



Géneros de ficción y perspectivas de realidad

GABRIEL ALBA

Ficción de la realidad y realidad de la ficción en el cine colombiano

LUIZA BARROS Y WILMA PEREGRINO DE MORAIS

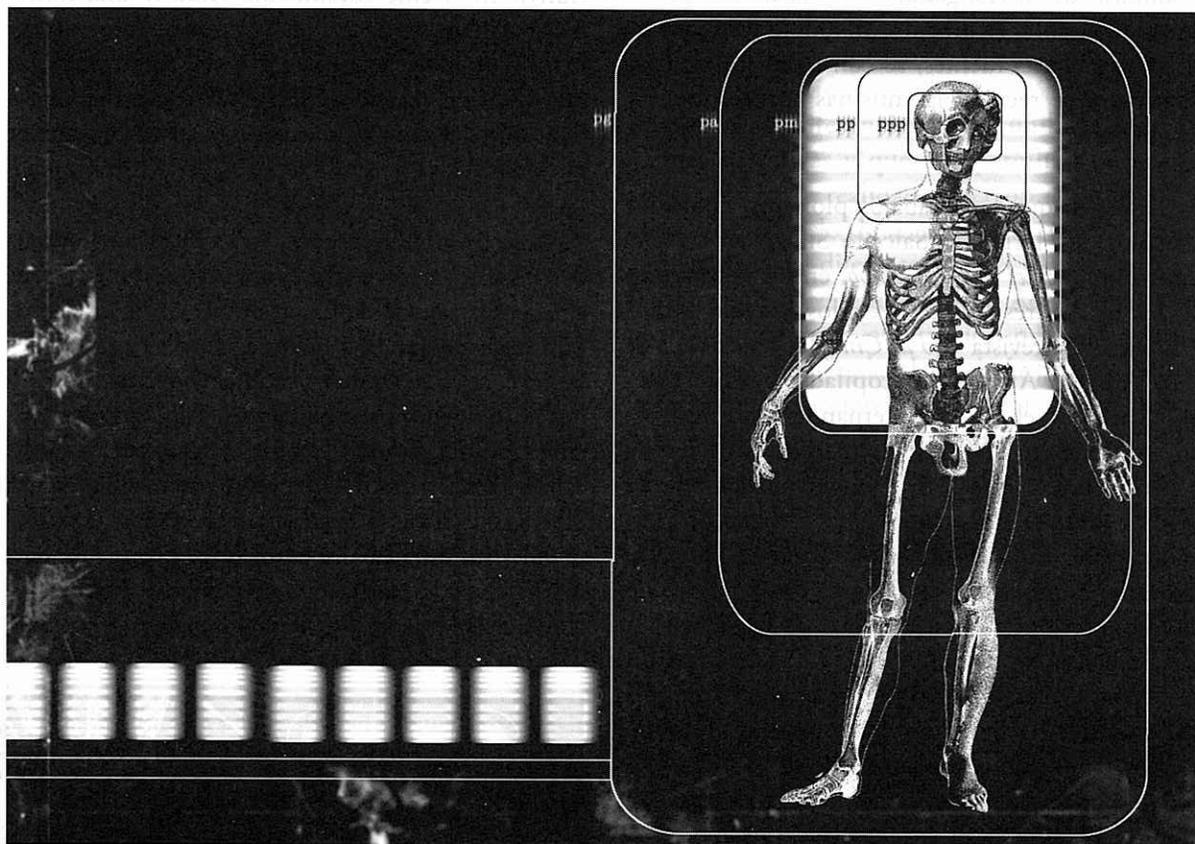
Isla de las flores, Noticias de una guerra particular y Rap del pequeño príncipe.

Tres visiones de la realidad brasilera y una ficción

CLEMENCIA RODRÍGUEZ

Ciudadanos mediáticos y la voz del ángel-poeta

Ficción de la realidad y realidad de la ficción en el cine colombiano**



Presentación

Al revisar los estudios referidos al cine colombiano, nos encontramos con un conjunto desigual de crónicas parciales, fragmentos de listados de títulos, directores, empresas, y un conjunto de apreciaciones subjetivas sobre la calidad de las producciones. En ningún caso encontramos un estudio sistemático, riguroso y analítico que permita una mirada nueva y distinta para comprenderlo.

* Doctor en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Profesor Asociado del Departamento de Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana. Dirección electrónica: galba@javeriana.edu.co

** Este artículo presenta los resultados iniciales de la investigación *La narración en el cine colombiano de ficción 1950-2000*, recientemente finalizada en el Departamento de Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana por los investigadores principales Gabriel Alba y Maritza Ceballos y los investigadores asistentes Alicia Valenzuela, Patricia Bernal y Richard Tamayo, que conforman el Grupo de Investigación en Comunicación Audiovisual. Si bien este artículo está firmado por uno de los investigadores principales, el material que lo hace posible es fruto del trabajo del grupo.

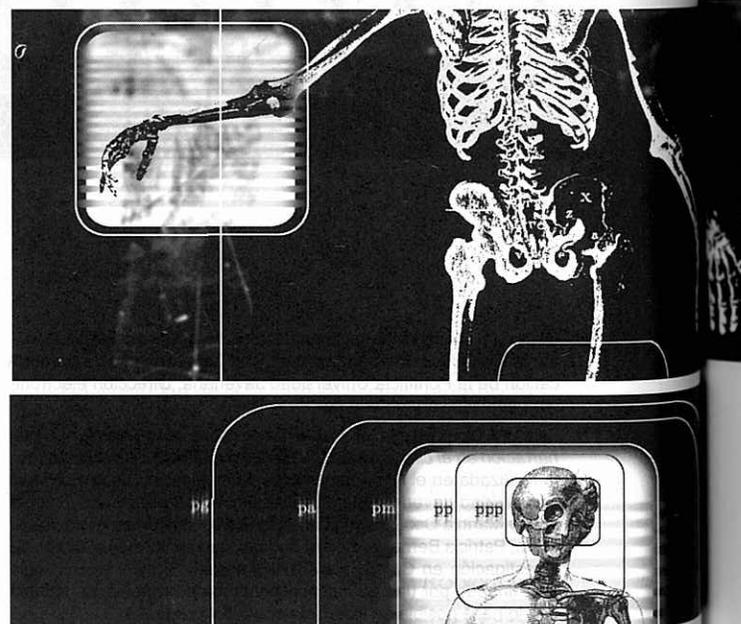
Esta falta de rigor responde, entre muchas otras cosas, a que no existe tradición investigativa en el campo del cine en Colombia, a la ausencia de investigadores formados y en ejercicio y a que la reflexión sobre el cine colombiano se halla centrada en periódicos y revistas generales. De ahí la carencia de un saber sistematizado y la tendencia a lo periodístico, con sus características de inmediatez, provisionalidad e informalidad. Los pocos trabajos existentes han sido fruto del esfuerzo personal y solitario del investigador. Esto ha hecho que se emplee no sólo el mismo 'método', sino que se citen las mismas fuentes, se consulten los mismos archivos y se recojan las mismas apreciaciones y valoraciones.

Es cierto que hay trabajos pioneros, como los artículos de Hernando Salcedo Silva,¹ en las *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, en los años setenta; los de Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Luis Ospina, en la revista *Ojo al Cine*; las reflexiones de Luis Alberto Álvarez,² recopiladas en diferentes publicaciones; el libro de Hernando Martínez Pardo,³ que recoge una serie de materiales de revista y periódicos, y que se ha convertido en la gran crónica sobre el cine colombiano; el libro de Hernando Valencia Goelkel,⁴ y el trabajo de Umberto Valverde.⁵ También es verdad que, en un país como Colombia, donde el cine nunca ha llegado a ser una industria vital, resulta más difícil reconstruir sus etapas y rescatar sus imágenes. Se trata de una reflexión que ha apuntado más a motivar al Estado y a los empresarios privados que a invertir en el cine o a analizarlo rigurosamente. Es una reflexión que se ha centrado en la figura del realizador, desde las modas intelectuales del cine de autor, en especial la *Nouvelle Vague*, y ha procurado cumplir un papel ideológico importante, pero que por es-

tar tan pendiente de las reivindicaciones, una causa justa por lo demás, ha perdido el horizonte del análisis sistemático que demanda el cine colombiano, más allá de todo prejuicio.

