

Capítulo 8

Análisis del documento cinematográfico

Introducción.- Niveles de análisis de contenido fílmico.- El análisis argumental del filme.- El análisis cronológico secuencial del filme.- Los componentes narrativos visuales.- Los componentes narrativos sonoros.- Hoja de análisis secuencial de contenido fílmico: ejemplo ilustrativo.

Introducción

Resulta ser una norma muy frecuente el que, si bien los documentos cinematográficos se sometan a una exhaustiva descripción física, apenas se atiende a su contenido, quedando su análisis documental limitado a un resumen argumental (esto es, temático) y, en ocasiones también, a la extracción de algunos conceptos claves de indización.

La FIAF, baluarte de la investigación en materia de documentación cinematográfica, estipula, en el punto 6 de su documento *Recomendaciones para la Salvaguardia y Conservación de Imágenes en Movimiento*, que “se debería facilitar el más amplio acceso posible a las obras y fuentes de información que representan las imágenes en movimiento adquiridas, salvaguardadas y conservadas por instituciones públicas o privadas de carácter no lucrativo (...)”. Dicho acceso a las *fuentes de información que representan las imágenes en*

movimiento sólo es posible si éstas han sido convenientemente tratadas, desde el punto de vista documental, por los archivos fílmicos encargados de su custodia y difusión.

No obstante, y pese a su recomendación, la FIAF, más preocupada por problemas técnicos concernientes a la descripción externa y, sobre todo, a la conservación de los documentos audiovisuales –temas ambos acerca de los que ha generado importante literatura-, ha descuidado el estudio de aspectos metodológicos cruciales para la recuperación rápida y efectiva de la información fílmica. No nos referimos únicamente ya al hecho de facilitar la localización del documento cinematográfico en sí, para lo cual ha de ser suficiente con la descripción externa que se le efectúe, sino al análisis de contenido, argumental y cronológico (plano a plano, secuencial o episódico), para los que la FIAF no ha dictaminado norma alguna que sirva de guía útil al documentalista en su tarea analítica. Ante este panorama, la única solución que parece existir es la de que los propios documentólogos preocupados por este campo del conocimiento –la Documentación Audiovisual- propongamos líneas teóricas y estructuras metodológicas de análisis fílmicos recurriendo para ello, inicialmente como punto de partida, a las valiosas aportaciones de una disciplina hermana como es la *Teoría y Método del Análisis Fílmico*, cuyos modelos poseen un alcance lo suficientemente amplio como para permitir una cierta transposición al campo de la Documentación Cinematográfica.

Es indudable que el análisis de contenido, tanto argumental como cronológico, en un documento fílmico es en sí una tarea de gran envergadura, entre otros motivos, por la amplia duración del documento –sobre todo en el caso de los largometrajes- lo que exige mucho tiempo de trabajo, un tiempo con el que normalmente no cuenta el documentalista que, incluso, se ve superado por la simple labor de tener que describir físicamente cada documento cinematográfico que ingresa en su organización. A ello se suma, además, la riqueza del lenguaje cinematográfico que obliga al documentalista a centrar su atención en más elementos, objetivos y subjetivos, de significación (caso del atrezzo, por ejemplo) que los que, habitualmente, se tienen en cuenta cuando se analiza un documento televisivo.

Pese a esta realidad, de la que somos conscientes, opinamos que la solución no ha de seguir pasando por el olvido absoluto de una tarea documental de consabida importancia como es el análisis de contenido, refiriéndonos con ello no sólo al resumen argumental, sino también al examen secuencial del filme, tareas ambas que de realizarse permitirían la búsqueda y la recuperación selectiva de información puntual (por ejemplo, de escenas

relativas a un tema concreto). Esto allanaría y facilitaría grandemente el camino a los usuarios de documentación cinematográfica.

Se hace, por lo tanto, necesario abordar los problemas prácticos que se suscitan en el tratamiento documental de las películas y, partiendo de ellos, trabajar intensamente, desde el campo de la Documentación Audiovisual, en la edificación de una metodología de análisis de contenido fílmico, en la que se plasme la macroestructura (tema nuclear del relato) y la superestructura (esqueleto o estructura narrativa en la que entran en juego personajes y acciones) de los documentos cinematográficos.

Se trata, en resumen, de crear un método de análisis documental, basado en una ficha u hoja de análisis, que homogeneice, estructure y ordene los elementos relevantes que se dan en el documento cinematográfico, un documento en sí mismo complejo al estar constituido por todo un tejido de temas, personajes, objetos simbólicos, espacios y tiempos interrelacionados.

No obstante lo dicho, pensamos –y en este punto somos optimistas- que ciertamente es posible construir una metodología general de análisis de contenido fílmico. Para llegar a esta afirmación partimos del convencimiento de que se puede trazar una estructura esquemática aplicable a un dilatado corpus de películas que muestran señas de identidad comunes, por el género cinematográfico en que se enmarcan, por la autoría, por la nacionalidad, etc., superando lógicamente las diferencias y particularidades –en definitiva, la individualidad- que le es propia a toda obra artística y creativa, como lo es el documento cinematográfico, tendente en ocasiones a romper los esquemas tradicionales. Como en este sentido manifiesta Talens, las obras cinematográficas se pueden categorizar en función de numerosos factores, “ya pueda ser la periodización de las historias canónicas –cine clásico, moderno o postmoderno-, el concepto de género, unas veces definidos por el espacio en que se desarrollan las historias –western-, otras por la preeminencia de unos elementos sobre otros – la música en los musicales, la iluminación en el cine negro-, otras, en fin, por categorías temáticas –drama, comedia-”.¹

Así, por ejemplo, sabemos que cada género cinematográfico se ha ido forjando con el tiempo su propia identidad, ha fijado sus propias leyes tanto en lo referente a los procedimientos expresivos como a las estrategias comunicativas, manteniendo, de este modo, estructuras narrativas recurrentes, lo que nos proporciona una clave de lectura común a todos

los documentos englobados dentro de un mismo género. Dicho en palabras de Costa²: “los géneros cinematográficos pueden ser estudiados en sus constantes y en su invariabilidad, que siempre permanecen más allá de cualquier mutación superficial”. Ello facilita y agiliza enormemente el análisis documental que efectuamos a los documentos fílmicos. Tal y como expresa en este sentido Brisset³: “Salvo ejemplos experimentales de *cine abstracto* y de *vídeo conceptual*, que se pueden considerar no representativos y, por lo tanto, plenamente no narrativos, resulta que todo filme (y, por extensión, todo objeto de la comunicación audiovisual) responde a una determinada opción narrativa. De modo esquemático, se suelen dividir los productos audiovisuales en dos grandes categorías: la ficción y la no-ficción. La obra audiovisual de ficción es dos veces irreal: por lo que representa (la historia ficticia) y por la manera como la representa (imágenes de lugares, objetos y actores)”.

Sin querer entrar en demasiadas consideraciones, no obstante, podríamos establecer una clasificación general de las obras cinematográficas, primero, en función de su temática; y, segundo, en función de su género. En función del tema, distinguiremos esencialmente entre: a) *obras de no-ficción* o documentales, que pueden ser informativos (noticiarios cinematográficos, caso del NO-DO), científicos, publicitarios o didácticos; b) y *obras de ficción*, cuyas formulaciones más típicas son las películas dramáticas (el drama y el melodrama), las narrativas (la comedia, el cine cómico y la novela) y las poéticas. Por otro lado, podemos agrupar las obras cinematográficas, en función de su género (es decir, del modo en que es tratado el tema), en películas de: *acción y aventura*, *oeste* (más conocidas como “western”), *ciencia ficción*, *terror*, *policíacas* (también llamadas “thriller”), *fantásticas*, *psicológicas*, *históricas*, y *musicales*.

Cierto es, no obstante, que algunos géneros no se presentan en un estado puro, resultando difícil, en ocasiones, precisar sus fronteras. Es en la nueva *ciencia ficción* donde suelen converger muchos géneros clásicos del cine americano: el *western*, el cine de aventuras, los dibujos animados, etc. Como nos dice Costa, basta citar la filmografía de George Lucas a partir de *La guerra de las galaxias* o la de Steven Spielberg a partir de *Encuentros en la tercera fase*, para disponer de dos ejemplos claros.

Como se entenderá, el nivel de análisis al que se puede someter un filme desde el punto de vista documental es mucho menos profundo y exhaustivo que el que efectúa un teórico del discurso fílmico o un crítico cinematográfico. Habrá de realizarse, pues, en este

sentido una tarea de poda y eliminación de aspectos secundarios referidos tanto a escenarios como a personajes y situaciones. La cuestión que se suscita entonces es ¿cómo determinará el documentalista qué elementos son los relevantes y cuáles los anecdóticos? En muchos documentos fílmicos este problema no llegará a plantearse pero en otros inevitablemente sí. En tal caso, la preparación técnica y la especialización del documentalista así como su experiencia profesional serán las únicas vías a seguir.

En realidad, no resulta tan preocupante en el terreno documental la pérdida de significado de la película cuando ésta se fragmenta para someterse a análisis secuencial, entre otros motivos, porque el objetivo del análisis de contenido fílmico no será comprender los entresijos de la película o procurar una explicación de lo que ésta aporta, es decir, de su experiencia creativa, ni de lo que nos intenta transmitir con ella su creador, sino utilizarla –bien la obra en su integridad o bien parte de ella-, para la creación de nuevo conocimiento. Se trata, en definitiva, de un uso instrumental, funcional, de la película o de algunas de sus secuencias con una finalidad primordialmente investigadora, y no de emitir juicios apreciativos sobre la calidad de la misma, papel este último que queda en manos del crítico cinematográfico.

En conclusión, pensamos que para que el tratamiento documental de un filme, tanto en lo relativo a su análisis argumental como a su análisis cronológico, sea exhaustivo se deberá conocer y emplear no sólo las técnicas documentales sino también las técnicas puramente cinematográficas.

Niveles de análisis de contenido fílmico

Siguiendo la definición propuesta por Casetti y Di Chio⁴ podemos entender el análisis como “aquel conjunto de operaciones sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.”

Como sostiene Martín Arias⁵, existen dos posibles modos de acercamiento al estudio del cine, dependiendo de que se tenga en cuenta el *hecho cinematográfico* (HC) o, por el contrario, de que se considere el *hecho fílmico* (HF). El primero de ellos, el *hecho cinematográfico*, comprende los análisis sociológicos, políticos, económicos, ideológicos,

incluso la historia del cine. Es decir, aquí situaríamos todo aquello que remite al contexto y que es, por tanto, exterior al filme como objeto concreto. Desde un plano estrictamente documental también habríamos de incluir dentro de este apartado la descripción física del documento, es decir, la *ficha técnica* de la película.

En lo que respecta al *hecho fílmico*, éste hace referencia al texto, al contenido del documento cinematográfico en sí, configurado por una banda de imagen y una banda de sonido, las cuales se interrelacionan estrechamente para conformar un discurso. Desde el punto de vista documental el hecho fílmico constituiría la base del análisis de contenido fílmico.

Así pues, resumiendo, podemos hablar dentro de la esfera documental de dos niveles de análisis de contenido fílmico:

- a) El primero referido a los *datos técnicos*, los cuales nos proporcionan información acerca de quién o quiénes dirigieron el filme, dónde fue producido, quiénes participaron en él (tanto dentro como fuera de pantalla), cuáles son las características físicas del soporte que contiene el mensaje fílmico, así como cualquiera otra información que sirva para identificarlo.
- b) El segundo referido a los *datos semánticos*, esto es, de contenido, centrando la atención esencialmente en los aspectos denotativos del mensaje y, de manera excepcional, en los connotativos.

Ahora bien, sin subestimar la importancia de la descripción externa para la búsqueda de los documentos cinematográficos, no obstante, es el análisis del *hecho fílmico* el que puede resultar, documentalmente hablando, de mayor ayuda e interés para el investigador y el profesional de la cinematografía al permitirles encontrar, con facilidad y rapidez, aquel documento cinematográfico o especialmente, dentro de él, aquellos fragmentos que responden más pertinentemente a sus necesidades informativas concretas, sin necesidad de tener que visionar en cada ocasión un amplio número de documentos, con la pérdida de tiempo y de esfuerzo intelectual que ello supone.

Es, por tanto, en la exploración del *hecho fílmico*, uno de los campos menos investigados de la Documentación Audiovisual, en el que centraremos de manera especial nuestra atención. Así, pues, dedicaremos los dos siguientes apartados a estudiar el modo más

conveniente, a nuestro entender, de realizar un análisis argumental y cronológico secuencial del filme, proponiendo en este último caso una *plantilla u hoja de análisis* en donde aparezcan reseñados los elementos informativos esenciales a contemplar en el análisis.

