería estar

antecedida del estudio de Colombia como nación. De preguntarse cómo es el ser colombiano, o brasilero, o argentino y, por lo tanto, cómo encarnarlo en tanto personaje. ¿Es el personaje colombiano consciente de la situación en que vive, de las cosas que debe hacer para conseguir un objetivo? ¿Tiene siquiera un objetivo, o vive en la constante repetición de dinámicas aceptadas y transmitidas culturalmente a través de los años?

Aun así, queda abierta la pregunta por la experimentación estética y formal del cine latinoamericano, dentro de las barreras de lo comercial y de lo puramente narrativo. ¿Por qué es tan raro que se experimente con el color, la textura, el sonido, el personaje o los valores de plano que han sido establecidos por la narrativa hollywoodense? Los casos de *Luz Silenciosa*, donde hay un uso revolucionario del plano que no tiende a señalar para dejar clara la historia, sino únicamente a utilizar la imagen como valor estético con el objetivo de mostrar un momento cotidiano; o de *Crónica de una fuga* donde el tradicional eje que equilibra la imagen se rompe durante toda estancia de los personajes en la casa de secuestro para reforzar el carácter desequilibrado de ellos en ese momento; o de *Temporada de Patos*, una película entera que se hace en película blanco y negro; resultan ejemplos escasos de una narrativa que poco le apunta a la experimentación o a la búsqueda de otras formas de utilizar la imagen y el lenguaje cinematográfico en general.

Las películas abordadas a lo largo de este estudio son una minúscula muestra de lo que es el cine latinoamericano comercial de los últimos 6 años, sin contar el 2009, y es evidente que aunque hay algunas rupturas en el plano narrativo, estético y formal del cine, todavía quedan muchas cosas por hacer y, sobre todo, por proponer. Hay algunos inicios, pocos creadores que saliéndose de la gran mayoría, buscan formas de hacer un uso del recurso propio.

En cuanto al personaje, es preciso preguntarse qué tanto se puede jugar con él y con las expectativas que el espectador tiene de lo que este puede hacer, o normalmente haría. Es preciso jugar más con lo inimaginable, inesperado, lo incoherente. Más aún en un país como Colombia. ¿Qué pasaría si del personaje que conoce el espectador surge alguien completamente nuevo, exactamente opuesto a lo anterior? Asimismo, la narración casi nunca termina contando algo diferente a lo que un espectador imagina: algo paradigmático del cine de Hollywood. ¿Qué tanto se puede jugar con lo impensable? En *Luz Silenciosa* la esposa de Johan

volvió a la vida tras un beso de la mujer que le quitó el amor de su esposo. ¿Por qué, entonces, no se puede jugar más con lo irracional en el cine latinoamericano?

Ya se ha empezado a explorar en el dibujo de personajes relativos, que cuestionen los roles establecidos y pongan en juego las creencias sociales. Las nuevas narrativas han iniciado la búsqueda de lo relativo, pero es preciso llevarlo más allá. ¿Por qué no un cine sin posiciones, neutral, sin buenos y malos? ¿Con personajes de rasgos mutables que pasan de la bondad a la maldad? ¿Que se contradicen en sus acciones, en lo que dicen? Caracteres que reflejen seres un poco más reales, contradictorios, inconscientes, supersticiosos, a veces ignorantes, creyentes: latinoamericanos.

Es preciso empezar a abordar estas preguntas. No se trata de responderlas directamente, sino de percibir la importancia de enunciarlas para abrir caminos de pensamiento y creación en el cine.

En este estudio fue en últimas una búsqueda de lo propio, de eso que nos identifica al contarnos a nosotros mismos. Del desconocimiento no queda más que la repetición. Este trabajo es un primer paso en la búsqueda de la construcción de un cine propio. Y la preocupación es solo un comienzo.

## ANEXOS

### Matrices de análisis por películas

#### 1. Películas Argentinas

##### Historias mínimas

País: Argentina  
Fecha de publicación: 2003  
Director: Carlos Sorín  
Genero: Comedia/Drama

##### a. Causalidad (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa-efecto: aunque divididos en segmentos para cada una de las tres historias contadas, cada una avanza lógicamente hacia un objetivo a resolverse.
2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: cada historia por su parte plantea un objetivo claro que se sigue hasta el retorno de cada personaje a su lugar de partida.
3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: son tres personajes principales, cada uno con un único objetivo a resolverse en la ciudad de San Julián: María, ir a concursar en el programa televisivo; Don Justo, encontrar al malacara; Roberto, entregar la torta al hijo de la viuda con el objetivo de conquistarla.

##### b. Personaje actuante (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: cada personaje lucha con los medios que tiene para alcanzar el objetivo. María desde su timidez, Don julio en las limitaciones de su edad y Roberto con su carisma y actitud positiva sacada de libros de superación personal.
2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: cada personaje se diferencia de los otros por rasgos tanto físicos como psicológicos: vejez-culpa, humildad-timidez, positivismo y decisión.
3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal está determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): se hacen evidentes en el primer segmento de la película. María emprende su viaje por presión social. Don julio por culpa, y Roberto por amor y soledad. Estos rasgos se desarrolla y enfatizan a lo largo de la película, de mismo modo que se explican los motivos reales que motivan el viaje.  
Las acciones que ejecuta el personaje son la manifestación externa de los sentimientos que se le atribuyen como resultado de las experiencias sufridas, lo se hace evidente en la misma estructura de la película, los personajes emprenden el viaje y superan los obstáculos y sus acciones están motivadas por traumas del pasado.

## **7. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: cada espacio se sucede según la causalidad y la lógica de causa- efecto. Al igual que cada motivo se establece con claridad, los lugares que visitan los personajes están determinados por las acciones que emprenden o por los obstáculos que encuentran a su paso.

## **8. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido. Hay tres historias distintas que se desarrollan a la vez y que confluyen en algunos momentos. Como el momento en que Don José se encuentra con Rodrigo en la bomba de gasolina, o cuando se encuentra María con el viejo en el bus de regreso a la provincia.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal. No hay rupturas del tiempo presente

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: la forma en que la narración aborda las historias, hace que haya ausencia de clímax. Aunque hay objetivos por alcanzar, la consecución de estos se da de manera fácil. Omite el esfuerzo y el establecimiento de plazos que den complejidad a la situación.

### **e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma: Cada escena se sigue y articula con el resto para dar cuenta de la historia contada. Cada secuencia de la trama da la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto dado Las escenas están encadenadas causalmente hacia la consecución del objetivo.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Hay tres líneas de acción distintas que parten de un mismo lugar y que en algunos casos se encuentran para ayudarse entre sí.

3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: la relación de Roberto con la viuda a quien quiere impresionar con el pastel de cumpleaños sorpresa para el hijo.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: Hay un primer momento en donde se plantean los objetivos. En el segundo se establecen los conflictos de cada uno para conseguirlo. Luego se complica cada historia. En el segmento final se soluciona el conflicto de cada línea de acción y todos regresan al lugar de donde partieron

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: Don Justo, recupera su perro, aunque no queda claro si es malacara o no. María participa en el concurso y gana la multiprocesadora que cambia por un kit de maquillaje. Roberto no entrega al pastel pero se acerca a su objetivo que es conquistar a la viuda del almacén. Finalmente regresan a su lugar de origen.

### **f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: A excepción del hecho de presentar tres historias que para ser contadas se alternan entre sí, no hay elementos que hagan la narración visible al espectador.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: solo queda suelto si el perro que don Julio consigue en San Julián es el malacara o no.

## El abrazo partido

País: Argentina  
Fecha de publicación: 2004  
Director: Daniel Burman  
Genero: Drama

### **a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa - efecto: Las escenas se siguen entre sí contando lo que ocurre tanto al protagonista como a quienes trabajan en la galería.
2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: la cadena de acción que hila la historia es la búsqueda de Ariel por su pasado y los motivos del abandono de su padre.
3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: Aunque el personaje principal no tiene claro su objetivo y parece perderse en objetivos alternos como su viaje a Polonia, el final de la película deja claro que la verdadera preocupación de Ariel es conocer los motivos del abandono de su padre. Ariel sabe que quiere información de su padre, pero inconcientemente quiere conocerlo.

### **b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Ariel actúa como aquel que ejecuta los actos en busca de su pasado. Visita al rabino, pregunta, gestiona su viaje., escapa, regresa, encara, acepta.
2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: el perfil de Ariel es claro desde el inicio y se afirma a lo largo de la película. Es tosco, serio, con un cierto resentimiento frente al mundo. Aún cuando Ariel actúa según sus impulsos, (por ejemplo al salir corriendo cuando ve a su padre en la carrera) es coherente con la psicología dibujada del personaje.
3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal esta determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): su motivación esta determinada por el pasado y por una relación traumática determinada por el silencio respecto al abandono del padre.

### **c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: el espacio mas importante es la galería. Los pasos a otros lugares están determinados coherentemente con relación a las motivaciones del personaje principal. Cuando Ariel habla con el rabino, este habla de una película. La continuidad espacial es rota por un inserto en la memoria del personaje de una discusión con la madre en la que ella habló de esa película al defender la idea de que la guerra cambia a la gente. Regresa al tiempo presente

### **d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: el tiempo presente se establece y solo se rompe en el caso

citado anteriormente en que Ariel recuerda. Hay dos segmentos en donde se juega con el tiempo y la sigue del personaje. En el primero, la imagen presenta un tiempo presente, pero el sonido da conciencia al espectador de los recuerdos en la cabeza del personaje; el segundo, ubica con la imagen en un tiempo presente, pero superpone el audio de algunos minutos en el futuro.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: el rompimiento del tiempo presente se hace solo una vez, motivada por la memoria del personaje. Cuando se rompe el tiempo presente se hace por corte. Sin ningún efecto en la imagen que evoca el recuerdo. Regresa al presente por corte.

Respecto a la continuidad del movimiento como conciencia de la continuidad temporal, aunque en el grueso de la película el record se respeta, hay segmentos en que por montaje se rompe la continuidad del movimiento con la intención de hacer evidente al espectador la dificultad del personaje para expresar sus interrogantes o opiniones a otros. Esto ocurre con la abuela, cuando le pide por primera vez los pasaportes polacos, y en ese momento en que se encuentra con su exnovia y no encuentra la forma de preguntarle por el hijo que ella espera.

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: Aunque el plazo no está establecido con claridad, se plantea la necesidad de saber si Ariel viajará sin haber hablado con su padre o no.

#### **e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma: cada uno de ellos da cuenta de la situación interna del personaje o de los acontecimientos que lo afectan.

Aunque cada secuencia parece acontecer en el divagar del personaje principal, que se está encontrando a sí mismo a lo largo de la película, con la resolución es claro para el espectador que cada escena conducía a al resolución del conflicto: la respuesta a la pregunta por el abandono de Elías.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Sí. Los que trabajan en la galería y los familiares de Ariel.

3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: la relación sentimental heterosexual más que ser una línea de acción desarrollada a lo largo de la película se usa en dos escenas sueltas para dar a conocer aspectos de la psique del personaje principal. Ariel, abandona a su novia, al igual que su padre o hizo con su mamá.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: aunque lo hace con sutileza la macroestructura de la historia sigue el modelo clásico: hay un primer momento en que se presentan las circunstancias dadas. Un segundo en donde se esboza el conflicto. En el tercero el personaje actúa siguiendo lo que considera correcto para darle solución( su viaje de escape a Polonia ). En la crisis Ariel encuentra elementos de su pasado que no conocía, se acerca a su supuesto objetivo ( el viaje) y se siente más extranjero que nunca y aparece el padre. En el desenlace Ariel entra en conflicto y acaba confrontando al padre y aceptándolo.

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: se resuelve el aspecto principal y oculto que motiva al protagonista, pero la resolución no es definitiva. No es claro si Ariel viaja o se queda. Solo sabemos que Ariel conoce a Elías y que este regresó de Israel.

#### **f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: hay elementos como los intertítulos que segmentan la historia, las rupturas del record, la voz que narra y contextualiza las imágenes y la superposiciones de imagen presente con sonido del pasado o futuro, que hacen conciente al espectador de que presencia una narración ficticia. Un cuento.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: A excepción del viaje de Ariel a Polonia, cada punto de la historia se cierra al final: la relación de la amante de Ariel con la mujer del local del Internet, el silencio de la madre, los motivos de la presencia de los coreanos, el carácter tosco del protagonista, el abandono del padre, la tristeza de la mamá de Ariel por la partida de Oswaldó etc...

### **El viento**

País: Argentina

Director: Eduardo Mignogna

Año: 2005

Género: Drama

#### **a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa efecto: El viento cuenta la historia de Frank un hombre de edad que toda su vida ha vivido en el campo quien tras la muerte de su hija viaja a Buenos Aires para contarle a su nieta la verdadera historia de su padre de quien solo le habían dicho que había muerto muy joven. La nieta llamada Alina vive un affaire con su jefe en el hospital donde trabaja y tiene una relación con Diego hace tres años. La película muestra el proceso mediante el cual Alina acepta y toma cariño por su abuelo a quien juzga severamente desde su llegada por haber enviado a su madre a tenerla en Buenos Aires para guardar las apariencias en un pueblo donde era mal visto estar mujer en embarazo sin ser una mujer casada.

Aunque los acontecimientos no se rigen por una lógica que una causalmente una escena con la siguiente, y la historia presenta más una serie de sucesos mediante los que los personajes se conocen y empiezan a quererse; si hay momentos en que las escenas se unen causalmente. Un ejemplo de ello es cuando Alina hace recomendaciones a Frank (el abuelo) y luego vemos como él las aplica en sus recorridos por la calle, o como ella comenta con su amiga después de los comentarios de Frank.

Los acontecimientos parecen aleatorios debido a que no conocemos el verdadero objetivo de Frank o Alina hasta el final de la película. Una vez lo conocemos entendemos el verdadero motivo de la llegada de Frank a Buenos Aires y su intento por acercarse a su nieta, lo que en un principio parece como una sucesión de situaciones, a veces cómicas, de la forma en que un viejo de provincia ve la vida de los ciudadanos ejemplificada en su Nieta.

2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: Esta cadena está determinada por las acciones de Frank quien llega y altera el entorno de Alina, quien a su vez se encuentra en medio de un affaire con Miguel, su jefe en la unidad médica donde trabaja.

3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: Contarle a Alina la verdadera historia de su madre y revelar el nombre de su padre, para luego entregarse a la justicia por ser culpable del asesinato de éste último.

#### **b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Frank no es un personaje típico en cuanto que no está luchando para alcanzar un objetivo. El tiene un objetivo

claro, y para alcanzarlo simplemente convive con su nieta esperando por el momento oportuno para revelar la verdad acerca de su pasado. Las acciones que Frank ejecuta se limitan a la convivencia. Es un personaje que vive situaciones cómicas y dramáticas resultantes del choque entre la vida de provincia y las costumbres de la ciudad. Una vez le revela la verdad a Alina, va a la estación de policía y se declara culpable.

2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: Los dos personajes principales son muy coherentes. Frank es un hombre mayor, de valores y chapado a la antigua. Aunque sociable y muy hablador, es reservado respecto a su pasado y recibe silenciosamente los reproches que Alina hace por su carácter estricto con Ema (la mamá de Alina).

Alina por su parte es altiva, como resultado de la soledad en que vive en Buenos Aires y de el extrañamiento que produjo durante toda su vida que le ocultaran el paradero de su padre y los motivos por los que desapareció. Aunque llevaba un año sin visitar a su madre por una discusión, le duele la muerte de ella y no haber podido preguntarle más cosas sobre su pasado. Poco a poco va descubriendo el valor de sus raíces y acepta a Frank.

3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal está determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): Interiormente Frank está carcomido por la culpa de haber asesinado al padre de Alina. Sin embargo sabe que es lo único que podía hacer según sus principios. Por eso su silencio. En la escena que revela el nombre del padre de Alina, lo hace dándole la espalda.

Por otra parte la soledad en que quedó su casa lo lleva a refugiarse un poco en la compañía de Alina, que no entiende a ese viejo que ahora vive con ella. Cuando empieza a meterse en las decisiones que ella toma como una mujer adulta, ella lo encara y le pregunta por el motivo de su visita; entonces sabe que es el momento de revelar la verdad.

#### **c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: los espacios están determinados por los lugares donde los personajes se mueven. Es presentada Buenos Aires como ciudad cosmopolita a los ojos de un hombre de provincia. Un aspecto en el que se enfatiza es el vacío que dejan las personas en los lugares en donde solían vivir. Como si los lugares también murieran con la persona.

#### **d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: El tiempo de la narración comienza con la muerte de Ema. A partir de ese momento la historia se desenvuelve linealmente mostrando como el pasado afecta el presente en la vida de los personajes.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: Aunque en muchos momentos de la película los diálogos se refieren al pasado, esto ocurre en el presente de la narración a manera de un encuentro casual entre amigos o familiares. El único momento donde se rompe la linealidad del tiempo es en las escenas en que Alina se está bañando o donde no puede conciliar el sueño y vemos las imágenes de la madre muerta tirada en el piso.

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: No hay un clímax. Simplemente un momento de revelación donde Frank dice los motivos que lo llevaron a visitar a Alina. Allí quedan justificados el comportamiento reservado del Abuelo y el recelo mezclado con resentimiento de Alina. Sin embargo esta escena no es abordada como un conflicto o enfrentamiento sino puramente como revelación.

#### **e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma y dan la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto: Dado que no conocemos los móviles que impulsaron a viajar a Buenos Aires aparte de contarle a Alina que su madre había muerto, la historia no se desenvuelve como una narración que se acerca a una solución final. Muchos de los eventos que componen la historia exploran las percepciones de los personajes y sus relaciones entre sí y con el entorno, más que avanzar hacia una resolución definitiva.
2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Frank y Alina, junto a sus amigos y parejas. Frank parece como un intruso que es aceptado por el entorno de Alina, siendo ella la única que no lo acepta.
3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: Esta es la encarnada por Alina con su amor por el doctor Miguel y el proceso de abandono de su antigua relación con Diego. Al final de la película el espectador cae en cuenta que Alina está repitiendo la historia de su madre con un hombre casado del pueblo.
4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: Hay una formulación que es la partida de Frank hacia Buenos Aires para dar la noticia de la muerte de la madre a Alina. Allí es evidente el conflicto que surge entre las formas de enfrentar la vida entre un Viejo del campo y una joven citadina con un pasado común que ella critica. No obstante la historia no se complica a partir de este encuentro sino que tiende a mejorar la relación de ambos hasta un punto en que ella se empieza a preocupar por el bienestar de Frank. En este punto hay un instante de crisis cuando Frank opina sobre la vida de Alina y ella le pregunta por el motivo de su visita. Es entonces que él le dice quien era su padre y revela el secreto que tenía con Ema de nunca revelarle la verdad a Alina. En el desenlace Frank regresa tras haber admitido su culpa, esperando a ser castigado, y Alina lo visita en su casa de provincia con una eminente barriga que revela su embarazo. Ella repite la historia de su madre.
5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: La verdad que siempre había buscado Alina cuando su madre estaba en vida, es revelada una vez esta muere. Alina guardaba un profundo resentimiento hacia su abuelo por culparlo del encierro de la madre y su vida creyendo ser una bebé no deseada, este sentimiento cambia conforme avanza la película hasta convertirse en aceptación, respeto y cariño. Alina regresa a sus raíces y perdona a su madre y su abuelo.

