

CICOM – Programa de Comunicación y otras áreas del conocimiento

Objetivo en el que se inscribe:

Conocer las formas, técnicas y uso de lenguajes de la comunicación en las distintas áreas del conocimiento e influir positivamente en un mejor uso de los lenguajes.

Tema:

Narratología fílmica y cine costarricense de ficción

Título Tentativo

Las historias que narramos: modelos narrativos y géneros dramáticos imperantes en el cine de ficción costarricense (2008-2012)

Investigador

José A. Fonseca, PhD.

Información del Autor

José A. Fonseca es guionista y comunicador audiovisual graduado de la Universidad de Costa Rica. Cuenta también con una maestría en escritura de guión y un doctorado en Estudios de Medios de la Universidad de Bergen (Noruega). Actualmente, se desempeña como docente e investigador de la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva, y se encuentra realizando una especialización en el campo de las narrativas transmedia y la gamificación. Sus áreas de interés académico incluyen la narración audiovisual, televisión digital e interactividad, y el cine de ficción costarricense.

E-mail: jose.fonsecahidalgo@ucr.ac.cr

1. Introducción

¿Qué tipo de historias cuenta nuestro cine nacional de ficción? Esta pregunta, en apariencia sencilla, toca una serie de conceptos ricos y complejos a nivel teórico, a los que debemos referirnos si deseamos ensayar una respuesta que vaya más allá de nuestros juicios subjetivos de valor sobre películas específicas.

La interrogante implica al menos dos supuestos a problematizar: El primero es que existe algo que podemos llamar “cine nacional”; un criterio a través del cual se unifica y homogeniza la diversidad de propuestas creativas y modos de producción que componen la totalidad de proyectos cinematográficos de un país. El segundo supuesto es que existen también “tipos de historias”; es decir, distintas categorías narrativas a las que películas de ese “cine nacional” pueden pertenecer o asemejarse.

El presente trabajo explora estos conceptos y los aplica a una muestra de cine de ficción costarricense contemporáneo con el fin de aportar al conocimiento teóricamente fundamentado sobre los modelos narrativos y géneros dramáticos que dominan la producción cinematográfica actual de nuestro país.

En un momento histórico en el que nuestro cine de ficción experimenta un auge sin precedentes (con más de 35 obras de largo formato estrenadas durante los últimos 15 años), el análisis narrativo se presenta como una valiosa herramienta para identificar no sólo qué y cómo se narra en el presente, sino también los nichos y oportunidades que se pueden aprovechar hacia el futuro.

2. Algunos apuntes sobre la noción de “cine nacional”

Al hablar de un “cine nacional” es importante evitar perspectivas reduccionistas sobre el fenómeno que estamos tratando de describir y comprender. Queremos, por ejemplo, ver más allá de las coordenadas geográficas dentro de las que cuales se origina un texto, para no caer en lo que Philip Rosen (en: Vitali & Willemen, 2006) llama una “tautología trivial” (p. 26): el razonamiento de que cualquier película hecha dentro de las fronteras de un país, pasa automáticamente a ser parte de algo llamado “cine nacional”. Otros criterios similares incluirían la clasificación *a priori* de un proyecto como “cine nacional” por ser liderado o financiado principalmente por talento o capital local.

También conviene alejarse de la engañosa percepción del concepto como la materialización audiovisual de una hipotética “esencia nacional” (p. 26); es decir, pensar que las películas de un país deben evidenciar y compartir indicadores

culturales comunes para ser aceptadas como “verdaderamente costarricenses”, “mexicanas”, “guatemaltecas”, etc.

Para Paul Willemen (en: Vitali & Willemen, 2006), la especificidad de “lo nacional” en el cine recae más bien en la dimensión político-económica de un estado-nación en su relación con ese sector productivo: la creación de marcos regulatorios e instituciones especializadas, fondos de apoyo a proyectos, políticas para el desarrollo integral del sector, etc (p. 33). Desde este punto de vista, un “cine nacional” es aquel que ha sido de alguna forma auspiciado por los mecanismos estatales de fomento; una situación que, como señala el autor, trae consigo inevitables consecuencias en las relaciones de poder que gobiernan el tipo de cine posible dentro de ese sistema (p. 35).

Por ejemplo, el autor advierte que si ese apoyo estatal está condicionado a la reproducción de una determinada imagen “oficial” sobre esa nación, su cultura y sus habitantes, estaríamos en presencia ya no de un proyecto nacional, sino *nacionalista*. Esto entendido como una modalidad de discurso cuidadosamente diseñada y reproducida, no sólo a nivel retórico sino en la misma organización y políticas de las instituciones del Estado, para asegurarse que un conjunto particular y reductivo de supuestos de identidad sea “impreso” en nuestros cuerpos sociales y repetido con regularidad ritual (pg. 30).

Pero aún sin caer en este extremo, es importante reconocer que en un sistema productivo cultural como lo es el cine de un país, ya sea una industria consolidada o una en proceso de desarrollo, normalmente encontramos dos grandes categorías: por un lado, un cine hegemónico que se alinea con los criterios oficiales de ese sistema y por consiguiente cuenta con mayores posibilidades de gozar de su apoyo; y por otro, un cine periférico, contra-hegemónico, o como también se le suele llamar: “independiente”.

Al contar en menor medida con apoyo estatal, este tipo de cine depende de otros factores para su realización: en particular la existencia y patrocinio del sector privado y esquemas de coproducción multinacional. Como bien lo señala Willemen, en la actualidad la mayoría de cines nacionales requieren de este sistema mixto de apoyo para poder existir, sin embargo esta realidad no altera el argumento: hay un segmento de producciones cuyas características no siempre coinciden con los criterios oficiales de fomento, lo que las lleva a trabajar en los intersticios del sistema; un área cuyas dimensiones e influencia varían en el tiempo, según varía la participación y el aporte de esas figuras complementarias (p. 35).

Relacionando los conceptos anteriores a nuestro contexto particular, nos percatamos de lo difícil que es aplicar la idea estabilizadora de un “cine nacional” a las complejidades propias de la producción cinematográfica en industrias pequeñas como la de Costa Rica. En los últimos 15 años, desde su reactivación en el 2001, el cine de ficción costarricense de largo formato ofrece una serie de ejemplos interesantes de cuan difusa puede ser esta noción. Vemos películas costarricenses hechas por nacionales pensadas para un público interno y con temáticas autóctonas (“Italia 90”, “El Regreso”, “El Psicópata”); como también películas hechas por nacionales para un público *transnacional* (“Caribe”, “Agua Fría de Mar”, “Rosado Furia”); o proyectos que se consideran “nacionales” pero son desarrollados por personas de otras nacionalidades (“Marasmo”, “Donde duerme el horror”, “Tercer Mundo”); y todo realizado tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Esto parece confirmar que, en efecto, ni lo geográfico ni lo identitario parecen ser criterios suficientemente sólidos para definir un “cine nacional”.

A nivel oficial, el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica se basa en una serie de criterios para otorgar un “certificado de nacionalidad” (ver Figura 1). No obstante, esto no obedece a un proceso exhaustivo de identificación y registro nacional de obras, sino que es una solicitud que autores interesados realizan para cumplir con ese requisito al momento de inscripción en festivales, o para la participación y otorgamiento de fondos (Bermúdez, comunicación personal, abril 2016).

En cuanto a un sistema de apoyo estatal, que Willemsen define como el principal criterio para comprender ese concepto, es hasta muy recientemente que el campo audiovisual cuenta con fondos de esa naturaleza como el Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas (ProArtes), o el Fondo de Fomento Audiovisual “El Fauno”. También existen actualmente movimientos sociales que se han encargado de propiciar marcos de regulación y fomento para la industria nacional, como por ejemplo la *Ley de Fomento al Cine y al Audiovisual* y la nueva *Ley de Radio y Televisión*, sin embargo estos esfuerzos aún no se han concretado de manera oficial.

Figura 1. Requisitos para el otorgamiento del certificado oficial de nacionalidad

Artículo 5º—Requisitos para el otorgamiento del certificado.