De todas maneras, queremos advertir, y esto hay que dejarlo bien claro, que la hoja de análisis de contenido fílmico que diseñaremos aquí, es la huella de un análisis ideal referido a un objeto preciso, es decir, al filme como texto. El objetivo del análisis argumental y cronológico que llevamos a cabo es el de determinar la singularidad de la película y, dentro de ella, de sus secuencias, esto es, describirla por sí misma como un discurso autónomo.

Nuestra propuesta metodológica no pretende ser definitiva, por lo que no negamos la inclusión futura, tras posteriores investigaciones, de nuevos elementos no contemplados aquí. Al fin y al cabo, cualquier metodología debe ser flexible, capaz de integrar en el sistema ya construido niveles no analizados hasta el momento.

En definitiva, diremos que se trata, en realidad, de un esbozo que intenta ejemplificar la posibilidad de establecer un sistema homogéneo de análisis de contenido fílmico, aplicable a un amplio corpus de documentos cinematográficos. Ahora bien, para que dicha estructura metodológica sea práctica, a la vez que eficaz y útil, deberá materializarse, como ya hemos apuntado arriba, en una hoja de trabajo automatizable, una *ficha o plantilla filmográfica*, en la que junto a los campos propios de la descripción externa, figuren también los *elementos informativos sustanciales* relativos al contenido audiovisual (imagen y sonido) del documento cinematográfico. Pensamos que el conocimiento del método propuesto y la familiaridad del documentalista con sus técnicas de aplicación hará posible el tratamiento documental del contenido del documento cinematográfico, sin requerirse para ello un dilatado tiempo de trabajo ni tampoco un excesivo esfuerzo intelectual.

El análisis argumental del filme

El *análisis argumental* o *sinopsis* consiste, primero, en delimitar el tema del documento, es decir, la trama sobre la que se sustenta todo el filme y, después, en perfilar como se desarrolla dicha trama, centrando la atención en aspectos concernientes tanto al

tiempo y al lugar en el que transcurre la historia, como a los personajes, al ambiente en el que éstos se mueven y a las acciones que ejecutan o en las que se ven envueltos.

El tema es, pues, la unidad de contenido en torno a la cual se organiza el texto narrativo. El análisis argumental que se ha de realizar a un documento cinematográfico no varía en esencia del que se efectúa a cualquier otro documento audiovisual. Por este motivo, y para no repetir contenidos y argumentos, remitimos al lector al apartado del capítulo anterior de este libro: *Análisis global del documento audiovisual televisivo*.

En esta ocasión, nos limitaremos tan sólo a decir que el tipo de resumen más adecuado a aplicar al documento fílmico es, sin lugar a dudas, el *resumen informativo* habida cuenta de la complejidad de la narración cinematográfica, en la que un mismo tema puede ser abordado desde muy distintos enfoques y con diferentes matices. En dicho resumen, además, se deberá aludir, al menos, a los elementos informativos de carácter semántico, que dotaran al filme de un sello propio, de una identidad única que lo diferenciará del resto de las películas que abordan su misma temática. Tales elementos susceptibles de análisis son en esencia, como hemos apuntado más arriba: el agente, la acción y el ambiente (espacio y tiempo), aspecto este último esencial para contextualizar y dar coherencia a la narración fílmica. Dada su importancia para nuestra investigación, abordaremos a continuación con algo más de detenimiento cada uno de estos elementos mencionados.

* *El agente fílmico*

Se deberá atender en el análisis documental a la división entre actores principales, secundarios y extras, así como también al papel que les ha sido asignado a cada uno en el filme, un papel que a grandes rasgos debe ser estudiado, siguiendo a Casetti y Di Chio⁶, desde tres puntos de vista: el actor como personaje, como actante y en función del rol que desempeña:

a) Como *personaje*, el papel que los protagonistas pueden desempeñar será:

- Plano o redondo, o sea, simple y unidimensional o, por el contrario, complejo y variado.
- Lineal o contrastado, es decir, uniforme y bien calibrado o, por el contrario, inestable y contradictorio.
- Estático o dinámico, esto es, constante y estable o, por el contrario, en continua evolución.

b) Como *actante*, el papel asignado a los actores puede ser de:

- Sujeto/Objeto. El sujeto designa a la persona que se mueve hacia el objeto para conquistarlo y a la vez actúa sobre él y el mundo que lo rodea, mientras que el objeto representa la meta que la persona desea alcanzar.
 - Destinador/Destinario. El destinador designa el punto de origen del objeto y el destinatario quien recibe el objeto.
 - Adyuvante/Oponente. El adyuvante será la figura o figuras que ayuden al destinatario a superar las pruebas impuestas para conseguir el objeto, mientras que el oponente se dedicará a impedir el éxito del protagonista.
- c) en *función del rol*, el papel que habrá de interpretar el actor podrá ser:
- Activo/Pasivo.
 - Influenciador/Autónomo.
 - Modificador/Conservador.
 - Mejorador/Degradador.
 - Protector/Frustrador.
 - Protagonista/Antagonista.

Por otro lado, los personajes pueden sufrir a lo largo de la historia una serie de transformaciones o cambios que Casetti y Di Chio resumen en los siguientes:

- De carácter o de actitud.
- Individual o colectivo.
- Explícito o implícito, esto es, efectivo o aparente.
- Uniforme o complejo, según se refieran a un solo rasgo de la persona o a un escenario más complejo.
- Lógico o cronológico, el primero responde a un orden de concatenación causal paulatino y se presenta en forma de modificaciones conductuales que obedecen a un diseño preciso y reconstruible; por su parte, el cambio cronológico es aquel que encuentra en el fluir del tiempo su único origen.

* *El ambiente fílmico*

Por el concepto de ambiente, Casetti y Di Chio⁷, entienden, por un lado, el entorno en el que actúan los personajes, esto es, el decorado en el que se mueven, y, por otro, la situación en la que operan.

En lo que se refiere al primer aspecto, el ambiente como *entorno*, podemos hacer una distinción básica entre: ambiente pobre, sin apenas decorado; ambiente rico, con un escenario denso, recargado y muy minucioso; ambiente armónico, en el que se mezclan elementos decorativos distintos; y ambiente disarmónico, construido sobre una continua variabilidad y duros contrastes del decorado. Desde el punto de vista del análisis documental habrá de atenderse, sobre todo, a aquellos objetos fílmicos que en la película tengan además de una conexión directa con los personajes un importante valor simbólico.

Asimismo, cabe considerar en este apartado ciertos elementos visuales, pertenecientes también a la realidad plástica del cine, como el *vestuario*, el *maquillaje* y el *atrezzo*, que juegan un papel decisivo en la ambientación, contribuyendo a la credibilidad de la película y dándole a ésta visos de realidad. Así, por ejemplo, no tendría sentido una película en la que se recrea el siglo XV y en la que los personajes aparecen vestidos con indumentaria vaquera. En este sentido, se puede afirmar que en ocasiones el trabajo desarrollado por modistos, sastres y maquilladores va a ser fundamental y de él va a depender en buena medida el éxito de la producción. Por este motivo, insistimos en que, a la hora de efectuar el análisis documental de ciertas películas (sobre todo históricas, de terror, o de ciencia ficción), se habrá de tener en cuenta tales aspectos plásticos del filme.

En cuanto al ambiente como *situación*, podemos hablar de ambiente histórico, construido mediante referencias a épocas y regiones precisas y de ambiente metahistórico, donde las referencias temporales o geográficas se disuelven en lo genérico o en la abstracción. Tiempo y espacio fílmicos constituirán, pues, dos aspectos ambientales sustanciales para contextualizar la narración fílmica.

Por lo que respecta al *tiempo*, puede tratarse de una temporalidad concreta o de una temporalidad abstracta, entendiendo por esta última la sucesión de distintos acontecimientos en un mismo instante, aunque el espectador los perciba cronológicamente. En función de su orden temporal, el relato fílmico puede ser:

- *Circular*, cuando el punto de llegada del filme resulta ser siempre idéntico al de origen, por ejemplo, la película que se abre con la imagen de un cadáver y se cierra (después de un largo flashback) con el propio acto homicida.
- *Cíclico*, cuando el tiempo viene determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de modo que el punto de llegada del filme resulta ser análogo al de origen,

aunque no idéntico. Es el caso de la película “La ventana indiscreta” que se abre con el protagonista en una silla de ruedas y se cierra, tras concluir su trayecto, también con el protagonista en silla de ruedas.

- *Lineal*, orden propio de aquellas películas en las que se da una sucesión ordenada de acontecimientos siendo el punto de llegada del filme siempre distinto al de partida. La ordenación lineal puede ser vectorial, cuando el orden es continuo y homogéneo, o no vectorial, si el orden viene fracturado por un flashback (retroceso al pasado) o por un flashforward (anticipación al futuro).
- *Anacrónico* o privado de relaciones cronológicas definidas, es decir, cuando se dan continuos saltos hacia atrás o hacia delante en el tiempo.

** La acción cinematográfica*

El espectador, como nos dice Huertas⁸, es llevado a través del relato fílmico, desde un punto inicial en el que se plantea un problema o una situación crítica a un punto final en el que ésta se resuelve, pasando por toda una serie de momentos intermedios en los que se superan los numerosos e imprevistos impedimentos que se interponen a lo largo de la solución deseada. Pueden distinguirse tres etapas:

Tratamiento del problema —> *Superación de impedimentos* —> *Resolución*

Como nos sigue comentando este mismo autor, en la primera etapa se establecen los rasgos generales de la trama argumental planteándose el conflicto y la solución. Ésta última puede darse de manera clara y precisa desde el primer momento o, por el contrario, aparecer solamente esbozada o apuntada en un cierto sentido. En la segunda etapa se pone en funcionamiento todo un repertorio de obstáculos que es necesario sortear para llegar a la resolución de la crisis planteada. Las dificultades que surgen de manera inesperada entorpecen, distancian, o demoran la consecución de lo que ya parecía próximo. La solución deja así de estar al alcance de la mano. Es la fase más extensa e importante del discurso fílmico, de la que depende en gran medida su eficacia narrativa y emocional. En la tercera y última fase, se llega a la resolución del problema y se descubre la solución, concluye la intriga y todas las situaciones vividas quedan justificadas.

Dentro del marco de la primera etapa (*tratamiento del problema*), Casetti y Di Chio⁹ establecen una relación de las distintas situaciones iniciales en las que puede verse envuelta la acción del personaje, entre las que distinguiremos:

- a) *Privación*: esta situación suele tener lugar al inicio de la historia y consiste en que alguien o algo sustrae a un personaje cosas que le resultan muy queridas: sus medios de vida, la libertad personal, una suma de dinero, un ser querido, etc. Esta acción dará lugar a una falta inicial, cuyo remedio constituirá el *leiv motiv* en torno al cual girará toda la trama.
- b) *Alejamiento*: Se trata de una acción doble, puesto que, por un lado, confirma una pérdida (el personaje es separado de su lugar de origen) y, por otro, permite la búsqueda de una solución (el personaje se encamina hacia un posible remedio).
- c) *Viaje*: la acción comienza o transcurre en un viaje, teniendo en ocasiones una fuerte carga psicológica.
- d) *Prohibición*: el personaje se encuentra limitado por obstáculos precisos que no puede traspasar. Su actitud ante este hecho podrá ser o de respeto a las normas impuestas o de infracción a las mismas.
- e) *Obligación*: el personaje se enfrenta a un deber que ha de cumplir, a una tarea que ha de realizar o a una misión que ha de llevar a cabo. Las posibilidades de respuesta son, al igual que en la prohibición, o cumplir con el deber o evadirse de él.
- f) *Engaño*: el personaje se ve movido a actuar ante el engaño del que ha sido objeto.
- g) *Prueba*: dentro de esta función puede darse un doble caso: la prueba preliminar, dirigida a la obtención de un medio que permitirá al personaje equiparse con vistas a la “batalla” final; o la prueba definitiva, que permite al personaje afrontar de una vez por todas la causa de la falta inicial.

Estas acciones pueden -y suelen- sufrir a lo largo del relato cinematográfico importantes *variaciones estructurales*. Siguiendo con las argumentaciones de Casetti y Di Chio, diremos que en la historia fílmica podemos encontrarnos con las siguientes transformaciones argumentales, transformaciones que pueden tender al mejoramiento o, por el contrario, al empeoramiento de la situación:

- a) *Saturación*: variación estructural en la que la situación de llegada representa la conclusión lógica, o por los menos predecible, de las premisas propuestas en la situación inicial.

- b) *Inversión*: al contrario de la anterior, la *inversión* es aquel tipo de variación en el que la situación inicial se convierte en su opuesta al final. Es el caso de las narraciones con final sorpresa.
- c) *Sustitución*: se refiere a aquel tipo de variación estructural cuyo estadio de llegada no parece tener relación alguna con el de partida. No hay evolución predecible ni trastorno, sino una variación total de la situación en juego.
- d) *Suspensión*: se da cuando la situación de partida no encuentra su resolución en un estadio de llegada, sino que el final queda abierto.
- e) *Estancamiento*: correspondería a la situación de “no variación”. Se da en este caso una insistente permanencia de la situación inicial.