#### **f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: La narración se destaca por su sutileza, resaltando los detalles cotidianos en la vida de un viejo que visita por primera vez Buenos Aires. Sin rayar en la confrontación o la pelea, son expuestas las opiniones divergentes de Frank y Alina respecto a la madre. Para una fue una mujer que vivió en la tristeza y el encierro y para el otro alguien que tuvo una vida feliz. El uso de la música o el montaje para transmitir emociones o acentuar estados es prácticamente nulo. De hecho solo se hace evidente en la última toma de la película cuando Frank y Alina visitan la tumba de Ema. Una narración sutil, casi invisible que sin caer en cursilerías o elementos para explotar sentimentalmente la historia logra contar una historia de seres perseguidos por un pasado que los marcó, mostrando a la vez las diferencias entre generacionales, el contraste entre ciudad y provincia y las costumbres argentinas en una historia simple.
2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: Este punto es particularmente interesante en esta película ya que aunque los eventos que la narración plantea se van resolviendo conforme avanza la película, las conversaciones que sostienen sus personajes son en varias ocasiones discusiones casuales que se refieren a temas cotidianos que nada tienen que ver con la narración. Como el momento en donde está el abuelo en la cafetería con el novio de Alina y les quieren

cobrar más de la cuenta. Es un momento puramente cotidiano que en ninguna medida avanza el relato. Así mismo hay conversaciones que se quedan iniciadas o que ni siquiera llegan a hacerlo. El personaje de Frank hace esto renuientemente cuando dice “les conté la historia de...” y por corte se sigue a la siguiente escena. Esto también ocurre en algunas conversaciones que quedan en “qué me ibas a decir?” y hay corte a la siguiente escena. Son interrogantes que quedan sueltos y nunca son resueltos.

### **Crónica de una fuga**

País: Argentina  
Fecha de publicación: 2006  
Director: Adrián Caetano  
Género: Drama

#### **a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa - efecto: aunque hay una lógica que une toda la historia desde el comienzo hasta el final, los acontecimientos dentro de la casa, que son el grueso de la historia, no responden a una lógica causal. Allí, las cosas pasan sin que los secuestrados las esperen. Hay una noción del pasar del tiempo gracias a los intertítulos que cuentan el pasar del tiempo, pero dentro de la casa los acontecimientos no se siguen por la lógica causal. Sin embargo, esto juega a favor de la historia ya que refuerza el sentido de desorientación de los personajes y le permite al espectador ver la situación desde los ojos de un desaparecido al que un día torturan sin entender porque y luego se entera que liberan a uno de los compañeros de cuarto. Nunca sabe bien quienes son los que torturan o los torturadores y menos donde está la casa en que están siendo torturados. Desde la secuencia del escape de la casa las escenas si se siguen por causa y efecto.

2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: esta comprende la historia de Claudio a quien capturan sin que sepa el motivo. Su proceso en la casa de tortura, el escape y se integro a la vida normal.

3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: Este punto de la historia es muy interesante ya que la situación llega al personaje interrumpiendo su vida normal que es la universidad y los juegos de fútbol. Un muchacho común y corriente.

Sin embargo una vez es secuestrado, Claudio pierde cualquier noción de identidad o de interés. Queda perdido en el terror, el desconcierto. Luego va ubicándose en la situación, el hastío se convierte en impulso y desea escapar. Es allí cuando tiene el objetivo claro.. Claudio encuentra su objetivo, se da cuenta que es posible escapar y cuando tiene la oportunidad lo hace.

#### **b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Continuando con el punto anterior, Claudio encuentra su objetivo. No obstante es preciso decir que el no es el agente causal de la trama, el Guillermo quien en realidad asume la acción y arrastra a Claudio en su fuga. Claudio sabe que quiere escapar; sin embargo es incapaz de hacerlo por su propia cuenta. Necesita de ese otro que lo empuja a superar al obstáculo.

2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: es un joven impulsivo y desorientado. Sabe que es inocente y que no hace parte de ese grupo al que lo obligan a pertenecer. Aunque es violento es claro que no tiene esa determinación para ser quien ejecuta los actos. Espera que otro lo apoye o lo empuje para actuar. Esto se hace más evidente en la escena que está lavando los platos y tiene la intención de usar la paila de las arepas para golpear a uno de los captores, pero su

iniciativa se ve frustrada por la falta de apoyo de Gallego.

3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal esta determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): Su motivación está más que clara. Después de la tortura, su único objetivo es escapar. Escapar está por encima de su racionalidad. Prefiere arriesgarse a ser capturado mientras escapa que esperar a ver como lo matan. Más aún sabiendo que algunos de sus antiguos compañeros de cautiverio fueron asesinados.

**c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: los espacios están organizados causalmente, exterior, interior casa cautiverio, exterior y libertad. Incluso dentro de la casa la causalidad espacial se mantiene y sabemos que se mueven en un sitio organizado coherentemente. Es interesante como el espectador va conociendo los lugares a través de las vivencias que comparte con claudio. Si se sabe que hay un baño, cocina, corredores, escaleras, patio y finalmente una reja para dar a la calle, es porque se conoce de la mano de lo que Claudio va descubriendo. Así mismo, mientras que este permanece encerrado, la información suministrada al espectador acerca del exterior de la casa es nula. El desconcierto espacial de la narración es una herramienta dramática para contar desde la visión del personaje principal.

**d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: el tiempo presente está establecido y se sabe que avanza linealmente gracias a los intertítulos ubican al espectador en el número de días que van pasando desde el secuestro de claudio.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: no rompe el tiempo presente.

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: al momento del escape tienen tres horas para salir libres y con vida. Del mismo modo, una vez están fuera de la casa, corren en contra de los agentes que están en busca de quienes escaparon. Esperan el amanecer para poder salir escapar del todo.

**e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos los sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma y dan la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto: Aunque es una narrativa bastante clásica en este sentido, hay muchos elementos que ocurren dentro de la casa de tortura que no tienen claridad y si bien ilustran la situación en que viven los personajes, no avanzan la historia hacia una resolución definitiva. Mas bien ayudan a crear un clima en el que, al igual que el secuestrado, no se sabe bien que pasa o hacia donde va la historia.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Claudio, los secuestrados y sus captores. Empero estos no aparecen como el grupo principal desde el principio. Con las caras tapadas al comienzo y la llegada de nuevos jóvenes, todos demacrados y sin poder ver sus rostros del todo, el grupo de personajes que escapa al final viene a ser conocido para el espectador solo en la tercera parte de la narración. Puede que fuera el mismo grupo de personajes desde el principio, solo es que no los conocíamos.

3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: no.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: la historia tiene los tres actos básicos de la narrativa clásica. Formulación: donde conocemos a claudio, como lo atrapan y a donde va a parar. Conflicto: es secuestrado y todas las vivencias que tiene dentro de la casa. Desenlace: sigue el plan de Guillermo y escapa de la casa.

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: escapan y nos cuentan con textos sobre negro los paraderos actuales de cada uno de ellos.

#### **f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: el espectador es conciente que le están contando una historia. desde que inicia el film hay un texto que señala como todo es basado en una historia real. Así mismo, una vez comienza la narración, con la secuencia de la casa en donde es interrogada la madre de Claudio mientras este juega fútbol para luego ser capturado, esta es interrumpida por la secuencia de créditos y título de la película. Luego la parte del cautiverio es interrumpida por títulos que señalan como avanzan los días de secuestro, y al final se señala con día y fecha exacta (24 de marzo del 78) el día que logran escapar. Para luego terminar con textos que cuentan la situación actual de cada uno de los cuatro jóvenes que escapan. Los textos son ajenos a la narración. Funcionan como elementos externos que dan cuenta de que el espectador presencia algo que le están contando.

El manejo de cámara por su parte no tiene un manejo documental ni es 'invisible'. Es evidente que la cámara, el lente a través del cual el espectador se acerca a la historia, está siendo utilizado con el fin de causar un efecto particular en quien presencia el relato. Esto se ve reflejado en los encuadres sin horizonte en las tomas de la casa, lo cual funciona muy bien con las características propias del relato, y los momentos en que la cámara se mueve intencionalmente sobre los corredores y las habitaciones vacías. El espectador se hace conciente que quien narra quiere transmitir una especie de nausea, de ausencia de parámetros de lo normal, a través del manejo de cámara.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: este punto es el que más se aleja de la narrativa clásica. Durante la estadía de Claudio en la casa, se mencionan episodios o se dan datos que no son explicados a lo largo de la historia. Así mismo, los personajes entran y salen de la casa sin que se explique quienes son. No sabemos quienes son culpables o no, ni quien los delata. Hay riñas entre los captores y no hay una noción completamente clara de quienes están al mando allí. Se intuyen muchas cosas, hay indicios para suponer otras, mas nunca son claros los motivos que llevan a la absolución de lo presos. Es más, ni siquiera se sabe si quienes son supuestamente liberados en realidad lo fueron o son asesinados. Todo esto juega a favor del relato y del sentido de perdida total de la noción de espacio y realidad al momento del secuestro o la desaparición.

#### **XXY**

País: Méjico  
Fecha de publicación: 2007  
Director: Lucía Puenzo  
Género: Drama

#### **a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa - efecto: Sí. Las acciones de los personajes están encadenadas causalmente. Si toman alguna actitud es debido a situaciones anteriormente padecidas que influyen en sus comportamientos y acciones futuras.

2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: esta va desde el momento en que llega la visita a la casa de Alex hasta el día en que se van. El eje central de la historia gira la rededor de la necesidad que ven los que rodean a Alex de que ella decida su sexualidad.

3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: No. El problema se aborda desde las personas que rodean a Alex que buscan que ella defina su sexualidad y el problema de ella para aceptar su cuerpo y definirse como ser. Es decir, ella está en conflicto, pero no tiene un objetivo a resolver.

**b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Alex no tiene un objetivo específico y por consiguiente tampoco hay obstáculos que ella deba superar para alcanzarlo. Sin embargo, hay tensión dramática en la pugna que tiene Alex desde su anormalidad frente al resto de la sociedad, incluyendo a sus padres que no saben como asumir la situación. Alex no busca superar obstáculos, simplemente vive situaciones que en muchas ocasiones terminan confundiéndola más, o llevándola a conocer aspectos de su ser que antes no conocía. Aunque ella busca el encuentro sexual con Álvaro, No es agente causal en cuanto no sabe que es lo que quiere conseguir.

2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: aunque las mismas características físicas del personaje hacen de ella un ser ambiguo, Alex es un personaje coherente. Su rareza y ambigüedad es lógica según sus características físicas y las experiencias vividas.

3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal esta determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): no tiene motivación para conseguir un objetivo, sin embargo, sus rasgos internos y físicos tanto como las desgracias padecidas justifican la forma de ser de Alex y su búsqueda (inconciente) de aprender a aceptarse tal como es.

**c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: aunque en algunas ocasiones no se da un pie en la escena previa que anteceda el cambio de lugar, los espacios donde transcurre la historia están relacionados coherentemente. Estos son la casa de Alex, sus alrededores y el pueblo.

**d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: Sí. Este comienza en el momento de la llegada de los amigos de la mamá de Alex.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: no hay rompimientos en el tiempo de la narración.

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: no hay clímax. La historia ocurre como una sucesión de eventos que relacionan a un mismo grupo de personas. En ella hay complicaciones y logros, pero nunca un clímax.

**e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos los sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma y dan la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto: aunque hay escenas que podrían tomarse como tiempos muertos: momentos en que los personajes caminan sin ir a ningún lugar, o espacios en que fuman solos o se quedan mirando el paisaje; estos momentos contribuyen para crear un clima espacial en la historia y para desarrollar el estado interior de los personajes. El silencio y los tiempos muertos son necesarios narrativamente para construir el clima de la película.

Al no existir un conflicto concreto las escenas no dan la impresión de avanzar hacia una resolución definitiva. De hecho la película termina y es evidente que el drama de Alex no ha sido resuelto del todo. Simplemente los visitantes se han ido y no se decidió nada respecto a la operación de los genitales de Alex.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: si. Alex, su familia y los visitantes.

3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: aunque es una relación sentimental aparentemente heterosexual, los personajes que la protagonizan, Alex y Álvaro, están en conflicto pues no han definido su sexualidad. Él descubre su homosexualidad y ella parece descubrir que prefiere ser hombre a mujer, aunque esto no se resuelve del todo.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: se podría decir que sí hay una formulación al inicio de la historia cuando llegan los visitantes. Que luego se presenta el conflicto de Alex por el problema con su mejor amigo. Todo se complica en el momento que Alex penetra a Álvaro y tiende a la crisis cuando la sociedad se entera de la condición de la niña y ella vive las consecuencias. Finalmente hay un desenlace en el momento que Alex decide que no va a tomar más pastillas y que dejara de esconderse.

Sin embargo es muy llamativo que las circunstancias no están dadas del todo desde el principio. Al inicio sabemos que hay algo extraño con Alex pero esto solo se presenta con claridad en el momento que se complica la historia con la relación sexual de los dos niños.

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: No. Con la partida de los visitantes el conflicto no se resuelve. Aunque Álvaro y sus padres se van, Alex sigue siendo hermafrodita y su situación sexual interna tampoco se define.

#### **f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: No se hace uso de elementos como el narrador heterodiegético o intertítulos que llamen la atención hacia la narración. La cámara funciona como un lente que permite viajar al espectador a los momentos más importantes de una historia que existe en realidad.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: el aspecto al rededor del cual gira la historia es la definición sexual de Alex y la posible operación de sus genitales. Este aspecto no se resuelve aunque el personaje principal cambia respecto a su situación inicial.

### **Leonera**

País: Argentina

Fecha de publicación: 2008

Director: Pablo Trapero

Género: Drama

#### **a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa - efecto: es la historia de Julia quien es apresada luego de un confuso incidente en donde su novio muere acuchillado y quedan dos sospechosos: Ella y Ramiro. Los acontecimientos se siguen causalmente desde su condena, el nacimiento de Tomás, su lucha por recuperarlo y su posterior escape a Chile como prófuga.

2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: esta cadena esta delineando la acción de Julia como madre de un niño que en un principio no deseaba y su deseo por protegerlo y cuidarlo luego de que su madre se lo quiere quitar. Todo dentro del contexto de la cárcel donde paga la condena por asesinato del padre del niño.

3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: recuperar a su hijo y vivir con él. Sin embargo antes del momento en que su madre saca al niño de la cárcel, Julia permanece como un ser para quien la vida da igual encerrada o en libertad. No habla, ni actúa. Es como una especie de testigo

de su propia vida para quien las cosas pasan sin mayores repercusiones.

**b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: en un principio Julia es apresada y no actúa como alguien que quiere conseguir su libertad. Esto pone en duda su inocencia en el asesinato del padre del niño. No obstante, una vez nace Tomás, hay una fuerza vital que la despierta como individuo y le da motivos para vivir y querer recuperar su libertad. Esta fuerza se ve intensificada hasta el punto de activar a Julia como agente causal en el momento que su madre saca a Tomás de la penitenciaría y se niega a devolverlo. A partir de entonces Julia toma las riendas de la situación y lucha por obtener la custodia de su hijo, hasta el punto que en su primer día de salida de la cárcel encierra a la guardia que la acompaña y escapa con su hijo.

2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: es un personaje para quien la vida no vale nada. Una niña de familia pudiente que estudia y vive con su novio y el amante de este. Por la relación que luego se descubre entre Ramiro (el amante del novio) y ella, sumado a su amor con Marta, es evidente que para Julia las barreras morales y culturales no tienen mayor importancia. El amor es igual entre hombres y mujeres, mujeres y mujeres o hombres con hombres. Este carácter despreocupado por las creencias morales y culturales se evidencia así mismo en el desconocimiento de Julia de los hechos que envolvieron el asesinato del padre de Tomás, lo que habla de un estado en que no se tenía conciencia de lo real (posiblemente por el uso de drogas). En la cárcel tampoco actúa para defenderse del abuso de otras compañeras, hasta el punto que es Marta quien la aleja de la presa que la manosea, y de esta cercanía surge una relación amorosa que llega a Julia, quien no opone resistencia a los besos de una mujer que sorpresivamente empieza a besarla. Para Julia “todo pasa” sin que oponga resistencia. Este carácter se ve modificado radicalmente con el nacimiento de su hijo. A partir de entonces tiene un motivo para hacer valer su voluntad y deja de ser ese personaje maleable para empezar a luchar por la custodia de Tomás.

3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal está determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): los rasgos fueron delineados anteriormente. En cuanto a los aspectos exteriores que afectan a Julia como personaje y la motivan a actuar, es claro como su relación con la madre es traumática, lo que se evidencia en la primera visita de esta que es rechazada por Julia. Luego de esta experiencia y el robo de Tomás, que a había sido indicado por la madre quien previamente había hecho notorio su interés de sacar al niño de la cárcel, es clara la motivación que hace que Julia tome riendas en el asunto de recuperar a su hijo.

El hijo aparece como la motivación absoluta para seguir con vida, e incluso para recuperar la libertad, objetivo que antes del nacimiento no tenía importancia relevante para la protagonista. Tomás es su motivación.

**c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: los lugares se presentan con coherencia según las necesidades narrativas de la historia: Interior cárcel. Exterior de la cárcel y lejanía del niño. Escape y viaje a la frontera.

**d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: el manejo del tiempo es clásico. La historia es abordada de forma lineal y los sucesos se suceden ordenados en el tiempo. No hay viraje hacia el pasado o el futuro. Todo transcurre en tiempo presente. El tiempo funciona como un elemento para hacer clara la historia al espectador.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal:

No se rompe la linealidad del tiempo. en algunos momentos mantiene el audio de la escena anterior, como cuando habla con el abogado y este le da las instrucciones para hablar en el juicio, y el sonido continua mientras Julia sigue en sus tareas cotidianas en la celda o lavando la ropa en los corredores.

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: el clímax de la historia es la secuencia final donde Julia encierra a la guardia y escapa con Tomás. Aunque no hay una lucha en contra de un tiempo en cuenta regresiva, si hay un plazo durante el cual la protagonista escapa y se siente perseguida por las autoridades. Ella siente que tiene que escapar en el menor tiempo posible y hasta en su viaje final en barco se siente perseguida por las autoridades.

#### **e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos los sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma y dan la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto: todas los componentes de la historia están encaminados a dar claridad sobre la misma y a ayudar a crear un universo narrativo que de cuenta del relato que se está contando. Si bien algunos de los episodios que ocurren dentro de la cárcel podrían omitirse en aras de avanzar hacia la resolución del mismo, estos contribuyen a formar un clima de verosimilitud y ubican al espectador en las vivencias de una madre que tiene a su hijo estando presa en una penitenciaría en la Argentina. Hablan de las características particulares de su carácter, de sus relaciones dentro de la cárcel y de todas las vivencias que hacen de esta una historia llamativa y comercialmente interesante.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: teniendo a Julia como eje central, los demás personajes afectan la vida de esta y sus relaciones con el entorno.

3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: aunque hay uno esbozos de una relación sentimental entre Ramiro y Julia, estos nos hablan de una relación abierta entre ellos dos y el padre de Tomás. Muy seguramente los tres vivían juntos y hacían pareja entre sí.

Así mismo hay una relación homosexual entre Julia y Marta y otra posterior relación de la protagonista con una de las presas. La película no opera como transmisor de la cultura establecida ni educadora en las buenas costumbres. Se ocupa en mostrar una realidad, siendo ajena a los valores morales establecidos.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: Aunque la estructura no corresponde exactamente al modelo clásico de Hollywood ya que el conflicto principal aparece al final del relato cuando raptan a Tomás, la primera parte no tiene ausencia de conflicto; presenta conflictos menores que no corresponden con el objetivo final que es la custodia de Tomás. Antes del rapto de Tomás, momento en que hay un conflicto verdadero que convierte a Julia en motor de acción, las situaciones de la cárcel aparecen como episodios casuales en la vida de una reclusa. A partir de entonces la situación se complica con la disputa de Julia y su castigo en el calabozo, la posterior revuelta (crisis) y su desenlace que es la aparición de la abogada de Marta, la sentencia del juez y el trabajo de Julia para aminorar la pena y su posterior escape Chile con Tomás.

