

Jose Fonseca

Revoluciones sutiles: resistencia de la hegemonía narrativa en el cine de ficción latinoamericano

Instituto de Ciencias de la Información y los Medios; Universidad de Bergen, Noruega

[jose.hidalgo@infomedia.uib.no](mailto:jose.hidalgo@infomedia.uib.no)

Cine y Política en Latinoamérica: un repaso general

Desde su llegada a Latinoamérica a inicios del siglo pasado, la historia del cine en nuestro continente ha tenido un marcado acento político. Según recuenta Ana María López (“Early” 213), el cine en ese entonces era representativo de una modernidad extranjera, tanto en sí mismo como innovación tecnológica como también por el acceso que ofrecía a la sofisticada “otredad” de Europa y Estados Unidos, principalmente. No es de extrañar, pues, que el cine pronto fuera apropiado por ciertas élites locales como una herramienta para la construcción de su propia imagen como “naciones modernas”, explorando a través del nuevo medio las contradicciones de una modernidad que, como explica López, se debatía (como lo hace aún hoy) entre lo urbano y lo rural, las tradiciones autóctonas y las influencias foráneas, las aspiraciones nacionalistas y los deseos de internacionalización (217).

Pero quizás la etapa de mayor activismo en el cine de nuestra región se remonta a las décadas de la “Guerra Fría”, cuando la turbulencia sociopolítica de la época se tradujo en ideales revolucionarios que comenzaron a influir la obra de cineastas a lo largo y ancho de Latinoamérica. Se trataba de un tipo de cine que rechazaba las condiciones industriales de producción y recepción, a favor de un modelo artesanal y subversivo que abogaba por el levantamiento y la liberación de los pueblos frente a la opresión y el neocolonialismo.

En su famoso manifiesto publicado en 1969, Octavio Getino y Fernando Solanas se refirieron a este fenómeno como “Tercer Cine”: la única alternativa real a una creación cinematográfica sujeta a los intereses y valores capitalistas; así ilustrado por la industria hollywoodense (“Primer Cine”) y en menor medida, por el cine de autor europeo (“Segundo Cine”) (42-43). Para entonces, sin embargo, esta ideología compartida por cineastas en distintos países de la región figuraba ya como uno de los pilares fundamentales de un ambicioso proyecto transnacional que se conocería como el “Nuevo Cine Latinoamericano”, un movimiento que aunque menos radical en su militancia política que el “Tercer Cine”, conservaba la firme intención de “cambiar la función social del cine, transformar el cine Latinoamericano en un instrumento de cambio y (...) concientización” (López, “An ‘Other’” 139)<sup>1</sup>. Ahonda la autora en su definición del movimiento:

Always conceived of as a challenge to the hegemony of the Hollywood import and foreign control of cinematic institutions and as an active agent in the process of cultural decolonization, the New Latin American Cinema is not just a filmmaking movement; it is a social practice intimately related to other movements struggling for the socio-cultural, political, and economic autonomy of Latin America. And it is a social practice that revels in the diversity and multiplicity of its efforts to create an “other” cinema with “other” social effects as a prerequisite of its principal goal to reveal and analyze the “reality”, the underdevelopment and national characteristics, that decades of dependency have concealed. (López, “An ‘Other’” 139).

Hoy, tras el fin de la Guerra Fría y la unificación de la mayor parte del mundo bajo un mismo sistema político-económico, la agenda subversiva de aquel “Tercer Cine” ha sido prácticamente abandonada. El cine en Latinoamérica mantiene -como regla general- su compromiso social por representar las realidades de nuestros pueblos y llamar a la reflexión y al cambio; pero lo hace ahora dentro del contexto y las exigencias de producción y consumo de un mercado globalizado.

---

<sup>1</sup> Traducción propia del texto original en inglés, J.F.