Las obras para las que se solicite el otorgamiento del Certificado de Nacionalidad o su renovación deberán demostrar, fehacientemente, el cumplimiento de los siguientes requisitos:

- 5.1. La obra debe ser en idioma español o alguna de las lenguas aborígenes.
- 5.2. Los costos de producción deberán financiarse con un treinta por ciento (30%) de capital de origen costarricense como mínimo (...).
- 5.3. La obra deberá contar, mínimo, con un co-productor costarricense.
- 5.4. Uno de los servicios relacionados con el desarrollo del proyecto, su producción o post producción deberán ser prestados por una entidad costarricense o ubicada en Costa Rica, incluido pero no limitado, a la recaudación de fondos, música incidental, efectos especiales, trabajo de laboratorio, dibujantes, publicidad entre otros.
- 5.5. Cumplir con mínimo dos de los siguientes requisitos: (a) Que el Director de la obra sea costarricense, o residente en el país durante un mínimo de cinco años cumplidos al momento de solicitar la certificación. (b) Que el guión, incluyendo su adaptación, argumento, diálogos o guión técnico haya sido desarrollado por un autor costarricense o residente en el país durante un mínimo de cinco años cumplidos al momento de solicitar la certificación. (c) Que la obra cuente, mínimo, con un actor principal y uno secundario de nacionalidad costarricense o residente en el país durante un mínimo de cinco años cumplidos al momento de solicitar la certificación. (d) Que la obra cuente, mínimo, con dos jefes de departamento de nacionalidad costarricense o residente en el país durante mínimo cinco años cumplidos al momento de solicitar la certificación.
- 5.6. En caso que la obra participe o se realice en el marco de acuerdos internacionales de coproducción aprobados y vigentes en Costa Rica o en fondos internacionales, regionales o locales, se aportará además una declaración jurada acreditando que cumple con los requisitos que imponga el respectivo acuerdo. Los porcentajes de participación económica, artística, técnica y nacional se regirán en cada caso, por el respectivo acuerdo internacional.

Fuente: Reglamento para el otorgamiento de certificados de nacionalidad; CCPC.

Por tanto, durante los últimos años lo más cercano que hemos tenido a un “cine nacional” en Costa Rica -entendido como *un cine posibilitado por esfuerzos institucionalizados de apoyo*- ha estado estrechamente ligado a políticas y actores *transnacionales* de estímulo, principalmente a través de iniciativas como *Cinergia* (en alianza con la *Fundación Ford* y la *Agencia de Cooperación Holandesa Hivos*) o el *Programa Ibermedia* para el estímulo del espacio audiovisual iberoamericano. Aunque estos fondos no están dirigidos al desarrollo del cine de una nación en específico sino al de toda una región, sostengo que podemos extrapolar lo expuesto por Willemen: este sistema cuenta también con sus propios criterios ideológicos, políticos y creativos de apoyo, los cuales inevitablemente establecen relaciones de poder que definen los tipos de cine “más posibles” y llevan a la formación de cines “dominantes” y cines “periféricos” dentro de ese esquema.

Para la directora de Cinergia, María Lourdes Cortés, esta situación es una realidad, pero no se basa necesariamente en lineamientos explícitos por parte de la institución de apoyo, sino que depende más del perfil de los distintos jurados que se ensamblan para cada convocatoria y que son quienes -a partir de su perfil, preferencias e interacciones durante el proceso de decisión- determinan finalmente a los beneficiarios. En el caso específico de Cinergia, Cortés apunta que se creó siguiendo el modelo de fondos que buscan incentivar el cine que tiene menos posibilidades de conseguir apoyo por parte de inversionistas de corte comercial, cuyo principal interés es recuperar su inversión. Esto a menudo coincide, a su parecer, con propuestas más intimistas y poéticas, y menos “convencionales” en sus temáticas y narrativas (comunicación personal, abril 2016).

Así pues, nuestro cine de ficción es actualmente un conjunto de obras que emergen entre fuerzas aparentemente opuestas, pero que se complementan en la práctica para posibilitar su realización. Por un lado, está el apoyo y la influencia de fondos estatales y transnacionales que responden a una agenda político-cultural de profesionalización del campo y desarrollo de formas de expresión autóctonas; y que a la vez tiende a privilegiar propuestas no-comerciales con un marcado acento en lo social, lo estético y lo experimental. Por otro lado, encontramos el financiamiento privado e independiente a esos fondos, cuyas producciones pueden exhibir esas mismas características pero también tener una inclinación más comercial y convencional.

Cabe preguntarse, entonces, cómo se refleja esta interacción de perfiles, intereses e ideologías en la oferta narrativa de eso que llamamos “cine nacional”. En el siguiente apartado, se presentan los tres distintos marcos conceptuales desde los que se busca responder esta interrogante. Para efectos prácticos del presente estudio, el análisis se enfoca en (i) producciones audiovisuales de ficción; (ii) de largo formato; (iii) reconocidas como proyectos nacionales por el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica; y (iv) que hayan sido exhibidas comercialmente en salas o circuitos de cine de nuestro país. Asimismo, se delimita la muestra de análisis a esas obras estrenadas entre los años 2008 y 2012, las cuales componen un tercio de la producción histórica de largometrajes de ficción (ver Figura 2).

Figura 2. Listado histórico de largometrajes costarricenses de ficción exhibidos comercialmente (1930-2015, Muestra del presente estudio resaltada en amarillo)

No.	Título y Año de Estreno	Director(a)
1.	"El Retorno" (1930)	Albert Francis Bertoni
2.	"Elvira" (1955)	Alfonso Patiño Gómez
3.	"Milagro de Amor" (1955)	José Gamboa
4.	"La Apuesta" (1968)	Miguel Salguero
5.	"La Senda Ignorada" (1983)	Ingo Niehaus
6.	"La Segua" (1984)	Antonio Yglesias
7.	"La Negrita" (1985)	Richard Yñiguez
8.	"Los secretos de Isolina" (1986)	Miguel Salguero
9.	"Eulalia" (1987)	Óscar Castillo
10.	"Asesinato en el Meneo" (2001)	Óscar Castillo
11.	"Password: una mirada en la oscuridad" (2002)	Andrés Heidenreich
12.	"Mujeres Apasionadas" (2003)	Maureen Jiménez
13.	"Marasmo" (2003)	Mauricio Mendiola
14.	"Caribe" (2004)	Esteban Ramírez
15.	"El Cielo Rojo" (2008)	Miguel Gómez
16.	"El Camino" (2008)	Ishtar Yasin
17.	"El Psicópata" (2008)	Luis Mena
18.	"La Región Perdida" (2009)	Andrés Heidenreich
19.	"Gestación" (2009)	Esteban Ramírez
20.	"Tercer Mundo" (2009)	Cesar Caro
21.	"Del amor y otros demonios" (2010)	Hilda Hidalgo
22.	"Donde duerme el horror" (2010)	Adrián y Ramiro García
23.	"A ojos cerrados" (2010)	Hernán Jiménez
24.	"El último comandante" (2010)	Isabel Martínez y Vicente Ferraz
25.	"Agua fría de mar" (2010)	Paz Fábrega
26.	"El Sanatorio" (2010)	Miguel Gómez
27.	"El Regreso" (2011)	Hernán Jiménez
28.	"El Compromiso" (2011)	Óscar Castillo
29.	"El Fin" (2012)	Miguel Gómez
30.	"Tres Marías" (2012)	Francisco González
31.	"Princesas Rojas" (2013)	Laura Astorga
32.	"Puerto Padre" (2013)	Gustavo Fallas
33.	"Por las plumas" (2013)	Ernesto Villalobos
34.	"Padre" (2014)	Alejo Crisóstomo
35.	"Italia 90" (2014)	Miguel Gómez
36.	"Muñecas Rusas" (2014)	Jurgen Ureña
37.	"Rosado Furia" (2014)	Nicolás Pacheco
38.	"Maikol Yordan: de viaje perdido" (2014)	Miguel Gómez
39.	"Espejismo" (2014)	José Miguel González
40.	"Nina y Laura" (2015)	Alejo Crisóstomo
41.	"Viaje" (2015)	Paz Fábrega
42.	"Dos Aguas" (2015)	Patricia Velásquez
43.	"Presos" (2015)	Esteban Ramírez
44.	"El Cielo Rojo 2" (2015)	Miguel Gómez
45.	"El lugar más feliz del mundo" (2015)	Bernal Soley

Fuentes: María Lourdes Cortés (2016); CCPC; IMDb.

3. Esquemas de análisis

La narratología cinematográfica es el estudio de la capa narrativa del diverso y complejo texto fílmico. Esta idea del cine como “texto” está basada en los principios del estructuralismo semiótico, el cual reconoce a las representaciones culturales (entre las que se encuentra el cine) como construcciones semánticas; sistemas de signos que se organizan en enunciados concretos y que persiguen objetivos de comunicación (Fonseca; 2009).

Como lo explica Seymour Chatman (1978), la teoría estructuralista sostiene que toda narrativa consta de dos partes: la *historia*, que incluye la cadena de eventos, personajes, tiempos, espacios y relaciones que conforman el contenido del relato; y el *discurso*, que se refiere a la forma en que ese contenido es estructurado y expresado. En términos sencillos, dice el autor, la historia es el “qué” de la narrativa, mientras que el discurso es el “cómo” (pg. 19). En su obra sobre la narración en el cine de ficción, David Bordwell (1985) retoma una distinción similar del formalismo ruso, entre la *fabula* como el material narrativo, y el *syuzhet* como la organización específica de ese material que realiza el autor y que plasma en el texto fílmico.