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: Aunque su futuro no es definitivo y puede ser incierto, Julia escapa con Tomás hacia Chile con documentación falsa. Hay un pasado que siempre la perseguirá.

#### **f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: Esta película es el clásico ejemplo de una narrativa que no se hace notoria mientras expone el relato. El manejo de cámara no busca hacerse evidente y la narración fluye como una secuencia de acontecimientos en los que el espectador tiene la mejor vista del

momento gracias al lente de la cámara.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: aunque sabemos el desenlace de la historia de Julia al volarse ella junto a su hijo, nunca son esclarecidos del todo los hechos que envolvieron el asesinato del padre de Tomas. No es claro para el espectador si ella fue realmente la asesina o si fue Ramiro. Sin embargo este es uno de los puntos más interesantes de la historia, que llena de ambigüedad y de preguntas al espectador en las escenas en que se encuentra Ramiro con Julia, o en el juzgado cuando ambos tienen que dar su versión de los hechos.

## 2. Películas Brasil

### Carandirú

País: Brasil  
Fecha de publicación: 2003  
Director: Héctor Babenco  
Género: Drama

#### a. Causalidad (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa - efecto: aunque se presente fragmentada temporalmente, si hay una causalidad que rige los eventos y las distintas historias que se cuentan en la película. Cada historia ocurre en un tiempo distinto, sin embargo, al momento de presentarlas los acontecimientos en ellas se siguen causalmente.

2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: la línea central de la historia, que es la del médico en la cárcel, evoluciona causalmente. La cadena de causa y efecto se sigue desde la llegada del médico, hasta su partida después de la masacre hecha por el escuadrón de policía.

3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: se puede decir que el personaje principal es el médico ya que a través de su consulta es que se articulan todas las demás historias. Empero, el médico llega a la prisión, y a lo largo de la película y su estadía en la cárcel no tiene ninguna fuerza que lo haga entrar en pugna, ni partir en busca de un objetivo particular. Su línea es recta, atender pacientes y preguntarles por sus vidas y los motivos de su reclusión. termina con la matanza final en la Carandirú y su salida de la cárcel. Él funciona como pretexto, como punto de unión, para conocer las demás historias.

#### b. **Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: El médico no tiene ningún objetivo y por tanto no es un agente causal que ponga en marcha los acontecimientos de la historia. Tampoco lucha por superar ningún obstáculo. Sin embargo, desde la pasividad de sus preguntas mueve todo el juego que nos da a conocer los personajes de la película.

2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: la unidad psicológica del personaje está determinada con claridad. Es tranquilo, un excelente escucha y ejerce su rol de médico imparcial en una cárcel llena de asesinos que son presentados con las virtudes y defectos de cualquier ser humano.

3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal esta determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): ya que hay ausencia de objetivo en el personaje principal de la historia es difícil hablar de la construcción de una motivación para éste. Sin embargo, si miramos todos los personajes que lo rodean, cada uno esta construido con una unidad psicológica que hace fácil establecer los motivos de su actuar. Esto ocurre con cada uno de los presos de los que se nos cuenta la historia.

c. **Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: la cárcel es el centro de la acción y a partir de donde podemos conocer los demás lugares. Cualquier cambio de espacio esta justificado causalmente por un dialogo previo o por el recuerdo de un personaje que justifica la salida del plantel.

d. **Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: la llegada del medico al plantel determina el presente a partir del cual se desencadena los demás acontecimientos. Esta es la línea central que hilvana el resto de historias y a su vez los tiempos alternos en que ocurre cada una de ellas. El presente funciona como un epicentro a partir del cual se desprenden los otros tiempos, pero al cual siempre regresan.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: cada vez que la linealidad temporal se rompe lo hace precedida por un dialogo de un personaje que da pie para el cambio temporal. Este rompimiento no va precedido por ningún tipo de intertítulo, efecto óptico, o cambio en la fotografía que busque hacerlo evidente. La narración deja claro el tiempo presente y el pasado gracias a los comentarios de los personajes.

En el segmento final de la película, el momento de la masacre, se da una ruptura en el tiempo y el espacio determinada por insertos de testimonios de los sobrevivientes (tiempo futuro) dentro de la secuencia de la matanza hecha por los agentes de policía (presente).

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: este plazo no está determinado en términos de un determinado período de tiempo como una hora, o la llegada a algún lugar. Aún así, si se establece una cuenta regresiva determinada por la duración de los agentes de policía en el plantel. Es claro que quienes logren esconderse mientras que estos estén allí, salvarán su vida.

e. **Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma: Ya que esta película no narra una sola acción, sino que una varias alrededor de un mismo lugar (la cárcel), no se puede hablar de la necesidad de una escena, o no, para dar cuenta de la totalidad de la historia. Sin embargo, aunque hay varias historias aparte que confluyen en un mismo lugar, a veces sin encontrarse; cada una de estas si está articulada de tal manera que cada una de las escenas que pertenece a cada segmento, determinado por la historia de cada personaje por aparte, se compone por una sucesión de escenas que dan cuenta le la historia completa de cada personaje, sin que sobre nada de lo que se cuenta.

Cada escena no da la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto, sin embargo si avanza hacia el conocimiento de las circunstancias que llevaron a los protagonistas hasta la cárcel y a entender el cosmos de este centro de reclusión y los motivos (justos o no) de la policía para la masacre.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: sí, los presos de Carandirú que cuentan su historia al doctor.

3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: hay varias líneas de acción que involucran una relación sentimental heterosexual. Entre estas la de Majestad, que tiene dos mujeres. La del ladrón del auto transportador de valores cuya esposa lo engaña con un policía y la de Zico con la hermana mayor de Deusdete.

Por otro lado, una de las líneas más importantes es la relación entre Lady Di (el travesti) y 'Sin remedio', que terminan casándose en la cárcel.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: la estructura es una línea recta hacia una complicación final, con altibajos que cambian dependiendo de las historia que cada personaje va contando. Empero, dentro de cada una de las sub - historias, sí se sigue esta estructura cuyo desenlace siempre es llegar a la cárcel.

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: aunque no hay un conflicto que se desarrolle a lo largo de la película, sí hay un final definitivo marcado por la masacre y la demolición del plantel. El universo narrativo que fue construido a lo largo de la historia se cierra por completo.

f. **Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: se hace evidente por medio del uso de la voz en off para explicar los pensamientos del médico. Pero cuando se hace innegable es en el momento que se introducen los testimonios en la secuencia de la masacre, y al final cuando los intertextos cuentan el destino de la cárcel y algunos datos históricos sobre esta.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: Sí. Cada historia por separado tiene un inicio, complicación y desenlace. Así como la historia de la cárcel y la del medico que un día llega y acaba yéndose de allí, contando lo que aprendió al pasar por este lugar.

**Olga**

País: Brasil

Fecha de publicación: 2004

Director: Jayme Monjardim

Género: Drama

a. **Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa - efecto: la estructura es un juego de consecuencias interrelacionadas con causas anteriores. Todos los episodios de la historia se rigen por la verosimilitud y la causalidad.

2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: esta está determinada por el personaje de Olga como eje central. Desde sus inicios como revolucionaria en Moscú, hasta su muerte en un campo de concentración nazi. Como su nombre lo indica, es la historia de Olga.

3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: aunque no es un objetivo concreto como el rescate de un secuestrado o encontrar un tesoro, Olga tiene un objetivo claro y ambicioso que es luchar por la revolución. Este objetivo está marcado y justificado por su carácter seguro e idealista.

**b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Olga es el motor de causalidad de la historia. La posibilidad para que ella realice su objetivo que es lograr la revolución y luchar por un mundo más igualitario y justo está marcada por la entereza y fuerza de su carácter dominante. Ella es un clásico ejemplo del héroe de la narrativa de Hollywood. Tiene un objetivo y hará todo lo posible, inclusive renunciar al amor verdadero, para lograrlo.

2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: sus características están delimitadas desde la tercera escena en donde la vemos liberar a un revolucionario a pesar de su apariencia femenina y estilizada. El objetivo de la narrativa clásica se cumple a cabalidad con este personaje de rasgos marcados (seguridad, liderazgo, empuje, rebeldía, idealista, fría y de pocos sentimientos) que en la búsqueda de su objetivo va cambiando hasta llegar a valorar la vida únicamente por el amor al ser querido. Aunque en el principio Olga no se despidió de su familia porque no quiere tener ningún lazo sentimental que la amarre, al final es capaz de dar su vida para quedarse al lado del ser amado, aun cuando esto signifique sacrificar su ideal revolucionario. Al final, Olga ya no quiere cambiar el mundo, solo vive gracias a la esperanza que le da el hecho de que su hija esté con vida. Con el nacimiento de ella se convierte en un ser débil, cariñoso y muy vulnerable.

3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal está determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): la motivación está dada por sus rasgos interiores, anteriormente mencionados, y por los acontecimientos que la afectan como individuo. Un ejemplo de ello es la inclinación humanista del padre por ayudar a los pobres, de lo cual nos enteramos cuando ella habla con él y le dice que creció viendo a los pobres pidiendo limosna en una casa llena de lujos.

Del mismo modo su frialdad y rechazo a lo sentimental están justificados por la relación de Olga con su madre, una mujer evidentemente fría y poco sentimental que solo se preocupa por las apariencias que lleva una niña rica ensuciándose al luchar por el pueblo.

**c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: Sí, y los pasos de un lugar a otro están determinados por pistas narrativas que permiten el cambio de un lugar a otro. Esto se ve claramente cuando le asignan la misión de cuidar a Prestes. La siguiente escena es el despidiéndose de su familia y la siguiente ellos dos en el carro como esposos, para luego seguir a ellos montándose a un barco. Los sucesos son una cadena de causalidad y el espacio es reflejo de esto.

**d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: el tiempo presente es Olga en el campo de concentración. Este es el epicentro de donde se parte para viajar al pasado en la memoria de Olga. La evolución temporal de la historia se da de un pasado lejano a un pasado reciente y muerte de Olga.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: tal vez el único punto de distanciamiento frente a la narrativa clásica de esta película está en el hecho de que si bien la ruptura del tiempo presente de la narración se motiva por la memoria del personaje

principal, esta no se da por con la antelación de un plano donde se de claridad sobre el personaje que recuerda, sino que el pasado es presentado antes para luego ir al rostro del personaje que recuerda. Aunque no es una gran ruptura, es formalmente distinto a la narrativa clásica de Hollywood que rompe la linealidad del tiempo poniendo como antelación una imagen que permita al espectador tener claridad respecto quien recuerda para luego hacer al viaje al pasado narrativo.

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: el clímax de la historia es el momento en que la policía emprende una búsqueda exhaustiva de Olga y Prestes. A partir del momento en que los atrapan la narración entra en un período de empeoramiento continuo que culmina con la muerte de Olga en la cámara de gas. A partir del momento en que atrapan a los protagonistas podría decirse que empieza una nueva película que relata el vía crucis de Olga en la prisión, y si posterior traslado al campo de concentración. Aunque todo esta enmarcado dentro de una sola acción que es la lucha revolucionaria de Olga y su fracaso en este intento, hay un primer bloque de lucha y fracaso, y un segundo de castigo sufrimiento y muerte donde el objetivo ya no es la revolución sino mantenerse con vida para poder volver a ver a sus seres queridos.

Esta podría ser una ruptura frente a la narrativa clásica, aunque es un relato completo (de solución definitiva) y unitario (todos los factores convergen para el desarrollo de la historia), esta tiene dos acciones que son desarrolladas en una sola historia.

#### e. **Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos los sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma y dan la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto: en el primer momento del que se habló anteriormente podría decirse que todos los eventos hacen avanzar el relato y nos conducen hacia su resolución definitiva. Sin embargo en la segunda parte muchas escenas repiten información que el espectador ya posee y la película se pone lenta y repetitiva. Repiten escenas de Olga escribiendo, la hija leyendo, Prestes leyendo...etc. Las escenas empiezan a tener un carácter que únicamente recrea y da información sobre las situaciones pero que no avanza el relato hacia su resolución definitiva. Esto sumado al hecho que es una película de nazis (lo cual casi podría denominarse un genero) y las situaciones relatadas dan la impresión de haber sido vistas anteriormente. La película deja de sorprender al espectador en la segunda parte.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: estos son Olga, Prestes y sus relativos .

3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: el amor que surge entre Olga y Prestes. Esta es una línea narrativa bien dibujada en cuando posibilita un arco de transformación en el personaje principal que comienza creyendo que el amor no es para revolucionarios y acaba viviendo gracias a su amor por su hija y su amado.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: formulación: circunstancias dadas, Olga es revolucionaria de familia aristocrática y no cree en el amor. Quiere lograr la revolución

Conflicto: conoce prestes y le es encomendada la misión de proteger su vida y viajar a brasil. Allí la revolución no encuentra el apoyo deseado.

Complicación: las fuerzas armadas imponen ley de seguridad y empiezan a perseguir revolucionarios.

Crisis: Búsqueda y captura de Prestes y Olga. Encarcelamiento y tortura,

Desenlace: Madre de prestes toma la custodia de la hija y Olga muere en campo de concentración.

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: Olga muere.

#### **f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: no hay elementos que lo hagan conciente de estar presenciando un relato contado por alguien. Únicamente los títulos que ubican en lugares y momentos históricos cuando Olga llega al campo de concentración. Así mismo, los intertítulos del final cuando narran lo ocurrido con la madre de Prestes y su Hijo.
2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: cada aspecto se cierra en su totalidad. La historia de Olga, su hija, Prestes y su madre. La revolución que fue ahogada por las fuerzas del gobierno y los móviles que justificaban las acciones de los personajes. Indicios como la intranquilidad de Olga por la presencia de la esposa de Miranda en las reuniones rebeldes son cerrados después cuando ella es quien delata a los revolucionarios por su incapacidad de resistir la tortura.

#### **Dos hijos de Francisco**

País: Brasil  
Fecha de publicación: 2005  
Director: Breno Silveira  
Género: Drama

##### **a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa - efecto: Esta historia es el fiel ejemplo de la estructura clásica de Hollywood donde el objetivo es contar una historia que logre ser llamativa para un público masivo y por consiguiente sea explotable comercialmente. En este caso aun más dado que está basada en la historia de dos músicos muy populares en Brasil.
2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: la cadena de acción que sigue esta historia comienza desde el momento que el padre dice que sus hijos van a ser dos cantantes famosos hasta el momento que lo logran después de superar una serie de obstáculos.
3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: lograr que sus hijos sean dos cantantes famosos.

##### **b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: el personaje principal de la película es Francisco, el padre de los niños, quien lucha para lograr que se conviertan en dos músicos famosos. Trabaja para vender su cosecha y comprar instrumentos, los lleva a festivales, y los entrega a la custodia de Miranda para que los haga famosos. Así mismo, una vez crecen y les empiezan a perder la fe de triunfo, es nuevamente Francisco quien logra que la canción se haga famosa en la radio y finalmente se hagan famosos.
2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: Un hombre del campo, trabajador y humilde que tiene sueño con que sus hijos no trabajen para labrar el campo de otro. En sus escenas vemos como le exige a sus hijos que mejoren como músicos o como busca que adquieran de otros el conocimiento que él no les puede dar. Sin embargo es cariñoso y muy familiar. Tildado de loco por todos aquellos que no tienen otra ambición en la vida que seguir trabajando todos los días para otro

que explota su labor.

3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal esta determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): francisco es un ser inconforme, a quien no le gusta trabajar para explotar el campo del padre de su esposa. Tampoco le gusta ser jornalero y va en contra de vivir en un pueblo donde los niños no tengan educación quedando destinados a ser trabajadores del campo para siempre. Por eso funda una escuela donde sus hijos aprenden a leer y les entrega los instrumentos para que aprendan a tocar. Sobre todo no quiere que sus hijos repitan el destino que a él le toco vivir. Motivado por esto deja la vida del campo y viaja a la ciudad a vivir incomodidades para poder luchar por un futuro mejor para ellos.

#### **c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: como los eventos de la película se siguen causalmente, los espacios donde esto ocurre se organizan y siguen de la misma manera. Así en una escena vemos que la esposa de francisco está embarazada a las afueras de la casa y en la siguiente hay un bebe llorando en brazos de la madre que está recostada en la cama. En otro momento la esposa dice que el abuelo quiere las tierras donde viven y al siguiente momento los vemos con las maletas cogiendo un bus para ir a la ciudad. La causalidad tanto narrativa como espacial se sigue como un juego de pistas que dan paso a la escena siguiente. Un ejemplo es cuando la madre llora frente a los niños porque tienen hambre y el hermano mayor le dice al siguiente “vamos”, en la siguiente escena los vemos caminando por el terminal. El objetivo de la narración es la claridad de los motivos que mueven la historia y de esta como tal.

#### **d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: con un tiempo lineal, la historia avanza desde el momento que nacen los niños hasta su triunfo años después cuando los padres ya están viejos. Por medio de la película vemos el proceso de crecimiento temporal de todos los miembros de la familia, así como su ascenso económico de ser campesinos hasta convertirse en superestrellas.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: no hay rompimientos del tiempo presente. El único elemento narrativo que altera la linealidad del tiempo son algunas elipsis en donde se condensan muchos eventos una secuencia de unos pocos minutos, como el caso de cuando Miranda se lleva a los dos niños por cuatro meses y lo entendemos gracias a una sucesión de imágenes que tienen como acompañamiento una de las canciones del dúo infantil, sumado al alegato de la mamá que se lamenta por que han pasado 4 meses sin saber nada de sus hijos.

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: al final el ritmo de la narración baja debido a que entran en un proceso de desesperanza debido a los numerosos intentos fracasados por alcanzar el éxito. Sin embargo cuando Francisco empieza a trabajar para que sus hijos lleguen a ser el número uno y finalmente lo logra, esto no ocurre como un clímax donde se lucha contra un tiempo establecido. Después de toda la lucha el éxito llega y termina la película.

#### **e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos los sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma y dan la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto: como una historia de narrativa clásica, las escenas funcionan como elementos que hacen avanzar la historia hacia el final. Cada una *cuenta* algo nuevo que ocurre en la historia. es un cine sujeto a la narración.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Francisco y su familia.

3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: el amor entre Francisco y su esposa no es una línea de acción que se desarrolla a lo largo del film en cuanto es una circunstancia dada que no se modifica o tiene altibajos narrativos durante la película: es simplemente una característica. Ellos son pareja y punto.

Sin embargo las líneas de acción que son como tales una relaciones sentimentales heterosexuales son las de el amor de Zeze y Zilú, que terminan casados. O la de Welson que deja embarazada a la novia cuando apenas son adolescentes y esta luego se enamora de otro compañero de clase.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: a formulación es el inicio cuando conocemos a la familia y los objetivos de Francisco.

El conflicto esta encarnado en su necesidad de dejar el pueblo para llegar a la ciudad.

Se complica con la muerte de Emival y el intento de Mirosmar de dejar la música.

El punto de crisis se da cuando Mirosmar ya es un hombre y sigue sin lograr consolidarse como un exitoso músico, sumado al embarazo de la novia de su siguiente hermano quien vive con el trauma de no ser el hermano que murió, quien para él debería ser el verdadero segundo integrante del dúo.

