



Las narrativas urbanas del largometraje colombiano en la década de los noventa

SANDRA RUIZ MORENO

111 - 142

Recibido: 24/04/06

Aceptado: 15/05/06

Resumen

En Colombia se ha abordado el estudio del cine más desde un punto de vista histórico, crítico y relacionado con sus problemas de producción, pero faltan trabajos que determinen lo que existe, lo que se ha hecho y qué puntos de partida se pueden establecer como fuentes de desarrollo estilístico del cine nacional. Teniendo en cuenta esta necesidad se inició la investigación sobre las narrativas del cine colombiano, centrándola en el largometraje argumental. El presente artículo muestra resultados del análisis realizado a películas de la década de los noventa, como primer paso dentro de un estudio más general que abarque desde los años veinte hasta el 2005.

Palabras clave: *historia del cine, cine colombiano, narrativas cinematográficas, narratología.*

The study of cinema in Colombia has been tackled mainly from a historical, critical and production problem-related perspective. Works that determine what exists, what has been done and what points of departure can be established as sources of stylistic development for the motion picture industry in Colombia are still missing. Having this need in mind, research work on the narratives of the Colombian movie industry was started, with focus on the argumental feature film. This paper shows the result of an analysis made of movie pictures from this decade, as a first step within a wider study that encompasses the period of time between the 20's and the year 2005.

Key words: *History of cinema, Colombian cinema, cinematographic narratives, narratology.*

SANDRA RUIZ MORENO*

Comunicadora social y periodista de la Universidad de La Sabana. Ha sido productora de varias novelas y series de televisión colombiana. En la actualidad es jefe del área de Medios de la Facultad de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad, y adelanta estudios a distancia con la Universidad Carlos III de Madrid en la maestría en dirección de la empresa audiovisual.

Correo electrónico: sandra.ruiz@unisabana.edu.co

* Investigadora principal. Investigadoras auxiliares: María Paulina Rubio, comunicadora social y periodista de la Universidad de La Sabana, y Solangie Robayo, estudiante de comunicación social y periodismo de la Universidad de La Sabana.

Hablar de cine en Colombia generalmente se remite a las aventuras de los realizadores para finalmente llevar a cabo una película, a la falta de recursos, a las leyes cinematográficas estatales o a la película aislada que logró llegar a un festival internacional.

Todo ello hace referencia a su industria, mercado y sistema de producción, pero ¿qué pasa con las películas que se realizan en el país? ¿Cómo son, de qué hablan, cuáles son sus búsquedas expresivas –si las tienen–, para dónde van nuestros realizadores?

Estudiar al cine implica diferentes miradas teniendo en cuenta su naturaleza como producto artístico, pero también social, económico y de comunicación. A partir de los estudios de Robert Allen y Douglas Gomery expuestos en su libro Teoría y práctica de la historia del cine, se puede hablar de tres enfoques específicos: el enfoque teórico, que trata de definir bajo diferentes perspectivas qué es el cine y cómo produce significado. El enfoque histórico, que intenta explicar los cambios que ha sufrido el cine y lo que ha influido en su entorno, para entender su presente. Y el enfoque crítico, que pretende analizar sus cualidades particulares como experiencia visual.

*Estudiar al cine implica
diferentes miradas
teniendo en cuenta su natu-
raleza como producto artís-
tico, pero también
social, económico y de
comunicación.*

Los libros que hablan del cine colombiano son más recopilaciones de carácter histórico, siendo el más reconocido Historia del cine colombiano, de Hernando Martínez Pardo (1978), que llega hasta los años setenta en una recopilación rigurosa que tiene su valor desde ese punto de vista.

Más por la línea de la crítica se encuentran estudios aislados por regiones como Breve historia de los cineastas del Caribe colombiano, de Gonzalo Sánchez Restrepo (2003), y Caliwood de Eugenio Jaramillo (1998). Los dos aportan un planteamiento crítico frente al cine de estas regiones, pero sin un rigor académico de análisis de los lenguajes de las películas. Otros enfoques de este tipo son el

texto de Carlos Álvarez (1989) Sobre cine colombiano y latinoamericano; *La crítica de cine en Colombia*, compilado por Germán A. Ossa (2004), que reúne las ponencias del V y VI encuentro nacional de críticos de cine, junto a los artículos, trabajos de tesis y publicaciones en revistas especializadas, como *Kinetoscopio* o los *Cuadernos de cine* de la Cinemateca Distrital.

En cuanto al enfoque teórico, el panorama es mucho más escaso, podrían mencionarse algunos estudios en proceso que se han venido realizando desde la academia y el Departamento de Cinematografía como los tres libros editados en el 2005 por el Ministerio, como resultado de la primera convocatoria para la publicación de estudios sobre la cinematografía nacional, éstos son: Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas, de Cira Inés Mora Forero y Adriana María Carrillo; La presencia de la mujer en el cine colombiano, de Paola Arboleda Ríos y Diana Patricia Osorio, y La ciudad visible: una Bogotá imaginada, de Diego Mauricio Cortés Zabala.

Lo urbano en el cine se ha trabajado, de manera práctica en la realización de películas, bajo dos connotaciones: como espacio y como temática, pero no como género, escuela o estilo.

Es claro que en el ámbito académico no se registran estudios desde el punto de vista teórico, estilístico o narrativo que puedan sistematizar y establecer posibles constantes o características que generen una identidad propia, para analizar la evolución un tanto a-rítmica que ha tenido la cinematografía colombiana, desde su naturaleza y la realidad de las producciones realizadas en el país.

La falta de estudios legitima la necesidad de establecer y analizar lo que existe, lo que se ha hecho, y qué puntos de partida se pueden establecer como fuentes de desarrollo y evolución, desde su mismo lenguaje, que beneficien un desarrollo estilístico del cine nacional.

El argumento es que si no se conoce ni se concluye acerca de lo que se ha hecho cinematográficamente, es imposible saber desde dónde se continúa evolucionando y así se seguirá corriendo el riesgo de continuar con un sin número de intentos aislados y personales de producciones, que no se sabe para dónde van, sin mostrar nada nuevo e incluso retrocediendo.

Con esta falta de conciencia acerca de la propia creación cinematográfica del país, por más apoyo económico, leyes o nuevas formas de distribución e industria, es bien complicado determinar el nacimiento de un cine nacional que muestre una identidad, no porque se produzcan un número determinado de películas al año, sino porque se producen películas con una marca estilística, narrativa y de calidad propia.

Teniendo en cuenta esta necesidad de estudios sobre el cine nacional se inició la investigación de las narrativas del cine colombiano, centrándola en el largometraje argumental como principal referente del desarrollo cinematográfico mundial, y en lo urbano expresado a través del cine, desde el concepto urbano que se refiere específicamente a la intensidad de las interrelaciones que se anudan en dicho espacio, expuesto en la obra del sociólogo belga Jean Rémy.

Bajo esta perspectiva se pueden cubrir muchos tópicos, porque de la intensidad de las interrelaciones se derivan otros elementos como el tipo de actividades económicas que implican intercambio como el comercio y la industria, el desarrollo de los medios de comunicación y las formas cotidianas de actividad social.