El presente estudio dirige su atención a ambas facetas del fenómeno narrativo. Parte de un visionado detallado de los largometrajes de la muestra, los cuales son analizados a partir de tres marcos de referencia:

- Utilizando los parámetros expuestos por Robert McKee (1997), se identifican y contrastan las principales características de las *historias* de la muestra con las de cuatro grandes modelos que articulan la mayor parte de la producción de relatos de ficción en el cine.
- Asimismo, se aplica la taxonomía propuesta por Charles Ramírez-Berg (2006), con el fin de estudiar el nivel del *discurso* o estructuración narrativa de las obras.
- Finalmente, se emplea el concepto de “géneros cinematográficos” (Altman (2000); Bordwell & Thompson (2004)) para agregar un nivel adicional a la categorización del contenido narrativo.

4. Las coordenadas del diseño narrativo

En "Story", su influyente trabajo sobre guión y narrativa audiovisual, Robert McKee habla acerca de las variaciones que pueden darse en el proceso del diseño de historias. El autor se refiere a esto como la creación de una "trama" y define este concepto como la pauta de acontecimientos internamente coherentes e interrelacionados, que se despliegan en el tiempo para dar forma a la narración (p. 39). Esas formas, apunta McKee, son innumerables, pero sus extremos crean una serie de coordenadas que conforman un mapa del universo narrativo. Dentro de estas coordenadas se encuentran las cosmologías de los autores; sus múltiples visiones de la realidad y de lo que sus historias buscan representar (p. 40).

El eje principal de este mapa es lo que McKee llama el "diseño clásico" o "arquitrama"; el cual es un nombre más entre muchos otros que utiliza la narratología para referirse al modelo dominante en la creación de historias. Esta particular forma narrativa, que trasciende el tiempo y las diferencias culturales, implica una historia construida alrededor de un protagonista activo y motivado, que lucha contra fuerzas predominantemente externas en pos de su objetivo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causal, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible (p. 40).

Se trata de un modelo cuyo éxito y permanencia se debe en gran parte a su estrecha relación con aspectos claves de la naturaleza y la experiencia humanas: la centralidad del individuo; el reconocimiento del deseo y la necesidad como motores de nuestro accionar; la presencia constante de adversidad y lucha en la persecución de nuestras metas; la búsqueda incesante de coherencia y clausura; el carácter eternamente cambiante de la realidad y nuestro impulso casi instintivo por la superación, entre otros.

Evidentemente, este esquema refleja posiciones ideológicas muy concretas. Como lo señalan Dancyger & Rush (2007) en su crítica al modelo, se trata de una forma narrativa conservadora y moralista, basada en la premisa de que el bien lleva al triunfo; que el mundo es un todo entendible y manejable, que responde a la bondad y a la verdad. El azar de la vida se minimiza; como también aspectos socioculturales e históricos. El centro de todo es el individuo. Su destino está en sus manos, siendo ese el resultado (generalmente positivo) de las acciones que realiza, siempre justificables por su motivación (pgs 29-37).

Ante esto, se preguntan los autores, ¿qué hay de la ambigüedad, la arbitrariedad, la sutileza, la marcada falta de propósito o claridad que *también* caracterizan nuestra experiencia y que no hallan cabida dentro del modelo dominante?

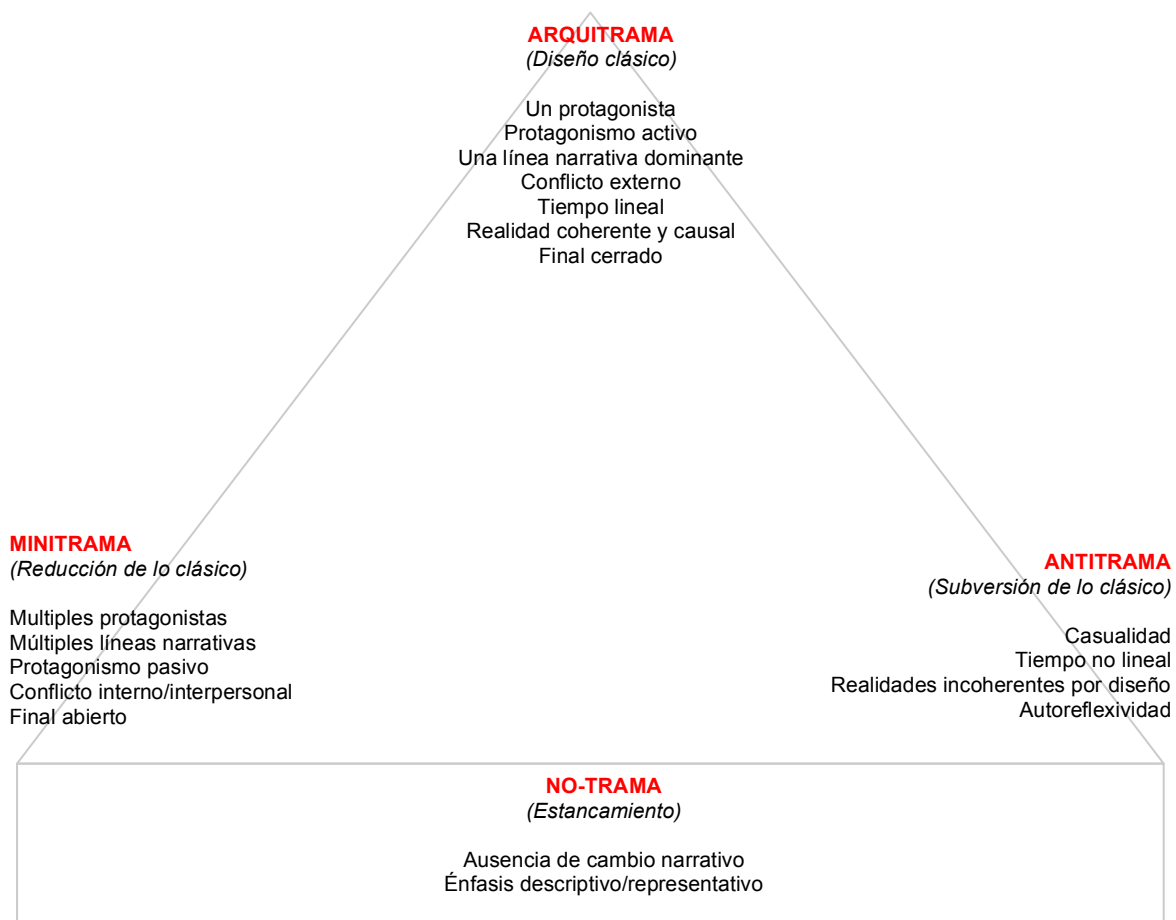
McKee sostiene que existen tres alternativas principales: La primera es lo que llama “minitrama”, pues busca *minimizar* la rigidez del diseño dominante (pg 39-40). Este modelo conserva algunos rasgos de la arquitecra y reduce otros, en pos de lo que sus practicantes defienden como una representación más verosímil de la realidad. La minitrama hace justamente lo que declaman Dancyger & Rush: realza la ambigüedad, lo sutil, el azar y los ritmos distendidos de la cotidianidad mediante abordajes cuasi-documentales; prioriza la pluralidad de voces y reivindica el papel decisivo del contexto socio-cultural; profundiza en el conflicto interno de los personajes, su dimensión psicológica y emocional; rechaza la resolución unívoca de la historia y fomenta la participación activa del espectador en el proceso de comprensión de la historia.

En segundo lugar encontramos la “antitrama”, llamada así pues *subvierte* el modelo clásico para explotar -e incluso ridiculizar- la idea misma de los principios narrativos formales (pg 40). Mientras que la arquitecra busca presentar la ilusión de un mundo autónomo al que el espectador puede “escapar”, la antitrama hace todo lo contrario: llama la atención de la audiencia al texto como construcción discursiva, quebrando deliberadamente con las nociones de coherencia y causalidad que generan la ilusión de realismo. Este modelo distorsiona o rechaza abiertamente las convenciones del diseño clásico, priorizando tratamientos más líricos, expresionistas y subjetivos.