Esta investigación va a permitirnos responder una serie de preguntas abstractas: ¿cómo funciona la narración en el cine colombiano de ficción? ¿Hay constantes que permitan hablar de una narrativa particular del cine colombiano? ¿Hay un estilo narrativo en el cine colombiano? ¿Existe una forma particular de articular planos, movimientos de cámara y montaje de las historias del cine colombiano? ¿Existen relaciones entre las temáticas de las historias del cine colombiano y su forma de ser narradas?

Nuestro objetivo central es explicar y comprender los diferentes recursos narrativos empleados en el largometraje colombiano de ficción, con el propósito de contar una historia. Para alcanzarlo debemos: (a) determinar y comprender las relaciones entre historia y argumento en la narración del cine colombiano de ficción; (b) reconocer y explicar la lógica narrativa que este cine maneja con el objetivo de darle la historia al espectador; (c) comprender sus estrategias narrativas para construir, tanto el tiempo de la historia a través del argumento, como el espacio en el cine colombiano de ficción.



.....

- 1 Salcedo S., Hernando, *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*, Bogotá, Carlos Valencia, 1981.
- 2 Véanse los trabajos de Luis Alberto Álvarez (*Páginas de cine*, vol. I, II y III, Medellín, Universidad de Antioquia).
- 3 Martínez Pardo, Hernando, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, América Latina, 1975.
- 4 Hernando Valencia Goelkel, *Crónicas de libros*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
- 5 Valverde, Umberto, *Reportaje crítico al cine colombiano*, Bogotá, Toro Nuevo, 1978.

Metodología

El archivo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano cuenta con 1.539 películas colombianas realizadas entre 1915 y 1999, en 35 y 16 milímetros, teniendo en cuenta cortos, medios, largos, ficción y documental.⁶ En el lapso 1915-1959 se registran 72 películas (se destaca la producción de Marco Tulio Lizarazo, en los años cincuenta, con sus reportajes y documentales). En los años sesenta se producen 98 películas; en los años setenta, 550; en los años ochenta, 707, y en los años noventa, 112. El 95% de la producción abarca las últimas cuatro décadas del siglo XX.

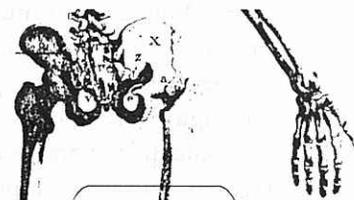
El archivo de Patrimonio Fílmico registra 152 largometrajes en el periodo 1950-1999. Un análisis como el que proponemos, no puede hacerse a un corpus tan grande —además, tampoco aportaría más rigurosidad aplicar el método a todas las películas—. De manera que optamos por conformarlo con la selección que ha realizado la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y el Ministerio de Cultura de Colombia en la llamada Maleta del Cine Colombiano. Un proyecto en el que participaron muchos de los expertos y analistas del cine nacional, señalados en la primera parte de este proyecto, y que escogió y seleccionó un conjunto de películas como las más representativas hasta la fecha.

Las incluidas en esta primera maleta son: *Pura sangre* (1982) y *Soplo de vida* (1999), de Luis Ospina; *Carne de tu carne* (1983), de Carlos Mayolo; *Visa USA* (1986), de Lisandro Duque; *Rodrigo D.* (1988) y *La vendedora de rosas* (1999), de Víctor Gaviria; *Confesión a Laura* (1990), de Jaime Osorio; *La gente de la Universal* (1993), de Felipe Aljure; *El taxista millonario* (1979), de Gustavo Nieto Roa; *El embajador de la India* (1986), de Mario Ribero; *María Cano* (1990), de Camila Loboguerrero, y *Diástole y sístole* (1998), de Harold Trompetero.

No intentamos juzgar la calidad y pertinencia de estas cintas, partimos de que fueron objeto de una rigurosa selección de un grupo de expertos y a ella nos atenemos. Sin embargo, incorporamos unas películas que nos parecen fundamentales para com-

prender la diversidad de la cinematografía colombiana y que han quedado por fuera de esta selección: *La langosta azul* (1954), de Álvaro Cepeda Samudio; *El milagro de sal* (1958), de Luis Moya Sarmiento; *El río de las tumbas* (1964) y *Tres cuentos colombianos* (1962), de Julio Luzardo; *Ratces de piedra* (1962), de José María Arzuaga; *Cóndores no entierran todos los días* (1984), de Francisco Norden; *Técnicas de duelo* (1988), de Sergio Cabrera; *El séptimo cielo* (1999), de Juan Fischer, y *La virgen de los sicarios* (2000), de Barbet Schroeder.

Para este artículo hemos seleccionado sólo tres películas de distintos periodos históricos, que nos muestran las diferencias y las similitudes en las formas narrativas y que nos permiten pensar las relaciones entre realidad y ficción. Aplicamos al corpus un modelo de análisis, fruto de la revisión y adaptación de diferentes teorías y modelos sobre la narración en el audiovisual.⁷ Además, elaboramos una matriz de observación que nos permite registrar y contar cada plano de la película con su descripción de acciones y personajes. Registramos si se trata de un primerísimo primer plano (PPP), primer plano (PP), plano medio (PM), plano americano (PA) y plano general (PG). Contamos su duración y el movimiento de la cámara que se realiza. Esto nos permite conocer el espacio de los planos, el espacio del montaje y el espacio del sonido. Nos da todo el detalle de la forma narrativa propiamente cinematográfica de una película, es decir, lo más sistemático de nuestra investigación y las bases del análisis que contiene las siguientes categorías:



6 Véase el listado básico de la filmografía colombiana en 35 y 16 mm de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

7 Véanse los trabajos de David Bordwell (*La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996), Jesús García Jiménez (*Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996), Andrei Tarkovsky (*Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2000), Jean Claude Carriere (y P. C. Bonitzer, *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1991) y *La película que no se ve*, Barcelona, Paidós, 1997), Linda Seger (*Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Madrid, Rialp, 1994), Mario Onaindia (*El guión clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996) y Lorenzo Vilches (*Taller de escritura para cine*, Barcelona, Gedisa, 1998 y *Taller de escritura para televisión*, Barcelona, Gedisa, 1999).

de manera cinematográfica. Se narra con los planos (PPP, PP, PM, PA y PG). El uso y duración de cada uno tiene intenciones narrativas y no sólo estéticas. Igualmente, los movimientos de cámara (paseo, *travelling*, picados, *zoom*, etc.). El montaje también hace parte de una estrategia narrativa que tiene en cuenta la relación historia-argumento para ser dada y recreada por el espectador.

Con estos criterios y categorías hacemos la observación de las películas de la siguiente manera:

- **Aspectos generales:** Aquí buscamos y registramos el contexto de cada película (aspectos de su producción, premios y concursos o festivales a los que asiste, semanas de proyección, etc.), ficha técnica (director, guionista, director de fotografía, productor, año de realización, actores, equipo técnico), sinopsis y especificación de bloques narrativos (número de escenas y relación entre ellas). Esta parte nos da toda la dimensión global de la película.

- **Aspectos espaciales:** registramos si se trata de un PPP, PP, PM, PA o PG. Contamos la duración del plano y el movimiento de la cámara que se realiza.

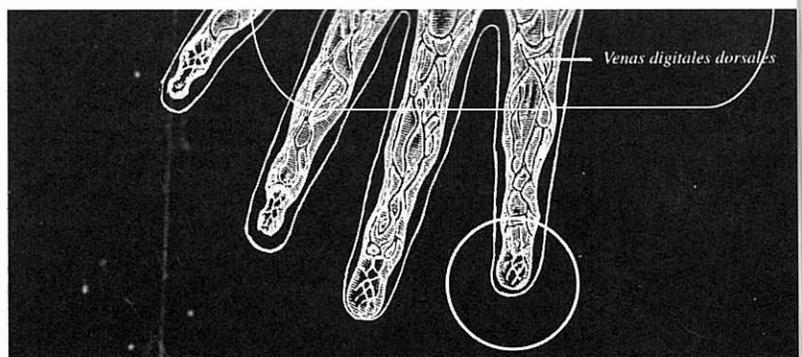
- **Aspectos temporales:** una vez conocemos todos los planos con sus características, tenemos toda la narración en detalle. Ahora podemos buscar las relaciones entre la duración de la historia, la duración del argumento y la duración de la proyección. Igualmente, podemos aclarar el orden con que se narran los acontecimientos en cada película y la frecuencia. Así conocemos todos sus aspectos temporales y las lagunas que se le proponen al espectador.

