

El estudio 'plano a plano' como nuevo método de análisis fílmico

The Shot-by-shot method as a new type of film analysis

Ernesto Pérez Morán*

*Assistant Professor, Departamento de Lenguajes, Universidad de Medellín, Carrera 87 N° 30 - 65 Medellín, Colombia. (eperezm@udem.edu.co)

Resumen

El estudio 'plano a plano' es un método de análisis de obras audiovisuales que nunca ha sido desarrollado de forma completa. Éste consiste en una disección de cada una de las unidades mínimas de significado que componen una obra audiovisual dada, sea la que sea. Se analizan 22 aspectos de cada plano de forma aislada para luego interconectarlos y encontrar significados y sentidos. Este procedimiento permite, además, un acercamiento hermenéutico con el que alcanzar un conocimiento orgánico, que ensayamos en largometrajes completos (la obra de ficción de la cineasta Patricia Ferreira). Ningún método permite un conocimiento mayor de los elementos intrafílmicos de una película o cualquier otra manifestación audiovisual, con la ventaja añadida de que la base de datos resultante de dicho análisis –y que configura el trabajo de campo– facilita acercamientos posteriores desde distintas disciplinas y ópticas diversas.

Palabras clave: Teoría del cine, Metodología, Análisis cinematográfico, Lenguaje audiovisual, Cine

Abstract

The 'shot by shot' method is a kind of analysis of audiovisual works that has never been fully developed. It's a dissection of each of the smallest units of meaning that form an audiovisual work, whatever it is. The «shot by shot» method analyzes 22 aspects of each shot individually considered and later interconnects them and finds meanings and senses. This procedure also allows an hermeneutical approach to achieve the organic knowledge, that has been tested in complete films (Patricia Ferreira's complete filmography). No method like this allows similar understanding of cinematic elements in a film, with the advantage that there is a resultant database, which allows the future approach of different disciplines.

Keywords: Film Theory, Methodology, Cinematic Analysis, Audiovisual Language, Film

Introducción y estado de la cuestión

En este trabajo de investigación, producto de la elaboración de la tesis doctoral *La obra audiovisual de Patricia Ferreira desde un nuevo modelo de análisis*, se propone un método para el estudio de producciones audiovisuales que no se ha aplicado nunca hasta ahora, al menos de manera tan completa (ahí radica la novedad). El mismo consiste en una disección de todos los planos que componen una obra cinematográfica dada, un *spot* publicitario o cualquier otra expresión audiovisual, estudiando 22 aspectos en cada uno de ellos de forma individualizada, para luego interconectarlos, en busca de sus posibles significados, sentidos y connotaciones. El procedimiento permite, además, un acercamiento hermenéutico que persigue el conocimiento orgánico de todos los componentes de la imagen y de sus resortes sintácticos. Desde la escala o tamaño proporcional de cada plano hasta la estructura global del relato, este

trabajo actúa de forma inductiva y se despliega progresivamente, de lo particular a lo general, mediante el análisis de las escenas, secuencias y bloques narrativos que componen cada película. Este método trata de tener en cuenta las experiencias anteriores, aprovechar las 'nuevas' ventajas tecnológicas y facilitar la realización de análisis en profundidad, siguiendo la definición que de este término aportan Casetti y Di Chio: «Conjunto de operaciones aplicadas 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. En una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento» (1990: 17).

En cuanto a los diversos intentos históricos de llevar a cabo estudios pormenorizados de las imágenes audiovisuales, hay que citar tendencias críticas como el llamado *análisis textual*, que hunde sus raíces en la exégesis bíblica, la hermenéutica y la filología decimonónica, hasta llegar a los estudios de Jacques Derrida (1967), al método pedagógico francés de la *explication du texte*, a las aportaciones del *New Criticism* estadounidense y a los trabajos de Roland Barthes (1975), entre otros. Todos comparten, de un modo u otro, el objetivo de *deconstruir* –en terminología *derridiana*– los textos mediante un análisis que pone en cuestión sus puntos de partida en función de la heterogeneidad del discurso, tratando así de conocer a fondo la obra estudiada en cuanto forma de expresión.

Por lo que afecta al cine, los más recientes de esos trabajos sirvieron fundamentalmente para dignificarlo, haciendo de él un objeto de estudio en pie de igualdad con otras manifestaciones artísticas (Stam, 2001: 218). Tras varias décadas de debate, en las que resultaron decisivas las aportaciones de Christian Metz y sus *Ensayos sobre la significación en el cine* (1968) y *Lenguaje y cine* (1971), sobre todo, se ha acabado aceptando que el filme es también un texto, lo que nos lleva a reconocer el lenguaje audiovisual como tal lenguaje. El término 'texto' remite etimológicamente a los conceptos de 'tejido' o 'entramado' y da a entender que una película no es nunca un simple reflejo o imitación de la vida real, sino que, muy al contrario, es una 'construcción' en sentido pleno. Y, siguiendo en este punto a Barthes, eso significa que todo texto "es un espacio multidimensional en el que una serie de escrituras se combinan y colisionan entre sí" (1977: 146). El carácter abierto de esa labor hermenéutica encuentra acomodo en nuestro análisis, que no cierra tampoco ningún camino a cualquier desarrollo posterior.

Aquí debemos reconocer la influencia de Christian Metz sobre este trabajo. En *Lenguaje y cine* despliega lo que llama un "sistema textual", es decir, el conjunto de redes de significados sobre las que se constituye un texto, pero que no son inherentes a éste, sino construidas expresamente por el analista. Sin embargo, aquí el estudio se centra más en el ámbito cinematográfico que en el extracinematográfico, mientras que él otorga a ambos la misma importancia. Para expresarlo de forma sintética, Metz trata de 'socializar' los textos audiovisuales, lo que ha dado pie a una enorme cantidad de estudios, mientras que el análisis pormenorizado de las películas en sí mismas se ha desarrollado con menor intensidad. Ciertamente, el presente modelo podría dar mayor relevancia al contexto general y a las condiciones materiales de producción en que fueron realizadas las obras que en un caso u otro se estudien, puesto que son cuestiones que afectan también, en cierta medida y con carácter previo, a su sentido último. Pero se ha optado por dar preferencia a cada obra en sí misma, tal como aparece en pantalla y la percibe cualquier espectador, independientemente de los factores externos que puedan haber influido en su factura final. Las informaciones extrafilmicas sobre éstos son sin duda útiles, pero a posteriori, como datos complementarios que ayudarán a entender mejor determinados aspectos o a esclarecer puntos oscuros, una vez llevado a cabo el análisis de la materialidad del filme en cuestión.

Entre los análisis textuales más destacados¹ se encuentran los de Thierry Kuntzel –a partir de *El malvado Zaroff* (The Most Dangerous Game, Ernest Schoedsack e Irving Pichel, 1932) –, Stephen Heath – a propósito de *Sed de mal* (Touch of Evil, Orson Welles, 1958) – y Kari Hanet sobre *Corredor sin retorno* (Shock Corridor, Samuel Fuller, 1963). Pero la publicación que hizo de ello una práctica habitual en los primeros años sesenta fue la revista francesa *L'Avant-Scène Cinéma*. Cada uno de sus números ofrecía el *découpage* a posteriori de un largometraje relevante, algo que en aquellos años sólo podía hacerse contando con una moviola y con la copia del filme en soporte de celuloide. En cualquier caso, las descripciones se limitaban a un breve comentario de cada plano o grupo de ellos –de forma parecida a las acotaciones de las obras de teatro, que era el campo en el que había iniciado su actividad *L'Avant-Scène*–, cuando no se centraban sólo en una escena o secuencia (práctica que en publicaciones más recientes ha desplegado el profesor González Requena [1995], por ejemplo). Por aquellos mismos años, otros estudiosos como Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1970) o Michel Marie elaboraron unos esquemas de anotación en los que hacían constar ángulos, tipos de sonido o movimientos de cámara.

En su libro *Teorías del cine*, Robert Stam asegura que «El rigor y la atención con que estos análisis abordan sus objetos de estudio imposibilita que se pueda decir todo sobre una película. A resultas de ello, numerosos análisis se centraron en fragmentos de películas a modo de sinécdoque» (2001: 222). Tal afirmación contiene dos partes muy distintas, con las que sólo podríamos estar de acuerdo si nos situáramos en el momento histórico al que se refiere. Es verdad que resulta materialmente imposible decirlo todo sobre una película –entre otras cosas porque se trataría de una trasposición de lenguajes inviable por principio– y desde luego aquí no lo pretendemos. Pero eso no quiere decir que no pueda analizarse un filme completo ‘plano a plano’, en lugar de limitarse a una sola o varias escenas. Ni que no pueda elaborarse un análisis global, dejando la vía abierta a distintas interpretaciones, por el hecho de haber desmenuzado la pieza completa.