Por otro lado, y en lo que se refiere al *modelo de acción*, hemos de tener también en cuenta la diferencia que se establece entre una película de estructura lineal, donde la acción es única, y otra de estructura compleja, en la que a partir de un núcleo inicial la acción parte en varias direcciones o, a la inversa, una serie de acciones tienden a confluir en un punto final único. Como comentan al respecto Porter, González y Casanovas¹⁰, en el caso de la estructura lineal, el discurso progresa por yuxtaposición o ilación de fragmentos, con un orden cronológico natural y una acción unitaria, mientras que en las películas de estructura compleja no existe una línea única de progreso de la acción ni un único sentido de progresión. Aparecen así obras que tienen varias líneas de acción que se entrecruzan, se acompañan, coinciden o divergen.

No quisiéramos concluir este apartado sin antes advertir que, junto a estos aspectos estudiados, llamémosles objetivos o formales, también puede llegar a interesar en casos puntuales, desde el ámbito documental, la descripción de otros aspectos más abstractos o subjetivos como la *dimensión metafórica del filme* que se enraíza en el aire del tiempo o el *epísteme social*, por el que se entiende, siguiendo a Zunzunegui¹¹, el “conjunto de contenidos asumidos por una sociedad dada y jerárquicamente estructurados. Desde este punto de vista todas las películas sin excepción son susceptibles de ser estudiadas como objetos de significación en los que se manifiestan las compatibilidades y las restricciones a través de las que toma forma una cultura dada”. No obstante, no entraremos aquí en el estudio de estos aspectos subjetivos por diversos motivos, tales como que: primero, este tipo de análisis no resulta ser un requisito esencial para la descripción de contenido de los documentos cinematográficos que entran en el centro de documentación; segundo, el documentalista, en

más ocasiones de las deseadas, no cuenta con tiempo para efectuar un análisis atento y detallado del sentido metafórico del filme; y, tercero, el estudio teórico y metodológico de dichos aspectos subjetivos, desde un plano documentológico, requiere de una profundidad y espacio de tratamiento, con el que, desgraciadamente, no contamos en esta ocasión.

El análisis cronológico secuencial del filme

Por lo que respecta al *análisis cronológico*, y desde un enfoque eminentemente práctico, resulta evidente que el hacer un análisis plano a plano, o minutaje, al modo usual de los documentos informativos televisivos, es una tarea, en suma, muy lenta y complicada en un tipo de documento, como el largometraje cinematográfico, de tan amplia duración y que, salvo raras excepciones, suele contar con un promedio de 400 ó 600 planos. En este sentido, lo más aconsejable en nuestra opinión es el efectuar, tras haber visionado todo el filme, un *análisis episódico* o, preferentemente, un *análisis secuencial* del mismo, aunque este tipo de análisis suponga dejar atrás detalles, quizás importantes o quizás no, lo que no ocurriría si se efectuara un análisis cronológico plano a plano. Es, pues, un análisis más superficial. Como nos dicen al respecto Aumont y Marie¹², “describir una imagen no es una empresa fácil, a pesar de su aparente simplicidad [...] No se trata de describir “objetivamente” y de manera exhaustiva todos los elementos presentes en una imagen [...]”.

Por regla general, una película se compone de varias secuencias, aunque en ocasiones -poco frecuentes, por cierto- también se puede estructurar en un plano-secuencia, esto es, “en un plano que se rueda con continuidad espacio-temporal, sin interrupciones, captando los movimientos de los intérpretes, sus diálogos y todo lo que aparece en el espacio a través del visor, sin saltos ni empalmes, todo a un tiempo. Así, el tiempo “real” coincide con el tiempo “cinematográfico” [...]”¹³. En este sentido, la película *The rope* (La cuerda) del director Alfred Hitchcock es un prototipo de película rodada virtualmente en un solo plano-secuencia, manteniendo una continuidad perfecta a lo largo de su desarrollo.

Las secuencias, unidades fundamentales de contenido de un filme, conservan un carácter netamente autónomo y distintivo, a modo de párrafos escritos. Son múltiples los criterios adoptables para demarcar sus confines, aunque normalmente se recurre a las señales

(*raccords*) dadas por el montador durante la fase de montaje, señales que actúan a modo de signos de puntuación propios, tales como:

- los *fundidos*, usados para pasar de unas escenas a otras suavemente, en vez de reducir el cambio a mero corte. Podemos destacar dos tipos básicos de fundidos: el *fundido encadenado*, en el que una imagen se desvanece y aparece otra; el *fundido en negro*, la imagen se esfuma en el vacío o aparece a partir de él.
- La *cortinilla*, línea divisoria entre dos imágenes que se mueve lateral o verticalmente reduciendo una imagen o dejando paso a otra.
- El *iris*, círculo negro que se cierra progresivamente sobre la imagen.

Pero quizás, no nos encontremos con signos de transición tan evidentes y explícitos, sino que un simple corte puede separar dos segmentos narrativos. En tal caso, tendremos presente que allí donde se advierta una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra -en definitiva, allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra- podremos siempre situar con legitimidad el confín entre una secuencia y otra.

En otras ocasiones, además, puede darse el caso de claros signos de interrupción en mitad de una secuencia. Ello ocurre porque, como nos dice Cebrián Herreros¹⁴, la narración secuencial visual no es una simple sucesión de episodios sumados sin más, sino que se establece una relación dialéctica mediante tres operaciones básicas:

1. Una secuencia es un momento dentro de otra secuencia más amplia y de la que forma parte, siendo condicionada y condicionándola al mismo tiempo.
2. En toda sucesión de secuencias se puede ampliar una de ellas para introducir en ésta elementos de otra secuencia distinta sirviendo como inciso, explicación, etc. Esto no es más que una secuencia que se interrumpe temporalmente gracias a elementos introducidos de otra secuencia y que no tiene un efecto retardador dentro de la lógica temporal seguida hasta ese momento.
3. Catálisis de la secuencia, o lo que es lo mismo, su dilatación para introducir en medio elementos no relacionados directamente, pero que pueden servir como indicios de otros momentos de la narración.

De todos modos, desde un punto de vista práctico para el análisis documental de la película, esta interrupción interna de la secuencia puede interpretarse como una pequeña división en *subsecuencias* que no son lo suficientemente fuertes como para crear una fractura significativa en el interior de la unidad semántica. Ante esta complejidad estructural de las secuencias, no queda otra salida que dejar a la discreción del documentalista la decisión de si las subsecuencias tienen el suficiente peso específico para ser contempladas en la ficha filmográfica o si, por el contrario, se puede prescindir de su indicación en el análisis. Es este motivo el que nos lleva a insistir en la necesidad de que el documentalista encargado del análisis de documentos fílmicos conozca y sea experto no sólo en las técnicas documentales, sino también en el lenguaje cinematográfico.

Para que el análisis cronológico sea verdaderamente efectivo, esto es, facilite y abrevie la búsqueda y la recuperación de los fragmentos del filme, deberá contener o reflejar, de manera aislada, cada uno de los componentes de una secuencia. Sin embargo, no resulta ésta una tarea fácil para el documentalista pues, como argumentan Casetti y Di Chio¹⁵, el mundo cinematográfico se presenta dotado de una gran riqueza y de una gran complejidad: “incluso en el filme más plano y esquemático asoman un gran número de datos. Será necesario, entonces, intentar poner un poco de orden entre ellos, reagrupándolos en torno a algunas categorías para reconocer mejor su funcionamiento”.

Por mor de la brevedad y de la agilidad de análisis, y sin querer entrar en demasiados vericuetos cinematográficos que escapan de nuestra especialidad, nos limitaremos a estudiar sólo aquellos componentes, en nuestra opinión, fundamentales a los que se habrá de atender cuando se analicen documentalmente las secuencias fílmicas, componentes que, siguiendo el consejo de Casetti y Di Chio, ordenaremos englobándolos en dos categorías: *componentes narrativos visuales* y *componentes narrativos sonoros*.

Los componentes narrativos visuales

Dentro de los componentes narrativos visuales habremos de considerar, por un lado, los componentes técnicos, es decir, el tipo de encuadre, los “efectos especiales” y la luz; y, por otro lado, los componentes semánticos: el agente, la acción, el tiempo y el espacio. Veamos separadamente cada uno de estos componentes mencionados.

* *Componentes técnicos:*

1. *Los planos o encuadres cinematográficos.* Al hablar de planos en el ámbito audiovisual cinematográfico, encontramos una primera y esencial contradicción, como sostiene Martín Arias¹⁶, ya que bajo un mismo concepto se designa una doble fragmentación: la fragmentación como unidad espacio-temporal (parte conformante de una secuencia) o la fragmentación como escala de los campos (primer plano, plano medio, ...). Somos de la opinión de que para acabar con la sinonimia, se podría normalizar el uso del término *plano* para designar la parte constitutiva de una secuencia, mientras que las diversas escalas de campo podrían pasar a denominarse *encuadres*, en lugar de planos. De todos modos en el presente estudio, y para evitar confusiones, utilizaremos el lenguaje audiovisual tradicional. Así, como escala de los campos, los planos se clasifican en función de la cantidad de espacio representado y de la distancia focal de los objetos filmados. En este sentido, pues, el análisis de los planos en el ámbito cinematográfico no va a diferir del que se realiza en el caso de los documentos informativos televisivos, pudiendo destacarse igualmente entre el tamaño del plano y la posición y movimiento de la cámara. No obstante, como bien señala Martín¹⁷, la elección de cada plano en el universo cinematográfico está condicionada por la claridad necesaria del relato. De este modo, como señala el autor, debe haber una perfecta adecuación entre el tamaño del plano y su contenido material, por un lado (el plano es tanto más amplio o cercano cuantas menos cosas haya que mostrar), y su contenido dramático, por otro (el plano es más cercano cuanto más dramático es su aporte o cuanto mayor es su significado ideológico). Esta percepción subjetiva también se hace patente con el ángulo de la filmación: un *contrapicado* sirve para engrandecer y enfatizar el personaje, mientras que un *picado* quiere significar debilidad, opresión, etc. A pesar de esta manifiesta importancia del aspecto connotativo (tanto del plano como del ángulo fílmico), el documentalista, por economía de análisis, sólo podrá centrar su atención en los aspectos denotativos. Así pues, y a modo de recordatorio de lo ya tratado en el anterior capítulo, diremos que:
 - a) Por su *tamaño*, los planos se clasifican en: plano detalle (PD); primer plano (PP); plano medio (PM); plano americano (PA); plano general (PG); y gran plano general (GPG).
 - b) Por la *posición de la cámara*, podemos distinguir entre plano picado y plano contrapicado.

c) En función del *movimiento de la cámara*, se pueden establecer dos tipos básicos de movimientos: sobre el *propio eje* de la cámara o por *traslación*. Al primer tipo corresponderían los movimientos llamados *panorámicos*, que describen arcos en cualquier dirección, permitiendo la descripción visual del sujeto. Por otro lado, al segundo tipo de movimiento, al de *traslación*, correspondería lo que comúnmente se entiende por *travelling*, o traslado de la cámara en el espacio, que permite el acercamiento, alejamiento o seguimiento de los sujetos. A estos dos movimientos externos de la cámara cabe añadir el *zoom*, movimiento interno de las lentes del objetivo, que hace posible el pasar de una visión en gran angular a una visión de teleobjetivo, sin solución de continuidad.

Dado que el análisis cronológico que se recomienda es el secuencial, muchos de los planos o encuadres que conforman la secuencia no tendrán por qué ser detallados, describiéndose únicamente ya sea el plano de mayor duración o aquel que, dentro de la secuencia, tenga una especial carga simbólica, o bien el tipo de plano que es empleado más reiteradamente a lo largo de la secuencia.

2. Otro significativo visual que deberemos contemplar en la hoja de análisis va a ser el referente a *los efectos especiales* o también llamados *trucos cinematográficos*, tales como:
 - La *cámara lenta*, resultante de haber acelerado la toma, que nos dará la sensación de que los sujetos se mueven suavemente y a mucha menos velocidad de la normal. En el plano dramático, la cámara lenta permite percibir movimientos muy rápidos que no se pueden ver a simple vista, caso de una bala de revólver en su trayectoria, pero, además, puede dar una singular impresión de poder, imaginemos, por ejemplo, las imágenes en cámara lenta de una tormenta o del esfuerzo intenso y continuo de un corredor por llegar a la meta.
 - La *cámara rápida* o *acelerado*, que se consigue espaciando el ritmo de obtención de los fotogramas, en el que la sensación, a proyección normal, será la de que los sujetos aceleran sus gestos. Además de ser una fuente muy recurrente de efectos cómicos, la cámara rápida es utilizada con profusión en documentos audiovisuales de carácter científico al hacer perceptibles al ojo humano ciertos movimientos muy lentos, como pudiera ser el crecimiento de una planta o la formación de cristales.
 - El *flou*, es decir, la filmación desenfocada que se obtiene mediante un procedimiento que el cine comparte con la fotografía.