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: Francisco entrega el tema “E o amor” y con la ayuda de sus compañeros de la obra lo pone en el puesto numero uno de la radio. Entonces Zezé y Luciano logran grabar su disco y consiguen el éxito.

#### **f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: como narrativa clásica se asemeja también al modelo de Hollywood en el uso de los elementos formales del cine para moldear las emociones del publico según los altibajos de la narración. La música por ejemplo enfatiza con un objetivo dramático los momentos de tristeza que viven los personajes.

Luego de la primera escena donde Francisco es dado a conocer, hay una secuencia de montaje (recurso utilizado recurrentemente en la película) que muestra en un recuadro más pequeño que el área completa de la pantalla, como crece la familia de Francisco mientras que los créditos se presentan en la parte de abajo.

Así mismo es recurrente el uso de intertítulos que presentan los lugares que no fueron antecidos por una pista previa que ubicara al espectador.

El desenlace de la narración también aparece en una secuencia de montaje donde son presentados Zeze y Luciano cantando en sus conciertos y con títulos que cuentan como llegaron a vender miles de copias en Brasil. Así como el segmento final donde se introducidos los verdaderos Zezé y Luciano, un elemento que afirma el carácter de narración de la película al presentar a los personajes reales en quienes fue inspirada la historia. No es una narración invisible

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: El guión es una unidad completa que narra en su totalidad la acción de cómo Francisco hizo de sus hijos un dúo de cantantes famosos. Los diálogos siempre se refieren a eventos que son concluidos después, o a situaciones que afectan a los personajes y que cuentan al espectador el sentimiento que estos tienen; no ocurre, como en el caso de *El viento* de Eduardo Mignogna (un de las películas estudiadas como muestra del cine Argentino) en donde los diálogos son conversaciones casuales que escapan de la lógica narrativa de la película y simplemente retratan la pura cotidianeidad, pareciendo cabos sueltos que no resuelve la película.

## El año que mis padres fueron de vacaciones

País: Brasil  
Fecha de publicación: 2006  
Director: Cao Hamburger  
Género: Drama

### **a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa - efecto: los eventos de esta película narran la historia de Mauro a quien sus padres dejan al cuidado de su abuelo para irse como activistas políticos en tiempo de la dictadura militar en Brasil. Lo dejan con el pretexto de irse de vacaciones y cuando llega el abuelo esta muerto y queda al cuidado de un vecino. De ahí en adelante es el proceso de adaptación del niño y la espera de sus padres. Los acontecimientos se siguen causalmente.
2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: esta concierne a la vida de Mauro desde que sus padres lo dejan y como se acopla a su nuevo entorno, siempre esperando por el momento en que van a aparecer sus padres.
3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: quiere encontrar a sus padres. No obstante este es un objetivo que no depende de su capacidad para conseguirlo sino de que ellos finalmente puedan regresar.

### **b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Mauro quiere volver a estar con su familia y lo único que puede hacer es esperarlos. Sus acciones como agente causal se limitan a esperar junto al teléfono o en apartamento de su abuelo el momento en que sus padres regresen por él.
2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: Mauro no entiende el verdadero motivo por que sus padres lo abandonaron, por eso no siente tanto dolor en la ausencia de ellos. Esta falta de entendimiento se va transformando en tristeza y rebeldía en el momento que empieza a entender que no se fueron de vacaciones y siente miedo de quedarse en medio de ese entorno que no conoce. Cuando Slomo lo deja un fin de semana es el primer momento que lo vemos llorar.
3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal esta determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): su objetivo de reencontrarse con su padres está justificado por el apego que cualquier niño, que ha crecido en un entorno familiar, desarrolla por ellos. En cuando al exterior es claro que Mauro se va adaptando a un entorno que no le es del todo hostil, donde lo reciben y lo alimentan, pero sigue esperando que su verdadera familia aparezca.

### **c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: están marcados por los lugares donde transcurre la vida de Mauro.

### **d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: el tiempo de la narración inicia el día que los padres abandonan la casa para salir de vacaciones. A partir de este momento todo ocurre en Sao Paulo donde van a dejar a Mauro con su abuelo y el tiempo transcurre linealmente. El único momento que la linealidad del tiempo se rompe es cuando están en el entierro del abuelo y nos muestran las circunstancias en que murió.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: cuando en el entierro se va al pasado para mostrar las circunstancias en que murió el abuelo, el viaje no se hace motivado por la memoria del personaje en el tiempo presente del entierro, sino por la voz de Mauro en el futuro cuando tiene pleno conocimiento de las Circunstancias de la muerte de su abuelo. Este uso de la voz en off con el para explicar las circunstancias que la narración muestra en tiempo presente se da en algunas otras ocasiones en que Mauro acompaña el relato de las imágenes con su voz; como en el momento que ve al arquero del equipo judío y dice que ahí entendió “que quería ser negro y volar.”

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: no hay clímax. Un día en la mitad del partido final de la copa del mundo, la amiga de mauro ve pasar a Slomo en un carro, Mauro va a su apartamento y sin saber que va a encontrar, ve a su madre acostada en la cama.

#### **e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos los sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma y dan la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto: las escenas o avanzan la trama hacia su resolución, o dan cuenta del carácter de Mauro o los demás personajes. Así, las escenas que se podrían llamar vacías en que Mauro está sentado frente a un teléfono en el apartamento de su abuelo o el momento en que juega a ponerse la ropa de este, hablan del estado de soledad en que se encuentra el niño, o de su afán por recibir una llamada para saber de sus padres. Si Mauro no hace nada es porque está detenido a la espera de sus padres. Luego es que se reintegra al mundo y empieza a hacer amigos en el barrio.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Mauro y los habitantes del barrio donde vivía su abuelo.

3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: si bien es una historia de niños, más que una historia de amor, es la de la amistad que surge entre mauro y Sarah la niña hija de una inquilina del edificio. Entre los dos hay un primer intercambio de miradas luego un acercamiento y posteriormente una amistad que se interrumpe cuando la madre de mauro de lo lleva como exiliado político.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: no es una historia que este basada sobre una estructura de conflicto. Mas bien se parte de una situación nueva y a partir de entonces es el proceso de adaptación del personaje principal en ella. Las vivencias que tiene mauro en Sao Paulo comienzan con el conflicto suyo para vivir con Slomo, pero luego de su adaptación es un proceso de integración entre el niño y su entorno. Sin embargo es un personaje en crisis que aunque empiece a hacer parte de la vida del barrio, no supera la ausencia de los padres y siempre está a la espera de su regreso.

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: la madre de Mauro lo recoge y se lo lleva a otro país como exiliado político. El padre muere. Mauro deja el barrio donde hizo amigos y pasó la temporada del año en que sus padres estuvieron de vacaciones.

#### **f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: este es un caso en donde la narración se encarga de hacerse lo menos evidente, aún cuando a veces se hace uso de la voz en off para dar un punto de vista personal sobre los acontecimientos. Sin embargo el uso de este recurso es tan sutil que pasa inadvertido al público que lo oye como si viniera de un interlocutor que cuenta una historia de su pasado. Tan es así que el título de la película solo aparece al final de la misma. La historia comienza con Mauro jugando y el espectador queda inmerso en un universo ficticio que no desaparece hasta que termina la narración.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: es una historia concluyente. Con personajes bien delimitados y donde los interrogantes se van cerrando conforme avanza la historia. cuando inicia está la pregunta por el motivo de el abandono de Mauro, de a dónde van los padres, de qué va a pasar con el niño si su abuelo murió; pero todo se resuelve con el desarrollo de la historia. uno de los objetivos del niño es completar el álbum del mundial con el cromos de uno de los jugadores de Brasil, este elemento se usa dramáticamente en el momento que Mauro acepta a Sarah como su mejor amiga al recibir un regalo de cumpleaños anticipado. Este detalle se compensa cuando Mauro va a dejar Sao Paulo y le da a Sara su balón como regalo de cumpleaños, también anticipado.

La película se estructura como un juego de preguntas que se van resolviendo. La primera vez que se ve el novio de la mesera tiene un casco. Más adelante en la historia sabemos su pasado y descubrimos su rostro y su relación con ella. Igualmente ocurre con el joven que un día dice que conoce a los padres de Mauro, luego sabemos que pertenece al partido socialista y después revela que él también tendrá que irse de vacaciones. Las relaciones se van construyendo conforme avanza el relato y se responden las preguntas que el espectador encuentra..

### **Tropa de Elite**

País: Brasil

Fecha de publicación: 2007

Director: José Padilha

Género: Drama

#### **a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa - efecto: aunque está desordenados temporalmente, cada evento está dado por una causa previa que lo desencadena. Así el tiroteo con el que inicia la película es explicado a lo largo de esta.

Del mismo modo las relaciones entre personajes y sus objetivos están sostenidos en causas anteriores.

2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: Hay dos líneas de acción unidas causalmente entre sí que se desarrollan y concluyen a lo largo de la película.

Una es el proceso de transformación del personaje de Matías en el nuevo capitán de la BOPE.

La otra es el proceso mediante el cual el capitán Nascimento busca y encuentra el candidato indicado para su reemplazo.

3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: en la línea de acción del capitán Nascimento el objetivo es claro y se enuncia desde el principio: encontrar su reemplazo.

Por el contrario, el objetivo para el personaje de Matías está oculto para él como personaje y para el espectador. Matías no sabe para donde va. Los acontecimientos lo llevan a serlo sin que él lo buscare

desde el principio. La historia de la sensación de que el personaje va encontrando en su personalidad facetas que no conocía. La película presenta el arco de transformación de este pacífico estudiante, novato en la policía, en un hombre sin escrúpulos que es capaz de asumir la dirección de la BOPE.

Este juego de un personaje típico según la narrativa clásica (hombre busca objetivo) con otro mucho más ambiguo y perdido (hombre es llevado por los acontecimientos), es una buena mezcla que entre narrativa clásica y ruptura. Además unido al hecho que las dos historias están entramadas de tal manera que estos dos personajes se afirman en sus caracteres el uno por medio del otro. Es decir, el capitán (con un objetivo claro: encontrar sustituto) consigue su objetivo gracias al carácter de Matías, que se deja llevar por las circunstancias, y se afirma en su carácter al conducir al novato (que a su vez se afirma como un ser maleable) hacia lo que el quiere.

#### **b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: En el caso del capitán si lo es: Nascimento hace todo lo necesario para conseguir su reemplazo.

Matías por el contrario no es agente causal, las circunstancias lo llevan a actuar de manera contraria a lo que el espectador esperaba de él.

2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: en el caso del capitán Nascimento son claros los rasgos de su carácter (decidido, sin escrúpulos) y se afirman y mantienen a lo largo de la película. Sin embargo hay que tener en cuenta que otro de los aspectos que hace esta película tan interesante es la dualidad que plantea este personaje entre el trabajo y su hogar. Y aunque en un principio parece que en el hogar se comporta de otra manera y es mucho más tranquilo, el personaje termina afirmándose en lo que el espectador espera de él: un ser violento.

Matías por el contrario presenta al inicio de la película cualidades que se van haciendo difusas conforme la historia avanza. Si en un principio parecía tranquilo, inteligente y muy analítico; las circunstancias, como la muerte de Neto, lo llevan a convertirse en un ser completamente distinto de lo que era al principio. Acaba siendo violento, impulsivo.

3. la motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal está determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas):

Capitán Nascimento: es claro que este personaje busca un reemplazo para su cargo en la BOPE debido a cuestiones familiares y de Salud. En varias escenas la mujer del capitán lo enfrenta diciéndole que ahora tiene un hijo por el que debe responder. Así mismo lo vemos tomando calmantes cada vez que no está en servicio.

Matías: los motivos que lo llevan a ingresar en el curso de preparación para la BOPE no son tan claros. Parece que su verdadero objetivo es graduarse como abogado, pero la posibilidad de ingresar en este escuadrón especial de la fuerza pública se mete en su camino. Por otra parte el asesinato de su amigo es un punto decisivo para la transformación del personaje.

#### **c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: aunque los lazos que unen un lugar con otro no están tan claros como los sería en una narrativa convencional en donde la escena precedente la un pie (ya sea verbal o narrativo) para hacer un cambio de lugar, los espacios si guardan una coherencia que permite tener causalidad narrativa. Lo que

rompe este aspecto en Tropa de Elite es el hecho de que se esta narrando una sola historia a través de distintos personajes. La multiplicidad de personajes desde donde se aborda la historia rompe las relaciones espaciales.

2. La coherencia espacial es transmitida al espectador por medio del respeto del sistema de los 180°: Si.

**d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido:

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal:

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido:

**e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma y dan la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto: Sí. No hay tiempos muertos ni escenas que no tengan importancia vital para la comprensión tota de la trama.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Si. Al capitán Nascimento, los dos novatos y los relativos a cada uno de ellos. Todos está relacionados entre sí.

3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: cada uno de los dos personajes principales, tiene una relación sentimental heterosexual.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace:

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: aunque no hay un desarrollo final de la resolución, es claro que el capitán Nascimento ha conseguido su objetivo. Por el cambio que sufre Matías se puede suponer que este asumirá la dirección del escuadrón BOPE y que Nascimento renunciará. Es decir no se desarrolla y se dice exactamente lo que ocurre con cada uno, pero gracias a las circunstancias dadas a lo largo de la película es fácil establecer el destino de cada uno de ahí en adelante.

**f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: la narración se hace visible. Desde el inicio hay un narrador (capitán Nascimento) que da su visión de los acontecimientos y explica los motivos de sus acciones. Así mismo parece saberlo todo acerca de los otros personajes.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: No hay ningún punto que se deje inconcluso.

## Línea de pase

País: Brasil  
Director: Walter Salles  
Fecha de publicación 2008  
Género: Drama

### **a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa efecto: Esta película aborda las vidas de los cinco integrantes de una familia humilde de Sao Paulo. Al abordar 5 historias distintas, cada una se articula a su manera. Las historias del jugador de fútbol sigue una estructura lógica causal orientada por el deseo de convertirse en jugador profesional, aún cuando está un poco viejo para iniciarse. Por otra parte, las historias de Reginaldo, Dihno, el motociclista y la madre aparecen como sucesiones de eventos casuales que afectan a los personajes emocionalmente y los llevan a tomar decisiones que no siempre son las mejores. Reginaldo vive con el trauma de ser el único negro de la casa y pasa su tiempo montado en buses para parecerse un poco a ese padre que no conoce y del que sabe se desempeña como conductor del transporte público. Dihno se ocupa como ayudante de una iglesia cristiana y ante la adversidad y los choques con su hermano mensajero termina poniendo en duda su fe. El motociclista de mensajero acaba convertido en delincuente. La madre en su diario vivir como empleada doméstica, soporta el reproche de sus hijos por estar nuevamente embarazada y por este motivo es reemplazada en el trabajo.

2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: Aunque los eventos no se desarrollan como consecuencias lógicas de eventos pasados, si son cadenas de acción que se desarrollan desde el inicio hasta el final de la trama. Avanzan independientemente con algunas relaciones entre sí, como los problemas que le trae el motociclista a Dihno y como los hermanos mayores molestan a Reginaldo por ser el único negro de la casa. Así mismo la familia aparece como una entidad de componentes independientes que poco se relacionan pero se mantienen unidos.

3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: Reginaldo quiere encontrar a su padre. Sin embargo no sabe donde está y anda perdido en los buses. Darío quiere ser jugador profesional, pero es consciente de los miles de jóvenes que comparten su ilusión, muchos de los cuales son mucho más jóvenes que él. El motociclista no tiene un objetivo particular, busca dinero esporádicamente. Dihno es otro ser sin objetivo, busca un sentido de la vida en la religión, pero no lo encuentra.

### **b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: el único que lucha por alcanzar su objetivo es Darío, sin embargo está sujeto a lógicas que o superan como individuo y lo dejan a la espera del momento en que tenga una oportunidad. El resto de personajes aparecen como personajes con traumas internos que deambulan por la ciudad.

2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: si la historia funciona y mantiene al espectador interesado hasta el final es por la fuerza de los personajes que encarnan el drama. Cada personaje distinto a los demás y coherente con las acciones que ejecuta. El caso de Dihno es paradigmático en cuanto tiene una vocación religiosa en crisis que no se evidencia en rebeldía sino en un intento por persistir en su vocación. Sin embargo en un momento culmine la rabia y la impotencia superan su autocontrol y se desahoga violentamente contra su jefe. A su vez Reginaldo es sumamente coherente en su personalidad de niño con aspiraciones de grande. Rebelde y frentero por estar acostumbrado a ser el negro de la casa.

3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal está determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): todos conviven con la escasez del dinero, sin embargo este hecho no se presenta como el objetivo de ninguno de los personajes: están acostumbrados a vivir en la escasez hasta el punto que esta no se asume como una desgracia. Si Reginaldo busca al padre y es rebelde es por las vivencias que ha tenido que soportar, como las peleas con los hermanos y las habladurías en la calle. Dihno vive en un estado de pugna entre la vida que llevan sus hermanos, la dureza del mundo y su vocación en una iglesia cristiana sin muchos adeptos con un pastor

fantoches. Darío cree en su talento como futbolista lo demuestra en cada oportunidad que tiene, sin embargo es consciente de que su edad va en contra de su sueño.

**c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: sí.

**d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: el tiempo se presenta en un primer momento como una mezcla de momentos decisivos para cada personaje. El primer bloque de la película, antes que aparezca el título en negro que dice *Mayo*, es la muestra de los momentos puntuales que definen a cada personaje en lo que es y lo que hace o anhela en la mayoría de su vida. Esos momentos son como una muestra que condensa todo lo que es un personaje. es como un momento atemporal. Está por encima de los minutos que puede contar un reloj. A partir del título *Mayo*, la historia se desarrolla linealmente avanzando en la historia de cada personaje independientemente, con algunos momentos particulares en donde dos o más confluyen en un mismo lugar, afectándose mutuamente. Sin embargo hay momentos en donde son mostrados paralelamente los momentos que viven simultáneamente los 5 personajes. Como al final, estos son momentos decisivos en donde cada uno está en un momento decisivo como ser en pugna. En ellos los personajes han tomado una decisión o actuado de forma que los afecta decisivamente. 2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: no hay flashback o flashforward. 3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: no hay un clímax que corra en contra de un tiempo límite. el momento culmine de la película no corre en contra de un tiempo por cumplirse, más bien responde como momento decisivo al interior del personaje como individuo: meter un gol de penalti, robar o no robar, seguir siendo parte de la iglesia cristiana, haber robado un bus a los 10 años, un nuevo hijo.

**e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma y dan la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto: como no es una historia encaminada a la resolución de un objetivo único, la estructura no está construida de manera que todos los eventos en ella tengan que dar cuenta de una acción puntual. Los sucesos son momentos de las vidas de los personajes que nos permiten conocerlos como individuos. En ocasiones estos momentos ponen al personaje en una situación conflictiva, por ejemplo, dar gasolina gratis al hermano o seguir las ordenes del jefe. La mayoría son momentos solo presentación de aspectos que no conocíamos del personaje. 2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Los cinco hermanos y la madre. No hay narrativa sin personaje 3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: esta no es una de las líneas de acción principales de la historia. La relación sentimental heterosexual aparece como un aspecto efímero en la vida del motociclista que empieza a delinquir. La pareja aparece más como un evento puramente sexual. la otra mujer de este es más una obligación. 4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: aunque si se plantean situaciones conflicto para cada personaje (ausencia del padre, ser muy viejo (19) para empezar en el fútbol, tener que mantener un hijo, ser reemplazada en el trabajo por estar embarazada o pertenecer a una iglesia en la que no se cree) la película no aborda las historias desde el punto de vista clásico de buscar una solución. Las historias son sucesiones de eventos casuales en donde los personajes no parecen tener conciencia del problema que enfrentan. Al no tener conciencia es imposible que luchen para superarlos. Los problemas de los personajes, al igual que su pobreza, son situaciones frente a las que no hay una postura de cambio. Son realidades inamovibles que afectan a los personajes interiormente, llevándolos a la rebeldía, violencia o desesperanza, pero que nunca los empujan al cambio. 5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: al no haber objetivos puntuales, no hay resoluciones definitivas. Las vidas de estos personajes seguirán igual, o en muchos casos peor. Este es el caso del motociclista, quien conforme avanza la película se inclina más por el mundo del hampa. Del mismo modo Reginaldo tiene una personalidad violenta, conflictiva y el robo del bus es el primer indicio de una adolescencia conflictiva. Al madre tendrá un hijo más que mantener y del futbolista no se sabe en donde acabará.