Finalmente, McKee menciona la posibilidad de algo que llama “no-trama”, la cual define por lo que llama “*estancamiento*”. En las historias de los modelos anteriores, la vida de los personajes presenta un cambio, si bien en los límites de la minitrama ese cambio puede resultar casi imperceptible por producirse en los niveles más profundos del conflicto humano. En este modelo, sin embargo, la situación en la vida del personaje al final de la historia es virtualmente idéntica a la del principio, por lo que no se concreta un verdadero cambio. Para el autor, los ejemplos de este modelo nos pueden informar y conmover, pero a nivel narrativo se disuelven en un retrato, sea este verosímil o absurdo (pg 49).

Juntos, estos cuatro modelos establecen los ejes del diseño narrativo del cine de ficción (ver Figura 3) y la principal matriz analítica del presente estudio. Así, la narrativa de los largometrajes de la muestra es contrastada a este juego de características fundamentales para identificar su posición dentro del esquema.

Figura 3. Modelos de diseño narrativo y sus características principales



Fuente: Elaboración propia, basado en McKee (1997)

4.1. Visualización del análisis

Es importante aclarar en este punto que los siguientes resultados -aunque se basan en los conceptos teóricos expuestos- son el producto de la interpretación personal que el analista hace de los textos. Así pues, se busca reducir la subjetividad a través de la aplicación de marcos de referencia externos, pero al mismo tiempo se reconoce que no existe una lectura única ni enteramente exacta de las complejidades del fenómeno narrativo.

Asimismo, es necesario señalar que el enfoque del presente trabajo no está puesto en ofrecer comentario sobre las características de los textos individuales; sino en llegar, a través del análisis acumulativo de estos, a vislumbrar patrones y tendencias narrativas subyacentes en nuestro cine de ficción como concepto general. Desde luego, el punto de partida son los casos particulares de estudio, cuyo contraste con los cuatro modelos delineados por McKee se resume en el siguiente cuadro:

Figura 4. Obras vs características de los modelos

Titulo	ARQUITRAMA						MINITRAMA					ANTITRAMA				NT	
	Un protagonista definido	Protagonista activo	Una trama dominante	Conflicto pred. Externo	Tiempo lineal	Realidad coherente y causal	Final cerrado	Múltiples protagonistas	Protagonista pasivo	Múltiples tramas	Conflicto pred. Interno/Interpersonal	Final abierto	Casualidad sobre causalidad	Tiempo no lineal	Realidades incoherentes por diseño	Auto reflexividad	Estancamiento (No-trama)
EL CAMINO																	
EL PSICOPATA																	
LA REGIÓN PERDIDA																	
GESTACIÓN																	
TERCER MUNDO																	
DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS																	
DONDE DUERME EL HORROR																	
A OJOS CERRADOS																	
EL ULTIMO COMANDANTE																	
AGUA FRIA DE MAR																	
EL SANATORIO																	
EL REGRESO																	
EL COMPROMISO																	
EL FIN																	
TRES MARIAS																	

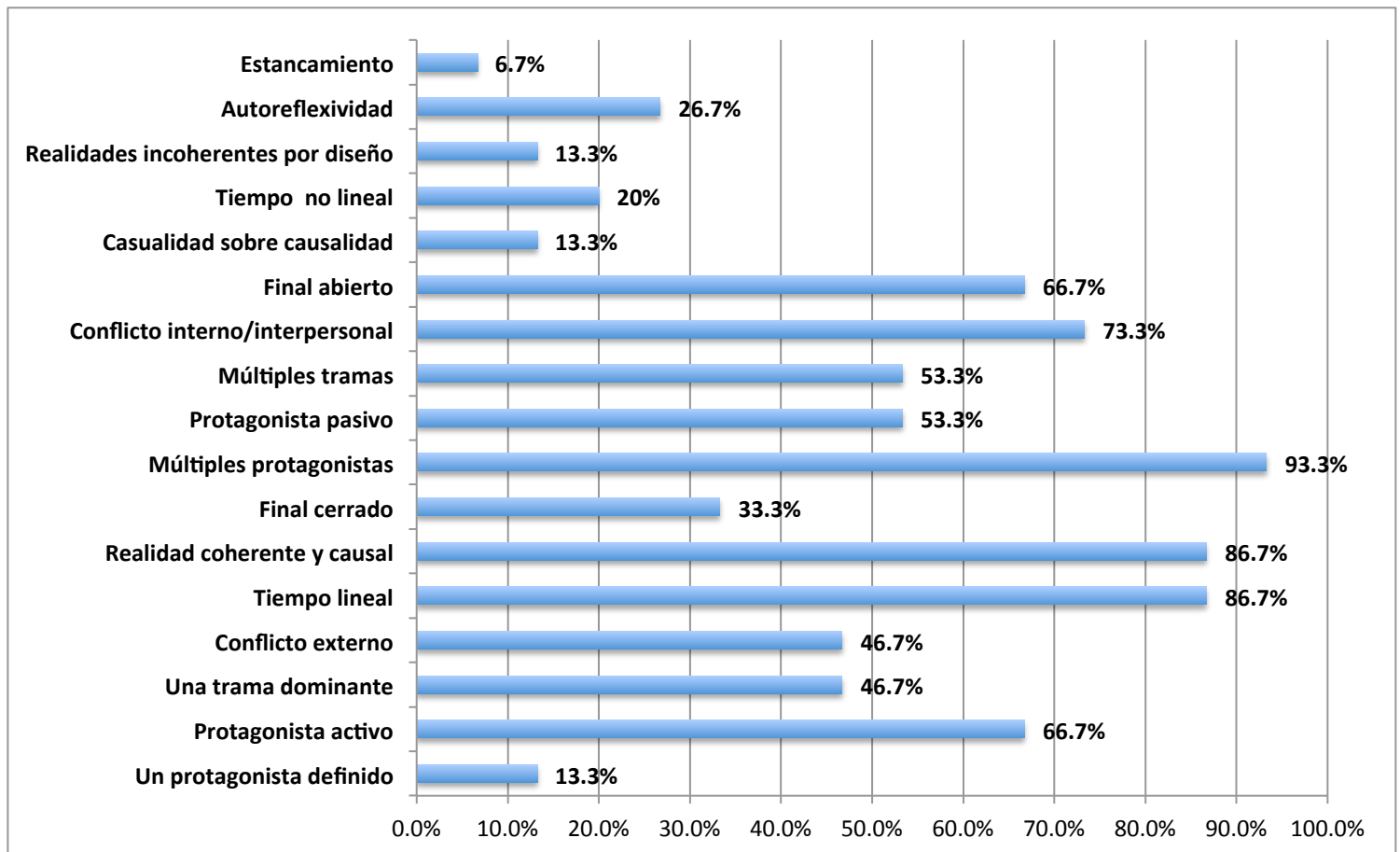
Fuente: Elaboración propia.

Lo que esta figura nos ayuda a reiterar y comprender es que los modelos no son categorías herméticas ni mutuamente excluyentes. Como podemos observar, en la mayoría de los casos se identifican elementos de distintos esquemas operando simultáneamente, en algunas instancias incluso de forma aparentemente contradictoria. Por ejemplo, en casos donde existen múltiples personajes principales, uno de ellos puede exhibir el protagonismo activo típico de la arquitrama, mientras otro puede alinearse más con el protagonismo pasivo o reactivo de la minitrama (“Tres Marías”, “Gestación”, “Tercer Mundo”).

La misma situación se puede presentar con los niveles de conflicto que prioriza cada modelo; externo para el diseño clásico, interno o interpersonal en la minitrama. En la práctica, las narrativas los pueden combinar a tal grado que es difícil argumentar cuál es el predominante, tal como nos demuestran largometrajes como “El Camino” o “El Regreso”, donde sus personajes enfrentan oposición no sólo de su contexto físico (el arduo y peligroso viaje de la migración; una sociedad violenta y burocrática), sino también de las presiones, temores y traumas de su ámbito interno.

Aún más, rasgos como el “tiempo lineal” o la “realidad coherente y causal” que McKee coloca en la categoría del diseño clásico, son lo suficientemente amplios o generales como para aplicar también a una gran cantidad de narrativas, incluidas varias que por otra cuenta no serían catalogables como “arquitramas” (“Del amor y otros demonios”, “Agua fría de mar”, “A ojos cerrados”). De hecho, la Figura 5 muestra que esas características son dos de las que se identifican con más frecuencia en el análisis, apareciendo en un 87% de la muestra, y sólo superadas por la presencia de “múltiples protagonistas” (93%) propia de la minitrama.