- Efectos especiales generados por ordenador o mediante el uso de maquetas y los trucajes conseguidos por medio del montaje de la película. A este respecto Metz¹⁸ propone una clasificación de los trucos basada en el modo en que los percibe el espectador, distinguiendo entre *trucos imperceptibles* (por ejemplo, la utilización de un doble), los trucos invisibles pero perceptibles (como ocurre con el truco del “hombre invisible”, que el espectador no puede ver pero percibe su existencia) y los trucos visibles (caso del fundido encadenado, que se percibe claramente como manipulación explícita de la imagen).
3. *La luz cinematográfica.* A la hora de considerar el hecho fílmico como hecho estético lo esencial es la luz. El uso de la luz, de su tono y de su color, suele tener una gran carga simbólica en el documento cinematográfico. En este sentido, Torán¹⁹ nos comenta la estrecha correspondencia entre el color de la luz y las pasiones y emotividades, empleándose el color rojo esencialmente en aquellas escenas de violencia, sexo, pasión, mientras que la frialdad de carácter, los nervios de acero, la serenidad, la razón suelen teñirse de azul. De este modo, podemos afirmar, junto con Martín²⁰, que el uso del color en el universo visual del filme no sólo sirve para aumentar el realismo de las imágenes, sino también para subrayar ciertas implicaciones metafóricas, algo que ocurre, por ejemplo, cuando se emplea el blanco y negro en determinadas secuencias de una película rodada en color (recuérdese, a modo ilustrativo, el caso de la película *La rosa púrpura de El Cairo* del director Woody Allen). Al analizar documentalmente un filme se deberá atender básicamente a aspectos lumínicos referidos a si la secuencia se desarrolla en *espacios interiores* o en *exteriores* o si la acción transcurre de *día* o de *noche*. Otro apartado esencial a tener en cuenta, además de los *fenómenos naturales*, es el de las *condiciones atmosféricas* bajo las que se ha rodado la escena (lluvia, niebla, nieve, sol...), condiciones que inciden naturalmente sobre la luminosidad y el valor significativo – simbólico- de la luz dentro del filme. En todos los casos, hemos de tener en cuenta que la iluminación podrá ser natural (auténtica), artificial (construida en los estudios) o bien puede recurrirse a un sistema mixto.

* *Componentes semánticos:*

En el apartado de *El análisis argumental del filme* acometimos el estudio de los tres principales componentes semánticos del filme: el personaje, el ambiente y la acción, si bien

en aquella ocasión lo abordamos haciendo alusión a la obra fílmica en su globalidad. No obstante, a lo largo del desarrollo de una película los agentes se mueven en el escenario fílmico (entran y salen de escena, se interrelacionan, etc), el espacio cambia y pueden darse saltos en el tiempo mediante recursos –que luego explicaremos- como el *flashback* o el *flashforward*. Por este motivo, conviene abordar nuevamente, aunque sea de manera muy breve, tales aspectos semánticos, aunque ahora desde el punto de vista de la secuencia.

1. *Los personajes fílmicos*. Dentro de este campo de contenido o unidad de información se dará cuenta de los siguientes aspectos:
 - a) los personajes que entran por primera vez en escena, limitando la mención a los actores primarios o protagonistas y a los actores secundarios. En su primera aparición en pantalla, se hará constar del personaje:
 - el nombre que recibe en la ficción, consignándose, además, entre paréntesis, el nombre y/o seudónimo (en caso de que sea más conocido por este último) del actor o de la actriz que lo interprete.
 - el papel que le ha sido asignado en la película, bien como protagonista o como actor secundario.
 - b) Los personajes que abandonan definitivamente la escena, es decir, que no volverán a aparecer en el transcurso de la película, especificándose entre paréntesis y mediante palabra clave el motivo de esta ausencia (muerte, viaje, etc).
 - c) Las interrelaciones que, en cada una de las escenas, mantienen entre sí los personajes, así como sus estados de ánimo (siempre y cuando éstos sean reseñables, esto es, influyan en el devenir del filme). A este respecto, Huertas²¹ manifiesta que la cámara no puede penetrar en el interior del personaje como lo hace la pluma del escritor, quien con facilidad describe el estado anímico, las sensaciones, los pensamientos internos del protagonista, etc. La cámara sólo capta la manifestación externa de éstos y tiene que recrearlos e imprimirlos en la sensibilidad del espectador mediante rasgos observables como la configuración del rostro, la tensión de las manos, el ritmo de la acción, etc. que constituyen la expresión externa de la personalidad y del estado psíquico del individuo.
 - d) La caracterización fílmica de los personajes, esencialmente en lo referido al vestuario y el maquillaje. Como nos dice a este respecto Martín²², “hay que reconocer que la ropa es, por cierto, lo que está más cerca del individuo y lo que, al tomar su forma, lo embellece o, por el contrario, lo distingue y confirma su personalidad”. Según este

mismo autor, se pueden distinguir tres tipos de ropa en el cine: 1) *realista*, conforme a la realidad histórica, propio de aquellas películas en las que el sastre se remite a documentos de época; 2) *pararrealista*, aquella para la cual el sastre se ha inspirado en la moda de época pero ha procedido a una estilización, esto es, los trajes poseen una elegancia intemporal; 3) *simbólica*, en ella la exactitud histórica no tiene importancia y el traje tiene antes que nada la misión de traducir simbólicamente caracteres, tipos sociales o estados de ánimo.

2. *El espacio fílmico*. Con ello nos referimos a los diversos lugares en los que transcurren las escenas. El espacio cinematográfico puede ser real o ficticio. A la hora de efectuar el análisis cronológico secuencial, el documentalista deberá atender a los siguientes elementos informativos del entorno fílmico:

- Localización de las escenas, pudiendo hablarse de *interiores* o *exteriores*. En caso de tratarse de interiores se habrá de especificar el lugar concreto y exacto. Así, por ejemplo, se detallará si se trata de un pasillo, de un ascensor, de un aparcamiento o, en el caso de ser una vivienda, de la estancia concreta en la que transcurre la historia: el salón, la cocina, el dormitorio, el cuarto de baño, el balcón, etc. Igualmente, en caso de haberse rodado la escena en exteriores, se precisará si se trata de un paisaje urbano o rústico, de un paisaje natural de montaña, de playa, de selva, de bosque, etc. Cabe decir que, frecuentemente, en las películas se recrean historias que ficticiamente acontecen en lugares distintos, incluso lejanos, a aquéllos en los que se han grabado realmente las secuencias. El caso más conocido por todos nosotros es, sin duda, el de las películas rodadas en Almería y que recrean historias del oeste norteamericano. Naturalmente, al menos que el documentalista cuente con documentación adjunta al documento cinematográfico que le revele dichos datos, difícilmente podrá dar información a sus usuarios de las localizaciones reales en las que se han rodado todas o algunas de las secuencias de la película. En tales circunstancias, se recomienda una descripción del entorno ajustada a lo que directamente podemos percibir en el filme.
- Cuando no se trate de localizaciones reales sino *escenográficas*, creadas mediante montajes artificiales (algo muy común en las películas de ciencia ficción ambientadas en el futuro), se describirá no sólo los lugares en los que transcurren las escenas, como si del punto anterior se tratara, sino también los objetos con mayor carga simbólica y la atmósfera que envuelve al escenario ficticio. Asimismo, y siempre que el documentalista tenga certeza de ello, se constatará si se trata de un escenario trucado

que combina, como comentamos en anterior apartado, localización y escenografía. También es frecuente en el cine el uso de diversos medios artificiales para representar el desplazamiento en el espacio de los personajes, un posible ejemplo lo tenemos en el empleo de un mapa, en primer plano, en el que se va indicando el trayecto de viaje efectuado.

- En ocasiones puede darse una ausencia momentánea del cuadro situacional que deberá reflejarse igualmente en el marco del análisis documental. Dicha ausencia puede deberse a diversos factores, tales como los siguientes enunciados por Gaudreault y Jost²³: por un lado, que la acción se produzca en una oscuridad relativa (por ejemplo, de noche); y, por otro lado, que la banda imagen sea reemplazada por la pantalla en negro (por ejemplo, la transición al negro justificada por el paso de un tren, en el que transcurre la acción, por un túnel)
 - Desde el punto de vista documental, y por su importante significado fílmico, resultará también de interés describir el tipo de entorno –pobre y/o degradado, acomodado y/o burgués, rico y/u opulento, etc.- en el que se han rodado las sucesivas secuencias, describiéndose para ello, con cierto nivel de detalle, los rasgos físicos particulares de los lugares en los que se mueven y se desenvuelven los personajes: por ejemplo, si se trata de la estancia de una vivienda se hablará, en caso de un entorno pobre, de sus muebles viejos, de sus paredes desconchadas, de la bombilla que ilumina la estancia, etc.; o por el contrario, en caso de un entorno rico, de amplios salones decorados con modernos muebles de diseño, paredes profusamente vestidas con cuadros, etc.
3. *El tiempo fílmico.* Desde la perspectiva documental en la que estamos trabajando el tiempo nos va a interesar desde un doble plano: por un lado, el tiempo real en el que comienza cada secuencia del documento cinematográfico, a fin de tenerlas localizadas y poder acudir a ellas prontamente sin tener que visionar toda la película para encontrarlas; y, de otro, el tiempo fílmico -tiempo ficticio- recreado en las sucesivas secuencias.
- En cuanto al tiempo real o cinematográfico, es siempre recomendable hacer constar el instante temporal, esto es, el minuto exacto en el que comienza cada secuencia, para controlar más estrechamente el lugar o posición que cada una ocupa dentro de la cinta de película que sirve de soporte físico al documento. Este código temporal, que debe figurar en el primer cuadro de contenido de la ficha de análisis, sólo marcará el inicio de la secuencia y no su final, ya que dicho final coincide, naturalmente, con el inicio de la siguiente y así de manera sucesiva. Sólo cuando se trate de la última secuencia

del filme será conveniente especificar no sólo el momento de su comienzo sino también de su final, a fin de conocer su duración exacta. El tiempo real se indicará mediante los dígitos: hh-mm-ss, esto es, se indica en los dos primeros dígitos la hora, en los dos siguientes los minutos y en los dos últimos los segundos.

- Por lo que se refiere al tiempo fílmico, se especificará en el marco de la primera secuencia la época, el año o el período histórico que recrea el filme. Aparte de esta indicación inicial, dentro de este campo se consignará el momento del día (amanecer, mañana, mediodía, tarde, atardecer, noche) en que se ha rodado la escena.

Por lo demás, será importante detallar en el análisis secuencial cualquier ruptura que exista en la linealidad temporal del relato, producidas por fenómenos como el flashback, el flashforward o la elipsis. Como nos dicen al respecto Gaudreault y Jost²⁴ en una obra fílmica, al igual que en la vida, existe el paso del tiempo, que interpretamos como el desplazamiento, de izquierda a derecha, del punto 0 sobre el eje x – y, y que se va a denominar el “relato original”. El punto 0 es el instante a partir del cual el relato se organiza haciéndonos viajar en el tiempo. Ahora bien, el relato no tiene por qué ser siempre lineal, por el contrario, pueden darse dentro y a lo largo de él escenas retrospectivas que evocan un acontecimiento o sentimiento que ha intervenido previamente en la diégesis, o en contrapartida escenas que llevan más allá, al aludir a un estado que el personaje sitúa en un futuro. Igualmente, en el filme se pueden dar saltos temporales que nos lleven de una época narrada a otra. Por tanto, y como hemos manifestado al principio, lo que convendrá reflejar o detallar en nuestro análisis documental del filme será no la continuidad lineal del relato sino los saltos temporales que se produzcan dentro de él, especialmente los siguientes:

- a) El *flashback* o vuelta atrás en el tiempo, esto es, la evocación a posteriori de un acontecimiento anterior al momento de la historia en que nos hallamos. El flashback sirve para completar una carencia u omisión (por ejemplo, para explicar el carácter de un personaje, regresamos a una escena de su pasado) o para retrasar artificialmente los acontecimientos que han de ocurrir de forma inminente (por ejemplo, cuando quedan 15 segundos para que explote una bomba y el personaje hace un recorrido por las circunstancias pasadas que le han llevado hasta ese momento).
- b) El *flashforward* o salto hacia delante en el tiempo, es decir, la alusión a un acontecimiento que llega antes de su orden normal en la cronología del relato. El

flashforward es menos corriente que el flashback y tiene como principal función enunciar un acontecimiento de manera más o menos explícita.