**f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: el uso de una cámara de estilo documental, que lleva al espectador al centro de la acción o cerca al rostro de los personajes, pendiente de sus gestos crea intimidad con los personajes. Aunque no hay situaciones extremas que los afecten se aborda la historia desde los momentos íntimos que los marcan como persona: el momento en que Reginaldo se mira en el espejo después de haber peleado con su madre por tener el pelo afro. O la desilusión de Darío que recostado en el sofá siente que es imposible lograr su sueño entre miles de jóvenes que se pelean por conseguir un cupo en un partido de segunda categoría.

La película comienza con situaciones cotidianas para luego estar dividida en tres segmentos denominados con los meses Mayo, Junio y Septiembre. En el primer mes se presentan los problemas o anhelos de los personajes. En el segundo segmento son mostradas las acciones que estos hacen que generalmente no son congruentes con el problema que tienen, como por ejemplo el motociclista que teniendo un hijo al cual mantener se gasta el dinero en una mujer fácil del barrio o Darío que acaba drogado después de haber salido de juerga con los hijos de la patrona de su mamá. En este segmento la situación muestra aspectos que eran desconocidos de los personajes y los muestra como seres sin rumbo que actúan espontáneamente.

En Septiembre, el segmento final, los seis personajes ejecutan los actos definitivos que terminan sus respectivos arcos de transformación: Darío de la desesperanza al seguir intentando después de haber aprendido; El motociclista que se inclina cada vez más por la delincuencia, aun cuando prefiere no tomar las pertenencias del hombre de la camioneta; Reginaldo en su paso de la rebeldía a la anarquía; y Dhino quien se aleja del bautizo cristiano repitiendo “camina”. Al parecer, por fin, al final de la película los cuatro hijos han tomado un rumbo. La historia se encarga de mostrar el proceso mediante el cual se llega a encontrarlo, aún cuando este no tenga nada que ver con los deseos que cada uno tenga como persona.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: Esto no ocurre en cuanto que ninguna de las historias se cierra dramáticamente. Todas quedan en momentos importantes que sin embargo no alcanzan a concluir la historia. No se sabe que va a pasar con la madre ahora que perdió el trabajo, ni si Darío anotó el gol o no. Los destinos de los 5 protagonistas son inciertos.

### 3. Películas México

#### Nicotina

País: México  
Fecha de publicación: 2003  
Director: Hugo Rodríguez  
Género: Comedia /Acción

#### a. Causalidad (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa - efecto: esta película es el digno ejemplo de la narrativa clásica de Hollywood. Una historia de acción que mezcla algunos elementos de humor sin mayor profundidad. Las acciones se siguen como piezas de un rompecabezas que se va armando hasta completarse completamente. Es un universo que se crea se destruye en hora y media de duración. Las acciones se despliegan como consecuencias de incidentes previamente señalados donde el único objetivo del director es se claro respecto al motivo que desencadena los actos. Puras consecuencias de las decisiones herradas y la “casualidad” hábilmente imaginada por un guionista. La escena de entrega de un CD con información acaba en tiroteo gracias a las confusiones respecto a su contenido y a una cucaracha que llegó en el instante inadecuado despertando la desconfianza del gordo

que dispara contra el ruso. La narración se esfuerza por dejar esto claro y deja a la cucaracha en primer plano para pasar a los ojos de ruso y luego al gordo que dispara.

2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: esta narra la acción de cómo Lolo se mete con un grupo de ladrones y presencia toda una cadena de asesinatos que ocurren por errores o por impulsos momentáneos. Hasta acabar con los diamantes que desencadenan las muertes y morir por una coincidencia de un escape de gas. Un universo que se crea y se destruye en su totalidad.

3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: lolo no tiene un objetivo. Es testigo de una serie de decisiones erróneas que tienen como fuente el malentendido causado por la confusión de discos entre los códigos de jaqueo y las grabaciones de su vecina. Alrededor suyo si hay objetivos claros: quedarse con los diamantes.

#### **b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Lolo es un joven voyerista enamorado de su vecina. Su verdadero objetivo es tener sexo con ella. Sin embargo acaba siendo testigo de las acciones del grupo de personas que lo contrataron para jaquear un banco suizo. Lolo no lucha por nada, el acompaña y pide disculpas por su error.

2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: aficionado a las computadoras y voyerista, se la pasa sentado frente a un computador utilizándolo como elemento para modificar sus relaciones personales. No está comprometido con ninguna causa.

3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal esta determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): esta justificado que busque como espiar a su vecina y que se meta a su casa con tal de tener la mejor vista desde su cámara escondida. Al igual que el resto de personajes, el principal es bastante superficial y tiene un único rasgo determinante, la pasividad. Exteriormente no sufre mayores desgracias y se limita a seguir la acción desde cerca. No hay arco de transformación en el personaje.

#### **c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: los personajes se desplazan por un barrio de una ciudad cualquiera y casualmente reinciden en los mismos lugares el mismo grupo de personajes. El desplazamiento de un sitio a otro se da gracias a la persecución del gordo y el argentino y al deseo del ruso por esconderse.

#### **d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: desde el momento que hacen el encargan las claves para jaquear el sistema del banco hasta la explosión del apartamento de Lolo, todo se desenvuelve en tiempo presente. Hay algunos momentos en que las conversaciones telefónicas dividen la pantalla y muestran dos lugares distintos simultáneamente.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: no hay ninguna ruptura del tiempo.

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: a partir del momento del malentendido de la casa del ruso, todo ocurre en una especie de afán en el que todos luchan por conseguir los diamantes hasta asesinarse mutuamente. No hay un clímax marcado por una lucha contra el tiempo, más bien por salir vivos de la situación.

**e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos los sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma y dan la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto: cada episodio, aunque complica la historia y las relaciones entre personajes y va llevando la narración hasta el punto en que se eliminan mutuamente.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: estos son Lolo, nene y el gordo. Los dos rusos, la pareja de la peluquería, los esposos de la farmacia y el policía que es asesinado por llegar en el momento equivocado.

3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: no.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace:

Formulación: lolo tiene un encargo y confunde los cds.

Conflicto: por la confusión de cds, la entrega acaba en tiroteo.

Complicación: el ruso muere en la barbería y nene en una farmacia buscando cura.

Crisis: llega un policía a la peluquería, el gordo va en busca de nene y hay una riña entre la farmaceuta y su esposo.

Desenlace: muere el gordo, el policía, el esposo de la farmaceuta y nene. Lolo obtiene los diamantes y su casa explota por una casualidad.

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: todos mueren y la casa de lolo explota.

**f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: la narración se hace muy evidente por el uso de recursos técnicos que ayudan a hacer claros los motivos que mueven el relato. Ejemplos de esto son el fuera de foco digital en detalles, o los momentos en que se hace uso de pantalla dividida para mostrar la acción en distintos lugares simultáneamente.

El uso del desfoco digital está de más en cuanto se siente demasiado la intención de “es necesario ver esto” para que entienda como algo tan ridículo puede pasar.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: sí. La historia se cierra en todo su conjunto, sobre todo por el hecho que casi todos acaban muertos. El único interrogante que queda es el paradero de los diamantes que, se supone, como el resto de la narración, serán encontrados por alguien cualquiera como fruto de una casualidad.

**Temporada de Patos**

País: Méjico  
Fecha de publicación: 2004  
Director: Fernando Eimbcke  
Genero: Comedia

**a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa efecto: la narración presenta acontecimientos aislados que se siguen por orden aleatorio. Aunque no hay una lógica causal determinada por la consecución de un objetivo en particular, los acontecimientos aleatorios que son dados por los actos de los personajes se articulan según las bases narrativas establecidas por la narración desde el principio de la película.

No hay lógica causal, pero si se desarrolla una lógica que desarrolla los actos impulsivos de los personajes cambiado de un espacio a otro en un mismo tiempo.

2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: No.

3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: no hay un personaje principal determinado. Ausencia de objetivos.

**b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Frente a la ausencia de obstáculos o de conflicto los personajes interactúan entre sí dando a conocer aspectos de su personalidad o su pasado sin luchar por la superación de ningún obstáculo.

2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: Hay caracteres esbozados, sin embargo todos los personajes aparecen en un constante tedio que no permite establecer características diferenciadores entre sí más allá de sus oficios o apariencia física.

4. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal está determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): no hay objetivo ni motivaciones.

5. Las acciones que ejecuta el personaje son la manifestación externa de los sentimientos que se le atribuyen como resultado de las experiencias sufridas: No. Más bien, las acciones de los personajes parecen responder a impulsos momentáneos, aleatorios.

**e. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: Sí. Hay un solo espacio que es el apartamento donde transcurre toda la acción. La narración se mueve por los espacios de éste mostrando como los personajes matan el tedio en actividades varias sin motivo alguno.

Hay un caso particular en que se rompe la continuidad espacial permaneciendo en el mismo tiempo establecido por la narración. Esto ocurre cuando el repartidor de Pizza está en la bañera mirando el óleo de los patos y entra una llamada que contesta Flama en la sala de la casa. La continuidad espacial es violentada en el momento que el niño pasa el teléfono al repartidor que ya no se encuentra tumbado, desnudo, sobre la tina del baño, sino de pie frente a un pasaje idéntico al que vemos en el óleo de los patos volando: Sin ningún efecto visual que anteceda la ruptura, el espectador entiende que el repartidor, en su psique, ha abandonado el apartamento de Flama para desplazarse a un espacio ficticio inspirado por el óleo que miraba segundos antes. Flama ingresa en la psique del repartidor de pizza y entrega el teléfono. Este responde, renuncia a su trabajo y devuelve el teléfono al niño.

2. Existe un espacio ficticio definido con integridad y coherencia: Sí

**c. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: Sí.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: Sí. Aunque ante la ausencia de un personaje principal, los desplazamientos en el tiempo son motivados por la memoria de dos personajes, el repartidor de Pizza y Moko

3. El rompimiento del tiempo presente establecido por la narración se hace evidente al espectador por medio de efectos ópticos (fundido, desenfoco) o por intertítulos: Sí. Cada vez que hay una ruptura en la linealidad temporal, es antecedida por un diálogo del personaje que recuerda que introduce al espectador en la memoria de éste. Así mismo, las imágenes que pertenecen a la memoria del personaje reciben un tratamiento visual con una textura granulosa de alto contraste que hace evidente al espectador la ruptura temporal y la entrada en la psique del personaje que recuerda.

4. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: no hay clímax.

**d. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma: No, al contrario. Parecen eventos sueltos sin una cadena lógico-causal, relacionados entre sí únicamente por los personajes que participan en ellos y el lugar donde se desarrollan.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Sí.

3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: No hay una relación heterosexual como línea de acción. Solo un par de besos motivados por un impulso entre Moko y la niña; y una relación de amistad entre los dos niños que podría ser entendida por algunos como un homosexualismo naciente en el personaje de Moko.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: No. La historia es una cadena de sucesos casuales, en ausencia de conflicto, a lo largo de un domingo en que los padres de Flama no están en casa.

Aunque aparecen algunos puntos de tensión, que no son destacados dramáticamente por la narración, como el abandono del trabajo por parte del repartidor de pizza, el supuesto descubrimiento de que flama es adoptado y el fracaso del matrimonio de los padres de Flama, no existe ninguna complicación, crisis, o desenlace a un problema planteado.

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: ante el desarrollo casual, injustificado de las acciones y la ausencia de conflicto, no hay una resolución evidente definitiva. Así como llegan los visitantes a la casa, se van. Nada se resuelve, la vida de todos continúa.

6. Cada secuencia de la trama da la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto: no. Cada secuencia da la impresión de ser un suceso de carácter azaroso.

**e. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: sí. No hay elementos en la imagen o el montaje que den conciencia al espectador de que presencia una narración ficticia. La cámara actúa como elemento que nos permite presenciar una realidad existente. Sin embargo el uso del blanco y negro como elemento puramente estilístico hace evidente el carácter de narración de la historia. Para unos ojos acostumbrados al color e la imagen el uso del blanco y negro aparece como una presentación de un suceso narrativo. “Se está viendo una película a blanco y negro”.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: al contrario. Aunque no hay conflictos evidentes, sí se plantean muchas situaciones que abren interrogantes que quedan en el aire con el final de la película. Nunca sabremos si el repartidor de pizza pierde su empleo, si la niña realmente estaba de cumpleaños o solo estaba desocupada, si Moko tenía sentimientos homosexuales hacia Flama, o si Flama es adoptado. Lo único evidente es que el cuadro de los patos que es motivo de peleas entre los padres de Flama no va a quedar en las manos de ninguno de los dos: El repartidor de pizza se lo lleva.

### **Al Otro lado**

País: México  
Fecha de publicación: 2005  
Director: Gustavo Loza  
Género: Drama

#### **a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa - efecto: La película presenta tres historias simples que tienen lugar en distintos lugares con personajes que no se conocen entre sí. Cada una por su parte avanza causalmente como una sucesión de pasos lógicos que se siguen uno al otro.

2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: Son tres cadenas de acción: 1. Prisciliano ve partir a su padre, lo extraña, averigua a dónde se fue, intenta partir y casi se ahoga y finalmente acepta (con tristeza) su situación. 2. Ángel quiere buscar a su papa pero tiene miedo, y presentan a su madre. Se lanza al agua con Walter y este muere, la madre lo busca y Ángel no dice nada y finalmente encuentra el apoyo en su familia. 3. Fátima extraña a su padre y va en busca de él, cae en una red de traficantes de niños, una mujer la rescata y a lleva al padre, el padre regresa a casa con Fátima.

3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: Encontrar al padre.

#### **b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Los tres niños, cada uno desde sus posibilidades son el motor de acción que mueve la historia. cada uno emprende una búsqueda, aunque es menos clara la intención de Ángel que parece más impulsado por su amigo Walter que acaba muerto. Los casos de Prisciliano y Fátima sí responden a la denominación de agentes causales: buscan y son víctimas de haber emprendido su búsqueda.

2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: Las características son casi comunes en los tres personajes, niños que extrañan a sus padres. Aunque Ángel tiene vive una situación diferente, esta no se explota dramáticamente y la película parece mostrar los casos de tres niños iguales en lugares diferentes del planeta. Las historias no son abordadas con profundidad. Al igual que los personajes que no parecen sufrir un arco de transformación interna que haga que sea más interesantes.

Los niños emprenden sus búsquedas pero parece que los obstáculos no los afectaran, simplemente viven situaciones que los tocan por encima, de ahí la aparente ausencia de drama.

3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal esta determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): Se sabe que los niños extrañan a sus padres por lo que dicen y por que emprende cada uno su búsqueda. Sin embargo los rasgos propios de cada uno no están delimitados con claridad, los tres niños se parecen entre sí, cayados y ausentes al mundo que los rodea. El único momento en que se ahonda en la personalidad de alguno de ellos es cuando Prisciliano bota la ropa que la madre le da para limpiar como señal de rebeldía resultado de la ausencia del padre.

Un ejemplo de esta ausencia de delimitación de los rasgos del personajes es la forma en que Fátima parece no sufrir el hecho de ser tomada por un grupo de extraños que la llevan en un barco a un lugar que no conoce donde no entiende la lengua que se habla. Pareciera que los personajes no son afectados de manera dramática por las situaciones.

Pareciera que en el ánimo de aboradad tres historias a la vez se quedan todas en un plano superficial que no llega a comprometer verdaderamente al espectador con la historia o los personajes que esta le presenta.

#### **c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: Los espacios se siguen lógicamente aun cuando los pasos de un lugar a otro parecen darse con demasiada facilidad. Aun cuando es una película de la búsqueda de los niños por sus padres, los recorridos de estos para encontrarlos parecen cursarse con facilidad.

#### **d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: Cada historia comienza con la presentación de las circunstancias dadas y a partir de allí se desencadena la búsqueda del ser querido.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: en ningún momento se rompe el tiempo presente. La realidad solo se quiebra en el momento que Ángel sueña con su amigo muerto co cuando Prisciliano alucinan al sumergirse en el agua.

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: no hay clímax. Los eventos se siguen con una facilidad tan monótona que pareciera que hay ausencia de obstáculos. Las líneas narrativas parecen más un recorrido para llegar a un lugar fácil que una lucha por conseguir un objetivo.

#### **e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos los sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma y dan la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto: Aunque casi todos los eventos que componen las historias son de importancia esencial para entender la misma, hay algunos momentos en que el la narración se detiene en la pura contemplación de un momento emotivo sin mayor carga dramática. Un ejemplo de esto son las imágenes de Fátima sentada con el padre mientras miran el mar o su regreso a la ciudad natal. Sin embargo, aunque hay una aparente ausencia de drama por el modo en que son presentadas las situaciones y la manera en que afectan a los personajes si es cierto que hay una noción muy clara para el espectador de que la historia avanza hacia el final de la misma.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: cada línea sigue su curso sin afectar los rumbos de las demás. De hecho, las situaciones casi no afectan a los personajes de cada una de las líneas dramáticas por su parte.

3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: ninguna de las líneas principales de acción involucra una relación sentimental heterosexual, las tres solo se concentran en la búsqueda de los padres. Las relaciones amorosas de estos son abordadas superficialmente y por consiguiente no logran identificar al espectador con ellas. Esto se evidencia en el momento en que Eva, la compañera del padre de Fátima llora por el abandono de su novio. Eva llora, pero el espectador apenas la conoce y no siente nada frente a su reacción dramática.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: Si, en cada historia se siguen de la siguiente manera:

**Prisciliano:** El padre parte. El niño lo extraña y tiene problemas con su entorno. Averigua como y va emprende la búsqueda. La lancha se hunde y el casi se ahoga. Celebra el cumpleaños sin su padre y empieza a ejercer su papel de hermano mayor.

**Ángel:** Habla de la ausencia del padre y del miedo de emprender la búsqueda. Conflicto por el trabajo de la madre de prostituta. Va al mar y su amigo Walter se ahoga. La madre lo busca y Ángel miente al decir que no sabe nada. La familia de Walter sufre la crisis por enterarse de la muerte de su hijo y Ángel escapa. La familia encuentra a Ángel y lo apoya en su duelo.

**Fátima:** Pregunta a la madre por su padre y abandona la casa en busca de él. Cae en manos de una red de tráfico de infantes. Casi acaba vendida a un pedófilo pero es rescatada. Con ayuda de una mujer encuentra a su padre con facilidad. El padre tiene una pareja que parecería un obstáculo pero este es superado fácilmente al igual que los de más, sin afectar al personaje principal que es la niña. Fátima regresa a casa con su padre.

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: Fátima logra su objetivo y recupera a su padre.

Ángel fracasa en su búsqueda pero encuentra su verdadera y única familia que son su madre y su abuelo.