- **Aspectos lógicos:** buscamos conocer cómo se le da el conocimiento de los acontecimientos al espectador, cómo se le comunican y si se le presentan o no como autoconscientes.

- **Personajes:** miramos y registramos cómo se caracterizan, para comprender sus acciones, emociones y pensamientos. Buscamos su función (protagonista, antagonista, personaje secundario, etc.).

Finalmente, miramos las interacciones entre los personajes para comprender el desarrollo de la trama.

Siguiendo este método, elaboramos un texto sistematizado donde damos cuenta de todos los aspectos narrativos de cada película, primero cada categoría, digámoslo así, de forma aislada y, luego, establecemos relaciones entre ellas y entre las diferentes películas. Podemos apreciar el eje sintagmático de la investigación, pero también el paradigmático. El análisis del montaje nos permite ver esa relación. También podemos ver no sólo la naturaleza de los planos, sino las relaciones entre ellos. Lo que implica su duración, los movimientos de la cámara, las distancias, las escenografías y los objetos, con el fin de descubrir el estilo y sus relaciones con la narración. No pretendemos una investigación meramente descriptiva de los recursos narrativos (aunque describamos), sino comprensiva de las relaciones y las implicaciones que tienen esos recursos en la construcción de la historia y en el conjunto de la narrativa cinematográfica colombiana.



Análisis del **corpus seleccionado**

El río de las tumbas (Julio Luzardo, 1964)

Aparece un cadáver flotando en las aguas del río. Nadie lo conoce, porque no es del lugar, así que piden a la capital un investigador. Es poco lo que éste logra averiguar, pero aprovecha y se queda al reinado del pueblo y al lanzamiento de un candidato político. Mientras el pueblo anda de fiesta, aparece otro muerto en el río, pero no le prestan

atención para no dañar la celebración. No obstante, en plena juerga matan a un hombre, esta vez conocido por todos.

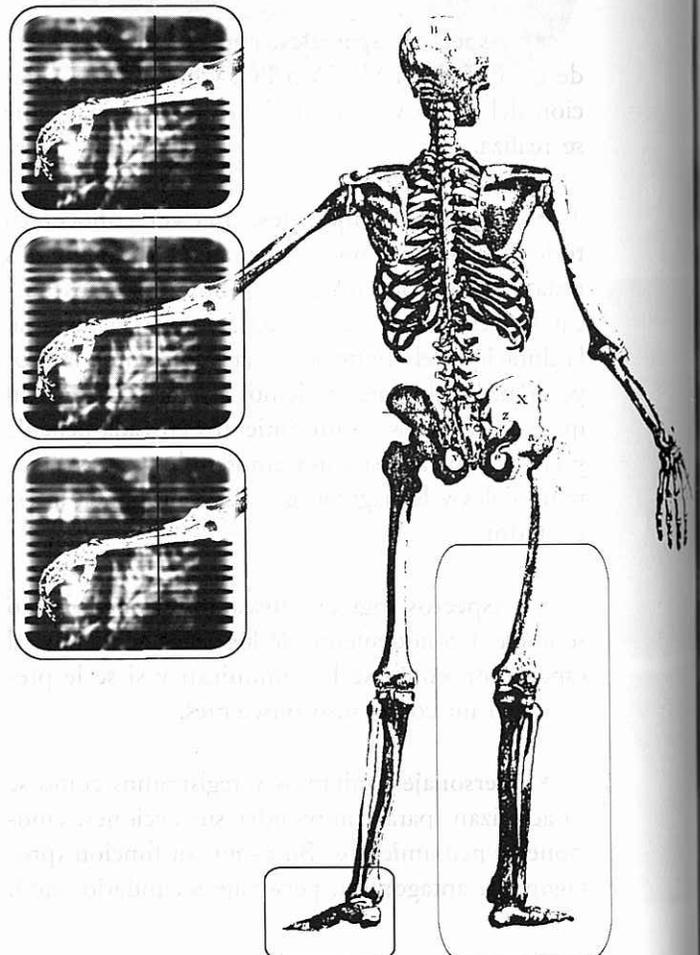
El río de las tumbas tiene dos partes desequilibradas y no claramente diferenciadas, lo que implica que se trata de dos historias que se entrelazan en un solo argumento. La parte más extensa (no dramática) meramente describe la vida de un pueblo colombiano de los años sesenta: una mañana común con la resaca del alcalde, la gente que va a misa, el policía que duerme. El hallazgo del cadáver no marca el inicio del conflicto o dirige el argumento, le permite al director seguir recreando la vida del pueblo y presentando a los diferentes personajes. Tampoco la llegada del investigador centra la trama en la identificación del cadáver o en la búsqueda del culpable, sino que da paso a la recreación de las fiestas del pueblo y a la intervención del político, pero como anécdotas que no necesariamente desencadenan una acción dramática. Es decir, se combinan simultáneamente dos tipos de lógica narrativa, la causal y la episódica.

Los acontecimientos están unidos causalmente, porque Chocho (el bobo) encuentra el cadáver y mueve a las autoridades del pueblo. Como no saben de quién se trata, piden un investigador. Éste no logra establecer nada, pero su llegada coincide con el reinado de la pitahaya y con el inicio de una campaña política. En este punto esa lógica causal se vuelve episódica, porque ya no hay un hilo que dirija el argumento, sino que 'dramatiza' cómicamente una forma de ser de un grupo humano.

Hay una segunda parte o subtrama muy breve y superficial, que cuenta una historia de violencia en la que se produce una serie de asesinatos relacionados con un grupo de hombres que no sabemos si son guerrilleros o delincuentes comunes, y no sabemos por qué matan. En la primera escena los vemos en una camioneta al tiempo que tiran un cadáver al río. Luego los volvemos a ver en la misma camioneta, cuando el alcalde sale del bar, después de una pelea que inicia Víctor Manuel por celos con Rosa María. Finalmente, los vemos cuando asesinan en plena calle a Víctor Manuel. No hay un indicio claro de que sean los guerrille-

ros, sus cómplices, en la época en que matan a la familia de Rosa María y que está representada en un *flash-back* de Víctor Manuel en el bar.

La comunicación es directa y clara con el espectador —vemos quién lanza el muerto al río y conocemos todos los secretos que ignoran los personajes—, pero tenemos vacíos de conocimiento de la historia global que nunca son llenados por el argumento, ya que termina con un final muy abierto y desconcertante: el asesinato de Víctor Manuel a manos de los hombres de la camioneta en medio de las fiestas. No sabemos por qué lo matan: ¿por venganza, ya que Víctor Manuel se quedó con Rosa María? ¿Porque Víctor Manuel los traicionó y huyó, y de paso se llevó a Rosa María? ¿Porque reconoció al jefe en las calles del pueblo y éste tuvo temor de que Víctor Manuel lo denunciara? La película no nos da ningún tipo de información para responder a esta clase de interrogantes, y el espectador queda sumido en el desconcierto, por los vacíos en la estructura narrativa de la trama.



El espectador tampoco logra comprender cuáles son las relaciones entre los habitantes del pueblo y los guerrilleros, y no sabe si los *flash-back* se refieren a un tiempo antíguísimo o si son un pasado inmediato. Lo único que consigue es reconstruir una trama costumbrista donde se ve la corrupción, la indiferencia, la injusticia y la muerte, pero no puede hilar una historia que tenga el propósito de contarle algo concreto.

El río de las tumbas es una película contada en 91 escenas y 823 planos de los cuales 285 son PP, 279 PM y 259 PG. No hay PPP ni PA. Esto refuerza la idea de la descripción de espacios más que de la creación de ambientes. Tiene una duración en pantalla de una hora 27 minutos, pero el argumento se desarrolla en cuatro días (desde que aparece el cadáver en el río hasta que matan a Víctor Manuel) y la historia es de duración indefinida. Podemos suponer que pasan por lo menos cinco años, porque en uno de los *flash-back* se ve a Chocho como un adolescente y en el resto de la película ya es un hombre de unos veinte años.