- c) La *elipsis o resumen*, que puede tener una doble manifestación: por abreviación temporal mensurable (por ejemplo, el paso de varios meses o de todo un año marcado por la rápida caída de las hojas de un calendario o por su indicación textual “veinte años después” “año 1498”, etc.) o por abreviación temporal no mensurable (un buen ejemplo ilustrativo, por todos conocido, es la escena inicial de la película *2001: una odisea en el espacio*, en la que un hueso lanzado al aire sirve para dar paso al futuro de la Humanidad).
 - d) El *ralentí*, es decir, cuando el tiempo de la representación ostenta una duración mayor que el propio tiempo real.
 - e) Finalmente, también se dará cuenta en el análisis documental de la *frecuencia* del filme, una frecuencia que puede categorizarse en tres diferentes tipos: a) puede ser *simple y múltiple*, cuando se representa una sola vez o muchas lo que ha sucedido una sola vez o muchas veces; b) *repetitiva*, cuando un acontecimiento se representa distintas veces desde diferentes puntos de vista, dilatándose artificialmente su duración; e c) *iterativa*, frecuencia poco usual, con ella se intenta expresar la circularidad de un mismo acontecimiento o acción, que termina y vuelve a empezar.
4. *La acción fílmica*. Constituye el último de los componentes semánticos visuales que vamos a reflejar en nuestra ficha filmográfica. En el campo de contenido o unidad de información correspondiente a la acción fílmica se describirá, de manera precisa y en pocas frases (resumen indicativo), lo que acontece en cada una de las secuencias del filme. No obstante, a pesar de la aparente simplicidad y facilidad de descripción de este campo, hemos de aclarar que son muchas las ocasiones en las que podemos encontrarnos varias acciones simultáneas en una misma secuencia, todas las cuales habrán de ser detalladas en el análisis documental que efectuemos. En este sentido, Gaudreault y Jost²⁵ nos comentan que existen, en la esfera fílmica, cuatro modos de expresar la sincronía entre las acciones. Tales son:
- La copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo campo. Es posible mostrar, ya sea mediante un plano suficientemente largo ya sea por una filmación en profundidad, dos acciones que se desarrollan dentro de un solo y mismo cuadro virtual.

- La copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo cuadro. Aquí las acciones no se producen dentro de un mismo espacio fílmico, sino que se reúnen artificialmente en la misma imagen mediante un trucaje determinado (sobreimpresión, pantalla dividida, etc.). Recordemos la pantalla dividida de algunas escenas telefónicas en las que vemos a ambos interlocutores.
- La presentación de acciones simultáneas de forma sucesiva. De este modo, la que se ha escogido para mostrarla en segundo lugar no aparecerá en la pantalla hasta que se haya completado la exposición de la primera. En este caso, la relación de simultaneidad se expresa mediante un texto escrito (“mientras tanto...”) o por la presencia en los dos cuadros locativos de un acontecimiento común (por ejemplo, el ruido de una explosión).
- El montaje alterno de las acciones simultáneas. Es la figura por excelencia de la expresión fílmica. Las acciones simultáneas se presentan sucesivamente solo que segmento a segmento (en series), mediante la manipulación del montaje que las muestra alternativamente (A-B-A-B...)

Los componentes narrativos sonoros

Otro aspecto de gran importancia a la hora de abordar el diseño metodológico del análisis de contenido fílmico es, como acontece en todo documento audiovisual, el juego de equivalencia que se establece entre las imágenes y su eje sustentador, el componente narrativo sonoro.

El sonido constituye una guía fundamental del relato cinematográfico. Diálogos o monólogos, música y sonidos naturales o artificiales actúan como elementos de significación. Los primeros –diálogos o monólogos- ayudándonos a contextualizar las imágenes percibidas y dotándolas de coherencia, y el ruido de ambiente y, en especial, la música jugando un claro papel retórico al subrayar y confirmar las sensaciones y sentimientos que de por sí ya transmiten las propias imágenes. Buen ejemplo de esto último sería la afinidad que, en ocasiones, se suele dar entre la letra de una canción, a la que se recurre en sucesivas escenas de la película, y el acontecimiento cinematográfico. A este respecto, cabe distinguir siguiendo el argumento de Alonso²⁶ entre la *narración*, aquello que se nos cuenta y compete a nuestra

cognición, y la *representación*, lo que se nos muestra en imágenes y alude a nuestra percepción.

Desde los propios orígenes del cine, la imagen y el sonido siempre han estado vinculados, aun cuando tendemos a trazar una frontera ilusoria entre el cine mudo y el cine sonoro. Incuestionablemente, en los inicios, lo único que se grababa sobre soporte físico era la banda de imagen, aunque, no es menos cierto que las proyecciones transcurrían en silencio en muy raras ocasiones. Como nos comenta Wyver²⁷ al respecto, la mayoría de las proyecciones se acompañaban con música, de piano o de orquesta. Los efectos sonoros, tales como los de explosiones o truenos, se lograban a menudo mediante una variedad de artilugios ingeniosos. A la música y los efectos especiales cabría añadirse, además, la utilización en muchas ocasiones –sobre todo entre 1900 y 1910- de actores que comentaban las escenas e incluso sincronizaban el diálogo con las imágenes que se proyectaban en la pantalla. A partir de 1910, y hasta 1928 en que aparece el “cine sonoro”, desaparece el narrador o dialoguista, siendo éste sustituido por el rótulo (texto escrito) sobre la película.

La banda sonora, como afirma Chion²⁸, no es una estructura autónoma que pueda presentarse como una coalición (un bloque unido a la imagen) sino más bien como una yuxtaposición, una coexistencia de mensajes, contenidos, informaciones y sensaciones que encuentran su sentido y su dinámica en la manera en la que se distribuyen según los espacios imaginarios del campo fílmico.

Dentro de los *componentes narrativos sonoros*, habremos de contemplar, por un lado, el tipo de sonido y, por otro, su forma de representación.

1. *El tipo de sonido*. En el campo de los sonidos cinematográficos es de distinguir entre la palabra, la música y los sonidos ambientes (naturales y/o artificiales). Todas estas categorías de sonidos son susceptibles de imbricaciones y deslizamientos entre una y otra. Analicemos cada categoría por separado:
 - La *palabra*. La palabra es un factor constitutivo de la imagen. Como argumenta Martín²⁹, la vocación realista de la palabra está condicionada por el hecho de que es un elemento de identificación de los personajes, en la misma medida que el vestuario, la conducta general, etc. Hay, pues, una adecuación necesaria entre lo que dice un personaje y cómo lo dice, y entre su situación social e histórica. El diálogo reduce las

ambigüedades de los enunciados visuales. Gaudreault y Jost³⁰ nos ofrecen en su obra un ejemplo ilustrativo de nuestra aseveración anterior. Veámoslo: “Imaginemos una sencilla serie de planos: dos hombres, Jean y Boris, que hablan en un café; Jean andando por el muelle de un puerto y luego por una calle. Muda, esta serie de tres planos corre el riesgo de ser ambigua. No obstante, si introducimos el diálogo y Boris le dice a Jean “ve al puerto, allí encontrarás a Mathias. Luego vete en el primer tren”, el espectador comprenderá que el 2º y el 3º plano responden a una sucesión temporal y que están unidos por una relación de causa-efecto. Si, por otro lado, Jean dice a Boris “recuerdo... era en Le Haure...”, las imágenes mostradas se convierten en parte del recuerdo del primer personaje (flashback). La imagen y la palabra conllevan, pues, dos relatos que se entremezclan fuertemente.

- La *música*. Las músicas cinematográficas, como aseveran Porter, González y Casanovas³¹, pueden definirse según su intencionalidad. Así, tales autores, distinguen entre las músicas llamadas implícitas y las ambientales y significativas. Entre las primeras están aquellas que hacen audible lo que ocurre visualmente: un compositor tocando el piano, pongamos por caso, o una marcha militar durante un desfile. En el segundo grupo estarían aquéllas que ayudan a crear un clima, tanto por su ritmo como por el timbre o la tonalidad, adelantando o anunciando lo que va a suceder en las imágenes y cobrando, por consiguiente, un valor propio, una significación propia.
- Los *sonidos ambientales*, constituyen un apartado esencial en el ámbito cinematográfico, dotando al filme de una fuerte carga de realidad. De este modo, música, voces, ruidos, silencios y efectos especiales sonoros se entremezclan para crear sensaciones realistas destinadas a la apoyatura de las imágenes.

2. *La representación del sonido*. Podemos distinguir dentro del sonido cinematográfico tres categorías esenciales de representación:

- a) El *sonido in*, sonido diegético exterior, cuya fuente está encuadrada. A esta categoría corresponderían, en el apartado de voz, los diálogos y los monólogos, y también aquellos ruidos ambientales que tienden a hacer más verosímil la situación “real” representada cinematográficamente.
- b) El *sonido off*, sonido diegético exterior, cuya fuente no está encuadrada. Suele actuar como elemento contextualizador y vinculador de distintas imágenes relativas a una misma realidad. Asimismo, el *ruido en off* es utilizado en muchos filmes para condensar la atmósfera en aquellas imágenes que por sí mismas no presentan

anormalidad alguna. Esta utilización del ruido en off es especialmente habitual en las películas del género de misterio, de intriga o de terror, en las que se utiliza de manera profusa susurros, golpes, crujidos, etc.

- c) El *sonido over*. Dentro de él se enmarcan, a su vez, el sonido diegético interior (representación verbal de los pensamientos de los personajes) y el sonido no diegético, ambos sonidos sirven para crear efectos más amplios que los proporcionados por la imagen. La voz en over puede desempeñar una importante función de nexo, temporal o temático, entre las distintas secuencias, así como una función contextualizadora, proporcionando a la narración datos indispensables para su comprensión y desarrollo. El caso más frecuente y conocido de sonido *over* es, no obstante, el de la música, que si bien no es muy utilizada en *in* o en *off* (por ejemplo, músicos que tocan en la escena, gramófonos que emiten melodías, etc.), se emplea siempre como acompañamiento de la escena y también como hábil herramienta para concluir *in crescendo* una secuencia o para separarla de la siguiente.

Hoja de análisis secuencial de contenido fílmico: ejemplo ilustrativo

Partiendo de todos los conocimientos expuestos hasta aquí, se ha esbozado una hoja o ficha de análisis cronológico-secuencial aplicable esencialmente a los documentos cinematográficos. Al objeto de asegurar una disposición física clara que ayude al documentalista en su tarea analítica, dicha hoja o ficha filmográfica se ha dividido en dos bloques cardinales: el primero, dedicado a la *banda de imagen*, y el segundo, a la *banda de sonido*.

A su vez, ambos bloques de contenido se han subdividido en una serie de columnas en las que se reflejan separadamente cada uno de los componentes visuales y sonoros a tener en cuenta en el análisis documental del filme. Hemos de advertir, no obstante, que dichas columnas, a pesar de su presencia constante como elementos informativos sustanciales de la ficha, no tienen por qué ser completadas siempre, de manera sistemática, en los documentos fílmicos que se analicen, sino sólo cuando la información que se pueda proporcionar en dicha sección o columna sea relevante para la búsqueda y recuperación documental de la película analizada o de algunas de sus secuencias o partes.

Por otro lado, debemos tener en cuenta que el análisis de contenido fílmico habrá de ser más detenido y extenso en las primeras secuencias, aquéllas que constituyen el planteamiento del filme. En estas primeras secuencias no sólo se nos pone en antecedentes de lo que va a ocurrir a lo largo de la proyección, sino que también se nos presenta a los personajes protagonistas. Se nos revela, tanto a través del canal visual (por medio de sus actitudes y de sus gestos) como a través del canal sonoro (por el contenido de sus diálogos e incluso por la entonación de sus frases), cuáles son las principales virtudes, así como las manías y defectos de cada uno de dichos protagonistas. Es, entonces, lógico que se dedique más atención –y se traten con más detalle- los componentes narrativos visuales y sonoros que conforman las secuencias iniciales, haciéndose más ágil el análisis durante el nudo y el desenlace de la película.

La película elegida para servirnos de ejemplo ilustrativo ha sido *Solas*, rodada en Sevilla con escaso presupuesto económico. *Solas*, “opera prima” del director sevillano Benito Zambrano, fue galardonada con cinco premios Goya y con los premios del Público y del Jurado del Festival de Berlín.