Prisciliano no parte en búsqueda de su padre pero entiende que ese es el destino de los hombres de su pueblo y acepta esto como su realidad.

#### **f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: La narración es invisible a excepción de los intertítulo que presentan cada una de las historias narradas con el nombre de cada protagonista: Prisciliano, Ángel y Fátima.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: Cada historia es resuelta en su totalidad. Se esclarece el pasado del padre de Ángel, el paradero del padre de Fátima y los motivos de la partida del papá de Prisciliano. Las historias no presentan mayores interrogantes que deban ser resueltos por el espectador si los presenta los resuelve al instante de presentarlos.

#### **Una Película de Huevos**

País: México

Fecha de publicación: 2006

Director: Gabriel y Rodolfo Riva Palacio Alatríste

Género: Comedia.

**a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa efecto: La película *Una Película de Huevos* maneja una sola línea narrativa y tanto las acciones como los eventos se generan por un acontecimiento anterior. Maneja la típica línea narrativa del cine clásico de Hollywood.
2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: Es una historia que se rige por las vivencias de Toto, acompañado de Willy y Tocino, el objetivo del huevito Toto es no ser un desayuno cualquiera, sino lograr ser empollado, ser un fuerte gallo y al final llegar a “Las Granjas el Pollón”.
3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: Podríamos decir que el objetivo principal de Toto, junto a sus compañeros de aventura es superar las duras pruebas y circunstancias que puede sufrir un huevo en la agreste ciudad y sus eternos enemigos, por ejemplo los reptiles de la feria. El objetivo es claro por parte del personaje principal, es encontrar de nuevo a su madre y lograr ser empollado desde “Las Granjas el Pollón”.

**b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Toto es el personaje principal, sin duda alguna es quien debe superar los obstáculos que le impiden lograr su objetivo final. Tiene 2 compañeros de aventuras que lo acompañan permanentemente y es con quienes va a lograr armar todos los planes de escapes hasta llegar a la granja.
2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: Es un huevo con perfil psicológico de humano. El huevo es como un niño inocente, sin experiencia, pero que tiene claro lo que quiere. Es un personaje coherente, sabe con quién meterse y quien no según la conveniencia de sus planes. Con el paso del tiempo aprende qué y quienes pueden llegar a ser sus enemigos.
3. Las acciones que ejecuta el personaje son la manifestación externa de los sentimientos que se le atribuyen como resultado de las experiencias sufridas: Si. Todo lo que hace Toto y sus amigos, tiene origen en su sentimiento y ganas de no terminar en el oscuro futuro en el que han terminado los otros de su misma especie. Las pocas experiencias que ha sufrido Todo lo hacen actuar, y eso atribuye todo lo que pasa en la película, de principio a fin.

**9. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: Toda la animación se desarrolla en lugares donde habitualmente estaría un huevo, pero es novedosos ver cómo se puede exponer un huevo en el momento que se sale de un supermercado, de una tienda o de una granja. Precisamente ahí está lo interesante y aventurero de la película. Es decir, la película, los personajes y los lugares donde todo transcurre, están relacionados coherentemente.
2. La coherencia espacial es transmitida al espectador por medio del respeto del sistema de los 180°: Si, no hay confusiones visuales, pareciera una típica película hollywoodense, pero es mexicana.

**10. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: Sí, es claro el tiempo presente desde el momento en el que nace el huevo y es separado de su madre. Todo ocurre con coherencia y orden. No hay ningún momento en el que el espectador se pierda, no sepa en que momento está o qué está pasando, todo el entramado es transparente y predecible, tanto así que hay algunos personajes y acciones prescindibles.
2. Si la narración rompe el tiempo presente: En la narrativa de *Una Película de Huevos* no sucede este rompimiento.
3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: Sí, digamos que todo se trata de saber en qué momento Toto llegara a la granja para lograr su objetivo de ser un gran gallo. Siempre está presente la presión de una persecución a Toto y sus amigos. Las ratas, los reptiles y el mismo mundo consumista en el que infortunadamente tienen que vivir.
4. La continuidad de movimiento, dada por el montaje, da conciencia de la continuidad temporal: Sí, el montaje es clásico; no hay interrupciones de tiempo largo o espacio amplio hacia adelante o hacia atrás.

**e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos los sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma: Hay circunstancias que están hechas solo para entretener, pero no son necesarias para la comprensión de la historia. Por ejemplo la relación que tienen los personajes protagonistas con los huevos confeti de la feria. Se podría decir que todo en la película es tan clásico, típico y predecible que pasa por clichés y obvio, así como en el cine clásico de Hollywood.
2. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: No. Al final de la historia si hay una obvia conexión y relación entre Willy y bibi, pero no hace parte fundamental de una línea de acción de la película.
3. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: Sí; la formulación es el nacimiento de Toto en una granja que existe debido al mundo consumista. El conflicto se da cuando la señora gorda compra los huevos y se los lleva para ser comidos, ahí es donde definitivamente se ratifica la intención por salir, salvarse y regresar a la granja donde está su madre. La complicación es desde el momento en el que escapan y de noche buscan un sitio en el cual poder dormir, dan con la feria. La crisis viene cuando además de todos los problemas que han tenido se cruzan con los reptiles y la víbora que se los quieren comer y dañarles el cascarón. El desenlace es el feliz regreso a las “Granjas el Pollón”, habiendo superado todos los obstáculos, todos a salvo y con los objetivos logrados.
4. La resolución del conflicto es clara y definitiva: Sí.
5. **Narración** (forma en que se da información sobre la historia)
  1. La narración se hace invisible al espectador: Es una narración clara para el espectador, y la linealidad espaciotemporal es evidente.
  2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos. Sí.

**a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa - efecto: esta es una historia de suspenso, como tal, las acciones de los personajes no están regidas por la lógica sino muchas veces por una fuerza sobrenatural, superior a ellos que los impulsa a realizar sus actos. Esta es la pregunta que todo espectador se hace mientras ve películas de este género o de terror: ¿por qué si la mujer esta sola en la carretera y sabe que afuera del automóvil hay un peligro que la acecha, sale del carro en medio de la noche en vez de escapar y llamar a la policía? Es una licencia del género, ya que sin esta estupidez no habría relato.

Así, aunque los personajes saben que hay algo maldito en el kilómetro 31, se empeñan en ir solos en horas de la noche poniendo en riesgo su propia vida.

En esta historia aunque los acontecimientos no se siguen lógicamente ya que no tiene ningún sentido que una mujer sola se meta en las redes de alcantarillado de la ciudad a altas horas de la noche, causalmente está justificado por las características del relato y los acontecimientos previos que allí la condujeron.

2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: el como se resuelve el misterio del Kilómetro 31 y mueren los relacionados con este.

3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: descubrir las fuerzas ocultas que se esconden en las muertes del kilómetro 31. Este objetivo nace de una serie de acontecimientos y sueños que empujan a los protagonistas a buscar el kilómetro 31. Los personajes quieren saber que es lo que ocurre allí y cual fue la suerte del niño que supuestamente murió en el accidente de Ágata.

**b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: El personaje principal es Catalina. Ella, movida por la curiosidad y los traumas del pasado se empeña en esclarecer los misterios que rodean e fatal accidente de su hermana. Así mismo, Roro y Omar regresan al lugar del siniestro muy a pesar de las advertencias del detective. La curiosidad, una fuerza que es más poderosa que ella misma y el ánimo de conectarse con su hermana, la llevan hasta las cloacas de la ciudad donde finalmente se encuentra con su madre y su hermana presa de una diabólica maldición.

2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: Catalina es un ser en trauma. Sufre por ser culpable de la muerte de su madre y por haber deseado inconscientemente la catástrofe sufrida por su hermana motivo por el cual quiere reivindicarse y ayudarla a escapar del estado entre dos mundos en que se allá.

3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal esta determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): los rasgos interiores anteriormente mencionados junto a los sueños y las visiones que la acosan hacen que Catalina se deje seducir por las situaciones que se le presentan. Al mismo tiempo la visita a al casa cerca al kilómetro 31 donde reside la abuela, le ayudan a esclarecer el camino que debe tomar para encontrar el sentido de las imágenes que ve y las voces que oye. Luego la muerte de Omar le indica su destino fatal como aquella que debe acabar con la maldición del Kilómetro 31.

**c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: el cambio de un lugar a otro está motivado por los interrogantes que quieren esclarecer los personajes. Así, como resultado de una maldición que mezcla el mundo de los vivos con el de los muertos, Roro y Catalina pueden dormir en una casa abandonada hace miles de años, creyendo verla con la apariencia de un hogar campesino donde habita una amable anciana. Así mismo está justificado que como resultado de una ensoñación demoníaca Roro y Catalina perciban la red de alcantarillado de la ciudad como una laguna donde residen los muertos en su eterno castigo.

**d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: este tiempo presente que establece la narración se ve interrumpido constantemente por las visiones que padece Catalina de la muerte de su madre, mezcladas con esa realidad atemporal en donde está presa su hermana.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: este rompimiento casi siempre está justificado con una imagen previa muestra a Catalina durmiendo o en una especie de estado de trance. Así se explica al espectador que ella es quien está soñando. Sus sueños la llevan a momentos del pasado que ella no acaba de superar.

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: este está determinado por la posibilidad o no de que Roro, el detective y sobre todo Catalina salgan vivos de la situación. El espacio y el delirio se mezclan con el trauma de los personajes hasta conducirlos a su destino fatal.

**e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos los sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma y dan la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto: especialmente en las películas de suspenso o de terror, las escenas más que dar información de acerca de los personajes, están diseñadas para avanzar la trama hacia el esclarecimiento de las circunstancias. Los sucesos juegan como elementos que van haciendo posible que todo ese universo ficticio tome sentido lógico y causalmente. Así, aunque en un principio podría parecer inverosímil que un niño muerto fuera el causante de la muerte de Ágata, con los datos informativos de la investigación del detective junto a las premoniciones de la anciana y lo que los personajes van descubriendo, todo el misterio comienza a tener sentido. Se justifica dramáticamente el universo ficticio de la historia.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: estos se reducen a Roro, Catalina, Omar y Ágata. Junto a ellos aparecen el detective y la anciana como piezas que complementan el universo de estos personajes.

3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: aunque es un punto que apenas se toca, Omar y Ágata se besan en un determinado momento. Esta relación se utiliza como elemento externo que ayuda a justificar el accidente en que Roro atropella a una mujer en el Kilómetro 31. Los celos de este último hacen posible que no siga las instrucciones de Omar que aconseja bajar la velocidad antes de llegar al sitio del accidente.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace:

Formulación: Ágata sufre un traumático accidente y no aparece un niño que supuestamente atropelló.  
Conflicto: Su hermana empieza a tener alucinaciones con el accidente de su hermana y la muerte de su madre. Se siente culpable por el accidente de su hermana.  
Complicación: buscando información sobre el accidente Roro atropella una mujer en el kilómetro 31. Detective y anciana dan información sobre el caso. Omar muere.  
Crisis: Catalina decide bajar a las cloacas en busca de la voz que la llama y Roro junto al detective van en su busca.  
Desenlace: Roro, preso de la ensoñación asesina a Catalina. El detective lo rescata y es el único que queda con vida.

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: muere Catalina a manos de Roro. Su universo está cerrado. No obstante el misterio que justifica la película, la maldición del kilómetro 31, no queda resuelto definitivamente. No se sabe si seguirán muriendo mujeres en este sitio, ni cual será el destino de Ágata que ahora llora por su hijo. Sin embargo esto es una licencia del género en cuanto siempre deja cabos sueltos para posibles secuelas y para dejar la sensación de que a él también le puede pasar ya que no ha sido resuelto del todo.

#### **f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: Completamente. El objetivo de la película es hacer una narración lo menos evidente posible, de modo que el espectador se sumerja en la trama y sea sorprendido o asustado cuando así lo quiere la narración. Para que un momento de suspenso transmita sensación de susto, debe ser construida lo más realmente posible, sin hacer al espectador consciente de que presencia una narración. Este debe sentir que hace compañía a la víctima en el momento de peligro.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: En el momento que Ágata despierta al final de la película y pregunta por la suerte de su hijo se establece que ella hace parte de la maldición al creerse ahora la mujer que murió junto a su hijo en el pasado. Esto abre la posibilidad de que nuevos accidentes ocurran en el kilómetro 31 abriendo todo un nuevo espectro de posibles víctimas que hacen imposible cerrar el universo ficticio de la historia. Es decir que la muerte de Catalina fue en vano para acabar con la maldición. Roro grita por la muerte a manos suyas de Catalina, pero no sabemos su futuro. ¿Roro quedó loco o estará cuerdo e intentará regresar al lugar? Tampoco queda claro el destino del detective y si hará algo para acabar con la maldición.

### **Luz Silenciosa**

País: México  
Fecha de publicación: 2008  
Director: Carlos Reygadas  
Género: Drama

#### **a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa - efecto:  
En esta película hay elementos que se juegan que van más allá de la lógica causal. Las situaciones presentadas no responden a un juego de causa y efecto que una causalmente una escena con la otra.

Más que la causalidad se pone en juego la casualidad. El director indaga en las potencias ocultas de lo cotidiano, de los momentos vacíos que en su ausencia de conflicto esconden una potente fuerza emotiva y dramática. Al mismo tiempo, algunos eventos de la historia aparecen por el solo valor estético, el gusto por la imagen, como imagen misma, superando la importancia del relato.

2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: esta es la que une, aunque no causalmente, los aspectos cotidianos de la vida de Johann y su familia en un momento de crisis, silenciosa, que se mantiene a lo largo de todo el film. Aunque no es una cadena de acciones que desencadenan en otras acciones, si lo es en el sentido que muestra toda una situación, un estado resultante de una crisis permanente, insuperable.

3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: El personaje no está en la búsqueda de un logro puntual. Más bien, Johann y su familia permanecen en un estado de ausencia constante. Incapaces frente a lo cotidiano, son seres que simplemente cumplen ritos, dinámicas establecidas. Johann por su parte es afectado por la situación, pero no hace nada para superarla. Está inmerso en ella y es incapaz de salir.

#### **b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Johann no es un agente causal. Como personaje principal no adelanta acciones que tengan como objetivo la superación de un obstáculo. Sin embargo, si se caracteriza por ser el primer doliente, o aquel sobre quien recae todo el peso de la situación. Sus acciones se limitan a comentar el problema en que se encuentra, ser un observador del entorno que lo supera, del mismo modo que el conflicto lo supera a él dejándolo perplejo; Casi ausente de la realidad. La única acción que en realidad ejecuta es hundirse más en aquello que no lo deja moverse.

2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: Resulta interesante que aunque Johann no tiene un objetivo específico que lo defina como motor de la acción, él sí es un personaje completo y circular como unidad. Es claro que es un hombre familiar, callado, muy tranquilo y respetuoso de la autoridad de su padre. Las mismas cualidades suyas como individuo hacen coherente la acción que no es capaz de ejecutar.

3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal está determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): dado que no hay un objetivo a alcanzar, tampoco hay una motivación que lo lleve a ello. Johann simplemente padece un estado y lo acepta como su realidad única. Aunque hay un acontecimiento previo que es el desencadenante del estado actual de los personajes en la película, no es posible decir que ese estado tenga como consecuencia una motivación en el personaje para hacer algo. El personaje solo siente. Carga con algo, pero no está motivado a actuar.

#### **c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: Si hay un universo espacial creado coherentemente. Si embargo el paso de un lugar a otro no está dado por un enlace causal o motivación sino puramente por la casualidad.

2. La coherencia espacial es transmitida al espectador por medio del respeto del sistema de los 180°: si.

#### **d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: toda la historia ocurre en el presente narrativo.
2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: nunca se rompe el tiempo presente. De hecho, uno de los objetivos de la película es dejar transcurrir el tiempo como tiempo real, escapando a la necesidad dramática de contar algo que ocurre en un momento. En esta película el objetivo es el momento mismo sin anécdota. Este sentido se ve reforzado con el uso del plano quieto sin acción alguna dentro de él. Es el momento en toda su temporalidad. Varios ejemplos ilustran esto, uno de ellos es el inicio y final de la película. Sin ninguna carga dramática el evento es el paso del tiempo: la noche que se hace día.
3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: no hay clímax. Hay una situación cumbre que es la muerte de la esposa, la cual llega de improviso y al igual que en el resto de la película Johann no tiene ningún afán por resolver. Los eventos son presentados en su cotidianeidad. No son abordados desde el drama sino desde lo que ocurre en cada momento simple. Una cena, conducir el carro, bañarse. Cantar. Volver a vivir; Sale el sol de nuevo. Todo ocurre como si nada.

**e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos los sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma y dan la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto: los eventos están organizados como una sumatoria de eventos vacíos de contenido dramático. Algunas veces presentan aspectos del personaje o dan información sobre él. Otros son únicamente pedazos de cotidianeidad de una familia o de un ser que tiene una carga sentimental. 1
2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Si. Johann, su familia allegados y Marianne.
3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: Todo gira en torno a la vida cotidiana de Johann y su esposa y el tedio de vivir con alguien que no se ama pero con quien es justo permanecer.
4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: No hay un conflicto que desencadene las fuerzas dramáticas de la historia. La película comienza en un estado de crisis, de vacío dramático, que se mantiene durante todo el tiempo de la misma. No se complica una situación que se presente desde el principio. Mas bien los sucesos son parte de una cadena de eventos simples, dentro de los cuales, como una gota más en la lluvia, la esposa de Johann muere, y vuelve a vivir. Cuando esto ocurre no pasa nada, las hijas le cuentan a Esther lo que pasó mientras estaba dormida. Se evita el conflicto, la emoción. En el momento que algo dramáticamente importante ocurre se aborda como un elemento secundario en la escena. Cuando Esther muere no se muestra en primer plano su fallecimiento, prevalece el aguacero y el grito (lejano) de Johann sobre lo que ocurre. Del mismo modo cuando Marianne manda un recado a Johann en medio de una cena familiar, esto se aborda desde el audio de “alguien te necesita” pero no se muestra quien ni que dice. El drama se deja en segundo plano: prevalece lo cotidiano.
5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: por todos los puntos desarrollados anteriormente, no hay una resolución definitiva. Si se llega a otro momento que podría iniciar la narración de nuevo. La resurrección de la esposa de Yohan sería un reinicio de la situación traumática.

**f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: se hace aún más invisible que en una película que sería

contemplada como narrativa clásica hollywoodense ya que no hay una intención de dramatizar el acontecimiento, este se presenta en su simpleza pura. Sin el artilugio del montaje o el sonido incidental que la carga de un sentido ajeno e intencionado.

El efectismo no es la intención, el objetivo es el puro retrato de la realidad. Como si hubiera una cámara no manipulada por un tercero que era testigo del momento narrado. La cámara permanece estática. Lejana. Los planos contradicen el carácter de hacer obvio al espectador lo que se dice. De señalarle lo que debe ser visto. Un ejemplo de esto es el momento en que Johann sale del entierro de su esposa con un amigo y sus hijas y el amigo le muestra como mueve las orejas a una niña; mientras esto pasa la cámara mantiene el plano general: el objetivo no es hacer énfasis en lo ocurrido. Se deja que esto pase como cuando pasa un avión y a veces no alcanzamos a verlo, solo sentimos el sonido.

Otro ejemplo de esto es cuando Johann va en el carro con su esposa y vemos una macha que pasa por el espejo y el sonido de un carro. Johann dice: ese hombre es un lunático, va a matar a alguien. Sin embargo no es un evento señalado, es algo más que pasa en un momento cotidiano.