Lo urbano en el cine se ha trabajado, de manera práctica en la realización de películas, bajo dos connotaciones: como espacio y como temática, pero no como género, escuela o estilo. Al respecto podrían mencionarse estudios aislados como el de Geoffrey Kantaris, *Género y violencia en el cine urbano* (2004), quien ve cómo lo urbano influye en el cine, no sólo en la construcción de espacios cinematográficos, sino que se constituye en una categoría de representación narrativa.

En Colombia no se ha teorizado sobre el tema, pero a partir de 1990 ha empezado a ser un asunto —o por lo menos un espacio recurrente— en la cinematografía colombiana; de acuerdo con los datos de la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, de los 43 largos que se han producido desde el noventa hasta el 2003, treinta de ellos han tenido como espacio locaciones urbanas, sin contar las últimas producciones como *Sumas y Restas*, *Rosario Tijeras* o *Cuestión de método*.

Bajo esta referencia del aumento de las temáticas urbanas a partir de los años noventa, el presente artículo presenta los resultados del análisis realizado a la muestra de películas de esta década, como primer paso dentro de un análisis total y más general que abarque las décadas que van desde los años veinte hasta el 2005.

La ruta de búsqueda de las narrativas urbanas del cine nacional

Para buscar respuestas a este tipo de interrogantes se ha decidido abordar la investigación desde el análisis de sus narrativas, donde se unen forma y contenido en una “cadena de eventos con una relación causa-efecto que se sucede en el tiempo y en el espacio” (Bordwell y Tompson, 1997: 60) para dar como resultado una película.

Por ello, se determinó como método el estudio cualitativo hermenéutico, que permite realizar una descripción dirigida a una interpretación explicativa, como la forma especialmente pertinente para analizar producciones no textuales de la cultura humana.

Lo más importante es, entonces, obtener una comprensión más profunda del fenómeno cinematográfico colombiano dentro de la temática urbana, por lo cual cada película debe ser estudiada desde diferentes perspectivas, determinadas por unos criterios de análisis que resultan de las teorías contemporáneas de la semiótica para el estudio de los lenguajes audiovisuales, desde la narratología.

Bajo esta perspectiva, se determinaron como criterios de análisis:

1. La ficha técnica de la película, con datos como director, guio-

nista, productor, fotografía, música y año de realización, es una mirada de identificación de la película, que contribuye a localizarla en un momento histórico, bajo unas características de realización teniendo en cuenta quiénes trabajaron en ella.

2. El momento histórico, que se refiere no solamente a un dato, sino a situar la película dentro de un contexto político, cultural, económico, artístico, para poder ver sus relaciones en todos estos ámbitos, retomando un poco los estudios semióticos que tienen que ver con el concepto de intertextualidad, que nace de la noción bakhtiana de dialogismo respecto a “la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones” (Stam, Burgoyne y Flitterman, 1999: 232).
3. La temática nos dice de qué habla o trata la película, para luego cruzar esta información con la forma como los temas son manejados o construidos narrativamente.

Es muy importante analizar este aspecto teniendo en cuenta que

el cine como forma de expresión y comunicación actúa como espejo doble que refleja y crea modelos de la realidad del hombre y la sociedad donde existe, es una manera de representar como él se ve, se define y se siente, pero también como se piensa, se estudia y se plantea. Se piensa y se muestra. De eso es de lo que hablan las películas y, al mismo tiempo, eso es de lo que luego habla y piensa el hombre en su medio o sociedad.

4. La causalidad (historia-argumento). De acuerdo con la teoría de Bordwell “la narrativa se fundamenta en la causalidad, el tiempo y el espacio” (Bordwell y Tompson, 1997: 61), donde la causalidad está dada por la forma como se encadenan los eventos que allí se presentan.

¿De dónde salen estos eventos?, pues de una historia de la cual la película nos muestra unos hechos y otros se infieren. Entonces allí hay que diferenciar entre los términos “historia” y “argumento”. La historia es “el conjunto de todos los eventos en una narración, tanto los presentados de manera explícita como los que el espectador infiere”, mientras que el argumento corresponde a “todo lo que visual y auditi-

vamente se presenta ante nosotros en la película” (Bordwell y Tompson, 1997: 62).

Esta diferenciación permite ver en cada película cuál es su historia y qué escoge el guionista y director como eventos para mostrarla, eso es lo que hace que una misma historia pueda ser contada de diferente forma.

El elemento de unión de esos eventos que se escogen para contar es el movimiento producido entre una causa que genera un efecto que se convertirá en causa de otro, generando así un fluir de acontecimientos que cuentan hechos protagonizados o provocados por las decisiones de unos personajes. “Al activar eventos y reaccionar ante ellos, los personajes desempeñan roles dentro del sistema formal de la película” (Bordwell y Tompson, 1997: 63).

Por ello, al analizar la causalidad de cada película se puede ir determinando cómo está presentado su argumento y, por ende, cómo se desarrolla su estructura dramática o secuencias.

5. La construcción de espacio. La otra mirada para analizar en el estudio de la narrativa es el espa-

cio, teniendo en cuenta que esos hechos o eventos transcurren en un lugar y que ese lugar puede ser mostrado de muchas maneras por el director, dependiendo de las tomas, los encuadres y sus continuidades. La toma de decisiones de un plano marca la construcción del espacio que se quiere mostrar al espectador.

Por tanto, lo que se estudia en este punto es la construcción de encuadres, los lugares donde transcurre la acción y la dependencia de esos lugares para plantear el argumento.

6. La construcción de tiempo. El tiempo es uno de los elementos más importantes del cine, porque lo diferencia de otras artes como la pintura, la fotografía o la literatura, al ser imagen en movimiento.

El cine procede con fotografías, es decir con cortes inmóviles, pero lo que nos da, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movi-

miento no se le añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato... El cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento (Deleuze, 1983: 15).

La manera como es contada la historia depende en gran medida del orden en que se presentan los eventos o las informaciones del argumento, en qué punto empieza a contarse, si primero se muestra al muerto o el asesinato o la importancia del personaje fallecido. Estas decisiones determinan la tensión de la historia y, por tanto, la continuidad de causa-efecto.

La construcción del tiempo tiene que ver con el orden cronológico en que ocurren los hechos en relación con el orden en que se presentan al espectador, y la sensación de tiempo que se produce en éste de rapidez o lentitud, por eso tiene que ver con todos los elementos de construcción de montajes y ritmos.