- *Análisis argumental*

En el filme “*Solas*”, ambientado en la época contemporánea (finales del siglo XX), se narran las relaciones de una joven (“*María*”, personaje protagonista, contrastado y dinámico, interpretado por Ana Álvarez) con su madre (“*Rosa*”, personaje coprotagonista, plano, lineal, estático e influenciador, interpretado por María Galiana), que ha venido del pueblo para cuidar de su marido hospitalizado a causa de una operación. *María* acoge a la madre en su casa –situada en un entorno pobre, concretamente en un barrio obrero de Sevilla, - mientras dura la convalecencia de su padre, un hombre hosco y violento y por cuya causa *María* decidió abandonar el pueblo y venirse a la ciudad en busca de una vida mejor que no ha logrado hallar, de ahí que la situación inicial en la que se ve envuelta la acción del personaje protagonista sea la privación y el alejamiento. Todo ello hace sentirse a *María* amargada y desesperada, sentimientos ambos que se van suavizando gracias al afecto y a la dulzura con que es tratada por su madre durante el tiempo en que conviven juntas, manifestándose un cambio explícito de actitud en *María* que se va mostrando cronológicamente a medida que transcurre el filme. Por la vida de ambas se cruzará la figura de un vecino, un hombre mayor, viudo y afable, que vive con la sola compañía de su perro, Aquiles, y cuya soledad se verá

aliviada por la presencia de Rosa, primero, y una vez que ésta haya vuelto a su pueblo, por la presencia también de María, quien -tras ser abandonada por el hombre que la ha dejado embarazada- decide aceptar la propuesta del anciano vecino de convertirse en el “abuelo adoptivo” de su hija. Se da, pues, una transformación argumental de la acción hacia la inversión de los acontecimientos, tendentes al mejoramiento.

* *Descripción externa:*

Solas / escrita y dirigida por Benito Zambrano ; producida por Antonio P. Pérez. – Sevilla : Maestranza Films [productora], 1999. – Copyright: España : Maestranza Films S.L., 1999

Copia vídeo exhibición: 1 casete (96 min.) : col., son.

Créditos: director de producción, Eduardo Santana; fotografía y cámara, Tote Trenas; dirección artística, Lala Obrero; ingeniero de sonido, Jorge Marín; post-producción de sonido, Carlos Faruolo y Patrick Ghislain; música de la Orquesta *Ciudad de Málaga*, dirigida por Antonio Meliveo; montaje, Fernando Pardo.

Reparto: Ana Álvarez (María), María Galiana (Rosa), Carlos Álvarez (vecino), Antonio Dechent (médico), Paco de Osa (padre de María), Juan Fernández (camionero/novio de María), Miguel Alcibar (Gordo/dueño del bar).

Con la participación de Canal Sur y Vía Digital. Desarrollada con el apoyo del programa MEDIA II de la Unión Europea, con la colaboración del ICAA del Ministerio de Cultura.

Sonido DOLBY.

Sipnosis: Rosa se traslada del pueblo a Sevilla para cuidar de su marido convaleciente en un hospital. Tras pasar varias noches cuidando de él, el médico le aconseja no pasar ni una noche más en el hospital, por lo que Rosa resuelve llamar a su hija María que vive en la ciudad. Ésta va a buscarla y le brinda su casa, situada en un barrio obrero de Sevilla, para que se aloje en ella mientras el padre esté hospitalizado. Las relaciones entre ambas pasarán gradualmente de ser muy tensas –a causa del fuerte carácter de María, abrumada por los muchos problemas que atraviesa en su vida-, a ser cada vez más afectuosas y cercanas gracias a la paciencia y comprensión con que Rosa trata a su hija. Rosa logrará, además, con su amabilidad aliviar la soledad de su vecino, hombre anciano, viudo y afable, que vive solo con su perro. Rosa, el día en que le dan el alta médica al marido y vuelven al pueblo, se despide del vecino y le presenta a su hija, logrando de este modo sin saberlo que ambas almas solitarias, su hija y su vecino, se encuentren, naciendo un fuerte vínculo de amistad entre ellos.

Premios: Galardonada con cinco Premios Goya y con los premios del Público y del Jurado del Festival de Berlín.

D.L. SE-3186-98

Hoja de análisis secuencial de contenido fílmico: Ejemplo ilustrativo

Secuencia	Plano	Tiempo	Espacio/Entorno	Luz	Personajes/Caracterizac. fílmica	Acciones	Diálogos	Música/ Son. ambiente
(1ª secuencia) 00:01:15	PM	Época actual: década de los 90. Día: mañana	Interior: Hospital: sala de espera (Lugar real de filmación: Hospital de Valme de Sevilla)	Artificial	Personajes: - María (Ana Álvarez). Protagonista. 35 años, soltera, relaciones insatisfactorias de pareja, trabajo precario, problemas con el alcohol. Todo ello hace de María una mujer depresiva y desanimada. - Rosa (María Galiana). Coprotagonista. Madre de María, 70 años (aprox.), mujer de pueblo, fiel a las antiguas costumbres. - Médico cirujano (Antonio Pérez Dechent). Actor secundario. 38 años (aprox.). Cirujano que ha operado al padre de María. Caracterización fílmica: Realista a lo largo de todo el filme.	María, sentada en la sala de espera del Hospital, habla con el médico que atiende a su padre mientras aguarda que salga la madre para llevarla a su casa.	El médico pregunta a María si ella o algún hermano puede cuidar de su padre los días que esté ingresado, ya que su madre se encuentra muy cansada. Ella le contesta que no.	Sonido <i>in</i> ambiente
(2ª secuencia) 00:02:30	PG	Día: mañana	Exterior: Calle de un barrio humilde, con presencia de vagabundos (Lugar real de filmación: Barrio de S. Bernarde de Sevilla)	Natural	Personajes: - María - Rosa (madre de María)	Bajan de un autobús municipal y cruzan la calle. Se detienen frente a un bar.	María le propone a su madre entrar en el bar para pedir al dueño su número de teléfono por si han de llamar del Hospital. Rosa prefiere no entrar al ver dentro tantos hombres. María le recrimina su actitud, diciéndole que la ciudad no es el pueblo.	Sonido <i>in</i> ambiente
(3ª secuencia) 00:03:21	PM	Día: mañana	Interior: Tasca (bar) de barrio. (Lugar de filmación: Barrio de S. Bernardo de Sevilla)	Natural	- María. - Gordo (Miguel Alcibar). Actor secundario. 30 años (aprox.), camarero y dueño del bar. Hombre afable que demuestra tenerle gran cariño a María.	María se aproxima al camarero y se sienta en la barra del bar. María habla con el camarero y éste coge un papel en el que apunta el número de teléfono del bar.	María le pide al camarero un coñac. Éste le pregunta que cuándo pagará lo que debe. Ella se molesta y le ordena que no le sirva la copa. Le cuenta que su madre va a estar con ella mientras su padre esté en el hospital y le pide el teléfono del bar.	Sonido <i>in</i> ambiente
(4ª secuencia) 00:04:00	PG PM	Día: mañana	Interior: Pasillo del edificio en el que vive María. Casa de María: cocina, dormitorio y baño. Piso descuidado, provisto de muebles deslucidos.	Natural Artificial	- María. - Rosa (madre de María)	María y Rosa entran en casa y se dirigen a la cocina. Luego pasan al dormitorio, donde María cambia las sábanas de su cama. La madre, sentada en una silla del dormitorio, le entrega a María la fotografía de una amiga. Mientras la madre se ducha, María se arregla para salir.	La madre se disculpa con María por tener que quedarse a dormir en su casa. Tras darle la fotografía, ambas conversan sobre la antigua amiga de María y su familia. María le comenta a su madre que tiene que salir por motivos de trabajo, que cene y que tenga cuidado cuando baje para llamar al Hospital, pues el barrio es peligroso.	Música <i>over</i> (el tema melódico que podemos oír al comienzo de esta secuencia, acompañará a la mayoría de las siguientes escenas del filme). Sonido <i>in</i> ambiente
(5ª secuencia) 00:08:41	PG PM zoom	Noche	Exterior: Calle del barrio en obras. Puerta del bar.	Natural	- Rosa (madre de María)	Rosa baja al bar para telefonar al Hospital. Al verlo lleno de hombres, se dirige a una cabina.		Música <i>over</i> . Sonido ambiente off (radiación de un partido de fútbol)
(6ª secuencia) 00:09:58	PG PD	Noche	Interior: Casa de María: dormitorio	Artificial	- Rosa (madre de María). Actitud pensativa.	Rosa sentada en la cama. Se levanta abre la ventana pero está tabicada. Se acuesta.		Música <i>over</i> .

Secuencia	Plano	Tiempo	Espacio/Entorno	Luz	Personajes/Caracterizac. fílmica	Acciones	Diálogos	Música/ Son. Ambiente
(7ª secuencia) 00:10:30 <i>Fundido en negro</i>	PM	Día: mañana	<i>Interior:</i> Autobús municipal (Lugar de filmación: interior de un autobús de la empresa de Transportes Urbanos de Sevilla (TUSSAM))	Natural	- María - Rosa (madre de María)	Rosa observa a una madre (con rostro de preocupación y pena) y a su hijo enfermo (25 años aprox.), sentados frente a ella. María soñolienta apoya su cabeza en la ventana del autobús. El autobús se para. Rosa se baja ayudada por María, que sigue su camino en el autobús.	Rosa exhorta a su hija para que la acompañe a ver a su padre, ella se niega. María le indica a su madre que a la vuelta ha de coger ese mismo autobús para volver a casa.	Sonido ambiente del interior del autobús
(8ª secuencia) 00:11:30	PM	Día: mañana	<i>Interior:</i> Hospital: habitación.	Natural	- Médico cirujano - Rosa - Ana (Estrella Távora). Enfermera. 35 años (aprox.) - Marido de Rosa y padre de María (Paco de Osca). Actor secundario. 75 años (aprox.), hombre tosco y huraño.	Rosa entra en la habitación del hospital y se dirige a la cama en la que se encuentra acostado su marido.	El médico le informa del estado de salud del marido. Rosa se disculpa con su marido por no haber pasado la noche en el hospital cuidando de él. El marido la insulta, llamándola “vieja tonta”.	Sonido <i>in</i> ambiente
(9ª secuencia) 00:12:27	PA	Día: mañana	<i>Interior:</i> Casa de María: cuarto de baño.	Natural	-María	Se hace la prueba de embarazo. Sale positiva.	María maldice su suerte, mostrando a las claras su contradicción y preocupación.	Música over
(10ª secuencia) 00:13:07	PG	Día: mañana	<i>Interior:</i> Escaleras del edificio en el que vive María	Natural	-Rosa - D. Emilio (Carlos Álvarez Novoa). Coprotagonista. 75 años (aprox.), vecino de María, hombre solitario, cariñoso y amable que vive en compañía de su perro Aquiles.	Rosa sube las escaleras. Se encuentra con el vecino que está limpiando el descansillo.. El cubo del agua resbala, cae al suelo, y moja a Rosa, que sigue subiendo las escaleras.	El vecino recrimina a su perro por haber hecho sus necesidades en el descansillo de la escalera. El vecino, tras mojar a Rosa, se disculpa amablemente, Rosa le da los buenos días y le quita importancia al suceso.	Sonido <i>in</i> ambiente
(11ª secuencia) 00:13:43	PG	Día: mañana	<i>Interior:</i> Casa de María: cocina.	Natural	- Rosa - María	Rosa entra en casa de su hija cargada con bolsas y una maceta de flores. María lava unas prendas en el lavabo y las tiende en el balcón. Se pone la chaqueta, coge el bolso y se marcha a trabajar (es su primer día de trabajo)	María pregunta a su madre porqué volvió tan tarde. Rosa le contesta que se equivocó de autobús. María desaprueba el que, de camino, Rosa haya comprado algunas cosas para la casa. La madre le pregunta en qué va a trabajar. Malhumorada María le contesta que de limpiadora.	Sonido <i>in</i> ambiente / Música over
(12ª secuencia) 00:14:50		Día: mañana	<i>Lugares simultáneos:</i> <i>Interiores</i> - Edificio de oficinas: salón de celebraciones. Espacioso, luminoso y de moderna decoración. - Casa de María: salita.	Natural	-María -Jefa de limpieza (Rosario Lara) - Limpiadora (Pilar Sánchez) - Limpiadora (Concha Galán) - Vigilante (José Manuel Seda) - Rosa	<i>Acciones simultáneas (montaje alterno):</i> - María, junto a otras dos limpiadoras, es conducida al salón que han de limpiar y en el que ha tenido lugar una cena de trabajo. - Rosa coloca sobre el televisor una maceta. Levanta el paño que lo tapa y dentro de él encuentra montado un belén luminoso.	- La jefa de limpieza da instrucciones a las limpiadoras. El vigilante recrimina a María por beber el champán sobrante de una botella. Sus compañeras de limpieza se acercan y beben con ella, reprobando la actitud severa del vigilante.	Sonido <i>in</i> ambiente