Así coincide Julianne Burton-Carvajal, quien sostiene que el declive en el “ímpetu por los manifiestos” que caracterizaron en décadas pasadas al cine Latinoamericano se debe a una serie de factores que van desde la proliferación de nuevas tecnologías y prácticas cinematográficas, a la llegada de nuevas generaciones menos orientadas hacia la ideología; y el reconocimiento que lo “dominante” y lo “marginal” están inextricablemente relacionados en la cultura fílmica (589). Es con esto en mente, que ahora estamos llamados a dirigir nuestra atención a las formas en que el cine Latinoamericano se desarrolla en este nuevo contexto global; su posición aparentemente “periférica” con respecto a otros centros de influencia fílmica/cultural, y los distintos ámbitos en que lo “autóctono” y lo “foráneo”, lo “dominante” y lo “marginal” dialogan, negocian y contienden durante el proceso de creación.

### Forcejeos en el texto narrativo

Mi investigación doctoral (*Narrative Tendencies in Latin American Fiction Films*) adoptó esta perspectiva justamente, destacando el texto narrativo fílmico como uno de esos sitios de encuentro y lucha de poder a los que me referí anteriormente. Basado en la premisa de que los proyectos alternativos de narración fílmica surgen principalmente como una reacción a la dominancia del “modelo clásico” popularizado por la industria Hollywoodense (Bordwell, Staiger y Thompson 385), me di a la tarea de investigar las distintas formas en que ese sistema hegemónico está siendo utilizado en el cine de ficción contemporáneo de nuestra región latinoamericana.

Desde el punto de vista narrativo, el “modelo clásico” es la adopción (liderada y estandarizada por Hollywood) de un antiguo patrón occidental a un medio moderno como es el cine. Se trata de lo que Bordwell llama “narración canónica” (157): un esquema elemental caracterizado (entre otras cosas) por su enfoque en un personaje central, su apego a la causalidad como motor y cohesionador narrativo, el énfasis en las acciones motivadas hacia un objetivo final, y una estructura basada en la presentación de un estado inicial que se perturba y debe ser

restituido a través de los esfuerzos de su protagonista. Trasladado al ámbito del cine, esta “narración canónica” actúa como la base del “modelo clásico” de la narrativa de ficción; un modelo cuyos valores esenciales son la claridad para garantizar la comprensión, la unidad narrativa y la clausura satisfactoria de la narración (Thompson 10-12).

Así pues, mi interés se centró en determinar si las convenciones del modelo estaban siendo repetidas, ignoradas, transgredidas o re-elaboradas en el cine de ficción Latinoamericano. Como reacción al favoritismo tradicional de la academia de Estudios Fílmicos hacia los cines nacionales más consolidados de nuestra región (léase México, Argentina, Brazil y Cuba), seleccioné como mis contextos de estudio a Costa Rica y Colombia, en un esfuerzo por contribuir al conocimiento y la valoración de otros cines Latinoamericanos con distintos niveles de desarrollo. Pasé entonces a realizar un estudio narratológico de cinco largometrajes de cada uno de estos países, estrenados entre los años de 1998 y el 2008.<sup>2</sup>

En paralelo a la deconstrucción y análisis de los textos narrativos, los resultados fueron contrastados con información recopilada mediante entrevistas con cada uno de los directores/guionistas de las películas seleccionadas. De esta forma, traté de evitar la trampa de plasmar mis propias ideas o expectativas en los casos de estudio, optando en cambio por presentar una especie de “diálogo” entre lo que el análisis narrativo descubre en los textos, y la percepción que los autores tienen de su propia obra, identificando y discutiendo en el proceso las resultantes coincidencias y divergencias. El resultado es una interesante muestra de la manera en que hoy por hoy los cineastas latinoamericanos perciben y reaccionan a la hegemonía de una particular influencia cultural que se tiende a ver como *importada e impuesta* por la abrumadora presencia de productos de la industria “americana” del entretenimiento en la oferta audiovisual de nuestros países.