El orden de la historia es 1-2-3 (principio, medio y fin) interrumpido por tres *flash-back*: un recuerdo de Rosa María, al comienzo de la película, mientras corre por el monte, perseguida por Víctor Manuel. Un recuerdo de este último, a la mitad de la película, en el que conversa con los guerrilleros sobre la muerte de la familia de Rosa María. Y un recuerdo de Chocho donde él, Víctor Manuel y Rosa María contemplan dos tumbas en el campo.

Cada escena tiene una duración promedio de minuto y medio. Son demasiadas para una película de esta duración. Además, por lo breves no se puede desarrollar una trama en detalle. En 51 escenas hay diálogo y en 40 no lo hay. Puede decirse que en este aspecto hay un cierto equilibrio, aunque siguen primando las escenas dialogadas. De las 91, 76 pertenecen a la trama secundaria o de ambientación y sólo 15 pertenecen a la trama principal argumental. Puede apreciarse aquí el desequilibrio del que hablamos. Se trata de una película que elude la trama principal para centrarse en el anecdotario de la vida de un pueblo. 74 escenas son de transición. Tan sólo hay 4 de acción y 13

de emoción. Esto implica que el peso de la película está en escenas que no ayudan a contar una historia, sino que describen y ambientan.

Carne de tu carne (Carlos Mayolo, 1983)

La muerte de la abuela es el motivo para que la familia se reúna en torno al testamento. Esa noche, luego de la lectura, unos camiones militares cargados con dinamita estallan en Cali y ponen en emergencia a la ciudad. La casa de la familia queda en mal estado y se refugian en una de sus fincas. Dos hermanos medios, Margareth y Andrés, son enviados a buscar provisiones a otra de las fincas y cometen incesto. Este hecho los lleva a descubrir los secretos más oscuros de sus ancestros y a vagar como seres extraños y sobrenaturales por las montañas.

El argumento nos presenta dos bloques de conocimiento de la historia: antes y después del incesto. Antes se trata del retrato de una familia de clase media del Valle del Cauca en los años cincuenta. Al espectador no se le oculta información. La muerte de la abuela es el detonante de esta parte. Este hecho hace que se reúna la familia para repartirse la herencia. Son sólo dos hijas, y para el testamento sólo cuentan dos nietos, Margareth y Andrés, hijos de dos matrimonios de Ana, uno con Luis, que sigue viviendo en la casa y maneja las fincas, y otro con un ingeniero con el que todavía vive en Estados Unidos.

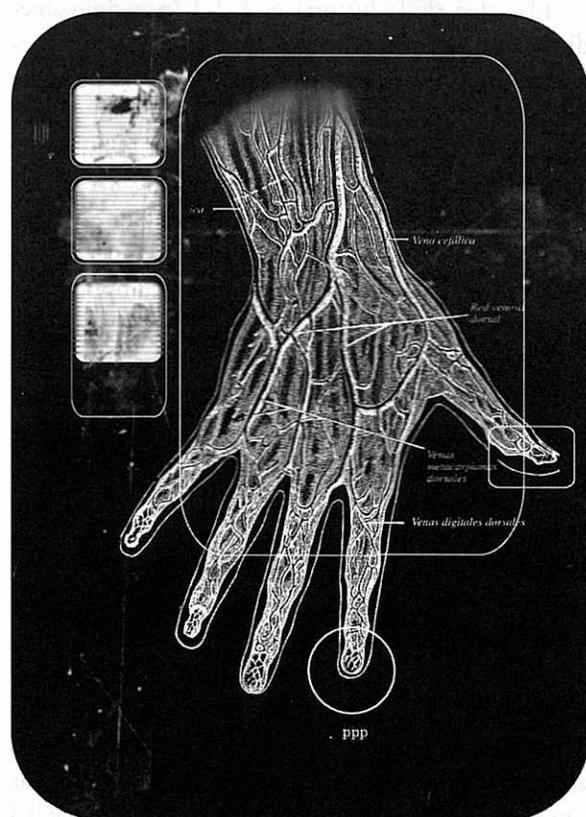
La explosión de los camiones es un punto de giro en el argumento. La casa queda en mal estado y hace que la familia se traslade a una finca. Situación propicia para que Margareth y Andrés se vayan solos a buscar provisiones y lleguen a la casa del tío Enrique, donde se produce el incesto y cambia la lógica de la película, se convierte en una historia de terror, con fantasmas, vampiros, animales que entran y salen de forma surrealista, apariciones y desapariciones, zombis, etc.

Antes del incesto, el argumento se mueve con una lógica bastante realista, con un modelo causal donde una acción lleva a otra de manera natural y dentro de un esquema bastante clásico de acción y

reacción. Hay un planteamiento que comienza a desarrollarse. Podemos asegurar que la explosión es el final del primer acto y el comienzo del segundo. El espectador ha dejado de preguntarse de qué trata esta película (de una familia que tiene que repartirse una herencia y eso hace que se vuelvan a tocar viejos temas, que se abran viejas heridas, que dos hermanos medios que se querían de niños se encuentren de nuevo), para preguntarse qué va a pasar, especialmente con Margareth y Andrés, porque hacia allá nos ha ido llevando. Parece que se están enamorando, pero son hermanos, ahí está el conflicto —un poco típico del melodrama—. El argumento nos da una respuesta, hacen el amor, se consuma el incesto. El espectador espera que se produzca una consecuencia y el argumento se la da, pero le cambia de tono y de lógica. Ya no la realista y causal que venía hasta ahora, sino una surrealista y ‘mágica’.

A partir de este momento Margareth y Andrés, poseídos por el espíritu de la casa y por los pecados de sus antepasados, y ante su propia culpa por el incesto, se vuelven animales salvajes. De ahí su comportamiento agresivo y extraño. No vuelven a hablar, sólo gruñen, se acarician y atacan a los que los rodean. La película recurre aquí a mitos y leyendas como la de la Madre Monte, la Patasola y la Llorona para orientar al espectador. En la casa donde están Margareth y Andrés todo es misterioso y extraño, rodeado de humo y luz azul. Contrasta con la realidad de los campesinos —Floremiro y su mujer, el guaquero y su mujer, la partera—. Pero esa cotidianidad es alterada por fuerzas extrañas, muñecos de magia negra, desapariciones de niños, etc. El espectador no entiende por qué Margareth y Andrés se vuelven vampiros, matan a Heberth y chupan su sangre. Tampoco entiende por qué la necesidad de un bebé. ¿Para qué? ¿Para consumir ese amor? ¿Para exorcizar la culpa y el mal de la familia? ¿Para darle carne a su pecado? ¿Por qué robarse a la recién nacida? Son lagunas de conocimiento que nunca son llenadas por el argumento. Y la laguna final, ¿por qué reviven y andan como zombis por el monte? ¿Para pagar eternamente su pecado? Aquí todo el modelo realista y causal de la primera parte de desvanece.

El argumento de *Carne de tu carne* no le oculta nada al espectador para dejarlo en suspenso y hacerle luego la revelación. Todo se le dice. No se oculta el incesto, que Margareth y Andrés se quieren desde pequeños, que Luis anda en negocios sucios y con muertos de por medio, que Enrique y María Josefa tuvieron un romance y que Floremiro asesina a Margareth y a Andrés. Todo se comunica en el momento en que ocurre la acción. Eso hace que sea una narración muy comunicativa. Hay realmente muy pocas cosas que no se comuniquen: la naturaleza de los muertos que cargan en la finca de Luis, por qué le llegan las orejas de los muertos a Luis, qué le dice Luis al abogado a la salida de la lectura del testamento, el contenido de las cartas y los documentos que leen Margareth y Andrés del baúl de Enrique, así como el tipo de relación que llevan Benjamín y Mariela, los vemos besarse una vez, pero queda un vacío, no sólo de comunicación sino también de conocimiento. Tampoco hay comunicación sobre la referencia del mito de la Madre Monte que Andrés le cuenta a Margareth de camino adonde Enrique.