La construcción del universo ficticio de la historia se hace demasiado real gracias a los elementos comunes que aterrizan cualquier creación ficticia dentro de lo verosímil, llevándola a la realidad absoluta. Por ejemplo, el entierro de Esther no se aborda desde el rostro de dolor o desconcierto de su esposo o el llanto de las hijas. Al contrario, esto pasa a un segundo plano y la escena es abordada desde el canto de los visitantes que no sienten tanto dolor por la pérdida del ser querido, o desde las niñas que no entienden la magnitud de la muerte y juegan o ríen en pleno velorio.

Otro ejemplo de esto es en la escena que sigue al momento en que Marianne le dice a Johann que es la última vez que se van a acostar. El baja en busca de sus hijos y en el restaurante está una de las mesera comiendo un helado, lo cotidiano o casual está superpuesto, en primer plano, sobre el evento dramático.

Algo llamativo es el uso de primer plano que deja de ser usado como elemento para señalar la importancia narrativa de algún elemento para pasar a tener un uso puramente estilístico. El primer plano más llamativo de la película está cuando Johann y Marianne van a meterse en la charca y el plano queda en desenfoco, la cámara se va acercando hasta corregir foco para dejar una flor en primer primerísimo plano. El uso del primer plano deja de ser un elemento dramático y se convierte en puro gusto estético. Lo casual sobre lo causal. La imagen por su valor mismo como imagen, es el evento cinematográfico.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: No. el final es presentado como la resurrección de la esposa y no sabemos la reacción de la familia o lo que va a ocurrir en un futuro próximo con Johann y Marianne. Así mismo se dan indicios de temas al margen de la historia, que perteneces a las vidas cotidianas de los personajes, y se dejan sueltos. Como partes de una conversación entre dos extraños que van en el mismo ascensor en que va el espectador. Oímos, pero no sabemos a qué se refieren. Esto ocurre cuando Johann va en busca de Zacarías y hablan del motor de un carro que quieren arreglar. El tema no tiene importancia dramática ni es un elemento clave para el entendimiento de la situación o los personajes. Es algo más que ocurre en las vidas de ellos.

#### **4. Películas colombianas**

##### **El Carro**

País: Colombia  
Fecha de publicación: 2003  
Director: Ricardo Coral / Dago García  
Genero: Comedia

**a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

4. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa efecto: La película *El Carro*, maneja una sola línea narrativa y tanto las acciones como los eventos se generan por un acontecimiento anterior.
5. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: Es una trama relativamente organizada que se rige por parámetros lineales sin salirse a explicar otros personajes o acontecimientos. Todo queda explicado.
6. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: Aunque pareciera que el papá de la familia (Don Siervo) tiene un objetivo claro, nunca lo tiene, es una guerra continua de él con su mente, al comienzo quería tener un carro, después quería deshacerse de él, pero su objetivo fue siempre sacar adelante a su familia, objetivo que fue distraído por los acontecimientos que causó El Carro.

**b. Personaje actuante** (El personaje principal)

4. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Don Siervo es prácticamente quien desencadena cada una de las cosas que va pasando alrededor de El Carro. Aunque el resto de los integrantes de la familia son actores claves en el desarrollo y progreso de los obstáculos, todo surge de ideas y acciones de Don Siervo.
5. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: Don siervo es un personaje que se encuentra en la grieta que hay entre sus deseos y los de su familia, eso quizás sea un motivo de incertidumbre e indecisión durante toda la película. No se puede afirmar que sea un personaje coherente. De Don Siervo es claro que es un viejo sensible pero educado por los típicos abuelos colombianos de los años 20 y 30. Es un ser con carácter fuerte pero frágil a la hora de hablar de su familia. Su incoherencia o claridad depende totalmente de lo que haga o diga su familia, sobre todo su señora (Doña Florina).
6. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal está determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): El objetivo principal de Don Siervo no es muy claro. Aunque se muere por tener El Carro, también desea que su familia sea una familia modelo. Cuando por fin obtiene El Carro, sus acciones se dirigen hacia otras direcciones, como por ejemplo hacer que sus hijas aprendan a manejar, a estudiar y en general a vivir; por otro lado está su hijo (Oscar), en quién al final de todo, deposita toda su confianza por ser el otro hombre de la casa, pero infortunadamente es desorganizado, drogadicto y hasta ladrón... pero por inmadurez. Así que por estar rodeado de personajes tan diferentes y variables, el objetivo principal de Don Siervo cambia consecutivamente.
7. Las acciones que ejecuta el personaje son la manifestación externa de los sentimientos que se le atribuyen como resultado de las experiencias sufridas: Si, totalmente. Don Siervo es un personaje que por su edad y rol familiar tiene que verse siempre en la obligación de actuar con la línea causa – efecto. Es un personaje que rige sus acciones encaminando todo hacia un *deber ser*. Aunque es machista y mandón, no es capaz de serle infiel a su esposa (Florina), de pegarle a sus hijos y de dejar a un lado los deseos de toda la familia, sin embargo, mantiene al escondido su llanto, sus gritos y sus penas.

**e. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

3. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: Toda la película *El Carro* está espacialmente coherente y los sitios en los que se desarrolla tienen una causalidad narrativa.

**d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

5. Existe un tiempo presente establecido: Sí, la historia hace una elipsis de aproximadamente 3 meses en el tiempo; 3 meses son el tiempo necesario para comprar y vender un carro, echar a una hija (Paola) del colegio, que la otra hermana (Gloria) quede embarazada, que a un hijo (Oscar) se lo lleven para el ejército y para que Florina y Don Siervo se la pasen de discusión en discusión.
6. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: No necesariamente, casi todo el rompimiento del tiempo presente se hace motivado por lo que le pase *Al carro*. Este rompimiento se hace evidente al espectador por medio de intertítulos.
7. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: No.

**e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

6. Todos sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma: Sí, tanto las acciones de los personajes como los eventos que giran alrededor de ellas están atadas por una lógica de sucesos que hacen clara la comprensión de la historia.
7. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Sí, los únicos personajes envueltos en las distintas líneas de acción son siempre la familia de Don Siervo.
8. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: Sí, aunque no es muy relevante para la historia, una de las líneas de acción se basa en el romance que hay entre Alfredo y Paola.
9. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: Sí; la formulación se genera cuando Paola le intenta vender la boleta para la rifa de un carro a Don Siervo y el no accede y se la vende a sus vecinos, los vecinos se ganan el carro de la rifa. El conflicto se da cuando la plata para comprar el carro viejo de los vecinos es la misma de la fiesta de 15 años de gloria. La complicación es cuando los intereses familiares empiezan a ser invadidos por el hecho de tener que mantener y tener un carro viejo. La crisis viene cuando a Oscar se lo quieren llevar para el ejército, a Gloria la embaraza Alfredo y a Paola la echan del colegio, todo al mismo tiempo y el mismo día. El desenlace se da cuando venden el carro viejo a un concesionario.
10. La resolución del conflicto es clara y definitiva: Sí, venden el carro, Don Siervo dice que finalmente no está mal ser abuelo, que se lleven a Oscar al ejército y compran una camioneta mas nueva.

**f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

3. La narración se hace invisible al espectador: Es una narración clara para el espectador, los intertítulos hacen mas claros los hechos y la linealidad espaciotemporal es evidente.
4. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos. Sí.

## Sumas y Restas

País: Colombia  
Fecha de publicación: 2004  
Director: Víctor Gaviria  
Género: Drama

### a. Causalidad (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa efecto: La película *Sumas y Restas* maneja una sola línea narrativa y tanto las acciones como los eventos se generan por un acontecimiento anterior.
2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: Es una historia que se rige por las vivencias de Santiago, el ingeniero que se deja tentar por las aparentes bondades de la vida y la plata del narcotráfico. Solamente hay una línea de acción y todo gira en torno al personaje principal.
3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: Podríamos decir que el objetivo principal de Santiago es no tener problemas económicos. Ese objetivo varía de la siguiente manera: Santiago confunde el no tener problemas económicos con querer tener plata en exceso, razón por la cual se deja llevar por el dinero del narcotráfico y así mismo, esto lo lleva a tener problemas con Gerardo, en este punto su objetivo principal es vengarse de él por los problemas que le causó y volver a su vida normal, recuperando el afecto de su esposa, sin estar involucrado en asuntos del narcotráfico.

### b. Personaje actuante (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Santiago es la persona que junto al traqueto Gerardo, lleva el eje principal de acción en la historia de *Sumas y Restas*. Santiago tiene un objetivo y Gerardo es la persona que le ayuda a conseguirlo y al mismo tiempo lo desvía, volviéndose antagonista.
2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: El perfil psicológico de Santiago es claro hacia el espectador, pero confuso para sí mismo, es decir, que aunque tiene un objetivo principal, las acciones que se presentan son desviadas por el tobogán de impulsos que contiene. Hay un punto en el que podríamos poner en el mismo punto de importancia para la narración de la historia a Santiago y a Gerardo ya que cada uno está envuelto en un sinfín de ceguera por el deseo del dinero, son amigos y después enemigos, pero sus acciones son claras para la película y para la consecución de sus deseos y objetivos. Gerardo es el típico traqueto ambicioso, descarado, vicioso y matón creado por el imaginario y realismo colombiano y Santiago es el clásico hombre cabeza de familia de clase media, noble, inocente pero malicioso que se deja llevar por las tentaciones, dejando así en un segundo plano sus principales razones de vivir: su familia y su carrera como ingeniero.

3. Las acciones que ejecuta el personaje son la manifestación externa de los sentimientos que se le atribuyen como resultado de las experiencias sufridas: Si. Santiago tiene internamente unas ganas profundas por salir de un estado de estancamiento en el que se encuentra: los negocios como ingeniero ya no dependen solo de él sino de la situación económica de la gente, por lo tanto cuando su amigo El Duende le ofrece la posibilidad de entrar en el negocio de las drogas, lo ve como una verdadera posibilidad de vida y finalmente, cuando ve lo mala que fue la decisión de hacer negocios con Gerardo y sus socios, su resentimiento, ganas de venganza, y deseo de volver a tener la vida normal que tenía antes como ingeniero, lo hacen querer desquitarse de la misma manera en la que dañaron su vida y su entorno: con sufrimientos, torturas, deudas y muerte.

**c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: Toda la película *Sumas y Restas* está espacialmente coherente y los sitios en los que se desarrolla tienen una causalidad narrativa. Todo sucede en el epicentro más conocido del narcotráfico en Colombia: Medellín y municipios aledaños.
2. Existe un espacio ficticio definido con integridad y coherencia: Antioquia – Medellín - Colombia. Y de esta zona es claro que por el lado de Santiago, todo ocurre donde él se desenvolvería normalmente, las zonas arquitectónicas e inmobiliarias de Medellín, y por el lado de Gerardo, todo ocurre donde tenga que ocurrir, eso hace parte de su perfil descarado. Si tiene que hacer ruido donde lo puedan oír y ver y llamar la atención, lo hace sin problema, si tiene que negociar en una zona visible, donde lo puedan descubrir, lo hace sin problema. Los espacios ficticios son muy parecidos a la realidad colombiana, todo se desarrolla donde normalmente ha pasado, pasa y va a pasar en la vida real: laboratorios de coca, zonas de negocios, zonas de movimiento sicarial, etc.

**d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: Si, la historia hace una elipsis de aproximadamente 2 años en el tiempo; se ve la vida de Santiago como ingeniero, se conoce su entorno familiar y social, después es notorio su acercamiento con el mundo del narcotráfico, se conoce con Gerardo y sus socios, hace negocios con ellos, cae en su macabro mundo violento y frío, lo secuestran y posteriormente queda tiempo para su venganza y volver al mundo de la vida normal, tranquila y pacífica como hombre cabeza de familia.
2. Si la narración rompe el tiempo presente: En la narrativa de *Sumas y Restas* no sucede este rompimiento.
3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: No, todo sucede con la complicidad y espontaneidad del suceso presente. Valdría la pena decir más bien que el plazo es el afán de Gerardo y sus socios por conseguir dinero y poder dentro del mundo del narcotráfico y Santiago al final, por el afán de vengarse.

**e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos los sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma: Sí, tanto las acciones de los personajes como los eventos que giran alrededor de ellos están atadas por una lógica de sucesos que hacen clara la comprensión de la historia y el desenlace de la misma.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Solo hay una línea de acción, que es la que gira en torno a la relación de negocios que lleva Santiago con Gerardo.
3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: No. Santiago si tiene a su esposa y a su familia, pero es un factor que no afecta directamente sus acciones para la consecución de sus objetivos y la linealidad de la historia en general.
4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: Sí; la formulación es desde que se muestra la vida “normal” de Santiago con los problemas económicos que podría tener cualquier hombre o familia como la de él. El conflicto se da cuando comienza a acercarse al mundo de Gerardo y El Duende, inicia negocios y asociaciones con ellos. La complicación es cuando por problemas de negocios, Gerardo quiere hacerle daño a Santiago y su familia, hasta se le roba un camión que es de su propiedad. La crisis viene cuando Santiago es secuestrado. El desenlace es la muerte de Gerardo, ahí acaban los problemas de dineros mal habidos para el protagonista.
5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: Sí.

**f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: Es una narración clara para el espectador, y la linealidad espaciotemporal es evidente.
2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos. Si.

**Rosario Tijeras**

País: Colombia  
 Fecha de publicación: 2005  
 Director: Emilio Maillé  
 Género: Drama

**a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa efecto: Existe una lógica, existe un orden, pero no podemos asegurar que haya un orden causa – efecto, hay acciones, circunstancias y movimientos, que se podrían extraer de la película y no pasaría nada, no cambiaría nada, es bastante claro que hay factores y personajes que hacen parte de la película, mas no de la historia, la idea es solamente mostrar el por qué y cómo es la vida de Rosario Tijeras.
2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: El eje principal es claro: se llama Rosario. Sí hay una cadena de acción clara, pero la película está contada de manera retrospectiva, hay hechos que hacen parte del entramado únicamente para contar un hecho o una situación en la que se vio involucrada Rosario, pero no hacen parte fundamental para la historia. De hecho, podríamos decir que la historia es básicamente la manera en la que Emilio y Antonio conocen y se enamoran de Rosario. El resto es la vida y muerte de Rosario.

3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: No, no lo hay, Rosario es un ente que solamente *vagabundea* por el mundo y se deja llevar tanto por su instinto como por sus impulsos. Su objetivo es sencillamente vengarse de su pasado y de los que se meten con ella, pero no hay un objetivo concreto por el cual se mueva y lucha en la historia.

**b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Como ya dijimos, no hay obstáculos determinados, los personajes andan por la historia sin un rumbo fijo. Lo que si podemos asegurar es que Rosario Tijeras es quien genera las peleas, las venganzas y los odios en Emilio, Antonio, Jhonefe, Ferney y su mamá, ella es el eje principal.
2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: Rosario si tiene características y cualidades claras, coherentes y únicas, ella es una mujer hermosa criada en una zona marginal de Medellín, es la hija de una costurera, hermana de Jhonefe, prostituta, vengadora y que en algún punto de su vida, alcanzó a hacer parte de un grupo de sicarios. Se deja llevar por sus impulsos en búsqueda de venganza y dinero
3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal está determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): Rosario no tiene un objetivo principal, pero la motivación de sus acciones, son sus rasgos de personalidad y las desgracias que vivió en el pasado. Fue violada, nació en un contexto plagado de violencia, sangre y venganzas y además se deja llevar por sus ganas de conseguir dinero, vivir en el mundo burgués de la sociedad paisa de final de los ochentas y comienzo de los noventas y no pareciera que le importara mucho lo que pueda pasar con su vida y su futuro. Las acciones que ejecuta el personaje son la manifestación externa de los sentimientos que se le atribuyen como resultado de las experiencias sufridas. Cuando Rosario se enamora, se enamora de verdad y se mueve por esos sentimientos y emociones, es el caso con Emilio, su amigo Antonio y Ferney; con éste último, lo ama, pero también desearía matarlo. Cuando Rosario odia, odia desde el fondo del corazón, el ejemplo de esto es cuando orina en la casa de la familia de su “novio” Emilio.

**c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: Toda la película *Rosario Tijeras* se desarrolla en Medellín. Dentro de Medellín, todo acontece en los sitios del contexto de Rosario (suburbios, bares, discotecas, propiedades de sus clientes, la casa de sus familiares, etc.), y en el contexto de Emilio y Antonio (casas gigantes, bares, discotecas, burdeles y calles de Medellín), finalmente el hospital donde Rosario muere.

**d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: Si, la historia hace una elipsis de aproximadamente 6 años en el tiempo; la historia está contada a manera de flash back, el comienzo y el final son la misma situación en minutos diferentes, y esos 6 años que transcurren son el tiempo en el que se explica quienes son los personajes principales y las razones por las cuales muere Rosario, además la manera en la que se enamora Emilio y Antonio de ella. Emilio en una relación aparentemente seria y Antonio de manera confidencial.
2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje

principal: El tiempo presente es roto, pero no necesariamente por el personaje principal, la historia utiliza este recurso únicamente para remontarse a situaciones determinadas, algunas veces desde la memoria de Rosario, otra desde la memoria de Antonio, quien es finalmente el narrador de la historia y algunas veces sin justificación alguna. El rompimiento del tiempo presente se hace evidente al espectador por medio de efectos ópticos como cambios en color de la imagen y estética de los personajes.

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: La muerte de Rosario Tijeras.

#### **e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma: No, la historia es un *vagabundeo* en general, y hay hechos que sencillamente hacen parte del entramado para contar el pasado, pero no son parte esencial de la historia. Comprender la historia queda reducido sencillamente al hecho de entender cuándo es pasado y cuándo es presente, nada más.  
Cada secuencia de la trama no da la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto. El espectador puede no imaginarse que a Rosario la van a matar en algún momento, y mucho menos su ex novio Ferney.
2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: No hay una línea de acción clara, quizás si hay una sola, es la “vida de Rosario Tijeras”, pero siempre están involucrados los personajes principales: Antonio (narrador), Emilio (novio), Jhonefe (hermano) y Ferney (ex novio). El principio y el final son el mismo punto, la muerte de Rosario Tijeras.
3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: Sí, y realmente son dos relaciones: Marlon – Reina y Marlon – Milagros, pero el eje de acción es la relación que tiene con Reina. La relación con Milagros es existente pero irrelevante
4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: No. Hay sucesos importantes, pero no necesariamente se categorizan así. Estos sucesos son: violación de Rosario Tijeras (que ni siquiera se muestra, solo se cuenta dentro del parlamento), cuando Emilio conoce a Rosario, cuando se acuesta Rosario con Antonio, los disparos de Ferney contra Rosario, la muerte de Jhonefe, etc.
5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: Rosario Tijeras muere, pero no hay resolución de ningún conflicto como tal para los otros personajes. Finalmente nadie se queda con ella, ese sería el único desenlace claro.

#### **f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: La narración es evidente, pero es visible.
2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos. No. ¿qué pasó con Emilio? ¿Qué pasó con Antonio?, ¿qué pasa finalmente con Ferney? ¿en qué queda la mamá de Rosario?, los anteriores son sencillamente preguntas que comprueban que la historia se dedica específicamente a contar sucesos, pero no a ahondar en el perfil, historia y desarrollo de los personajes principales.