---

<sup>2</sup> Por Costa Rica: “Asesinato en el Meneo” (2001), “Password” (2002), “Mujeres Apasionadas” (2003), “Marasmo” (2003), y “Caribe” (2004). Por Colombia: “La Vendedora de Rosas” (1998), “Los Niños Invisibles” (2001), “Bolívar soy Yo!” (2002), “La Sombra del Caminante” (2004); y “Apocalipsur” (2005).

Inicié la investigación esperando hallar evidencias de la de hibridación cultural que caracteriza tantos aspectos de nuestra realidad latinoamericana. García-Canclini define este término como el proceso mediante el cual prácticas y estructuras culturales de distinta naturaleza y origen se combinan para crear nuevas estructuras, objetos y prácticas (xxv). Este fenómeno consiste en una apropiación activa de influencias foráneas (en este caso, el “modelo clásico”) que agentes culturales (los cineastas) fusionan con elementos de su cultura local a partir de los intereses y necesidades de sus proyectos creativos.

Esta hipótesis encierra un componente político, ya que propone que el potencial del cine como medio de resistencia a la homogenización cultural extranjera no es exclusivo de proyectos explícitamente ideológicos y de objetivos revolucionarios. Desde este punto de vista, el arsenal fílmico en la lucha contra una influencia hegemónica se amplía a estrategias creativas más sutiles de filtrado y apropiación de la cultura dominante.

### Sin querer (y queriendo)

Sin embargo, el desarrollo de la investigación se encargó de modificar estas posiciones iniciales. El estudio arroja dos tipos de resultados. El primero son los análisis narrativos de las películas en sí, ya que proveen conocimiento sobre su dimensión narrativa que no se hallaba disponible previamente. Más importante, sin embargo, son las *prácticas creativas* que la investigación resalta, las cuales trascienden la especificidad de los casos y representan una contribución más significativa al campo de los estudios sobre cine latinoamericano en general; un cine cuyo examen ha sido tradicionalmente dominado por enfoques políticos e historiográficos.

Quizás uno de los aspectos más importantes de la investigación es lo que ésta revela sobre los niveles de “consciencia” vs. “inconsciencia” con los cuales el “modelo clásico” es utilizado en las películas de la muestra. Según el estudio, hay una distribución bastante equitativa entre aquellos casos en donde los autores *deliberadamente* buscaron utilizar o transgredir el modelo según sus intereses; y aquellos en donde el análisis demuestra que el modelo está presente, pero

como una manifestación *no intencional* del abordaje intuitivo de los autores a la creación de sus narrativas.

Esta presencia dominante de la narración clásica en el cine latinoamericano (tanto deliberada como casual) puede ser explicada por una combinación de factores. Por un lado, la fuerte inclinación hacia el antiguo esquema narrativo canónico (cementada a lo largo de siglos de contacto con narrativas *no fílmicas* basadas en ese patrón); y por otro, la intensa exposición que, como mercado, la región ha tenido a los productos de una industria mediática moderna que tradicionalmente ha adaptado y aplicado esos mismos principios de la narración clásica.

Así pues, los cineastas latinoamericanos, siendo parte de la misma cultura y el mismo público al que se dirigen, se hallan predispuestos a usar un recurso narrativo inmediato y familiar como lo es el “modelo clásico” aún cuando, en ocasiones, no posean un conocimiento teórico del mismo ni una intención expresa de aplicarlo. Con esto me refiero a un proceso de influencia que se da a un nivel cultural “profundo” o general. No pretendo con ello ignorar la especificidad de cada proyecto; la multitud de otros elementos que los autores incorporan a sus obras y que hacen de cada película un producto *único*, en vez de la repetición mecánica de un patrón.