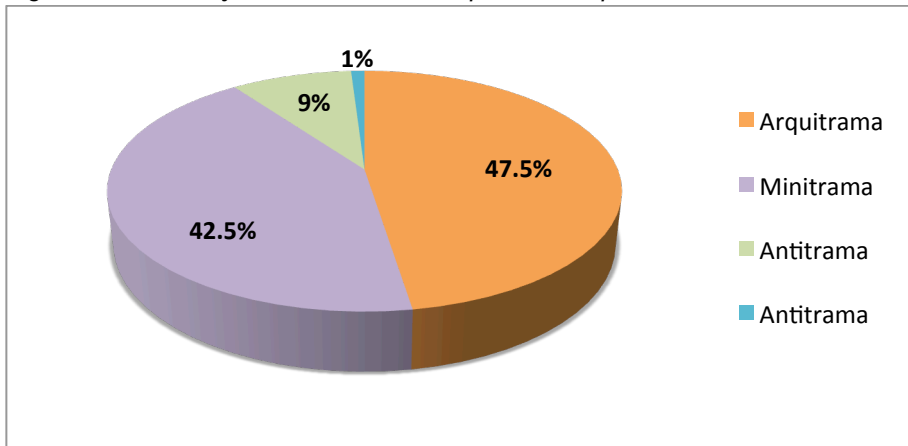
Figura 5. Frecuencia de las características de los modelos en la muestra de análisis



Fuente: Elaboración propia.

En todo caso, al contabilizar el total de las características identificadas y agruparlas en sus respectivos modelos, nos damos cuenta que los relatos analizados tienden al balance entre las características de la minitrama y el diseño clásico, con una leve dominancia de este último modelo (ver Figura 6). Los rasgos propios de la antitrama y la no-trama son una minoría, con una presencia del 9% y el 1% respectivamente.

Figura 6. Porcentaje de características presentes, por modelo.



Fuente: Elaboración propia.

A su vez, el análisis presentado en la Figura 4 se puede depurar para que nos muestre cuántas características de cada modelo están presentes en las distintas obras (ver Figura 7). Esto también nos ayuda a visualizar el “peso relativo” que tienen los modelos en la composición de cada relato. Así, por ejemplo, se puede observar como las dos películas de Miguel Gómez, “El Sanatorio” y “El Fin”, muestran una marcada influencia de la arquitrama (6 de 7 rasgos), y mucho menos de la minitrama (1 de 5); lo cual es esperable por los géneros de corte clásico que el autor explota en esas obras (ver sección 6). También podríamos constatar como “La Región Perdida” -que esencialmente es un juego narrativo que cuestiona y difumina las fronteras entre realidad y ficción- muestra un predominio de los rasgos de la antitrama (4 de 4); un modelo que prioriza justamente ese tipo de subversiones.

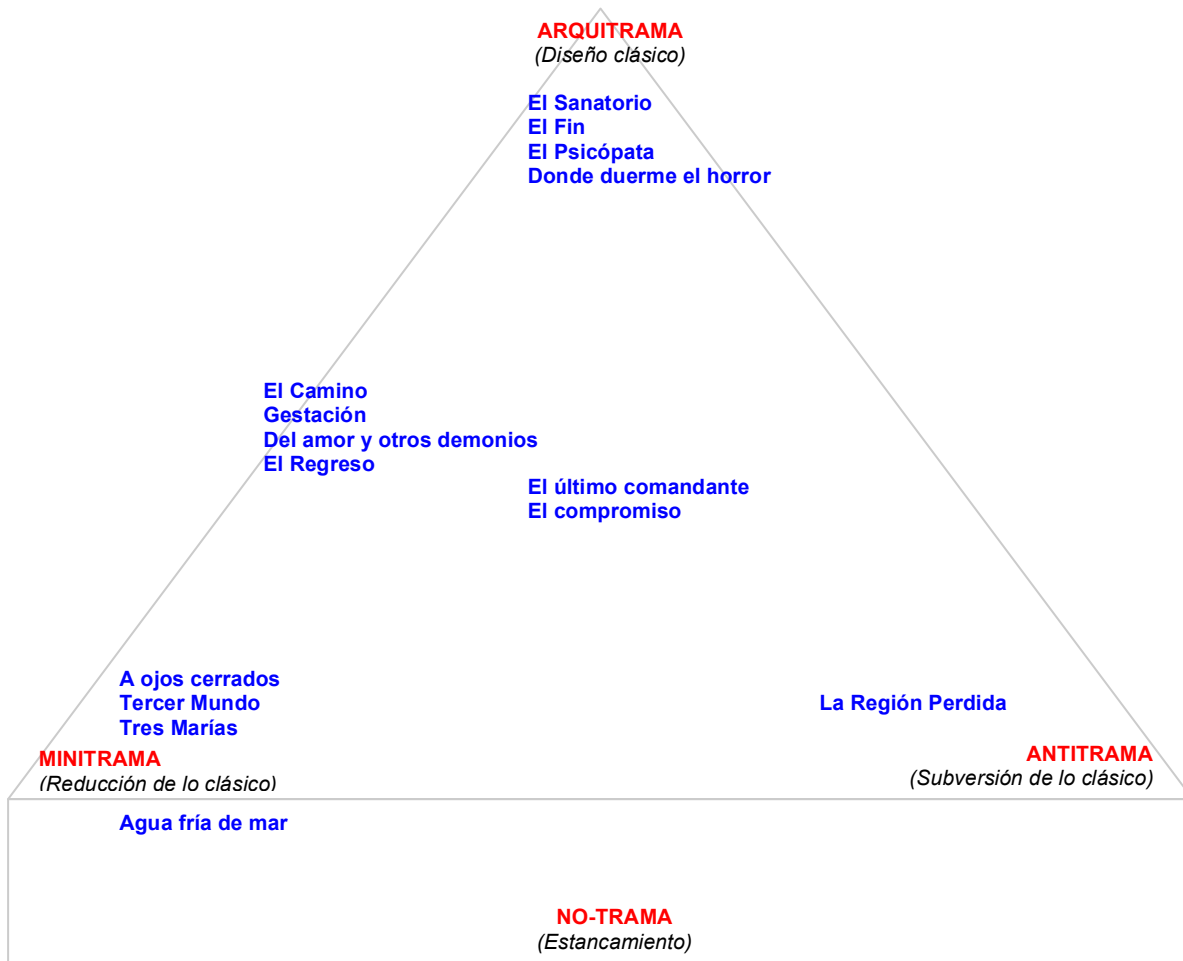
Figura 7. Cantidad de características de los modelos, por obra.

Título	ARQUITRAMA	MINITRAMA	ANTITRAMA	NT
EL CAMINO	5	4		
EL PSICOPATA	5	2		
LA REGIÓN PERDIDA	1	4	4	
GESTACIÓN	4	4		
TERCER MUNDO	2	4	1	
DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS	4	4		
DONDE DUERME EL HORROR	5	2		
A OJOS CERRADOS	3	4		
EL ULTIMO COMANDANTE	4	4	2	
AGUA FRIA DE MAR	2	5		1
EL SANATORIO	6	1	1	
EL REGRESO	4	3		
EL COMPROMISO	3	4	2	
EL FIN	6	1		
TRES MARIAS	3	5	1	

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, podemos partir de estos datos para ensayar una ubicación aproximada de las obras dentro de las coordenadas del diseño narrativo que conforman los modelos:

Figura 8. Ubicación de casos de estudio dentro de las coordenadas de diseño narrativo



Fuente: Elaboración propia, basado en McKee (1997)

Esta visualización nos permite apreciar lo que se mencionó anteriormente sobre que la mayoría de los casos de estudio (11 de 15) se encuentran en algún punto sobre el eje de la arquitrama-minitrama. Se distinguen de esta tendencia cuatro obras: El caso ya apuntado de “La Región Perdida” y su perfil de “antitrama”; “El último comandante” y “El compromiso”, que exhiben características significativas de los tres modelos y se ubican en un punto medio entre los ejes; y “Agua fría de mar”, cuyo abordaje minimalista hacia el conflicto y el cambio de la situación dramática de sus personajes centrales la coloca entre la minitrama y la no-trama.