## Perro Come Perro

País: Colombia  
Fecha de publicación: 2006  
Director: Carlos Moreno  
Género: Thriller - Acción

### a. Causalidad (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa efecto: La película *Perro come Perro*, maneja una sola línea narrativa y tanto las acciones como los eventos se generan por un acontecimiento anterior. Todo gira en torno al poder, la violencia y la venganza. Su humor negro es característico.
2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: Es una historia lineal que se rige por parámetros directos sin salirse a explicar otros personajes o acontecimientos. Todo queda explicado y el eje principal es Víctor Peñaranda, el personaje protagonista. En el caso de *Perro come Perro*, hay dos personajes que nunca se conocen visualmente, pero ocupan importancia en la historia, los personajes son: Adela, la mujer por la cual llama permanentemente un hombre a preguntar por ella al hotel “El Corso”, y Gloria, la mujer de Peñaranda.
3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: Víctor Peñaranda, en su condición de sicario, al igual que Eusebio Benítez, tiene la misión de vengar la muerte del ahijado de su jefe alias “El Orejón” y además de esconder y ocultar el dinero que robó a escondidas de sus socios. De fondo, en el personaje de Peñaranda hay otro objetivo, que es estar bien con su mujer y además poderle entregar el dinero robado a ella, para su hija.

### b. Personaje actuante (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Peñaranda es prácticamente quien desencadena cada una de las cosas que va pasando alrededor de la historia. Desde el robo del dinero, hasta la manera en la que asesina a los dos gemelos buscados por él y por “El Orejón”. Benítez, su compañero de cuarto es como su compañero de aventuras, aunque no se conocen y no son muy amigos, está presente todo el tiempo, pero realmente no hay un personaje epicentro en toda la trama.
2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: Peñaranda es un hombre inexpresivo pero de temperamento fuerte, actúa llevado por impulsos, sin razonar, pero es claro que ama a su esposa y a su hija y eso puede ser parte de la razón por la cual toma los dólares de la casa de los gemelos, le pega al portero del hotel y mata al segundo gemelo de la manera en la que lo hace.
3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal está determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): Peñaranda, como lo mencionamos anteriormente, es un tipo que actúa por impulsos y hace lo primero que se le ocurre: mata sin pensar, roba, golpea y hasta camina sin pensar. No está determinada con claridad la motivación o las motivaciones por las cuales actúa para conseguir sus confusos objetivos, ya que sencillamente se deja llevar por el presente, la razón de esto es el hecho de haberse dejado contratar por Don Pablo para la misión, sin contar con sus principales colegas del crimen (los dos personajes con los que aparece al comienzo en la casa de los gemelos). Sus desgracias no son notorias, pero la más grande es el hecho de estar separado de su mujer y que

ésta no le conteste el teléfono, y posteriormente, que El Orejón, cuando descubre que él tiene los dólares, lo amenace con matar a su familia.

**c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: Toda la película *Perro Come Perro* está hecha en el valle. Cali, Jumbo y Tuluá, son los sitios donde se desencadena toda la trama de la película. Por el acento, costumbres y regionalismos de los personajes, se podría asegurar que toda su vida la han vivido en ese departamento. Visual y narrativamente, la película tiene coherencia y continuidad espacial, en este aspecto no hay confusiones para el espectador. El hotel “El Corso” y la habitación donde están hospedados Benítez y Peñaranda, tiene prioridad sobre el resto de los espacios, excepto las mismas calles de Cali, que es donde se desatan la mayor cantidad de acciones importantes.

**d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: Sí, la historia hace una elipsis de aproximadamente 11 días en el tiempo; el primer día sucede el asesinato del primer gemelo, después Peñaranda y Benítez con contratados para vengar la muerte del ahijado de El Orejón, los primeros dos días después de estar hospedados en el hotel son de tanteo de “la vuelta” y búsqueda del otro gemelo, le hacen la brujería a Benítez, que es un novenario (nueve días), y después de que pasan estos nueve días, es el desenlace y muerte de todos los personajes protagonistas.
2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: Nunca hay un rompimiento del tiempo presente.
3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: Se podría decir que cuando todos los personajes empiezan a morir uno por uno, es con el plazo del novenario de la brujería a Benítez, que puede ser visto como un índice del fatal desenlace de *Perro come Perro*, efectiva y figurativamente, cada perro termina comiéndose a los otros perros.

**e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma: No. No es clara la razón por la cual El Orejón le hace brujería a Benítez, no es clara la razón de la existencia del personaje que llama continuamente al hotel a preguntar por Adela, ni tampoco es clara la razón por la cual este personaje tiene que matar al protagonista de la historia.

No necesariamente cada secuencia de la trama da la impresión de avanzar hacia la resolución del conflicto. Como ya se dijo, el objetivo nunca es claro, lo que hace que algunas secuencias de la trama no tengan razón alguna. Al espectador se le da la impresión en algunos momentos de que El Orejón se va a salir con la suya, o al contrario, que los sicarios se van a salir victoriosos, pero al final, ninguno gana.

2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Solo hay una línea de acción, y siempre están involucrados los mismos personajes, tanto así que todos mueren el mismo día y en el desenlace de la película.
3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: No, aunque existe una

relación entre Peñaranda y Gloria, no es relevante para la línea de acción, ni para la historia que ésta conforma.

4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: Sí; la formulación es el asesinato del primer gemelo y el robo de los dólares por parte de Peñaranda. El conflicto es la contratación de los dos sicarios por parte de El Orejón y el querer vengar la muerte de William, su ahijado. La complicación es la magia negra que se le aplica a Benítez y cuando se encuentra él, Peñaranda y su colaborador con El Orejón y sus socios, para ajusticiar al gemelo que se supone tiene los dólares. La crisis viene cuando Peñaranda es descubierto después de asesinar al otro gemelo con la motosierra. El desenlace es cuando se encadenan todas las muertes.
5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: Sí, todos los personajes mueren, con o sin razón, pero mueren, y ese es el desenlace negro de *Perro Come Perro*. Muchas cosas que quedan al azar.

#### **f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: Es una narración clara para el espectador, y la linealidad espaciotemporal es evidente.
2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos. No, nunca se sabe quiénes eran los gemelos, de dónde provenían los dólares por los cuales tanto lucharon todos los personajes, no se explica quién es el personaje que llama siempre al hotel, nunca se sabe quién es Adela y tampoco se conoce a Gloria la mujer de Peñaranda, de todas maneras, no es necesario para entender el entramado general y la historia de la película.

### **Satanás**

País: Colombia  
Fecha de publicación: 2007  
Director: Andrés Baíz  
Género: Drama

#### **a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa - efecto: Sí. Cada escena es el resultado de una anterior que justifica la existencia de la presente.
2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: Hay tres líneas de acción que responden a la lógica causal. Cada una de ellas es una cadena de acción que se desenvuelve conforme a lo que los personajes sufren o hacen que ocurra.
3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: El personaje central de la película es Eliseo. Este no tiene ningún objetivo por resolver. Es presentado más bien como un hombre meditabundo que es víctima de la hostilidad de el mundo urbano.  
La historia es la sucesión de eventos que acaban en el estallido final de un personaje que se transforma a lo largo de la película hasta convertirse en asesino.

#### **b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: en la mayor parte de la historia Eliseo no es más que un sufriente a quien ocurren una sucesión de eventos que cada vez lo indisponen más. Si contamos las escenas que ocurren antes al momento en que asesina a la madre de la estudiante de inglés, Eliseo se limita a padecer situaciones que no le dejan más remedio que huir. Ejemplos de ello son la escena en el prostíbulo, el bus donde regala el dinero del pasaje, el almuerzo con la joven adinerada, los momentos en la casa junto a la madre, etc...

Solo es a partir del momento en que comete el primer asesinato que deja de ser un personaje que contempla y sufre, para convertirse en el asesino del final. Solo es allí que podemos definirlo como agente causal.

2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: la transformación del personaje es coherente con las situaciones sufridas.

3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal esta determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): Su carácter y su personalidad son claras a lo largo de la historia. es un hombre frustrado y solo, cuyos únicos momentos de felicidad se hayan en la guerra cuando era soldado.

Si Eliseo se transforma al final, su cambio ha sido justificado por la información que tenemos de su pasado lejano (ex combatiente en Vietnam) y por las situaciones de violencia, frustración y soledad vividas a lo largo de la película: muestra de ello son la burla de los amigos de la estudiante de inglés, el desprestigio público a causa de los comentarios de la vecina, la mala relación con la madre y la hostilidad de la gente en las calles.

#### **c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: El paso de un lugar a otro se justifica por algún motivo narrativo. Normalmente el cambio de lugar está antecedido por alguna frase que justifica el desplazamiento espacial. Un ejemplo de esto es la escena en que el padre camina por la calle y una mujer le dice que algo ocurre en la iglesia. En la siguiente escena está el padre entrando en la iglesia. Lo mismo ocurre en la secuencia en que violan a Paola. La escena de la violación termina y en la siguiente la tenemos a ella caminando por la calle completamente desubicada.

2. La coherencia espacial es transmitida al espectador por medio del respeto del sistema de los 180°: Si.

#### **d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: Aunque la película desarrolla tres historias, todas se sitúan en un presente narrativo que avanza linealmente desde el inicio de la película hasta el final.

2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: no lo rompe.

3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: Aunque no hay un plazo que debe cumplirse, si hay tensión debido a la reunión de todos los personajes en un ultimo lugar. El plazo establecido puede ser la espera por saber si Paola va a ser asesinada o no.

#### **e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma: Cada escena determina un escalón más en el arco de transformación de cada personaje. El padre en el abandono de sus votos. Eliseo y la efervescencia de su locura. Paola y su paso de la inocencia a la independencia y muerte.
2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Cada línea de acción va por separado, pero acaban confluyendo en un mismo lugar al final, como por coincidencia.
3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: dos de las tres son una relación sentimental heterosexual: Paola y el gordo, El cura e Irene.
4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: caa una de las líneas sigue esta estructura:

a) Eliseo: Hombre solo no tiene buena relación con su familia. Tiene un conflicto co su entorno. Se complica en cada momento que interactúa con otros. La crisis inicia en el momento que empieza a tener visiones y a incrementar sus respuestas violentas. El desenlace es la matanza final.

b) Cura: es un Padre que ayuda gente en la iglesia. El conflicto empieza con sus relaciones con las mujeres de su entorno; el parece preocuparse por Irene. Luego se masturba. Se complica cuando reconoce su interés y quema su piel con el cigarrillo (siente culpa. Conflicto hombre contra sí mismo). La crisis se da en el momento que el padre toca los senos de la loca. Allí hay un cambio en él. Luego lo vemos tirando con Irene. Golpea al mendigo. El desenlace es el reconocimiento de su necesidad de dejar los votos.

c) Paola: una vendedora de tintos y aromática, es pobre y vulnerable. El Conflicto es cuando le proponen ganar dinero robando gente y acepta. Empieza a conocer al gordo. Se complica cuando las víctimas parecen enfermarse con la droga que les dan, ella se preocupa pero sigue. La crisis es la violación: ella es victima como los otros lo son de ella y sus compañeros. El desenlace es la venganza y el abandono de la vida de la criminalidad. Busca y trabajo decente y muere.

5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: todos mueren. La historia termina.

#### **f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: No hay elementos que hagan evidente la narración. Los recursos como la música, los efectos de audio y la fotografía ayudan en la creación del tono de la historia sin hacerse evidentes a espectador. Los efectos de sonido, por ejemplo entran por disolvencias cuidadosamente planeadas. Todo trabaja en pro de que el espectador ingrese en el mundo de la narración.
2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos: Si.

**Paraíso Travel**

País: Colombia  
Fecha de publicación: 2008  
Director: Simon Brand  
Género: Drama

**a. Causalidad** (Entramado lógico de la historia)

1. Los acontecimientos se siguen claramente según la lógica causa efecto: La película *Paraíso Travel*, maneja una sola línea narrativa y tanto las acciones como los eventos se generan por un acontecimiento anterior.
2. Es evidente una cadena de acción que se sigue desde el inicio de la historia hasta el final: Es una historia lineal que se rige por parámetros directos sin salirse a explicar otros personajes o acontecimientos. Todo queda explicado y el eje principal es Marlon, el personaje protagonista.
3. Hay un objetivo claro a resolver por parte del personaje principal: Sin duda alguna el objetivo principal de Marlon es volver a encontrar a Reina en una ciudad de más de 18 mil habitantes en Estados Unidos. En algún punto pareciera que éste objetivo se desvía pero siempre es el punto principal, aunque en la vida de Marlon aparece Milagros, nunca deja de buscar a Reina.

**b. Personaje actuante** (El personaje principal)

1. El personaje principal es el agente causal en la superación de obstáculos determinados: Marlon es prácticamente quien desencadena cada una de las cosas que va pasando alrededor de la historia. Aunque el resto de los personajes son claves en la historia, el eje principal y el epicentro de los acontecimientos es Marlon. Todo surge de ideas y acciones del protagonista.
2. Las características o cualidades del personaje son claras y coherentes: Marlon siempre le demuestra de alguna manera su amor a Reina. Siendo un hombre humilde y sin muchos recursos, siempre muestra su nobleza y a pesar de haber cruzado la frontera a Estados Unidos de manera ilegal, es un hombre inocente e ignorante que se deja llevar por su pasión. Cuando por un infortunio del destino se tiene que separar de su amada, lucha siempre por sobrevivir y encontrarla a ella a como dé lugar.
3. La motivación para la consecución del objetivo por parte del personaje principal está determinada con claridad (interior: rasgos. Exterior: desgracias padecidas): Prácticamente Marlon pierde las esperanzas de encontrar de nuevo a Reina, en su vida aparece Milagros, formando una bonita e inocente relación, la cual, por razones monetarias y por estar en una ciudad donde no conoce nada ni a nadie desvía y vuelve difusa su ilusión por encontrar a Reina, pero hay que aclarar que el tiempo y las condiciones hacen que su relación con Milagros prácticamente desaparezca, porque cuando le dan la noticia del posible paradero de su amada, todo lo que había logrado y formado en una nueva ciudad como una “nueva vida”, queda totalmente en el olvido.  
Las acciones que ejecuta el personaje son la manifestación externa de los sentimientos que se le atribuyen como resultado de las experiencias sufridas. Si Reina no hubiera desaparecido, Marlon no hubiera tenido que buscar trabajo, dinero, casa, una nueva familia, amigos y finalmente una nueva vida. Marlon es el típico ejemplo del hombre que vive el momento, vive el presente y se deja llevar por los acontecimientos, pero todo viene de afuera, se refleja en sus sentimientos y emociones, y finalmente esto hace que él actúe, así como cuando agarra su bicicleta para ir a sacar sus cosas de la casa de Milagros, sin importarle lo que podría pasarle a ella y emprender de nuevo la búsqueda de Reina.

**c. Continuidad Espacial** (lugares dónde se cuenta – creación del espacio ficticio)

1. Los lugares donde transcurre la historia están relacionados coherentemente según la causalidad narrativa: Toda la película *Paraíso Travel* está espacialmente coherente y los sitios en los que se desarrolla tienen una causalidad narrativa. Marlon vive en Colombia al igual que Reina, van a

Estados Unidos en búsqueda del American Dream, y finalmente se estancan en Nueva York debido a las circunstancias.

**d. Linealidad del Tiempo** (organización del tiempo narrativo)

1. Existe un tiempo presente establecido: Sí, la historia hace una elipsis de aproximadamente 5 meses en el tiempo; en este tiempo transcurre toda la preparación del plan para migrar a Estados Unidos, pasar el hueco, llegar al destino final (Nueva York), perder a la persona amada, prácticamente iniciar una nueva vida pasando por diferentes trabajos, enamorarse de otra persona, desenamorarse de ella y volverse a encontrar con su novia, vuelta una prostituta.
2. Si la narración rompe el tiempo presente, lo hace motivada por la memoria del personaje principal: Los únicos momentos en los que se rompe el tiempo presente es cuando el personaje, motivado por su memoria, recuerda viejos momentos.
3. El clímax de la historia gira en torno a un plazo establecido: No. El plazo es infinito, pues siempre existe la posibilidad de encontrar a Reina o no.

**e. Dramaturgia clásica** (macro-estructura de la historia)

1. Todos sucesos que componen la historia son de importancia vital para la comprensión de la misma: Sí, tanto las acciones de los personajes como los eventos que giran alrededor de ellos están atadas por una lógica de sucesos que hacen clara la comprensión de la historia.
2. Las distintas líneas de acción involucran causalmente un mismo grupo de personajes: Se podría decir que al fondo existe una segunda línea de acción, que es la de la “nueva vida” de Reina, después de que su novio Marlon se pierde, pero esa línea de acción nunca se muestra, solo se vuelven a unir los personajes en el desenlace.
3. Una de las líneas de acción es una relación sentimental heterosexual: Sí, y realmente son dos relaciones: Marlon – Reina y Marlon – Milagros, pero el eje de acción es la relación que tiene con Reina. La relación con Milagros es existente pero irrelevante
4. Se sigue la estructura: formulación, conflicto. Complicación, crisis y desenlace: Sí; la formulación cuando Marlon y Reina organizan su vida para migrar a los Estados Unidos. El conflicto se da Marlon se pierde de Reina. La complicación es cuando Marlon prácticamente pierde la esperanza de volver a ver a su novia y se enamora de otra en un contexto completamente diferente. La crisis viene cuando Marlon se da cuenta de que su novia y suegra Rachel son un par de prostitutas viciosas. El desenlace es cuando finalmente Marlon y Reina se separan.
5. La resolución del conflicto es clara y definitiva: Sí, finalmente Marlon encuentra a su novia Reina, aunque no la encontró como hubiera deseado y ella no lo recibió amorosamente debido a su nuevo trabajo como prostituta, él sufre una desilusión y los acontecimientos después de eso quedan abiertos a libre interpretación, pero Marlon encuentra finalmente a Reina.

**f. Narración** (forma en que se da información sobre la historia)

1. La narración se hace invisible al espectador: Es una narración clara para el espectador, y la

linealidad espaciotemporal es evidente.

2. Todos los sucesos o interrogantes que se abren a lo largo de la historia son concluidos. No, finalmente no sabemos con quién y en dónde queda Marlon, Milagros y Reina.

## BIBLIOGRAFÍA

**Arias, Juan Carlos**, *Cine y vida cotidiana en la Bogotá de los años veinte*, en Revista *Kinetoscopio*, Vol. 17, No. 80, Centro Colombo Americano, Medellín, Diciembre 2007, Pp. 84-90.

**Arias, Juan Carlos**. “*Glauber Rocha: una estética [política] del cine*” en Revista *Artefacto 12*, Publicación de la Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2007, Pp. 42-49.

**Bordwell, David**, *El Cine clásico de Hollywood estilo cinematográfico hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1ra. Ed. 1997.

**García Espinosa, Julio**. *Por un cine imperfecto*, en Revista *Cine Cubano*, No. 140 (Dic. 1998) ; Pp. 55-58.

**King, John**, *El carrete mágico*, Bogota, Tercer mundo editores, 1994.

**Mahieu, José Agustín**, *Panorama del cine Iberoamericano*, Madrid: Cultura Hispánica, 1990.

**Onaindia Natxindo, Mario**, *El Guión Clásico de Hollywood*, Barcelona: Paidós, 1996.

**Paranagua, Marco Antonio**, *Historia General del cine*, Volumen X, Segunda Parte. Madrid: Cátedra, 1996.

(**Real Academia Española** (2001), *Diccionario de la lengua española*, 22<sup>a</sup> ed., 2 tomos, Madrid, Espasa.)

**Russo, Eduardo**, *El cine clásico*, Manantial, Buenos Aires, 1ra. ed. 2008.

**Sánchez Escalonilla, Antonio**, *Estrategias de Guión cinematográfico*, Barcelona: Ariel. 3ra ed. 2004.

**Syd Field**, *Screenplay*, New York: Bantam Dell, 2005.