La naturaleza subyacente de la narración canónica también rebatió mis expectativas iniciales de identificar narrativas fílmicas que pudieran ser catalogadas como “híbridas”. Si ese antiguo esquema es en efecto la base del “modelo clásico” que hoy domina la narración en el cine de ficción, entonces realmente no estamos hablando de un ente *externo* (aunque haya sido propagado por Hollywood) sino de una variante de un sustrato cultural común. En otras palabras, las convenciones de la narración “clásica” son tan propias como cualquier otro elemento que podamos percibir como “nuestro” o “local”.

Esto significa que cualquier instancia de “mezcla” en el texto narrativo se estaría dando entre elementos de la misma cultura extendida. El tiempo y los procesos históricos se han encargado de difuminar las líneas divisorias entre lo que es “narrativamente local” y lo que no lo es. Esto, claro está, no hace menos real ni poderosa la hegemonía del “modelo clásico” ni menos necesarios o valiosos los esfuerzos por confrontarla. Asimismo, es innegable el papel de

Hollywood en popularizar el modelo, o la saturación de sus productos en nuestras pantallas. Lo que cambia, al menos, es la perspectiva de este patrón narrativo como un ente externo, ajeno a nosotros e impuesto desde fuera.

Por lo anterior, siento que es mejor prescindir de la figura de lo “híbrido” para referirnos a la combinación de distintos elementos narrativos en el texto fílmico. Si de metáforas se trata, me inclino ahora por la relación que hace Jesús Martín-Barbero entre las complejidades de nuestra identidad latinoamericana y la frágil textura del palimpsesto: ese texto en el que un pasado borrado emerge tenazmente, aunque borroso, en las entrelíneas que escriben el presente (Communication, Culture and Hegemony 1). Creo que esta figura sirve como una ilustración sencilla y aguda de la forma en que la obra de nuestros cineastas exhibe la presencia simultánea, pero a menudo vaga o casual, de distintas influencias narrativas.

### Más allá de lo “clásico”

Podría parecer que el posicionamiento del esquema clásico de narración en la cultura occidental no otorga mayor libertad a los cineastas, quienes terminan aplicando o haciendo referencia al modelo dominante, lo quieran o no. Si aceptamos esta premisa, sin embargo, se vuelve una prioridad el continuar estudiando la narrativa del cine latinoamericano; en especial aquellos casos en donde existe una intención *clara y reflexionada* de sus autores ya sea por transgredir o reelaborar el modelo.

La utilización subconsciente de un patrón narrativo nos puede decir mucho acerca de su rol en el contexto cultural del autor y acerca de la forma en que se perciben y generan las narrativas. Pero si existe un interés colectivo por rebasar (o proponer una alternativa) a su dominancia, entonces propongo que los investigadores interesados en este tema se enfoquen en los proyectos que evidencien una *comprensión* de la situación hegemónica y una reacción *voluntaria* a ésta. Creo que es a partir del análisis y discusión de estos casos, principalmente, que la academia y los cineastas latinoamericanos pueden trabajar conjuntamente en la formulación de propuestas

alternativas de narración fílmica; que a su vez supone estrategias de negociación y resistencia cultural.

Para esto, es necesario no solo analizar los textos “finales” (la película y su estrato narrativo) sino también el proceso de creación de esos textos. Sugiero, por ejemplo, colaboraciones cercanas entre el investigador y el cineasta a lo largo del proceso de creación de la obra; o mejor aún, el compromiso del número cada vez mayor de *académicos/practicantes* en nuestra región. Desde un simple diario escrito, hasta opciones más modernas como blogs o video-diarios, creo importante animar a los nuevos cineastas a llevar algún tipo de registro íntimo y regular de la evolución de sus narrativas, desde el punto más temprano posible y a través de la etapa de escritura.

Sean o no guiados desde el principio por intereses académicos para responder determinadas preguntas de investigación, estos materiales serían de una importancia invaluable para el posterior análisis de los distintos factores involucrados en el proceso creativo. Asimismo, la acumulación y el estudio de casos individuales es lo que nos permite acercarnos cada vez más a lo que teóricos como Mieke Bal (222) subrayan como el verdadero objetivo de la narratología: comprender la narración como acto de expresión cultural.