Las películas de los noventa

De los 24 largometrajes que se realizaron en la década de los noventa, un 67% (16) se llevaron a cabo en zonas urbanas y se tomaron como muestra de la presente investigación las siguientes 8 películas, que cubren un 50%:

Confesión a Laura (1990)

DIRECCIÓN: Jaime Osorio
GUIÓN: Alexandra Cardona
PRODUCIDO POR: ICAIC, Televisión Española
y Melies Producción EJECUTIVA: Alexandra Cardona
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: Adriano Moreno
SONIDO: Germinal Hernández
MÚSICA: Gonzalo Rubal Caba
MONTAJE: Nelson Rodríguez
DIRECCIÓN DE ARTE: Eduardo Arocha

María Cano (1990)

DIRECCIÓN: Camila Loboguerrero
GUIÓN: Camila Loboguerrero, Felipe Aljure
y Luis González
PRODUCTOR: Focine
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: Emilio Bernal
y Ana Rafaela Serafín
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: Carlos Sánchez
SONIDO: Gustavo De la Hoz
MÚSICA: Santiago Lanz
MONTAJE: Luis Alberto Restrepo y Gabriel González Balí
DIRECCIÓN DE ARTE: Karen Lamassonne

Rodrigo D (1990)

DIRECCIÓN: Víctor Gaviria
GUIÓN: Víctor Gaviria, Luis Fernando Calderón, Ángela Pérez
PRODUCTOR: Focine
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: Guillermo Calle
y Ana María Trujillo
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: Rodrigo Lalinde
SONIDO: Gustavo De la Hoz
MÚSICA: Germán Arrieta
MONTAJE: Luis Alberto Restrepo y Víctor Gaviria
DIRECCIÓN DE ARTE: Ricardo Duque

La estrategia del Caracol (1993)

DIRECCIÓN: Sergio Cabrera
GUIÓN: Jorge Goldenberg, Humberto Dorado y Frank Ramírez
PRODUCTOR: Caracol TV, Crear Cine y Video, Fotograma, Emme SRL,
Ministerio Francés de la Cultura.
PRODUCTOR EJECUTIVO: Salvatore Basile y Sandro Silvestri
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: Carlos Congote
MÚSICA: Germán Arrieta, Gonzalo Sagarminaga
SONIDO: Heriberto García
MONTAJE: Manuel Navia y Nicolás Wenworth
DIRECCIÓN DE ARTE: Enrique Linero

La gente de la Universal (1994)

DIRECCIÓN: Felipe Aljure
GUIÓN: Manuel Arias, Guillermo Calle y Felipe
PRODUCCIÓN: Fotoclub 76, Igeldo Zine Produksioak,
Tohapline
PRODUCTOR EJECUTIVO: Carlos Guerrero, Manuel Arias y Kroum Manoilov
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: Gonzalo Fernández
MÚSICA: Pascal Gaigne
SONIDO: Valentin Kirlov
MONTAJE: Antonio Pérez Reina
DIRECCIÓN DE ARTE: Charlotte Haeger

La vendedora de rosas (1998)

DIRECCIÓN: Víctor Gaviria
GUIÓN: Víctor Gaviria, Carlos Eduardo Henao y Diana Ospina
PRODUCTOR: Producciones Filmamento y
Edwin Gôggel
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: Edwin Gôggel
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: Rodrigo Lalinde
SONIDO: Heriberto García
MÚSICA: Luis Fernando Franco
MONTAJE: Víctor Gaviria
DIRECCIÓN DE ARTE: Ricardo Duque

Diástole y Sístole (1999)

DIRECCIÓN: Harold Trompetero
GUIÓN: Claudia Liliana García y Harold Trompetero
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: Rafael Orjuela Gómez
PRODUCCIÓN: Comunicarte Producciones
PRODUCTOR EJECUTIVO: Jairo Serna-Rosales
SONIDO: César Salazar, Ricardo Suárez y Juan Gabriel Gutiérrez
MÚSICA ORIGINAL: ION/Simon G
MONTAJE: Rubén Darío Lozano y Harold Trompetero
DIRECCIÓN DE ARTE: Rafael Orjuela y Jaime Correa

Soplo de vida (1999)

DIRECCIÓN: Luis Ospina
GUIÓN: Sebastián Ospina
PRODUCTOR: EGM, Hangar Films, Origen Televisión Dirección
cinematografía, Ministerio de la cultura y de Relaciones Exteriores
de Francia y Fonds Sud
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: Efraín Gamba Martínez
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: Rodrigo Lalinde
SONIDO: César Salazar
MÚSICA: Germán Arrieta y Gonzalo Sagarminaga
MONTAJE: Elsa Vásquez y Luis Ospina
DIRECCIÓN DE ARTE: Mónica Marulanda

Aunque las fichas técnicas evidencian la no existencia de una producción sistemática ni continua en la realización cinematográfica del país, teniendo en cuenta que los equipos de trabajo varían casi completamente y hay una buena participación de personal extranjero, es claro que éste no es el punto más importante para tener en cuenta en el análisis de las narrativas.

La muestra se seleccionó pensando en películas que cubrieran temporalmente la década: tres empezando, tres terminando y dos de mediados de los noventa.

Luego de escoger y ver las películas teniendo en cuenta sus fichas técnicas, se realizó un breve estudio del momento histórico de los años noventa, para luego poder relacionarlo con sus temáticas y formas.

Se encontró que esta fue una década de procesos de transformación en el país, originados por la adopción de una nueva Constitución con una visión más descentralizada, una economía de corte neoliberal y un proceso general hacia un modelo más globalizado e internacionalizado.

También fue un momento contundente en el desarrollo del conflicto armado colombiano, con el crecimiento de la guerrilla que trajo al aumento de atentados y masacres a principios de la década, y luego el establecimiento de la famosa zona de despeje del gobierno Pastrana.

En 1997, junto a Proimágenes, entra a funcionar la Dirección de Cinematografía, como departamento del Ministerio de Cultura, creado en ese año gracias a la Ley General de la Cultura.

En el ambiente cultural y de las comunicaciones del país también hubo cambios importantes que repercutieron en la producción cinematográfica. Así pues, en 1992 se liquidó Focine, ente estatal que desde 1979 se había encargado de la distribución de fondos para el fomento cinematográfico, pero que a pesar de haber realizado la financiación de muchas películas, tuvo graves problemas en el manejo de los dineros, quebró y fue ampliamente cuestionada en cuanto a la forma como otorgó dineros para la realización de películas que finalmente no tenían grandes cualidades cinematográficas.

Con esta liquidación la producción nacional quedó sin un soporte de fomento estatal, entonces se crea el Fondo Mixto de Promoción cinematográfica Proimágenes en Movimiento, sin contar con el amplio presupuesto que tenía Focine. El tiempo muerto entre la liquidación de uno y el establecimiento del otro, significaron una baja en la producción de cine nacional de más del 50%. Sin embargo, estas películas tuvieron más reconocimiento y buena crítica que la mayoría de las producidas por Focine.

En 1997, junto a Proimágenes, entra a funcionar la Dirección de Cinematografía, como departamento del Ministerio de Cultura, creado en ese año gracias a la Ley General de la Cultura.

De la muestra seleccionada, *María Cano* y *Rodrigo D* tienen algún aporte de Focine; las demás, como se evidencia en la ficha técnica, son coproducciones entre

varias productoras nacionales e internacionales, y es solo hasta 1999 que aparece una producción con apoyo del Ministerio de Cultura con *Soplo de Vida*.

En este panorama cambia también la estructura de la televisión colombiana, pasando de un sistema de administración mixta de dos canales nacionales manejados por el Estado con programación privada por licitación, a la conformación de canales privados, regionales y locales.

Al aparecer más canales surgen muchas más horas de emisión por llenar, por tanto aumenta la producción en televisión privilegiando los formatos dramatizados y especialmente las novelas; se dan los grandes éxitos de *Café y Betty la fea*, y se inicia un ciclo de coproducciones como *María Bonita*.