Es obligado citar también los trabajos de Raymond Bellour, que en *L'analyse du film* (1979) reflexiona sobre la utilidad de aplicar criterios extraídos de la crítica literaria a los estudios cinematográficos con el fin más o menos confesado de aumentar la respetabilidad de lo audiovisual. Nos limitaremos a señalar un párrafo del libro de Bellour que resume de modo desenfadado los problemas a los que se enfrentaban este tipo de estudios en el pasado: «Hace mucho tiempo, me sorprendió descubrir que algunos críticos importantes tomaban notas en la oscuridad durante la proyección de una película. Me pareció una especie de negación: detener la imagen, rompiendo la ley de la continuidad. Claro que hay razones que justifican esa extraña práctica. Para empezar, la propia ley de la continuidad. [...] Así pasé muchos años, cuando el análisis del filme estaba todavía en la prehistoria. Y siempre tenía la sensación de que lo esencial se me escapaba como el viento entre los dedos. Un día conseguí –después de muchas proyecciones sucesivas– anotar lo fundamental de una larga secuencia; una secuencia sencilla, porque carecía de diálogos y estaba compuesta por unidades muy nítidas; pero complicada, por la gran cantidad de planos: 72, en un fragmento de *Los pájaros*, que pronto sabría que en realidad tenía 82... » (1979: 10).

A esta cita se puede oponer de modo estimulante lo que afirman Casetti y Di Chio cuando escriben que «Lo primero que salta a la vista es que el análisis textual del film comporta necesariamente un alejamiento de la situación normal a través de la cual se percibe este último. De hecho, es característico del film

¹ Recomendamos la lectura de *Análisis del film*, obra de referencia en la que J. Aumont y M. Marie realizan una exhaustiva exposición de los *découpages* más relevantes en la historia de los estudios fílmicos (1993: 55-81).

ostentar una realidad material casi inasible, puesto que está formada por luces y sombras proyectadas sobre una pantalla. Esta fugacidad ha convertido siempre al film en un objeto difícilmente dominable. El espectador está eternamente condenado a seguir las cadencias y las direcciones impuestas por la película; su condición, incluso en el mejor de los casos, podría resumirse en una observación del tipo: 'Mientras con un libro puedo moverme libremente, detenerme, volver atrás o comparar dos enunciados, en el cine me encuentro inevitablemente sometido a la concatenación de imágenes, al flujo sonoro, a su ritmo regulado. El film se desarrolla externamente a mí, sin ninguna intervención posible por mi parte'» (1990:18-19).

Volviendo al método que proponemos, la tarea del 'plano a plano' resulta extraordinariamente laboriosa, pero constituye la condición imprescindible para cualquier trabajo posterior de interpretación o búsqueda de sentido: éste tendrá siempre una dimensión inevitablemente subjetiva. Por eso no puede haber dos interpretaciones iguales de un mismo mensaje audiovisual. Y el único criterio para valorar una determinada interpretación es si se ajusta correctamente o no a los signos materiales que la han motivado: es siempre subjetiva, pero no puede ser arbitraria, caprichosa. Tiene que poder dar cuenta exacta de en qué signos y en qué articulación de signos se apoya... De lo contrario, será simplemente errónea, falsa o producto de una mera impresión: opinión, en todo caso.

El hecho de que esta primera parte del método (la lectura material de signos) sea la más 'objetiva' no quiere decir que dos analistas que la apliquen tengan que llegar exactamente a los mismos resultados². Ahí reside, a nuestro juicio, uno de los mayores alicientes de este planteamiento, pues el 'plano a plano' resultante puede ser utilizado para acercarse a los filmes desde perspectivas muy diferentes, o extraer de él sólo los elementos que interesen en cada momento. Se trata de una investigación abierta, no dogmática ni conclusiva, un camino que ofrece múltiples posibilidades.

Volviendo sobre el problema de la subjetividad, lo que no puede ser objeto de opinión es el número de planos que contiene una secuencia determinada, la escala de cada encuadre, los grados de inclinación de la cámara, la duración y dirección de un movimiento, si se trata de una panorámica o de un *travelling*, etcétera. De ahí la necesidad de detectar los signos con precisión, antes de dar paso a descripciones de contenido o interpretaciones de sentido.

Material y métodos

Hipótesis de trabajo

Se trata de probar que con este procedimiento se puede llegar a un conocimiento profundo de una obra audiovisual dada —en cuanto forma de expresión autónoma— o, al menos, al mayor conocimiento posible hasta el momento de la creación objeto de análisis. Nunca se ha desarrollado ni aplicado un modelo tan pormenorizado de estudio, que puede proporcionar lo más cercano a la certeza en algo tan subjetivo como es la creación audiovisual en sus múltiples manifestaciones.

Al optar por el plano como unidad mínima de expresión audiovisual, se han tenido en cuenta los citados debates mantenidos durante los años sesenta a propósito de la especificidad del lenguaje cinematográfico, desechando el fotograma como tal unidad por el hecho de que éste resulta materialmente imperceptible para la vista del espectador y además carece de uno de los elementos sustanciales que integran la imagen audiovisual, que es la sensación de movimiento.

² Citamos aquí a Sangro Colón, quien afirma que «Afortunadamente, la 'Real Academia del Lenguaje Audiovisual' no existe» (2011: 18).

En síntesis, nuestra hipótesis sería la siguiente: Si aplicamos el método de estudio 'plano a plano' obtendremos el mayor conocimiento posible de un largometraje o cualquier otra producción audiovisual, estableciendo sus interpretaciones de sentido más plausibles y dejando abierta pero debidamente documentada la posibilidad de otras lecturas desde perspectivas diferentes.

Objetivos

Pretendemos, por un lado, plantear una nueva propuesta metodológica consistente en un análisis 'plano a plano' de la totalidad de la obra sometida a estudio; realizar un desglose por escenas, secuencias y bloques narrativos y llevar a cabo un análisis cuantitativo y proporcionar finalmente un significado a los datos obtenidos. No pretendemos reducir a porcentajes los recursos utilizados, sino cuantificar y medir como paso previo al análisis y apoyar el subsiguiente proceder cualitativo con datos y argumentos contrastables. De esta forma, si en otros estudios se habla, por ejemplo, de un "predominio" de algún elemento sintáctico en una creación determinada, en este caso se pueden medir con precisión, cruzando los datos, los siguientes aspectos (por citar sólo alguno de los muchos): cantidad exacta de veces que aparece, tiempo que dura ese elemento, personajes u objetos sobre los que se practica y, en un momento posterior y mucho más relevante, el sentido que adquiere y la construcción de significado que se consigue con él. Por último, dejamos abierto el camino a futuros análisis.

Metodología

El estudio planteado tiene su punto de partida en el método lógico-empírico característico del análisis llamado comúnmente empírico psicociológico, el cual presupone la medición cuantitativa (que se refleja en la recogida de los datos que conforman una base de datos construida expresamente para este fin). Posteriormente, en el análisis interpretativo, al no tener una pretensión puramente descriptiva, se filtran los datos en función de lo que se ha dado en llamar la teoría crítica, enlazando en las conclusiones con la premisa del racionalismo subjetivista, es decir, dejando abiertos los textos a lecturas dispares.

Por tanto, se pretende que el método reúna las ventajas del subjetivismo-constructivismo y del objetivismo. En cuanto a la primera vertiente, adoptamos la "investigación basada en procesos experienciales o interpretativos; el énfasis en comprender cómo el individuo crea, modifica, interpreta y extrae un sentido del mundo que le rodea según técnicas cualitativas" (León, 1991: 809). Por lo que respecta al prisma objetivista, hacemos nuestra la "investigación basada en la aplicación sistemática del método científico; el énfasis en la identificación y medición de elementos y técnicas cuantitativas" (León, 1991: 809). Lejos de enfrentar ambos métodos, comenzamos por el segundo y terminamos en el primero, apoyándonos en el anterior.

En tercer lugar, nos alejamos del análisis fenomenológico en la medida en que no intentamos abarcar la totalidad de la obra, sino que eludimos conscientemente las cuestiones de producción de los largometrajes, por ejemplo, y relativizamos la importancia de la intención del autor, incluyéndola como elemento de contraste, pero otorgando preponderancia a los sentidos que generan los textos por sí mismos.