En nuestro contexto centroamericano, este objetivo es menos lejano de lo que pudiera parecer, al menos desde el punto de vista de la narración *fílmica*. La escasa e irregular producción de la que adolecen los cines nacionales del istmo es sin duda una situación que todos quisiéramos ver remediada; no obstante, también posibilita seguimientos completos y estudios detallados de la producción nacional. Tómese como ejemplo mi citada investigación: las cinco películas costarricenses que analizo en mi trabajo, constituyen el 100% de los largometrajes nacionales de ficción estrenados en ese país durante el periodo de estudio.

Sin embargo, el panorama audiovisual centroamericano está cambiando radicalmente. Una serie de factores interactúan y contribuyen para que cada año la producción de nuestros países sea mayor en cantidad y calidad. El surgimiento de escuelas académicas y técnicas, el acceso a nuevas tecnologías de producción (ej. equipo de video digital), la creación de entes de apoyo y

financiamiento, la consolidación de muestras y festivales locales, la renovada confianza de inversionistas y patrocinadores, todo esto ha llevado a un aumento significativo en las posibilidades que hoy tienen nuestros cineastas de expresarse a través de la narrativa cinematográfica, como individuos y como voceros de una sociedad. Volviendo al caso de Costa Rica, y para ver el mismo ejemplo desde otra óptica, se han estrenado y producido más largometrajes de ficción en los últimos ocho años que en toda la historia previa del cine costarricense desde sus inicios en 1930 (Fonseca 99).<sup>3</sup>

Así pues, considero que el momento histórico que viven nuestros cines nacionales es inmejorable para poner en práctica iniciativas de seguimiento y análisis como la que esboqué anteriormente. El nuevo paradigma global por un lado, y el auge en la producción local por otro, propician la reflexión acerca de las relaciones entre ambos; y proveen un nuevo escenario para el permanente debate sobre poder e identidad cultural que caracteriza la realidad latinoamericana. Con el “cine de guerrilla” como un reliquia más de la Guerra Fría, y las exigencias del mercado a cines nacionales que luchan por surgir y prosperar, es hora de dirigir nuestra atención a revoluciones más sutiles.

### El ejemplo de *Caribe*

El largometraje costarricense *Caribe* (2004) es un buen ejemplo de cómo lo político, lo artístico y lo comercial logran ser conjugados de manera exitosa en el cine latinoamericano de hoy, utilizando como herramienta para ello las convenciones del modelo narrativo “clásico”. Este modelo se caracteriza por utilizar una estructura en la cual dos líneas narrativas se desarrollan simultáneamente: una se enfoca en la esfera “privada” del personaje central (sus relaciones románticas o afectivas), mientras que la otra explora la dimensión más “pública” o “social” del

---

<sup>3</sup> De 1930 a 1987, se estrenaron en Costa Rica tan solo nueve largometrajes de ficción nacionales. Pasarían catorce años hasta la siguiente producción: *Asesinato en el Meneo* (2001). Esta película marca el inicio de una nueva etapa en el cine de Costa Rica. Desde entonces se han estrenado seis largometrajes nacionales más y al menos otros tres están próximos a hacerlo.

personaje (Larsen 128). Como apunta Bordwell (157-158), esta línea puede girar en torno al trabajo, la guerra, o cualquier misión o aventura en la que el protagonista se embarque con una motivación y un objetivo concreto.