Este panorama televisivo se hace propicio para quienes no encuentran recursos ni oportunidades para hacer cine, produciéndose así una mezcla de estilos e influencias.

Pero al aumentar la necesidad de productos para emitir, aumentó también la distribución de la torta publicitaria, con ello se bajaron los costos de pauta y se hizo evidente la crisis económica de finales de los noventa en el sector televisivo, disminuyendo considerablemente los presupuestos y, de alguna manera, la calidad de las realizaciones.

De qué hablan las películas

El tercer aspecto de aplicación de la matriz de criterios es el de las temáticas que manejaron las películas seleccionadas de la década de los noventa.

Allí se encontró que cinco de ellas trabajan como temática principal el amor, presentado de manera problemática, mientras las demás también lo incluyen, pero como tema secundario.

Así pues en *María Cano*, a pesar de ser una película sobre una activista de los

trabajadores, la historia se centra en su relación con Ignacio, a partir de lo cual se van contando los acontecimientos de su vida. El conflicto se plantea en la imposibilidad de estar juntos por el matrimonio de él, a pesar de compartir las mismas luchas e ideales, por tanto el amor debe enfrentar una relación extramatrimonial; se aborda al amor junto al tema de la infidelidad.

Confesión a Laura es una historia de amor entre una pareja que se ve for-

zada a pasar un día y una noche juntos por los acontecimientos del 9 de abril en Bogotá; en este caso él también es casado y la posibilidad de infidelidad juega un importante punto de tensión.

La gente de la Universal gira en torno a muchas infidelidades y mentiras, la tensión principal es justamente que el protagonista no se entere de la relación que sostienen su esposa y su sobrino, mientras investiga un caso de infidelidad.

Diástole y Sístole es una suma de secuencias que intentan presentar el desarrollo de una típica relación de pareja desde que se inicia hasta que termina, mostrando cómo se repite de manera infinita con los mismos elementos dentro del círculo de un determinado grupo social de personas. Claramente uno de esos elementos es la infidelidad.

Soplo de vida se constituye en una novela de cine negro que se desarrolla dentro de una investigación policial, pero que finalmente es contada y enmarcada dentro de la historia de amor de Roque Fierro y su esposa Golondrina, quien desapareciera para personificar el centro del conflicto policial. Tam-

bién retoma el planteamiento de infidelidades y amores prohibidos.

En *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas* no se aborda el amor de pareja como tema principal porque se refiere más a las relaciones sociales y familiares, aunque se hace presente como elemento secundario para los personajes. Lo mismo ocurre en *La estrategia del caracol*, que gira en torno a la lucha de una comunidad, donde finalmente los personajes tienen historias de amor aisladas.

Después del amor el otro tema recurrente es la violencia, pero sólo en dos de ellas tiene que ver con hechos específicos de la historia del país: *María Cano* y *Confesión a Laura*. Las demás se refieren a una violencia cotidiana, generada por problemáticas sociales y económicas.

Algunas de estas temáticas son la sin salida de la juventud en los barrios marginales en donde no hay futuro económico, ni profesional, ni laboral, como ocurre en *Rodrigo D* y

La vendedora de rosas. La situación de quienes hace muchos años viven en casas de inquilinato y de pronto se ven

La violencia se expresa como un tema recurrente, de la mano de temas como el desempleo, la pobreza, la falta de oportunidades y recursos, el bajo mundo y la ilegalidad.

desalojados sin tener recursos económicos para ir a otro lugar, en *La estrategia del caracol*. El drama de una mujer sola, sin recursos, enfrentada a un mundo bajo de criminalidad, en *Soplo de vida*, y el rebusque y la ilegalidad de unos personajes que buscan sobrevivir económicamente bajo estos juegos sociales en *La gente de la Universal*.

Así la violencia se expresa como un tema recurrente (en siete de las ocho películas de muestra), de la mano de temas como el desempleo, la pobreza, la falta de oportunidades y recursos, el bajo mundo y la ilegalidad.

Otra temática que resultó común fue el tratamiento de la mujer como un elemento fuerte alrededor del cual giran

las motivaciones de los eventos que se cuentan; así ocurre en *María Cano*, *Confesión a Laura*, *La gente de la Universal*, *La vendedora de rosas*, *Diástole y Sístole* y *Soplo de vida*.

Otras temáticas que aparecieron en el análisis, pero que no son tan usadas como para poder establecer una tendencia son: el sexo (*La gente de la Universal*, *La vendedora de rosas*, *Diástole y Sístole* y *Soplo de vida*), la soledad (*Rodrigo D*, *Diástole y Sístole*, *Soplo de vida*, *La vendedora de rosas*), el homosexualismo (*La estrategia del caracol*, *Diástole y sístole*), la droga (*La vendedora de rosas* y *Rodrigo D*), la familia (*La vendedora de rosas* y *Rodrigo D*).

Cómo hablan las películas

Teniendo en cuenta el método de análisis que se expuso inicialmente, el primer punto que se debe tener en cuenta para saber cómo las películas expresan los temas ya evidenciados es la causalidad, desde ella se analizan la estructura dramática y la estructura de encadenamiento entre la causa y el efecto.

La estructura es una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se compone para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo (McKee, 2004: 53).

Dentro de la presentación del argumento existe una estructura clásica de narración que es la que expone una introducción donde se marca el conflicto que se va a resolver en la película, y se convierte en causa de una serie de decisiones que toman los protagonistas para resolver su conflicto, como efectos de esa causa

inicial, pero que al mismo tiempo son causas para encontrar nuevas y mejores rutas de solución, conformando así el desarrollo de la película, hasta que se llega a una respuesta final que es el efecto último de la causa inicial y de la cadena de causalidades.

Este tipo de estructura y presentación del argumento se da en *Confesión a Laura* y *La gente de la Universal*, donde claramente se plantea un conflicto en la introducción y luego se van desarrollando en forma ordenada y cronológica una serie de posibles soluciones hasta llegar a un efecto final que resuelve el conflicto. En *Confesión a Laura*, Santiago se libera gracias a la experiencia vivida con Laura y emprende una nueva vida; en *La gente de la Universal*, el sargento Fernández muere ocupando su lugar el sobrino, quien seguramente repetirá la misma historia.

También lo hacen *La estrategia del caracol*, *María Cano* y *Soplo de vida*, planteando el conflicto al principio de la película y desarrollando luego las posibles salidas, pero no lo hacen en orden cronológico, sino temático. Así pues, van saltando de un tiempo a otro, pero con una lógica del planteamiento de los hechos, para terminar con una respuesta final.

María Cano empieza en una escena del presente, donde se trata de plantear el conflicto emocional que se supone genera la causa narrativa de toda la película en el pasado, para resolverse en la continuación de la escena, que se presenta al final de la película. Con ello muestra una narración circular con planteamiento de estructura clásica.

Sin embargo, en el afán de mostrar todos los eventos históricos de la vida de esta mujer, se hacen saltos muy grandes no muy bien encadenados por una causa-efecto, lo que genera problemas en la concepción de la estructura del guión y por tanto en su narrativa.