Los vacíos de comunicación del argumento en *Carne de tu carne* no son una estrategia narrativa, sino que están unidos a unos de conocimiento, que el espectador no puede llenar con los esquemas que le proporciona esta narración clásica, que no interpela directamente al espectador. *Carne de tu carne* no tiene un narrador en *off*, y nadie cumple una función propiamente narrativa. El tío Enrique es el único que la cumple en parte, al contarle parte de su historia a Margareth y Andrés.

La película familiar que ven luego de la lectura del testamento de María Josefa cumple una función autoconsciente, aunque no está propiamente dirigida al espectador, sino a los personajes. Igualmente, las apariciones de María Josefa como fantasma, la de Enrique y las de los fantasmas de la familia y de los animales, si bien están determinadas por la mirada de Margareth y Andrés, cumplen más un papel autoconsciente dirigido al espectador.

En términos temporales, tenemos un aspecto cronológico marcado por la propia película: 6 de agosto de 1956. Se trata de una fecha histórica para la ciudad de Cali. Esa noche explotaron unos camiones cargados con dinamita y generaron muertos, heridos y una gran confusión en la ciudad que se extendió por varios días. Sin embargo, ése no es el comienzo de la historia. Nos ayuda a los espectadores a ubicarnos en un tiempo específico y nos permite tener una perspectiva para movernos hacia atrás y hacia adelante en la historia. Se trata más bien de una fecha de referencia.

La proyección de la película familiar, luego de la lectura del testamento de María Josefa, es otro elemento temporal que nos ayuda a la comprensión de la duración de la historia. Aquí la película nos hace retroceder unos diez años. Margareth y Andrés son niños de unos ocho o nueve años. La abuela está viva y con buena salud, y todavía viven los tíos y los primos (el médico, la monja y el escritor), que luego se volverán fantasmas en las visiones de Margareth y Andrés después del incesto.

Otra referencia al tiempo y comienzo de la historia la hace el tío Enrique con la frase "carne de mi carne, sangre de mi sangre. María Josefa,

hermana mía", que pronuncia cuando ve la foto de su hermana. Andrés ya la había escuchado en el momento de la muerte de su abuela, de sus propios labios, y ante la fotografía de su hermano. Esto hace pensar a Andrés y al espectador que la abuela y el hermano fueron novios o que tuvieron un romance en el pasado. Tal vez cuando eran muy jóvenes, cuando tenían la edad de Margareth y Andrés, es decir, unos cincuenta años atrás, hacia 1906, a comienzos de siglo.

Una referencia más al tiempo de la historia ocurre cuando el tío Enrique les cuenta a Margareth y a Andrés algo sobre su propio pasado. Cuenta que el papá de Margareth era un hombre muy inteligente que había montado muchos ingenios de producción de azúcar en esa zona. Ésa es una referencia a por lo menos veinte años atrás. Luego habla de Luis, el papá de Andrés, y dice que vivía rodeado de 'pájaros', o asesinos a sueldo. Los 'pájaros' aparecen hacia 1948, luego de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, de manera que se remite sólo a unos ocho años atrás en la historia.

Tal vez la referencia temporal más lejana es la presencia del general de la Guerra de los Mil Días (como otro de los fantasmas del incesto), finales del siglo XIX y comienzos del XX. Se trata de la historia de los pecados de una familia, más aun, del incesto y de su peso en la conformación familiar. Un hecho que empieza con el incesto entre dos hermanos a comienzos de siglo XX y termina con el de sus nietos, 50 años más tarde. Todo este pasado no es representado, tan sólo son referencias discursivas, de diálogo o de una imagen. Por lo tanto, la historia dura aproximadamente unos 56 años, pero el argumento sólo representa 12 días, en una sucesión muy clara de días y noches, que hace que el espectador tenga la sensación de que se trata de una historia condensada; pues siente que 12 días han sido sólo cinco en 86 minutos de proyección en pantalla.

Todos los acontecimientos de la película se representan de manera sucesiva, así en la historia sucedan de forma simultánea. De todas maneras son pocos los acontecimientos que se dan de esta manera. Para citar sólo un ejemplo, mientras Margareth

y Andrés fuman y bailan en su habitación, los adultos de la familia están en la lectura del testamento de María Josefa (del plano 72 al 87). En la historia este acontecimiento pasa de manera simultánea, pero en el argumento es representado de forma sucesiva.

En cuanto al orden, tenemos una película contada que sigue el orden cronológico, sin utilizar recursos de *flash-back* o de *flash-forward*. El único *flash-back* representado es la proyección de la película familiar (del plano 112 al 140, con una duración de dos minutos y doce segundos de imágenes); pero no es argumentativo, sino un recurso documental para introducir otros personajes que se volverán fantasmas luego del incesto, y que permite reforzar la memoria de la familia.

Tenemos una película de 86 minutos contada en 505 planos, de los cuales 167 son PP; 156, PM; 148, PG; 29, PA, y 5, PPP. De los PPP, tres son de objetos y sólo dos son de rostros. Se trata de focalizar un detalle para llamar la atención del espectador; pero no tienen mucha importancia argumental: son cigarrillos y un muñeco de magia negra. Los planos americanos son básicamente descriptivos: muestran movimientos de personajes en grupo y vienen de un plano (generalmente PP) o van hacia otro (generalmente PG). En *Carne de tu carne* hay cinco acontecimientos clave del argumento contados en plano americano, todos en la segunda mitad de la película: el incesto entre Margareth y Andrés, el descubrimiento de Enrique muerto, el asesinato de Heberth a manos de Margareth, el simulacro de parto de Margareth y su ilusión al escuchar el llanto de un bebé y la revelación de Margareth como fiera, como vampiro. Esto nos indica una narración abierta y a una cierta distancia de los personajes en los acontecimientos relevantes del argumento.

Ahora bien, los PP también son descriptivos. Básicamente muestran partes del cuerpo: manos, piernas, algunos objetos. Los besos de Margareth y Andrés, los diálogos en plano contra plano, las plantas y los animales que se toman la casa después del incesto. Tenemos cinco sucesos, más que relevantes, impactantes para el espectador, conta-

dos en PP: la muerte del pavo, cuando Heberth le vuela la cabeza con la escopeta; las orejas humanas que le envían a Luis en la caja; la sigilosa búsqueda que hace Heberth de Margareth y Andrés en la casa de Enrique; la cogida de la mano del guaquero por parte de Margareth ya hecha zombi, y la salida de la tumba de los dos jóvenes. Se trata de imágenes que más que narrar un acontecimiento, sorprenden y quieren inquietar al espectador.

Los PM muestran desplazamientos de los personajes, descripciones de espacios, conversaciones y bailes. Tenemos ocho acontecimientos relevantes contados en PM: la frase de la abuela moribunda, "carne de mi carne..."; los cadáveres cargados por los caballos en la primera finca que vemos; la aparición del fantasma de la abuela por primera vez después de la explosión; la repetición de la frase "carne de mi carne..." por parte de Enrique; el beso y mordisco que Margareth le da a Andrés en la primera manifestación vampiresca del argumento; el encuentro sexual de Margareth y Andrés ante la vista de los fantasmas de sus antepasados; el que Margareth chupe la sangre del cadáver de Heberth, y el beso que se dan los jóvenes sobre el cadáver de Heberth. Se trata de planos que narran acciones básicas que se complementan con PP y PG.

Los PG nos ubican espacialmente, nos muestran paisajes, habitaciones, fachadas de casas, el aeropuerto, juegos, desplazamientos, los títulos de crédito, etc. Vemos a los personajes y a las acciones con una cierta distancia, y muchas veces se aprovecha la profundidad de campo para narrar acontecimientos simultáneos. Hay once acontecimientos importantes narrados en PG: la vista de la habitación donde la abuela está muriendo; los disparos que se oyen en el monte, mientras Heberth se voltea para señalar que está ahí; los muertos que son transportados a caballo; la explosión que se siente al tiempo que Andrés está en su habitación; la salida de todos heridos luego de la explosión; el diálogo de Andrés y Margareth, mientras se cambian de ropa, cuando le dice que cree que Enrique y María Josefa fueron novios; la primera aparición del fantasma de Enrique; la primera aparición de los fantasmas de los antepasados; la quema, por parte de Margareth y Andrés, de las cartas de En-

rique con los secretos de la familia; el que Floremiro cave una fosa y entierre a Margareth, y el último plano de la película, donde vemos a los jóvenes deambular por el monte tomados de la mano. El primero y el último plano de la película son medios, que se convierten en generales con una duración de 26 segundos.