En *Caribe*, estos dos niveles narrativos son fácilmente identificables. Por un lado, tenemos la historia “privada” de Vicente, el protagonista de la historia, quien se involucra en una aventura pasional con la hermana de su esposa. Por otro, la película nos narra lo que sucede cuando Vicente es movido a la acción para detener el asentamiento de una compañía de explotación petrolera que pretende iniciar sus operaciones en la costa Caribe del país, poniendo en riesgo el ecosistema y la forma de vida de los habitantes de su comunidad. Como lo señala la película desde su inicio, esta sub-trama es la recreación de un conflicto ecológico y político real. En efecto, *Caribe* hace referencia directa al movimiento popular de oposición en contra de la explotación petrolera en Costa Rica, y a la decisión del gobierno en el 2002 de no aprobar la operación del consorcio estadounidense “Harken-MKJ Xploration” por considerar el proyecto “ambientalmente inviable”.<sup>4</sup>

Volviendo al largometraje, podríamos asegurar que la línea narrativa que gira en torno a los esfuerzos de Vicente y su comunidad por frenar a la compañía petrolera es “social” en dos niveles: primero, muestra las acciones del protagonista en su vida pública; y segundo, resalta que se trata de una misión *colectiva*, en la cual el personaje juega un papel importante pero que no puede resolver por sí solo. La convención del modelo clásico es que el protagonista (individuo) enfrente y venza los obstáculos y conflictos que se le presentan, dando así un cierre satisfactorio a las distintas sub-tramas y a la historia en general. No obstante, en *Caribe* el conflicto de carácter político-social es solucionado justamente así: por la vía política y mediante la participación social, a través de un referendo en el cual la comunidad se pronuncia en contra de la explotación petrolera y que bloquea exitosamente la actividad de la compañía. Es gracias a su estructura dual y a la forma en como resuelve su sub-trama “pública”, que *Caribe* logra un balance entre varios polos aparentemente opuestos. Se conjugan, así, lo ficticio y lo documental, el entretenimiento y

---

<sup>4</sup> [http://www.nacion.com/ln\\_ee/2002/marzo/02/pais1.html](http://www.nacion.com/ln_ee/2002/marzo/02/pais1.html)

la denuncia, los intereses comerciales y los sociales, la narrativa individualista del modelo clásico y aquella comprometida con las causas del pueblo. El propio director, Esteban Ramírez, tiene esto que decir acerca de los matices sociales de su obra:

Yo siempre he sido un admirador de la costa Caribe de Costa Rica. Yo quería hacer una película acerca de esa región, que rindiera homenaje no sólo a su belleza natural sino también a su atmósfera, a su gente, a su forma de vida. Fue ahí donde descubrí el conflicto ecológico, que consideré fundamental de documentar. Creo que es importante mostrar rasgos y situaciones propias de la cultura y el lugar donde sucede la historia. Esta película no es solamente sobre ecología, sino también acerca de la democracia en Costa Rica y de cómo fuimos capaces de detener a una compañía estadounidense a través del sistema legal. [...] Nosotros vivimos en un continente en donde desgraciadamente hay muchas desigualdades, pero también muchas historias positivas e interesantes que contar. Historias que terminan bien, sin que por eso tengan el típico “final feliz” de Hollywood. El final de *Caribe* va más bien enfocado hacia la esperanza. Por un lado vemos el triunfo de la democracia; por otro, vemos que surge una nueva vida y perdón entre los personajes. (“Entrevista”)

Exitosa tanto a nivel de crítica como de público, *Caribe* ilustra que incluso el cine de una industria tan incipiente y modesta como la costarricense puede ser efectivamente diseñado para ajustarse a las exigencias y expectativas del cine comercial de ficción, sin que ello implique el abandono de todo contenido u objetivo social. Esto, desde luego, no es nada nuevo. Como señalé anteriormente, el mismo modelo clásico contempla (y requiere) la inclusión en su estructura de temáticas que van más allá de la restringida esfera privada de su protagonista. Lo que vale la pena recordar, sobre todo en un contexto donde se tiende a desestimar aquello que relacionamos con el afán comercial de Hollywood, es que de sus tradicionales fórmulas podemos extraer valiosas herramientas que permitan a nuestros pequeños cines centroamericanos potenciar sus posibilidades tanto de competir y crecer dentro del mercado global, como de transmitir sus mensajes (políticos, sociales, culturales) de forma atractiva y eficiente al mundo.