La estrategia hace un planteamiento de los hechos alterno, que empieza en el presente, donde uno de los personajes cuenta a un periodista la historia del desalojo de la casa Uribe, siendo éste el verdadero tema de la película, luego se va al pasado presentando el conflicto desde el desalojo de la casa vecina.

La narración se retoma a veces por el personaje de la entrevista, pero los acontecimientos se van presentando cronológicamente intentando pasar de un

grupo de personajes a otro, para mostrar sus particularidades; sin embargo esto no se logra del todo, y es evidente el protagonismo de los dos personajes que lideran a los inquilinos.

Es así como a pesar de plantear una narración que salta de un tiempo a otro y de una situación a otra, la forma de presentar los eventos dentro de una relación causa-efecto parece más de estructura lineal, y el salto de tiempo al presente y el personaje de la entrevista parecerían sobrar o funcionar más como un recurso que como una parte de la naturaleza narrativa de la película.

Por su parte, *Soplo de vida* utiliza tres tiempos que alterna para presentar la lógica de causa-efecto creando continuamente incógnitas con cada rompimiento de tiempo a fin de generar las tensiones necesarias para el desarrollo de una historia de tipo policial, como lo pretende hacer esta película. Ello dentro de un planteamiento claro de conflicto –la muerte de Golondrina–, un desarrollo, la investigación de la muerte y el desenlace final, cuando Roque se entera de la verdadera identidad de Golondrina.

Tanto en Rodrigo D, como en La vendedora de rosas hay una narración lineal en el tiempo, sin tener una acción definida dentro del transcurso de la película.

La forma como las otras tres películas de la muestra presentan los hechos y su correspondiente relación de movimiento causa-efecto, es a través de acontecimientos descriptivos con una no muy estrecha causalidad temática o de tiempo. Tanto en *Rodrigo D*, como en *La vendedora de rosas* hay una narración lineal en el tiempo, sin tener una acción definida dentro del transcurso de la película. Se sigue a un personaje principal que desde el principio aparece con una problemática o carencia, no hay una lucha clara por eliminar esta carencia y, por tanto, no hay una transformación ni de la acción ni del personaje, éste sigue cayendo hasta llegar a la muerte.

Estas películas no cuentan, entonces, una historia con estructura dramática clásica, sino que muestran un pedazo de vida entrando en un momento decadente que sigue siendo cada vez más caótico, no hay cambio ni evolución. Así las cosas, no hay puntos de giro establecidos claramente, hay momentos más fuertes que otros, pero desde el principio se telegrafía su final, empiezan y terminan en la

sin salida de un personaje que no evoluciona sino que se muestra dentro de una realidad de lugares específicos y con gentes que pertenecen a esa realidad, pero no evolucionan.

Finalmente está *Diástole y Sístole* que pretende mostrar momentos –no dependientes por causa-efecto– de una relación de pareja, por tanto se presenta como una suma de escenas tituladas como apartes independientes que al final evidencian una realidad cotidiana, donde tampoco cambia nada, incluso la idea de la película es terminar donde se empezó, en una narrativa circular sin estructura dramática clásica.

Dentro de la estructura de la causalidad y la presentación de los hechos de la película, es importante analizar si los otros dos elementos que constituyen la narrativa (espacio y tiempo) forman parte de la creación del conflicto o influyen en él para darle más fuerza o generar tensión dentro de su resolución.

Es así como en la muestra se observó que, en la mayoría de las películas, el espacio es usado como generador del conflicto o importante impulsador del mismo, y utilizando el elemento tiempo más como un refuerzo de tensión en la mayoría de los casos.

En *Confesión a Laura* lo que obliga a Santiago a quedarse en la casa de la mujer es la situación, pero lo que impulsa el acercamiento entre los dos es tener que compartir tiempo en un mismo espacio; así, estos dos elementos figuran como puntos importantes en la creación del conflicto central.

Lo mismo ocurre en *La estrategia del caracol*, donde la lucha se da por un lugar, la casa Uribe, pero el triunfo de esta lucha está determinado por alcanzar a desarrollar el plan de sacar todo lo de la casa, para lo cual necesitan tiempo.

En *La gente de la Universal* es muy importante la geografía que se diseña de la oficina de la Universal, localizada en un punto cercano al edificio que se convierte en centro de operaciones del caso encomendado por el Español, y desde donde se puede espiar a la amante. La tensión está dada entonces entre los dos espacios, uno donde el sargento Fernández espía, y otro donde su sobrino tiene citas secretas con su esposa, reforzada por la posibilidad de ser pillados por el sargento al no cumplir los tiempos de vigilancia.

Soplo de vida también condiciona el espacio como un elemento importante de tensión al mostrar un continuo salto de lugares que no son de nadie, reforzando las temáticas centrales de soledad e inestabilidad de los personajes. El desconcierto de no tener un lugar y no saber la verdad.

En el caso de *Rodrigo D y La vendedora de rosas*, el espacio juega un papel importante en el desarrollo de los hechos, al presentar los espacios de los protagonistas como parte de su vida y su problemática; de principio a fin los personajes caminan por esas mismas calles peligrosas donde transcurren unos tiempos casi cronológicos que ni aceleran ni impulsan un cambio o final, el tiempo no existe casi porque los personajes siempre están allí en su sin salida, en cambio el espacio es esa sin salida que los define y los lleva a la fatalidad de su destino final.

Cómo se construyen las películas

Para presentar la cadena de eventos que generan un movimiento dependiendo de la causa-efecto, las películas deben trabajar sobre la construcción de las dos dimensiones acerca de las cuales gira el movimiento: el tiempo y el espacio.

De tal forma que para profundizar no sólo en el orden en que se presentan esos eventos al espectador, sino en la forma como son construidos para que él los pueda percibir de la manera en que el director quiere, hay que revisar cómo se construyen el espacio y el tiempo.

Dentro de la construcción de espacio lo primero que se debe observar es dónde se producen las escenas, cuáles son los lugares que se quieren mostrar, y luego la manera como se muestran.

Respecto a ello la primera constante que se encuentra en la muestra seleccionada es el alto porcentaje que existe en el uso de exteriores frente a los interiores. Se dan como excepciones *Confesión a Laura*, cuyo espacio interior es el que crea la tensión –además de tener dificultades de producción para mostrar exteriores de una Bogotá de hace sesenta años en medio del enfrentamiento del 9 de abril–, junto a *Diástole y Sístole*, cuyo tema de relación de pareja se centra en lugares íntimos y recurrentes como el apartamento de cada uno de los protagonistas y un restaurante.

Frente al recurso de exteriores también se encontró como constante que hay un gran uso del plano general que siempre está localizado en las zonas del centro o cercanas al él, de las dos ciudades que se muestran, Bogotá y Medellín, y

que estos lugares son de estratos bajos, teniendo como excepciones las mismas películas del punto anterior.

Para presentar la cadena de eventos que generan un movimiento dependiendo de la causa-efecto, las películas deben trabajar sobre la construcción de las dos dimensiones acerca de las cuales gira el movimiento: el tiempo y el espacio.