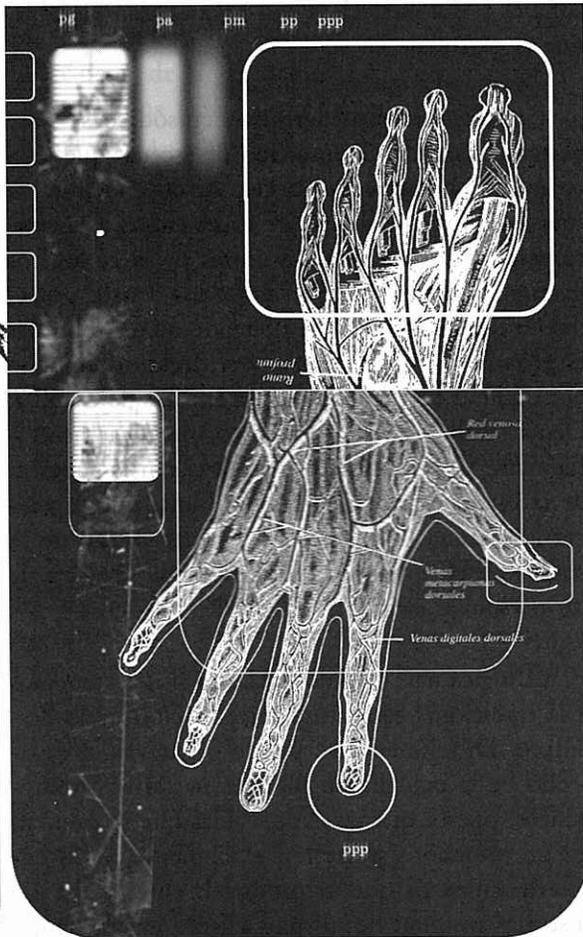
En cuanto al movimiento de la cámara, tenemos 35 planos con un paneo de izquierda a derecha, 26 planos con paneo de derecha a izquierda, 26 planos con profundidad de campo, 20 planos con paneo descendente, 16 picados, 10 *travelling*, 6 con paneo ascendente, 5 contrapicados, 4 fundidos, 3 disolvencias, 2 *zoom in*, un *zoom out*, una cámara lenta y una cámara al hombro. El montaje está dado por cortes que respetan el paso de un PP a un PM y de un PM a un PG, y con un movimiento de cámara que privilegia el paneo para dar una sensación de amplitud del espacio.

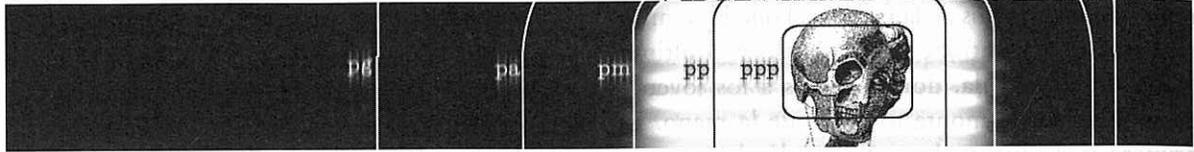
La vendedora de rosas (Víctor Gaviria, 1998)

Alrededor de la vida de Mónica, quien vive con otras jovencitas en una pensión, se despliega un mundo de pobreza, donde el robo, el asesinato, la prostitución y la drogadicción son los factores que organizan la vida de todos los seres que aparecen y desaparecen de la escena urbana. Los niños, tendidos en una línea ambigua entre las experiencias de la adultez que se ven obligados a vivir y las perversidades e ingenuidades de la infancia por la que pasan, son los protagonistas centrales de una multiplicidad de historias en las que Mónica aparece como hilo conductor.

Claudia, una joven lesbiana adicta al Sacol (pegante Bóxer), de unos 17 años, es la mayor de un grupo de niñas que viven juntas y que están bajo su tutela laboral. Diana, una muchacha negra que ha huido de su casa, porque sus tías no le dejaban salir y porque su padre la golpeaba, vende las flores que Claudia se encarga de distribuir. Yudi, también vendedora de rosas, ejerce una forma incauta de prostitución en la que no se compromete del todo con sus clientes, pero que le ocasiona problemas con aquellos que desean acceder de modo irrestricto a su cuerpo. Mónica, una niña de trece años, fue abandonada por su madre de un modo no muy claro para ella, también consume Sacol y está enamorada de un muchacho llamado Anderson, que aprovecha cualquier ocasión para flirtear con otras jóvenes. Andrea, una menor de diez años, voluntariosa e ingenua, que abandona su casa después de una pelea con su madre, es la nueva compañera de andanzas de este grupo y conocerá por intermedio de estas niñas y las personas que las rodean el mundo de las seducciones precoces y la droga.

Todas ellas se encuentran de modo fortuito con personas de todas las calañas, viven historias que se abren y se cierran de modo heterogéneo durante todo el filme. Claudia conocerá la pérdida de un amor un tanto platónico, como lo es el que sostiene con Diana. Esta última, después de introducir a Andrea en el mundo de la noche, abandona la pensión al lado de su padre, que ha llegado para llevársela consigo. Yudi vivirá historias de todo tipo con 'amigos' a los que sustrae dinero a





cambio de favores sexuales, mientras piensa en disfrutar la vida bailando y sonsacando dádivas a quien se le acerque. Andrea, después de un día entero en el que conocerá toda suerte de sucesos, como un intento de violación, su iniciación en el mundo de las drogas y el robo y una traición por parte de Yudi, será la hija pródiga que la noche del 24 de diciembre volverá a casa.

Mónica, finalmente, ha de encontrar la muerte la noche de Navidad, a manos de un grupo de pandilleros que de modo casi absurdo terminan enlazándose con su vida. El Zarco, joven drogadicto practicante de un raro culto a Satán y con una tendencia a la violencia gratuita, hará las veces de síntesis del mal que aparece en cualquier momento y tiene un infinito poder destructivo. Él será el encargado de llevar la muerte a la vida de Mónica de un modo perfectamente accidental, pero que resume de modo claro lo coyuntural que es la vida entera para aquellos que no pueden formularse proyecto alguno en medio de la sordidez de la pobreza.

El orden de la narración, a pesar de lineal, no depende de una lógica estrictamente causal, en cuanto la estructura narrativa no está conformada por cadenas entrelazadas de causas y consecuencias. Un acontecimiento pasa allí, luego otra cosa allá, se dejan hechos abiertos y luego se retoman más adelante, sin ilación. Por ejemplo, El Zarco aparece al principio de la película para encontrarse con Andrea mientras camina con su pandilla, y desaparece por un buen lapso para reaparecer en escenas más elaboradas, donde se narra la vida de la pandilla. Después se hará enemigo de Mónica por un detalle insignificante y absurdo que tiene que ver con un reloj. Finalmente, El Zarco se verá comprometido con la muerte de Mónica en un cruce de disparos con miembros de su pandilla. En medio de estas escenas se dan detalles de la vida de Yudi, Andrea y Diana.

La narración, en su forma argumental, toma el carácter de un anecdotario que permite trazar un mapa del carácter de cada uno de los personajes, pero ello no significa que ellos sean el núcleo de la intención narrativa, puesto que nunca quedan bosquejados de un modo claro y aparecen y desaparecen constantemente. En cambio, podemos afirmar que la anécdota en sí misma, y con relación a un estado de cosas del cual se deduce como ejemplo o expresión, otorga sentido a la estructura narrativa. No importa el personaje en términos psicológicos, sino lo que hace o dice en un momento particular, esto es, cada personaje tiene una función estratégica dentro de cada escena, que le da sentido a un problema particular. En resumen, importa más el marco de realidad sobre el cual se mueven los personajes y del cual ellos son apenas una variable, que el personaje en sí.