Si comprendemos la política únicamente como el ejercicio del poder en el manejo del estado, entonces, quizás, el cine latinoamericano se encuentra hoy más alejado de ese ámbito que

lo que lo estuvo décadas atrás, cuando proyectos cinematográficos perseguían explícitamente cambios en la ideología y la dirección de la sociedad. Pero si aceptamos que la política es mucho más compleja y va más allá del acto de votar o gobernar, que incluye la respuesta creativa de individuos y grupos frente a influencias dominantes, y su manifestación e intervención en asuntos de interés público, se vuelve claro, entonces, que el cine latinoamericano conserva todo su poder como instrumento político. Súmesele a esto el aumento en el acceso que las nuevas generaciones tienen a tecnologías digitales de producción y distribución audiovisual, y nos daremos una idea del impacto que este instrumento puede tener hoy, en manos de miles de potenciales agentes de opinión y cambio.

## Bibliografía

- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Londres: Routledge, 1985.
- Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Model of Production to 1960*. Londres: Routledge, 1985.
- Burton-Carvajal, Julianne. "South American Cinema". *The Oxford Guide to Film Studies*. Eds John Hill y Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998. 578-594.
- Fonseca, Jose Andres. *Narrative Tendencies in Latin American Fiction Films (1998-2008): Uses and Transgressions of the "Classical Model"*. Tesis doctoral. Universidad de Bergen (Noruega), 2009.
- García-Canclini, Nestor. "Introduction". *Hybrid Cultures*. Trad. Bruce Campbell. Londres: University of Minnesota Press, 2005. xxiii-xliv.
- Getino, Octavio, y Fernando Solanas. "Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World". *New Latin American Cinema Vol. I*. Ed. Michael T. Martin. Detroit: Wayne State University Press, 1997. 33-58.

Larsen, Peter. "Mediated fiction". *A handbook of media and communication research: Qualitative and quantitative methodologies*. Ed. Klaus Bruhn Jensen. London: Routledge, 2002. 117–137.

López, Ana María. "An 'Other' History: The New Latin American Cinema". *New Latin American Cinema Vol. I*. Ed. Michael T. Martin. Detroit: Wayne State University Press, 1997. 135-156.

López, Ana María. "Early Cinema and Modernity in Latin America". *Theorising National Cinema*. Eds. Valentina Vitali y Paul Willemsen. BFI London: Editorial Palgrave Macmillan, 2006. 209-225.

Martín-Barbero, Jesús. *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*. Londres: Sage Publications, 1993.

Thompson, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.

### **Películas Citadas**

*Apocalípsur*. Director: Javier Mejía. Javier Mejía Productor. Colombia, 2005.

*Asesinato en El Meneo*. Director: Oscar Castillo. Producciones La Mestiza. Costa Rica, 2001.

*Bolívar soy Yo!* Director: Jorge Alí Triana. Grupo Colombia Producciones. Colombia, 2002.

*Caribe*. Director: Esteban Ramírez. Cinetel S.A. Costa Rica, 2004.

*Marasmo*. Director: Mauricio Mendiola. Procine S.A. Costa Rica, 2003.

*Mujeres apasionadas*. Directora: Maureen Jiménez. Producciones La Mestiza. Costa Rica, 2003.

*Password: una mirada en la oscuridad*. Director: Andrés Heidenreich. Productora Audiovisual Latinoamericana Ltd. Costa Rica, 2002.

*La sombra del caminante*. Director: Ciro Guerra. Ciudad Lunar Producciones. Colombia, 2004.

*La vendedora de rosas*. Director: Víctor Gaviria. Producciones Filmamento. Colombia, 1998.

*Los niños invisibles*. Director: Lisandro Duque. Cinetel Producciones. Colombia, 2001.

### **Entrevistas Citadas**

"Entrevista personal con Esteban Ramírez". Junio 2007. San José, Costa Rica.