El núcleo de nuestro método de trabajo consiste, pues, en diseccionar todos los planos que componen los distintos largometrajes, anotando 22 variables de cada uno, en sus correspondientes campos, cuya denominación y contenido explicamos a continuación:

1. 'Número de plano': Asignación correlativa de un número a todos los planos de cada obra, con el fin de poder identificarlos, clasificarlos y referirse a ellos en los pasos posteriores.
2. 'Duración': Se cronometran los segundos que dura cada plano, lo que permitirá valorar, marcar medias y comentar con más detalle los de mayor extensión, teniendo presente la regla tradicional que establece a priori la mayor duración de un plano cuanto mayor sea la información nueva que contiene. Además, esta delimitación temporal permitirá ser relacionada con otros campos formales, ya sea el relativo a los

movimientos de la cámara o al de las acciones que llevan a cabo los personajes, a la vez que ayuda a la determinación del concepto de ritmo, que es siempre comparativo y para el que no existen escalas absolutas.

3. 'Situación': Lugar exacto que ocupa el plano dentro del recuento temporal del conjunto, lo que permite asociarlo a cuestiones del relato, como el orden narrativo u otros.

4. 'Descripción espacial': Anotación sintética –siguiendo como modelo el formato propio de los guiones cinematográficos o televisivos– del espacio en que se desarrolla la acción ilustrada en el plano y si la localización es interior o exterior (también, si es de día o de noche). Después se anota dónde está situada la cámara en ese espacio dado y se describe éste de manera pormenorizada. Se comenta además si la cámara se ha dispuesto de forma frontal u oblicua con respecto a las coordenadas espaciales de referencia, lo que sirve a su vez como trabajo previo a la detección de los elementos compositivos.

5. 'Tratamiento temporal': Aquí se constatan las alteraciones introducidas respecto del decurso natural del tiempo: adecuación, dilatación o condensación, señalando las elipsis y saltos temporales que experimente el relato. En este sentido, nos remitimos a la nomenclatura clásica, según la cual habría adecuación cuando la duración de la representación audiovisual de una acción determinada es exactamente la misma que la de la acción representada, y por tanto no es necesario indicarla; habrá dilatación cuando la representación dura más que lo representado, y condensación en el caso contrario, circunstancias que deben consignarse, haciendo alusión al procedimiento técnico empleado para materializarlas en la pantalla.

6. 'Transición': Se trata de un campo cerrado, destinado a determinar con precisión la forma de entrada y salida del plano. Es decir, si comienza o termina por corte directo o por fundido, en cualquiera de sus variantes, que se engloban bajo las combinaciones de las siguientes abreviaturas: C (Corte), FN (Fundido en/a Negro) y FE (Fundido Encadenado).

7. 'Escala': Su carácter igualmente cerrado hace referencia al tamaño de las figuras u objetos dentro del encuadre, que ha de ser necesariamente proporcional, no directo, utilizando como base de la escala la figura humana media. Lo dividimos en las siguientes categorías, también tradicionales, de amplitud decreciente: GPG (Gran Plano General), PG (Plano General), PC (Plano de Conjunto), PA (Plano Americano), PML (Plano Medio Largo), PM (Plano Medio), PMC (Plano Medio Corto), PP (Primer Plano), PPP (Primerísimo Primer Plano) y PD (Plano de Detalle).

8. 'Ángulo': Campo cerrado que describe la posición de la cámara respecto de la figura u objeto filmado, con las siguientes variaciones: N (Natural), PIC (Picado), CPIC (Contrapicado), GPIC (Gran Picado), GCPIC (Gran Contrapicado), C (Cenital) y N (Nadir).

9. 'Movimiento de la cámara': Se especifican todos los desplazamientos de la cámara, incluso los de reencuadre, mediante las abreviaturas comúnmente utilizadas: PAN (Panorámica), TRAV (*Travelling*) y CI (Cámara Inmóvil). Este campo admite una mayor flexibilidad para dar entrada a variaciones (barridos, por

ejemplo), características de los movimientos (fluido, lento, rápido, breve, etcétera.) e incluso funciones (expresiva, descriptiva...), que lo asocian con el de 'Sentido'.

10. 'Descripción de acciones': Se detallan los comportamientos, gestos, actitudes, movimientos y otros elementos relacionados con los personajes presentes en el encuadre y su contexto.

11. 'Diálogos': Transcripción literal de todas las réplicas presentes en cada plano, indicando los personajes que las emiten y su posible transición desde un plano a otro (por ejemplo, los posibles encabalgamientos).

12. 'Ruidos': Se recogen los diferentes sonidos no verbales ni musicales presentes en cada plano. Para los fines de nuestro estudio se considera irrelevante especificar el procedimiento técnico con el que puede haberse obtenido cada uno de ellos (si de forma directa o bien mediante determinados efectos), limitándonos a considerar que son ambientales (pertenecientes al ambiente que estamos contemplando en la imágenes) y señalando los casos en que, por estar añadidos con algún fin determinado, pueden entenderse como 'de efecto'. Este campo va a tener especial relación con el siguiente.

13. 'Música': En cuanto al tercer elemento acústico, se numeran las piezas musicales incluidas, ordenadas correlativamente y, en su caso, vistas en conjunto, estableciendo relaciones entre todas ellas. Si fuera necesario, se distinguiría entre melodías preexistentes, incorporadas por motivos que habría que detectar, y las compuestas expresamente para la película.

14. 'Vestuario, atrezzo y otros elementos': Se apuntan no sólo los aspectos citados en el título del campo, sino también otras cuestiones de decorado. Además, al señalar la presencia del vestuario de un personaje, este campo permite confirmar las apariciones de cada uno de ellos, con el fin de poder estudiar luego su peso escenográfico.

15. 'Iluminación y fotografía': La íntima relación existente entre ambos aspectos justifica que sean comentados con detalle en este campo de forma simultánea. Los tonos, el tipo y carácter de las luces y la profundidad de campo, entre otras cuestiones, ocuparán unas líneas que tendrán su reflejo, cuando sea necesario, en el campo de 'Sentido'.

16. 'Composición': Se estudia aquí la dinámica de las líneas de fuerza, las dominantes cromáticas, la disposición de los personajes y objetos en los distintos términos o las características del encuadre, con especial énfasis en la estabilidad o inestabilidad del mismo.

17. 'Sentido': Como campo más importante y adelanto del análisis cualitativo, siempre estará supeditado a la información obtenida en los demás. Supone la interpretación de todos los aspectos analizados cuando se considere que son relevantes para la construcción de significados. Como tal interpretación, da entrada a un inevitable componente de subjetividad por parte de quien lleva a cabo el análisis, como se apuntó en su momento, y la única forma de controlarlo al máximo es velar por la correspondencia estricta entre los signos detectados y la lectura integral que se propone de ellos.

18. 'Relación con otros planos': Comparación del plano en cuestión con otros pertenecientes a la misma pieza audiovisual, con el fin de facilitar tareas posteriores. Aquí cobra protagonismo la señalización de encuadres que se repitan a lo largo de una serie, de planos y contraplanos, por ejemplo.

19. 'Relación con otras películas u obras': Apartado que abre el estudio a la necesaria referencialidad con otras creaciones relacionadas (ya sean piezas analizadas, de la misma autoría o creaciones similares) y a la intertextualidad, incluso con otros órdenes artísticos.

20. 'Observaciones': Campo abierto en el que se hacen constar aspectos de difícil inclusión en otros.

21. 'Problemas': Aquí se señalan los posibles fallos detectados, con especial atención a los de *raccord*, en sus diversas variantes.

22. 'Fotogramas': Por último, se incluyen reproducciones de fotogramas obtenidos mediante capturas digitales de cada uno de los planos –hasta cinco en los casos de mayor duración– para ilustrar los aspectos destacados y demostrar, en su caso, lo afirmado en el texto. Al menos habrá una por cada uno de los planos analizados, es decir, todos los de una película.

Se ha procurado que los campos estén estrechamente interrelacionados, y todos figuran en la maquetación gráfica en la que se ha volcado el 'plano a plano', aun en los casos en que alguno queda vacío.

Por lo que se refiere a la banda visual, con los campos indicados se está procurando detectar, entre otros aspectos específicos del lenguaje de las imágenes, las similitudes y diferencias existentes entre la realidad y su representación cinematográfica en las tres coordenadas que la cosmología clásica consideraba fundamentales para aprehender aquélla: el espacio, el tiempo y el movimiento³.

Así, los campos nº. 4, 7 y 8 sirven para rastrear el tratamiento dado al espacio en otros tantos apartados básicos: ¿Qué se ve? ('Descripción espacial'), ¿en qué tamaño proporcional se ve? ('Escala') y ¿desde dónde se ve? ('Ángulo'), complementados por otros que añaden información relevante sobre su contenido material (nº. 10: 'Descripción de acciones'; nº. 14: 'Vestuario, atrezzo y otros elementos'), su disposición en el encuadre (nº. 16: 'Composición') y las condiciones que lo hacen visible (nº. 15: 'Iluminación y fotografía') pero al mismo tiempo añaden elementos significativos según su intensidad, distribución en la pantalla, tonalidades dominantes, etcétera.