5. Taxonomía de estructuras alternativas

Charles Ramírez-Berg (2007) propone una forma similar a la de McKee para comprender lo que él llama “estructuras alternativas”. Estas son propuestas que difieren de “lo convencional”, en el sentido que rompen con los principios narrativos de linealidad, unidad, transparencia, economía y claridad en los que se basa el diseño clásico. Así pues, el autor plantea diferentes tipos de estructuras que son *alternativas en relación al modelo tradicional*, y las agrupa en tres categorías:

- **Las tramas que difieren del modelo clásico en cuanto a su manejo del protagonista:**

a) *La estructura polifónica*: este tipo de narrativa presenta múltiples personajes, en contraste al protagonista único del modelo clásico. Se caracteriza por la interacción -en una misma locación principal- de varias voces, conciencias, o visiones de mundo, ninguna de las cuales unifica o es superior a (o tiene más autoridad que) las otras.

b) *La estructura paralela*: al igual que el tipo anterior, esta estructura utiliza múltiples protagonistas con sus propios perfiles y objetivos, pero se distingue por no presentarlos en conjunto, sino en diferentes espacios y temporalidades.

c) *La estructura ramificante o de “múltiples personalidades”*: esta variante también presenta varias líneas narrativas, en donde los múltiples protagonistas son diferentes versiones del mismo personaje. Se trata de una estructura típica de las narrativas interactivas, o de género fantástico o de ciencia ficción donde un evento anormal o mágico genera la bifurcación de una línea narrativa hacia múltiples realidades alternas.

d) *La estructura de cadena*: este tipo de trama se caracteriza por ser una concatenación de capítulos o “viñetas” narrativas, que pueden o no estar relacionadas entre sí, y donde no hay un protagonista central. La diferencia principal con la estructura polifónica es de carácter sintáctico: las líneas narrativas no se entretajan, sino que la historia de cada personaje se presenta de forma completa, por turno.

- **Las tramas que difieren del modelo clásico en cuanto a su utilización del tiempo y presentación de los eventos:**

e) *La estructura en reversa*: como su nombre lo indica, se trata de una variante del discurso fílmico donde los eventos se presentan en orden

cronológicamente inverso. Este entramado en reversa llama la atención y enfatiza la cadena causal en una forma en que el modelo clásico no lo hace, pues su enfoque en las consecuencias de las acciones hacen de la causalidad la temática *de facto* de este tipo de textos.

- f) *La estructura de bucle (“loop”)*: en este tipo de trama, un personaje repite una misma acción principal. Como lo caracteriza Ramírez-Berg, responde a una lógica de “seguir haciendo algo hasta que salga bien“. Los protagonistas de estas historias cumplen con el precepto clásico de enfrentar una serie de obstáculos que van desarrollando al personaje; sólo que en este caso se trata de variaciones del mismo obstáculo, enfatizando una lucha interna en donde el personaje debe superar un defecto de su carácter.
 - g) *La estructura de perspectivas múltiples*: Mientras que el modelo clásico evita (salvo en géneros específicos) repetir un mismo evento, estos textos se estructuran a partir de uno o varios eventos que se presentan varias veces, y desde el punto de vista de distintos personajes. Esto se hace para generar una representación integral y acumulativa de un determinado contexto narrativo.
 - h) *La estructura convergente*: Como otras tramas de esta taxonomía, la estructura convergente incluye múltiples líneas narrativas con sus respectivos personajes, pero en este caso dichas líneas intersecan de manera decisiva en un punto específico. Como en la categoría anterior, se muestra un evento desde varias perspectivas, pero esta trama se distingue por hacer del evento repetido el principio organizador y núcleo dramático de toda la obra.
 - i) *La estructura “revuelta”*: en esta variante, la secuencia de eventos se desordena deliberadamente, según el deseo creativo del autor. Este organización no-lineal de los eventos no transgrede la lógica de causa-efecto, sino que la suspende momentáneamente, para ser ensamblada luego por un espectador competente.
- **Las tramas que difieren del modelo clásico en cuanto a su abordaje de la subjetividad, la causalidad y la auto-referencia:**
- j) *La estructura subjetiva*: esta trama se caracteriza por narrar la historia desde la perspectiva interna de un personaje. Contrario al modelo clásico que privilegia la representación objetiva e impersonal de los eventos, esta

estructura provee un directo acceso audiovisual a la esfera subjetiva de los personajes: sus pensamientos, fantasías, recuerdos, sueños, etc.

- k) *La estructura existencialista/minimalista*: en contraste directo con las convenciones del modelo clásico, esta trama minimiza la presencia y la función de los objetivos como el principio organizador de la narrativa. Sin un objetivo claro, la cadena causal se diluye y se reduce también la necesidad de exponer información para la interpretación clara y uniforme de la historia.
- l) *La estructura metanarrativa*: se trata de narrativas fílmicas que aluden precisamente al acto de la narración fílmica. Incluye no solo los relatos que utilizan una producción de cine como su ambientación, o que emplean el recurso de film-dentro-del-film. La categoría meta-narrativa plantea preguntas ontológicas sobre la naturaleza del medio, su función, posibilidades y limitaciones.

5.1. Visualización del análisis

Aunque la taxonomía de Ramírez-Berg toca varios de los conceptos englobados en los modelos narrativos que presenta McKee (ver sección 4), se trata de una clasificación que ofrece un mayor nivel de especificidad: se enfoca únicamente en propuestas que *difieren* del modelo clásico; y que alcanzan esa distinción a través de características concretas que definen la organización misma del material narrativo.

Así, por ejemplo, mientras un relato fílmico puede tener ciertos elementos de lo que McKee llama “minitrama” o “antitrama”, ese texto puede seguir cumpliendo con los principios esenciales del diseño clásico y por tanto ser “predominantemente convencional”. Ya en la sección anterior vimos justamente como los distintos modelos coexisten en la práctica, donde uno puede tener una mayor influencia con respecto a los otros. La clasificación de Ramírez-Berg, en cambio, es más exclusiva, pues busca identificar aquellos relatos que más se distinguen del referente dominante tanto en contenido (elementos de la historia) como en forma (estructura de la trama).

De hecho, al contrastar la muestra de estudio con la tipología expuesta por el autor, lo primero que salta a la vista es que no todos los relatos hallan cabida dentro de ésta:

Figura 9. Obras vs tramas alternativas de Ramírez-Berg

Titulo	Protagonismo				Uso del tiempo y presentación de eventos					Subjetividad, causalidad y autoreferencia		
	Estructura polifónica	Estructura paralela	Estructura ramificante	Estructura de cadena	Estructura en reversa	Estructura de bucle	Estructura de perspectivas múltiples	Estructura convergente	Estructura revuelta	Estructura subjetiva	Estructura existencialista/minimalista	Estructura metanarrativa
EL CAMINO												
EL PSICOPATA												
LA REGIÓN PERDIDA												
GESTACIÓN												
TERCER MUNDO												
DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS												
DONDE DUERME EL HORROR												
A OJOS CERRADOS												
EL ULTIMO COMANDANTE												
AGUA FRIA DE MAR												
EL SANATORIO												
EL REGRESO												
EL COMPROMISO												
EL FIN												
TRES MARIAS												

Fuente: Elaboración propia

De los 15 filmes, 7 de ellos no cumplen (o solo cumplen parcialmente) con los criterios que definen las distintas categorías, lo cual a su vez los identifica -al menos desde esta perspectiva analítica- como relatos que exhiben una narración tradicional. Esto coincide en buena parte con la ubicación de las obras dentro de las coordenadas del diseño narrativo (ver Figura 8), pues en efecto, esos mismos 7 relatos se encuentran sobre el eje de “lo clásico” y la “reducción de lo clásico”.

La categoría alternativa que más se presenta en este análisis es la que difiere del modelo tradicional en cuanto a *su uso particular del protagonismo* (algo que, de nuevo, concuerda con lo que se comentó para la Figura 5). Dentro de esa categoría general, podemos encontrar 3 instancias de *estructura paralela* (“La Región Perdida”, “Tercer Mundo” y “El último comandante”), donde el relato se estructura a través de múltiples protagonistas con distintos objetivos, en diferentes espacios y/o tiempos. La *estructura polifónica* también es representada por 2 obras que se enfocan en la interacción de múltiples personajes dentro de una misma ambientación principal (el barrio de “Tres

Marías”; el hotel de “Donde duerme el horror”). Asimismo, “Tres Marías” emplea también la *estructura de cadena*, pues su trama se organiza como una yuxtaposición de 3 bloques narrativos que cuentan la misma serie de eventos que suceden en una noche, pero desde el punto de vista de distintos personajes.

Esto, a su vez, demuestra un abordaje alternativo de la *presentación de eventos*, (específicamente la *estructura de perspectivas múltiples*) y hace de “Tres Marías” la propuesta más compleja y divergente del patrón clásico desde este esquema de análisis.

Finalmente, en la categoría de manejo alternativo de la *subjetividad, causalidad y autoreferencia*, encontramos 2 ejemplos de *estructura metanarrativa* (“El Compromiso” y el caso ya mencionado de “La Región Perdida”), las cuales utilizan el recurso de “narración dentro de la narración” como figura retórica para comentar sobre temas como la realidad, el destino o el oficio mismo de narrar. Completan el cuadro 2 casos de *estructura existencialista/minimalista*, que se relaciona directamente con los conceptos de minitrama y no-trama expuestos por McKee. En obras como “El Camino” y “Agua fría de mar”, los principios clásicos del impulso causal, la sobre-exposición y la claridad narrativa son reducidos significativamente, a favor de propuestas más dilatadas, observacionales y abiertas a interpretación.