Este fundamento narrativo episódico se hace bastante claro con la inserción de escenas que, aun cuando no documentan la vida de la vendedora de rosas, sí expresan el tipo de experiencias a las que se ven sujetos los niños y niñas de la calle. Los jóvenes ladrones que son atacados a bala por el dueño de un auto que se defiende de un robo, las escenas de venta de drogas y el decidido empeño por explorar las experiencias particulares de Claudia, Diana, Yudi, Andrea y El Zarco, sin tocar necesariamente su relación con Mónica, son la muestra de la intención documental del filme, que privilegia las escenas que remiten a cierto orden de la realidad, más que a las experiencias particulares de un personaje elegido.

La lógica narrativa no es clásica si nos atenemos a la tradicional estructura introducción-nudo-desenlace. Difícilmente se puede organizar el desarrollo de la película en bloques narrativos homogéneos, puesto que las experiencias que se cuentan en un momento se cierran al siguiente, y los entrecruzamientos que se producen entre todas las historias resultan de un paralelismo en el tiempo

de la acción. Como muchos sucesos se realizan a la vez, los planos de unas y otras se pueden intercalar sin que ello signifique la construcción de un bloque narrativo. Cada personaje, al menos en el caso de Mónica, Andrea, Diana y El Zarco, lleva sobre sí el peso de una historia particular que se resolverá de alguna manera a través de la película. Pero la gran mayoría de los relatos son puramente circunstanciales y no plantean problemáticas que atraviesen gran parte del argumento. Tal vez la salida y el regreso de Andrea a su casa, y el *impasse* del reloj entre Mónica y El Zarco son los dos únicos problemas que se mantienen vigentes y en espera de resolución durante todo el filme, pero las demás anécdotas que se cuentan sólo enriquecen el ambiente en el que se desenvuelven los personajes.

El peso de la intención realista es tal que los encuadres aberrantes, los paneos y los *travelling*, así como el uso constante de la cámara al hombro, tienen un claro efecto retórico que remite a la no ficcionalidad total del relato. *La vendedora de rosas* funciona, en este sentido, como la crónica, puesto que a pesar de la intención literaria que tenga el autor, termina pesando más la intención de documentar cierta experiencia. En la crónica se cuentan sucesos de un modo que puede llegar a ser incluso poético, pero el valor histórico del relato prevalece sobre las libertades literarias. En este filme, más allá del uso de recursos claramente ficcionales, como el de dar vida a las alucinaciones que produce la droga en Mónica o Milton, lo significativo es mostrar cómo ello hace parte de una dinámica real de la ciudad, esto es, del relato cotidiano del que la película es un reflejo construido con recursos cinematográficos.

Las alucinaciones, claro está, no entran a contradecir la experiencia real de los niños, al contrario, al derivarse del consumo de sacol, remiten a dramas internos de los personajes que ayudan a elevar el perfil dramático de la acción y vuelven más compleja la experiencia que el espectador tiene de los niños. La alucinación, aunque es una experiencia que los niños viven en tiempo presente, funciona a la manera del *flash forward*, en cuanto narra la cantidad de problemas psicológicos que los

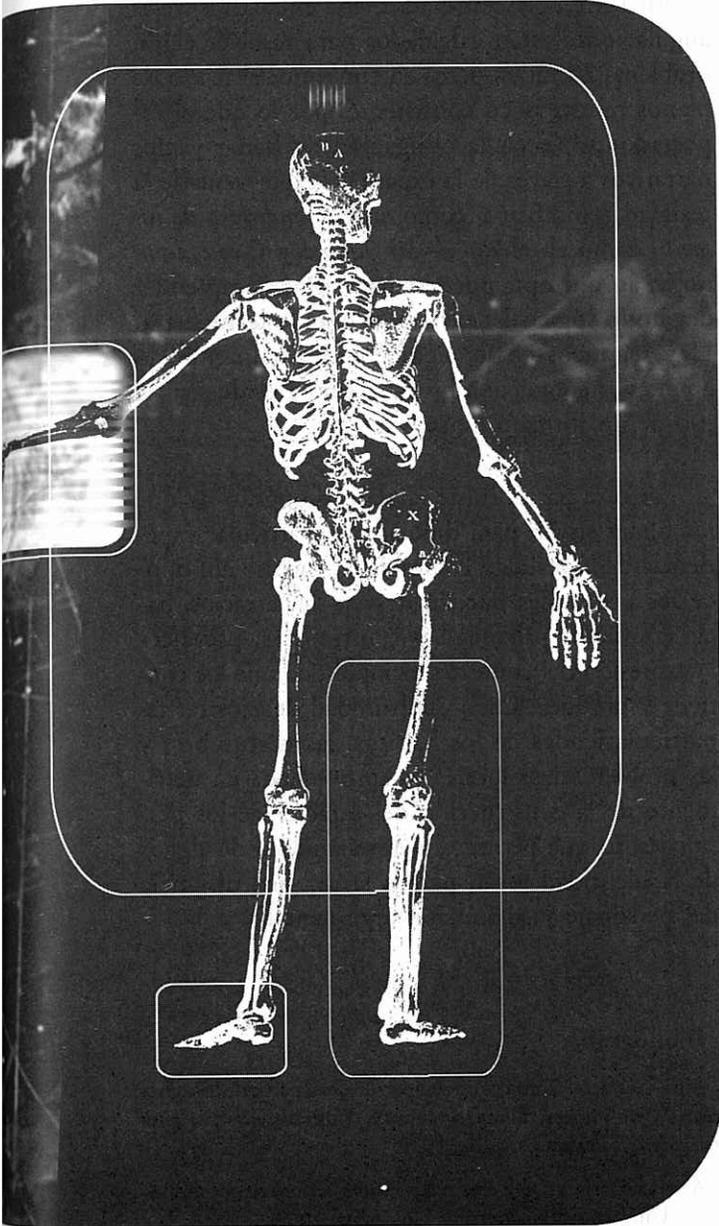
niños traen de su pasado y da claves para entender el comportamiento actual de los personajes mismos.

Esta cuestión es especialmente importante a la hora de plantearse la estrategia narrativa para contar la vida de Mónica, ya que es el personaje sobre el cual el espectador tiene más información (pero eso no la hace la protagonista), gracias a las alucinaciones que documentan los dolores que carga de su pasado. El momento más crítico de esta estrategia es la muerte de Mónica, que coincide con la celebración de la Navidad, luego de su encuentro con El Zarco y con la pandilla de don Héctor, pero al mismo tiempo tiene un encuentro alucinado con la abuela que la había abandonado. Los planos de la experiencia real se entrecruzan con los de la experiencia alucinada, y logran un punto de gran dramatismo escénico, puesto que la muerte real coincide con el reencuentro alucinado, trágico final que subraya la imposibilidad de estos niños de asegurarse una buena vida en los artificios que produce la droga.

Cada alucinación está construida mediante el aporte de elementos plásticos particulares que diferencian dichas escenas de aquellas que hacen parte de la realidad. Así es como el humo, tonalidades de iluminación que pasan por el amarillo y el azul (en contraposición con el constante ambiente rojizo), y la musicalización permiten diferenciar entre la naturaleza de los planos. Además, no pocas veces la velocidad a la que pasan los cuadros también cambia, se hace más lenta y le otorga más densidad a la visión, e incluso las actuaciones se hacen más teatrales y expresivas.

Las discontinuidades entre las alucinaciones y la experiencia real, así como el manejo de la cámara, muestran un elevado grado de autoconciencia en el filme, ya que se hace evidente la participación de un dispositivo técnico que captura la acción. Sin embargo, esto mismo tiene el efecto retórico de validar como verdadero aquello que se sucede en la película, por lo que a la vez ésta muestra su artificialidad técnica y reafirma su verosimilitud narrativa, pues la naturalidad que otorga el movimiento de la cámara y la actuación de los per-





Conclusiones

Hablar de ficción y realidad en el cine⁸ es referirse a un aspecto muy concreto: la noción de espacio-tiempo. El asunto más importante del cine, pero rara vez es el de la televisión, que se preocupa más por dar información o entretener. La cuestión del espacio desemboca directamente en la puesta en escena; la cuestión del tiempo concierne a la narración y a la dramaturgia.