El campo nº. 5 ('Tratamiento temporal') da cuenta de la forma conferida al factor tiempo, con las indicaciones que hemos señalado y permitiendo establecer también la comparación pertinente entre nuestra vivencia real del paso del tiempo (sucesivo y no simultáneo, unidireccional, irreversible) y las múltiples posibilidades que ofrece el lenguaje audiovisual. En cuanto al factor movimiento, aparece el campo nº. 9, y quedan aún los 'movimientos internos al encuadre', que son los que permiten realizar las distintas acciones (nº. 10) y afectan sustancialmente a la composición (nº. 16).

³ Para esta distinción partimos del libro de Carlos María Staehlin, «Teoría del cine» (1966), dividido en tres partes: *Cosmología, Iconología y Dramatología*, en la primera de las cuales compara los elementos de la realidad cotidiana con su representación en el cine: el espacio (29-48), el tiempo (49-66) y el movimiento (67-85).

Por lo que respecta a la banda sonora, dado que su esencial continuidad impide una fragmentación rigurosa y exacta como la visual, optamos por un estudio longitudinal por pistas que se superponen a lo largo de una escena, secuencia o bloque narrativo determinados: 'Diálogos' o voces (campo nº. 11), 'Ruidos' (nº. 12) y 'Música' (nº. 13). Sobre el primero hay que insistir en que no sólo interesa registrar con precisión las palabras que se oyen y analizar su contenido semántico, sino también otros elementos determinantes, como el estatus de las voces (monólogos, diálogos, voces en *off* u *over*), el sexo, la edad aproximada y el tono empleado por quien las pronuncia. Así, se ha intentado abarcar la mayor cantidad de aspectos del audiovisual.

Toda esa labor de registro se condensa en fichas –una por cada plano– de extensión variable, que se unen a las demás para conformar una gran base de datos (construida con el programa informático FileMakerPro). Ése será el punto de partida sobre el que interpretar las variables, que han ido añadiéndose hasta terminar completando un cuerpo analizable mediante el cual se pueden 'cruzar' datos y comparar una serie de estadísticas, además de contener la práctica totalidad de la información necesaria acerca de las obras objeto de estudio.

Completada la base de datos, se aplica un procedimiento ascendente, de menos a más: tras el análisis 'plano a plano' se realiza un desglose por escenas, otro por secuencias y finalmente –cuando la extensión o complejidad del filme estudiado lo exija– se formulan las apreciaciones necesarias sobre cada bloque narrativo, una categoría de cuño propio⁴ que permite estudiar grupos de secuencias y otorgar una mayor facilidad de consulta, aspecto éste que también puede aplicarse a la base de datos.

Tras ese proceso inductivo, se revisan y analizan tanto el 'plano a plano' como los desgloses, siguiendo el orden del discurso, realizando remisiones, detectando conexiones y filtrando aquellos datos que no se consideren relevantes para incluirlos en la exposición final. Así, se irán comentando críticamente –ya en un sentido cualitativo y no puramente cuantitativo– las características esenciales de cada plano, escena, secuencia, bloque y conjunto.

Una vez redactado el análisis, de carácter cualitativo y fundamentado en la base de datos –que, insistimos, puede servir de punto de arranque para otras lecturas distintas– y en los desgloses sucesivos, llega la hora de efectuar una lectura y estudio transversales de las obras en su conjunto, en busca de constantes o divergencias. A modo de comparación, esta fase podría denominarse un filtraje del filtraje previo con la finalidad de obtener conclusiones, pues el objetivo primordial es que, conocido en detalle lo que cuenta el mensaje audiovisual y cómo lo cuenta, es preciso elevarse hasta lo que se quiere decir con él: el sentido.

La elección del trabajo de la cineasta Patricia Ferreira obedece a varias razones que lo hacen especialmente útil para tal propósito. Ante todo, su interés intrínseco, por tratarse de filmes de carácter personal pero con notables referencias a distintos géneros clásicos y que abordan temas relacionados de forma directa con nuestro contexto más inmediato. En segundo lugar, porque su número es suficiente para componer un corpus autoral definido y significativo, pero no demasiado amplio todavía, por lo que

⁴ Definimos bloque narrativo como ese conjunto de secuencias en el que se puede detectar también la misma unidad orgánica que define a la secuencia, entendida esa unidad como la presencia de un planteamiento, un nudo y un desenlace. La inclusión de tal categoría se justifica porque repite un esquema orgánico que puede darse desde en la escena hasta en el relato completo, en una forma inductiva de plantear el análisis fílmico en cuanto a su estructura, facilitando a su vez la categorización de los distintos segmentos del relato.

resulta abarcable en una investigación que pretende ser rigurosa y lo más exhaustiva posible. Además, porque su filmografía discurre siempre a caballo entre la ficción y lo que habitualmente se entiende como documental, dando pie a fértiles consideraciones sobre las relaciones entre la realidad y sus formas de representación audiovisual, tema de indudable incidencia sobre nuestro estudio.

En el caso de nuestro trabajo en particular, el resultado es de 3510 fichas (además de 6.831 reproducciones de fotogramas), una por cada plano de los cuatro filmes analizados con este método y dirigidos por la cineasta Patricia Ferreira: *Sé quién eres* (2000), *El alquimista impaciente* (2002), *El secreto mejor guardado* (2004) y *Para que no me olvides* (2005).

Resultados.

En este caso, se analizaron las fichas y los desgloses (*Fig. 1 y Fig. 2*, ejemplos pertenecientes a una ficha ejemplo de *El alquimista impaciente* y el posterior desglose de escenas y secuencias) para extraer una gran cantidad de datos, que fueron estudiados, cruzándose las referencias y posteriormente se realizaron las distintas apreciaciones de sentido, para concluir una serie de constantes en la obra de la directora. Así, hemos seleccionado diez aspectos a modo de ejemplos representativos, para dar idea de las posibilidades del método.

Número y duración de los planos

Lo primero que destaca en los tres largometrajes de Patricia Ferreira es su gradación descendente en la cantidad de planos. De los 1.388 que tiene *Sé quién eres* se pasa a los 1.093 de *El alquimista impaciente* y los 790 de *Para que no me olvides*. Ese pronunciado descenso no se debe a las distintas extensiones del metraje, pues son bastante similares. En aras de la exactitud, es necesario atender a la duración media de los planos, pues la misma refleja una evolución: el primer filme dura (en su proyección en DVD, puesto que el 'plano a plano' se ha realizado mediante el visionado en ese soporte) 99'52", con una duración media de cada plano de 4,31". *El alquimista impaciente* es un poco más larga (102'47") y cada plano alcanza los 5,6", mientras que *Para que no me olvides* se queda en los 98'30" y su media sube hasta los 7,5".

Podría colegirse una tendencia a alargar los planos, una calma asociada con la madurez de la cineasta, aunque ese análisis epidérmico debe corregirse con otro elemento fundamental que evita las conclusiones meramente numéricas y pone el foco en el género de los distintos filmes. No es extraño que al *thriller* inaugural le corresponda una mayor aceleración en el montaje (más peleas y persecuciones) que a la adaptación policiaca o que, evidentemente, a ese melodrama de sentimientos donde la cámara se detiene en los detalles y apenas hay pasajes de pura acción. Esa gradación, unida a un análisis de los planos más cortos y más largos –en duración– y la cantidad de ellos en cada una de las películas, permite determinar el ritmo externo decreciente en la ficción de Patricia Ferreira.

Continuidad temporal

Más constante aún es el tratamiento temporal de las distintas tomas. Atendiendo a esa categoría presente en el análisis 'plano a plano', se advierte la homogeneidad en el uso de la elipsis: 104, 107 y 106 respectivamente, que adelantan ya el sincretismo de la cineasta. A esa similar cantidad de elipsis le

corresponde una total divergencia en cuanto al uso de los *flashbacks*. *Sé quién eres* cuenta con hasta 41 planos que ilustran tanto los recuerdos de uno de los personajes como la analepsis de un suceso que condicionará la trama. En *Para que no me olvides*, sólo dos instantes remiten directamente al pasado. Cuatro planos que suponen una reducción notable con respecto al largometraje anterior, aunque en ambos filmes esos saltos hacia atrás comparten tonalidades azules y una iluminación intensa, rompiendo con la costumbre institucionalizada de las dominantes sepias en los saltos retrospectivos.

Por lo que respecta a *El alquimista impaciente*, no hay en su metraje ningún *flashback*, ya que el pasado es sustituido por el futuro. Así, será el *flashforward* la figura temporal dominante e incluso la que vertebrará la acción: hasta siete saltos aparecen, y dentro de ellos, 36 planos de duración prolongada. En cuanto a su relación con los filmes precedentes estas prolepsis son formalmente similares a las analepsis citadas, en cuanto a la factura metálica y los tonos fríos.