El segundo punto de análisis del espacio es la manera como éstos se muestran, encontrando que en la mayoría de las películas sus directores escogen partes de estos espacios que pegan de una manera secuencial, para que el espectador pueda tener un mapa del mismo, dependiendo de lo que quieren hacer ver o la intención dramática de la acción. Es lo que se llama reconstrucción dramática o montaje analítico, que se caracteriza por realizar más tomas, más cortas, más primeros planos y menos movimiento de cámara, de manera que “el orden de los planos dentro de la secuencia venga dado por las exigencias dramáticas de la acción” (Fernández, 1997: 59).

Sobre esta base cada una de las películas presenta algunas variantes en la manera de construir los espacios, así:

En *María Cano* los planos son generales o medios, con muy poco movimiento de cámara, ni planificación, donde la reconstrucción es más de acción que dramática; hay escenas que se ven casi en un solo plano, pero no hay ni descripción, ni movimiento, ni montaje interno, y luego se salta a otro lugar, por tanto no se alcanza a realizar un mapa mental claro de los espacios.

La gente de la Universal tiene una gran riqueza en las formas de construcción de espacios, por ejemplo, hace una clara diferenciación en el manejo de exteriores e interiores. Para los primeros realiza planos generales donde los personajes se ven pequeños, usando picados y contrapicados que contribuyen a armar un mapa claro de las cuadras donde se localiza la película, además utiliza el elemento sonoro para caracterizar los exteriores con sonido ambiente y los parlamentos muchas veces en *off*.

Entre tanto, para los interiores se utilizan primeros planos de los personajes, aprovechando los objetos o formas de los lugares para componer y en muchas ocasiones enmascarar o encapsular a las personas (rejas, chapas, espejos, arcos, etc.), así como el uso de lente

teleobjetivo para deformar o engrandecer a los objetos en primer plano. Los lugares se describen por la cámara que se mueve generalmente siguiendo a un personaje, pero no por largos planos generales, así el tratamiento de interiores es mucho más cerrado y analítico.

Para el caso de *Soplo de vida*, lo que se busca diferenciar es la construcción de los espacios entre el ambiente el rural y el urbano, donde el primero trabaja muchos más planos generales y paneos que el segundo, donde no sólo se cierra la cámara, sino que entran a jugar mucho los objetos y las personas de los lugares y decorados, dando la impresión de estrechos. Igualmente, el plano de detalle se usa para contar acciones más grandes, que se dejan a la imaginación del espectador, como la escena en que Golondrina se corta el pelo.

En *Confesión a Laura* hay un especial uso de los planos cerrados y medios, teniendo en cuenta que se trabaja casi toda en interiores, haciendo un especial juego con planos a los objetos del decorado, que delatan la época y las carac-

terísticas de los espacios con relación a los personajes. Entre más íntima es la escena se va cerrando el plano y vuelve a abrirse en los momentos de acción o situaciones, incluso con planos abiertos que dejan ver muy bien la distribución de ambos apartamentos.

Diástole y Sístole, que también maneja más interiores que exteriores, es menos rigurosa y descriptiva en su planificación, pues no localiza ni clarifica los lugares donde transcurren las acciones o viven los personajes, no hay planos de establecimiento ni mapa de localización. La reconstrucción se hace con planos muy cerrados, que cambian más dependiendo de los parlamentos que del lugar, y la planificación de las escenas es igual o semejante por lugares: el mismo encuadre en la cama,

en el restaurante, en el apartamento de él, en la entrada de la casa de ella, lo que aumenta la sensación de que todo se repite irremediamente. En algunos casos intenta hacer encuadres aprovechando los objetos pero no lo logra del todo como en *Confesión* o *La gente de la Universal*.

En Confesión a Laura hay un especial uso de los planos cerrados y medios, teniendo en cuenta que se trabaja casi toda en interiores, haciendo un especial juego con planos a los objetos del decorado, que delatan la época y las características de los espacios con relación a los personajes.

Lo que ocurre con las otras tres películas de la muestra en cuanto a la reconstrucción del espacio es bastante diferente porque ellas construyen a partir de tomas más largas con movimiento de cámara o de los personajes, dejando que el espectador se pasee por los lugares y escoja los puntos de atención, esto es más un concepto de reconstrucción sintética, que tiene que ver con una concepción más realista del cine.

“La especificidad cinematográfica alcanzada en estado puro reside por el contrario en el simple respeto fotográfico de la unidad de espacio” (Bazin, 1990:73).

Así pues, tanto en *Rodrigo D*, como en *La vendedora de rosas* se utilizan principalmente planos generales y medios, siguiendo a los personajes con una cámara que se mueve constantemente de manera irregular y lenta, por tanto no se trabajan encuadres precisos.

Como las escenas no trabajan una continuidad en el tiempo, no es claro el mapa de localización de los lugares, además porque no se hace una diferencia en el manejo de planos, ni de luz, ni de sonido de un lugar a otro, ni siguie-

ra entre exterior e interior, donde la cámara igualmente se pasea y describe a los lugares o va de unos personajes a otros como ocurre en la discoteca de *La vendedora*. Todo el tratamiento de imagen es muy natural, los lugares son como son y se ven como están, el día es día y se ve claro, la noche es oscura y se ve oscuro.

El uso del concepto sintético cambia bastante en *La estrategia del caracol*, donde los exteriores se ven en planos generales de localización, cuidando mucho el encuadre con montaje interno. Son los personajes quienes se mueven, entran, salen y dan profundidad a la toma; la cámara está quieta, las tomas son largas, pero la movilidad y el avance lo dan la composición del encuadre, además muchas veces las escenas son en interiores

pero se encuadra manteniendo presente el exterior como ocurre en las escenas de cafetería, la casa Uribe y la casa Holguín.

Los planos interiores son bastante abiertos, se prefieren aquéllos de conjunto, con foco selectivo, que los primeros planos; hay algunos planos de detalle con un sentido más dramático de hacer

“La especificidad cinematográfica alcanzada en estado puro reside por el contrario en el simple respeto fotográfico de la unidad de espacio”.

avanzar la historia, que emocional.

Se busca crear profundidades de campo y se cuidan mucho el encuadre y el montaje interno, incluso más que en los exteriores. Por ello la casa y el teatro se ven siempre grandísimos, se usa mucho contrapicado.

Aquí también es importante tener en cuenta dentro de la construcción de espacio, la diferencia que se marca entre la casa Uribe y la Holguín, determinada por la dirección de arte y de fotografía (la segunda es totalmente iluminada, mientras que la primera juega un poco más al claro-oscuro sobre todo en interiores).

Una vez analizados los elementos de espacio hay que entrar a ver el tiempo, verificando si el flujo de información de la película está dado en una forma cronológica lineal o si tiene saltos en el tiempo, determinando qué tipos de montajes se usan para lograr estas formas de narración.

La mayoría de las películas de la muestra manejan construcciones de tiempo lineal, incluso en algunos casos donde se pretende hacer viajes en el tiempo, utilizando diversas formas de montaje, como sigue.

La vendedora de rosas, de manera estrictamente cronológica, real, con pocas elipsis, descriptiva, alterada sólo por la

presencia de momentos ficticios como los sueños de la protagonista. A través de esta linealidad es claro el montaje de secuencias tonales que terminan con un alto peso emocional, donde incluso los tiempos de las tomas son diferentes y rítmicamente generan un sobre tono fuerte y contundente en el espectador.