Una de las diferencias más notables (que no son temáticas o éticas) entre documental y ficción es, precisamente, la manera como se crea el espacio y el tiempo. Tanto en ficción⁹ como en documental, el director crea un dispositivo para la puesta en escena, pero si en el documental se trata de un espacio realista, en la ficción es de esencia más interior con una gramática inventada por el cineasta. El espacio en ficción no quiere describir un lugar, quiere expresar unas sensaciones. Igualmente pasa con el tiempo que transcurre en un filme, no es un tiempo real, sino que es la duración del plano, con un comienzo y un final, que nos sirve para contar la historia. El tiempo en la ficción es la sucesión de acontecimientos que nos permite contar una historia completa.

En las tres películas analizadas para este artículo encontramos una fuerte tendencia documental en la narración de la ficción. El tiempo de las películas representa uno histórico marcado por acontecimientos reales de la vida de Colombia, que sirven de referente al desarrollo de los argumentos. Lo vemos en *Carne de tu carne*, donde el estallido de los camiones determina el discurrir de los acontecimientos posteriores.

Las historias se presentan más como pretextos para contar la forma de vida de un pueblo, de un barrio o de una comunidad, que como soportes estructurales y necesarios para la narración. Se trata de historias que mezclan lo frívolo (un reinado, unas fiestas) con lo violento (muertes, ataques, amenazas). Las historias frívolas son más descriptivas que dramáticas, y ocupan el mayor tiempo de la proyección en pantalla. No hay una historia central que deba ser desarrollada por un argumento, sino múltiples historias que se entrecruzan sin mayor articulación (*La vendedora de rosas*). De ahí que la lógica narrativa mezcle lo causal con lo epi-

.....

- 8 Tradicionalmente en Colombia se utiliza la oposición cine documental-cine argumental; sin embargo, el término argumental hace referencia al argumento y en el caso del documental es indiscutible que también hay argumento. El término argumental no es pertinente, porque no nos permite diferenciar estas dos formas del cine.
- 9 La palabra ficción proviene del latín *fingere* , que significa fingir; pero no se trata de engañar, sino de crear un espacio y un tiempo inventados, no reales.

sódico (*El río de las tumbas*), y el argumento mezcla géneros como el drama y lo cómico o el drama y el terror (*El río de las tumbas*, *Carne de tu carne*). También se cuenta una historia y a la mitad de la película, otra (*Carne de tu carne*).

Las películas son muy comunicativas —no se le oculta nada al espectador, no hay sorpresas en el argumento—, pero presentan vacíos de conocimiento que nunca se pueden llenar con los elementos que le proporciona el argumento. Parece no haber una historia concreta qué contar, sino que se pretende contar muchas pequeñas historias que no conducen más que a describir una serie de situaciones y acciones de un gran número de personajes. Por otro lado, las historias carecen de protagonista —no es la historia de alguien—, son acciones de personajes colectivos, muchos de ellos estereotipados. El protagonista parece ser el colectivo, el pueblo (*El río de las tumbas*) o el barrio (*La vendedora de rosas*).

Las estrategias temporales y espaciales son bastante convencionales. Tiempos lineales y en orden 1-2-3 nos recuerdan más las estrategias documentales. Existen claras divisiones entre la realidad y la ficción dentro del propio argumento, caso *Carne de tu carne* y *La vendedora de rosas*, donde las alucinaciones de los personajes son representadas con efectos de humo y un matiz diferente en la iluminación.

Hay una preocupación plástica en la composición de la imagen que, aunque casi siempre se ve frustrada por problemas técnicos de iluminación, detalla un interés por la expresividad de los planos. No obstante, a pesar de su gran potencial comunicativo, ello no da como resultado narraciones sólidas, puesto que el tejido de planos que se desarrolla en el montaje carece de una plástica y una direccionalidad consecuentes con la historia que se desea contar. Esto se debe en gran medida a la debilidad de los guiones en lo concerniente a la relación técnica-narración cinematográfica que, pese a sostenerse en los planos, se hace articulable para el espectador sólo como montaje, pues ahí es donde a fin de cuentas se problematiza la temporalidad del filme.

En las cintas estudiadas, los encuadres y las angulaciones están calculados para resolver algún problema narrativo pero, en conjunto, el tejido de planos resulta poco consistente, por lo que el espectador se ve en la obligación de llenar vacíos narrativos a través de la experiencia que tiene de la realidad colombiana, como en *La vendedora de rosas* o, como en el *Río de las tumbas* y *Carne de tu carne*, así que opta por resignarse a no comprender de modo lógico la narración que se le muestra. Hay regodeos en lo técnico que finalmente no apuntan a contar una historia, sino a evidenciar el uso de un formato específico.

Por otra parte, existe el claro propósito de que los filmes sirvan para dibujar una particular experiencia de la realidad colombiana. Incluso ahí donde los personajes pueden desviar la narración hacia conflictos psicológicos e intimistas, prevalece la expresión del contexto sociopolítico que los contiene y produce. Cada oportunidad de mostrar las particularidades de los hábitos, las costumbres y las problemáticas locales es aprovechada en detrimento de la construcción del carácter de los personajes, lo que permite un revelamiento de signos de la identidad local, pero a la vez una distancia del personaje y su función argumental.

Bibliografía

Alba, Gabriel, "Cómo construir personajes a partir de la prensa diaria", en Vilches, Lorenzo (comp.), *Taller de escritura para televisión*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Álvarez, Carlos, *Sobre cine colombiano y latinoamericano*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Álvarez, Luis Alberto, *Páginas de cine*, vol. I, Medellín, Universidad de Antioquia, 1988.

_____, *Páginas de cine*, vol. II, Medellín, Universidad de Antioquia, 1992.

_____, *Páginas de cine*, vol. III, Medellín, Universidad de Antioquia, 1998.

Baudry, Anne, "Montaje y dramaturgia en el cine documental", en *Signo y Pensamiento*, No. 35, 1999.

Betterini, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

_____, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Carriere, Jean Claude, *La película que no se ve*, Barcelona, Paidós, 1997.
- _____ y Bonitzer, P. C., *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Duplat, Carlos, *El largometraje colombiano*, trabajo realizado para el Departamento de Planeación Nacional, policopiado, 1983.
- García Jiménez, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Gombrich, E.H., *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 1987.
- Krakauer, Siegfried, *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Laurens, Mauricio, *El vaivén de las películas colombianas 1977-1987*, Bogotá, Contraloría General de la República, 1987.
- Manrique A., Jaime, *Notas de una crítica amateur*, Bogotá, Carlos Valencia, 1979.
- Martínez P., Hernando, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, América Latina, 1975.
- Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Nieto, Jorge y Rojas, Diego, *Tiempos del Olympia*, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.
- Onaindia, Mario, *El guión clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970.
- República de Colombia, Congreso de la República, *Ley general de la cultural Ley 397*, 1997.
- Restrepo, Patricia, *Los medimetrajes de Focine*, Bogotá, Universidad Central, 1988.
- Ruiz, Raquel, *El cine de Gustavo Nieto Roa. Memorias de su producción de cine en Colombia*, Bogotá, Prosperar, 1977.
- Salcedo S., Hernando, *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*, Bogotá, Carlos Valencia, 1981.
- Sánchez, María Isabel, *Cine de la violencia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1987.
- Sánchez, María Luisa, *Dramaturgia del cine colombiano. Primer periodo Focine 1982-1984*, trabajo de grado, Comunicación Social, Universidad de la Sabana, 1986.
- Seger, Linda, *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Madrid, Rialp, 1994.
- Suárez M., Mario, *Legislación del cine en Colombia*, Bogotá, Cámara de Comercio de Bogotá, 1988.
- _____, *La industria cinematográfica colombiana 1982*, Bogotá, Acocine, 1982.
- Tarvoski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2000.
- Valencia Goelk, Hernando, *Crónicas de libros*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
- Valverde, Umberto, *Reportaje crítico al cine colombiano*, Bogotá, Toro Nuevo, 1978.
- Vilches, Lorenzo, *Taller de escritura para cine*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- _____, *Taller de escritura para televisión*, Barcelona, Gedisa, 1999.