La utilización de los encadenados como muestra de las transiciones

En cuanto al modo de suturar el relato, el recuento de los distintos fundidos es suficientemente ilustrativo. Por lo que respecta a los fundidos en negro, y contando por parejas aquellos planos que se cierran y abren con ellos, esta transición se utiliza siete veces en *Sé quién eres* (71 escenas); *El alquimista impaciente* cuenta con hasta veinte, aunque en este caso remarcan los pasos del presente a los siete *flashforwards* y viceversa; y es *Para que no me olvides* la película que tiene menos fundidos en negro, recurso sintáctico que aparece sólo en una ocasión: P327 se cierra de esta forma para marcar la cesura entre la idílica existencia familiar mientras el protagonista está vivo y el drama que causa su muerte.

Tampoco los encadenados experimentan una evolución regular, y habrá que detenerse en los momentos donde aparecen en cada filme. *Sé quién eres* tiene 16, siete de los cuales aparecen durante el prólogo y sirven a su vez de elipsis. No habrá otro encadenado hasta P638, y volverán a aparecer en una secuencia resumen a mitad de metraje... y no habrá ninguno más. Por ello se puede afirmar que sólo en tres pasajes los encadenados desempeñan un papel protagonista, con distintas funciones en cada caso. En el primero, investir de irrealidad –junto con los rasgos formales–; en el segundo, remarcar el paso del tiempo, y en el tercero, subrayar el proceso de búsqueda de la protagonista.

El alquimista impaciente tiene uno más, 17, y siete de ellos acompañan también a los títulos de crédito. Ocho minutos después, otros tres ilustran un trayecto y establecen una metáfora entre el paisaje agreste y las chimeneas de una central nuclear. Frisando la media hora se regresa, como en el inicio, a un protagonista que pinta a sus soldados derrotados, por lo que de nuevo los planos se unen mediante encadenados en cinco ocasiones, con la finalidad de transmitir el tiempo moroso de esa escena. Poco después emerge otro para unir un plano medio corto del personaje central (P481) con un inserto del agua de la piscina de la citada central, y esa figura sintáctica volverá a aparecer para ‘coser’ el trío de planos que presentan un barrio financiero, que rima en el azul de sus edificios con el agua que oculta el secreto central del largometraje.

Los siguientes planos suturados mediante este tipo de fundidos son P585 y P586, que captan otra piscina en la que nada Patricia, uno de los personajes, y no habrá más hasta P867, encuadrando desde arriba la piscina del reactor nuclear, que funde con el agua de la otra citada. Puede afirmarse ya la íntima relación entre los encadenados y el color azul, y no es casual que la siguiente y última ocasión en que intervenga un fundido sea para unir P1092 con P1093, donde observamos a Patricia nadar en su piscina de aguas azulísimas.

Este recurso, que encuentra en *El alquimista impaciente* una nítida asociación con el color hegemónico del filme y cuya función principal es establecer metáforas –el agua, las chimeneas de la central con el campo, etcétera–, será utilizado con menos profusión en *Para que no me olvides*. Un encadenado de dos planos durante los títulos de crédito –elevando esta herramienta a la categoría de constante durante los tres inicios– y no regresa hasta P224, para que, posteriormente, P452, P453, P454 y P456, conformen una nueva secuencia resumen, muy similar a otra citada en *Sé quién eres...* curiosamente, ambas retratan a dos personajes leyendo sendos libros. El encadenado reaparece en la penúltima escena, que introduce la anagnórisis de uno de los personajes, lo que permite concluir que las 14 apariciones de encadenados se reservan para instantes con notable peso en cuanto a su sentido.

Los planos de detalle como ejemplo del uso de distintas escalas

El uso de este plano es más habitual por cuestiones narrativas, aunque su frecuencia aumenta a medida que la directora gana experiencia, o tal vez por el progresivo gusto hacia el trazo fino, el pormenor, que en *Para que no me olvides* concuerda con las características del filme. En esta obra aparecen hasta 40 encuadres de detalle y la mayoría capta elementos de gran relevancia. También destacan los encuadres de manos a modo de subrayados: hasta seis planos recurren a esa idea, asociada aquí a la ausencia, y llama la atención que en *Sé quién eres* el primer contacto físico que tienen los dos protagonistas es cuando ella cura la maltrecha mano de su paciente tras caerse éste de una escalera. En este largometraje serán 23 los encuadres que se centren en un detalle concreto, y vuelven a verse objetos que ya apareciesen en *Para que no me olvides*, destacando entre ellos las fotografías. Por último, *El alquimista impaciente* recurre a esa escala en 32 ocasiones y de nuevo se centrará en elementos significativos, bastante parecidos, por cierto.

Los ángulos de cámara

En cuanto a las angulaciones, su estudio revela otra costumbre en el cine de ficción de Patricia Ferreira: la cámara suele colocarse a la altura de los ojos de los personajes aunque en leve contrapicado con respecto a ellos, enfatizando ligera y casi imperceptiblemente a los personajes. Así, 669 planos de *Sé quién eres* (48%) optan por esta solución, 557 de *El alquimista impaciente* (50%) y 372 de *Para que no me olvides* (47%). Unas proporciones muy elevadas que cobran su relevancia real cuando se contrastan con el número de picados: 305, 211 y 182, respectivamente. Pero incluso, y para probar esa tónica que impregna el cine de ficción de Ferreira, los contrapicados leves ganan a los ángulos naturales, que aparecen en la siguiente gradación: 328, 276 y 269.

Por lo que respecta a ángulos más forzados, su presencia es lógicamente mucho menor y confirma el academicismo y la sobriedad de la cineasta. Los grandes picados aparecen sólo dos veces en *Sé quién eres*; en *El alquimista impaciente* el número se eleva a diez, y en *Para que no me olvides* se utiliza un número de veces similar, nueve.

En similares ocasiones intervienen los grandes contrapicados en *Sé quién eres*, y sólo en siete ocasiones se repite este recurso durante el metraje de *El alquimista impaciente*. Se puede afirmar, además, y al igual que en *Sé quién eres*, que a un gran picado sigue un gran contrapicado la mayoría de las veces, en riguroso academicismo.

Como dato curioso, hay que resaltar que en el tercer largometraje no existe ningún plano con esta angulación. Del mismo modo que, a lo largo de toda su obra de ficción en formato de largometraje, sólo hay un plano en ángulo cenital.

Movimientos: panorámicas y estatismo

Sé quién eres cuenta con 279 planos en los que al menos durante un instante hay una panorámica. En quince ocasiones la función principal de ese movimiento es descriptiva, 129 de esas panorámicas tienen una finalidad de reencuadre, modificando la composición y adaptándola a la acción, mientras que 139 son de acompañamiento y el resto, de relación entre dos personajes o un personaje y un objeto.

Este movimiento aparece en 257 planos de *El alquimista impaciente*, 23 de los cuales cuentan con una panorámica descriptiva y la mayoría de esas se dan en planos abiertos y situados en exteriores. En cuanto a otras finalidades principales, 110 tendrían la de reencuadrar y 25 la de poner en relación, en este caso y generalmente, a los distintos personajes. Por último, 122 planos contienen un movimiento de acompañamiento.

En *Para que no me olvides* las cifras son las siguientes: 288 panorámicas, de las que 20 serían de relación, 152 de reencuadre y el resto de acompañamiento, cantidades que mantienen cierta similitud con los largometrajes precedentes, algo que no ocurre con los barridos. Apenas dos en el primer filme (P534 y P1134), seis en el segundo (P129, P132, P138, P140, P652, P810) y otros dos en el tercero (P437 y P664), permiten hablar de escasez en cuanto a este recurso, aunque comparten funcionalidad: relacionar dos personajes.

Si comparamos esos números con aquellos planos donde la cámara permanece inmóvil podremos sacar ciertas conclusiones: hay 1.300 planos en *Sé quién eres* en los que la cámara permanece estática; 1.022 en *El alquimista impaciente*; y 759 en la tercera película, lo que permite realizar dos afirmaciones: que el estatismo –tónica de la obra de Ferreira– va aumentando en cada uno de las tres películas y que la mayoría de los planos combinan en su interior movimientos e inmovilidad de la cámara, lo que a su vez indica, como ya se ha señalado más arriba, que la duración de las tomas va alargándose (así, dentro de ellas caben más combinaciones).

El uso de la música

Por lo que se refiere a la valoración cuantitativa de la música, el recuento arroja un dato muy llamativo. Frente al 57% y 55% de planos sin música en los dos primeros filmes, *Para que no me olvides* presenta un 71%. Desde el punto de vista hermenéutico, se puede constatar un descenso en el uso de la música, una factura más desnuda en términos sonoros y una tendencia a dejar que las emociones fluyan sin apoyos.