Rodrigo D, con el mismo manejo cronológico, real y de pocas elipsis, deja igualmente para el final un manejo de tiempo diferente en paralelo falso, que cumple la misma función de sobre tono final que se usa en *La vendedora*.

Confesión a Laura utiliza una narración cronológica de largas charlas y silencios, que le permite manejar de forma ascendente, pero pausada, la tensión de la cercanía de sus dos personajes protagonistas, pasando de una secuencia a otra con cambios muy suaves de tonos armónicos.

La gente de la Universal, a pesar de ser también lineal, rompe totalmente con el esquema de las anteriores, marcando un juego permanente con tiempos y elipsis rítmicos, métricos y sobre tonales, marcados por duraciones irregulares de sus tomas, según las sensaciones rítmicas y emotivas que necesita crear en el espectador frente al desarrollo de la historia.

Diástole y Sístole plantea un tiempo

circular, donde la primera escena se supone que es la última, aunque ello no es claro desde el principio. Pero a partir de la segunda escena transcurre en orden cronológico hasta el final, mostrando una sola línea argumental que depende de él.

La narración tiene elipsis grandes que se unen gracias a los intertítulos o viñetas que van enunciando de qué se va a tratar la escena siguiente, por tanto no le da importancia a la linealidad de tiempo en la que está contada; termina cerrándose en un ciclo donde no se avanza, no hay transformación o movimiento. Casi se podría decir que los ritmos de montaje de la película se manejan dentro de cada bloque como una pequeña película y no en su totalidad, por tanto no genera tonos, solamente unas escenas más rápidas que otras.

La misma característica de manejo de tiempo lineal forzado por un *flash back*, para parecer circular, se encuentra en *María Cano* que por sus grandes elipsis también genera secuencias aritméticas, sin la creación de tonos.

col plantea un tiempo alterno, entre un presente donde se cuenta la historia y el pasado de la misma, ya se analizó que no existe una relación entre el viaje de tiempo y la narrativa, así pues, el manejo del tiempo de la historia como tal se presenta en forma lineal, los hechos transcurren cronológicamente, lo que enfatiza la importancia de los plazos que argumentalmente se plantean como límite para el desalojo, pero marcando grandes elipsis, ya que los puntos importantes se dan siempre cuando los plazos se van a cumplir no en los espacios que hay entre éstos.

Para enfatizar la tensión se recurre mucho al montaje paralelo con el fin de mostrar las situaciones desde el punto de vista de los inquilinos y desde el punto de vista de Holguín y sus empleados, de tal forma que la presentación del tiempo está más

dada desde lo argumental con los montajes paralelos y lineales, sin una clara estructuración de rítmicas o métricas.

A pesar de que *La estrategia del cara-*

Soplo de vida es la única película de

**Diástole y Sístole
plantea un tiempo
circular, donde la
primera escena se
supone que es la última, aunque ello no
es claro desde el principio. Pero a partir
de la segunda escena
transcurre en orden
cronológico hasta el
final, mostrando una
sola línea argumental
que depende de él.**

la muestra que logra manejar tres tiempos de forma alterna: el presente en el que Roque lleva las cenizas y cuenta la historia, el pasado reciente de la investigación de la muerte de Golondrina, y el pasado de las historias de Roque y Golondrina antes del asesinato. Aquí estos tres tiempos se mezclan para generar una historia no lineal, construida a partir de la creación de rítmicos y métricos que generan una serie de tonos que continuamente están chocando para sorprender al espectador.

Finalmente, es importante determinar si ese tiempo propio de la película es logrado por la unión de muchos cortes de una duración determinada, o por el movimiento interno o externo del encuadre. Este punto se relaciona con la construcción analítica o sintética que se planteó para el espacio, pero teniendo en cuenta la sensación de tiempo que encuadre y profundidad de campo.

Qué tienen en común las películas

Luego de estudiar cada criterio de análisis de las películas y buscar sus puntos de unión se evidenciaron algunas constantes interesantes como primeras conclusiones del desarrollo cinematográfico de la década de los noventa, que deben relacionarse luego con otras décadas para poder generar un modelo más contundente frente a la pregunta de si existe un sello característico en las narrativas urbanas del cine nacional.

Existe preferencia en la selección de temáticas dirigidas al amor como desen-

estos cortes producen.

Avanzan por cortes en el tiempo: *María Cano*, con escenas largas de pocas tomas por reconstrucción de acción, no dramática; *Confesión a Laura*, también de escenas largas pero con muchas tomas por reconstrucción dramática; *La gente de la Universal*, con escenas cortas de muchos planos cortos y algunos planos secuencia por reconstrucción dramática; *Diástole y Sístole*, de escenas medias y planos medios por reconstrucción de parlamento, y *Soplo de vida*, de escenas medias, de muchas tomas cortas por reconstrucción dramática.

Utilizan el movimiento de la cámara para avanzar en el tiempo: *La vendedora de rosas* y *Rodrigo D*, con escenas y planos largos con mucho movimiento de cámara en travelling y paneos, planteando varios planos secuencia, y *La estrategia del caracol* con escenas cortas de planos largos, con movilidad dentro del

cadena de conflictos, donde su característica más conflictiva parecería ser la infidelidad. De tal suerte que como en nuestra televisión, justo en una década donde la telenovela se impulsó internacionalmente, la temática por excelencia sigue siendo el amor.

Sin embargo, ese amor está íntimamente relacionado con la violencia y las problemáticas sociales, que fueron las segundas temáticas más frecuentemente abordadas en las películas analizadas. Una violencia no referenciada por el conflicto

Las dos únicas películas que tienen tendencia a mostrar una realidad y una temática antes que una historia personal son *Rodrigo D y La vendedora de rosas*.

armado del país, sino más bien por sus consecuencias sociales, evidenciando hasta la saciedad una fuerte descomposición de esa sociedad que siempre estuvo abordada desde la pobreza, la impunidad, la criminalidad, la ilegalidad y la traición que se relaciona con el tema de la infidelidad en el amor.

Otra característica es que estas problemáticas sociales son tratadas desde lo particular. Es decir, no ven al hombre en medio de la sociedad, sino como hombre individual golpeado por ella, desde su historia personal.

Así se evidencia en la mayoría de las películas, donde los protagonistas son personas con historias particulares y no se trata de situaciones o realidades denunciadas como lo hacía el cine realista de los años cincuenta en Europa. Las dos únicas películas que tienen

tendencia a mostrar una realidad y una temática antes que una historia personal son *Rodrigo D y La vendedora de rosas*.

Siguiendo esta línea, esas temáticas de violencia y problemas sociales se manejan de una manera profundamente cotidiana, se relacionan con los personajes protagonistas, los envuelven, se convierten en la fuente de su toma de decisiones, determinan la tensión de las historias y su desenlace.

Ello se evidencia en la manera como la mayoría de las películas estructuran su tensión en el establecimiento del elemento espacio. Los espacios que muestran y construyen siempre son caóticos, pobres y en el único caso que no es así, en *Diástole y Sístole*, son definitivamente estrechos y asfixiantes.