6. Los géneros cinematográficos

Según Bordwell & Thompson (2004), los géneros son categorías o clasificaciones narrativas que se construyen a partir de una percepción de similitud entre textos. Son conceptos difusos y dinámicos que se construyen y desarrollan informalmente entre los autores, la industria y la audiencia para lograr un cierto grado de consenso en nuestra interacción con las obras que se ofrecen y se consumen. Dicho de otro modo, un género es un contrato tácito entre las partes, el cual busca que la mayoría de miembros de la sociedad compartan al menos alguna noción general acerca de los tipos de películas que compiten por nuestra atención (pg. 318-320).

Altman (2000, pg. 35) coincide con esta visión sobre lo que es un género cinematográfico, identificándolo como un concepto complejo que puede verse desde distintos ángulos:

- El género *como esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- El género *como estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- El género *como etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones de distribuidores y exhibidores;
- El género *como contrato* o posición espectral que toda película de ese género exige a su público.

Como lo apuntan estos autores, no hay una manera estable y precisa de definir lo que es un género, pero lo podemos comprender desde la noción de *convenciones compartidas*. Estos rasgos prominentes y reiterativos pueden ser de diversa índole: las convenciones *temáticas*, que son ideas y premisas típicas que determinan la acción de un grupo de obras; las convenciones de *efecto*, que se distinguen por la reacción emocional específica que buscan causar en su audiencia; las convenciones de *trama*, que se refiere a estructuras narrativas específicas, personajes en funciones determinadas y líneas argumentales recurrentes; las convenciones *audiovisuales*, que son aspectos estilísticos que se repiten a través de los textos; y las convenciones de *iconografía*, que tiene que ver con objetos, ambientaciones y figuras que se llegan a relacionar estrechamente con una categoría de obras (2004; pg. 319-320).

Un aspecto central en el que coinciden estos y otros estudiosos del tema (ver: Grant, 2003) es en la naturaleza permeable y fluida de los géneros cinematográficos. Más que categorías “puras” o herméticas, se trata de construcciones híbridas, que se traslapan y mezclan continuamente en la práctica. Asimismo, los géneros y nuestra noción de ellos cambia continuamente a través del tiempo: Los contextos sociales, históricos y culturales también influyen directamente en la composición de los géneros; sumando, restando o adaptando sus elementos constitutivos y generando fluctuaciones en sus ciclos de popularidad.

Según Robert Warshow (1971), la variación es imprescindible para evitar que la tipología se convierta en algo estéril; sin embargo, la originalidad de los autores es bienvenida por la audiencia sólo en la medida que intensifique la experiencia esperada sin alterarla fundamentalmente. Una posición similar exponen Bordwell & Thompson: “Las audiencias esperan que las películas de género les ofrezcan algo familiar, pero también demandan variaciones frescas del mismo. El cineasta podrá idear algo leve o radicalmente diferente, pero estará siempre basado en la tradición. Esta interacción entre la convención y la innovación, la familiaridad y la novedad, es un elemento central de las películas de género” (2004; pg. 321 -traducción propia).

6.1. Visualización del análisis

Esta tabulación combina la perspectiva crítica y personal del analista con la dimensión pública y colectiva que caracteriza la identificación de los géneros cinematográficos. Por un lado, se anota el género especificado para cada una de las obras según fuentes en línea como el sitio oficial de las películas (si está disponible); Wikipedia; y el portal “*Internet Movie Database*” (IMDb), una de las principales bases de información sobre cine y video a nivel mundial, nutrida tanto por autores como usuarios registrados. Asimismo, esta información se contrasta y se complementa con el criterio personal del analista, para ofrecer un panorama más amplio sobre el uso de géneros en la muestra de cine nacional.

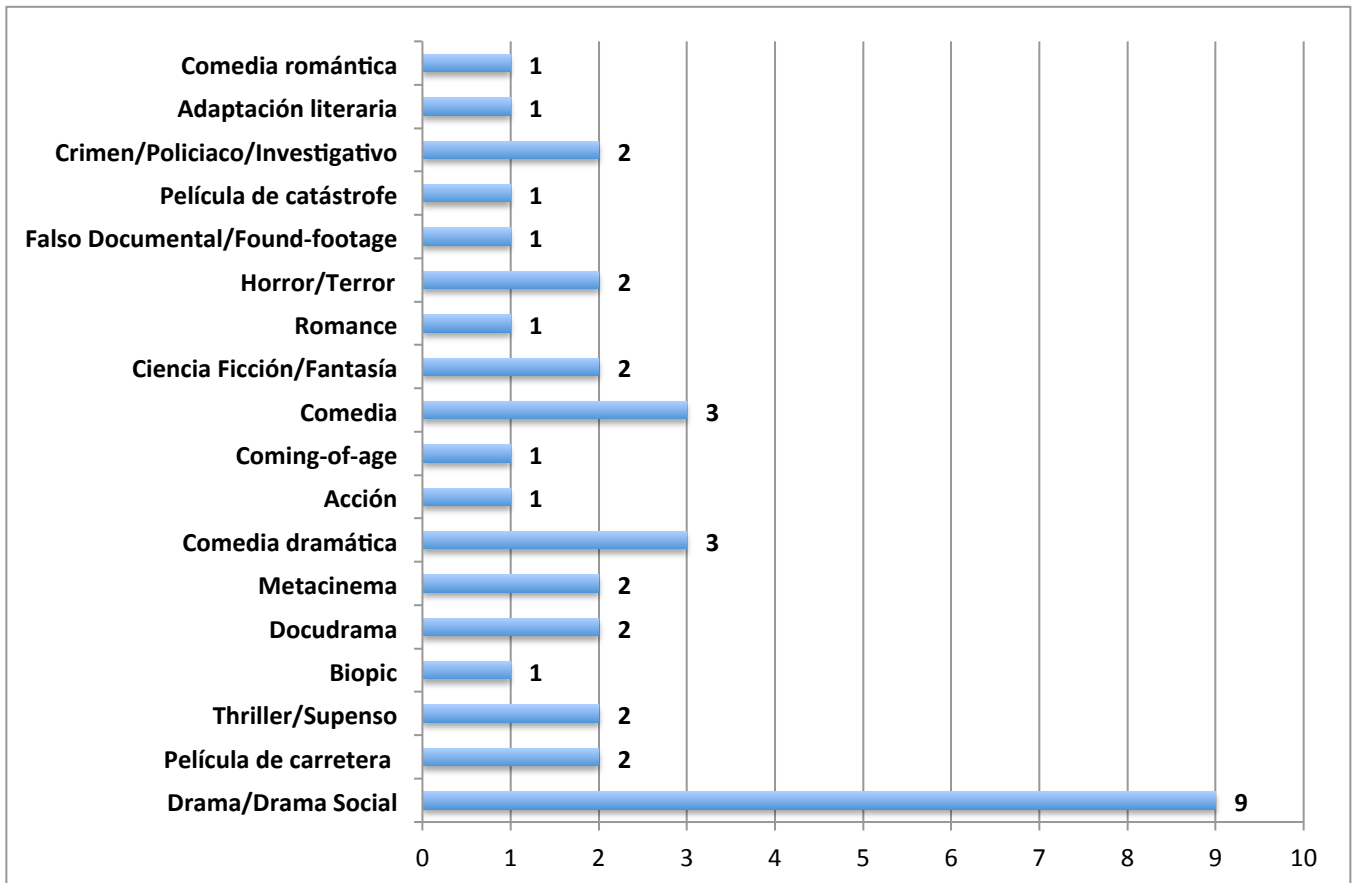
Figura 10. Obras vs géneros cinematográficos

Título de la obra	Género(s) según fuentes en línea	Género(s) según análisis personal
El Camino	Drama	Drama, Drama Social Road Movie (película de carretera)
El Psicópata	Acción	Crimen/Investigativo Thriller (suspense)
La Región Perdida	ND	Biopic Docudrama Crimen/Investigativo Thriller (suspense) Metacinema
Gestación	Drama	Comedia dramática, Coming-of-age (alcance de madurez)
Tercer Mundo	Comedia	Comedia Ciencia Ficción Fantasía
Del amor y otros demonios	Drama Drama Religioso	Drama Romance Adaptación literaria
Donde duerme el horror	Horror/Terror	Horror/Terror
A ojos cerrados	Drama, Drama Familiar	Comedia dramática Road movie
El último comandante	Drama	Drama Docudrama
Agua fría de mar	Drama	Drama
El Sanatorio	Horror/Terror Comedia Falso Documental	Horror/Terror Comedia Falso Documental Found-footage (metraje encontrado)
El Regreso	Drama	Comedia dramática Comedia romántica
El Compromiso	Drama	Drama Metacinema
El Fin	Comedia Ciencia Ficción Fantasía	Comedia Ciencia Ficción Fantasía Película de Catástrofe
Tres Marías	Drama Drama Social	Drama Drama Social

Fuente: Elaboración propia

La Figura 11 resume los datos de la tabla anterior. Es importante aclarar que en los casos en donde las fuentes externas y el criterio subjetivo coinciden en la identificación de un género particular (resaltado en azul), éste se contabiliza solamente una vez por caso.