Un recuento de los fragmentos musicales despeja dudas: En *Sé quién eres* hay 27 –lo que no quiere decir que haya el mismo número de piezas musicales distintas, pues varias se repiten–, 41 en *El alquimista impaciente* y sólo 20 en *Para que no me olvides*. Con todo, cabe concluir que el uso de la música en los largometrajes de ficción de Patricia Ferreira es comedido y nada abusivo, con el matiz de que ese elemento se suele utilizar para canalizar las emociones.

El tratamiento de los personajes principales

En *Sé quién eres*, Paloma, una de las protagonistas, aparece en el 46% de los planos, mientras que Mario, la otra figura central, lo hace en el 28%, Álvaro en el 20% y Coro en el 6%, como los dos secundarios principales. Los datos concuerdan con el peso narrativo de cada personaje, confirman que Paloma lleva las riendas de la acción y que Mario es el segundo personaje más relevante.

El alquimista impaciente tiene a Rubén en el 55% de sus planos, emergiendo como el protagonista más claro de las tres películas, o al menos el que más interviene, también como conductor de la investigación y héroe arquetípico, a lo que contribuye así mismo otro indicador más fiable, que sería la voz *over*, que pertenece a él y que vertebraba la narración. Virginia, en cambio y pese a ser su compañera, sólo aparece en el 36% de los planos. Los porcentajes muestran que en este filme el protagonismo se encuentra más concentrado que en *Sé quién eres*.

Esa dispersión se recupera en *Para que no me olvides*, cuya coralidad es corroborada por los números. La que más planos 'tiene' es Irene, con el 39%; la siguen Clara con el 33%, Mateo con el 26% y David con un discreto 20%, dado que no interviene en la segunda parte del metraje. Estas cifras sólo sirven para medir pesos y confirmar impresiones, pero son indicativas de la importancia cuantitativa de cada personaje y ayudan a determinar quién es el motor de la acción y en qué figuras se centra más la cineasta.

Escenas y secuencias

Sé quién eres se divide en 26 secuencias, donde la primera es un prólogo que abre un gran *flashback* y la última un epílogo que recupera varios aspectos del inicio, en una estructura circular y retrospectiva cuyo conjunto está integrado por 71 escenas. Ese andamiaje encuentra su coherencia en el carácter de *thriller* y en la premisa central –la pérdida de memoria de uno de los protagonistas–, así como en el procedimiento inductivo bajo el que opera el relato.

El alquimista impaciente ha sido dividido en 48 secuencias, donde se advierte una estructura también con prólogo y epílogo, de nuevo protagonizado por un mismo personaje, Rubén, aunque aquí el tiempo del inicio y el del final no son los mismos, por lo que las dos primeras películas comparten estructura circular pero no retrospectiva (*El alquimista impaciente* se vertebraba en torno a las prolepsis que van salpicando el relato, en lugar de la gran analepsis de *Sé quién eres*). La mayor cantidad de secuencias y de escenas (91) es consecuencia tanto de esos breves *flashforwards* como de una manera de contar más adscrita al género policíaco, revelando la herencia del original literario y la eficacia en el modo de contar, que se detiene menos en los detalles. Por último, otra diferencia es la cesura existente en esta obra, que divide en dos partes el relato.

Lo mismo ocurre en *Para que no me olvides*, en la hay de nuevo una nítida división mediante cesura (en ambos casos remarcada con sendos fundidos en negro), y un número parecido de secuencias y escenas (41 y 92). Por último, las tres tienen un prólogo y un epílogo.

Patricia Ferreira, cineasta ortodoxa

Como se ha venido señalando, la realizadora no gusta de construir discursos alambicados en el plano formal, ni es amante de las estridencias o la experimentación. La adscripción a géneros concretos la convierten en una artesana sobria, algo que cristaliza, como último ejemplo, en el uso de la fórmula canónica del plano/contraplano.

35 de las 71 escenas que componen *Sé quién eres* (casi la mitad) recurren a ese esquema –hemos establecido como límite mínimo que haya al menos cinco tomas seguidas en plano y contraplano–, mientras que en *El alquimista impaciente* el número es similar (36), aunque la proporción desciende con respecto al total de escenas (91, por lo que el porcentaje se queda en un 40%). Ahora bien, hay que advertir que en este filme las series son más prolongadas que en el primero. Por lo que respecta a *Para que no me olvides*, 29 escenas contienen por lo menos una de esas series, bajando la proporción hasta el 31%, lo que evidencia una gradación descendente.

Conclusiones

El análisis 'plano a plano' demuestra ser un método eficaz para detectar el mayor número de signos, reconocerlos y extraer de ellos interpretaciones de sentido fundamentadas. Se consigue así desvelar posibles sentidos de un discurso audiovisual, al margen de las circunstancias concretas de su producción, y su puesta a disposición del espectador que desee ir más allá de las simples impresiones o las síntesis apresuradas a partir del mero argumento.

El análisis planteado ha exigido tanto una reflexión como una revisión de los textos estudiados, frente a lo que Roland Barthes ya planteaba en torno a la irreflexividad y la unicidad del consumo audiovisual, porque además el modelo intenta abarcar todos los elementos que están contenidos dentro del mensaje audiovisual dado, en su puesta en escena, por lo que se puede afirmar que el rastreo es todo lo minucioso posible y cubre la mayor cantidad de disciplinas (desde fotografía hasta diálogos, desde duración del plano hasta los objetos presentes en el mismo). No obstante, no nos hemos limitado a la obtención de unas simples tablas cuantitativas o una relación de porcentajes, toda vez que, también en este caso, el sentido del todo es algo más que la suma de sus partes y el objetivo último era el conocimiento orgánico de una obra audiovisual dada.

Si bien el modelo propuesto trata de abarcar todo lo posible, el análisis está sometido a la falibilidad del observador, lo que genera lo que Aumont y Marie, entre otros, llaman, "la utopía del análisis exhaustivo" (1993: 111), ya que es imposible decirlo todo de una película dada o de un corpus determinado. A su vez, el resultado de las fichas y la base de datos genera una fuente de consulta para investigadores que pueden utilizarla para analizar aspectos determinados, concretos o realizar un estudio desde perspectivas distintas e incluso opuestas. También cabe estar o no de acuerdo con cada una de las afirmaciones vertidas a partir de los correspondientes análisis, dado el componente inevitablemente subjetivo que interviene en toda labor de interpretación.

No debe obviarse la fuerza que tiene el análisis en cuanto invención teórica, en cuanto vehículo para formular y reformular conceptos. En este caso, por plantear un modelo interdisciplinar que llega a tocar muchos elementos del audiovisual, el manejo teórico y la reformulación, errada o no, se hacen inevitables, así como un aspecto de interés: las posibilidades pedagógicas que abre un análisis a través del cual se pueden y se deben observar muchas disciplinas relacionadas con el audiovisual, así como un modelo flexible que puede adaptarse a distintos niveles de exigencia, fácilmente simplificable.

Incluso sugerimos la posibilidad de emplearlo progresivamente en obras de muy breve duración, como los *spots* publicitarios, para pasar después a cortometrajes de diferentes estilos y por fin a largometrajes o conjuntos de ellos. Finalmente, unas frases de Nazareno Taddei sirven para sintetizar el espíritu de

compromiso crítico que ha sido la base inspiradora de este trabajo: «¿Por qué la *lectura* de una película? [...] Porque esa lectura no es un lujo cultural, ni un *ad libitum* refinado o una pérdida de tiempo. Es una exigencia del fenómeno cinematográfico» (1965: 24).

Y porque, se quiera o no, en las circunstancias por las que atraviesa actualmente una sociedad invadida por los mensajes audiovisuales, ese compromiso consistente en desvelar y profundizar las interpretaciones de sentido de tales mensajes, poniéndolas al alcance de sus receptores, es ante todo una exigencia de carácter moral.

Apoyos.

Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación de la Junta de Castilla y León, que en 2008 concedió una ayuda destinada a financiar la contratación de personal investigador de reciente titulación universitaria, en el marco de la Estrategia Regional de Investigación Científica, Desarrollo Tecnológico e Innovación 2007-2013, cofinanciada por el Fondo Social Europeo.