Frente a esta construcción, la mayoría de las películas prefieren mostrar espacios exteriores, utilizando planos generales con una marcada tendencia a manejar un concepto analítico de reconstrucción por cortes que es una característica narrativa muy televisiva y de películas de corte norteamericano.

Por su parte, la construcción de tiempo privilegia una narrativa lineal, también analítica. En algunas películas se intenta trabajar la narración alternada, pero a excepción de *Soplo de Vida*, no se logra una buena construcción de tiempo que se justifique para los argumentos.

Finalmente, podríamos decir que existe una tendencia a generar una estructura dramática clásica; sin embargo, el tratamiento de los argumentos no presenta un estilo muy definido. Es claro que éste es el punto donde se pretende hacer más propuesta, pero en algunos casos no se logra ni presentar una estructura clásica correcta, ni planear una propuesta interesante y válida.

Una observación importante es que definitivamente se evidencia la existencia de un sello característico en la cinematografía de Víctor Gaviria, cuyas películas analizadas guardan una relación casi milimétrica desde las temáticas, hasta la causalidad, el tiempo y el espacio, con una marcada influencia neorrealista de montaje sintético. Características que por cierto resultaron prácticamente contrarias en su totalidad a las presentadas por las otras películas de la muestra.

Podría decirse entonces, que existe una tendencia con este director y otra tendencia opuesta con el resto de la muestra, a pesar de que esa otra tendencia no presenta características tan colaterales como sí lo hacen las películas de Gaviria.

Esta otra tendencia tiene una visión más analítica y con marcada influencia del video y la televisión, a excepción de *La gente de la Universal*, *La estrategia del Caracol* y *Soplo de vida*, que evidencian en su construcción de espacio y tiempo búsquedas de encuadres, profundidades de campo y creación de montajes más

- ÁLVAREZ, Carlos. 1989. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Centro Editorial de la Universidad Nacional.
- ÁLVAREZ, Luis Alberto. 2005. "El cine en la última década del siglo 20: imágenes colombianas". *Documentos*: Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, Colección Colombia Hoy.
- ALLEN, Robert C. y GOMERY, Douglas. 1995. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- ALBERRA, François. 1998. *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona : Paidós.
- ARBOLEDA, Paola y OSORIO, Diana. 2003. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- ARNHEIM, Rudolf. 1986. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, Jaque y BERGALA, Alain. 1996. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- AVIÑA, Rafael y GARCÍA, Gustavo. 1997. *Época de oro del cine mexicano*. México: Clio.
- BAZAN, André. 1966. *Qué es el cine*. Madrid: Rialp.
- BORDWELL, David. 1985. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. 1997. *Arte cinematográfico*. México: McGraw Hill.
- BARRIOS SALAUN, Mónica. 1999. *Cine colombiano en París... y no es ciencia ficción*. Ensayo.
- CAPEL, Horacio. 1975. "La definición de lo urbano". *Revista Estudios Geográficos*, No. 138.
- CASSETTI, Francesco. 1994. *Teorías del cine*. Madrid: Signo e Imagen.
- CORTÉS, Diego. 2003. *La ciudad visible: una Bogotá imaginada*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- DELEUZE, Gilles. 1983. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- DUQUE NARANJO, Lizandro. 1997. "La inexistencia del cine nacional, un genocidio cultural". *Magazín de El Espectador*, abril 20.
- DURÁN, Mauricio. 2003. "¿Un cine Bogotano?". Revista *Cuadernos de cine*, nueva época. No. 1. *Cinemateca Distrital*.
- EISENSTEIN S. M. 2001. *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ, Manuel Carlos. 1997. *Influencias del montaje en el lenguaje audiovisual*. Madrid: Literarias Prodhufi. S.A.

- GAVIRIA, Víctor. 1994. "Del documental y sus habitantes, una ponencia". *Kinetoscopio*, No. 26, julio-agosto.
- GÓMEZ ARISTIZÁBAL, Horacio. 1985. *Diccionario de la historia colombiana*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- GÓMEZ CADENA, Efraín. *Herencia, conciencia*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- GONZÁLEZ, Juan Carlos. 1998. "El cine que vemos, Sombras". *El Colombiano*, Dominical, 24 de mayo.
- JARAMILLO, Eugenio. 1998. *Caliwood*. Cali: Colcultura.
- KANTARIS, Geoffrey. 2004. "Género y violencia en el cine urbano". *Revista Guaraguao*, No. 18.
- McKEE, Robert. 2004. *El guión*. Barcelona: Alba Editorial.
- MARTÍNEZ PARDO, Hernando. 1978. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Guadalupe Ltda.
- MARTÍN, Marcel. 1976. *La estética de la expresión cinematográfica*. Madrid: Rialp.
- MITRY, Jean. 1979. *La estética y psicología del cine*. México: Siglo XI.
- METZ, Christian. 1999. *Ensayos sobre la significación en el cine*, Vols. 1 y 2. Barcelona: Paidós.

- METZ, Christian. 2001. *El significativo imaginario*. Barcelona: Paidós.
- MORA, Cira y CARRILLO, Adriana. 2003. *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- MORA, Orlando. 1981. *Revistas del cine colombiano*. Octubre y septiembre.
- Nueva Historia de Colombia*. 1989. Editorial Planeta. Tomos V y VI.
- OSSA, Germán. 2004. *La crítica de cine en Colombia*. Manizales: Hoyos Editores.
- PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO. 2005. *Largometrajes colombianos en cine y video*.
- PASTRANA ARANGO, Andrés. Decreto 869 de 1999 (traspaso de bienes de Focine). Mayo 24 de 1999.
- PROPP, Vladimir. 2000. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- PULECIO, Enrique. 1999. "El siglo del cine en Colombia". *Revista Credencial - Historia*, No. 112, abril.
- RAMÍREZ, María Adelaida. 1995. "Por lo menos tengo libertad". *El Mundo*, septiembre 2.
- ROMERO, Sandro. 1999. "1988-1999. Cine colombiano, ¿la dicha no alcanza?" *Boletín Cultural y bibliográfico del Banco de la República*. Vol. 36, No. 50.

- RESTREPO, Patricia. 1980. "¿Qué es Focine?" *Nueva Frontera* No. 267, febrero.
- RESTREPO, Patricia. *Los medimetrajes de Focine, 10 años del cine club*. Universidad Central.
- SÁNCHEZ, Gonzalo. 2003. *Breve historia de los cineastas del Caribe colombiano*. Barranquilla.
- SUÁREZ, Luis Arturo. 1993. Focine, la tierna infancia del cine colombiano. Bogotá. Trabajo de Grado, INPAHU, Fundación Escuela Superior Profesional de Periodismo.
- SUÁREZ MELO, Mario. 1988. *Legislación de cine en Colombia*. Bogotá: Cámara de Comercio.
- STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS Sandy. 1999. *Nuevos conceptos de teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- TRUJILLO DURÁN, María Teresa. 1983. "Focine: hacia la producción cinematográfica estatal". *Nueva Frontera*, No. 459, noviembre.
- VIVIESCAS, Víctor. 2001. *La película como un diálogo*. Universidad de Antioquia, octubre y diciembre.
- ZULUAGA, Pedro Adrián. 1998. "¿De dónde somos, para dónde vamos?" *El Mundo*, septiembre 19.