Secuencia	Plano	Tiempo	Espacio/Entorno	Luz	Personajes/Caracterizac. filmica	Acciones	Diálogos	Música/ Son. ambiente
(13ª secuencia) 00:16:33	PM	Día: mañana	<i>Interior:</i> Bar del barrio de María	Natural	- María - Gordo	María pide al camarero un coñac y le entrega dinero para que se cobre todo lo que le debe. El camarero le sirve la copa y observa la herida que María se ha hecho en la mano trabajando. María y el camarero pasan a la trastienda. Él le cura la herida de la mano y, en un descuido de éste, le roba unas botellas de güisqui y dinero. Ella se marcha del bar a toda prisa temiendo que el camarero se dé cuenta del robo	El camarero invita a María a pasar a la trastienda del bar para curarle la herida de la mano antes de que se infecte. En la trastienda, María y el camarero conversan acerca de la reciente paternidad de éste, del trabajo que tiene su mujer cuidando de los gemelos y le pide mantener relaciones sexuales con ella, a lo que ésta se niega.	Sonido <i>in</i> ambiente
(14ª secuencia) 00:18:54	PG	Día: mañana	<i>Interior:</i> Supermercado. Puesto de la carne. Caja.	Artificial	- Rosa - D. Emilio	Rosa se encuentra en el supermercado con su vecino y se acerca a él. Rosa paga en la caja del supermercado.	Rosa le aconseja a su vecino sobre la carne que ha de comprar. La cajera le dice a Rosa lo que debe por su compra. Ésta no tiene suficiente dinero. El vecino se ofrece a pagar lo que le falta.	Sonido <i>in</i> ambiente
(15ª secuencia) 00:20:19	PM	Día: mañana	<i>Interior:</i> Casa de María: salita.	Natural	- María - Rosa	Rosa llega a casa con las bolsas de la compra y con algunas macetas de flores. María se arregla y se va a trabajar	María reprende a su madre por comprar tantas macetas de flores. Ambas conversan del estado de salud de su padre y de la personalidad del médico, derivando rápidamente la conversación en una discusión sobre la naturaleza de los sentimientos humanos.	Sonido <i>in</i> ambiente
(16ª secuencia) 00:21:56	PM	Día: mañana	<i>Lugares simultáneos:</i> <i>Exterior:</i> - Polígono industrial próximo a las vías del tren. Camión. <i>Interior:</i> - Descansillo de las escaleras de D. Emilio. Casa de D. Emilio: cocina	Natural. Artificial	- María - Juan (Juan Fernández). Actor secundario. Novio de María. Camionero. 40 años (aprox.). Fuerte carácter. Independiente. - Rosa - D. Emilio	<i>Acciones simultáneas (montaje alterno):</i> Rosa va a buscar a Juan al polígono en el que éste trabaja. Juan, que ya se marchaba, se baja del camión para hablar con ella. Rosa devuelve a D. Emilio el dinero que le debía y huele a quemado dentro de la casa. D. Emilio corre a la cocina a apagar la comida chamuscada. Rosa entra para ayudarlo. Le prepara el almuerzo.	<i>Diálogos simultáneos:</i> - María le comunica a Juan que está embarazada. Juan se enfurece ante tal noticia y le exige a María que aborte. - Rosa y D. Emilio charlan de variados temas: de sus familias, del barrio en el que viven, del perro Aquiles, único compañero de D. Emilio, etc.	Sonido <i>in</i> ambiente (sonido natural de tren, grúa industrial y camión)
(17ª secuencia) 00:27:52	PG	Noche. Madrugada	<i>Interior:</i> Edificio de oficinas: estancias y pasillos espaciosos.	Natural Artificial	- María - Limpiadora (Pilar Sánchez) - Limpiadora (Concha Galán)	María en su trabajo durante la noche. María limpia un pasillo del edificio, cuando tres hombres pasan junto a ella. No le saludan. Ello irrita a María, provocándole un ataque de histeria. Sus compañeras acuden rápidamente a calmarla. Mientras descansan, toman algo de comer, María se siente indispuesta.	Una de las limpiadoras se queja a la otra de la actitud introvertida de María, quien no ha pronunciado palabra durante toda la noche. María increpa e insulta con duras expresiones a los hombres. Las dos limpiadoras charlan entre ellas, mientras María permanece callada sin participar en la conversación.	Sonido <i>in</i> ambiente

Secuencia	Plano	Tiempo	Espacio/Entorno	Luz	Personajes/Caracterizac. filmica	Acciones	Diálogos	Música/ Son. ambiente
(18ª secuencia) 00:29:46	PM	Noche	<i>Interior:</i> Casa de María: salita, dormitorio	Artificial	- María - Rosa	María llega a casa. Encuentra a su madre dormida en la mecedora. Rosa se despierta. María, cansada, se va a la cama. Rosa va al dormitorio de María a untarle una pomada en la mano herida.	María pregunta a su madre para quien es la labor de punto que está haciendo. Rosa le responde que es un regalo para la hija del médico. María la llama ingenua. Rosa le insiste a su hija para que cene algo pero ésta no le hace caso y se acuesta. En el dormitorio, madre e hija conversan sobre sus vidas.	Música <i>over</i> / Sonido <i>in</i> ambiente
(19ª secuencia) 00:32:36 <i>Fundido en negro</i>	PM	Día: mañana	<i>Exterior:</i> Calle del barrio	Natural	- Rosa - D. Emilio	Rosa y D. Emilio se encuentran en la calle. Se paran a charlar. Tras hablar con ella el vecino sigue su camino y Rosa ve llegar el autobús que ha de coger para ir al hospital y corre a su encuentro.	D. Emilio pide a Rosa que le cocine la lubina fresca que acaba de comprar, así podrán almorzar juntos. Rosa le advierte que puede volver muy tarde del hospital, pero D. Emilio insiste y promete esperarla.	Sonido <i>off</i> ambiente
(20ª secuencia) 00:33:52		Día completo: 24 horas.	<i>Lugares simultáneos:</i> <i>Interiores:</i> Hospital: habitación. Centro de salud: pasillo, sala de espera, consulta de la asistenta social. Casa de D. Emilio: salón. Casa de María: salita, dormitorio.	Natural Artificial	- Rosa - Padre de María - D. Emilio - María	<i>Acciones simultáneas (montaje alterno):</i> - Rosa cuida de su marido en el hospital hasta la mañana siguiente. - María va al centro de salud a hablar con la asistente social acerca de su decisión de abortar. Cuando vuelve a casa de noche busca a su madre en la habitación, pero ésta no ha regresado del hospital. - D. Emilio espera la vuelta de Rosa, con un ánimo alegre que se torna en impaciencia a medida que pasan las horas para convertirse, ya entrada la noche, en melancolía.		Música <i>over</i>
(21ª secuencia) 00:40:10	PG	Día: mañana (8.00 horas aprox.)	<i>Interior:</i> Escaleras del edificio en el que vive María. Casa de D. Emilio: pasillo.	Natural	- Rosa - D. Emilio y su perro Aquiles	Rosa sube las escaleras. Se para en el descansillo de D. Emilio. Duda si llamar a la puerta. Al final decide no llamar. D. Emilio y Aquiles han sentido los pasos de Rosa por la escalera. Ambos esperan, desde el pasillo de su casa, a que ésta llame a la puerta.		Música <i>over</i>
(22ª secuencia) 00:41:55 <i>Fundido en negro</i>		Día: mediodía	<i>Lugares simultáneos:</i> <i>Exterior:</i> Polígono industrial en el que trabaja Juan. <i>Interior:</i> Vestuario de Juan. Descansillo de la escalera de D. Emilio	Natural	- María - Juan - Rosa - D. Emilio	<i>Acciones simultáneas (montaje alterno):</i> - María va en busca otra vez de Juan. Ambos discuten, se pelean, y ella se marcha enojada. Cuando va a cruzar la vía, ve llegar al tren y se para. Fija su mirada en una vagabunda a la que deja de ver mientras pasan rápido los vagones. Cuando el tren ha pasado, María ve marcharse a la anciana, mientras exterioriza una fuerte ansiedad. - Rosa le baja el almuerzo a D. Emilio.	- María le pide a Juan que le acompañe a abortar, pero éste se opone. Entonces María le confiesa que quiere tener ese hijo. Juan se enfurece y le dice que reconsidere su decisión, pues no la considera preparada para ser madre, siendo una alcohólica. - Rosa se disculpa con D. Emilio por no haber regresado el día anterior a tiempo de cocinar la lubina. Éste la invita a almorzar, pero Rosa se excusa y vuelve a su casa.	Sonido <i>in</i> ambiente / Música <i>over</i> y sonido ambiente natural de paso del tren.

Secuencia	Plano	Tiempo	Espacio/Entorno	Luz	Personajes/Caracteriz. filmica	Acciones	Diálogos	Música/ Son. ambiente
(23ª secuencia) 00:48:13	PG	Noche	<i>Exterior:</i> Calle del barrio. Exterior del bar. <i>Interior:</i> Escaleras de la vivienda de María y descansillo de D. Emilio.	Artificial Natural	- Rosa - María - D. Emilio	Rosa va al bar para llamar por teléfono al hospital. Cuando se dispone a entrar, ve a su hija bebiendo y siendo incordiada por un hombre joven. Al advertir la presencia de su madre, María aparta violentamente al joven. Rosa decide no entrar y vuelve a casa. D. Emilio observa la escena de Rosa en el bar. Cuando Rosa sube las escaleras, sale a su encuentro, habla con ella y le devuelve la olla que le llevó con comida al mediodía.	D. Emilio ofrece a Rosa su teléfono para que llame al Hospital. Rosa agradece a D. Emilio su preocupación, pero declina amablemente su ofrecimiento, pretextando que el médico ya se habrá marchado del hospital. D. Emilio, cambiando de conversación, le da las gracias a Rosa por la comida que le llevó a la hora del almuerzo.	Sonido <i>in ambiente</i>
(24ª secuencia) 00:49:50	PA	Noche	<i>Interior:</i> Casa de María: puerta de entrada a la casa, cuarto de baño.	Natural. Artificial. Noche de tormenta.	- Rosa - María - Gordo	Rosa sale del dormitorio y cierra el balcón para que no entre la lluvia. Lllaman a la puerta. Rosa abre y ve al camarero (Gordo) que acompaña a su hija borracha. María se dirige al baño. Rosa y Gordo escuchan un ruido, corren al baño y encuentran a María tendida en el suelo. Entre ambos la levantan. María, acostada, llora mientras ve a su madre recoger el agua del balcón. Ello supone un <i>punto de inflexión en la película.</i>	María se enfada con Gordo por haber llamado a la puerta y haber despertado a su madre. Rosa le manda a María que se acueste. Ésta se encara con su madre y la insulta. Gordo la manda a callar. Rosa le dice al camarero que María tiene mucho genio pero que es muy buena muchacha. Gordo le ofrece a Rosa su ayuda para atender a María.	Sonido <i>in ambiente</i> / Música <i>over</i>
(25ª secuencia) 00:52:20 <i>Fundido en negro</i>	PM	Día: mañana	<i>Interior:</i> Hospital: habitación y pasillo.	Natural	- Rosa - Marido de Rosa y padre de María - María	Rosa en la habitación del hospital hace punto. El marido le manda que se acerque. Rosa se sienta a los pies de la cama. Cuando terminan de hablar, Rosa se levanta y al girarse ve a su hija, de pie, en la puerta de la habitación. Sale para hablar con ella. El marido la llama y Rosa vuelve a entrar en la habitación.	El marido le pregunta a Rosa si, durante su vida, ha sido un buen hombre. Rosa le contesta de manera indirecta, con evasivas, lo que hace enfadar al marido que la insulta. María recrimina a su padre por haber hecho esa pregunta tan tarde. Rosa dice que no tiene la conciencia tranquila. María le comunica entonces a su madre su decisión de quedarse esa noche cuidando del padre.	Sonido <i>in ambiente</i>
(26ª secuencia) 00:54:51	PM	Noche	<i>Lugares simultáneos:</i> <i>Interior</i> Casa de D. Emilio: dormitorio, cuarto de baño. Hospital: habitación.	Artificial Natural	- Rosa - D. Emilio - Aquiles - María - Padre de María - Paciente de la cama de al lado con su mujer	<i>Acciones simultáneas (montaje alterno):</i> - Rosa sube las escaleras, Aquiles sale a su encuentro y ladra. Rosa entra en casa de D. Emilio y lo encuentra enfermo, sentado en la cama. Rosa le ayuda a desvestirse y a ducharse. Le prepara una infusión, le cambia las sabanas y le ayuda a meterse en la cama. Después se marcha a su casa. - María da de cenar a su padre, pero éste se niega a comer. María ofrece la bandeja de comida a la esposa del paciente que está al lado. Coge una revista y se sienta. Su padre la mira. De madrugada, María se despierta inquieta y ve cómo su padre la observá fijamente.	<i>Diálogos simultáneos:</i> - D. Emilio le relata a Rosa que algo de lo que comió le ha sentado mal y le ruega que le acompañe al baño para así poder cambiarse de ropa y lavarse. Rosa le insiste y le riñe para que deje que sea ella quien le duche. D. Emilio le pregunta por qué lo hace y Rosa le contesta que porque son vecinos y los vecinos se ayudan entre sí. - María y su padre siguen sin hablarse. Ya de madrugada y al verle despierto, María le pregunta si necesita algo de ella, pero éste no le responde.	Sonido <i>in ambiente</i> / Música <i>over</i>