Referencias

- Aristarco, G. (1967). *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumen.
- Aumont, J. y Marie, M. (1993). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1975). *The Pleasure of the Text*. New York: Hill&Wang.
- Barthes, R. (1977). *Image/Music/Text*. New York: Hill&Wang.
- Bellour, R. (1979). *L'analyse du film*. Paris: Albatros.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación Cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Burch, N. (1998). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Carmona, R. (1994). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Collins, J. y Radner, H. (1993). *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- González Requena, J. (comp.) (1995). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid: Editorial Complutense.
- León, J.L. (1991). *Investigación y métodos*. En VV.AA. *Diccionario de Ciencias y Técnicas de la comunicación* (pp.806-822). Madrid: Ediciones Paulinas.
- Medina, M. (2006). Los mensajes de las series: eslóganes en imágenes. *Comunicar*, 27.
- Metz, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Metz, C. (1972b). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- Neuman, R. & Guggenheim, L. *The Evolution of Media Effects Theory: Fifty Years of Cumulative Research*. Paper presented at the Annual Meeting of the International Communication Association, Chicago (May 21th, 2009).
- Ropars-Wuilleumier, M.C. (1970). *Lecturas de cine*. Madrid: Fundamentos.
- Sangro, P. (2011). *La práctica del visionado cinematográfico*. Madrid: Síntesis.

Staehlin, C.M. (1966). *Teoría del cine*. Madrid: Razón y Fe.

Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

Taddei, N. (1965). *Lettura strutturale del film*. Milano: Edizioni i7.

Tessier, M. (1978, marzo). *Le temps s'est arrêté*. En *L'Avant Scène Cinéma*, 204.

Anexo de figuras

Fig. 1



Nº: 909

Dur: 00:01:28 Sit: 01:24:58

Descripción espacial: Cementerio, exterior, día. La cámara rodea a Rubén y Virginia, que se encuentran en medio de un camino empedrado de un cementerio. Un lado, y por donde sale Eutimio, es un acceso, luego está la prolongación de la calle y posteriormente se ve un aparcamiento con coches. Hay árboles, tumbas y un par de zonas ajardinadas.

Trat. temp.: Elipsis (cambio de escena). **Transición:** C-C

Escala: PA. PM largo. PM (tras irse Eutimio). PM largo. PM. PM largo. **Ángulo:** N (La cámara está situada a la altura de la cabeza de Virginia, la más baja de los tres).

Movimiento: TRAV circular (la cámara da casi dos vueltas y media).

Descripción acciones: Virginia y Rubén, con las manos atrás en señal de respeto, esperan a la salida del funeral. Eutimio pasa a su lado sin intención de pararse. Rubén le llama y éste se detiene de mala gana, suspirando. Rubén le da sus condolencias y Eutimio, frente a ellos, pregunta. Rubén intenta que hable, pero Eutimio le corta en seco: no sabe nada. Cuando ya se retira le pregunta Virginia de qué murió Ochaíta. Él responde con gesto adusto y desagradable, mirando a Virginia, luego concluye mirando a Rubén y retirándose. Se quedan solos los dos guardias civiles. Rubén pregunta a Virginia mientras observa con gesto serio la marcha de Eutimio. Ella le responde a las dos preguntas, mientras Rubén pone cara de trascendencia y apenas la mira, pensativo.



Diálogos: Rubén: *Espere Eutimio, por favor.*

Eutimio (suspira).

Rubén: *Lo siento.*

Eutimio: *¿Qué buscan aquí? Yo no sé más de lo que él les contó.*

Rubén: *Eutimio, ya no puede pasarle nada.*

Eutimio: *No me haga decir las cosas dos veces. Don Crispulo no era un santo. Pero nunca le habría dado a nadie por la espalda. Y si lo hubiera hecho, en eso yo no le iba a tapar. ¿Está claro?*

Virginia: *Sólo una pregunta. ¿Podría decirnos de qué murió?*

Eutimio: *Y yo qué sé, muchacha. La sangre se pudrió y se fue muriendo. Se le gangrenó justo la parte de la que más había disfrutado en vida. Se veía venir desde hace tiempo. Si no se les ofrece nada más...*

Rubén: *¿Qué es lo que has averiguado?*

Virginia: *Que hay una versión oficial. Y que van a decir que alguien ha robado la furgoneta donde estaba la fuente radioactiva.*

Rubén: *¿Y cuál es exactamente el peligro?*

Virginia: *El objeto es inofensivo dentro de su maletín de plomo. Pero fuera de él puede provocar lesiones mortales a quien esté cerca.*

Rubén: *¿Qué tipo de lesiones?*

Virginia: *Eso depende del tiempo que dure la exposición. Desde trastornos sanguíneos hasta una necrosis. Ataca sobre todo a tejidos glandulares y a células sexuales.*



Ruidos: Ambiente de campo. Gente hablando. Pasos de las personas que salen del funeral. Su movimiento. Los pasos y el movimiento de Eutimio. Luego se oyen los pasos y el movimiento de Rubén y Virginia.

Música: Música 34, que comienza cuando Eutimio empieza a responder a Virginia. Termina poco a poco al final del plano.

Vestuario, atrezzo y otros elementos: Eutimio viste con un traje gris y un jersey negro de cuello alto, como el de su primera escena. Va vestido con elegancia y pulcritud. Rubén lleva una camisa marrón de cuadros, una americana oscura y un pantalón del mismo tono. Virginia viste un abrigo largo y debajo se puede ver un jersey de lana. Lleva el pelo recogido, unos pequeños pendientes y su bolso negro.

El camino de tierra del que viene Eutimio, el vestuario (predominantemente negro) de la gente que ha ido al entierro. Árboles, zonas ajardinadas, una papelería amarilla y una señal, coches, el empedrado, un aparcamiento.



Iluminación y fotografía: La luz natural, del sol, entra brillante y cálida por detrás de Virginia y Rubén, aunque a veces la tapa la sombra de los árboles. Hay luces artificiales que suavizan las sombras. Mientras a Eutimio le da el sol directamente, Rubén y Virginia suelen estar en una zona de sombra. La dirección de la luz va variando a medida que la cámara se mueve. El fondo siempre está lo suficientemente enfocado como para hablar de profundidad de campo.

Composición: Marcada por los ejes del plano, que la cámara rodea: Virginia y Rubén. Sobre ellos se pivota y cabe citar la vertical oscura de Eutimio, los árboles y otras líneas verticales. El dinamismo lo da el movimiento circular de la cámara, que hace que todo vaya variando.

Sentido: Plano secuencia en el sentido estricto.

Mientras ellos le dan vueltas al caso, la cámara va dando vueltas alrededor suyo.

Rubén parece sincero cuando da las condolencias e intenta aprovecharse de la inmunidad de Ochaíta por haberse muerto y vencer a Eutimio de que hable. Pero Eutimio reacciona como siempre: con asco y claridad.

Eutimio parece un hombre de principios.

Eutimio llama “muchacha” a Virginia.

Parece que Rubén pregunta a Virginia para darle una información que él ya tiene: demasiado forzado y explicativo, por eso el TRAV intenta compensar la carga discursiva. Durante la primera vuelta de la cámara, el protagonista es Eutimio, que se para, contesta de malas maneras y se va. La información que da es relevante.

Casi al terminar la segunda vuelta, el movimiento de la cámara se acelera.

No se entiende muy bien cuando hablan de la versión oficial, porque en ningún momento se explica el escándalo de los periódicos, que estaba en la novela.

El cambio de orden y lo que le cuenta a Rubén al final sirve como subrayado. El espectador ya debería poder responder al *whodunit*?

Relación con otras películas u obras: El inicio del capítulo 18 ‘El final del túnel’ se dedica a describir el entierro, que aquí se elide.

Esta escena es muy parecida a la de la novela, aunque en partes se recorta.

Página 245 y 246:

Nos acercamos a unos pasos y nos quedamos allí, aguardándole. Aún tardó un par de minutos en separarse del sepulcro. Finalmente se enjugó la cara con el dorso de la mano y se dio la vuelta.

—Espere, Eutimio, por favor.

Se paró en seco y se quedó inmóvil. Me aproximé a su lado.

—Lo siento —dije.

Eutimio me observó con unos ojos enrojecidos por el llanto. No habría dicho que me odiaba, pero tampoco que me contemplaba con afecto.

—Gracias —repuso, ásperamente—. ¿Qué busca aquí?

—A él ya no —constaté, señalando la tumba.

—¿Y entonces?

—Ahora ya no puede pasarle nada —razoné, con cautela—. Y a usted tampoco, si no intervino directamente y se limitó a encubrirlo. Eso quedará borrado en el mismo momento en que nos denuncie los hechos.

Eutimio, contra mis temores, no estalló. Muy digno, aseguró:

—Yo no sé más de lo que él les contó.

—Sea práctico, Eutimio.

—Mire, mi sargento —respondió, contenido—. No me haga decir las cosas dos veces. Don Crispulo no era un santo, pero tenía lo que un hombre tiene que tener. Nunca le habría dado a nadie por la espalda. Y si lo hubiera hecho, en eso yo no le iba a tapar. ¿Está claro?

—De acuerdo, Eutimio —asentí—. Disculpe que le hayamos molestado en un día como éste. Nuestro pésame otra vez.