Figura 11. Frecuencia de géneros cinematográficos en la muestra de estudio



Fuente: Elaboración propia

Como se puede observar, el género cinematográfico dominante en la muestra analizada es el *drama*, cuya característica central es su exploración realista de temas y conflictos cotidianos, con un marcado acento en las problemáticas interpersonales y sociales. Esta preeminencia del drama puede considerarse normal, tomando en cuenta que se trata de un género que, *en principio*, es menos costoso y complejo de producir que otros de “alto concepto” como la ciencia ficción o la fantasía, por ejemplo.

Otro aspecto que puede ayudar a entender esta tendencia es el papel histórico que ha tenido el cine en Latinoamérica como agente de visibilización y reflexión sobre las grandes problemáticas y causas sociales que afectan a la región (ver: Burton-Carvajal (1998); Chanan (2006)). Hacer cine en nuestro continente ha

sido, y continúa siendo, un lujo. Es por ello que tanto la conceptualización ideológico-narrativa de los proyectos, como el limitado apoyo disponible a estos, han estado tradicionalmente influenciados por criterios imperantes de valor o utilidad social. En esa lógica, el género del drama se puede ver como una “opción segura” en cuanto a costos de producción, posibilidades de distribución y financiamiento, y recepción crítica y de la audiencia.

No obstante, con el incremento en la producción también comienza a aumentar la variedad de la oferta narrativa. Como se puede ver en las figuras anteriores, y pese al predominio del drama, los textos de la muestra evidencian rasgos de más de 10 otros géneros. Aquí resaltan los esfuerzos de autores como César Caro, Adrián y Ramiro García, y Miguel Gómez, con propuestas narrativas mucho menos comunes en nuestro cine, como la comedia, el horror, y la incorporación de elementos de fantasía y ciencia ficción en sus relatos.

El caso de Gómez es especialmente destacable, pues no solo es el director nacional más prolífico en cuanto a largometrajes de ficción se refiere (5), sino que ha diversificado con su obra la oferta de géneros dramáticos en nuestro cine (comedia, road-movie, horror, ciencia ficción/fantasía, película de deportes). De hecho, su comedia “Maikol Yordan: de viaje perdido” (2014), es la película con mayor éxito comercial en la historia de nuestro país (La Nación; 2015); un hecho que sugiere el potencial que existe para las narrativas filmicas que se aventuran más allá del drama.

7. Reflexión Final

¿Cuál es el propósito de estudios como éste? Lo que podría verse como una abstracción eminentemente académica en realidad tiene una serie de implicaciones prácticas. Como lo apunta McKee, la narración cinematográfica rara vez es un producto fortuito. Aunque elementos como la pasión, la inspiración y la serendipia son centrales al proceso creativo, la concreción de estos en el relato fílmico implica también un arduo proceso de reflexión, análisis y oficio: “El guionista revisa una y otra vez su idea original, haciendo que parezca que la película fue creada por una espontaneidad instintiva, a pesar de saber cuánto esfuerzo y artificialidad necesitó para parecer natural y sin esfuerzo” (pg. 38).

En ese proceso más racional y metódico de desarrollo de la propuesta narrativa, la investigación y la información son claves. Infinidad de interrogantes pueden surgir en esta etapa: ¿Qué tipo de historia o experiencia quiero ofrecer? ¿Qué aspectos debo tener en cuenta para lograr ese objetivo? ¿Alguien lo ha hecho ya? ¿Cómo lo hizo? ¿Cuáles tendencias rigen la oferta y demanda narrativa de

mi contexto? ¿De qué forma puedo hacer algo similar, mejor, o distinto? ¿Existen vacíos o nichos que pueda aprovechar? Trabajos como este pretenden ofrecer algunas referencias o puntos de partida que ayuden a personas interesadas a responderse este tipo de preguntas y a formular sus proyectos narrativos con mayor precisión y seguridad.

Para ese mismo fin, los datos e ideas que arroja el presente estudio pueden contrastarse y complementarse a través de futuras líneas de investigación, tanto a nivel académico como profesional. Nuevas iniciativas pueden ahondar en la *dimensión política* del proceso creativo, indagando las formas en que las ideologías y criterios de apoyo (estatal, transnacional, privado) influyen en el desarrollo de propuestas narrativas y en la oferta general de nuestro cine de ficción nacional.

Otras, en cambio, podrían enfocarse en *aspectos comerciales y de difusión*; estudiando las relaciones existentes entre los perfiles narrativos de las obras y datos como asistencia del público a salas, recaudación, premios, y distribución a través de distintos espacios, medios y plataformas. Pero quizás uno de las líneas más urgentes y provechosas de investigación es la de *análisis de audiencias*: estudios que nos permitan comprender mejor las múltiples formas en que los públicos consumen, perciben y apropian los relatos cinematográficos de ficción.

Un acopio de estos conocimientos, generados y articulados por una comunidad interesada de practicantes y estudiosos, representaría un insumo invaluable para el auto-reconocimiento y el desarrollo continuo de nuestro pujante campo audiovisual.

Extensión: 7000 palabras aprox.

Referencias

- Altman, Rick. (2000) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin. (2004) *Film Art: an introduction (Eighth Edition)*. EEUU: McGraw-Hill
- Burton-Carvajal, Julianne. (1998) *South American Cinema*. En: The Oxford Guide to Film Studies. Eds. John Hill & Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press.
- Chanan, Michael. (2006) *Latin American Cinema: From Underdevelopment to Postmodernism*. En: Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film. Eds. Stephanie Dennison & Song Hwee Lim. London: Wallflower Press.
- Chatman, Seymour. (1978). *Story and Discourse: narrative structure in fiction and film*. Londres: Cornell University Press.
- Cortés, María Lourdes (2002). *El Espejo Imposible: Un Siglo de Cine en Costa Rica*. San José, CR: Ediciones Farben.
- (2016). *Fabulaciones del cine costarricense*. (pendiente de publicación)
- Dancyger, Ken. & Rush, Jeff. (2007) *Alternative Screenwriting: successfully breaking the rules*. Oxford: Focal Press
- Grant, Barry Keith (Ed) (2003). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press.
- McKee, R. (1999). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.
- Ramirez-Berg, Charles (2006) *A taxonomy of alternative plots in recent films: classifying the 'Tarantino effect'*. Recuperado de:
<http://www.thefreelibrary.com/A+taxonomy+of+alternative+plots+in+recent+films%3A+classifying+the...-a0153620392>
- Stam, Robert. (2000) *Film Theory: An Introduction*. Malden, Mass: Blackwell Publishers.
- Vitali, Valetina & Willemsen, Paul. (Eds) (2008) *Theorising National Cinema*. British Film Institute (BFI): Palgrave Macmillan.
- Warshow, R. (1971) *The Immediate Experience*, Garden City, New York: Doubleday/Anchor.

Entrevistas:

- Bermúdez Villalobos, José. (13 de abril, 2016). Centro Costarricense de Producción Cinematográfica. Comunicación vía telefónica.
- Cortés, María Lourdes. (29 de marzo, 2016) Directora de Cinergia; Investigadora del cine costarricense. Comunicación personal.

Sitios Web:

CCPC (2016) Sitio web del Centro Costarricense de Producción Cinematográfica. Ministerio de Cultura y Juventud. <http://www.centrodecine.go.cr/>

Cinergia (2016) Sitio de web de Cinergia: Fondo de fomento al audiovisual de Centroamérica y Cuba. Fundacine. <http://www.cinergia.org/>

Ibermedia (2013-2016) Sitio web del Programa Ibermedia. Conferencia de autoridades cinematográficas de Iberoamérica (CACI). <http://www.programaibermedia.com/es>

La Nación (26 de Enero, 2015) “Maikol Yordan de viaje perdido” es la película más vista en la historia de Costa Rica”. Sitio web del periódico La Nación. http://www.nacion.com/ocio/cine/Maikol-Yordan-historia-Costa-Rica_0_1465853512.html

Proartes (2016) Sitio web del Programa Proartes. Ministerio de Cultura y Juventud & Teatro Melico Salazar. <http://www.teatromelico.go.cr/portal/proartes/inicio.aspx>