Secuencia	Plano	Tiempo	Espacio/Entorno	Luz	Personajes/Caracterizac. filmica	Acciones	Diálogos	Música/ Son. ambiente
(27ª secuencia) 01:01:05 <i>Fundido en negro</i>	PG	Día: mañana	Hospital: habitación	Natural	- Rosa - Médico cirujano - Marido de Rosa - Enfermera	Rosa entra en la habitación del hospital, al marido le van a hacer un reconocimiento. El médico, acompañado de la enfermera, entra en la habitación y examina al paciente.	El médico comunica a Rosa y a su marido que, dada la evolución del paciente puede darle el alta médica al día siguiente. El marido se muestra de acuerdo.	Sonido <i>in ambiente</i>
(28ª secuencia) 01:02:36	PG	Día: mañana	Escaleras de la vivienda de María. Descansillo de D. Emilio	Natural	- Rosa - D. Emilio	Rosa, con rostro cansado y desalentado, sube las escaleras. D. Emilio sale a su encuentro.	Rosa informa a D. Emilio de que al día siguiente le dan el alta al marido y se vuelven al pueblo. Él, apenado, le dice que se alegra por su marido y por ella.	Sonido <i>in ambiente</i>
(29ª secuencia) 01:03:42	PM	Día: mañana	<i>Interno:</i> Casa de María: salita	Natural	- María - Rosa	María almuerza. Rosa sentada en el sillón hace para su hija una rebeca de croché. Se la prueba para ver como le está. Cuando le comunica que al día siguiente le dan el alta médica a su padre y se vuelven al pueblo, María se muestra apenada y deja de comer. Rosa le insiste para que coma y María le hace, por primera vez, caso a su madre.	María le pregunta a la madre para quién es ahora la labor de croché que está haciendo. Rosa le contesta que para ella. Mientras se la prueba, Rosa le comunica a su hija que al día siguiente le dan el alta a su padre y se marchan al pueblo. Hablan también del bautizo de la hija de Isabel (amiga del pueblo de María) y de lo feliz que ésta sería si María aceptara ser la madrina. María le responde que irá.	Sonido <i>in ambiente</i>
(30ª secuencia) 01:05:50	PG	Noche	<i>Interno:</i> Casa de María: salita	Artificial	- María	María se prepara una copa, enciende un cigarro y se sienta a examinar la rebeca que le ha hecho su madre. Mientras rebusca en la bolsa de las labores uno de los bolsillos de la rebeca, encuentra el trajecito de punto que Rosa le va a regalar a la hija del médico y lo coge entre sus manos, mirándolo con ternura.		Sonido <i>in ambiente</i> / Música <i>over</i>
(31ª secuencia) 01:07:03 <i>Fundido en negro</i>	PG	Día: mañana	<i>Lugares sucesivos:</i> <i>Interiores:</i> Escaleras de la vivienda de María. Bar	Natural	- Rosa - María - D. Emilio - Gordo - Ciego de los cupones	<i>Acciones sucesivas:</i> - María y Rosa bajan las escaleras. Rosa llama a casa de D. Emilio. Mientras ellos hablan, María se va al bar. - Rosa y D. Emilio bajan juntos hasta el portal de la casa. Rosa se despide y va en busca de su hija que sale del bar. De camino, se paran a comprar dos cupones.	<i>Diálogos sucesivos:</i> - Rosa se despide del vecino y le presenta a su hija María. El vecino le ruega que le deje acompañarla hasta el portal. Mientras bajan hablan de la posibilidad de mantener entre ellos el contacto. Rosa le dice que mejor dejarlo así, pero que volverá para visitarlo. - María le confiesa a Gordo que le ha robado una botella de güisqui y quiere pagárselo. Gordo la perdona, no le acepta el dinero pero le advierte que no dejará que vuelva a ocurrir.	Sonido <i>in ambiente</i>
(32ª secuencia) 01:12:06	PM	Día: mañana	<i>Interior:</i> Hospital: pasillo.	Natural	- Rosa - María	Rosa y María se despiden en el pasillo del hospital. Se abrazan cariñosamente. María se marcha.	Rosa le confiesa a su hija que le gustaría quedarse algún tiempo más con ella y le pide que entre a despedirse del padre. María prefiere no hacerlo para evitar disgustos.	Sonido <i>in ambiente</i> / Música <i>over</i>

Secuencia	Plano	Tiempo	Espacio/Entorno	Luz	Personajes/Caracterizac. fílmica	Acciones	Diálogos	Música/ Son. ambiente
(33ª secuencia) 01:13:24	PM	Día: mañana	<i>Lugares simultáneos:</i> - Hospital: laboratorio, habitación. - Casa de María: salita, cocina.	Artificial	- Rosa - Marido de Rosa y padre de María. - Médico cirujano - D. Emilio - María	<i>Acciones simultáneas (montaje alterno):</i> - Rosa le entrega al cirujano el regalo. Después se dirige a la habitación en la que el marido espera, sentado en la cama, a que llegue el médico para que le dé el alta. El médico entra, se despide de ellos y salen de la habitación. - María se prepara un café, contempla los cambios que su madre ha hecho en la casa. Se sienta en la mecedora, coge la bolsa de las labores y encuentra un sobre con dinero y fotos de ella junto a su madre. Suena la puerta y María sale de su ensimismamiento. Abre y es D. Emilio que le trae la lubina. D. Emilio huele a café quemado. María corre a la cocina a apagar el fuego.	<i>Diálogos simultáneos:</i> - El cirujano se niega en principio a aceptar el regalo que le hace Rosa. Ésta le dice que al menos habrá el paquete. El médico se emociona con el regalo y le agradece el detalle a Rosa. - Mientras esperan en la habitación, el marido de Rosa la insulta y critica por sonreirse sola. El médico reprende al marido por su mal carácter. - D. Emilio le regala a María la lubina que compró para almorzar con su madre, ya que no sabe que hacer con ella. María le invita a pasar a su casa y a tomar un café.	Sonido <i>in</i> ambiente / Música <i>over</i>
(34ª secuencia) 01:18:12 <i>Fundido en negro</i>	PG / PM	Día: mediodía, atardecer. Noche. Madrugada.	<i>Lugares simultáneos:</i> <i>Interior:</i> - Casa de D. Emilio: cocina, salón. <i>Exterior:</i> - Paisaje campestre.	Natural Artificial	- María - D. Emilio - Rosa	<i>Acciones simultáneas (montaje alterno):</i> - María cocina la lubina en casa de D. Emilio mientras toman una copa de vino y juegan a las cartas. Almuerzan juntos. María y D. Emilio charlan mientras toman unas copas. Su conversación, que se va a extender largas horas (de la tarde a la madrugada), termina en una fuerte discusión. - Rosa en el campo, sentada en su mecedora, contempla plácidamente el amanecer. Cierra los ojos.	-Mientras se cocina la lubina, María y D. Emilio discuten sobre las muchas dificultades que se presentan en la vida. Durante el almuerzo, María le habla de sus relaciones sentimentales y de su embarazo. María le revela a D. Emilio que está decidida a abortar aunque tiene mucho miedo. Éste, ante los argumentos esgrimidos por María y a pesar de ir en contra de sus principios, se compromete a acompañarla. Entonces, María le confiesa que, en realidad, ella quiere tener a su hijo. D. Emilio le propone que lo tenga y que le acepte a él como abuelo adoptivo. María le increpa fuertemente por semejante sugerencia. Esta reacción de María disgusta a D. Emilio, quien asegura que no ha pretendido ofenderla. María entonces calla y le pregunta si quiere un café.	Sonido <i>in</i> ambiente (sonido natural: canto de los pájaros) / Música <i>over</i> que cierra la secuencia.
(35ª secuencia) 01:31:14 // // 01:33:23	PM / PG	Día: mañana	- Cementerio	Natural	- María - Hija de María. Bebé de 6 meses (aprox.) - D. Emilio	María en el cementerio, acompañada de su hija de pocos meses y de D. Emilio. Coloca un ramo de flores en el nicho de su madre y le tira un beso. María coge una de las rosas del ramo y la coloca en el nicho de su padre. Los tres se marchan lentamente del cementerio.	María, como leyendo una carta, le cuenta a su madre los hechos que han acontecido después de su fallecimiento. Entre ellos, le dice que le ha puesto Rosa a su hija en su memoria, y que D. Emilio está dispuesto a vender su casa de la ciudad para arreglar la del pueblo e irse todos a vivir allí, pues el aire del campo es bueno para la pequeña.	Música <i>over</i> y sonido ambiente natural (canto de los pájaros) / Carta leída en voz en <i>over</i> , acompañada con música instrumental de fondo.

Notas

¹ TALENS, J.: "Presentación. Ver no es suficiente". En ZUNZUNEGUI, S.: *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona: Paidós, 1996.- p, 10.

² COSTA, A.: *Saber ver el cine*, Barcelona: Paidós, 1988.- p. 116.

³ BRISSET, D.E.: *Los mensajes audiovisuales: contribuciones a su análisis e interpretación*, Málaga: Universidad, 1996.- pp. 69 y 70.

⁴ CASETTI, F. y DI CHIO, F.: *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós, 1991.- p. 17.

⁵ MARTÍN ARIAS, L.: "La luz y el otro: un análisis estético". En GONZÁLEZ REQUENA, J. (Comp.): *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*, Madrid: Editorial Complutense, 1995.- pp. 59 y 60.

⁶ CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1991) op. cit. p. 209.

⁷ CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1991) op. cit. p. 176.

⁸ HUERTAS JIMÉNEZ, L.F.: *Estética del discurso audiovisual. Fundamentos para una teoría de la creación fílmica*, Barcelona: Mitre, 1986.- pp.82 y 83.

⁹ CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1991) op. cit. p. 209.

¹⁰ PORTER, M.; GONZÁLEZ, P. y CASANOVAS, A.: *Las claves del Cine y otros medios audiovisuales*, Barcelona: Planeta, 1994.- p. 80.

¹¹ ZUNZUNEGUI, S.: *Paisaje de la Forma. Ejercicio de análisis de la imagen*, Madrid: Cátedra, 1994.- p. 14.

¹² AUMONT, J. y MARIE, M.: *Análisis del film*, Barcelona: Paidós, 1990.- p. 73.

¹³ ROMAGUERA I RAMIÓ, J.: *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales, 2ª edición*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1999.- p. 21.

¹⁴ CEBRIÁN HERREROS, M.: *Fundamentos de la Teoría y técnica de la información audiovisual*, Madrid: Mezquita, 1983.- pp. 489-495.

¹⁵ CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1991) op. cit. p. 127.

¹⁶ MARTÍN ARIAS, L. (1995) op. cit. p. 62.

¹⁷ MARTÍN, M.: *El lenguaje del cine*, Barcelona: Editorial Gedisa, 1992.- p. 43.

¹⁸ Autor citado en COSTA, A. (1988) op. cit. p. 249.

¹⁹ TORÁN, E.: "Luz y color en *Corazonada* de Coppola". En GONZÁLEZ REQUENA, J. (Comp.) (1995) op. cit. p. 103.

²⁰ MARTÍN, M. (1992) op. cit. p. 74.

²¹ HUERTAS JIMÉNEZ, L.F. (1986) op. cit. pp. 140 y 141.

²² MARTÍN, M. (1992) op. cit. pp. 68 y 69.

²³ GAUDREULT, A. y JOST, F.: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona: Paidós, 1995.- pp. 90-92

²⁴ GAUDREULT, A. y JOST, F. (1995) op. cit. pp. 113-122.

²⁵ GAUDREULT, A. y JOST, F. (1995) op. cit. pp. 122-123.

²⁶ ALONSO, L.: “Comenzar es difícil”. En GONZÁLEZ REQUENA, J. (Comp.) (1995) op. cit. p. 222.

²⁷ WYVER, J.: *La imagen en movimiento. Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat, 1991.- p. 55.

²⁸ Autor citado en AUMONT, J. y MARIE, M. (1990) op. cit. p. 208.

²⁹ MARTÍN, M. (1992) op. cit. p. 187 y 188.

³⁰ GAUDREULT, A. y JOST, F. (1995) op. cit. p. 36

³¹ PORTER, M.; GONZÁLEZ, P. y CASANOVAS, A (1994) op. cit. p. 42.