—Perdón, sólo una pregunta —intervino Chamorro, tras propinarme un codazo subrepticio, como para darme a entender que me olvidaba de algo.

El gigante la miró con una abierta reticencia.

—En mis tiempos, los guardias se estaban callados mientras los suboficiales no les dijeran que podían hablar —me reprochó.

—Los tiempos cambian —dije, humilde—. Pregunta, Chamorro.

—¿Podría decirnos de qué murió? —inquirió mi ayudante.

Eutimio miró al cielo, como si buscara allí la respuesta.

—De lo que morimos todos, muchacha —afirmó—. Se le pudo justo la parte de la que más había disfrutado en la vida. Se veía venir desde hace ya tiempo, porque nunca quiso obedecer a los médicos. Para mí, que con toda la razón. Por lo menos ha vivido y se ha muerto a su gusto y no al de ellos. Y ahora, si no se les ofrece nada más, seguiré mi camino.

Aguardó durante un par de segundos. Como ni yo ni Chamorro pronunciáramos palabra, reanudó su marcha. Al poco, le vimos subir a un Jaguar que se perdió al fondo de la desolada mañana de octubre.

La segunda parte de la conversación se saca de otras partes de la novela. Del inicio del capítulo anterior, el 17.

Página 230:

La versión oficial decía que alguien había robado la furgoneta donde estaba el maletín, en Guadalajara, aunque no se descartaba que el vehículo hubiera podido salir de la provincia. El objeto era inocuo dentro del maletín, pero fuera de él podía provocar graves quemaduras y causar en muy poco tiempo lesiones mortales.

Observaciones: Casi un minuto y medio supone un plano extraordinariamente largo. TRAV de enorme virtuosismo.

Problemas: Ingrid Rubio no vocaliza.

Fig. 2

Esquema narrativo

Parte 1

Bloque 1:

Escena 1: Créditos.

Escena 2: Rubén en casa dedicado a pintar soldaditos.

Bloque 2:

Escena 1: Un coche por la carretera. Virginia y Rubén llegan al motel.

Escena 2: Junto al cuerpo desnudo de Trinidad están Marchena y su ayudante. Conversan.

Escena 3: Rubén y el juez.

Escena 4: Interrogan al recepcionista.

Escena 5: Marchena con Rubén y Virginia en el vestíbulo.

Bloque 3a:

Escena 1: Rubén y Dávila en el coche.

Bloque 4:

Secuencia 1:

Escena 1: Rubén en el tanatorio con la forense. Llega Virginia.

Secuencia 2:

Escena 1: Rubén y Pereira. El comandante le pide ayuda.

Secuencia 3:

Escena 1: Rubén y Virginia se van a la central. Entrevista con el personal.

Bloque 3b:

Escena 1: Rubén y Dávila en el coche.

Bloque 5:

Secuencia 1:

Escena 1: Rubén y Virginia llegan a la casa de Trinidad.

Escena 2: Con la viuda, Rubén y Virginia.

Secuencia 2:

Escena 1: Rubén y Virginia exponen una hipótesis.

Escena 2: Virginia investiga en los ordenadores.

Bloque 6:

Secuencia 1:

Escena 1: De viaje. Comida en el cuartel con Marchena.

Escena 2: Rubén y Virginia pasean de noche por el pueblo.

Escena 3: Van a la discoteca Uranio.

Escena 4: Cena con Marchena.

Secuencia 2:

Escena 1: Rubén le comunica a Blanca que han cerrado la investigación.

Bloque 3c:

Escena 1: Rubén y Dávila en la cafetería.

Bloque 7:

Escena 1: Rubén pinta. Llama a Virginia y hablan.

Parte 2

Bloque 8:

Secuencia 1:

Escena 1: Los guardias rastrean el bosque.

Escena 2: Aparece el cadáver de Irina.

Secuencia 2:

Escena 1: Rubén va a trabajar en tren.

Escena 2: Se encuentra con Virginia y ella le informa de la aparición del cadáver.

Escena 3: Ambos estudian la base de datos.

Secuencia 3:

Escena 1: Se entrevistan con el conserje y éste les confirma la identidad de la mujer.

Bloque 9:

Secuencia 1:

Escena 1: Rubén y Virginia en el aeropuerto de Málaga.

Escena 2: Llegan a la residencia militar.

Secuencia 2:

Escena 1: Los dos en el exterior de la discoteca. Incidente con los porteros.

Escena 2: Dentro de la discoteca, llega Vassily. Le abordan.

Escena 3: Hablan con él.

Secuencia 3:

Escena 1: Rubén y Virginia en la residencia. Se acuestan.

Bloque 3d:

Escena 1: Rubén y Dávila en la cafetería.

Bloque 10:

Secuencia 1:

Escena 1: Vassily va a reconocer el cadáver de Irina.

Escena 2: La forense confirma la identificación.

Escena 3: El juez reabre el caso.

Escena 4: El puzzle del secretario.

Secuencia 2:

Escena 1: Las escuchas a Blanca y el análisis de las cuentas de Trinidad.

Bloque 3e:

Escena 1: Rubén y Dávila en la cafetería.

Bloque 11:

Secuencia 1:

Escena 1: El barrio financiero.

Escena 2: Entrevista con Rodrigo Egea.

Escena 3: La conversación en la calle entre Rubén y Virginia.

Secuencia 2:

Escena 1: Con Valenzuela en su despacho.

Secuencia 3:

Escena 1: Patricia nada en la piscina ante la atenta mirada de Rubén. Hablan y aparece León.

Escena 2: León y Rubén en el salón del primero.

Bloque 12:**Secuencia 1:**

Escena 1: Rubén y Virginia vuelven a casa de Trinidad.

Escena 2: Los dos acorralan a Blanca.

Escena 3: Rubén orina en el camino.

Secuencia 2:

Escena 1: Llegan en coche a casa de Ochaíta. Eutimio los recibe.

Escena 2: En el salón de Ochaíta.

Bloque 13:**Secuencia 1:**

Escena 1: Rubén y Virginia cavilan, llaman a Vassily.

Secuencia 2:

Escena 1: La policía vigila a Egea.

Escena 2: La policía vigila a Ochaíta.

Escena 3: La policía vigila a León.

Secuencia 3:

Escena 1: Rubén recibe el ultimátum de Pereira.

Secuencia 4:

Escena 1: Rubén pone al día al secretario del juzgado y le cuenta sus planes. Virginia y Rubén hablan del secretario.

Secuencia 5:

Escena 1: Se descubre por Dávila que algo ha pasado en la central.

Bloque 14:**Secuencia 1:**

Escena 1: Rubén y Virginia en la calle. Ella se aleja.

Escena 2: Virginia y León en el restaurante. Rubén espera fuera.

Secuencia 2:

Escena 1: Desencuentro entre Rubén y Virginia tras la cena.

Escena 2: En el rellano.

Escena 3: En el salón de Virginia.

Escena 4: En la terraza.

Bloque 15:

Secuencia 1:

Escena 1: En la sala de máquinas de la central con un Dávila renuente.

Escena 2: En los vestuarios de la central.

Escena 3: Dávila explica a Rubén y Manuel habla con Virginia.

Escena 4: Todos por las escaleras y en el corazón del reactor.

Escena 5: Dávila advierte a Rubén de la desaparición de material radioactivo.

Secuencia 2:

Escena 1: Rubén se entrevista con Patricia en el club de tenis.

Bloque 3f:

Escena 1: Rubén y Dávila.

Bloque 16:

Escena 1: Virginia le dice a Rubén que Ochaíta ha muerto.

Escena 2: Con Eutimio en el cementerio.

Bloque 17:

Secuencia 1:

Escena 1: Vassily y el secretario llaman a Rubén. En la oficina. Rubén le dice a Virginia que hay que irse.

Secuencia 2:

Escena 1: Esperando a Egea.

Escena 2: Siguiendo a Egea.

Escena 3: Persiguiendo a Egea.

Escena 4: Atrapando a Egea.

Secuencia 3:

Escena 1: Interrogando a Egea.

Bloque 18:

Secuencia 1:

Escena 1: Con el juez. Firma la orden de detención de León Zaldivar.

Escena 2: Los tres miran al secretario.

Secuencia 2:

Escena 1: Asalto al jardín.

Escena 2: En el salón de León, los cuatro.

Bloque 3g:

Escena 1: En el exterior de la casa de Ochaíta.

Bloque 19:

Secuencia 1:

Escena 1: Rubén en el cementerio con Blanca.

Escena 2: A la salida del cementerio.

Secuencia 2:

Escena 1: Despedida con Virginia.

Bloque 20:

Escena 1: En casa de Rubén.

Escena 2: Créditos sobre la piscina.